

Des  
critischen  
**M**usiceus  
an der Spree  
erster Band.



Berlin,  
zu finden bey A. Haude und J. C. Spener, Königl. und der  
Academie der Wissenschaften privileg. Buchhändler.

1848

Veröffentlichung

von  
Herrn  
Herrn

an der

ersten



Verlag  
in  
Herrn  
Herrn

**Hr. Excellenz**

dem

**Herrn Grafen**

**von Rothenburg,**

**Königl. Preuß. Generallieutenant von  
der Cavalerie, Obristen über ein Regiment Dra-  
goner, Rittern des Ordens vom schwarzen Adler,  
Amts-Hauptmann zu Lick, Erb- und Lehns-Herrn  
auf Rothenburg, Beutniz, Pohlisch und  
Deutsch Netke &c. &c.**

Hochgebohrner Graf,  
Hochgebietender  
Herr Generallieutenant,  
Gnädiger Herr,

**S**ielleicht hätte ich Ursache gehabt,  
dem critischen Musicus einen nä-  
hern Zutritt zu Ew. Excellenz  
zu verwehren. So sehr ich auch von Der-  
selben Großmuth versichert bin: so schüch-  
tern überreiche ich Ihnen selbigen. Ich  
kan mir nichts anders als einen billigen  
Berweis versprechen, daß ich eine Zeit, die  
ich Deroselben Angelegenheiten alleine  
schul-

schuldig bin, mit einer fremden Arbeit ver-  
derbe. Gesezt, daß mir Ew. Excellenz  
meiner Offenherzigkeit wegen verzeihen,  
und meine ungefahren müßigen Augenblicke  
nicht besser als zur Aufnahme einer Kunst  
verwendet finden, wovon Sie selbst den  
größten Verehrer sind: So jaget mir Der  
gnädige Nachsicht eine neue Schamröthe  
ab. Ich kenne die Schwäche gegenwärti-  
ger Versuche, und wünschte, Ew. Excellenz  
etwas vollkommners übergeben zu können.  
Deroselben Einsichten in die Tonkunst  
sind den Freunden derselben bereits bekannt.  
Bucquet, Guillemant und andere haben sie  
längstens an der Stirne ihrer Werke be-  
sungen, und das Glück erlaubet mir Der

feinen Geschmack alle Tage zu bewundern.  
Bey so gestalten Sachen sehe ich kein ander  
Mittel, die Verwegenheit dieser Zuschrift  
einigermaßen zu rechtfertigen, als wenn  
ich aufrichtig vor aller Welt gestehe, wie ich  
einmal Gelegenheit gesucht, Ew. Excellenz  
für so viele bisherige Gnadenbezeugungen  
öffentlich zu danken. Wie unglücklich bin  
ich, daß ich die Triebe meines Herzens nicht  
mit so vieler Beredsamkeit an den Tag le-  
gen kan, als vollkommner Erkenntlichkeit  
und tiefer Ehrfurcht ich bin

Ew. Excellenz

Potsdam,  
den 30. Junius  
1750.

unterthänig-gehorsamster  
Diener  
der Verfasser.



## Vorbericht.



Es hat verschiedne meiner Leser befremdet, daß dieses Werck mit dem funfzigsten Stücke aufgehöret hat. Sie haben eine Fortsetzung gewünschet, und mich theils mündlich, theils schriftlich dazu ermuntert. Da ich hieraus nicht undeutlich schliessen kann, daß meine Blätter hin und wieder geneigt aufgenommen seyn müssen, so viele Mühe sich auch einige Anbeter der welschen Muse gegeben, ihnen einen Stoß

## Vorbericht.

Stoß bezubringen: So statte ich diesen gütigen Lesern hiefür zuförderst den ergebensten Dank ab. Ich ersuche sie zu gleicher Zeit um Vergebung, daß ich deroselben Verlangen nicht sogleich gnugthun können, und verspreche mir selbige desto eher, je weniger die Ursachen, die dieses Werck unterbrochen, von meiner Nachlässigkeit herrühren. Diejenigen, denen ich die Ehre habe bekant zu seyn, wissen, was für Verrichtungen, die mir zu rühmlich sind, als daß ich mich ihnen nicht hätte unterziehen sollen, daran Schuld sind. Doch so unmöglich es mir izo ist, diese Arbeit stückweise fortzusetzen: So leicht kann es geschehen, daß ich vielleicht in kurzem einen andern Band hiezu mit einmahl liefere, und mich dadurch von meinem Versprechen losmache. Der vernünftige Leser beurtheile indessen diesen ersten Band des critischen Musicus an der Spree nach seiner Bequemlichkeit. Er wird desto billiger seyn, je gewisser es ist, daß, wo ich von seiner Meinung abgehe, daselbst vielleicht ein anderer der meinigen seyn kan.

Der  
**Kritische Sarcus**  
an der Spree.

---

Erstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 4. Martii 1749.

---

**D**as Vorurtheil ist doch allmählich bey uns verschwunden, als ob die schöne Musick nur in Belschland zu Hause sey. Die Ehrfurcht gegen die erlauchten Namen in ini und elli verlieret sich, und die ehemals mit den schamhaften Mittelstimmen beschäftigten Deutschen haben sich bis zum ersten Platz in dem Orchestre der Fürsten erhoben. Man giebt den Prahlereyen der Ausländer nicht weiter Gehör, und unsere Copisten, die sonst so bemüht waren, die öfters windigen Hirngespinnste eines nichts denkenden Italianers durch die saubersten Abschriften fortzupflanzen, streiten also miteinander um die Wette, die Werke ihrer Landsleute bekandt zu machen.

Vordem wurde vielleicht kein Stück eines besondern Beyfalls gewürdigt, wosfern es nicht aus dem Kiel eines Neapolitaners geflossen war; ja, unsere Componisten waren so demüthig, daß sie, um ihren Symphonien einiges Ansehen zu verschaffen, sich der schmeichelhaften Empfehlungsworte: nach italiänischem Geschmack, in den Aufschriften zu bedienen pflegten. Sie bedürfen dieses Hilfsmittels also nicht mehr, und würde man bey den heutigen aufgeheiterten Zeiten wohl schwerlich seine Sachen damit an den Mann bringen,

gen, wosferne die Güte der Arbeit nicht selbst von der Stärke des Meisters ein Zeugniß ablegte.

Wir folgen hierinnen den Franzosen nach. Man untersuchet nicht bey ihnen, ob dieses oder jenes Allegro nach dem italienischen, sondern ob es in dem guten Geschmack geschrieben ist. Ein unvergleichlicher Leclair oder Mondonville, diese in der Kunst, die Herzen zu rühren, so erfahrenen Meister, würden gerne die Ehre einem andern überlassen, wenn man ihnen die Beynamen der Französischen Veracini oder Paganelli gäbe; und ein Calviere oder Daquin würde nur drüber lachen, wenn man die ihnen eigene glückliche Art, die Orgel zu schlagen, die Scarlattische betiteln wollte. Die Verfasser der prächtigen Moteten, die in der Capelle zu Versailles zur Mittagsmesse abgesungen zu werden pflegen, haben noch niemals die Leute zu bereden gesucht, daß man ihre Ausarbeitungen für Copien der welschen Singart halten sollte. Ja, da es gewiß ist, daß die neuern Italiäner gar ofte auszuweichen, und sich von den Vorschriften der Natur zu entfernen pflegen, die Franzosen hingegen weit eifrigere und glücklichere Beobachter derselben sind: so pflegen diese letztern vielmehr einen flatterhaften, und eine feichte Harmonie zum Grunde habenden Gesang, einen italienischen Gesang zu nennen.

Indem ich dieses sage, so gerathe man nicht auf die Meinung, daß ich ein Feind von dem Ruhme einer Nation sey, welche würcklich Leute erzeuget, die sich durch ausnehmenswürdige Verdienste um die Thonkunst unsterblich gemacht. Man glaube auch nicht, daß ich ein blinder Anbeter der französischen Musik seyn müsse, und ihre Puppenspielerstücke als Meisterstücke betrachte. Ich billige alles, was wahrhaftig schön ist, wenn es auch aus dem Lande der Zobelträger herstammet. Daß ich aber nicht bekennen sollte, daß die meisten Italiäner das wahre verlassen, daß sie ihrer Einbildung zuviele Freiheit erlauben, daß sie sich gar zu oft vergessen, und ein dunckles Nichts schreiben, daß sie nach einem prächtigen und erhabenen Ausdruck durch einen jähen Fall ins matte und kriechende gerathen, daß sie sich immer wiederholen, und wenn sie einen artigen Einfall erschnapfet, denselben in allen Verwechslungen der Thöne bis zum Eckel gebrauchen, daß sie dasjenige, was sie gedacht, selten durch ordentliche Ziefern auszudrücken wissen, und folglich den Grund ihrer eigenen Harmonie nicht kennen, daß endlich ihre meiste Compositionen unmethodisch und nachlässig aussehen; dieses wird man von mir nicht fordern.

Ich halte dafür, daß, so sehr die Eigenliebe die Welschen bishero verblendet hat, sie nunmehr den Söhnen unsers Vaterlandes Recht wiederfahren

ren lassen müssen. Ich glaube nicht, daß sie die ungelencigen Notenwürger, womit dasselbe vielleicht ehedessen angefüllet gewesen, einen Violinzwitscherer, einen Flötenheuler, und andere dergleichen Instrumentenhentker für unsere Virtuosen halten sollten. Ich kan mir nicht einbilden, daß sie die Clavierpaucker, die weiter nichts als eine schnarrende Murki, einen knasternden Bäsrentang, oder etwan eine lahme Bierarie mit einem trommelnden Basse zu radebrechen, gewohnt sind, mit den feurigen Clavizinsten unsers Landes verwechseln werden. Die Werke des unschätzbaren Händels, eines Mannes, der in den Schulen unsrer Nachkommen ein Vorbild der wahren und unverfälschten Harmonie werden wird, sind ja längstens an dem Ufer der Tyber bekandt, und die gelehrten Bachen, bey denen die tiefste Einsicht in die verstecktesten Geheimnisse der Musick sich durch Erbgangsrecht fortzupflanzen scheint, und welche durch ihre sinnreichen Thöne das ausgearbeiteste Ohr mit Vernunft zu überraschen, allein berechtigt sind, haben die Welt ja längst überführt, daß das kunstreiche auch disseits der Gebürge hervorzukeimen wisse. Wenn ich allhier einen zierlichen Graupner, einen erfahrenen Walther, einen hurtigen Nichelmann, einen gelehrten Hertel, einen sanften Wolf, nebst dem berühmten Stöltzel, und dem gepriesenen Bockemeyer, übergehe; wenn ich auch des durch die lebhaften Einfälle einer flüchtigen Cantate das Ohr noch immer belustigenden, in seinen Quattuors aber unvergleichlichen Telemanns nicht gedенcke, und die Vorzüge eines unsterblichen Haffens, eines Mannes, dem die Musen selbst ihre Gedancken mitzutheilen scheinen, verschweige: sollten uns wohl die eifersüchtigen Weischen nicht schon längstens die Graunen, diese durch den feinsten Geschmack, durch die anmuthigsten Wendungen des Gesanges, durch einen unerschöpflichen Wiß, und durch die reichste Harmonie ein zartes Gefühl bezaubernden Meister der Kunst, mißgegönnet haben? Was soll ich von einem sich nur selber ähnlichen, und durch die schmeichelnden Thöne seiner Flöte die frostigsten Sinnen unvermerkt überschleichenden Quantzen sagen, dessen vollkommne Ausarbeitungen längst den Ausländern zum Muster der Nachahmung dienen, und wie sehr bemühen sich nicht diese, der Meisterstücke der durch die männlichen Züge ihres lieblichen Bogens die Scheelsucht selber fesselnden Benda, habhaft zu werden? Die Kürze verbietet mir, viele andere namhaft zu machen; von denen ich aber bey anderer Gelegenheit zu reden, das Vergnügen haben werde.

Bev einer so großen Anzahl vortrefflicher deutschen Musicorum, dürfte nur die deutsche Sprache durchgängig den Singespielen gewidmet seyn. Es würde ja einem vorgedachten Graun, einem Händel, einem Haffens, ihnen, die in einer fremden Sprache Meisterstücke machen, in ihrer Muttersprache nicht minder gelingen. Denn, daß der Thon unsers Landes nicht so geschickt

zur Musick seyn sollte, als etwann der italiänische oder französische, und daß die Schuld an unserer Muttersprache läge, wenn hin und wieder Mißgeburten zum Vorschein kommen: dieses habe ich mir noch nicht einreden lassen. Man schreibe nur natürlich und singbar, ohne gemein und trocken zu werden; angenehm, ohne läppisch; männlich, ohne frech zu seyn; ausdrückend, ohne Zwang, und künstlich, ohne auszuschweiffen. Man höre einmahl auf, zu lärmern, und bestrebe sich etwas mehr der Zärtlichkeit, und suche nicht das Ohr zu übertäuben, sondern zu kitzeln, und nicht sowohl das Ohr zu kitzeln, als die Neigungen zu lenken; man zerre nicht so häufig die Sylben, und überlasse die unnöthigen Schleiffer den Schattenspielern; man dehne und wiederhole kein Wort, wofern es nicht einen gewissen Umstand characterisiret, oder einen Affect in sich hält, und bringe überhaupt die rauschenden Laufwerke mit etwas mehrer Klugheit an; man betrachte die überflüssigen Zierathen, als ein Ueberbleibsel des Gothischen Geschmacks; man lasse nicht die Stimmen arpeggiren, und schaffe die ungeheuren Sprünge ab, bey deren Anhörung sich mancher einbilden mögte, als ob er sich in einer cabriolirenden Seiltänzerbude befände; man bediene sich der chromatischen Gänge nicht zur Unzeit, und benehme einem unmusicalischen Sänger die Gelegenheit, seine falsche Cadenzen so oft anzubringen, und den Sinn der Worte durch seinen ungleichen meckernden Triller alle Augenblicke zu unterbrechen? man suche endlich vor allen Dingen, die wahre Art und Eigenschaft der deutschen Sprache zu treffen: ich bin versichert, daß die Vorurtheile wider die Unfüglichkeit derselben von sich selbst wegfallen werden.

Mich deucht, daß es einem tüchtigen Componisten nicht sogar schwer fallen sollte, alles dieses in Obacht zu nehmen. Es lieget an nichts, als daß er von einer hohen Hand hiezu angereizet werde. Denn es ist wohl nicht zu vermuthen, daß, so lange man einer fremden Sprache den Vorzug giebt, die Meister der Kunst aber mehr auf das nöthige, als nützliche zu denken haben, an der Einrichtung einer deutschen Singeschule gearbeitet werden wird. Es würde bey Veränderung dieser Vorfälle keine Theurung an geschickten Sängern bey uns seyn. Sie würden durch ihre abgeschmackte und unförmliche Auf- und Abauffung der Intervallen nicht mehr den Gesang zu verstellen suchen, und nichts mehr, als dasjenige, was der Componist zu Papier gebracht, und zwar alles rein und manierlich abzusingen, sich bestreben. Man würde merken, daß es auf kein rauhes Geschrey ankömmt, und die unbeugsamen Bierkählen, die jeden Thon zu rücken, und mit einem gewaltsamen aus einer fetten Gurgel sich herauswürgenden Hahnehohu zu begleiten pflegen, würden in die Dorffschencken zur Ergözung der Kirmessfreunde verwiesen werden.

Es ist wahr, daß hin und wieder an Orten, wo man die italiänische Singebühne mit einer deutschen abzuwechseln pflegt, gar oft sehr zierliche Stimmen gehört werden. Es wird auch manche Kirchenmusick bey uns aufgeführt, wo die Discantisten nicht allezeit zu wiehern, und die übrigen Säng-er etwas ehrbarer, als in dem Aquavitladen, zu jauchzen pflegen. Ja es giebt Kammermusicken, wo manchesmahl eine artige Sängerin eine deutsche Cantate mit Vergnügen hören läßt. Allein, da der Geschmack an deutschen Singspielen noch nicht allgemein ist, zur Kirchenmusick aber die Virtuosen insgemein nicht verschrieben werden, und nicht ein jeder der Singekunst be-sitzner einem sanften Kammerconcerte beyzuwohnen, und sich daraus zu unter-richten, Gelegenheit hat: so ist leicht zu erachten, daß die Anzahl der guten Köhlen in Ansehung so vieler fertigen Fäuste in Deutschland gar geringe seyn müsse. Vielleicht ändert sich hierinnen einmahl der Geschmack, und können wir auch alsdenn in diesem Stück den Ausländern die Spitze bieten.

Die Erfahrung lehret, daß, sobald man in einem Lande den Wehrt ei-ner Kunst oder Wissenschaft überhaupt einzusehen, angefangen: die Theile derselben auch nach und nach zur Vollkommenheit gediehen sind. Wie hoch schätzen wir aber nicht die Musick bey uns, und wie wenige finden sich unter den artigen, und durch einen feinen Geschmack sich besonders unterscheidenden Personen, die nicht wöchentlich ein paarmahl die Lompretische mit einem Musickpulte vertauschen, und einem wohlklingenden Concerte Gehör geben sollten. Es giebt ja unter den liebenswürdigen Freunden der Flöte, oder der Violine, die reizendesten Exempel einer ganz besondern Stärke, und dürf-ten manche mit einem Virtuosen um den Vorrang streiten. In Ansehung unsers schönen Geschlechts aber haben die zum Scherz geneigten Pariserin-nen durchaus Unrecht, daß sie glauben, man wiese dasselbe zu weiter nichts an, als wie es eine Küchenschürze um den Leib binden, und wie man etwann eine Kraftsuppe kochen müsse. Die häußlichen Angelegenheiten verhindern dasselbe im geringsten nicht, einen Geschmack an der Musick zu finden, und die Mütter sehen die gründliche Erlernung derselben als einen wesentlichen Theil einer anständigen Erziehung an. Es bilde sich eine Cazamajor, eine Poptiniere, eine Tribolet, eine Boucon, und andere, auf ihre Fertig-keit den Flügel zu spielen, ja auf ihre Einsichten in die Composition, so viel ein, wie sie wollen. Vielleicht könnten wir ihnen Schülerinnen von gleicher Stärke zeigen, wenn ich die Vollmacht hätte, unterschiedne namhaft zu ma-chen, deren zierliche Hände die Gewohnheit haben, von Kennern mit Beyfall und Bewunderung gehört zu werden.

Unsere Meister bemühen sich ja um die Bette, unsern lehrbegierigen Damen die Ausübung der Musick leichter zu machen, und wer sich übrigens anders beschweren wollte, daß man ihm gewisse Handgriffe aus thörichter Eifersucht verschwiege: der würde von der täglichen Erfahrung widerleget werden, und etwas scheinbarere Gründe, seine Unwissenheit zu beschönigen, anführen müssen. Denn wer kennet nicht die Schriften eines Belesenheit und Erfahrung verbindenden Heinichens, eines arbeitsamen Spießens, eines mit dem glücklichsten Erfolge lehrenden Sorgens, eines für den Wachsthum der Musick mit einer mehr als patriotischen Besinnung eifernden vielwissenden Matthesons, eines um die Herstellung des gesitteten und reinen Ausdrucks in der Sprache der Tonkünstler ungemein verdienten gründlichen Scheibens, eines muntern Fuxens, und seines geschickten Uebersetzers, des vernünftigen Mizlers: vieler andern zu geschweigen. Wie mancher, der die Tonkunst bloß zu seinem Vergnügen treibet, entziehet nicht über dieses einige Augenblicke seinen übrigen Verrichtungen, um dieselben einer gesunden Prüfung musicalischer Wahrheiten aufzuopfern, und die Schwürigkeiten in Ausübung derselben aus dem Wege zu räumen?

Ich weiß nicht, ob ich mir die Freyheit nehmen darf, nach den glücklichen Bemühungen so vieler Methodisten und Kunstrichter, mit dieser Schrift ans Licht zu treten. Folgende Umstände haben mich zu deren Ausfertigung veranlasset. Es giebt eine Art von hartnäckigen Köpfen, die, wenn sie nicht im Augenblick eine Sache zu fassen im Stande sind, sogleich ihrem Meister, der sie unterrichtet, zu Leibe wollen. Diesembürden sie die Schuld ihrer dunkeln Begriffe auf. Sie halten seine Lectiones für sibyllinische Rägel, und glauben, daß es nicht möglich sey, aus seinem Vortrage, den sie für unordentlich und verwirrt ausgeben, einigen Nutzen zu ziehen. Es wollen dieselben alles aufs deutlichste auseinander gesetzt haben, und öfters eine Sache nicht ohne Beweis annehmen. Es kann seyn, daß es hin und wieder solche delphische Lehrmeister giebt, die ihre Schüler in beständiger Ungewisheit lassen. Dem sey aber wie ihm wolle, ich habe nicht Lust, mich in fremde Hand zu mischen, sondern berichte nur den geneigten Leser, daß ich für diese mit beständiger Gewissensangst bey ihren Zweifeln sich qualende Personen gegenwärtige Arbeit bestimmt habe. Ich werde mich an ihre Stelle setzen, und mich nach ihrer Denckungsart bequemen. Ich werde das Amt eines Wiederholers über mich nehmen, die ihnen aufgegebenen Lectionen durch neue Wendungen begreiflicher zu machen, die nöthigen Erklärungen hinzuzufügen, hin und wieder Erinnerungen zu geben, ihre Einwürfe zu widerlegen, und die aus Misverstand gefassten Vorurtheile zu heben, suchen. Ich werde sie auf die ersten Grundsätze der musicalischen Grammatick zurücke führen, und ihnen die

Wiß

Wissenschaft der Harmonie und des Generalbasses in einer ungezwungenen systematischen Ordnung bezubringen, mich bestreben. Nach den Regeln dieser Wissenschaft werden wir nachhero die Werke unterschiedner einheimischen und fremden Auctoren zu beurtheilen, Gelegenheit nehmen. Wir werden den gegründten Freyheiten einiger glücklichen neuern Köpfe beständig Recht sprechen; allein, zu gleicher Zeit die unvernünftigen Ausschweifungen der frischen Sekunst bekriegen; und, so eifrig wir uns wider die nach dem Alterthum schmeckenden Vorurtheile sträuben werden, doch allezeit dasjenige, worinn es klug und gründlich gedacht, zu rechtfertigen und beyzubehalten suchen. Wir werden bey allem diesen die Kennzeichen des schönen und heßlichen in der Schreibart wahrnehmen lehren, einige Vorschriften zur Ausbreitung des guten Geschmacks entwerfen, und endlich allerhand die practische Musick erleichternden Handgriffe beybringen.

Es wird mir aber sehr schwer fallen, dieses alles aus meinem Gehirne zu nehmen. Man wird mir, auffer der Einkleidung der Wahrheiten, sehr wenig zu danken haben. Die Auctores, die ich geplündert, oder, (nach der Sprache der Höflichkeit,) deren Gedanken zu den meinigen Anlaß gegeben, werde ich schon, wenn es Zeit ist, anzuzeigen wissen. Ich muß aber auch bekennen, daß ich aus den mit vernünftigen und geschickten Virtuosen in unterschiednen Ländern gepflognen Unterredungen nicht wenig Licht über einige Puncte bekommen habe. Man siehet, daß ich aufrichtig handele, und mich darinnen von denjenigen scharfsinnigen Geistern unterscheide, die alle ihre vermeinten Geheimnisse ihrem eigenen Nachsinnen zu danken haben, und niemahls einer fremden Erfindung etwas schuldig sind.

Uebrigens werde ich, dem Eckel meiner Leser vorzubeugen, mich der längst privilegirten Gewohnheit aller periodischen Schriftsteller bedienen. Ich werde manchesmahl eine Lektion unterbrechen, und einige in der musicalischen Republick sich ereignenden Vorfälle, herrschende Thorheiten, und dergleichen zu berühren, Gelegenheit nehmen, doch ohne mich darüber zu erbittern, und die damit behafteten Personen anzuführen, oder herunter zu machen. Ich bin nichts weniger gesinnt, als die Chronick der haselirenden Thonpfuscher fortzusetzen. Mich deucht, daß die künstlichsten Staarstecher öfters mit den bucklichten Tanzmeistern ein gleiches Schicksal zu haben pflegen. Es ist auch meine Schreibart so wenig geschickt, jemanden hämisch durchzunehmen, als ungeneigt mein Gemüth dazu ist. Ich pflege die eingebildten Musicos mehr zu beklagen, als auszusuchen, und da ich Gelegenheit haben kann, die erlesensten Virtuosen zu bewundern, so geschieht es selten mehr als einmahl, daß ich einem Phantasten zuhöre.

Sollten sich aber einige Febern finden, die mir etwan einige muntre Anmerkungen über dergleichen lächerliche Personen schriftlich mitzutheilen, sich die Mühe nehmen dürften: so werde ich es für keine Todsünde halten, dieselben, jedoch in einer Karve, auf den Schauplatz zu bringen. Man kann sich nie mahls zuvieler Mittel bedienen, die Irthümer zu verbessern, und die Thorheiten auszurotten.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in Commission zu haben:

1) In Berlin, in der Haude- und Spenerischen Handlung; bey dem Kauffmann, Hr. Beringuier, unter den Linden; bey dem Hrn. Campen, an der Ecke der Mittelstrasse auf der Neustadt, nicht weit vom Stall; und bey den Herren Nürnbergern an der langen Brücke. 2) In Breßlau bey dem Hrn. Korn. 3) In Frankfurt am Mayn bey dem Hrn. Barrentrapp. 4) In Hamburg bey dem Hrn. König, und 5) in Leipzig bey dem Hrn. Martini.

Jedes Stück wird zu 1 Gr. verkauft.



Der

# Kritische Musica

an der Spree.

---

Zweytes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den II. Martii 1749.

---

Folgende wider Vermuthen an mich eingelaufne Briefe erfordern eine Antwort, bevor ich meinem Zwecke näher komme.

Mein Herr,

Sie verbinden sich in ihrem ersten Wochenblatte, die Ausschweifungen der frechen Componisten zu bekriegen. Wäre es nicht billig, daß sie uns zuvor die Regeln der Seskunst erklärten? denn ich glaube doch nicht, daß die Regeln der Composition und der Harmonie von einerley Umfange seyn können. Entschuldigen sie diese Anmerkung, welche vielleicht aus Misverständnis herrühret, und versichern sie sich, daß ich iederzeit ihr Blatt mit Vergnügen zu lesen, fortfahren werde. Ich bin mit aller Hochachtung

Mein Herr,

Berlin,  
den 6ten Martii, 1749.

ihre ergebenster  
Philomusus.

Die Erinnerung dieses aufmerck samen Kopfes ist auf eine gewisse Weise gegründet. Es ist die Harmonie nur ein Theil der Seskunst, und kann einer die Verbindung der Thöne miteinander in seiner völligen Gewalt haben, ohne

der Verbindung derselben hintereinander gewachsen zu seyn. Es lehret uns dieses die tägliche Erfahrung, und kann man sich die Mühe ersparen, deswegen in diejenigen Kirchen, zu gehen, wo sich ein frostiger Orgelpräludist zwar mit einem Schock an sich und in ihrer Zusammensetzung untereinander richtiger Thöne hören läßt, deren Verbindung hintereinander aber von der gehörigen Fortschreitung gar weit entfernt ist, ob sie gleich mit allen zehn Fingern, und den beyden Füßen gegriffen werden. Es dienet aber meinem scharfsinnigen Correspondenten zur Antwort, daß ich das Wort Harmonie in weitläufigem Verstande genommen, und folglich die ganze Composition darunter verstanden habe. Ich erkläre mich indessen hiemit ausdrücklicher, und berichte, daß mein Entschluß ist, so wohl allen Freunden der Thonkunst, als denjenigen Köpfen, die sich der Ausübung derselben gänglich widmen wollen, einige Vorschriften in die Hände zu liefern. Zenen sind die Hauptgründe der Musick und der Harmonie in engem Verstande, nebst der Lehre vom Accompagnement; diesen die Grundsätze der Composition, nebst der Wissenschaft des Generalbasses, gewidmet. Doch werden auch vielleicht manche Liebhaber der Thöne nicht erröthen, sich mit den übrigen Geheimnissen der Musick befaßelt zu machen, um so vielmehr, da durch eine merckliche Veränderung der Zeiten bey den edelsten Seelen der Geschmack an der Gesekunst zu herrschen beginnt. Es ist ein besondrer Vorzug für das itzige Jahrhundert, daß auch die höchsten Hände einen Gefallen daran bezeigen, und die Welt durch ihr seltenes Beispiel überführen, wie wenig der Glanz der Hoheit durch den Lorbeer der Kunst entweihet werde.

### Hochzuehrender Herr Criticus,

Die Art, womit sie unser Frauenzimmer, gegen die spöttischen Vorwürfe der Ausländerinnen, in ihrem ersten Bogen verfochten, scheint mir ziemlich zweydeutig zu seyn. Ich rathe ihnen, sich bey der ersten Gelegenheit deswegen bey uns zu entschuldigen, woferne wir nicht ihre Blätter, unsere Haare damit aufzuwickeln, gebrauchen sollen. Ich meines Orts versichere, daß ich nicht nur die Musick sehr hoch halte, sondern mich in selbiger mit gar heftiger Begierde unterweisen lasse. Es ist wahr, daß ich mich dazu eben keines Castraten bediene, weil ich von dergleichen Leuten gar keine Freunde bin. Es thut es aber unser Küster, ein gar kostbarer Mann, und der insbesondere einen grossen Eifer hat, mir die alamodischen Triller bezubringen. Er ist ein rechter Meister darinnen, wiewohl er sie nur durch ein gar künstliches Hülfsmittel erzwinget, und sie ihm natürlicher weise nicht gar wohl abgehet. Sobald er seinen Daumen unter die Gurgel sehet: so bilde ich mir allezeit ein, als wenn ich den besten Chorpräfectum höre. Seine Stimme ist das  
bey

bey so durchbringend, daß alle klingenden Körper in der Nähe dadurch in eine zitternde Bewegung versetzt werden, und ohnlängstens fast eine Scheibe im Fenster davon gesprungen wäre. Ich lasse es aber nicht allein bey der Singskunst bewenden, sondern lege mich auch mit vielem Vergnügen und gar glücklichem Fortgange aufs Clavier. Es hat mir mein gnädiger Herr Papa ein gar vortrefliches in einer gewissen Auction für funfzehn Groschen und sechs Pfennige erstanden. Es unterweist mich auf selbigem ein gar geschickter vorstädtischer Organist aus einer benachbarten Stadt. Wir lassen ihn alle vierzehn Tage einmahl mit Gelegenheit zu uns herüber kommen, und giebt er mir in jeder Reise eine halbstündige Lektion. Er ist gar nicht theuer, und dürfen wir ihm nicht alle Monate zwey oder drey Ducaten bezahlen. Meine gnädige Frau Mama verehret ihm jährlich einige Scheffel Habergrüße. Wenn ich auch keine Zuneigung zur Music hätte, so wäre dieser Mann im Stande, mir eine zu machen. Er ist gar bescheiden, und weiß, für einen Mann aus bürgerlichem Geblüte, gar wohl mit Leuten umzugehen. Er setzt sich allezeit zu meiner linken Seite, wenn ich spiele, und vergißt niemahls, mir nach der Lektion einen Reverenz aus einem gewissen englischen Tanze zu machen. Er bereichnet alle Noten mit Buchstaben, damit er meinem Kopfe keine unnöthige Mühe mache, wiewohl ich schon igo anfangs, die erste und andere Linie auf dem C Schlüssel ziemlich zu kennen. Den G Schlüssel kann er aber gar nicht im Discante leyden. Er sagt, daß derselbe von einigen musicalischen Frengeistern zur Unzeit eingeführt zu werden, beginne, und daß der Großvater seines ehemaligen Lehrmeisters ein geschworner Feind von selbigem gewesen sey. Die Wahl der Finger überläßt er, als eine Kleinigkeit, meinem Gutdüncken, wiewohl er die beyden Daumen aus den Positionen verbannet wissen will, und wegen des häufigen Gebrauchs derselben wider die heutigen Claviristen sehr öfters eifert. Da er gar uneigenmüßig ist, und nicht Lust hat, mich zwey oder drey Jahr lang aufzuhalten, so verwirft er alle Manieren, und behauptet zugleich dabey, daß die Hurligkeit im Spielen dadurch verhindert werde. Uebrigens giebt er mir die Hofnung, daß ich mit ehesten die neuesten Arien anzufangen, im Stande seyn soll, dieweil ich ausser der Schmiedecourante, dem Gassenhauer, und zwey polnischen Tänzen, schon zum wenigsten ein halb Duzend Chorals in der Hand habe, und folglich zu den schweren Stücken vorbereitet bin. Ich muß nicht vergessen, ihnen zu sagen, daß mein unverdroßner Meister sonst allezeit eine Maultrommel, oder Weidenpfeiffe bey sich zu führen pflegt, womit er meine Thöne öfters begleitet, damit er, wie er sagt, mir einige Begriffe von Concerten beybringe. Dieser kurze Abriß meiner musicalischen Bemühungen kann sie zur Gnüge überführen, mein Herr Criticus, daß die Sinnen unsers Frauenzimmers nicht so gar unempfindlich sind, und daß das-

selbe sich nicht allezeit auf der Rauchkammer mit Speck und Schincken beschäftigt. Wir sind eben so gut, als ihre bräunlichten Ausländerinnen, im Stande, mit unsern Händen ein Instrument zu beleben, oder den Tact zu schlagen. Sie vertheidigen ihr männliches Geschlecht gar eifrig, und wohl. Sie sprechen nichts als von den Virtuosen, die der Hut bedeckt. Auf ihr Gewissen, halten sie sich nicht noch mehr verbunden, die Ehre der deutschen Hauben zu retten? Ich bin in der Hofnung, daß sie ihren Fehler mit ehesten bey uns gut machen werden,

In der Nähe,  
den 7. Martii. 1749.

ihre Dienerin,  
= = von = =

Ich bin dem gnädigen Fräulein für diese artigen Erinnerungen den gehorsamsten Danck schuldig. Ich werde nicht ermangeln, ihrem Befehle nachzuleben, und, so bald mir nur ein Verzeichniß unsers musicalischen Frauenzimmers in die Hände gerathen wird, dasselbe der Welt bekandt zu machen. Ich kann aber versichern, daß ich unsere Damen im Ernste vertheidigt, und lieber die Gewogenheit des Apollens, als die ihrige verschmerzen wollte. Inzwischen wollte ich meinem gnädigen Fräulein ohnmaßgeblich rathen, daß, wofern es nicht zu viele Unkosten erfoderte, sie sich einen Janitscharenvirtuosen verschreiben, und denselben zu ihrem gewöhnlichen Concert die Schellen schlagen ließen.

§. 1.

Das Wort Musick ist griechisch, und bezeichnet die Wissenschaft der Thöne. Die Ausmessung dieser Thöne macht den theoretischen Theil der Musick, die Zusammensetzung den practischen aus. Die practische Musick kann in die didactische und mechanische getheilet werden. Durch die didactische verstehe ich die Wissenschaft, die Thöne nach gewissen erwiesenen Regeln zusammen zusetzen; durch die mechanische, die Fertigkeit, die zusammengesetzten Thöne auszuüben, d. i. dieselben abzusingen, oder abzuspielen, so wie die Thöne durch Stimmen oder Instrumente hervorgebracht werden können. Wir werden für igo den didactischen Theil der practischen Musick durchgehen, und von dem mechanischen nur dasjenige, was man in Ausübung des Flügels anwenden kann, berühren.

§. 2.

Es kann aber die Verbindung der Thöne auf zweyerley Art geschehen, untereinander, oder hintereinander. Die Lehre von der Verbindung der Thöne untereinander heisset die Lehre von der Harmonie, und die von der Verbindung der Thöne hintereinander heisset die Lehre von der Melodie. Die Lehre von

von der Harmonie und Melodie zusammen heisset die Composition, oder die Setzkunst. Die Wissenschaft, den Zusammenhang einer nach den Grundsätzen der Composition abgefaßten Harmonie durch gewisse hiezu bestimmte Zeichen zu entwerfen, heisset der Generalbass, und die Fertigkeit, den Generalbass auf einem hiezu eingerichteten Instrumente abzuspielen, wird das Accompagnement oder die Begleitung genennet. Dieser Unterscheid des Generalbasses und des Accompagnements wird gar öfters vermischet.

§. 3.

Der Raum oder Unterscheid zwischen zweyen Thönen heisset ein Intervall. Dieser Raum findet da Platz, wo zwey Thöne der Größe, das ist, der Höhe oder der Tiefe nach, von einander unterschieden sind. Folglich geben zwey oder mehrere Thöne von gleicher Höhe oder Tiefe, ob sie schon durch unterschiedne Stimmen oder Instrumente hervorgebracht werden, kein Intervall ab. Man nennet die Vereinigung zweyer oder mehrer Thöne von gleicher Größe einen Einklang, oder einstimmigen Klang, und auf Lateinisch einen Unisonum.

§. 4.

Unter allen in der Natur möglichen Thönen giebt es nicht mehr als zwölf, deren man sich in der heutigen Musick bedienet, indem der dreyzehnte nichts anders, als ein um die Hälfte der Größe von dem ersten unterschiedner Klang ist, der vierzehnte von dem andern, der funfzehnte von dem dritten, und so weiter. Die Vereinigung zweyer um die Hälfte ihrer Größe unterschiedner Thöne heisset eine Aequisonanz, insgemein aber Octave, wovon wir die Ursach weiter unten sehen werden.

§. 5.

Ein Intervall ist von dem andern mehr oder weniger unterschieden. Das kleinste Intervall, das ist, der geringste Raum zwischen zweyen Thönen wird ein halber Thon genennet. Ein Intervall von zwey halben Thönen heisset ein ganzer Thon.

§. 6.

Alle zwölf Intervallen der Musick, welche nichts anders, als eine Reihe von eben so vielen halben Thönen, oder sechs ganzen Thönen ausmachen, werden in sieben Hauptthöne, und fünf besondere oder Zwischenthöne abgetheilt.

Die sieben Hauptthöne erhalten ihre Benennung von den Buchstaben des Alphabets, und begreifen in ihrer Ordnung eine Reihe von fünf ganzen, und zwey halben Thönen. Sie folgen in nachstehender Ordnung aufeinander:

halber Thon	{	C	der höchste Thon.
		B	ganger Thon.
		A	ganger Thon.
halber Thon	{	F	ganger Thon.
		E	ganger Thon.
der unterste Thon	{	D	ganger Thon.

Die Reihe dieser fünf ganzen und zwey halben Thöne wird die Thon- oder Musickleiter, *Scala Musica*, und der Raum, den jedes Intervall einnimmt, eine Stufe genennet.

Die zwischen den ganzen Thönen liegende besondern Thöne entlehnen ihre Nahmen von dem nächsten Thon, an dessen Stelle sie gebraucht werden. Lieget der Zwischenthon einen halben Thon höher, als der Hauptthon, das ist, wenn der Hauptthon um einen halben Thon soll erhöht oder vermehret werden, so hänget man dem Buchstaben, der diesen Hauptthon bezeichnet, die Syllbe *is* an. Lieget der Zwischenthon einen halben Thon tiefer, als der Hauptthon, das ist, wenn der Hauptthon um einen halben Thon soll erniedriget oder vermindert werden: so hänget man dem Buchstaben, der diesen Hauptthon bezeichnet, die Syllbe *es* an.

Dergestalt bekömmt ieder Zwischenthon zweyerley Nahmen, und heißt:

- 1) Der halbe Thon zwischen *c* und *d* ein *cis*, wenn er an statt des *c*; und ein *des*, wenn er an statt des *d* gebraucht wird
- 2) Der zwischen *d* und *e* ein *dis*, wenn er für *d*; und ein *es*, wenn er für *e* gebraucht wird.
- 3) Der zwischen *f* und *g* ein *fis*, wenn er für *f*; und ein *ges*, wenn er für *g* gebraucht wird.
- 4) Der zwischen *g* und *a* ein *gis*, wenn er für *g*; und ein *as*, wenn er für *a* gebraucht wird.
- 5) Der zwischen *a* und *b* ein *ais*, wenn er für *a*; und ein *hes* oder *b*, wenn er für *b* gebraucht wird.

Einige wenige hierunter befindliche anomalische, oder von der ordentlichen Art abgehende Benennungen wird man besonders mercken.

Dieses sind die fünf Zwischenthöne, und zwar nennet man sie die offenbaren, weil es ausser diesen noch zwey verdeckten von ieder Art giebt, als nemlich:

is und his,  
ces und fes.

Das is bezeichnet den halben Thon über e, und das his den über h.  
Das ces bezeichnet den halben Thon unter c, und das fes den unter f.

Diese verdeckten Zwischenthöne entstehen daraus, wenn einer von den offenbaren zu einem Hauptthone wird, wie wir an seinem Orte zeigen werden. Man mercke nur allhier, daß jene darum insgemein offenbare genennet werden, weil man sie auf dem Griffbrett eines Flügels durch fünf besondere Claves ausgedrückt findet. Die verdeckten aber werden auf den grossen Clavibus, die die ordentlichen Hauptthöne der Musickleiter enthalten, gegriffen.

§. 7.

Bey den Italiänern, Franzosen und Spaniern, ingleichen in einigen deutschen catholischen Provinzen bedienet man sich, an statt der Buchstaben, der so genannten Gamme, um die Thöne zu benennen. Nach Anleitung selbiger heisset

E	ein	ut
D	ein	re
E	ein	mi
F	ein	fa
G	ein	sol
A	ein	la
H	ein	si oder sa.

Diese sieben Syllben haben einen gelehrten Benedictinermönchen in Italien, Namens Guido, mit dem Beynamen Aretinus, welcher im eilften Jahrhundert lebte, zum Urheber. Er hat dieselben aus der ersten Strophe eines am Feste Johannis des Täufers in der Römischen Kirche gebräuchlichen Gesanges entlehnet, wie man allhier sehen kann:

<i>UT</i> queant laxis	<i>RE</i> sonare fibris
<i>MIR</i> a gestorum	<i>FAM</i> uli tuorum
<i>SOL</i> ue polluti	<i>LAB</i> ii reatum

*SAN*cte Ioannes.

Der Angelo Berardi hat die sechs erstern Syllben in folgenden Vers gebracht:

*UT RE*leuet *MIS*erum *FAC*um *SOL*itosque *LAB*ores.

Mit dem griechischen Wort Gamme oder Gamma, meint man, habe Guido auf den Ursprung der Musick, als der sich von den Griechen herschreibet, gezielet.

§. 8.

In der Schreibart hat man gewisse Zeichen, um die Thöne und ihre Zeit oder Dauer vorzustellen. Diese Zeichen nennet man Noten, und haben wir die

die Erfindung derselben einem gewissen Parisischen Doctor, Namens Johannes de Muris, welcher im vierzehnten Jahrhundert lebte, zu danken, nach dem man sich vorher nichts als lauter Puncte von gleicher Gestalt bedienet hatte.

## S. 9.

Wir gebrauchen heutiges Tages insgemein siebenereley Arten von Noten, ganze, halbe, Viertheile, Achttheile, Sechzehnthteile, Zwey und dreißig Theile, und Vier und sechzig Theile.

Eine ganze Note gilt zwey halbe,  
 Eine halbe zwey Viertheile,  
 Ein Viertel zwey Achttheile,  
 Ein Achttheil zwey Sechzehnthteile,  
 Ein Sechzehnthteil zwey Zwey und dreißig Theile,  
 Und ein Zwey und dreißig Theil zwey Vier und sechzig Theile.

Man mercke sonsten, daß das Wort Note oft in uneigentlichem Verstande für Thon genommen wird, und daß die alten viereckigten Noten, als 1) die Maxima, oder die größte, welche acht ganze galt; 2) die Longa, oder die lange, welche vier ganze galt; 3) die Brevis, oder die kurze, welche zwey ganze galt, und 4) die Semibrevis, oder die halbkurze, welche eine ganze galt, aus der neuern musicalischen Rechtschreibung verbannet sind.

## S. 10.

Soll eine Note um einen halben Thon erhöht werden, so zeigt man solches durch ein Zeichen vor derselben an, welches ein Kreuz, Diäsis, oder ein Erhebungszeichen genennet wird. Soll eine Note um einen halben Thon erniedrigt werden, so bedienet man sich der Figur einer b, welche vor dieselbe gesetzt, und das Erniedrigungszeichen genennet wird. Beyden Zeichen wird ein drittes, Namens das Wiederruffungszeichen, entgegengesetzt. Es besteht dasselbe aus einem viereckigten b, und setzt es die durch ein Kreuz oder b von ihrer Stelle verrückten Thöne wieder an ihren Platz. Sind dieselben durch ein b erniedrigt worden, so erhöht es sie wiederum einen halben Thon; sind sie aber durch ein Kreuz vermehret worden: so verringert es sie wiederum um einen halben Thon. Alle diese drey Zeichen werden mit einem Worte: die Versetzungszeichen genennet.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude und Spenerischen Handlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Drittes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 18. Martii 1749.

---

Ich war willens, meine geneigten Leser, die ohne Zweifel insgesamt Freunde des guten Geschmacks in der Musick sind, mit einigen Auszügen aus einem gewissen ausländischen Tractat, worinnen das wahrhaftige schöne in der Thonkunst gar vernünftig untersucht wird, auf heute zu unterhalten. Allein folgendes Schreiben, welches ich Gewissens halber der Welt vor Augen legen muß, nöthigt mich, mein Vorhaben bis auf einen andern Tag zu verschieben. Es ist wahr, daß dieses Schreiben vielmehr in die Intelligenzettel, oder in ein anderes Wochenblatt, als das meinige, gehört. Da aber diejenige Person, die mir selbiges einhändigen lassen, mich gar verbindlich um die Bekandtmachung desselbigen ersuchet: so will ich mich für dieses mahl bequemen, ihrem Ansuchen zu gehorsamen, doch mit angehängter Bitte, daß, wer etwas mit seiner Feder zu meinen Absichten beyzutragen, gesonnen ist, derjenige mir vielmehr einige mit der Musick in genauerer Verwandtschaft stehende Anmerckungen mitzutheilen belieben möge.

## Mein Herr,

Es scheint, als ob sie in der Charte der guten Musicorum so ziemlich bewandert sind. Ich wollte wünschen, daß sie mir ein gleiches Verzeichniß von den geschicktesten Candidaten zu verschaffen, im Stande wären. Da sie aber selbst noch ein Student seyn sollen, wie man mir gesagt: so zweifle ich nicht, daß sie doch zum wenigsten einige kennen werden. Ich habe einen gelehrten Menschen bey meinen Kindern vonnöthen. Ich werde ihnen denselben, so wie ich ihn verlange, beschreiben, wenn sie mir vorher erlauben wollen, ihnen eine kurze Idee von meiner Person zu geben. Ich bin ein Mann, der sich, ohne Ruhm zu melden, nach dem Bericht meines Schulzen, durch seinen Arm, durch seine Wissenschaft, und durch seine Einsicht in Wirthschaftssachen, in allen umliegenden Dörfern und Flecken, berühmt gemacht. Es lauffen nicht nur alle Hasen vor mir, so bald sie mich mit meinem Gewehr durch die Büsche streichen sehen. Ich bin auch fähig, den stärksten Hammel auf die Beine zu bringen, und habe ich ohnlängstens einen großen Schäferhund, welcher sich unterstanden, Junker Belten, meinen Herrn Sohn, anzubellen, mit meinem gewöhnlichen Besenstiele, den ich anstatt eines Spanischen Rohres zu tragen pflege, dergestalt herum getummelt, daß er mir sogleich mit demüthiger Darlegung seiner rechten Pfote, seinen Fehler verbitten mußte. Dessen ohngeachtet, habe ich niemahls Gelegenheit gesucht, meine Tapferkeit im Felde zu beweisen. Auf meinen langwierigen vierteljährigen Reisen hingegen habe ich so viele Proben davon blicken lassen, daß die Ausländer sich niemahls meines Namens ohne Zittern erinnern werden. In Holland habe ich einmahl dem verwegenssten Forsbrenner drey Maulschellen für zwey Stüber angeboten, und als ich zu Paris in Frankreich war, und mir mein abergläubischer Wirth, wider die Gewohnheit der dasigen Garböche, an einem gewissen Fasttage kein Fleisch zu essen, erlauben wollte: so habe ich ihm mehr als etliche zwanzig mahl das *va te faire &c. &c.* und noch schlimmere Dinge in den Bart geworfen. Es ist gewiß, daß meine Person, bey diesen Umständen, nicht wenig Gefahr lief, zumahl, da ich immer ohne Securdanten war, und ich, die unnöthigen Reisekosten zu ersparen, keinen Hofmeister mit mir genommen hatte. Allein, ich stand sonst wohl auf meiner Hut, und hatte die Aufmercksamkeit, daß, da ich nicht ohne Ursach einen unvermutheten Ueberfall zu besorgen hatte, ich mich in meinem Zimmer, welches ich allezeit cavaliermäßig im Hintergebäude zu haben pflegte, fest verschloß, und wenn sich des Morgens mein Savoyard zur gewöhnlichen Zeit

Zeit meldete, um mir die Schuhe zu putzen, und anderthalb Tassen Caffee aus der Honoriusstrasse nicht weit vom Opernhause zu hohlen, ich allezeit, bevor ich die Kammer eröffnete, durchs Schlüsselloch guckte, und lauschte, ob nicht etwann ein verummter Bandit bereit wäre, mir den Degen durch den Leib zu jagen. Mit dieser Vorsicht bin ich der Falle meiner Feinde entwischet, und endlich wiederum glücklich zu Hause angekommen, allwo ich, wie sie leicht erachten können, aufs feyerlichste bewillkommet, und eine von meiner Amme gemästete Krickente, nebst zwey Schleiskannen Märzbier, zum besten gegeben ward. Es wurden auch an eben diesem Tage einem Bauer, dessen Vieh auf unsern Feldern grasen gegangen war, neun Pfennige Pfandgeld erlassen. Inzwischen war es nunmehr Zeit, auch auf die Fortpflanzung meines alten berühmten Stammes zu gedencken, und bin ich auch darinnen so ziemlich glücklich gewesen. Ich liebe deswegen meine Frau Gemahlinn mit der größten Zärtlichkeit, und suche, ihr, in untrer weitläufigen Wirtshafft auf dem Lande, allezeit unter die Arme zu greiffen. „So oft dieselbe eine Wäsche zu trocknen hat: so laß ich mich mit allen nöthigen Gehülffen, und sämtlicher Wäsche, auf einem Letterwagen vor meinem Dorfe auf einen grünen Platz fahren, allwo ich sogleich die benöthigten Linien ziehe, und die von meiner Frau Gemahlinn aufgehendkten Bindeln, Kindermützen, Nachtbeguinen, halbe Hemden, Aermel ohne Manschetten, und Schnupftücher mit gewissen Klammern befestige, welche ich insgemein in einem grossen Sack um meinen Leib, so wie ein Theriackskrämer seine Arzeneyen, zu verwahren pflege. Ich vergesse hiebey nicht, die Aermel öfters in die Breite zu ziehen, damit sie desto ehe trocken werden, und sehe überhaupt darauf, wie alles bald zu Stande kommen, und auf meinem Paradewagen mit vier und zwanzig Fenstern wiederum frühe nach Hause geschaffet werden möge. So bald ich mich von dieser Arbeit ein wenig erhohlet habe: so fange ich sogleich wieder eine neue an; z. E. ich zähle meine Schaaf in den Stall hinein, oder sehe, wie viele Eyer die von mir getasteten Hühner geleet, und trage sie mit grosser Behendigkeit auf den Schößern meiner Weste nach Hause. Ist ein gutes Obstjahr gewesen, so schneide ich Birnen und Aepfel, und schiebe sie in den Backofen; und auf diese Weise erhalte ich meine Haushaltung in guter Ordnung „

Alle diese wichtigen Angelegenheiten verhindern mich aber im geringsten nicht, auch ein wachsames Auge über meine junge Herrschaft zu haben. Ich stelle derselbigen insbesondere mein Exempel zur Nachahmung vor, und hat mich öfters mein Kuhhirte, der einen englischen Verstand hat, versichert, daß kein Kind von mir aus der Art schlagen wird.

Ich bin deswegen gesinnt, sie insgesammt standesmäßig zu erziehen, und ihnen ein tüchtiges Subjectum vorzusetzen. Sie würden mich bey diesen Umständen höchstens verbinden, mein Herr, wosern sie mir einen Menschen nach meinem Geschmack ausfindig machen könnten. Es muß derselbe nemlich nicht nur die hebräische, griechische, lateinische, französische, italienische, engelländische und holländische Sprache nebst der seinigen vollkommen lesen, schreiben und sprechen. Er muß auch die Mathesin, die Historie und Geographie, Heraldick, Genealogie und Chronologie, aus dem Grunde verstehen. Ins besondere verlange ich, daß er auffer der Logick, und Metaphysick, auch in den Grundlehren einer gesunden Physick wohl beschlagen sey, damit er mir die Furcht vor den Gewittern benehmen, und mir zugleich sagen könne, woher es komme, daß manchesmahl die Hüner Windeyer zu legen pflegen. Hiernächst muß er einen gescheuten Brief aufzusetzen im Stande seyn, damit er, wenn ich manchesmahl nicht Zeit haben sollte, die unhöflichen Laus Deo, die gar zu ofte bey mir einzulauffen pflegen, beantworten könne. Ich hätte es sollen billig zu erst erwehnen, daß dieser Mensch nebst der Theologie, sich in der Rechts- und Arzeneylehrsamkeit nicht verkauffen lassen müsse, weil mein Dorfcapellan ihn nicht nur manchesmahl ersuchen möchte, für ihn die Postille zu reiten, sondern ich ihm auch mein Actuariat aufzutragen gedencke, und sich sonstens meine kleine Dienstmagd, die ich sehr hochhalte, öfters übel zu befinden pflegt. Ich habe weiter nichts hinzuzufügen, als daß ich verhoffe, es werde mein Herr Hofmeister den Flügel, die Bioline und Flöte zu spielen wissen, daß er werde können eine gute Menuet tanzen, wohl zu Pferde steigen, voltigiren, eine behende Quarte sossen, und fertig rechnen. Sie können glauben, mein Herr, daß ich diesen Menschen standesmäßig belohnen werde. Er soll nicht nur jederzeit im Winter eine Stube mit einem Ofen bewohnen, und in seinem Schlafrocke an meiner Tafel zu speisen, die Erlaubniß haben. Ich verspreche ihm auch, daß mein Herr Gevatter, der Küster, ihm alle Sonnabend den Bart für ein geringes abnehmen soll. Ueber alles dieses erbiere ich mich, ihm ein unvergleichliches Honorarium von achtzehn bis zwanzig Thaler, nebst einem Gulden Frankgeld zum Neujahrsgeschencke zu geben. Zu seiner erlaubten Gemüthsergehung ertheile ich ihm die Freyheit, meine Bibliothek im Stande zu erhalten. Er wird darinnen manches schöne Stück, das er sonst vergebens suchen möchte, finden. Ich habe i. E. unter andern Seltenheiten den Räbezahl, allerhand neue Lieder, worunter unter andern: Wilt du nicht, so sollt du doch, ein Duzend neuer Traum- und Rägelbücher, unterschiedene hundertjährige Calender, das Glücks-

Glückstrad; Käsebiere Leben und Heldenthaten, die Geschichte von einem Gespenste in Schlaraffenland, ein Lateinisch Vocabularium mit kostbaren Kupfern; die Historie vom Eulenspiegel, in Franzband gebunden; den gehörnten Siegfried, die schöne Magellone, den Donat nebst dem Speccio, den Albert von den Geheimnissen der Weiber, in Schweinsleder gebunden; D. Fausts Leben, viele Gespräche im Reich der Todten, und endlich allerhand unerhörte Mordgeschichte, worunter unter andern die Historie von dem Wunderkinde zu Kehrberg, 2c. Der Gebrauch dieses erlesenen Büchervorraths soll meinem Herrn Hofmeister allezeit zu Diensten sehn. Haben sie, mein Herr, nur die Gefälligkeit für mich, diesen Brief in ihrem critischen Wochenblatte bekandt zu machen. Sie sollen zur Erkenntlichkeit drey fette Schaafkäse, die meine Frau Gemahlinn selber gemacht, zu erwarten haben. Ich bin indessen

Dero bereitwilliger

Geschrieben. auf meinem Gute,  
den 16. Martii 1749.

Friedlieb von Bethlehem,  
Erbherr auf Capernaum.

Ich zweifle nicht, daß dieser Brief einen Wettstreit unter den Herren Candidaten erregen wird. Es stehet nur zu besorgen, daß derselbe Ihre gestrengen Gnaden viele Ungelegenheit verursachen dürfte. Sie werden vielleicht in einer Zeit von vierzehn Tagen keine andere Leute als Dintenflecker, (so wie sie manchesmahl die Studirmachergefallen aus angebohrnem höflichen Scherz zu benennen pflegen,) um sich sehen. Der Himmel gebe nur, daß alles gut abgehe, und daß die fürchterlichen Jenischen Rauffer schon in sanftmüthige saubere Galanterieklingen verwandelt seyn mögen. Es könnten sich sonst diese Leute einander die Hälse brechen, um bey Ihrer gestrengen Gnaden ihr Glück zu machen. Ich meines Orts versichere, daß ich schon zum voraus den Vortheil desjenigen beneide, der Ihnen zu gefallen, die hohe Ehre haben wird.

§. II.

Um die Zeit einer Note zu verlängern, bedienet man sich eines Puncts, und eines sogenannten Bindungszeichens. Der Punct wird hinter die Note gesetzt, und verlängert dieselbe um die Hälfte. Dergestalt gilt

Eine ganze mit einem Punct drey halbe,  
Eine halbe mit einem Punct drey Viertheile,  
Ein Viertheil mit einem Punct drey Achttheile,

Ein Achttheil mit einem Punct drey Sechzehnthteile,  
Ein Sechzehnthteil mit einem Punct drey Zwey und dreißig Theile,  
und so weiter.

Das Bindungszeichen, welches die Figur eines halben Zirkels oder Bogens zu haben pflegt, wird zwischen zwey auf einer und eben derselben Stufe befindliche Noten gesetzt, und verlängert die erstere nach dem Wehrt der andern, welche mit ihr verknüpft ist.

§. 12.

Die Reihe von den fünf parallelen Strichen oder Linien, auf und zwischen welche die Noten, und übrigen Zeichen der Musick gesetzt werden, heisset ein System. Die unterste von diesen Linien ist die erste, und die höchste folglich die fünfte. Ueberschreitet der Gesang die Schrancken der fünf Linien, so thut man noch eine, oder mehrere Nebenlinien, so lange es nöthig ist, hinzu. Man mercke hiebey, daß man in dem gemeinen römischen Kirchengesange, welcher Cantus planus genennet wird, nur vier; auf der Laute und Theorbe hingegen sechs Linien zu gebrauchen pfleget. Das Zeichen, womit man am Ende eines Systems die in der folgenden Reihe befindliche Note, der Bequemlichkeit der Leser wegen, bezeichnet, wird ein Custos genennet.

§. 13.

Die Namen dieser Linien, und der in ihrem Umfange befindlichen Noten, zu bestimmen, gebrauchet man gewisse Characteres, welche man Schlüssel nennet, deren es drey giebt, und von welchen jedesmahl einer zum Anfang eines Systems gesetzt wird. Diese drey Schlüssel sind der *F*, der *C*, und der *D* Schlüssel und geben sie ihren Namen allezeit derjenigen Linie, worauf sie stehen.

Der *F* Schlüssel wird auf die dritte, vierte, und fünfte Linie gesetzt.

Der *C* Schlüssel bekommt seinen Platz auf der ersten, andern, dritten, und vierten Linie.

Der *G* Schlüssel nimmt seinen Sitz auf der ersten und andern Linie.

Nach der ordentlichen Eintheilung eines Flügels in vier Octaven zeigt der *F* Schlüssel allezeit das sogenannte ungestrichne *f* in der andern Octave; der *C* Schlüssel das eingestrichne *c* in der dritten Octave; und der *G* Schlüssel das eingestrichne *g* in eben dieser Octave an. Von diesen mit ihren Schlüsseln bezeichneten Linien zählet man hernach die folgenden Noten ab. Es ist hierbey in Obacht zu nehmen, daß der *F* Schlüssel auf der vierten Linie mit dem *G* Schlüssel auf der ersten; und der *F* Schlüssel auf der fünften mit dem *G* Schlüssel auf der andern Linie, der Benennung der Noten

Noten nach, einerley ist, mit dem blossen Unterscheid, daß die beyden S Schlüssel, der Grösse der Thöne nach, zwey Octaven unter dem G Schlüssel stehen. Den Gebrauch dieser unterschiednen Schlüssel, mit ihren übrigen Benennungen, werden wir an seinem Orte bemercken.

§. 14.

Die Abmessung der Zeit, binnen welcher eine gewisse Anzahl von Noten gehört werden soll, heißt der Tact, die Mensur oder Zeitmaasse. Die Länge oder Kürze dieser zur Ausführung der Noten bestimmten Zeit heißt die Bewegung, und kann dieselbe langsam, mittelmäßig, oder geschwinde seyn. Es giebt aber zweyerley Bewegungen;

Die eine hat den blossen Wehrt der Noten zu ihrer Vorschrift, nach welcher ein mit ganzen Noten angefüllter Tact ernsthafter einhertreten muß, als ein aus eben so vielen halben Noten bestehender; und nach welcher ein mit Viertheilen angefüllter Tact lebhafter ausgeführet werden muß, als ein aus eben so vielen halben Nothen bestehender; und so weiter;

Die andere Bewegung gründet sich auf die Natur und den Character eines Stückes, und bestimmet die Grade der Geschwindigkeit oder Langsamkeit, nachdem der Gesang munter, traurig, pathetisch, zärtlich und dergleichen seyn soll. Man drücket diese Bewegung durch gewisse italiänische angenommenen Kunstwörter aus, und pfeget man z. E. die unterschiedenen Grade der Geschwindigkeit in muntern und lebhaften Stücken durch *Vivace, Vivacemente, Vivacissimo; Leggiadro, Leggiadramente; Allegro, Allegretto; Allabreve; Veloce, Velocemente, Velocissimo; Presto, Prestissimo;* die unterschiedenen Grade der Langsamkeit in ernsthaften Stücken durch *Lento; Largo, Larghetto; Adagio, Tardo;* insbesondere aber das zärtliche und auf eine angenehme Weise rührende durch *Affettuoso, Soave, Soavemente, Dolce, Dolcemente, Amorofo, Gratoso, Spiritoso,* und andere mehr; das klagende durch *Lugubre, Languido, Lagrimoso, Doloroso, Timoroso;* das prächtige ernsthafteste durch *Maestoso;* und dergleichen mehr auszudrücken. Die Art der gemäßigten Bewegung wird durch *Andante; Andantino; Moderato, Discreto, Con Discretionem, ma non troppo, un poco Adagio, un poco Allegro, un poco Presto,* und dergleichen mehr bemercket. Wird das Adverbium piu zu einem solchen Worte gesetzt, so vermehret es die Bedeutung desselben; wird aber meno davor gesetzt, so verringert es die Bedeutung desselben. So bemercket z. E. das poco piu Allegro, daß die Bewegung ein wenig lebhafter, wie insgemein, seyn soll; un poco meno Allegro, daß die Bewegung nicht so frisch, als gewöhnlich, son-

bern etwas lang'amer seyn soll. Wie man aber diese Bewegung finden soll, zeigen keine Regeln. Man muß es aus der Erfahrung lernen. Es finden sich hier Stücke, da ganze Noten geschwinde, und Achttheile sehr langsam ausgeföhret werden, so wie es der Geschmack erfordert.

## §. 15.

Zur äusserlichen Vorstellung des Tactes, bedienet man sich gewisser Wendungen und Schläge mit der Hand, oder des Auf- und Niederhebens der Hüfte. Die Anzahl dieser Schläge und Wendungen hängt von der Hauptgattung des Tactes ab. Es kann derselbe aber in zweyerley Hauptgattungen eingetheilet werden, in den geraden und ungeraden. Bevor wir dieselben erklären, müssen wir zum voraus merken:

1) Daß die Zeichen, womit man die Gattung eines Tactes bemercket, ihren Sitz unmittelbar nach dem Schlüssel nehmen, wofern keine Besetzungszeichen vorhanden sind, als welche allezeit vorhergehen müssen; daß der Tact nur einmahl in einem Stück, als nemlich zum Anfange desselben, bemercket wird; daß, wo derselbe aber in der Mitte verändert werden soll, man dasselbe da, wo diese Veränderung statt hat, durch das dazu gehörige Zeichen andeuten müsse.

2) Daß die Anzahl und Beschaffenheit der Hauptnoten, die jeden Tact ausmachen sollen, durch eine, oder zwey übereinander stehende Ziffer bemercket werde. Die unterste zeigt den Wehrt der Note, die oberste, wie viele von solchen Noten in jedem Tacte Platz haben müssen.

3) Daß die Schrancken eines jeden Tactes vom Anfang bis zum Ende eines Stückes durch perpendicular gezogene Striche bezeichnet werden.

4) Daß der Niederschlag, oder das erste Glied, oder der erste Theil eines Tactes, öfters mit dem griechischen Worte Thesis; und daß der Aufschlag, oder das letzte Glied eines Tactes, mit dem griechischen Worte Arsis belegt zu werden pflege. Wie aber jede Note allezeit in andere von geringerem Wehrt eingetheilet werden kann: so kann auch gleichfals jeder Schlag in geringere Theile unterschieden werden. Wir werden dieser Anmerckung zu seiner Zeit bedürfen.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Critische Musicus**  
an der Spree.

---

**Viertes Stück.**

---

**BERLIN,**

**Dienstags, den 25. Martii 1749.**

---

Schreiben eines reisenden Liebhabers der Musick von der  
Tyber, an den critischen Musicus an der Spree.

**M**an wird sich wundern, daß ich mir die Freyheit nehme, eine wider mich  
herausgekommene Schrift selber bekandt zu machen. Meine Ursach  
ist diese. Es hat der Herr Verfasser derselben, der gewiß in der  
ganzen Abhandlung zeigt, daß er zu leben weiß, und kein unhöflicher, murri-  
scher und schmähsüchtiger Mensch ist, sich verbunden erachtet, mir seine Ein-  
fälle, wie er aus Bescheidenheit spricht, gedruckt zu überliefern, und mir  
folglich die Druckerkosten zuersparen. Eine Höflichkeit erfordert die  
andere. Ich mache seine Schrift dafür bekandt. Es ist billig, daß er das  
auf den Druck derselben verwendete Geld nicht nur wieder heraus bekomme,  
sondern, wo es sonst mit rechten Dingen zugehet, noch wohl dazu einen  
Ducaten Ueberschuß zu einem Freudenschmause erhalte. Nur rathe ich ihm  
im Vertrauen, daß er eine Flasche von dem besten Champagner, wofern er  
sonst kein Erbfeind von den Franzosen ist, dabey ausleere, um sein in Unord-  
nung gebrachtes Geblüte wiederum in den gehörigen Gang zu bringen.  
Die Medici haben längst erwiesen, daß der Zorn den menschlichen Körper  
sehr anzugreifen pfliget. Ich verbitte es würcklich beym Apollo, daß mein  
unschuldigcs Wochenblatt dazu Gelegenheit gegeben. Sollte der gute  
Flavio Anicio Olibrio mit seiner Schrift nicht mehr, als etwann ein  
kleiner Pudel mit seinem Kleffen austrichten; sollte er darüber in Schwer-  
muth gerathen, und solten verständige und ohne Partheylichkeit urtheilen-  
de mitleidige Personen ihm vielleicht einen Platz in dem für gewisse Perso-  
nen durch eine mildreiche Stiftung eines klugen Swifts zu Dublin bestim-  
ten Hause anweisen: Himmel! was würde ich nicht zu verantworten haben?

Was für einen scharfsinnigen Bertheidiger würden nicht die Italiäner verlieren, und wie unangenehm würde insbesondere dieser Verlust nicht denjenigen seyn, deren Fehler er in Tugenden zu verwandeln suchet? Treflicher Beschützer der weltlichen Muse! ich weiß nicht, wie es mir jemahls in den Sinn gekommen ist, die Deutschen zu erheben, die Franzosen zu vertheidigen, und die Italiäner zu Menschen zu machen. Wohlhan, ich habe mir vorgesezt, meine Meinung zu ändern. Sind Sie damit zufrieden, mein Herr Olibrio, und haben Sie ein zur Versöhnung geneigtes Gemüthe? Ich will hoffen, daß Sie von Stunde an geruhiger schlaffen werden. Ich nehme Theil an Ihrer Genesung, und erbiere mich, daß, wosern Ihr Gehirn schon etwas sollte gelitten haben, ich Sie in die Hände eines erfahrenen Wundarztes liefern will. Er hat schon manche, die vielleicht nicht so schlimm daran waren, zurechte gebracht. Lassen Sie uns iho freundschaftlich mit einander sprechen.

Sagen sie mir, Herr Olibrio, ohne böse zu werden, was hat Sie bewogen, so gleich vom Anfange Ihrer Schrift, Ihre Stärke in einer gewissten Sprache, die sonst die Creaturen bey den Plumpen und am Fischmarckte nur zu sprechen pflegen, zu verrathen? Konnten Sie Ihre Einfälle nicht ein wenig artiger einkleiden? Eine Critick wider mich kan Ihr Blatt unmöglich seyn. Sie entdecken durchgängig ein durch eine Art von Nachgier erregtes, ich will nicht sagen, niederträchtiges Herz. Dies ist eines von den Hauptkennzeichen einer Schmähschrift. Ihre Schmähschrift aber gehet wider alle diejenigen Personen, die das gute billigen, und das erwünschte verabscheuen. Sie greiffen nicht so wohl mich, als alle vernünftigen Liebhaber eines gereinigten Geschmacks an. Sie sezen der Wahrheit das Messer an die Gurgel und wollen die Thorheiten auch durch Ihr Kiel fortgepflanzt wissen. Konnten Sie aber alles dieses nicht behutsamer ins Werck richten? Ich hätte Ihnen doch mehr Lebensart zugebracht, als Sie in der That bezeigen. Warum haben Sie eine Maske entlehnet, um mit mir zu sprechen? Denn daß Sie würcklich ein Italiäner seyn sollen: dieses süchen mir einige gute Freunde, in deren Aufrichtigkeit ich nicht das mindeste Mistrauen seze, beständig aus dem Sinn zu reden. Man meinet, mein Herr, daß Sie, um Ihrer Einbildungskraft desto freyer den Zügel schießen zu lassen, sich von der Eyber herzuschreiben, für gut befunden haben. Man will mir aus vielen Umständen darthun, als ob Sie wohl eben nicht eine Begierde, die Phöbusmacher und Galimathiassezer wieder auf den Thron zu heben, in den Harnisch gebracht haben müsse. Ja diese mit ihren Muthmassungen vielleicht zu weitgehenden Köpfe wollen für gewiß behaupten, daß Sie in Ihrer Schrift, mein Herr Olibrio, gar un-

anzweydeutige Spuren einer Art von Eifersucht gewahr werden. Aber wer sollte denn wohl glauben, daß ein vernünftiger Deutscher über die Ehre seiner Landsleute so scheel sehen würde? Dem sey nun, wie ihm wolle, Sie mögen, mein Herr, ein Italiäner oder Kappländer seyn, ich verzeihe Ihnen alle heftigen, ich will nicht sagen, beißigen Ausdrücke. Ich will Sie im geringsten nicht darüber zu Rede setzen, und wenn ich hiemit auf einige Puncte Ihrer schmählichen Chartre zu antworten, mich entschlicke, so gebe ich Ihnen die Versicherung, daß es nicht Ihre Wege, mein Herr, sondern einigen unbehutsamen Gemüthern, die sich nicht die Mühe geben, eine Sache genauer zu untersuchen, zu Gefallen geschieht. Es würde mir Leyd thun, wenn einige meiner Landsleute mit Ihrer Seuche behaftet werden sollten.

Sie verwundern sich, daß ich den Titel zu meinem Wochenblatte von dem critischen Musico des Herrn Scheiben erborget. Ist es denn verboten, sich bey ähnlichen Absichten ähnlicher Titel zu bedienen? Es kann ja einem Manne, wie Ihnen, der etwas mehr als einen gemeinen Notenschwänker vorstellen will, nicht unbewußt seyn, wie schon der Herr Mattheson vor dem Herrn Scheiben eine *Musica critica* heraus gegeben. Es hat sich dessen ohngeachtet kein vernünftiger gefunden, der den Herrn Scheiben in die Acht erkläret, und noch vielweniger unsre Muttersprache deswegen einer Armuth beschuldigt hätte, als ob dieselbige einen neuen eigenen Tittel herzugeben, nicht im Stande wäre. Sehen wir auf eine der Musick verwandte Kunst, zu wievielen sogenannten critischen Untersuchungen, Gedanken, Abhandlungen und dergleichen hat das vom Himmel begeisterte Geschlecht der Poeten nicht Gelegenheit gegeben? Es hat sich aber noch niemals ein elender Reimenschmied mit der blossen Frage bey der klugen Welt rechtfertigen können: Mein Herr, warum erscheinen Sie doch mit dem erborgten Titel einer critischen Untersuchung, Gedanke, oder Abhandlung? Es muß dem Herrn Olibrio das Wort critisch doch gar fürchterlich in den Ohren klingen. Allein, ist es meine Schuld? Eine Person, die ein gutes Gewissen lospricht, darf vor dem Richterstuhle nicht roth oder blaß stehen. Die Untersuchung ihrer Schriften dienet ihr zu desto mehrer Ehre. Sie hat keinen zweifelhaften Ausspruch zu besorgen. Die eingebildten Köpfe, die kleinen Geister sind es, die das Urtheil scheuen. Es thut ihnen wehe, daß man sie in ihrer Blöße der Welt vor Augen stellt, und auf die mit der Larve zuvor verdeckten Flecke weist. Ich gebe Ihnen aber Hand und Siegel, mein Herr, daß ich bishero noch nichts von Ihnen gesehen, welches zu loben oder zu tadeln sey. Wollen Sie mich aber mit einigen Ausarbeitungen von Ihrer Hand beehren: so wird sich Gelegenheit finden, Ihnen Recht wiederfahren zu lassen. Nur bitte ich, daß

Sie Ihre Sachen zu gleicher Zeit irgendwo anders einzuschicken, belieben mögen. Sie werden alsdenn sehen, daß es auffer den vielen Gattungen von Albernheiten, auch mehr als eine Art, dieselben auszumerkzen, giebet. Sie werden erfahren, daß, ohngeachtet alle diejenigen, die die Wahrheit auszubreiten, eine Sache nach den Regeln der Vernunft zu untersuchen, und zu beurtheilen, und die Herrschaft der Vorurtheile zu schwächen, sich bearbeiten, in ihrem Hauptzwecke übereinkommen: sie dennoch in den damit verknüpften Nebenumständen von einander unterschieden seyn können. Einer wird es auf diese Weise, ein ander wieder auf jene Weise anfangen. Ich kann daher nicht begreifen, warum der von Ihnen so gar sinnreich ausgefundne Titel eines musicalischen Wiederhoblers auf meine Blätter passen soll. Wer hat es Ihnen denn gesagt, mein Herr Olibrio, daß ich den Herrn Scheiben wiederhohlen werde? Geben Sie mir doch selber Gelegenheit, schon iso etwas anders zu schreiben? Hat Sie der unbarmherzige Herr Scheibe vielleicht ehemals unter seiner critischen Ruthe gehabt, daß Sie glauben, ich werde auch mit Ihnen anbinden, und die Ihnen versehten Streiche wiederhohlen? Sie müssen indessen etwas mehr als menschlichen Verstand besitzen, daß Sie sogleich bey dem Anblick meines ersten Blattes meine Absichten errathen können. Sie werden doch, um des Himmels willen, kein Abkömmling von dem ehrlichen Klingehohr seyn. Sie wissen ja, mein Herr, was dieser Pritschmeister für widrige Begebenheiten gehabt. Man beschuldigte ihn der Hexerey. Könnte ich aber nicht, Sie, mein Herr, als einen offenbaren und überführten Hexenmeister in die Hände des Gerichts liefern? Doch das sey ferne. Ich bin so böse nicht, und mögen Sie meinerwegen immer derjenige bleiben, der Sie sind, Ich will Ihnen nicht einmahl vergeltungsweise zumuthen, daß Sie Ihren Namen ändern sollen. Sie geben sich doch für einen welschen Musicum aus. Sie wissen aber, daß sehr viele diesen Titel führen. Ich fodere deswegen nicht von Ihnen, daß Sie sich durch den Zusatz zweyer Sylben von denjenigen Leuten, die diesen Namen mit Recht führen, unterscheiden, und sich etwann den Fauderwelschen Musicum nennen sollen.

„Vielleicht aber werden die ausgesuchten Lobeserhebungen, welche Sie den berühmtesten Meistern Ihrer Nation beyzulegen, bemüht gewesen sind, denenselben desto besser gefallen, wenn sie von einem Kunstrichter herkommen; ohngeachtet ihre Werke sich schon längstens selbst gelobet haben. Ich sehe es imgeringsten nicht ein, warum die Lobeserhebungen, womit ich meine Helden belegt, so ausgesucht, das ist, nach der verborgenen Bedeutung, so weithergesucht und übertrieben seyn sollen. Ist denn die Aehnlichkeit verleset, und ist es hernach nicht erlaubt, die Vorzüge berühmter

ter Leute zu berühren? Es ist ja meine Schuld nicht, mein Herr, daß Sie dieses Glück nicht haben. Wollen Sie diejenigen edlen Mittel, wodurch man die durch Kunst und Einsicht erhabnen Seelen, die Meister des guten Geschmacks, die unermüdeten Bekämpfer der Unwissenheit auf ihrer gelehrten und schweren Kennebahn unterhält, aus der gesitteten ehrliebenden Welt fortgeschaffet wissen? Wollen Sie das Verdienst kreuzigen, und die Thorheit krönen? Werden durch das Lob, womit man Verstand und Wiß belohnet, nicht viele andere ermuntert, um gleiche Preise zu buhlen? Nur Leuten von seichtem Verdienst, und denen Neid und Scheelsucht die dürren Glieder längst weggebrennet, muß es beschwerlich seyn, einen Mitbürger über sich erhoben zu sehen. Bey jeder Solbe, da man eines andern rühmlichst gedencket, erröthen sie, und so oft sie in dem Bilde eines verdienten Mannes einen besonders bemerkten Umstand erblicken, so läufft ihnen die Galle über. Ich spreche nicht von Ihnen, mein Herr; ich traue Ihnen etwas mehr Lebensart zu. Denn warum sollte es Sie verdriessen, wenn ich Ihnen sagte, daß ich für den aus dem musicalischen Zeitbuche des vorigen Jahrhunderts mir schon bekandten Namen eines Agricola die größte Hochachtung hege; daß ich alle Tage die Werke eines vortrefflichen Schaffraths bewundere; daß die rollenden Basshöne eines geschickten Janitsch alle Adern in mir wallend machen; daß die netten Striche eines artigen Blumens, oder eines aufgeweckten Scharfs mich vergnügen; daß ein Seyfarth mich entzückt, so oft er einer zärtlichen Couchois Gelegenheit giebt, seine lieblichen und abwechselnden sinnreichen Einfälle durch die redenden Bewegungen ihrer geschlancken Glieder, durch die Kunst ihres behenden Fußes, zu begleiten; daß eine Sonate von dem geübten Rieten mir besser, als der ganze Naudot, gefällt; daß ich alle Tage von der seltenen Fertigkeit im Treffen eines unermüdeten Goldbergs mit Erstaunen reden höre; und daß ein erfahrener Ringel die erlesensten Schüler ziehet. Urtheilen Sie, mein Herr, ob alhier die Züge übertrieben, und die Bilder sogar unnatürlich sind. Doch wir wollen weiter gehen, bevor Sie wiederum böse werden.

Sie wollen die Leute bereden, es habe weder in Deutschland, noch Italien, jemahls das Vorurtheil geherrschet, als ob die schöne Musick nur Welschland zum Vaterlande habe. Mich deucht aber, daß Sie wohl darinnen ein wenig zu weit gehen. Das bekandte Schreiben des Herrn Lotti aus Venedig an den Herrn General von Bertouch, worinnen er seinen Landsknechten zwar eine Fertigkeit im Erfinden, aber nicht die wahre Composition zugesiehet, als welche er in Deutschland suchet, enthält eine unumstößliche Wahrheit. Ob er aber dieses nach dem Buchstaben verstanden, oder nur, wie es wahrscheinlicher ist, aus einer Art von Höflichkeit gegen den Herrn von Bertouch gesprochen: das ist eine andere Frage. Gesezt auch, daß ein Lotti die

ihm eingefloßten Vorurtheile wider die Deutschen während seines Aufenthalts bey uns abgelegt, und er aus würcklicher Ueberzeugung gedacht: so fragt es sich wiederum, ob denn allen welschen Musicis eines wackern Votti Art zu gedencken, eigen ist. Wollen Sie, mein Herr, von einer einzelnen Person auf eine ganze Nation schliessen? Wenn nun jemand aus Ihren Schreiben an mich die Folge ziehen wollte, ob müsten alle Ihre Landsleute Starköpfe, murrische und beißige Leute seyn: würde derselbe mit seinem magern Schlusse nicht verlachtet werden? Es ist richtig, daß vernünftige Personen das Verdienst überall zu schätzen wissen. Aber machen diese vernünftige Personen den größten Haufen aus? Die geringsten Bänckgensänger, welche Italien, so wie die Murrelthiere, hecket, blasen sich ja wie angefeuchtete Erdschwämme auf; und kommen wir gar auf würckliche Virtuosen, wie unseidlich ist ihr Stolz nicht ihren eigenen Freunden? Berachten sie nicht alle andere gegen sich, und, wenn man sich mit ihnen über die Geschicklichkeit der Ausländer einläßt, suchen sie da nicht jedermann zu bereden, daß man sie, die Welschen, nur allein, mit Ausschliessung aller andern Nationen, für die Bewohner des Musenberges betrachten müsse? Iho pflanzet ein jeder Meister seine Art zu gedencken und zu urtheilen auch auf seinen Lehrling fort. Die Sprache des Stolzes wird allgemein, und wer für keinen Reher in der Music angesehen werden will, darf sich nicht unterstehen, eine andere Meinung zu hegen. Da haben Sie, mein Herr, den Ursprung der Vorurtheile der Italiäner wider die Fremden. Daß dieses Vorurtheil aber noch würcklich unter den Welschen herrsche, dieses könnte ich Ihnen durch mehr als ein Exempel beweisen, wenn es die Erfahrung nicht zur Gnüge bezeugte. Wir wollen nur sehen, ob denn niemahls das Vorurtheil für die Italiäner in Deutschland geherrscht haben müsse. Darf ich mir allhier die Freyheit nehmen, Ihrer Erfahrung, mein Herr, das beträchtliche Ansehen des unpartheyischen und berühmten Herrn Mattheson entgegen zu setzen? Belieben Sie nur insbesondere in seinem neueröffneten Orchestre nachzuschlagen. Zeigt er nicht durch sein eigenes Exempel, wie der Name eines Italiäners die Ohren vieler Deutschen zu verführen pflege? „Es ist, schreibt er, mir selber wiederfahren, daß gewisse Leute meine schlechte Arbeit hochgehalten, und sehr gerühmt, so lange sie geglaubt, es sey dieselbe von Bononcini, Ziani, oder einem anderen welschen Meister. So bald sie aber hinter die Wahrheit gekommen, ist niemand mehr zu Hause gewesen.“ Ich könnte Sie allhier, mein Herr, zum Ueberfluß auf den critischen Musicum des gelehrten Herrn Scheiben, und auf die Schriften des verdienten Herrn M. Mizler verweisen. Aber alle diese Leute sind Critici, und wie wenige Leute pflegen, aus Furcht, sich öffentlich gerichtet zu sehen, critische Blätter zu lesen? Sol-

te aber die so grosse Anzahl der welschen Meister, die zu einer Zeit, wo so wenig als jetzt in Deutschland ein Mangel an geschickten Leuten war, insbesondere im vergangenen Jahrhundert, und zum Anfang des isigen, unterschiednen Deutschen Capellen vorgestanden, nicht ein Zeugniß ohne Ausnahme von dem damaligen tiefen Vorurtheile der Deutschen für die Italiäner abgeben können? Ich will Ihnen nur allhier den Liberati, Marini, Sarinelli, Bontempi, Battista Pinelli, Antonio Scandelli, Torri, Prioli, Bertaldi, Pistocchi, und unter den ganz neuern, den Venturini nennen. Ich könnte noch einige Kammerorganisten, als den Giovanni Valentini, Capellini, und andere mehr, hinzufügen. Allein, mein Herr, Sie sind einmahl der Rede so voll, daß fremde Gedanken wohl wenig Platz bey Ihnen finden können. Indessen werden Sie doch gerne zugeben, daß, so lange die Welschen am Regiment in einer Capelle gewesen, die Deutschen ohne Zweifel nachstehen müssen. Und da ist es denn wohl nicht anders gewesen, als daß die Deutschen die Bratsche, von der Sie, mein Herr, etwas verächtlich zu reden scheinen, spielen mußten. Warum aber wollen Sie hier denen Leuten, die sich mit diesem Instrument beschäftigen, zu Leibe? Hat man in einem wohlbestellten Orchestre nicht sowohl der Bratsche, als einer ersten Violine vonnöthen! Und, wenn es anders wahr ist, daß, wenn eine Musick vollkommen seyn soll, die zur Ausführung derselben bestimmte Personen auf allen Instrumenten von gleicher Stärke seyn müssen: wer siehet da nicht, daß ein geschickter Bratschenspieler auf den Beyfall der Zuhörer eben so vielen Anspruch zu machen, berechtigt ist, als der beste erste Violinist. Wo Sie aber es erfahren, daß ich die Bratsche spiele, weiß ich nicht. Haben Sie es durch cabbalistische Künste herausgebracht? Oder haben Sie diesen Einfall bey einem Gläßchen Lebenswasser erschnappet? Lernen Sie doch, mein Herr, die Leute besser kennen, um zum wenigsten keine handgreifliche Unwahrheiten in den Tag hineinzuschreiben. Das Lachen scheint auch Ihrem Naturell nicht gar zu gemäß zu seyn. Wenn Sie ja schäckern wollen, so thun Sie es doch auf eine ungezwungenere Weise. Ueberdencken Sie die Wahrheit des Catullischen Verses:

*Risū inepto res ineptior nulla est.*

Künstig ein mehrerē.

§. 16.

Der gerade, oder einer gleichen Eintheilung fähige Tact besteht aus zwey Hauptgliedern, Theilen, oder Schlägen. Jedes Glied kann eine ganze, halbe, ein Viertel, u. begreifen. Es können aber auch diese ganze und halbe Noten u. durch einen Punct vermehret werden. Hieraus entstehen zweyerley Hauptarten des geraden Tacts, der einfache und der zusammengesetzte. Er ist einfach wenn jede Note nur in zwey andere kann vertheilt werden. Er ist zusammengesetzt, wenn jede Note in drey andere kann unterschieden werden.

a) Von dem einfachen geraden Tact

Es begreift derselbe in der heutigen Musick nicht mehr als folgende zwey Arten,

1.) Den geraden Tact von einer ganzen, oder zwey halben, welcher insgemein der Vier-  
viertheil Tact, oder der gemeine Tact genennet wird.

2. Den geraden Tact von einer halben, welcher insgemein der zweyviertheilact genen-  
net wird.

In dem gemeinen Tact geht eine halbe, oder zwey Viertheile, oder vier Achttheile *re.* auf jeden  
Schlag. Es wird dieser Tact auf unterschiedne Art bezeichnet, nachdem die Bewegung lang-  
sam oder geschwinde seyn soll. In dem ersten Fall wird er mit einem grossen *e.* oder *4.* in  
dem andern Fall mit einem Streich durch das *e.* oder mit einer grossen *2.* vorgestellt. Man  
mercke auch noch, daß, wenn der gemeine Tact eine sehr langsame Bewegung haben soll,  
man alsdenn, um die Zeit desto richtiger abzumessen, die Schläge zu verdoppeln, und den  
Tact in vier Hauptglieder oder Schläge, auf deren jedes ein Viertel oder zwey Achttheil *re.* ge-  
hen, zu vertheilen pfleget.

In dem Tact von einer halben, oder dem sogenannten Zweyviertheilact geht ein Viertel,  
oder zwey Achttheile, oder vier Sechzehntheile *re.* auf jeden Schlag. Dieser Tact wird  
schlechterdings mit einer kleinen *2.* oder folgendergestalt  $\frac{2}{4}$  bemerckt. Es pfleget derselbe eben  
sowohl wie der vorige in vier Schläge, auf deren jeden ein Achttheil geht, vertheilet zu wer-  
den, wenn die Bewegung sehr langsam seyn soll.

(B) Von dem zusammengesetzten geraden Tact.

Wenn eine jede halbe in dem gemeinen Tact mit einem Puncte verlängert wird, und  
folglich drey Viertheile auf jeden Schlag zu stehen kommen: so entsteht daraus der Sechsvier-  
theilact, welcher durch  $\frac{3}{4}$  bezeichnet wird.

Wenn ein jedes Viertel in dem Zweyviertheilact mit einem Puncte vermehret wird, und  
folglich drey Achttheile auf jeden Schlag zu stehen kommen: so entsteht daraus der Sechsa-  
chttheilact, welcher  $\frac{3}{8}$  geschrieben wird.

In diesen beyden Arten von Tacten werden öfters zwey Tacte in eins zusammen gezogen.  
Hieraus entsteht eine Verdoppelung der Schläge, und bekommen wir alsdenn

von der ersten Gattung den Zwölfviertelact  $\frac{1}{4}^2$  von der andern den Zwölfsachttheilact  $\frac{1}{8}^2$

Zu den Arten des einfachen geraden Tacts pflegte man vordem noch folgende hinzuzufügen,

1) den Viertheilact, da eine viereckigte kurze, das ist, zwey ganze, auf jeden Schlag genommen  
ward.

2) den Zweytheilact da eine viereckigte halb kurze, das ist, eine ganze auf einen Schlag  
genommen ward.

3) den Zweyachttheilact, da ein Achttheil auf einen Schlag genommen, und der mit  $\frac{2}{8}$  oder  $\frac{1}{4}$   
bezeichnet ward.

Zu den Arten des zusammengesetzten geraden Tacts fügte man gleichfalls noch hinzu.

1) Den Sechseintheil,  $\frac{6}{1}$

2) Den Zwölfeintheil,  $\frac{1}{1}^2$

Den Sechszweytheil,  $\frac{6}{2}$

Den Zwölfszweytheil,  $\frac{1}{2}^2$

Den Sechsechztheil,  $\frac{6}{6}$

Den Zwölfssechztheil,  $\frac{1}{6}^2$

Aber alle diese Arten von Tacten haben den Rauffzettel bekommen, seit man angefangen, die Art  
der Bewegung durch die im 14. §. angeführten Italiänischen Kunstwörter deutlicher zu machen wir  
haben also heutiges Tages nur folgende Arten des geraden Tacts.

Einfache (1) Den gemeinen,  
(2) Den Zweyviertheilact.

Zusammen  
gesetzt. (3) Den Sechsviertelact.  
(4) Den Sechsa-  
chttheilact  
(5) Den Zwölfviertelact  
(6) Den Zwölfsachttheilact.

In's künftige vom ungeraden Tact.

Der Brief des Herrn Ebelidor wird nicht vergessen werden.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Hand- und Spener'schen  
Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Critische Musicus**  
an der Spree.

---

**Fünftes Stück.**

---

BERLIN,  
Dienstags, den 1. April 1749.

---

Hochzuehrender Herr Criticus,

Es war im geringsten nicht nöthig, daß sie eine so weitläufige Vertheidigung ihres ersten Stückes übernahmen. Kein verständiger konnte jemahls die Schrift ihres unbefugten Gegners billigen. Sie zeigt nichts mehr, als daß es, trotz der gesunden Vernunft, noch alle Tage Leute giebt, welche Stolz und Eigenliebe verhindert, die Schwäche ihrer Fittiche zu erkennen, und die, da ihre Kräfte nicht zureichen, etwas eigenes der Welt vor Augen zulegen, zu weiter nichts fähig sind, als die Bemühungen ihrer Mitbürger anzugränzen. Daß der Herr Olibrio aus dieser Zahl seyn muß, davon leget seine Schrift den deutlichsten Beweis ab. Denn womit hat er sich jemahls um die musicalische Welt verdient gemacht? Daß er etwann alle Woche ein Paar elende geistliche Arien zusammen stümpert, die er doch gleichwohl den Sängern auf der Strasse überlassen muß, weil Leute von Geschmack sich nie entschliessen können, sie im Tempel aufzuführen, und die Andacht der Gläubigen damit irre zu machen, dieses will nicht vieles sagen; und, daß er beständig behaupten will, er schreibe nicht in dem Deutschen Geschmack, sondern nach dem welschen Gusto, dieses wird für seine Arbeit kein Bürge seyn. Was das wunderbahreste ist, so soll er allezeit, so oft er sich etwas geistliches auszuarbeiten, vorsezet, ein Duzend verliebte Arien von der neuesten Sperontischen Sammlung zum Muster vor sich legen, und eine nach der andern auf seinem Claviere mit grosser Bedachtsamkeit überfingern, um den Geist der Composition aufzumuntern. Man erachtet leicht, daß es nach einem so schönen Vorspiele nichts als himmlische Einfälle regnen müsse. Der gute Mensch! Es dauert mich, daß er sich so viele Mühe giebt. Ich unterstehe mich, ihm einen gewissen Vorschlag zu thun. Vielleicht gelingt es ihm darinnen besser, und wünsche ich ihm schon zum voraus Glück dazu. Man hat mir gesagt, daß er kein unebner Poete ist, und noch dazu

in zehn bis zwölf Sprachen. Er kann mit seiner poetischen Gelehrsamkeit gar grossen Nutzen unter unsern Herren Cantoribus in der Provinz stiften. Es haben diese insgemein die gar löbliche Gewohnheit, die theatralischen Stücke in geistliche Jahrgänge zu verwandeln, und habe ich, mit nicht geringer Erbauung, vor einiger Zeit an einem gewissen Orte, ein lustiges Operettgen an einem Adventssonntage zur Communion aufführen gehört. Diesen ehrlichen Leuten sollte der Herr Olibrio mit seiner poetischen Feder zu Hülfe kommen. Er sollte geistliche Texte unter die vielen Opernarien legen, die er sein Tage gesehen, und ohne Zweifel mit eigner welschen Hand abgeschrieben. Das würde ihm Ehre machen, und auch Nutzen bringen. Aber mit seiner izzigen Arbeit bringet er es wohl schwerlich so weit, daß meine Landsleute ihn mit scheelen Augen ansehen, und ihn etwann, wie man dem Rosenmüller in Italien gethan, bis aufs Leben verfolgen werden. Dieser Mensch ist indessen derjenige, mit dem mein Herr Criticus zu thun haben. Urtheilen Sie iso selber, ob es sich der Mühe verlohnet, sich ferner mit ihm einzulassen, und diejenigen Anmerckungen, die sie den Freunden des deutschen Geschmacks über allerhand musicalische Wahrheiten mitzutheilen, versprochen, der weitem Widerlegung einer in dem ungehirnten Kopfe einer stolzen Eifersucht entsprossnen Schrift nachzusetzen. Machen sie sich ja nicht die Hoffnung, daß sie den guten Olibrio belehren werden. Sehen sie ihm die stärcksten Beweise, und die handgreiflichsten Erfahrungen entgegen: er wird doch bey seiner Meynung bleiben. Sein saturnischer Planete verdammet ihn einmal zum Widersprechen. Stellen sie sich, daß sie seiner Meynung beyfallen; er wird so gleich dieselbige verändern, um nur Gelegenheit zu haben, von frisch anzubeißen. Ich wünsche nichts heftiger, als daß derjenige Kunstschnitt, womit die Welschen ihren Sängern die Stimme zu erhalten pflegen, sich auch beym Haupte anwenden liesse. Es könnte derselbe unserm Herrn Olibrio sehr wohl statten kommen. Er würde alsdenn für einen Welschen nach einem neuern und reinern Gusto passiren können. Ich bin mit vieler Hochachtung

den 29. Martii 1749.

Derer ergebener  
Wahrmund.

Mein Brieffsteller scheint etwas hitzig zu seyn. Ich bin ihm zwar verbunden, daß er meine Partey nimt. Aber das Bild meines Gegners hätte er nicht sollen mir so frey unter die Augen sehen. Es ist mir nur um die Sache, nicht aber um die Person zu thun. So viel ist gewiß, daß ich mich wohl inskünftige nicht mehr entschliessen mögte, Schriften nach Olibrischem Geschmack zu beantworten. Es ist unmöglich, daß meine Gedancken jederzeit mit den Gedancken der ganzen Welt übereinstimmen werden. Man bediene sich aber gegen mich der Sprache der gesitteten Welt, und bringe für die

die Waffen der gewöhnlichen Klopffechter die Waffen der gesunden Vernunft auf den Kampfplatz. Ich werde nichts, als was wahr ist, zu vertheidigen suchen, und wird man mir jederzeit Vergnügen erweisen, wenn man mir auf eine anständige Art Gelegenheit giebet, der Wahrheit weiter nachzudencken. Unterdessen bin ich verbunden, noch einigemahl mit dem Herrn Olibrio zu sprechen, da ich einmahl im vorigen Blatte angefangen.

Sie glauben mein Herr Olibrio, daß es einem Meister eben keine sonderbare Ehre ist, wenn die so gar ums Brot arbeitenden Copisten einander um die Wette streiten, seine Werke bekandt zu machen. Ich glaube es auch. So sind wir ja eins. Wo habe ich denn die Ehre unsrer Virtuosen auf die Berrichtungen der Abschreiber gründen wollen? Doch kann man wohl gleichfals nicht behaupten, daß es einem Componisten solte zur Schande gereichen, wenn sich viele Federn bemühen, seine Schriften bekandt zu machen. Es stehet ja wohl nicht zu glauben, daß ein Copist sich um schlechte Sachen schlagen wird. Er wird allezeit dasjenige, was den Beyfall seiner Zeit, und den geschicktesten Mann zum Urheber hat, aufzutreiben suchen, wosfern er anders seinen Unterhalt durchs Abschreiben finden will. Ich will mich aber über diesen dem Herrn Olibrio so anstößigen Ort etwas näher erklären. Die Schriften berühmter Componisten müssen doch auf eine Weise bekandt gemacht werden, es mag nun durch den Kiel, oder durch den Stichel geschehen. Da aber viele Leute noch in dem alten ungegründten Vorurtheile stecken, als ob die geschriebene Musick ohne Unterscheid besser sey, als die gestochne: so kann es doch nicht anders seyn, als daß die Bekandmachung der meisten Sachen durch die Feder geschehen müsse. Wollen sie nun, mein Herr Olibrio, allen Liebhabern der Musick das Gesetz auferlegen, sich alle Stücke mit eigener Hand abzu copiren? Haben hier nicht so viele Personen der Beyhülfe eines Abschreibers vonnöthen? Folglich sind es wohl nicht die Copisten, die den Ausschlag geben. Die Kenner sind es, die sich bestreben, guter Deutschen Musicalien habhaft zu werden, und dieselben durch hiezu taugliche Federn zu ihrem Gebrauch entwerfen zu lassen. Dieses alles wuste der Herr Olibrio gar wohl. Er sahe den Zusammenhang meiner Gedancken gar wohl ein, und merckte, daß ich nichts anders sagen wollen, als daß man bey den Freunden der Musick heutiges Tages nichts als Deutsche Sachen siehet, nachdem sie vor diesen mit nichts als welschen Schriften beschäftigt gewesen. Aber das Wort Copist gab ihm Gelegenheit, gleichsam im vorbegehen unsern Deutschen Componisten eins zu versehen. Vielleicht kränckt es ihn, daß ihn noch kein Copist im Namen eines Kenners um seine Arbeiten ersuchet hat. Warum schreibt er sie nicht selber ab, und schicket sie an die Materialisten? Er fände keine bessere Gelegenheit, seine Geburten bekandt zu machen.

Sie meynen, mein Herr Olibrio, daß niemahls in Deutschland so viele Opern gemacht sind, als seit zwanzig Jahren geschehen ist. Nehmen Sie mir es nicht ungütig, Sie stellen sich entweder, als ob Sie ein gar kurzes Gedächtniß haben, oder Sie müssen die Geschichte der Thonkunst nicht mit so vieler Sorgfalt, wie Sie doch zu schreiben belieben, überlesen haben. Hat denn ein Händel erst vor zwanzig Jahren angefangen, Opern zu verfertigen? Hat man nicht schon länger, als vor vierzig Jahren seine theatra- lische Arbeiten bewundert? Es werden ja dem Herrn Olibrio die häufigen Singespiele des vortreflichen Kayfers, der schon zum Ausgange des vorigen Jahrhunderts die Ehre der Deutschen gegen die Welschen gerettet, nicht unbekant seyn. Ich übergehe allhier den erhabten Sur, so wie Sie diesen verdienten Mann betitelt wissen wollen, den geübten Schürmann, und andere, die sich nicht erst vor zwanzig Jahren durch Sachen für die Singebühne hervorgethan. Sie haben also für diesemahl einen kleinen Fehler wider die musica- lische Zeitrechnung begangen. Verbeffern Sie diesen Fall Ihres Gedäch- nisses bey einer andern Gelegenheit.

„Meine Landsleute lassen es sich gar gerne gefallen, wenn an statt der Na-  
 „men in ini und elli inskünftige auch welche in ix und in utsch den musica-  
 „lischen Stücken den Werth ertheilen sollen, wosern anders bey Ihnen je-  
 „mahls ein kluger Mensch die Güte der Arbeit nach den Endigungsbuch-  
 „staben des Nahmens der Verfasser beurtheilet hat.

Es ist wahr, mein Herr Olibrio, daß Sie ungemein geschickt sind, einen Dolmetscher abzugeben. Ich habe gesagt, daß sich die Hochachtung für die Namen in ini und elli verliert. Welcher gescheute Mensch aber wird auf den ungesunden Einfall gerathen, man wolle damit sagen, daß die Endungs- sylben in ini und elli jemahls den Musick dem Werth ertheilet? Nur ein Oli- brio ist fähig, also zudencken. Ein anderer siehet gar leichte, daß hiemit auf die Meister eines Landes gezielte sey, deren Namen insgemein auf solche, oder ähnliche Sylben auszugehen pflegen. Wie froh muß der gute Olibrio nicht gewesen seyn, da er die Sylben in ix und utsch erfunden, um sie den in ini und elli entgegenzusetzen. Auf diesen Fund, mein Herr Olibrio, gehörte ein Glas Wein. Warum haben Sie diesen Endungssylben nicht noch die in ola hinzugefüget? Das Dreyblatt wäre vollkommen gewesen. Haben Sie es aus Bescheidenheit weggelassen?

„Wenn ist denn die Zeit gewesen, da man den Riesen der Neapolitaner das  
 „Vorrecht eingeräumt hat, allein gute Compositionen hervorzubringen?

Wiederum was neues. Der gute Olibrio muß die Classe der Rheto- ric in der Jugend übergehüpft haben. Er hätte sonst in seinem bärtigen Alter gemercket, daß man allhier in uneigentlichem Verstande redet, und einen  
 Theil

Theil für das ganze, eine Provinz für das ganze Land, nimmt. Man hätte ja anstatt Neapolitaner, auch Venetianer, Römer, Savoyer, u. d. sagen können, weil man wohl eben nicht willens gewesen ist, durch diesen Ausdruck besonders auf einige Neapolitaner, als den bekandten Michele Masciti, den Santis, und andere zu zielen. Ich könnte sonst bey dieser Gelegenheit die Frage aufwerfen, ob der Herr Olibrio, der sich einen Liebhaber der Musick von der Tyber nennet, nur den Meistern an der Tyber das Vorrecht einräumet, nach seinem Gusto zu setzen. Er wird sich die am Po- und Arnefluß durch dieses Compliment gar schlecht verbinden, und hat sich ein Bivaldi, Albinoni, Marcello, Gasparini, nicht anderswo, als um die Tyber herum, hören lassen?

„Nur neulich noch hat ein Deutscher nach dem allerneuesten Italiänischen Gusto Clavierstücke an das Licht treten lassen. Mit was für Recht können Sie also über Ihre heutigen aufgeheiterten Zeiten Triumph schreyen?

Alles, was nur in der Musick schön seyn kann, muß denn nach Ihren Gedanken, mein Herr, nach dem allerneuesten Italiänischen Gusto betitelt seyn. Trefflicher Ruhm für die Deutschen. Man hat wohl ehemahls geglaubt, als ob wir zu nichts anders geschaffen wären, als fremde Moden nachzuäffen, als fremde Sachen zu bewundern. Es muß doch aber wohl diese Nachahmung, diese Bewunderung wegfallen, wenn die Ursache dazu aufhört. Mich bestreuet nur, mein Herr Olibrio, wie Sie gar nicht von den Deutschen verlangen, daß sie auch ihren Namen durch eine italiänische Endigung verändern, oder gar einen welschen Namen annehmen sollen. Es haben zwar ehemahls einige grosse Meister bey uns diese Schwachheit gehabt. Sie haben sich aber noch bey Zeiten wiederum bekehret, und das lächerliche in dieser Veränderung eingesehen. Mir fällt eben bey dieser Gelegenheit ein gewisser nicht ungeschickter Französischer Organist, Namens Corette, ein, welcher unter dem angenommenen welschen Namen Zipoli unterschiedne Stücke ans Licht treten lassen. Man lachte ihn aber nur seines sinnreichen Betruges wegen aus. Vielleicht ist auch nur dieses der einzige Franzose, der, da er unter seinem Namen nicht fortkommen können, unter einem entlehnten berühmt zu werden geglaubt, da seine Nation, wie ich bereits im ersten Blatte erwehnet, sonst niemahls mit welschen Titeln zu prangen gesucht hat, oder vielleicht suchen wird. Mich deucht übrigens, daß der angeführte deutsche Meister mit ihrem Lobe nach dem allerneuesten italiänischen Geschmack nicht gar zufrieden seyn wird. Sie hätten vielmehr sagen sollen: in dem guten vor-mahligen Italiänischen Gusto. Nach dem allerneuesten heisset nichts anders, als in einem Geschmack, worinnen nichts als Unordnung herrschet, wo die elendeste Harmonie den gemeinsten und leichtsinnigsten Gesang begleitet, wo ein Schnitzer dem andern Platz machet, u. wo niemahls der wahre Geschmack des Flügels getroffen ist, wo man bey einem rasselnden Adagio

eins herumspringen muß, und dergleichen mehr. Verbessern Sie also Ihre Sprache, mein Herr, wenn Sie inskünftige der Geschicklichkeit dieses deutschen Meisters wollen Recht wiederfahren lassen.

„Leclair hat doch den Welschen nicht wenig abgeborget, und nur mit einem kürzern Strich und Bogen gespielt.

Es scheint, daß der Herr Olibrio den Herrn Leclair und seine Schriften wenig kennen müssen. Ich beruffe mich gegen Sie auf das Zeugnis eines Geminiani, eines berühmten und wider die Art seiner Nation unparteyischen Virtuosen, welcher, nachdem er den Tartini ehemahls genung gehört, bey seiner Anwesenheit in Paris gestehen müssen, wie zu dem sogenannten tartinischen Bogen, in dessen Führung ein Locatelli selbst nicht eben der glücklichste gewesen, die Hand eines Leclair erfordert werde. Urtheilen Sie also ein wenig anders von dem Strich dieses so wohl in der Kunst zu setzen, als auszuführen, zugleich grossen Meisters. Daß derselbe aber den Welschen nicht wenig sollte abgeborget, und sie folglich bestohlen haben, hievon habe ich in seinen Schriften noch niemahls Spuren finden können. Beweisen Sie mir, daß er, nach Art vieler Welschen, zweystimmige Trios, und dreystimrige Quatuors machet, daß er seine Sätze nicht mit durchgängiger Stärke ausarbeitet, daß sich nicht bey jedem Gange eine neue Kunst entdeckt, daß sein Gesang nicht rührend ist, daß er den Grund der Harmonie nicht in seiner Gewalt hat, daß er eine Note mit Unbedachtsamkeit setzet; als denn will ich Ihnen zugeben, daß er sich der Künste der Welschen zu Nutzen macht. Ich glaube indessen, daß, nachdem ein Leclair so glücklich seyn können, einer Durchlauchten Kennerin des schönen Geschmacks, einer Prinzessin von Dranien, zu gefallen, er meiner Schusschrift gegen einen Herrn Olibrio nicht vonnöthen hat. Künftig ein mehrers.

### §. 17.

Der ungerade, oder einer gleichen Eintheilung unfähige Tact, besteht aus drey Hauptgliedern, Theilen oder Schlägen. Er kann ebenfals wie der gerade, in den einfachen, und zusammengesetzten unterschieden werden. Er ist einfach, wenn jede Hauptnote nur in zwey andere kann vertheilet werden. Er ist zusammengesetzt, wenn jede Hauptnote durch den Zusatz eines Puncts verlängert wird, und folglich in drey andere unterschieden werden kann.

(a) Von dem einfachen ungeraden Tact.

Man brauchet in der heutigen Music folgende drey Arten;

- 1) den Dreyzweythelctact, da eine halbe auf jeden Schlag genommen wird. Sein Zeichen ist  $\frac{3}{2}$
- 2) den Dreyvierthelctact, da ein Viertel auf jeden Schlag genommen wird. Sein Zeichen ist  $\frac{3}{4}$

3) den Dreyachttheiltact, da ein Achttheil auf jeden Schlag genommen wird. Sein Zeichen ist  $\frac{3}{8}$

Wenn die Bewegung in diesen Tactarten sehr geschwinde seyn soll, so pflüget man nur, in der äusserlichen Vorstellung derselben mit der Hand, zwey Schläge zu machen, da denn die beyden ersten Theile auf den Niederschlag, der letztere Theil auf den Aufschlag genommen wird. Die Herren Tanzmeister haben hier die Gewohnheit, daß sie in den Menuetten zwey Tacte zusammenziehen, und die drey Glieder des ersten zum Niederschlage, und die drey Gliedern des andern zum Aufschlage nehmen.

(b) Von dem zusammengesetzten ungeraden Tact.

Füget man in dem  $\frac{3}{2}$  Tact einen Punct zu einer jeden halben hinzu, so entstehet daraus der Neunviertheiltact,  $\frac{9}{4}$

Füget man in dem  $\frac{3}{4}$  Tact einen Punct zu einem jeden Viertel hinzu, so entstehet daraus der Neunachttheiltact,  $\frac{9}{8}$

Füget man in dem  $\frac{3}{8}$  Tact einen Punct zu einem jeden Achttheil hinzu, so entstehet daraus der Neunsechzehnththeiltact,  $\frac{9}{16}$

Ausser diesen Arten waren ehedessen noch folgende im Gebrauch:

Von der einfachen Gattung,

der Dreyeintheil,  $\frac{3}{4}$  und der Dreysechzehnththeil  $\frac{3}{16}$

Von der zusammengesetzten Gattung,

der Neuneintheil,  $\frac{9}{4}$  da drey ganze auf jeden Schlag giengen.

der Neunzweytheil  $\frac{9}{2}$  da drey halbe auf jeden Schlag giengen.

Aber alle diese Tactarten sind, seit des Gebrauchs der oben angeführten italiänischen Kunstwörter, aus der Mode gekommen. Wir haben also heutiges Tages nur folgende Arten des ungeraden Tacts:

- |          |                           |                        |                                |
|----------|---------------------------|------------------------|--------------------------------|
| Einfache | 1) den Dreyzweytheiltact. | zusammen-<br>gesetzte. | 4) den Neunviertheiltact.      |
|          | 2) den Dreyviertheiltact. |                        | 5) den Neunachttheiltact.      |
|          | 3) den Dreyachttheiltact. |                        | 6) den Neunsechzehnththeiltact |

Anmerkungen.

1) der ungerade Tact pflüget von vielen Tripel, oder Tripeltact genennet zu werden.

2) Einige Liebhaber von Neuerungen versuchten ehemahls, folgende ungerade Tactarten einzuführen.

Die erste begriff sieben Hauptnoten, und da dieselben von allerhand Geltung seyn konnten, so entstand daraus der  $\frac{7}{2}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{7}{8}$   $\frac{7}{16}$  und  $\frac{7}{32}$  Tact. Die andere begriff fünf Hauptnoten, und da dieselben gleichfalls von allerhand Geltung seyn konnten, so entstand daraus der  $\frac{5}{2}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{5}{16}$  und  $\frac{5}{32}$  Tact.  
Man

Man mercke aber, daß diese Tactarten nichts anders als eine Vermischung des geraden und ungeraden Tactes waren; und die daraus entstehende Wirkung der Mühe, sie richtig auszuführen, gar nicht beykam: so war diese Erfindung von schlechter Dauer.

3) Viele Componisten haben die Gewohnheit, eine einfache und zusammengesetzte Zeitmasse von einetley Anzahl von Schlägen, in zwey oder mehrern Stimmen, gegen einander zu gebrauchen, z. E.

den  $\frac{1}{8}$  gegen  $\frac{1}{4}$  zu vier Schlägen genommen.

Len  $\frac{1}{8}$  gegen  $\frac{3}{4}$

den  $\frac{2}{8}$  gegen  $\frac{3}{4}$  und so weiter.

4) Jeder Tact wird in gute und falsche Theile unterschieden. Auf diesen Unterscheid beruhet die sogenannte innerliche Grösse (quantitas intrinseca) desselben, da die Glieder eines Tactes sonst ihrer äusserlichen Grösse nach, d. i. in der Geltung der Noten einander ähnlich sind.

(a) In dem geraden Tact von zwey Schlägen fällt der gute Tacttheil auf die Thesis, der falsche oder schlimme auf die Arsis. Werden den zwey Schlägen nach zwey Wendungen hinzugefüget, so daß der Tact vier Hauptglieder bekömmt, so werden dadurch die guten und falschen Tacttheile vermehret. Die guten fallen auf das erste, und dritte; die falschen auf das zweyte und vierte Glied. Man siehet hieraus, daß die guten Tacttheile allezeit auf die ungeraden, und die falschen auf die geraden Glieder fallen, und, da jedes Glied eines Tactes in zwey, vier, und mehrere kleinere Glieder vertheilt werden kann: so darf man überhaupt nur merken,

daß der gute Tacttheil unter zwey halben (zwey Viertheilen, 2c.) allezeit auf die erste fällt.

unter vier Viertheilen, (vier Achttheilen, 2c.) auf das erste und dritte.

unter acht Achttheilen (acht Sechzehnththeilen, 2c.) auf das erste, dritte, fünfte und siebende. u. s. w.

daß der falsche Tacttheil unter zwey halben (zwey Viertheilen, 2c.) allezeit auf die andere fällt.

unter vier Viertheilen (vier Achttheilen 2c.) auf das andere und vierte.

unter acht Achttheilen (acht Sechzehnththeilen, 2c.) auf das andere, vierte, sechste und achte. u. s. w.

(b) In dem ungeraden Tact begreift das erste Hauptglied den guten Tacttheil; und die zwey letztern werden für die schlimmen Tacttheile gehalten. Es findet hier aber in unterschiednen Gelegenheiten eine Ausnahme statt, welches an seinem Orte durch Beyspiele deutlicher gemacht werden wird.

Da ich in dem 12. §. des dritten Stückes, der Theorbe ein System von sechs Linien zugeeignet habe, ein vernünftiger Musickgelehrter aber, der sich Chelidor zu nennen beliebt, mir nachhero die sichere Nachricht gegeben hat, daß man sich heutiges Tages gleichfalls des fünflinigen Systems für dieses Instrument zu bedienen pflegt: so habe ich mich verbunden erachtet, diese Veränderung meinem geneigten Leser anzuzeigen. Daß aber die Theorbisten ehedem sechs Linien gebrauchet, und vielleicht, zum wenigsten in Frankreich, diese Gewohnheit noch nicht eben seit langer Zeit aufgehoben ist: dieses kann man unter andern in den remarques sur les principes du clavecin par Mr. de St. Lambert p. 59. nachlesen. Ich bin unterdessen dem Herrn Chelidor für Seine Höflichkeit gar sehr verbunden, und wünsche, daß ein jeder, der etwas zu erinnern findet, es mit einer so bescheidenen Feder thun möge. Es thut mir leyd, daß der Raum nicht erlaubet, die gar vernünftigen Gründe, womit der Herr Chelidor bey dieser Gelegenheit die gewöhnliche Vantentzuthellen. Es kann anderswo gesch. heu. Es wird mir nur fürizo verordnet seyn, des geschickten Baron historisch, theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Laute den Liebhabern unterdessen vorzuschlagen.

Diese Blätter werden alle Dienstaag fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spenerischen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
Kritische Sausicus  
an der Spree.

Sechstes Stück.

BERLIN,  
Dienstags, den 8. April 1749.

Folgendes Sendschreiben ist mir von guter Hand mitgetheilet worden. Da es seinem Inhalte nach mit den Absichten dieser Blätter völlig übereinstimmt: so mache ich mir ein Vergnügen, dasselbe meinen geneigten Lesern vor Augen zu legen. Dem Streit mit dem Herrn Olibrio werden wir in dem nächsten Stücke ein Ende machen.

An den Herrn Zeisig, Organisten zu S = = =

Du, dessen Meisterhand so nett die Saiten schlägt,  
Du, dessen reiner Thon das wildste Ohr bewegt,  
O Zeisig, zürne nicht, daß, da mein Kiel dich preiset,  
Er auch zu gleicher Zeit auf deinen Fehler weist.  
Du nimmst ohn Unterscheid, was nur bezahlen kann,  
Bei Geigen und Clavier zu deinem Lehrling an,  
Da, wenn du einst dein Lob durch Schüler mehrern wollest,  
Du erst recht überdacht die Geister prüfen soltest.  
Sprich, warum treibest du nicht die Planetenkunst?  
Du denkst, ich bin ein Thor, und hältst für leeren Dunst,  
Und eitle Prahlerey, wenn manche sich bemühen,  
Aus Händen, Fuß und Stirn auch einen Schluß zu ziehen,  
Ob uns ein guter Stern bey der Geburt geglückt,  
Ob, wenn sich unser Kopf zwar zu der Thonkunst schickt,  
Wir, nach dem Ueberkampff der ersten Beschwerden,  
Auch mit gehdrger Lust das Spiel vollenden werden;  
Ob man, da kaum der Blick das A. B. C. erreicht,  
Dem Lehrer nicht zu früh aus seiner Schule schleicht.  
Und, da annoch der Schritt am Fuß des Windus hinctet,  
Man in der Wache sich schon Innungsfähig düncket  
O! wüßtest du die Kunst, mein Zeisig, glaube mir,  
Im Ernst, ich schwöre es bey Zimbeln und Clavier,  
So würde es dir zwar an manchem Thaler fehlen,  
Doch würdest du gewiß noch mehr Verehrer zählen.  
Was hast du nun davon, daß du mich einst gelehrt,  
Wie man die Noten schwängt, was zu dem Tact gehört,  
Und wie nicht jeder gleich, der Kopf und Hände reget,  
Mit unsers Cantors Fuß den Tact vernünftig schläget

Ich habe, wenn ich mich noch drauf besinnen kann,  
 In meinem zwölften Jahr bey dir zu spielen, an.  
 Bis dreyzehn trieb ich es. Du kriegtest zwölf Ducaten;  
 O! warum hast du mir nicht immer abgerathen?  
 Dich hat das Geld nicht reich, noch mich nicht arm gemacht,  
 Doch mich bey manchem Fluch nunmehr in Wuth gebracht,  
 Daß, wenn mich die Verunst nicht oft zurückerisse,  
 Ich Noten und Papier soaleich ins Feuer schmiss.  
 Durchgeh mit halbem Blick nur meinen Lebenslauff;  
 Ich steche, wie du siehst, mir selbst die Schwärzen auf.  
 Die Eigenliebe fängt bey andern an, zu rupfen;  
 Wer andre blößen will, muß sich erst selber rupfen.  
 Wer etwann einen Vers vom Glauben wählen kann,  
 Der sieht sich izzo schon für deines gleichen an.  
 Sieh, also gieng es mir. Eh noch mein Sinn verstehet,  
 Wie man aus Veriaß ins Hüfta ziehlich gehet,  
 So glaube ich bereits, (du wirst es mir verzeihn,)  
 Auch in der Harmonie so starck, als du, zu seyn.  
 Da gab sich meine Faust nicht weiter Müß zu lernen,  
 Um mich einst von der Zahl der Stämper zu entfernen.  
 Nein, es bemeisterte mich Dünckel und Betrug;  
 Die Seelenwanderung hielt ich bewährt genug.  
 Es war Amphions Geist in meinen Leib gefahren.  
 Mit eckelte soaleich vor fremden Spielerwaaren,  
 Ich setzte selbst und schrieb an Suiten mancher Art,  
 Wenn es auch nicht aerieth, gnug, daß ich fertig ward,  
 Sang, daß mein Schneider mich doch zu den Sekttern zählte,  
 Sang, daß mich seine Frau um meine Sachen quälte.  
 Doch schreib ich untr bisher für Geigen und Clavier,  
 Allein aniezt erwacht ein höhrer Trieb in mir.  
 Es ist mir nicht genug, daß mein Calcant erzählet,  
 Wie nicht soleicht mein Fuß in dem Pedale fehlet,  
 Wie hoch man meine Kunst zu Hasenfelde schätzt,  
 Wie das, was selbige für eine Geige setzt,  
 Bey jedem Kindbetttschmanß die Dorfphilister reget,  
 Wie da sich jeder mann nach meinem Tact beweget,  
 Und wie an einem Stück, das nächst mein Kiel erzeugt,  
 Sich eines Spielmanns Hand bey nahe lahm gezeiget.  
 Nein, nein, ich will mich nicht durch bloße Spieler sachen,  
 Ich will mich auch zugleich den Sängern kundbar machen.  
 Sieh! da begeb ich mich zum Küster in das Chor;  
 Es schreibt derselbige mir gleich ein Thema vor,  
 Wobey er mich ersucht, nach welscher Art zu singen,  
 Und, was dem Texte fehlt, durch Thöne zu erzwingen.  
 Weil, sagt der schlaue Mann, das was nach Deutschland schmeckt,  
 Doch keines Kenners Ohr aus seinem Schlaf erweckt,  
 Und untre Sprache auch nur Wörter in sich fasset,  
 Wovon kein einziges sich zu der Singkunst passet.  
 Auf diesen treuen Rath beschwör ich den Apoll;  
 Und, da die Liebe auch den Sekttern helfen soll,  
 So wie sie Dichter macht, so laß ich meine Spulen

Sogleich durch einen Brief um Anemonen bühlen,  
 Um sie, das schöne Kind! die Venus Hand gewiegt,  
 Die selbst den Menschenfei in ihre Baoden schmiegt,  
 Die, wenn sich Drybeus Kunst in ihrer Stimme zeigt,  
 Mit seufzendleisem Thon die Ohren zu sich neiget.  
 Allein, ihr spröder Geist verhöhnt mein treues Herz;  
 Sie lacht bey meiner Noth, mein Weh ist ihr ein Scherz,  
 Und, ob sie gleich mein Mund mit welschen Formeln chert,  
 Und alles wiederholt, was Corno mich gelehret,  
 Und ihr dazu ein Lied so schmachthendbesig sinat,  
 Daß es den Nachbar oft aus seinem Schlummer bringt:  
 So sieht sie dennoch nur mit hart und trostgem Blicke  
 Auf den zu ihrem Fuß gekrümmten Wurm zurücke.  
 Bey diesem Widerstand verhehr ich Griff und Kunst;  
 Apoll entziehet mir den Einfluß seiner Gunst;  
 Wo ich ein Largo will, da mache ich Couranten,  
 Und die mich schon vorher den deutschen Lotti nannten,  
 Verändern jetzt den Thon. Der Küster selbst lacht,  
 Daß ich nichts tüchtigers von Arien gemacht.  
 Was ist hierbey zu thun? Soll ich mich etwann grämen,  
 Daß Chor und Sängler sich bey meinen Liedern schämen?  
 Ich kehre wieder um, und krieche zum Clavier.  
 Vielleicht mit der Zeit gelingts darinnen mir.  
 Ich lerne wenigstens iht meine Vidisse kennen;  
 Nur Spötter, können mich noch einen Meister nennen.  
 Der Vorwitz, welcher mich in Hausconcerten fuhret,  
 Reizt öfters meine Hand, daß sie den Flügel rühret.  
 Da will ich nicht allein mit fremder Arbeit prangen,  
 Ich will der Hörer Lob durch eignen Witz erlangen.  
 Ich fange prächtig an, und nehm das harte Eis,  
 Und geh mit osnem Schrift sogleich ins weiche Eis.  
 Und, da die Hand vergift, wo sie erst angehoben,  
 So pflegt der Ausgang noch im harten E zu toben.  
 Was saget man dazu? Mit heimlichem Verdruf  
 Seh ich, daß man vor mir das Lachen bergen muß;  
 Dem scheint mein Griff zu plumy, dem mein S schmack verdächtig,  
 Der denckt, ich wäre nicht einmahl der Regeln mächtig.  
 Der Eifer kocht in mir; es wallt mir Puls und Blut;  
 Wie, denck ich, machet man doch diesen Fehler gut?  
 Vielleicht gelingt es mir, ein Solo abzuspielen  
 O Phöbus! mögte ich hier deinen Denstand fühlen.  
 Der Anfang dieses Stückß, das man ins Kreuz erdacht,  
 Wird nun bey stolzem Muth mit schneller Faust gemacht.  
 Es kommt ein schwerer Ort; gleich ist der Tact gelähmet;  
 Es färbt sich das Gesicht, mein Vorschlag wird beschämet,  
 Ich weiß nicht, wo ich bin. Das ist ein neuer Slos,  
 Da gehts denn wider mich aufs frische wider los,  
 Und da ich vor gedocht noch Preise zu erkischen,  
 So fangt die Schalkheit an, mich lachend auszusprechen.

Ich gehe vom Clavier, man läßt es nicht geschehn;  
 Man spitzt sich schon darauf, mich gänzlich roth zu sehn.  
 Es kommt ein guter Freund mit der Traversiere,  
 O! wenn ich dummer Kloß doch in Marocco wäre.  
 Er langt ein Stück hervor, mir giebet er den Paß;  
 Ihr Musen, helft mir ein, wie, Hecker! macht man das?  
 Erst schwachte ich davon, was hab ich denn begonnen;  
 Jetzt fliehe ich davor, wie Eulen vor der Sonnen.  
 Ich spreche, das Clavier sey nicht zu wohl gestimmt,  
 Hier schlag die Docke fehl, dort sey ein Stift gekrümmt,  
 Ich müßte nach der Post; ich käme schleunig wieder;  
 Was hilfts? es ist ein Muß; ich setz mich dennoch nieder.  
 Das Blatt sieht kunterbunt; da fehl ich im Accord,  
 Wenn ich die Quarte will, geh ich mit Quinten fort,  
 Will ich die Septime, so greiffe ich die Sechste,  
 Und scheint's, als ob man mich aus Faustens Buch beherzte,  
 Daß sich mein Saitenspiel in seinem rechten Gleiß,  
 Wenn eine Pause kömmt, nicht zu erhalten weiß,  
 Und daß, was Quanzens Hand als ein Allegro setzet,  
 Das trödelnde Clavier für ein Varghetto schäzet.  
 Berwünschtes Claveßin! du Folter meiner Lust,  
 Wie in der ersten Gluth ein Labfal meiner Brust,  
 Saugt man den Scheidebrief dir nicht sogleich zu senden,  
 O! warum läßt mans nicht bey einem Tanz verwenden?  
 Warum erklärt man nicht die Meister in die Acht,  
 Die Fugen und Concert, und Solos ausgedacht?  
 Burlesquen bin ich hold, man kann sie p'dßlich treffen,  
 Und siedelt nicht so leicht, wie dorten, hintern Steffen.  
 Hört mich kein kluges Ohr, kommt Kutscher und Lackey,  
 Und denen bringe ich gar leicht die Meinung bey,  
 Daß ich der beste bin. Der Ruf wird ausgetragen,  
 Wer kann so nett, als ich, das Clavizimbel schlagen?  
 Allein, so bald mein Geist vernünftig überdenckt,  
 Wie du, o Zeisig, mir, das Lehrgeld nicht gescheuckt,  
 Wenn ich in der Musick nur stümpfern lernen wollen,  
 Wie ich da meine Zeit ganz anders brauchen sollen:  
 Sieh, so gereut es mich, daß ich mich übereilt,  
 Und dem Claviere schon den Abschied halb ertheilt.  
 Ich setz mich wieder hin, und sange an zu rasen.  
 Da pflegt dein grosses Lob mein Feuer aufzublasen.  
 Es soll auf einmahl gehn; die Trägheit wird gedischt;  
 Allein wie lange währt's? Auch dieser Trieb verlischt  
 Sich gleichfals wiederum, wenn es nicht p'dßlich gehet,  
 Wie es ein Meister will, wie in den Noten stehet.  
 Sieh, darum such ich dich um einen Handariff an,  
 Wie ich zum wenigsten geschickter werden kann.  
 Du weißt, was mir gebricht, ich will noch Ruhm erzielen.  
 Denn besser ist es, nichts, als p'suscherhast zu spielen.

§. 18.

Man spielet oder singet nicht beständig in eins fort, sondern läffet öfters eine oder die andere Partie, ja manchesmahl alle Partien mit einander zugleich, eine gewisse Zeit warten. Die Zeichen, nach welchen das Innehalten der Partien abgemessen wird, heissen Pausen, oder Schweigezeichen. Man bedienet sich insgemein in der heutigen musicalischen Schreibkunst zehnerley Arten von Pausen. Diese sind:

**Grosse Pausen.** ( 1) die Pause von acht Tacten.  
 ( 2) die von vier Tacten.  
 ( 3) die von zwey Tacten.

**Kleine Pausen.** ( 4) die von keiner ganzen Note.  
 ( 5) die von einer halben Note.  
 ( 6) die Biertheilpause.  
 ( 7) die Achttheilpause.  
 ( 8) die Sechzehnthheilpause.  
 ( 9) die Zwey und dreißigtheilpause.  
 ( 10) die Bier und sechzigtheilpause.

Vorzeiten war man im Gebrauch der Pausen keiner geringen Schwürigkeit unterworfen, indem die Geltung derselben in den langsameren Arten der Zeitmasse verkleinert, in den geschwindern aber vermehret ward, wie man solches in des Herrn von Brossard musical. Wörterbuche von p. 195. bis 224. Amsterdanner Auflage, unter dem Artikel vom Tripeltact, mit mehrern nachlesen kann. Heutiges Tages ist man gewohnt, den Werth der Pausen nicht sowohl nach der Grösse der Tactarten, als nach dem Werthe der Noten abzumessen, wie solches zum wenigsten von orthographischen Componisten in Obacht genommen wird. Wir finden also hier weiter nichts zu erinnern, als

1) Daß die Pause von einer ganzen, auch einen ganzen Tact bezeichnet,

(a) Wenn sie allein stehet, und zwischen zweyen Tactstrichen eingeschlossen ist.

(b) Wenn sie mit den grossen Pausen vergesellschaftet ist.

Sonsten hat sie in allen Vorfällen nur die Geltung einer ganzen Note.

2) Daß, wenn man mehr als einen Tact zu pausiren hat, man die Anzahl derselben durch Ziesern unter oder über den Pausen, zur Bequemlichkeit der Leser, deutlich zu machen pflegt.

- 3) Einige Scribenten haben die Gewohnheit, den Werth der kleinen Tactpausen durch Punkte, so wie die Noten, zu verlängern. Sie finden aber wenig Nachahmer, und da der Ausdruck der Pausen durch die hierzu einmahl bestimmten Zeichen ungleich besser in die Augen fällt, so scheint der Einfall, die Pausen zu punctiren, mit unter die überflüssigen Neuerungen zugehören.
- 4) Man setzet öfters zwey oder mehrere Pausen übereinander. Da diese weiter nichts anzeigen, als daß in zwey oder mehrern Partien zugleich ein Stillschweigen statt findet, so werden sie nur zuammen für eine Pause angesehen. Diese Verdoppelung der Pausen findet sich aber nur in Stücken für diejenigen Instrumente, wo man mehr als eine Partie zugleich machen kann.

## §. 19.

Wenn mit dem Tacte etwas innegehalten werden soll, so pfleget man über oder unter die Note, bey der der Stillstand statt finden soll, das Zeichen eines halben Bogens oder Zirckels, darinnen ein Punct liehet, zu setzen. Dieses Zeichen wird das Ruhezeichen, ital. corona franz. point d'orgue, genennet. Es wird sich an seinem Orte zeigen, wozu dasselbe dienet.

## §. 20.

Die meisten musicalischen Stücke sind so beschaffen, daß man darinnen gewisse Theile wiederholen muß. Die zu wiederholenden Theile heißen Clauseln. franz. des reprises, oder repliques, und die Zeichen, deren man sich bedienet, um diese Wiederholung zu bemercken, sind folgende;

- 1) Das grosse Wiederholungszeichen, franz. la double barre. Dieses besteht aus zwey durch alle fünf Linien gezogenen, und auf der rechten und linken Seite mit zwey Punkten umgebenen Strichen. Es zeigt dasselbe, daß der vorhergehende Theil noch einmahl gesungen oder gespielt werden muß. Diesem Wiederholungszeichen wird sehr öfters ein anderes, und zwar willkürliches Zeichen, unter oder über einem Cusios, hinzugefüget, um die Note, bey der man in einer gewissen Clausel wiederum anheben soll, desto genauere und richtiger zu bezeichnen. Es muß aber bey dieser Note, wo man wieder anheben soll, ebenfalls ein solches Zeichen schon zum voraus befindlich seyn, damit sich eins aufs andere gehörigermassen beziehe. Dieses willkürliche Zeichen wird bey den Franzosen ein renvoi de reprise, und auf deutsch, ein Rückweiser genennet.

2) Das

2) Das kleine Wiederhohlungszeichen franz. la petite barre, Dieses bemercket nur die Wiederhohlung etlicher Tacte aus einem vorhergehenden Theile, und findet insgemein am Ende des letztern Platz. Um dasselbe vorzustellen, pfleget man demjenigen Tactstrich, der vor dem Tacte unmittelbar vorhergeht, wo man wieder anfangen soll, vier Punkte nach der rechten Hand zu beyzufügen. Man kann, um mehrer Deutlichkeit willen, noch den Rückweiser dazu nehmen.

Man bedienet sich öfters der Wörter: da Capo, come sopra, recommencez, und dergleichen, um die Wiederhohlung einer Anfangsclausel anzuzeigen.

Wir können bey dieser Gelegenheit eine gewisse Gattung von musicalischen Stücken mercken, welche aus drey, vier, und mehrern Theilen bestehen kann, und worinnen man nach jedem Satz allezeit auf die Haupt- oder Anfangsclausel zurückgehet, und endlich damit beschliesset. Man nennet ein solches Stück ein Rondeau, oder Zirckelstück. Jeder besondere Satz, von dem man auf die Haupt- oder Zirckelclausel zurückgehet, heißt ein Absatz, auf französisch ein couplet. Die characterisirten Clavierstücke der Franzosen pflegen insgemein solche Rondeaur zu seyn, wie aus den Schriften der Herren Couperin, Dandrien, Dageincourt, Duphly, Rameau, und anderer zu ersehen ist.

§. 21.

Das Zeichen, womit endlich das Ende eines musicalischen Stückes belegt wird, und welches aus zweyen, durch alle fünf Linien gezogenen, und unten und oben mit einem halben Bogen und Punkte versehenen Strichen, besteht, heißt das Schlußzeichen. Wenn der letzte Absatz eines Stückes wiederhohlet wird, so pfleget man dem dasselbe bezeichnenden Wiederhohlungszeichen nur noch diesen Bogen und Punct hinzuzufügen; und alsdenn ist man mit einmahl fertig.

§. 22.

Um die Stärke und Schwäche, die man in gewissen Vorfällen einem Thone geben soll, und deren unterschiedne Grade zu bemercken, bedienet man sich folgender italiänischen Wörter:

Die Veränderungen der Stärke.	{	forte, stark, wird durch ein f angedeutet.
		piu forte, stärker, durch f f oder piu f.
		fortissimo, sehr stark, durch f f f oder fortiss.
Die Veränderungen der Schwäche.	{	piano, schwach, leise wird durch ein p angedeutet.
		piu piano, leiser, durch p p. oder piu p.
		pianissimo, am leisesten, durch p p p oder pianiss.

Es gehören auch noch folgende hieher:

mezzo forte, nicht zu stark, mittelmäßig.

mezzo piano, nicht zu schwach, mittelmäßig.

meno

meno forte, nicht so starck, etwas schwächer.  
 meno piano, nicht so schwach, etwas stärker.

§. 23.

Die Art, einen Ton mit einer zierlichen Veränderung auszudrücken, heisset eine Manier, ital. coloratura, oder diminutione, franß. agrement. Alle Manieren können betrachtet werden

- 1) In Absicht auf die Wendung eines Gesanges,
- 2) In Absicht auf die Ausführung desselben.

In Absicht auf die Wendung eines Gesanges hängen die Manieren von den Einfällen und dem Geschmacke eines Componisten ab. Wie es also unzählige Einfälle geben kann, so kann es auch unzählige Arten von Manieren in der Seskunst geben.

In Absicht auf die Ausführung eines Gesanges giebt es wesentliche und zufällige Manieren.

Durch die wesentlichen verstehe ich diejenigen, die ihren Grund in der Natur des Gesanges haben, und ohne deren Beobachtung man dem Gehöre nicht völlige Gründe leisten kann.

Durch die zufälligen verstehe ich diejenigen, die ihren Ursprung von dem Geschmacke eines jeden Ausführers nehmen; und da dieser Geschmack vortreflich, mittelmäßig und schlecht seyn kann: so siehet man leicht, wie vielerley Arten von zufälligen Manieren es geben könne.

Wir haben hier also nur mit den wesentlichen Manieren in der Ausführung zu thun; werden aber einige von denen, die in der Seskunst Platz haben, zu gleicher Zeit anführen, weil wir in den folgenden Blättern hin und wieder genöthigt seyn mögten, ihrer zu erwehnen, bevor wir noch an den Artikel kommen, wo der Gebrauch derselben abgehandelt wird.

### Nachricht.

Da der Druck nicht erlaubet, bey jeder Erklärung so gleich die benötigten Exempel und Figuren hinzuzuthun: so wird man allezeit eine gewisse Anzahl von selbigen zusammennehmen, und sie, zu mehrer Bequemlichkeit, durch den Stichel entwerfen lassen. Die erste Kupfertafel, worauf die Figuren der bisher erklärten musicalischen Zeichen vorgestellt werden, wird künftigen Dienstag, mit dem siebenden Stück, besonders ausgegeben werden.

Diese Blätter werden alle Dienstag fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Im fünften Stücke, p. 33. zum Anfange des Briefes, lin. 8. muß anzugrungen, anstatt anzugrängen gelesen werden.

Der  
Kritische Sausicus  
an der Spree.

Siebendes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 15. April 1749.

Fortsetzung der Anmerkungen

über das Sendschreiben des Herrn Olibrio.

Die Beywörter, womit Sie, mein Herr, den französischen Gesang belegen, haben ihre Geburt einer starcken Uebereilung zu dancken. Sie werden ohne Zweifel auf einen sogenannten Pontneuf gezielet haben. Diesem rede ich nicht das Wort. Doch traue ich Ihnen so viele Unparteilichkeit zu, daß Sie zum wenigsten die Gassenlieder an der Tyber in eben den Rang setzen werden. Sprechen Sie aber von Wercken grosser französischen Meister, von Wercken, die für Kenner ausgearbeitet sind, so glaube ich, daß eine Person, die sich mit der französischen Musick bekandt gemacht, und bey der die sinnlichen Werkzeuge in gutem Stande sind, keinen so ungegründten Ausspruch thun könne. Die Ohren zu Paris schnappen gar zu sehr nach der Veränderung, als daß sie bey einem schon zehnmal gehörten Gesange in die Hände klatschen solten. So wenig sich daselbst eine Schöne entschliessen würde, einen zur Zeit Carls des neunten erdachten Kopfs zu dem Leibmuster zu erwehlen: so wenig dürfte einem Geschmackverständigen mit den staubigten Compositionen eines Orlandus Bassus gedienet seyn. Sollten denn die zur Veränderung der Moden von Natur so geneigten Franzosen nur allein die Musick zu verbessern, vergessen haben, da die übrigen Künste und Wissenschaften durch ihre vortheilhafte Bemühungen in den gröstten Flor gesetzt sind? doch ich will über diese Beywörter keine weitere Anmerkung machen. Ich glaube, daß sie dem Herrn Olibrio nur so von ungefehr entwischet sind, und nachdem er sie zum zweytenmale übersehen, er vielleicht selber nicht gewußt hat, was er das erste mahl dabei gedacht. Was verstehen Sie aber durch einen der Natur bis zur niederträchtigen Einfalt nachahmenden Gesang? Dieser gar Tybermäßige Ausdruck scheint unter die unverständlichen und verworrenen zu gehören. Sie werden sich aber doch gleichwohl damit

mit alle platte und stumpfe Scribenten verbindlich machen. Man hatte dieselben bishero von der Anzahl derjenigen ausgeschlossen, die natürlich denken und schreiben, weil man in den Gedancken stand, daß so wohl das niederträchtige und pöbelhafte, als das schwülstige und übersteigende, zu dem unnatürlichen gehörte. Nun aber werden sie sich, trotz allen Criticis, zu erheben beginnen, und wird ihnen die Nase so gleich einen Zollbreit höher wachsen. Der Herr Olibrio giebt ihnen durch seine neue Gattung des natürlichen eine Vollmacht dazu. Ich hoffe ehestens das niederträchtige natürliche, und das schwülstige natürliche durch die wohlgespaltne Feder des Herrn Olibrio entworfen zu sehen. Wie unglücklich ist man gewesen, daß man diese Entdeckung nicht schon lange gemacht hat? Wie viele Leute sind bisher durch die unrichtigen Begriffe, die uns die Kunstrichter von dem natürlichen gegeben, auf Irrwege verleitet worden? Ja diese neue Entdeckung, bey welcher sich Ihre Beurtheilungskraft, mein Herr Olibrio, im höchsten Grade gezeigt, wird Ihnen bey Ihren Nachkommen, wosern wir so glücklich seyn können, einstens einige Geschöpfe Ihrer müßigen Nebenstunden zu bewundern, einen ewigen Nachruhm erwecken, und die natürlichen niederträchtigen Scribenten zu Ancona werden Ihnen auf dem vornehmsten Marcktplatz eine Ehrenseule setzen lassen. Da nunmehr, nach der Meynung des Herrn Olibrio, ein Gesang zugleich natürlich und unnatürlich seyn kann: so wird der Herr Olibrio ein Mensch und kein Mensch zu gleich seyn können. Sollte aber ein Gesang, der einen den menschlichen Leydenschaften ähnlichen Ausdruck enthält, unnatürlich heißen können? Alle Welt antwortet mit nein. Sonst findet das unnatürliche z. E. da statt, wo eine sich in Versen beklagende und seufzende Person mitten unter ihrem Glucksen, und bey der ängstlichen Beschäftigung, sich die Augen zu trocken, eine lustige Harlequinade herschnattert, oder wo ein rasender und aufgebrachter Held ein Lamento mit Stöhnen herausschuffet. Sollten aber die Franzosen, die vielleicht mehr als die heutigen Bürger an der Tyber auf die Erregung der Leydenschaften halten, einen dazu unbequemem Gesang, der darum niederträchtig und platt wird, weil die Natur nicht nachgeahmet ist, ihres Beyfalls würdig halten? Die Erfahrung zeigt, daß die Werkzeuge ihres Gehörs mehr als zu empfindlich sind. Sie lassen sich durch den Namen eines Componisten nicht leichtlich verführen, und dahin bringen, alles, was nur aus seiner Feder geflossen, durchgängig für göttliche Sachen zu halten. Man weiß ja, daß die Augenblicke gar unterschieden sind, und der vortreffliche Geist mit eben derjenigen Feder, da er kurz zuvor ein entzückend Bild entworfen, wenige Stunden nachhero ein heßliches Ungeheuer hervorbringen kann.

Der Eifer, der unter den Componisten an der Seine herrschet, rühret ohne Zweifel von der guten Unterscheidungskraft der Einwohner ihres Landes her. Sie wissen gar wohl, daß bevor z. E. ein Singespiel, ein Kirchenstück, eine Cantate, und dergleichen, einen allgemeinen Beyfall erhält, es eine genaue Durchmusterung so vieler hundert öfters ungebetnen Richter durchgehen muß. Je häufiger die Anzahl der Kenner und Richter aber ist, desto vollkommnere Ausarbeitungen müssen an das Licht kommen, weil man sich leicht einbilden kann, daß da, wo man alles blindlingshin für ausnehmenswürdig und schön hält, die Künstler sich nicht eben grosse Mühe geben werden. Dieses ist ein Satz, der keines Beweises bedarf.

Was das den Franzosen vorgeworfne Anschreiben betrifft, so ist dasselbe allen ungeschickten Componisten gemein, und da es deren so wohl zu Paris, als anderswo geben kann, so kann es auch daselbst musicalische Bücherdiebe geben. Ob aber dieser Vorwurf auf die würcklich geschickten Virtuosen daselbst haften sollte: dieses lieget ihnen zu erweisen ob. Mich deucht, daß sich sonst insgemein ein jeder gelehrte Musicus in allen Ländern eine besondere Schreibart zu machen pflegt. Er wird sich nie Mühe geben, ja es wird ihm beschwerlich fallen, in dem Styl eines andern zu schreiben, vielweniger gar fremde Ausdrücke zu entlehnen. Die Gleichheit der Schreibart wird ja so gleich unterbrochen, und wie sehr muß sich ein seynwollender Virtuose hüten, daß man ihm dergleichen Vorwurf mache. Woher kommt es, daß man unter so vielen hundert unterschiednen Symphonien und Arien so gleich diejenigen, die einem unschätzbaren Deutschen Amphion zugehören, erkennet? Ohne Zweifel daher, weil er sich eine Schreibart gemacht, die andere nur vergebens nachzuahmen bemüht sind, da er allein aus seinem Wize schreibt, und nichts als Vollkommenheiten, die diesem ähnlich sind, hervorbringen kann. Auf diese Art hat ein preiswürdiger Rameau einen von allen neuern parisischen Opercomponisten, als dem Royer, Mion, Grenet, Niel, Rebel, und Francoeur, unterschiednen Styl, und würde es einem Kenner unmöglich fallen, nicht durchgängig seinen Geist, auch in den Stücken, die ihm nicht gelungen sind, zu spüren. So wenig das Publicum mit einigen Auftritten aus dem Dardanus zu frieden gewesen, vielleicht weil zu viele Kunst darinnen war, und er den Sängern und Spielern zuviel zu schaffen machte, so verkennet man darinnen so wenig den sich immer ähnlichen Rameau als in Zypolite und Aricie, den galanten Indianern, und andern Singespielen. Wie bald würde man ihn aber verkennet haben, wenn er auch nur das geringste von einem welschen Kopfe hätte erborgen, und in seine Schriften hinein zwingen wollen. Doch es ist noch eine andere Ursach

vorhanden, welche einen Virtuosen, der diesen Namen führen will, verhindert, die Ausdrücke fremder Auctoren für die seinigen durchgehen zu lassen. Es ist dieses die Sprache. Werden denn diejenigen Wendungen und Thöne, die in der welschen Sprache z. E. eine gewisse Gemüthsbeschaffenheit vorstellen können, es auch allezeit in einer fremden Sprache thun? nur musicalische Handwercksgesellen wollen die deutsche Sprache nach italiänischer Art abgesungen wissen. Diese werden alsdenn ausschreiben. Nun mögte ich aber gerne sehen, wo ein Rameau, der in einer Sprache componirt, die weit männlicher als die italiänische ist, sich des welschen Glittergoldes bedienet, und auf der parisischen Schaubühne etwas von der venetianischen erborgtes absingen läset. Man findet seine Gedancken durchgängig ausdrückend, und der Sprache sowohl, als den darinn vorgetragenen Gedancken, gemäß. Dieses allein hebt den Vorwurf des Ausschreibens auf.

Die Secte des Lully hat nun schon lange ihre Endschaft erreicht. Haben denn die Herren Mouret, Campra, Detouches, Blamont, Montclair, Colasse, und andere, in der Lullyschen Schreibart geschrieben? Wie wenig ist doch dem Herrn Olibrio die französische Musick bekandt?

Von den von Ihnen sogenannten eigensinnigen Ziesern der Frankosen werden wir anderswo zu handeln, Gelegenheit haben. Wir werden aber sehen, daß die Ziesern nicht so eigensinnig sind, sondern mit den Regeln der Vernunft mehr als die uneigensinnigen welschen Ziesern übereinkommen. Denn unter den Welschen scheint doch ein ieder ein besonder Zahlssystem zu haben, da gleichwohl nur eine Art der Harmonie möglich ist, und es nur folglich eine wahre Art, dieselben durch Zeichen vorstellig zu machen, geben kann.

Nun nähert sich der Herr Olibrio allmählich seinem Hauptzwecke. Nachdem er vorher sein Misvergnügen darüber bezeugt, daß ich das Wort Thon in uneigentlichem Verstande für Sprache genommen: so verbannet er mit einmahl die deutsche Sprache aus dem Munde der Musen. Er giebt sich zwar nicht die Mühe zu beweisen, daß sie zum Singen unbequem sey. Man soll es ihm aber auf sein Wort glauben. Er bringet eine welsche Arie zum Vorschein, und wenn diese, meint er, dergestalt in deutsche Verse übersetzt werden kann, daß der Componist nichts dawider einzuwenden hat, und gleichwohl der Sinn des Verfassers aufs genaueste getroffen ist, so will er die deutsche Sprache noch so mit passiren lassen. Aber, wie wenn nun ein deutscher Dichter die Gedancken dieser welschen Feder, ohne sich dem Zwang einer buchstäblichen Uebersetzung zu unterwerfen, auf eine andere ungezwungne Art ausdrückte, und zwar dergestalt, daß, wenn der Italiäner in deutscher Sprache gedacht und geschrieben hätte, er es eben so und nicht anders hätte thun können:

nen: würde dieses ein Nachtheil für die deutsche Sprache seyn? Sehen Sie z. E. daß man ohngefähr folgender massen spräche:

Oder

Zch fluche seufzend meiner Quaal;  
Zch seh die Nacht am Tage.  
Gespenster! häußt die Plage,  
Die mich unendlich trift!  
Megärens blutger Fackel Blut  
Durchdringt mein Herz voll Wuth.  
Alecto füllt die Adern  
Mit ihrem kalten Gift.

Es tobt der Mund, die Seele stöhnt;  
Der Tag ist mir verdeckt.  
O! wie wird die beklemmte Brust  
Durch euch, ihr Plagen, nicht erschreckt?  
Zch seh Megärens tolle Hand  
Die blutgen Fackeln halten;  
Zch fühle durch Alectens Gift  
Die schlaffen Adern schon erkaltten.

würde da der Sinn des Urbildes einigermaßen erreicht seyn? Doch, da es hier auf Uebersetzungen ankommen soll, so nehmen Sie sich doch die Zeit, mein Herr Olibrio, die folgende Operarie, die mir eben in die Hände geräth, und worinnen nichts gekünsteltes ist, in die Ihnen doch so geläuffige Tybersprache zu übersetzen:

Dem Gott der Liebe will ich weichen:  
Auf! Myrthenkränze mir zu reichen,  
Zch flehe dich, o schöne Hand!  
Mit solchen Blättern werd ich prangen;  
Kein Lorbeer soll mein Haar umfangen,  
Der durch den Mars es ehmahls band.

Da Capo.

Findet es sich alsdenn, daß der Sinn des Verfassers in der welschen Sprache durch nachdrücklichere Worte gegeben ist; so will ich sogleich mein bisheriges Vorurtheil ablegen, als ob die deutsche Sprache eben so geschickt zur musicalischen Dichtkunst sey, als die welsche. Denn ich kann nicht läugnen, daß ich in demselben noch mehr als zuvor verstärket bin, seit ich aus dem 15ten Stücke des Wahrsagers, worinnen die Füglichkeit unfer Sprache zur Singekunst so geschickt als gründlich abgehandelt wird, gesehen habe, daß auch andere Leute meiner Meynung sind. Vielleicht ist auch der Herr Olibrio seit der Zeit auf vernünftigere Begriffe gebracht worden. Indessen hat er doch das Vergnügen, daß er gleichwohl was geschrieben, und kann er, woferne seine Schrift nicht mehrern Beyfall, als 180, bey der vernünftigen deutschen Welt finden sollte. Die Anzahl der vielen rüchständigen Exemplare unter seine gute Freunde vertheilen, um Vidimus davon zu machen. Mich wundert indessen, wie der Herr Olibrio wider alle Erfahrung handelt, da ihm doch unterschiedene gute deutsche Singespiele von dem Gegentheile seiner Gedancken überzeugen konnten. Die Vorurtheile für eine fremde Sprache

erweisen nicht die Unbequemlichkeit der deutschen. So lange wir uns in dieser nicht über Armuth an Wörtern beschwehren können, und so lange ein Dichter, der dieselbige in seiner Gewalt hat, einen Gedanken auf mehr als eine Art auszudrücken im Stande ist: so lange darf man nicht zweifeln, daß die deutsche Sprache eben so bequem zum guten Singen seyn sollte, als die welsche, und so lange ist von der Seltenheit guter musicalischen Poesien auf die Unmöglichkeit besserer kein Schluß zu machen. Ein geschickter musicalischer Dichter wird die mit i und u gepropften unmusicalischen Wörter, da wo sie sich nicht schicken, mit andern in a, e, und o zu vertauschen, die einsylbiger sparsam anzubringen, und diejenigen Wörter, bey welchen, nach dem Vorgeben der Verächter der deutschen Sprache, die Muskeln des Halses so angestrengt seyn sollen, mit gelindern und fließendern zu vertauschen wissen. Wer weiß aber nicht, daß viele an sich leichten Wörter nur in gewissen Fällen rauh und hart werden? Und fließen denn die welschen Wörter: *guardare*, *forzarsi*, *fregolare*, *smolciare*, nebst vielen andern, so gar leichte aus dem Munde heraus?

### Künftig der Beschluß.

Zum §. 23.

#### A. Von den gewöhnlichen Manieren in der Ausführung.

Da die Music vocal oder instrumental seyn kann, diejenigen Manieren aber, die einem Instrumente bequem sind, nicht allezeit für die Stimme passen, und wiederum im Singen unterschiedne Auszierungen statt finden können, die sich nicht im Spielen anwenden lassen: so folget unstreitig, daß es zweyerley Hauptgattungen von Manieren geben müsse, nemlich Singemanieren, und Spielmanieren. Da ferner ein jedes Instrument seine besondere Eigenschaft hat, und zum Exempel eine Bioline anders als der Flügel gehandhabet wird: so siehet man leicht, daß die Spielmanieren, in Ansehung so vieler unterschiedenen Instrumente, gleichfals unterschieden seyn können. Nichts destoweniger giebet es einige allgemeine Hauptmanieren, die sich sowohl bey der Stimme, als bey den meisten Instrumenten anwenden lassen. Diese Hauptmanieren werden wir allhier zu erklären, bemüht seyn. Wir werden aber bey allem diesen unser Absehen nur besonders auf den Flügel richten. Wer Lust hat, die besondern Spielmanieren für gewisse Instrumente von französischen Federn abgehandelt zu sehen, dem kann vielleicht mit folgendem Verzeichnisse einiger mir bekandten hieher gehörigen Schriften gedienet seyn:

**Für die Violine.**

- 1) Principes de violon par Mr. Montclair. 2) autres par Mr. Dupont. 3) l'école d'orphée par M. Corette.

**Für die deutsche oder sogenannte Querflöte.**

- 1) Principes de Flûte par Mr. Hotteterre. 2) Methode & airs pour la Flûte par Mr. Boismortier. 3) Methode pour la Flûte par Mr. - -

**Für die Bassgeige.**

Principes pour le Violoncelle par M. Corette.

**Für die Beingeige.**

Principes pour la viole par Mr. Rousseau.

**Für die Leyer.**

Principes pour la vielle par Mr. Dupuis.

**Für den pohlischen Bock.**

Principes de musette par Mr. Hotteterre.

Man bemercket die Manieren mit gewissen Zeichen oder Buchstaben; unter, über oder neben der Note, wo sie Platz haben sollen. Allein, da die Art der Bezeichnung noch zur Zeit durch keinen Ausspruch eines musicalischen Concilii vestgestellt ist: so hält sich ein jeder berechtigt, seinem Eigensinne darinne zu folgen. Bey so gestalten Sachen ist es unstreitig nöthig, daß ein Componist seine Zeichen zum voraus erkläre, wofern ein Stück nach seinem Sinne abgespielt werden soll. Denn ohngeachtet die Natur des Gesanges die vornehmsten wesentlichen Manieren an die Hand giebt; so lehret doch die Erfahrung, daß nicht alle die Natur des Gesanges verstehen, und daß folglich ein Zeichen mit dem andern leichtlich verwechselt werden kann. So angenehm aber eine an ihrem Orte angebrachte Manier ist: so unangenehm ist sie da, wo sie nicht hingehöret, und wo sie nur durch Unwissenheit hingezwungen wird. Man hat überdieses bey der Anwendung der Manieren zu mercken,

- 1) Daß dieselben allezeit der Gestalt der Noten, worüber sie gemacht werden sollen, gemäß seyn müssen. Folglich ist eine Manier auf einer ganzen Note von größrer Dauer, als auf einer halben, und von weniger Dauer auf einem Achttheil, als auf einem Viertel.
- 2) Daß die Manieren niemahls die Zeitmasse verändern, oder unterbrechen müssen. Hievon muß man gleichwohl die Schlußauseln in einem Solo ausnehmen, woben man insgemein bey der letztern Wiederholung auf der dahin gehörigen Manier etwas über dem Tact auszuhalten pflegt.

3) Das

3) Daß man sich niemahls bey einer Manier übereilen muß, so geschwinde sie auch gemacht werden soll. Man nimt sich Zeit dazu, und führet sie auf eine ungezwungene Art und geschicklich aus.

Bei allen Manieren hat man entweder nur mit einem Thon, oder mit zweyen, dreyen, undmehrern zu thun. Hieraus erwachsen unterschiedne Classen von Manieren.

(a) Erste Classe von Manieren.

Hieher gehören alle diejenigen, wozu nur ein Thon erfordert wird. Die gewöhnlichsten sind

1) Die Schwebung, oder Bebung, frans. balancement, ital. tremolo, und vermindrungweise tremoletto. Es ist dieselbe nichts anders, als eine vermittelst des Athems abwechselnde Bewegung der Stimme auf einem gewissen Thon. Durch diese Bewegung entstehet entweder eine bloße Veränderung in der Grösse des Thons, in Ansehung seines Einklanges; oder, es entstehen auch zu gleicher Zeit einige Veränderungen in der Stärcke und Schwäche dieses vorgestellten Thones. Die in der Grösse des Thones entstehende Veränderung ist keinen Graden unterworfen. Die Stärcke desselben aber kann auf dreyerley Art betrachtet werden,

In Ansehung der Dehnung des Klanges, welches die Italiäner maniera distendente nennen, wenn sich die Stimme nach der Schwäche mit einer gewissen Stärcke erhebet.

In Ansehung der Zusammenziehung des Klanges welches die Italiäner maniera restringente nennen, wenn sich die Stimme gleichsam verliert, und schwächer wird.

In Ansehung der Mäßigung des Klanges, welches die Italiäner maniera quieta nennen, wenn die Stimme in ihrer natürlichen Stärcke singet.

Es werden aber diese beyden Hauptveränderungen der Grösse und Stärcke nicht allezeit zu gleicher Zeit bey der Schwebung angebracht. Der aushaltende Thon in der Schwebung heist auf ital. tenuta, fr. tenuë. Uebrigens findet diese Manier nur eigentlich bey der Stimme statt. Sie wird aber auf besaiteten Instrumenten, die mit dem Bogen gespielt werden, auf dem Claviere, und einigen andern, gewissermassen nachgeahmet. In Ansehung der ungleichen Grösse des Thones hat die Schwebung gar viele Aehnlichkeit mit dem Orgeltremblanten. Die Art, wie man die Schwebung in der Ausführung ausdrucket, muß durch die Erfahrung erlernt werden; der Ort, wo sie gemacht werden

den) soll, wird von vielen in der Vocalmusic mit trm. bezeichnet. Dieses Tremolo muß endlich mit dem Trillo, wovon bald Nachricht erfolgen wird, nicht verwechselt werden.

2) Man pfleget öfters eine Note kurz abzubrechen, und sie nicht nach ihrer Geltung auszuhalten. Die Franzosen nennen dasselbe *couper* oder *detacher le son*. Die Art, wie man damit zu Werke gehet, und das Zeichen des abzubrechenden Thones siehe Tab. 2. num. 1.

3) Öfters verzögert man den Anschlag einer Note. Diese Manier heißt auf franz. eine *Suspension*. siehe No. 2.

Wer sich der zur Bemerkung dieser Manieren angegebenen Zeichen nicht bedienen will, kann die Schweigezeichen dazu gebrauchen.

§. Andere Classe von Manieren.

Hierher gehören alle diejenigen, wozu zwey Thöne erfordert werden. Die Note, bey welcher die Manier angebracht wird, heißt die Hauptnote, die andere aber, welche man in der Nähe zur Veränderung der Hauptnote entlehnet, heißt die Nebennote. Diese Nebennote kann ein halber oder ganzer Thon seyn, nach Beschaffenheit der Thonart, worinnen man spielt. Dieses setze man nur allhier zum voraus, weil die Beschaffenheit und der Umfang der Thonarten uns weiter unten erstlich deutlich gemacht werden wird. Die gewöhnlichsten Manieren aus dieser Classe sind

1) Der Triller, ital. *trillo*, und vermindertungsweise *trilletto*, fr. *tremblement*, oder, wiewohl unrichtig, *cadence*. Es bestehet derselbe in der geschwindesten Umwechslung einer Hauptnote mit einem aus der nächsten höhern Stufe entlehnten Klange. Soll z. E. der Triller auf e seyn, so wird dazu das f oder fis genommen, und alsdenn das e mit einem von diesen Klängen aufs hurtigste wechseltweise angeschlagen. In zweydeutigen Fällen haben einige die Gewohnheit, dem Zeichen, welches den Triller bemerket, ein Versetzungszeichen beizufügen, um die Beschaffenheit der Nebennote deutlicher zu machen. Uebrigens mag ein Triller stehen, wo er will, so muß er allezeit auf der Nebennote angefangen, und auf der Hauptnote mit einem gewissen Nachdruck bey dem Ruhe- oder Schlusspuncte, welches die Franzosen *point d'arrêt* nennen, geendet werden. Man hat aber unterschiedne Arten von Trillern. Diese sind

\*) Der freye oder der schlechte Triller, *tremblement detaché*, wenn man sogleich denselben mit der gehörigen Geschwindigkeit und Schärfe anhebet. Siehe Tab. 2. No. 3.

\*\*\*) Der gebundene Triller, *tremblement lié*, wenn die höhere Note, mit der der Schlag beginnen soll, schon vorher lieget, und ohne wiederholten Anschlag auf die Hauptnote gezogen wird. Da aber in eben diesem Vorfalle ein freyer Triller gleichfalls statt finden kann: so bedienet man sich nebst dem gewöhnlichen Zeichen des Trillers eines länglichten halben Bogens, um zu zeigen, daß der Triller gebunden werden soll. No. 4.

\*\*\*\*) Der schwebende Triller, *tremblement appuié*, oder *preparé*, wenn man auf der Nebennote ein wenig vorher aushält, bevor man den Schlag anfänget. No. 5.

\*\*\*\*\*) Der gedehnte, oder punctirte Triller, *ital. ribattuta di gola*, *fr. tour de gosier*, wenn man auf einem aushaltenden Ton, in der Umwechslung, mit langsamen Schlägen beginnet, und allmählich immer geschwinder gehet. Man muß hiebey auf der Hauptnote allezeit drey-mahl so lange, als auf der entlehnten bleiben. Siehe No. 6.

\*\*\*\*\*) Der gezogene oder geschleifte Triller, *franz. cadence coulée* oder *portée*, wenn man, bevor der Schlag beginnet, einige benachbarte Klänge geschwinde vorher berührt. Es kann derselbe auf allerhand Art gemachet werden, nachdem es die Gelegenheit an die Hand giebt. Siehe allerhand Exempel No. 7.

#### Anmerkung:

(a) Ein jeder Triller kan, wenn es nöthig ist, mit einem Nachschlage geendet werden. Dieser Nachschlag bestehet darinnen, daß man, nach vorhergehendem Schlage, bevor man auf der Hauptnote schliesset, eine Note aus der nächsten untern Stufe entlehnet. Siehe No. 8. Man pfleget solchen Triller mit einem Nachschlage einen Doppeltriller zu nennen.

(b) Es wird öfters eine ganze Reihe von Trillern sprung- und stufenweise, auf- und niederwärts, hintereinander angebracht. Herr Mattheson nennet dasselbe eine Trillkette, *cadena di trilli*, der Herr Couperin des *tremblemens enchainés*. Siehe allerhand Muster No. 9.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Achtes Stück.

---

BERLIN,  
Dienstags, den 22. April 1749.

---

Beschluß der Anmerkungen über das Sendschreiben  
des Herrn Olibrio.

Es wundert mich gar nicht, daß der Herr Olibrio die Silbendehnung, Wiederholung der Worte, und gebrochne Sätze für die Stimme in seinen Schuß nimmt. Als ein Liebhaber der Musick von der Tyber mußte er auch dasjenige, worinnen die Musici an der Tyber, der Vernunft und Natur zum Troß, es allen andern Nationen insbesondere zuvorthun, vor Vorwürfen sichern. Daß er es aber auf eine so unbestimmte Weise thut, und diejenigen Dehnungen, die in einer rohen, unordentlichen, und durch keine Regeln geläuterten Einbildungskraft ihren Ursprung haben, so wohl als die vernünftigen, entschuldigt wissen will: dieses scheint mir einem gar starken Widerspruche unterworfen zu seyn. Ich weiß auch nicht warum er bey eben dieser Gelegenheit wiederum einigen zur Singkunst unbequemen deutschen Wort: zu Halsewill. Kann denn ein Umstand, eine Handlung, eine Leidenschaft nicht so gut in der deutschen, als der welschen Sprache, durch mehr als ein einziges Wort, characterisiret werden? Warum nimt sich der Herr Olibrio keinen bessern Dichter, wenn er eine deutsche Musick aufführen will? Es werden sich zehn andre finden, die es schon so gescheut, als die Tyberpoe- ten machen, und einem Componisten durch allerhand musicalische Leibwörter Gelegenheit geben werden, sich seiner häufigen Einfälle zu entschütten. Doch wir wollen weiter gehen. Betrauet man sich, es zu beweisen, zu, daß ei-

5

Ber.

ne Arie prächtiger und nachdrücklicher wird, wenn darinnen gewisse Sylben in Wörtern, die einen gewissen Umstand bezeichnen, mit allerhand künstlichen Veränderungen von Thönen, durch schwebende, lauffende, springende und gebrochne Figuren, erweitert, ja, wenn solche Wörter, und ganze Sätze wiederhohlet werden: so ist wohl gegentheils nichts eckelhafter, und unerträglicher, als wenn durch eben diese Zierrathen bey nichts bedeutenden Wörtern, die Sylben mögen dem Componisten so bequem seyn, als sie wollen, der Verstand einer Arie dergestalt gezerret wird, daß man am Ende vergißt, was man zum Anfange gehöret, und bey der größten Aufmerksamkeith nicht errathen kann, wo der Sänger hinaus will. Wer weiß nicht, daß die elendesten Stümper insgemein zu der Dehnung der Sylben ihre Zuflucht nehmen, und dieselben durch die abgeschmacktesten und tiefsten Sprünge, und durch arpegirte Sätze in die Breite und Länge zu ziehen pflegen? Sie haben sich ganze Fächer von solchen Seltenheiten gesammelt, und haben bey Verfertigung einer Arie keine weitere Mühe, als etwann einige Tittel aufzusuchen, und diejenigen Einfälle, die ein geschreuter Componist für ein gewisses Instrument in einem Presto gebrauchet, bey traurigen Begebenheiten für die Stimme anzuwenden, damit der Diebstahl verheehet, und doch gleichwohl die Arie fertig werde. Man könnte indessen zur Absingung solcher pneumatischen Sänge diejenigen Leute am bequemsten gebrauchen, welchen die Zunge nicht gut gelöst ist, weil sie durch ihre strauchelnde Sprache die schmackhaften Einfälle des Componisten beträchtlich vermehren, und noch länger ausdehnen könnten. Diese unvernünftige Sylbendehnung und Wiederhohlung der Worte, (denn von der vernünftigen spreche ich nicht) ist vielen Opernfeinden beständig ein Stein des Anstosses mit gewesen. Da sie schon die Stimme durch die Begleitung sovieler Instrumente geschwächt sahen, und nichts als etwann die in einem Worte herrschenden Vocalen unterscheiden konnten, selten aber den Text zu vernehmen, im Stande waren, und sie gleichwohl keine dazu geschickten acustischen Berckzeuge bey der Hand hatten: so riß ihnen ohne Zweifel bey den unnöthigen Wiederhohlungen und Dehnungen die Gedult gänzlich aus. Es scheint aber, daß der Herr Olibrio die Verschwendung dieser Zierrathen aus diesem Grunde für schön hält, weil eine Arie dadurch etwas schwerer wird, und weil man, meint er, dieselbe nicht so leichtlich parodiren, und auffer dem ihr bestimmten Orte, nirgends singen wird. Was die Schwürigkeit des Gesanges betrifft, so kan derselbe auch auf andere Art, als durch blosser Lauffwercke, und springende Manieren, schwer gemacht werden. Es ist aber die Frage, ob dasjenige, was schwer, und öfters

durch

durch die Kunst übertrieben ist, allezeit schön sey. Hieran haben vernünftige Leute jederzeit gezeifelt. Daß aber einige Nationen, insbesondere die Franzosen die Gewohnheit haben, singbare Arien zu parodiren: dieses scheint eben nicht so lächerlich zu seyn. Es ist ein Zeichen, daß eine Arie mit Beyfall aufgenommen seyn muß, wenn man dieselbe auch ausser dem ihr eignen Orte, zu hören, und durch einen andern der Musick ähnlichen Text bekandt zu machen suchet. Welcher geschulte Dichter wird sich den Kopf zerbrechen, einen dummen Gesang zu parodiren, und welche angenehme Freundin der Thonkunst wird sich mit Absingung desselbigen eine Gesellschaft zu verbinden, glauben? Geben aber die Parodien erlesner Arien nicht ein Mittel ab, den guten Geschmack allgemein zu machen? Soll etwann ein Gesang dergestalt beschaffen seyn, daß keine Leute als Musici, daran Vergnügen haben? und sollen die übrigen artigen Leute, die die Geheimnisse der Musick nicht gänzlich zu erschöpfen, Gelegenheit gehabt, keinen Theil daran nehmen? Sie verfahren, mein Herr, etwas hart gegen die Freunde der Musick. Sie wollen nur, daß die Virtuosen in Entzückung gerathen sollen. Daß man aber zu Paris aus Operarien Trinck- oder Küchenlieder macht, habe ich mein Tage nicht gehöret, es müste denn ein laudertwelscher Biercomponist solche Arien für die Singebühne gesetzt haben, welche die Kenner für untauglich halten, und die auf den Lippen eines vernünftigen Sängers so ungereimt klingen würden, als natürlich sie einem Bratenwender oder taumelnden Bacchusfreunde seyn dürften.

Was der Herr Olibrio bey dem Worte Claviziniſt eigentlich einzuwenden hat, kann ich nicht errathen. Man saget sonst Clavierist, Violinist, Gambist, Lautenist, 2c. Das Wort Claviziniſt duldet auch allerhand Beywörter, die man mit dem Worte: Virtuose auf dem Flügel, welches einen geschickten und vernünftigen Flügelspieler ohne Ausnahme bezeich- net nicht verbinden kann. Man kann z. E. sagen: phantastischer Claviziniſt. Wenn nun der Hr. Olibrio aus Bescheidenheit den Titel Virtuose von sich ab- lehnen wollte: würde ihm da der Titel Claviziniſt mit einem Beyworte nicht bequemer seyn?

Ich habe in meinem ersten Blatte gesagt; „Man schaffe die unge- heuren Sprünge ab, bey deren Anhörung sich mancher einbilden mögte, als ober sich in einer cabriolirenden Seiltänzerbude befände.“ Hierüber machet der Herr Olibrio folgende Glossen:

Er habe noch niemahls erfahren, daß eine Seiltänzerbude cabrioliret, noch weniger, daß man Cabriolen mit den Ohren höret, oder abgesungene Sprünge mit den Augen siehet.

Man siehet hieraus die unzeitige Tadelsucht meines Gegners. Er wollte keine Gelegenheit vorbegehen lassen, mir eins anzubringen. Nachdem er seinen Bogen nicht mit Einwürfen wider die Sachen vollfüllen können: so packet er die Wörter an, und machet mir einen grammaticalischen Proceß. Ich könnte zwar gleiches mit gleichem vergelten. Allein ich werde mich nicht deswegen von meinem Hauptzweck entfernen. Er schreibe meinem halben, wie er will. Ich frage ihn nur, ob ihm die figurlichen Ausdrücke und Redensarten so gar unbekandt sind, und ob er in keinem Dichter von singenden Wäldern, gelesen, oder sonst von keinem spielenden Orchestre gehöret hat. Man weiß es ja recht wohl, daß nicht der Orchestre, sondern die Musici darinnen spielen, und daß nicht die Wälder, sondern etwann eine Nachtigall, und andere Vögel darinnen singen. Ferner, kann man musicalische Sprünge mit den Ohren hören, so kann man auch wohl musicalische Cabriolen mit selbigen empfinden. Das Wort Cabriole passet sich eben so gut für die Stimme, als der verblümte Ausdruck Sprung. Was bedeutet denn das fremde Wort Cabriole anders, als allerhand Arten von Lust- und krummen Sprüngen? Man siehet wohl, daß der Herr Olibrio seinem Sprachmeister zu frühe aus der Schale gelauffen ist. Wenn man nun in eigentlichem Verstande die Sprünge eines Gaucklers mit den Augen sehen kan: so wird man ja in uneigentlichem Verstande die Cabriolen in der Stimme gleichfalls mit den Ohren hören können. Nach dieser Erklärung prüfe nun jemand, was ich oben von den ungeheuern Sprüngen im Singen gesagt. Nur ein Olibrio, welcher meine Zeilen mit Maulwurfsaugen übersehen hatte, konnte einen lächerlichen Verstand daraus erzwingen. Denn wo habe ich gesagt, daß man abgesungene Cabriolen oder Sprünge siehet, oder Seiltänzersprünge oder Cabriolen höret? Daß vielen aber der Gedanke einfallen mag, als ob sie sich in einer Bude cabriolirender Seiltänzer befänden, wenn sie die ungeheuresten Sprünge absingen hören, kommt vielleicht daher, weil sich diese Personen erinnern können, in denjenigen Stücken und Arien, womit man die Seiltänzer zu begleiten pflegt, dergleichen Sprünge bemercket zu haben.

„Haben denn die Thonkünstler in ihrem Lande eine eigene Sprache,  
 „um die sich Scheibe so ungemeyn verdient gemacht hat?

Endlich muß denn der Herr Scheibe zu guter Letzt auch erhalten. Es entblödet sich der Herr Olibrio nicht, ihn, ohne Complimente bey seinem Namen daher zu nennen, und das ihm beygelegte Lob auf eine gar spöttische Art aufzumutzen. Zwey Seiten vorher hatte er über diejenigen Ausdrücke, womit ich zwey grosse, und über die Mißgunst längst erhabnen Meister unsrer Zeit beleget, doch noch in der Stille gemurmelt. Er gab mir sein Mißvergnügen darüber durch die bloße Anführung meiner Worte kund, und ließ sie nur mit grössern Buchstaben drucken, damit, wenn man ja den Schnupfen hätte, sein Absehen doch auf andere Art verrathen würde. Er begriff leicht, daß man bey den durch die veränderte Schrift besser in die Augen fallenden Ausdrücken: der Meisterstücke grosser Künstler habhaft zu werden, und ihren Ausarbeitungen nachzuahmen, etwas stille stehen würde. Aniso aber lästet sich der Herr Olibrio mit mehrer Freyheit hören. Seine zum Tadel geneigte Zunge ist ihm schon geläuffiger geworden. Welchem Leser musicalischer Scribenten aber leuchten die Verdienste eines vortreflichen Scheiben nicht sogleich in die Augen? Hatte man nicht Ursache, sich ehedessen über die unordentliche und unflätige Schreibart sovieler sonst geschickten Musickmeister zu beklagen? Man sprach von nichts als Rosquinten und Kuhoctaven. Die Sprache des Pöbels herrschte in dem Munde der Thonkünstler. Sie trugen ihre Sätze mit den possirlichsten Ausdrücken vor, und glaubte man beständig, einen Bauer aus einer welschen Comödie zu hören. Bey allem diesem hatten wenige die Geschicklichkeit, ihre Gedancken deutlich und klar vorzutragen. Und diese undeutsche und rohe Schreibart war ohne Zweifel mit Schuld, daß die Musick und Musici bey vielen in Verachtung geriethen. War hier der Herr Scheibe nicht einer von den ersten, der die Wahrheiten der Musick in einer deutlichen, ordentlichen und gesitteten Schreibart vorzutragen, sich unterfieng? Brachte er nicht dadurch vielen Gelehrten, die aus mehr als pedantischem Schulstolz die Thonkunst bishero so gering geschätzt hatten, ganz andere Begriffe bey? Nun sage mir jemand ob es kein Verdienst ist, eine Kunst oder Wissenschaft annehmlich und verständlich vorzutragen, daß sowohl Gelehrten, als Ungelehrten damit gedienet werden kann? Zarlino bekennet ja in der Aufschrift seiner Werke, daß er dieselben in guter welscher Sprache entworfen. Hat er durch diese Ankündigung nicht vielleicht den Vorwitz zu reizen, und die Gewogenheit derjenigen Personen, die die rauhe Schreibart anderer musicalischen Schriftsteller von der Lesung ihrer Schriften abgeschrecket, dadurch zu erhalten gesucht?

So viel habe ich nun auf das Sendschreiben des Herrn Olibrio zu antworten für nöthig erachtet. Meine geneigten Leser rechnen es nicht sowohl mir, als der verwegenen Feder eines unbesonnenen Gegners zu, daß viele andre Materien, die man während dieser Zeit hätte abhandeln können, diesem Streite Platz machen müssen. Man müste mehr als stoisch gesinnet seyn, wofür man nicht bey dem Bisse eines Lasterzahnes etwas aufschreyen, und alles mit einer gleichgültigen Mine verschmerzen wollte. So viel ist gewiß, daß ich meines Wissens keine Gelegenheit zu diesem Federkriege gegeben. Hat der Hr. Olibrio einige Stellen aus meinem ersten Blatte auf sich gedeutet, so ist es meine Schuld nicht. Es können mehrere, als einer, die Flecken ihrer Stirne in einem Spiegel sehen. Ich kenne den Herrn Olibrio so wenig als den Kettenhund des Barabbas. Nimt er sich der elenden Thonpfeifer an, wider welche man alle Tage eine neue Critick erdencken sollte: so verräth er sich ja auf eine niederträchtige Weise selbst, und zeiget, zu welcher Classe er gehöret. Ich werde in meinen Blättern die vortreflichen Musicos, davon ich bereits unterschiedene genennet, beständig zu erheben, die musicalischen Großsprecher und Lärmbläser aber bey aller Gelegenheit zu demüthigen suchen. Dasjenige übrigens, was die Lehre von der Musick anbelanget, werde ich mit denjenigen Scribenten, woraus ich es genommen, zu rechtfertigen, allezeit im Stande seyn, weil ich nicht gesonnen bin, eine neue Secte einzuführen, sondern dasjenige, was das Häuflein der musicalischen Rechtgläubigen überall für genehm hält, den Liebhabern eines ordentlichen Vortrages, ohne weitläufige Umschweiffe, und ohne die unnützen alten barbarischen Wörter wieder aufzuwärmen, kurz und deutlich vorzutragen. Ich behalte hiebey, der vorgefallenen Streitigkeiten ohngeachtet, alle Freundschaft gegen den Herrn Olibrio. Ich bezuge dieses vor aller Welt, und mache mir dieserwegen das Vergnügen, ein an denselben abgelassenes Sendschreiben, welches er aus Unvorsichtigkeit irgendwo verlohren haben muß, ihm hiemit wiederum, und zwar gedruckt einzuhändigen:

Vielgeehrter Herr College,

Daß ich des Herrn Olibrio College bin, wird Derselbe ohnschwer aus der Unterschrift dieses Briefes zu ersehen gelieben, und ich gebe auch, wie Er, Lektion im Clavierschlagen. Abropo! mein wehrtester Herr Confrater, Desselben Schreiben an den critischen Musicus an der Spree hat mir so wohl gefallen, daß ich ein kostbares lateinisches anagrammatisches Kettenepigramma  
auf

auf Denselben zu verfertigen, nicht umhin gekonnt habe, welches anbey richtig überfende. Bitte es im besten zu vermercken, sintemahl ich mir viel Mühe damit gegeben, allstets verharrende

Meines vielgeehrten Herrn Collegens

Bey Zeltow an der Tyber,  
den 1. April,  
1749.

schuldiger Diener

Claus Steffert.  
Unterschulmeister und Collega  
secunda.

OLIBRIUS per anagramma ORBILIUS

ORBILII Tecum bene quadrat, OLIBRIE, *nomen,*  
*Omen* habens huius, fato fauente, *Magistri.*  
*Isiri* confines, Tyberinus, *tundis atroces,*  
*Voces* perstringens & in *ix* & in *utsch* & in *ola;*  
*Hola!* non *ola* - - *parcas, fratercule, rhythmo.*

Fortsetzung der andern Classe von Manierent.

2) Der Vorschlag, insgemein Mordant, fr. pincé, besteht in der geschwindesten Umwechslung einer Hauptnote mit einem aus der nächsten untern Stufe entlehnten Klange. Fällt z. E. ein Vorschlag auf e, so wird dazu nach Anleitung des Thones, ein d oder dis genommen. Es giebt allerhand Arten von Vorschlägen. Die gewöhnlichsten sind

\*) Der einfache Vorschlag, fr. pincé simple, da man von der Hauptnote die Umwechslung anfängt. Siehe No. 10.

\*\*\*) Der doppelte, oder accentuirte Vorschlag, fr. port de voix pincé, wenn man von der Nebennote anfängt, und sich nach einer Aushaltung auf selbiger, gelinde zur Hauptnote erhebet. Dieser doppelte Vorschlag wird nebst dem ordentlichen Zeichen des

des Vorschlages durch ein Hilfsnötgen, (note postiche) ausgedrückt. Siehe No. 11.

### Anmerkung,

- (a) Man siehet, daß der Vorschlag fast ein umgekehrter Triller ist.  
 (b) Ein Vorschlag pfleget öfters am Ende mit einem kleinen Doppeltriller geendet zu werden. Siehe No. 12.  
 (c) Es wird öfters eine ganze Reihe von Vorschlägen sprung- und stufenweise, auf- und niederwärts, hintereinander angebracht. Siehe No. 13.
- 3) Der Accent, fr. port de voix, oder accent, besteht darinn, daß bevor man die Hauptnote anschlägt, man einen unter oder über derselben, entlehnten Thon kurz zuvor gelinde berührt. Gehet die Stimme stufenweise fort, so bedienet man sich, wie bey dem Trillo, oder bey dem Vorschlage, des nächsten unter oder über der zu accentuirenden Note gelegenen Thones. Gehet sie aber sprungweise, so drückt man den Accent mit der unmittelbar vorhergehenden Note insgemein aus. In beyden Fällen kann der Accent in den steigenden, und den fallenden getheilet werden.
- (a) Er ist steigend, accentus ascendens oder intendens, wenn man sich von einem tiefern Thon gegen einen höhern erhebet. Siehe No. 14. und 16. (a)  
 (b) Er ist fallend, accentus descendens, oder remittens, wenn man sich von einem höhern Thon auf einen tiefern herunterlässet. Siehe No. 15. und 16. (b)

### Anmerkungen.

- \*) Die zum Accent gehörende Nebennote wird öfters, nach Gelegenheit, zweymahl angeschlagen. Einige pflegen dieses einen Doppelaccent zu nennen. Siehe No. 18.  
 \*\*) Den springenden Accent stellet man insgemein durch kleine Hilfsnötgen vor. Siehe No. 17. Man kann sich dieser Hilfsnötgen aber gleichfals bey den Stufenaccenten bedienen, wofern man die gewöhnlichen Zeichen dazu nicht gebrauchen will.
- 4) Der

- 4) Der Rückschlag, fr. aspiration, besteht darinnen, daß man nach dem Anschlage der Hauptnote, den nächst über ihr gelegnen höhern oder tiefern Thon, kurz vor Verfließung ihrer Zeit, geschwinde berührt. Siehe No. 19.

**Mercke,**

- (a) Daß, wenn die rückschlagende Note aufwärts entlehnet ist, man sich des Wortes Ueberschlag; und wenn dieselbe unterwärts entlehnet ist, man sich des Wortes Nachschlag zu bedienen pflegt.
- (b) Daß man in der neuern musicalischen Rechtschreibung den Rückschlag durch kein besonderes Zeichen vorstellet, sondern entweder die rückschlagende Note ordentlich mit in den Tact bringet, oder den Gebrauch des Rückschlages dem Geschmack des Ausführers überläßt.

**7. Dritte Classe von Manieren.**

Hieher gehören alle diejenigen, wozu drey, vier, und mehrere Thöne erfordert werden. Die gewöhnlichsten sind

- 1) Der Doppelschlag, fr. doublé, begreift eigentlich drey Noten, die Hauptnote, und zwey zu beyden Seiten nächst derselben entlehnten Thöne. Sie werden aber dergestalt vertheilet daß gleichsam vier Thöne hintereinander gehöret werden. Man schlägt nemlich die aufwärts entlehnte Note zuerst, hernach die Hauptnote, drittens die unterwärts entlehnte, und endlich wiederum die Hauptnote an. Siehe No. 20.

**Anmerck.**

Man pfleget vor dem Doppelschlage öfters noch besonders die Hauptnote hören zu lassen, wie No. 21. und nach Gelegenheit auch denselben zu accentuiren. No. 22.

- 2) Der Schleiffet, fr. coulé, ist nichts anders, als ein durch eine benachbarte Note vermehrter Accent, woraus eine Reihe von drey stufenweise hintereinander folgenden Noten entstehet. Siehe No. 23.

Auf dem Claviere wird öfters diese Manier dergestalt angebracht, daß

die erste und letzte Note des Schleiffers liegen bleiben, nachdem man über die mittlere gleichsam geschwinde weggerutschet. Man setzet alsdenn ein Querstrichlein zwischen die Noten, wo dieser Schleiffer siatt finden soll. Der Strich bey No. 24. zeigt, daß der Schleiffer aufwärts gehet, und der bey No. 25. daß der Schleiffer niederwärts gehet.

- 3) Das Griffbrechen, ital. arpeggio, fr. harpégement, besteht darinn, daß man zwey, drey, oder mehrere übereinander gesetzte Noten, anstatt dieselben mit einander zusammen anzuschlagen, welches die Franzosen pliquer nennen, vereinzelt, und nacheinander anschlägt. Dieses Griffbrechen kann von unten gegen oben, oder von oben gegen unten zu geschehen. In dem ersten Fall bezeichnet man dasselbe mit einem Querstriche bey der untersten Note, siehe No. 26. in dem andern Fall durch einen Querstrich bey der obersten Note. No. 27.

#### Anmerkungen.

- \*) Man pfeget das Griffbrechen insgemein in zwey Arten zu unterscheiden,

ins einfache, wenn die Noten eines Griffes nur einmahl nacheinander angeschlagen werden. Siehe No. 26. und 27.

ins doppelte, wenn die Noten eines Griffes mehr als einmahl hintereinander angeschlagen werden.

- \*\*\*) Man pfeget öfters bey dem Griffbrechen auf dem Claviere eine Note im Vorbeygehen zu accentuiren. Die Franzosen nennen dasselbe ein harpégement figuré, und die Italiäner eine acciacatura. Dieses accentuirte oder geschleifte Griffbrechen kann auf allerhand Art, auf- und niederwärts, geschehen. Siehe No. 28.

---

#### Nachricht.

Unumgängliche Hindernisse sind Schuld, daß wir für heute dem geneigten Leser mit den Kupfertafeln noch nicht aufwarten können. Wir ersuchen um gütige Nachsicht. Sie sollen aber über acht Tage ohne fernern Aufschub erfolgen.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spenerischen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Critische Musicus**  
an der Spree.

---

Neuntes Stück.

---

BERLIN,  
Dienstags, den 29. April 1749.

---

Hochzuehrender Herr Criticus,

Ist es denn unumgänglich nöthig, daß alle Generalbässe beziefert seyn müssen, und ist es nicht möglich, ohne die verwünschten Signaturen accompagniren zu lernen? Der Herr Lammerschwanz, mein Meister, hat mich nun bey nahe zwey Jahre damit gemartert, und weiß ich nicht, wo er die ungeheure Menge von Zahlen und Accorden, womit er mich alle Tage belagert, herbekömmt. Ich ersuche ihn öfters, mir die Anzahl derselben zu bestimmen, damit ich doch zum wenigsten ausrechnen könne, wieviel Jahre ich noch lernen muß, ehe ich an den Meisteraccord komme. Er ist aber niemahls so höflich, daß er meinen Borwitz befriediget, sondern mich mit der tröstlichen Antwort, ob könnten die Gränzen der Harmonie nach der Willkühr eines Componisten alle Augenblicke erweitert werden, in meiner vorigen Unwissenheit bevestiget. Da ist es denn kein Wunder, daß der Herr Lammerschwanz bey ieder Lectioe mit einem Duzend neuer Kreuze angestochen kömmt, und er mit seinen Regeln und Ausnahmen, die, wie seine Accorde, unendlich seyn müssen, mir den Kopf ganz wüste macht. Kennte ich den guten Menschen nicht seit vielen Jahren, so würde ich ihn mit seinen Zeichen für einen Geisterbanner halten, und mit seiner musicalischen Hauspostille, woraus er mir so vieles vorpredigt, in der bevorstehenden Walpurgsnacht wider die Brocksbergischen Hexen eine Probe machen. Der Herr Springfuß scheint noch ein Meister für Frauenzimmer zu seyn. Er hat eine meiner Freundinnen in sechs Wochen so weit gebracht, daß sie einen Generalbass ohne Zieferspielen

spielen kann. Er machet den Herrn Lammerschwanz wegen seiner unbequemen Lehrart sehr oft herunter, und hält ihn zu nichts weniger tüchtig, als von artigen Damen zur Begleitung gebraucht zu werden. Der Herr Springsfuß ist hiernächst entschlossen, der Welt mit ehesten in einem gar listigen Tractat zu zeigen, wie man aus dem Kopfe, ohne Papier und Noten, nach dem blossen Gehöre, accompagniren muß. Haben Sie die Güte, mein Herr, mit unpartheyisch Ihre Meinung zu sagen, ob ich nicht wohl thun würde, meiner alten Ruhme, die, ich weiß nicht, warum von dem guten Herrn Lammerschwanz so sehr eingenommen ist, den Herrn Springsfuß zu meinem künftigen Lehrmeister vorzuschlagen. Vielleicht bringet er mir in einem Monat ein, was jener in zweymahl zwölffen nicht bewerkstelligen können. Ich bin

Ihre Dienerin,

= = von = = =

Mein gnädiges Fräulein haben nicht Unrecht, daß Sie sich die Wissenschaft des Accompagnements zu erleichtern wünschen. Es scheint der Herr Lammerschwanz ein verworrner Pedant zu seyn, der von den wenigen in der Harmonie möglichen Accorden nach den vielfachen Beziefierungen derselben urtheilen muß. Aus der Zahl 2. über einer Note, aus  $\frac{4}{2}$   $\frac{6}{2}$  und  $\frac{6}{4}$  wird er vier besondere Accorde machen. Ist hernach die natürliche Proportion eines Intervalls durch ein \* oder b hin und wieder verrückt: so wird er da ebenfalls viele neue Accorde entdecken, und auf diese Weise scheint der Herr Lammerschwanz die Kunst der Bervielfältigung gar wohl zu verstehen. Er wird über dieses nicht einmahl für allemahl sagen, daß der Accord der Secunde aus einer Secunde, Quarte und Sexte besteht. Er hat es ja selber nicht so gelernet. Er wird sprechen: Wenn die 2. über einer Note steht: so greift man die 4. und 6. dazu. Findet sich die 6 und 2. darüber, so begleitet man dieselbe mit der 4. Ist die Note aber mit 4 und 2 bezeichnet, so nimmt man die 6 dazu, &c. Ist es da möglich, den Umfang der Harmonie kennen zu lernen? Der Verstand wird mit Bildern überhäuft, und wer seinem Gedächtniß keine Pein anthun will, muß sich entschliessen, das Accompagnement aufzugeben. Ob aber gegentheils der Herr Springsfuß aus seinen Schülern Schwarzkünstler machen, und eine Art, die Basse zu errathen, ausfindig machen wird: daran zweifle ich sehr. Ich habe wohl jemahls in einem gewissen Lande eine Bande von musicalischen Marcktschreibern gekennet, die öfters in Gesellschaften ein Quatuor auf der Stelle ohne Noten und Papier zu machen pflegten. Nachdem der erste mit einem gewissen Hauptsatz

angehoben, so fielen die andern allmählich mit einer ähnlichen Wiederholung desselben ein, und brachten sie endlich eine vierstimmige Fuge heraus. Sie konnten es aber auch nur den Holländern einbilden, daß sie aus dem Stegreiffe concertirten, und nicht ein ieder seine Partie schon lange vorhero auswendig gelernet hatte. Mich deucht, daß der Herr Springsfuß, wo nicht in diese, doch in eine andere Classe musicalischer Windbeutel gehören muß. Ich werde mir aber nicht die Mühe geben, demselben seine Kunst, ohne Bass und Noten, nach dem blossen Gehöre, zu accompagniren, sirementig zu machen. Ich will ihm nur für diesemahl zeigen, daß er nicht einmahl einen unbezieferten Bass richtig zu accompagniren, im Stande ist. Ich unterscheide allhier einen freyen, und auf keine gewisse Melodie sich beziehenden Bass von demjenigen, der eine Gegenstimme begleiten soll. Jener dienet zu nichts weiter, als einen Schüler zu prüfen, wie weit er in der Harmonie gekommen, und ob er im Stande ist, allerhand Arten von regelmäßigen Sätzen nach Anleitung desselbigen hervorzubringen. Von solchem freyenBasse ist hier die Rede nicht. Ich spreche von demjenigen, den ein Componist zu gewissen Gegenstimmen entworfen, und der die hierinnen vereinkelten, oder die nach den Regeln der Setzkunst damit übereinstimmenden möglichen Thöne zusammenfassen soll. Ich will hier aber die Art, denselben aus der Partitur zu spielen, ausgeschlossen wissen, wiewohl sich auch bey diesem Umstande vielleicht keiner so gar scharfer und alle Fächer durchdringenden Augen rühmen wird, daß er nicht hin und wieder daneben sehen, und durch mehr, als einen Fehlgriff dem Sinne des Componisten zu nahe treten könne. Nun lehret die Erfahrung, daß eine Bassnote mehr als einer Harmonie fähig ist. Es kann der Bass, in Ansehung der fortschreitenden Noten, zu einem gewissen Thone gehören, da er gleichwohl, in Ansehung der fortschreitenden Accorde, zu einem ganz fremden Thone gezogen werden kann. Ich will dieses mit einem Beispiele erläutern. Ich setze, die Bassnoten giengen in folgender Ordnung fort: c. h. a. g. f. e. d. c. Wer siehet da nicht, daß man allhier im C Thone ist. Ich will diese Noten aber mit folgenden Accorden begleiten:

6	6*	6*	6	6	6*	6	
4	4	4	b74	4	4	4	
33	73	33	33 <sup>b</sup>	33	73	33	
c	h	a	g	f	e	d	c

Wer siehet da nicht, daß die meisten Accorde aus ganz andern Thonarten, als der in c herrühren? zwischen h und a findet sich die weiche Thonart

3 2

Der Druck verbindet mich, hin und wieder das b anstatt des Widerrufungszeichens, und anstatt des Kreuzes die sogenannten Sternchen zu gebrauchen.

art a, von dem a weicht man ins harte g, von dannen ins f, und endlich findet sich zwischen e und d die weiche Thonart d, bevor man wiederum in den harmonischen Dreyklang auf c fällt. Ueber dieses ist die Fortschreitung der Accorde meistens chromatisch, wie man aus dem auf einander folgenden fis, f und e, ingleichen aus dem c, h und b sehen kann, da hingegen die Fortschreitung der Bassnoten diatonisch ist. Nun frage ich den Herrn Springsfuß, wenn er dieselben allhier nach der sogenannten Regel der Octave begleiten will, und sich in den zubegleitenden Stimmen diese durch Ziffern bezeichneten Thöne finden, ob ihn da der Sänger oder Spieler nicht ins musicalische Kaspelhaus wünschen wird. Es können aber eben diese Bassnoten auf noch gar vielerley Art accompagniert werden. Ich will es nur noch auf eine Weise versuchen:

6						6		
4*	7 6	7 6	6	6	7 6	7	4	
33	* 4	* 4	74	b74b	* 4	* 3b	3	
c	h	a	g	f	e	d	c	

Hier sind wiederum allerhand Ausweichungen in den Accorden, da der Bass gleichwohl, wenn man ihn für sich allein und ohne die Signaturen betrachtet, der Thonart c eigen ist. Sollte der Herr Springsfuß bey dergleichen Vorfällen dem Sinne des Componisten ohne Hülfe der Ziffern vorzukommen wissen? Wird er nicht ohne dieselben, ganz fremde und von der Harmonie entfernte Thönen hören lassen? Ich möchte den Herrn Springsfuß ein gewisses Quinque von dem Herrn Boismortier begleiten sehen, der unter so viel hundert Wercken, womit er die Musikhändler ums Brot gebracht, nur dieses Stück verfertiget, das die Ausmercksamkeit eines Kenners verdienet. Der Bass besteht vom Anfang bis zum Ende aus nichts anders, als der natürlichen Thonleiter c, worauf man, in einer ununterbrochenen diatonischen Fortschreitung der Noten, wechselsweise auf und niederläuft. Die harmonischen Sätze darüber aber verändern sich alle Augenblick, und hat der Urheber nicht so wohl die gewöhnlichsten Accorde in der Musik, als vielmehr die Möglichkeit, einer Note mehr als einen harmonischen Satz zu geben, dadurch vorstellig zu machen, gesucht. In diesem Quinque wird der Herr Springsfuß, ausser den von mir gegebenen Exempeln, noch eine grosse Menge von andern finden. Ich wolte demselben wohl sonsten rathen, einmahl zur Probe die Signaturen aus einem Generalbasse wegzustreichen, und, ohne in die Gegenstimmen einen vorwitzigen Blick zu thun, diesen Bass mit seinen eigenen Ziffern zu beschreiben. Er halte hernach dieselben gegen

die.

diesjenigen, die der Componist vorhero darüber gesezet hat. Ist es ihm als denn unmöglich, auch mit Mühe und Nachdenken den Sinn des Verfassers durchgängig herauszubringen: wie will er sich denn die Fähigkeit zueignen, aus dem Stegereiff die gehörige Harmonie hören zu lassen? Ich kann dieserhalb nicht begreifen, wie einige Claviristen so gar wider die handgreifliche Erfahrung handeln, und der Welt mit ihrem Generalbass ohne Ziesfern einen blauen Dunst vor die Augen mahlen, ja wie so gar einige sich in weitläuftigen Abhandlungen damit breit machen können? Aber saget man, es müssen uns auch die Componisten allezeit gezeiferte Bässe liefern. An der Nothwendigkeit derselben ist allerdings nicht zu zweifeln, und wundert mich, wie einige, und zwar auch grosse Sezer, eine so schlechte Höflichkeit gegen das Publicum, und eine so geringe Achtung für ihre eignen Wercke haben, daß sie nicht die Bassstimmen durch eine vernünftige Beziefierung in die gehörige Form setzen, bevor sie damit zu den Händen eines Copisten eilen. Es versteht der Grundspieler oder Accompagnateur entweder die Harmonie, oder er versteht sie nicht. Ist das erstere, so wird er sich zwar bey gewöhnlichen Gängen, bey bekandten Schlußclauseln und Ausweichungen, bey einer ordentlichen Auflösung einer Dissonanz, und dergleichen Vorfällen, vermuthlich zu helfen wissen. Wie wird er es aber halten, wenn sich der Componist über die Sphäre der gewöhnlichen Art zu denken erhebet, wenn auf einer Note zwey, drey und mehrere unterschiedne Accorde gemacht werden sollen, wenn der Bass in einer chromatischen Fortschreitung aufwärts gehet, und die darauf hervorzubringenden Sätze durch eine chromatische Gegenbewegung niederwärts gehen sollen? Ich will noch überdieses zugeben, daß der Grundspieler eine regelmäßige Harmonie zu den vorgelegten Bassnoten erfindet. Es ist aber die Frage, ob sie sich zur Harmonie des Componisten reimet. Es ist ein anders, neue Sätze zu einem Basse zu erdencken, ein anders, diejenigen, die schon zuvor erdacht sind, zu treffen. Ist aber der Grundspieler oder Generalbass nicht einmahl der Harmonie gewachsen, was wird sich da zwischen den Accorden und den zugeleitenden Stimme für eine Aehnlichkeit finden? Wie vortreflich wird die Zusammensetzung seyn? Nun frage ich den Componisten, ob er die Ohren durch ein liebliches Concert zu vergnügen, oder durch ein rauhes, unübereinstimmendes, und den alten Kesseln und Pfannen ähnliches Geräusch zu belästigen gesucht. Wird man sich nicht bey den knirschenden Sätzen der Begleitung gegen die übrigen Stimmen die Ohren zuhalten müssen? Es ist ja nicht genug, daß ein Instrument mit dem andern zugleich aufhöret, und der Grundspieler in nichts weiter, als in dem harmonischen Dreyklang am Ende, mit den übrigen Stimmen übereinkömmt. Es

lasse sich einmahl jemand eine halbe Stunde lang bey den Haren rauffen, und hernach ein einziges gutes Wort geben. Wird er damit zu frieden seyn? Was die Biertheilcomponisten betrifft, die darum ihre Bässe unbeziefert lassen, weil sie dieselben nicht zu ziefern wissen, weil sie die herrschende Partie in ihrem Solo aus vielen gehörten und selbstgespielten melodischen Sätzen zusammengeraspelt, und den Bass von ehngefähr dazu entworfen: warum dingen sich diese nicht einen Harmonisten fürs Geld, der erstlich das ganze Stück in eine neue Form gösse, die unharmonischen Verhältnisse wegschafte, die unnatürlichen Ausweichungen verbesserte, und endlich den Bass mit den gehörigen Signaturen bezieferte? Es würden sich alsdenn die Grundspieler über die Seltenheit ordentlich bezeichneter Bässe nicht zu beklagen haben. Der Herr Springsuß würde auch zu gleicher Zeit aufhören, ein Meister im unbezieferten Generalbasse zu seyn, nachdem er bishero gezeiget, daß er nicht einmahl eine gehörig bezeichnete Bassstimme ohne Fehler abzuspielen, im Stande ist.

Ich sehe mich verbunden, die systematische Abhandlung der musicalischen Materien auf heute auszusetzen, um dem Ansuchen einiger geneigten Leser Gnüge zu leisten. Man hat mir gesagt, wie dieselben wünschten, daß nachdem ich die französischen Benennungen der musicalischen Kunstwörter in die neuern Stücke mit einzurücken angefangen, die in den erstern übergangene annoch nachgehohlet würden. Ich erfülle hiemit Deroselben Verlangen, und will hoffen, daß noch mehreren damit gedient seyn möge.

Der Generalbass, la basse continuë.

Der Einklang, l'unisson.

Ein ganzer Thon, un ton.

Ein halber Thon, un demiton.

Die Hauptthöne, les intervalles principaux, oder naturels.

Die Zwischenthöne, les feintes.

Die Thonleiter, la gamme, oder l'échelle de la musique.

Man mercke bey dieser Gelegenheit, daß viele alten Musici die arabischen Sylben mit den Buchstaben des Alphabets, zur Bezeichnung der Musickleiter, folgendergestalt zu verknüpfen gesucht:

C (Sol) Ut.

D (La) Re.

E (Si) Mi.

F (Ut) Fa.

G (Re) Sol.

A (Mi) La.

B (Fa) Si.

Die Niederländer bedienten sich ehedessen folgender sieben Sylben: *Bo, Ce, Di, Ga, Lo, Ma, Ni.* Die Art, nach der aretinischen Gamme zu singen, heisset die *Solmifation*; die nach den Sylben der Niederländer die *Bobifation*, und die nach dem Alphabeth, die *Abeceditung*.

Wer sich noch mehrere alte Arten, die Thöne der Musickleiter zu benennen, bekandt machen will, beliebe des *Otto Gibelius* Bericht von den *Vocibus Musicalibus*, nebst der *Musica noua M. Daniel Hitzlers* nachzuschlagen.

- Ganze Note, *ronde,*
- Halbe Note, *blanche,*
- Biertheil, *noire,*
- Achttheil, *croche,*
- Sechzehnthheil, *double croche,*
- Zwey und dreißigtheil, *triple croche*
- Bier und sechzigtheil *quadruple croche,*
- Das Erhöhungszeichen, *le dieze,*
- Das Erniedrigungszeichen, *le be,*
- Das Wiederuffungszeichen, *le bequarré,*
- Der Punct, *le point,*
- Bindungszeichen, *ligne de liaison,*
- Eine ganze, halbe mit einem Punct, *une ronde, blanche pointée.*
- Ein Custos, oder Endungszeichen, *un guidon.*
- Der *F* Schlüssel, *la clef de Fa oder de F.*
- Der *C* Schlüssel, *la clef d' Ut, oder de C.*
- Der *G* Schlüssel, *la clef de Sol, oder de G.*
- Das Griffbrett, *le clavier.*
- Ein Taste, oder Tangente, *une touche.*
- Der Tact, *la mesure.*
- Die Hauptglieder oder Theile eines Tacts, *les tems d' une mesure.*
- Gerader Tact, *mesure egale,*
- Ungerader Tact, *mesure inegale.*
- Der einfache gerade Tact, *la mesure simple à 2. oder à 4. tems.*
- Der zusammengesetzte gerade Tact, *la mesure double à 2. oder à 4. tems.*
- Der gemeine Tact, *la mesure pleine; zu vier Schlägen, à 4. tems; zu zwey Schlägen, à 2. tems.*
- Der zweyviertheil Tact, *la mesure de quatre pour huit.*

Der  $\frac{6}{1}$   $\frac{6}{2}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{6}{16}$  la mesure de six un, six deux, six quatre, six huit, six seize.

Der  $\frac{12}{1}$   $\frac{12}{2}$   $\frac{12}{4}$   $\frac{12}{8}$   $\frac{12}{16}$  la mesure de douze pour un, douze pour deux, douze pour huit, douze pour seize.

Der einfache ungerade Tact, la mesure simple à 3. tems, oder le Triple simple.

Der zusammengesetzte ungerade Tact, la mesure double à 3. tems, oder le Triple double.

Der  $\frac{3}{1}$   $\frac{3}{2}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{3}{16}$  le triple de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles croches.

Der  $\frac{9}{1}$   $\frac{9}{2}$   $\frac{9}{4}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{9}{16}$  le triple de neuf pour un, de neuf pour deux, de neuf pour quatre, de neuf pour huit, de neuf pour seize.

Der gute Tacttheil, le tems bon oder principal.

Der schlimme Tacttheil, le tems faux, mauvais oder moins principal.

Der Niederschlag, le frapper.

Der Aufschlag, le lever.

Die Wendung, le detour.

Den Tact schlagen oder geben, battre la mesure.

Die Pause von 8. Tacten, le double bâton,

Die von 4 Tacten, le bâton,

Die von 2. Tacten, le demibâton,

Die von einer ganzen, la pause,

Die von einer halben, la demipause.

Die Biertheilpause, le soupir,

Die Achttheilpause, le demisoupir.

Die Sechzehnthheilpause, le quart de soupir.

Die Zwey und dreißigtheilpause, le demiquart de soupir.

Die Vier und sechzigtheilpause la pause pour une quadruple croche.

Der gemeine Gesang in der römischen Kirche, le plein chant.

### Nachricht.

Die beyden ersten Kupfertafeln sind nunmehr fertig, und wird jede für 1. Gr. ausgegeben.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude-und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Critische Musicus**  
an der Spree.

---

Zehntes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 6. May 1749.

---

Die Frage ist noch nicht entschieden, welche Art die Clavierstücke zu schreiben, den Vorzug habe, die, wo die zur Bezeichnung der Ober- und Unterstimme einmahl vestgestellte Schlüssel unverändert behalten; oder die, wo sie, nach Beschaffenheit der in die Höhe oder die Tiefe gehenden Partien, mit einem andern abgewechselt werden. Findet sich bey der ersten Art, ausser vielen andern Bequemlichkeiten, diese, daß die Beschäftigungen der Hände durch keine in den Augen entstehende Verwirrung unterbrochen werden, da die plötzliche Verwandlung eines Schlüssels eine dazu ungewohnte Faust öfters nöthiget, die Gedancken des Componisten in der Geschwindigkeit zu ändern, und die Lücken auszufüllen: so findet sich dabey diese Unbequemlichkeit, daß wenn die Partien nahe an ein ander gerathen, und vielstimmige Sätze, oder sonst allerhand schwere Gänge vorkommen, man allezeit rathe muß, was für Noten eigentlich für jede Hand gehören. Insbesondere äussert sich diese Schwürigkeit in den ins Kreuz gehenden Stücken, wo man sie nicht einigermaßen, durch die Buchstaben L. und R. (lincke und rechte Hand) vermindert. Bey allem diesen ist man verbunden, hin und wieder viele Nebenslinien zu machen, insbesondere, wenn die Oberstimme sehr hoch gehet, und dazu kein guter Schlüssel gewehlet ist, da, wenn man z. E. immer nach der alten Leyer bey dem C Schlüssel bleibet, das dreygestrichne C schon drey Nebenslinien, die Terz E ihrer vier, und steigt man gar bis ins G, man fünf Nebenslinien, und folglich ein ganz neues System vonnöthen hat. Bey der andern Art finden sich wiederum andere Unbequemlichkeiten. Die Er-

R

wegung

wegung derselben brachte einstens einen nicht ungeschickten ausländischen Lehrer der Musick dahin, daß er sich um eine leichtere Methode, die Clavierstücke zu schreiben, bestrebe. Er erklärt sich hierüber, nach meiner Uebersetzung, folgendermassen: " Die Vielheit der Schlüssel, und die Veränderung ihres Sitzes, ist unstreitig eine der größten Schwierigkeiten in der Tabulatur (\*) zumahl die für den Flügel, und zwar insbesondere in Ansehung der Anfänger. Nichts fällt ihnen beschwerlicher, als daß sie die Noten im Basse anders, als die im Discante nennen müssen, und daß sie auf eben derjenigen Stufe, wo für die rechte Hand ein E steht, in der linken G sprechen müssen, 2c. Wird der Schlüssel über dieses im Discant oder Basse verändert, wie gar oft geschieht, so liegt ihre Wissenschaft mit einmahl über den Hauffen, und da müssen sie sozusagen, wiederum zu buchstabiren anfangen. Ich habe bemercket, daß nichts mehr als eben dieses einem Schüler der Thonkunst in dem Fortgang seiner Bemühungen hinderlich ist, daß die Clavierstücke dadurch zur Wegspielung vom Blatte so schwer gemacht werden, daß auch geübtere Hände dabey zu thun finden, und daß die Spieler auf andern Instrumenten wegen der Unveränderung ihres Schlüssels weniger Mühe zu treffen haben. Bey diesen Gedancken habe ich mir eingebildet, daß es keine unnöthige Neuerung in der Tabulatur des Clavieres seyn würde, wenn man entweder sich an dem Gebrauch eines einzigen Schlüssels, so wie auf der Bioline, hielte, wenn man demselbigen einen festen Platz auf einer gewissen Stufe bestimmte, und dadurch die Benennung der Noten, sowohl im Discant als im Basse, in eine einzige Art einschränckte: oder aber, wenn man sich zwar der drey Schlüssel bediente, jedoch sie dergestalt setzte, daß die Benennung der Noten in allen Partien immer eben dieselbe bliebe. Diese Neuerung wird eben nicht so weitläufig seyn, wie man bey dem ersten Anblick gedencken mag. Man dürfte nur im Discant den G Schlüssel auf der ersten Linie, im Basse aber den F Schlüssel auf der vierten gebrauchen. Was die Mittelstimmen betrifft, so könnte man dazu den E Schlüssel gebrauchen, und denselben zwischen die andere und dritte Linie setzen. " (Wir wollen in der künftigen Kupfertafel diese neue Art, die Schlüssel zu zeichnen, durch Exempel begreiflicher machen.) Der Erfinder dieser Methode fährt weiter fort: " Da durch durch diese Art die Schlüssel zu setzen, die Benennung der Noten in allen Partien einerley gemacht wird: so würde dadurch sowohl allen Anfängern das Clavierspielen erleichtert werden, als einem grossen Mangel in der Tabulatur abgeholfen seyn. Ich habe es aber nicht bey dem blossen Entwurf dieser neuen Methode bewenden lassen. Ich habe damit vor einigen Jahren die Probe gemacht. Es

(\*) Man versteht allhier durch Tabulatur die Art, ein musicalisches Stück zu schreiben.

riefen mich einige Standespersonen zu sich in die Provinz. Da man mir junge Personen anvertraute, welche noch nichts in der Musik gethan hatten: so entschloß ich mich, sie nach meiner neuen Tabulatur anzuführen, um zu erfahren, ob sie geschwinder lernen würden, und hatte ich das Vergnügen, zu sehen, daß es mit einer ungemeinen Leichtigkeit von statten gieng, und daß ein Fräulein von ohngefähr fünf Jahren, da ich ihr kaum drey Sectionen gegeben, im Stande war, die ihr vorgeschriebnen Stücke alleine zu studiren, und daß Personen, die ein reiffers Alter hatten, es sogleich bey der ersten Untertreibung thun konnten. Dessen ohngeachtet bin ich von meiner neuen Methode nicht so sehr eingenommen, daß ich nicht sehen sollte, wie sich eine gar erhebliche Ungleichheit dabey ereignet, nemlich selbst ihre Neuigkeit. Ich begreiffe wohl, daß, da sie nicht durchgängig aufgenommen, und vestgestellt ist, derjenige, der keine andere wüßte, gar nichts wissen würde, weil er von den nach der ordentlichen Tabulatur geschriebnen Stücken kein einziges erlernen könnte. Führte man sie aber einmahl ein, so würde dieser Fehler, wenn er nichts anders als in der Neuigkeit besteht, bald wegfallen, und bey allmählicher Abschaffung der alten Methode, diese als die bequemste, allein den Platz behalten. • • • Indessen mache ich hierauf so wenig Staat, als auf alles dasjenige, was von der gemeinen Meinung abhänget. Soviel ist gewiß, daß ich keinem ein Gesetz aufzulegen gedencke. Ich thue nur einen Vorschlag, wie nach meinem Urtheil eine Kunst, deren Ausübung ich mich gewidmet, vollkommner gemachet werden kann. „

Vielleicht giebt dieser Entwurf einem witzigen Kopfe Anlaß, einen bessern auffindig zu machen. Ich, meines Orts, halte diejenige Claviertabulatur für die bequemste, wo man nicht ohne Noth einen fremden Schlüssel hineinmischet; aber auch alsdenn, wenn durch Behaltung eines und ebendesselben Schlüssels eine Zweydeutigkeit und Unordnung entstehen kann, denselben gegen einen andern verwechselt.

**Beschluß des Artickels von den Manieren in der Ausführung.**

- (a) Unter die neuern Erfindungen, einen Gesang zu zieren, gehöret
  - (1) Der Zweystimrige Triller mit einer Hand auf dem Claviere. Siehe Tab. III. No. 1.
  - (2) Der gegen allerhand fortgehende Partien mit einer Hand aushaltende Triller. Siehe No. 2.
- (b) Nach der Verzögerung (Suspension) pfeget man öfters auf der folgenden Note einen Triller oder Vorschlag zu machen. No. 3.
- (c) Der Rückschlag und Accent pfeigen unterweilen unmittelbar auf einander zu folgen. No. 4.

Dieses sind diejenigen Manieren, womit man insgemein einen Gesang in der Ausführung auszuschnücken pflegt. Alle übrigen Kunstgriffe, in sofern sie nicht aus der Setzkunst hergenommen sind, können zu einer Gattung derselben gezogen werden. Sie mögen nun durch neue willkührliche Zeichen, oder durch die Hülfsmötgen im Schreiben ausgedrückt seyn.

A. Von den gewöhnlichsten Manieren in der Setzkunst.

Wenn diejenigen Manieren, wovon wir bishero geredet, erstlich durch die Geschicklichkeit des Ausführers in einen Gesang gebracht werden müssen: so sind diejenigen, wovon wir iho reden wollen, schon im Gesange vorhanden. Ein mit solchen Manieren aus der Setzkunst angefüllter Gesang heißt ein verblümter oder künstlicher Gesang, (*unchant figuré*,) derjenige, der nichts anders, als eine Reihe nach dem Verhalt der Hauptschläge eines Tacts abgemessener Noten enthält, ein einfacher Gesang, (*unchant simple*.) Aus der glücklichen Vermischung des einfachen und verblühten Gesanges entstehet die angenehme und rührende Schreibart derjenigen, die auf einer Seite das schwülstige und unverständliche, auf der andern das magere, schläfrige und niederträchtige zu vermeiden, und folglich in der schönen Sprache der Natur zu reden gesucht. Die im vorher gehenden Artikel erklärten Manieren in der Ausführung, die man zum Unterscheide derer aus der Setzkunst mechanische oder practische Manieren zu nennen pfleget, können nicht nur bey dem einfachen, sondern auch bey dem verblühten Gesange angebracht worden. Man kann aber die zum verblühten Gesange gehörigen Manieren auf zweyerley Art betrachten,

- 1) In Absicht auf die Worte, das ist, die Folge und Stellung gewisser Noten.
- 2) In Absicht auf die Gedancken, das ist, die aus der Folge und Stellung dieser Noten entspringende Verhältnisse gegen gewisse Handlungen und Leydenschaften.

Diese letztere Art Manieren heißt man in eigentlichem Verstande Figuren, wiewohl in uneigentlichem auch die ersteren, ja die mechanischen, welche bloß die Aussprache gewisser Worte sind, öfters damit belegt werden. Die Abhandlung der Figuren in eigentlichem Verstande gehöret für diesen Artikel nicht. Wir haben für iho mit nichts anders, als denselben Manieren auf der Setzkunst zu thun, woraus ein verblümter Gesang entsteht, und welche viele die periphrastischen Manieren, musicalischen Umschreibungen oder Wendungen nennen, um sie von den Figuren in eigentlichem Verstande zu unterscheiden. Diese periphrastischen Manieren können in vier Hauptclassen gebracht werden.

Die erstere begreift die schwebenden, wo eine Note, ohne den Zusatz einer andern, auf ihrer Stufe verändert wird.

Die andere begreift die lauffenden, wenn die Hauptnoten durch allerhand stufenweise mit ihnen fortgehende Nebennoten vermehret werden.

Die dritte begreift die gebrochenen, wenn allerhand Noten aus der Höhe und Tiefe abgewechselt werden.

Die vierte begreift die vermischten, wenn eine Manier mit der andern verbunden, und in eben demselben Gang angebracht wird.

Man verstehet aber durch einem Gang, fr. *passage*, ital. *passaggio*, ein kleines Stück aus einem Gesange.

Bevor wir diese Manieren abhandeln, haben wir noch folgendes zu mercken. Wir wissen, daß in den zusammengesetzten Tactarten drey Noten auf einen Schlag gehen können. Da man aber auch heutiges Tages in den einfachen Tactarten manchemahl eine Note in drey kleinere zu vertheilen pflegen: so pfleget man da, wo dieser Umstand statt haben soll, eine 3. und wenn zwey dergleichen Tripelgänge aneinander gehänget werden, eine 6. über die Noten zu schreiben. Uebrigens nennet man diese Manier eine *Triole*, fr. *triolet*, wenn eine Note im einfachen Tact in drey kleinere unterschieden wird: und einen *Sextelsatz*, fr. *double triolet*, wenn zwey Triolen mit einander verknüpft werden. In den zur Erklärung folgender Manieren gehörigen Exempeln werden hin und wieder Beyspiele von solchen einfachen und doppelten Triolen vorkommen.

(1) Von den schwebenden Manieren.

Hieher gehöret

(\*) Die *Notenhaltung*, oder *Tenute*, wenn eine bleibende Note nicht bey jedem Tactschlage aufs neue wiederhohlet, sondern in einem Schalle, viele Schläge hintereinander, fortgezogen wird. In der Ausführung kann diese Manier zwar durch allerhand Nebennoten ausgedehnet werden, wie wir in dem vorigen Artikel gesehen. Es widerspricht aber dieses im geringsten unserer Erklärung der schwebenden Manieren nicht, weil wir dieselben allhier ohne die mechanischen Auszierungen betrachten.

(\*\*) Die *Thontückung*, ital. *sincope*, fr. *syncope*, von dem griechischen Worte *σύνκοπή*, *stossen*, *schlagen*. Es ist dieselbe nichts anders, als die *Versezung* einer und eben derselben

selben Note aus einem schlimmen Tacttheile in einen guten. Die Natur der Thonrückung deutlich verstehen zu lernen, mercke man, daß wenn man eben denselben Thon in zwey unterschiednen Tacttheilen gebrauchen will, derselbe das erstemahl natürlicher Weise in dem guten, das andremahl im schlimmen Tacttheile gehört werden soll. Hebet man nun bey diesem zu wiederholenden Thon in einem schlimmen Tacttheile an, und setzet denselben auf einem guten fort: so geschichts, daß die natürliche Tactordnung gleichsam verrücket wird, und eine Art von Anstoß entsteht, welcher auf der Violine, Flöte und andern ähnlichen Instrumenten gar deutlich ausgedrückt werden kan. Dieses ist der Ursprung des Worts Syncope. Wir werden den harmonischen Gebrauch dieser Thonrückung zu seiner Zeit erklären, und bemercken bloß alhier, da wir sie als einen melodischen und in dem verblühten Gesange sehr gebräuchlichen Zierat betrachten, daß dieselbe auf zweyerley Art gebrauchet werden kann, einmahl, wenn die Note in den beyden unähnlichen Tacttheilen zweymahl angeschlagen wird, wie Tab. III. No. 5.

andernfals, wenn der Schall dieser Note aus dem schlimmen Tacttheile auf den guten, ohne Absatz, herüber gezogen wird. Diese Herüberziehung kann auf dreyerley Art geschehen.

(a) Wenn die Note, worauf die Rückung statt findet, durch den gewöhnlichen Tactstrich in zwey Hälften vertheilet wird. Siehe No. 6. Diese Art, die Syncope zu bezeichnen, fänget aber iho ein wenig zu ältern an.

(b) Wenn man die beyden Noten der Rückung durch das Bindungszeichen oder den Punct aneinander hänget. Siehe No. 7.

(c) Wenn vor der zurückenden Note eine andere, die nur die Hälfte von dieser gilt, oder an deren statt, ein Schweigezeichen vorhergeheth. Siehe No. 8.

(\*\*\*) Der Schwärmer, ital. bombo, fr. battement sur une même note, besteht in der Vertheilung einer Note in unterschiedne kleinere von gleicher Höhe, oder Tiefe, und derselben geschwinden Wiederholung. Siehe allerhand Exempel Tab.

Tab. III. No. 9. Diese Manier gehört eben nicht unter die unentbährlichen Zierathen fürs Clavier. Ihr Gebrauch ist auf den übrigen Instrumenten von weiterm Umfangt. Die Art, einen und ebendenselben Thon auf der Violine durch einen offenen und verdeckten Einklang, da wo es möglich ist, etlichemahl hintereinander zu wiederholen, gehöret unter die neuern Erfindungen, eine solche Manier auf eine besondere Art auszudrücken.

(2) Von den lauffenden Manieren.

Sieher gehöret

(\*) Die *Waltze*, ital. *grosso*, fr. *groupe*, wenn die Noten nicht immer gerade fortgehen, sondern man von einer auf die andere hin und wieder zurückfällt. Es ist einerley, ob der Hauptthon darinnen ein- oder zweymahl wiederhohlet wird, ob derselbe den ersten und dritten Thon ausmachen soll, ob die entlehnten Noten den zweyten und vierten Platz einnehmen müssen, und was dergleichen alte Einschränkungen und Geseze mehr sind. Es kann dieselbe aber in die steigende und herabgehende getheilet werden. Siehe allerhand Exempel Tab. III. No. 10.

Eine gewisse Art von *Walzen* wird von vielen ein *Halbzirkel*, *circolo mezzo*, fr. *demicercle*, und die Folge zweyer *Halbzirkel*, davon der eine steigt, und der andere herabgeht, ein *Zirkel*, ital. *circolo*, fr. *cercle*, schlechtweg genennet. Siehe allerhand Exempel No. 11.

Der Grund dieser Benennung ist diese, weil die Noten dieser Manieren im Schreiben gleichsam einen halben oder ganzen *Zirkel* vorstellen. Man kann dieser Kunstwörter aber gar wohl entübrigt seyn, wosern man nicht die Zeichen ohne Noth vielfältigen will.

(\*\*) Der *Läufer* (in engem Verstande) ital. *tirade*, fr. *roulade* oder *roulement* enthält eine Reihe gerade hintereinander stufenweise fortgehenden Noten. Es kann derselbe klein oder groß seyn, nach der Anzahl der Noten. Siehe allerhand Exempel No. 12.

(3) Von

## (3) Von den gebrochenen Manieren.

Dieselben können in vollkommene und unvollkommene getheilet werden. (a) Durch die vollkommenen verstehe ich diejenigen, wo die Noten eines Griffes insgesamt in einer gewissen Ordnung angeschlagen werden. Durch diese Ordnung ist das Griffrechnen in der Sektunst von dem in der Ausführung, wovon wir zuvor gehandelt, unterschieden. Man kann sagen, daß die gebrochenen Manieren in der Sektunst ein ordentliches, oder zum voraus ausgearbeitetes Arpeggio sind. Auf französisch heißet man sie batteries. Siehe allerhand Exempel No. 13.

(b) Durch die unvollkommenen verstehe ich diejenigen, wo nur etliche Noten eines Griffes wechselweise berührt werden. Siehe No. 14.

## Anmerkung.

Wenn die abwechselnden Noten sehr weit über oder unter sich gehen, so nennet man dieselben springende Noten, und die aus diesen springenden Noten entstehende Manier einen Sprung, oder Springer, ital. salto, fr. laut, Siehe No. 15.

## (4) Von den vermischten Manieren.

Eine vermischte Manier heißet auf italiänisch *mezzanza*, oder *mistichanza*, fr. des traits *melés*. Man hat sich zethero noch nicht bemühet, die vermischten Manieren mit besondern Benennungen zu bezeichnen. Es dürfte auch diese Arbeit wohl von schlechter Erheblichkeit seyn. Wir begnügen uns, Tab. III. No. 16. durch allerhand Beispiele zu zeigen, wie die vorhererklärten Manieren miteinander vermischet werden können. Inzwischen mercke man hiebey,

(a) Daß die so genannten Lautenbrüche auf dem Claviere, (*parties lutées*) die aus syncopirten und gebrochenen Manieren bestehen, zur Classe der vermischten gehören. Siehe No. 17. unterschiedne Exempel.

(b) Daß die Schlußmanieren, welche bey den Italiänern *Fiorretti*, und bey den Franzosen *fleurettes* heißen, hieher gezogen werden müssen, weil sie aus allerhand Wendungen des einfachen Gesanges bestehen können. Siehe No. 18.

Der  
Kritische Sausicus  
an der Spree.

---

Fünftes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 13. May 1749.

---

Mein Herr,

Unsere Stadt ist entschlossen, ein wöchentliches Concert zu errichten. Wer nur für artig gehalten seyn will, suchet nach seinen Umständen dazu beyzutragen. Einige Damen sind bereits unter sich eins geworden, die Hälfte ihrer Spielgelder darauf zu wenden. Andere haben auf die Veränderung der Moden einen gewissen Zoll gelegt, und muß diejenige, die einen neuerdachten Haarpuz eine Woche eher, als die übrigen tragen will, fünf Thaler in die Casse geben. Viele wollen den Gebrauch des Caffee eingeschränkt wissen, und wer des Tages mehr als eine Kanne trincken will, muß sich alle Jahr einen gewissen dazu benöthigten Freyheitsbrief mit drey Ducaten lösen. Andere wiederum wollen hinführo, ausser ihrem Gemahl, nicht mehr als einen Nebenfreund haben. Ihrer viele haben bereits eine Anzahl Liebhaber abgedancket, und wollen die zum Unterhalt derselben verwandten Gelder zum Besten des musicalischen gemeinen Wesens anlegen. Dieses Betragen ist vielen Männern, wie man leicht erachten kann, sehr angenehm, und sie wünschen, daß die Stadt schon vor langer Zeit auf diesen heilsamen Plan gefallen wäre. Was wird man sich nicht hinführo von den Würckungen der Musick zu versprechen haben? Man brauchet nur in ieder Stadt ein Concert zu stiften. Es haben aber bey allem diesem auch die Männer eine gewisse Taxe auf ihre eigene Handlungen gelegt. Wer seiner Frauen nicht drey mahl wöchentlich einen freundlichen guten Morgen bietet, bezahlet zwey Ducaten. Der es öfters thut, erleget nur einen. Wer aber so wenig Lebens-

art hat, daß er so gar seiner Frauen einen kleinen Dienst versagt, bezahlt ohne Widerrede zwey Pistolen. Wird jemand bey dem Kammermädgen ertappet: so läßt er es sich gefallen, daß ihn seine Frau mit einer willkührlichen Straffe belegt. Sollte aber jemand zwischen neun und zehn Uhr des Abends in seinem Schlafrock, oder in dem Kleide seines Bedienten, eine noch nicht versorgte Brückendame nach Hause zu bringen, sich unterstehen: so entrichtet er drey Pistolen in die Casse. Alle diese Strafgeder sollen nebst den Zinsen eines schon ausgefundnen Capitals zum Behuf des zu stiftenden musicalischen Concerts verwendet werden. Unser Oberrechnungsführer, als Aufseher des Concerts, hat bereits eine ziemliche Summe gesammelt. Es fehlet uns weiter an nichts, als an geschickten und vernünftigen Spielern und Sängern. Denn ob alle diejenigen, die man bey uns Musicos nennet, den Beynamen geschickt verdienen, hierüber lasse ich Sie, mein Herr, selber urtheilen, wenn ich Ihnen einige von unsern Herren werde beschrieben haben. Der vornehmste unter ihnen bey uns ist ein verjährter Cantor, der zwar selbst nicht im Stande ist, etwas zu componiren, aber die Compositionen allerhand bey uns durchgehender fremder Musicanten, die er auf eine Pfeiffe Taback zu sich bittet, und aus dem Stegereiff und stehendes Fusses Todten- und Freudenmusicken, Instrumental und Vocalsachen, den Bogen zu sechs Groschen, ausarbeiten lässe, unter seinem Namen zu gebrauchen weiß. Sie erachten leicht, mein Herr, wie vortreflich diese Geburten seyn müssen. Wir wollen nur von den Cantaten reden. Die Poesien dazu sind niemahls wohl gewählt. Sie bestehen aus Fragen, und possirlichen Gedancken, wo weder Geschmack, noch Vernunft und Wiß herrschet, und dergleichen man aus dem Munde der mit ihrem Citrinchen längst den Zäunen herumschweifenden Schachtfahrer zu hören pflaget. Die Musick stimmt mit den Worten vollkommen überein, und wenn sich hin und wieder eine besondere Melodie ereignet, so ahmet sie derjenigen gar natürlich nach, womit sich die Schorsteinfegerstimmen auf den Dächern zu ungemeinem Vergnügen aller in der Straffe herumstehenden Mägde und Zwiebelträger hören lassen. Bey diesen Sachen nun pläzet unserm Herrn Facttreter der Bauch. Die kräßigsten Stellen sind die feinsten nach seinem Geschmack. Die zierlichen und artigen Musen kennt er nicht. Je närrischer die Einfälle sind, je mehr der Reim- und Notenhencker untereinander haseliren, desto besser dünckt ihn alles zu seyn. Indessen stußet der Herr Cantor mit diesen entlehnten Federn. Er erzählet mit vielen Umständen, bey was für Gelegenheit er auf diesen oder jenen artigen Einfall gerathen, wie ausdrückend derselbe sey, und wie er nicht begreifen könne, daß nicht iedermann bey Anhörung desselbigen auffer sich gesetzt werde. Kommt er

er sonst in Gesellschaft, so wirft er einem sogleich ganze Duzend Partituren an den Hals und murmelt eine Stimme nach der andern her, nachdem er vorher die Locken seiner Sonntagsperücke ein wenig in Ordnung gebracht, und eine in sich vergnügte, und etwas lächelnde Mine angenommen. Doch dauert dieselbe nur so lange, bis er etwann an eine polternde Stelle kömmt. Da knirschet er mit den Zähnen, schüttelt mit dem Kopfe, verkehrt die Augen, und wirft mit so fürchterlichen Blicken um sich, daß man glauben sollte, er wäre aus dem Zollhause entlauffen.

Unser Violinist ist ein ziemlicher Leser. Es fehlet ihm an Geschmack und genugsamer Uebung. Seine Augen sind gewisser, als seine Hand. Er will beständig mit Accorden gehen, da er kaum drey reine Noten einzeln hervorbringen kann. Seine größte Kunst besteht in einem beständigen rauhen und undeutlichen Arpeggiren, wobey er denn allerhand lustige Bewegungen mocht. Sein Strich ist niemahls gleich, und wenn er recht zärtlich spielen will, daß einem die Augen übergehen sollen, so ist er tändelnd schwach und lahm; will er aber ein Presto recht munter herausbringen, so macht er ein so verzweifelt Geräusch, daß man schwören sollte, man hörte ein paar alte abgebrauchte Rappiere aneinander stoßen.

Unser Flötenspieler hat einen ziemlichen Ansaß, zumahl, wenn er ein Glas Wein von ferne kommen sieht. Alsdenn dehnen sich seine Kräfte aus, und da er niemahls ein Stück so spielet, wie er es in seiner Stimme findet, so bringt er zu seiner Entschuldigung mit gar vieler Beredtsamkeit bey, wie er nach italienischer Mode spiele, und daß weit mehrere Kunst erfordert werde, ein Stück anders, als so, wie es gemacht ist, abzuspielen. Er setzt zu, er läßt weg, er hüpfet über, er fängt an, er schweigt, alles nach der Bequemlichkeit seiner Finger.

Der Mann, der bey uns die Bratsche spielet, war sonst ein guter und bescheidner Mann. Seit Sie aber, mein Herr, in einem ihrer Stücke die Bratschenspieler vertheidigt haben, ist der Mann so hochmüthig geworden, daß er sich nicht mehr kennt. Er glaubt würcklich, daß er mit unter die Virtuosen auf der Bratsche gehöret. Ohngeachtet er seine Lage keine musicalische Schriften gelesen, so glaubt er doch, daß er alles weiß, was dieselben enthalten. Er saget schon alles zum vorraus an den Fingern her, was Sie, mein Herr, schreiben werden, und alles was Sie bisher geschrieben, sind nur Kleinigkeiten, nach seinen Gedancken. Er würde, sagt er, alles weit besser angeordnet und entworfen haben, da er doch kaum, schreiben kann und man ihn so gleich aus der Donatschule in ein gewisses musicalisches Zuchthaus geschicket, wo man ihm die wenigen Noten, die er auf dem C Schlüssel auf der drit-

ten Linie kennet, mehr eingeweitschet, als vernünftig beygebracht. Indessen sieht er gerne, wenn Sie loben. Daß Sie sich ober unterstehen, zu tadeln, das gefällt ihm nicht. Es muß der gute Mensch besorgen, daß ihn das letztere treffen mögte. Ich glaube aber, mein Herr, daß er Ihrerseits wohl dieses fals geruhig schlaffen kann. Das erste verdienet er nicht, und vielleicht wird ihn das andere nicht bessern, weil er doch die einmahl gefaßten Vorurtheile nicht ablegen, sondern allezeit ein unwissender Musicant bleiben wird. Von seinen übrigen Eigenschaften will ich nicht sprechen.

Der Sirtlesar, unser Clavizimist, hat gute Hände. Er weiß sie aber nicht gut zugebrauchen, ausgenommen, wenn er mit seinen Schülerinnen einen Augenblick allein ist, und die von den Müttern bey der Lektion bestellte Aufseherinn einen Gang ins Nebenzimmer thut. Die Mechanick der Finger ist ihm gänzlich unbekandt. Zu den Trillern für die rechte Hand nimmt er keine andere, als den andern und dritten. Den dritten und vierdten aber läßet er bey Leibe nicht gebrauchen. Die dreystimigen Sätze für die rechte Hand, worinn die unterste und mittelste Note eine Quarte, die mittelste und dritte aber eine Terz von einander unterschieden sind, z. E. d, g, h, greift er mit dem andern, dritten, und fünften Finger, da gleichwohl die mittlere mit dem vierdten genommen werden muß. Auf diese Weise verdirbet er die Hände seiner Scholaren sogleich vom Anfang. Uebrigens ist er schlecht im Generalbass, daß er nicht einmahl weiß, auf was für einer Note und in was für einer Chonart der Accord der übermäßigen Secunde gemacht wird. In der Begleitung aber springet er mit den Sätzen der rechten Hand so gut, wie der gemeinste Choralspieler, aus dem nächsten Dorfe, von einer Octave zur andern, auf dem Griffbret herum, so wie ihm etwann die Gestalt eines Accordes hin und wieder bekandt ist. Noch ein Beweis, daß er die Harmonie nicht versteht. Er spielet nicht nur eine falsch abcopirte Arie mit allen ihren Fehlern ab; er trägt sie auch auf eben diese Weise ins Buch seiner Schüler.

Hier haben Sie, mein Herr, ein kleines Bildniß einiger Chonkünstler bey uns. Ich werde Ihnen auch mit ehestem die übrigen schildern. Haben Sie indessen die Güte, im Namen des Herrn Aufsehers unseres anzulegenden Concerts, das löbliche Vorhaben unsrer Stadt in Ihrem Wochenblatte bekannt zu machen, um dadurch einige geschickte und vernünftige Musicos zu ermuntern, sich unsern Gränzen zu nähern. Ich werde mit aller Erkenntlichkeit seyn

Zu Klangburg  
den 1. May 749.

Mein Herr

Ihero ergebenster Diener,  
Mafenbold.

Beschluß des Artickels von den Manieren in der Setzkunst.

Es finden sich hauptsächlich zwey Gelegenheiten, wo ein Ausführer durch allerhand Einfälle und Manieren aus der Setzkunst aus dem Stegereiff seine Geschicklichkeit zeigen kann, woforne ihm der Componist nicht bereits zuvorgekommen ist,

- (1) Auf einem Ruhezeichen bey stillstehender Begleitung der übrigen Instrumente.
- (2) Bey der Wiederholung eines Solo, oder eines Stückes aus demselbigen.

Was im ersten und andern Fall zu beobachten ist, werden wir an einem andern Orte zeigen. Wir bemerken, in Ansehung des letztern, nur bloß allhier, daß, wenn wenn ein zum Grunde gelegter einfacher Gesang dergestalt verändert wird

- a) Daß aus einer Note zwey werden, wie Tab. III. No 19. man dasselbe verdoppeln auf frantz. doubler, heisset.
- b) Daß aus einer Note drey werden, man dasselbe verdreysfachen, fr. tripler, heisset. Siehe No. 20.
- c) Daß aus einer Note vier werden, man dasselbe vervierfachen, fr. quadrupler, heisset. Siehe No. 21.

Eine solche Veränderung überhaupt nennet man auf ital. *variazione*, fr. *variation*, oder auch, wiewohl unrichtig, *un double*.

§. 24.

Alle Stufen der Musickleiter, in Vergleichung einer mit der andern betrachtet, können wie die Ziesern in der Rechenkunst unterschieden werden. Diejenige Stufe, gegen welche eine andere gehalten wird, heisset eine Grundstufe, und das darauf befindliche Intervall ein Grundthon, oder Prime.

§. 25.

Es kann diese Vergleichung auf zweyerley Art geschehen, auf- und niederwärts, d. i. nach der Ordnung der Leiter, wenn man von einem tiefern Thon nach einem höhern gehet, oder umgekehrt, wenn man von einem höhern nach einem tiefern gehet. Man hat aber einmahl die Gewohnheit vestgesetzt, daß, wenn man sich nicht ausdrücklich über das Gegentheil erkläret, man, nach einer gewissen zum Grunde gelegten Note, allezeit aufwärts zählet.

## §. 26.

Die über dem Grund-Ton sich befindenden Intervallen erhalten ihren Namen von der Stufe, die sie in Vergleichung mit diesem Grund- oder erstern Ton einnehmen. Solchergestalt nennet man

eine Secunde ein Intervall von zwey Stufen, als c. d.

eine Tertz ein Intervall von drey Stufen, als c. e.

eine Quarte ein Intervall von vier Stufen, als c. f.

eine Quinte ein Intervall von fünf Stufen, als c. g.

eine Sechste ein Intervall von sechs Stufen, als c. a.

eine Septime ein Intervall von sieben Stufen, als c. h.

eine Octave ein Intervall von acht Stufen, als C. c.

(Hier ist die Ursach, warum ein von der Prime um die Hälfte der Größe unterschiedner Klang eine Octav genennet wird. Siehe §. 4. Seite 13.

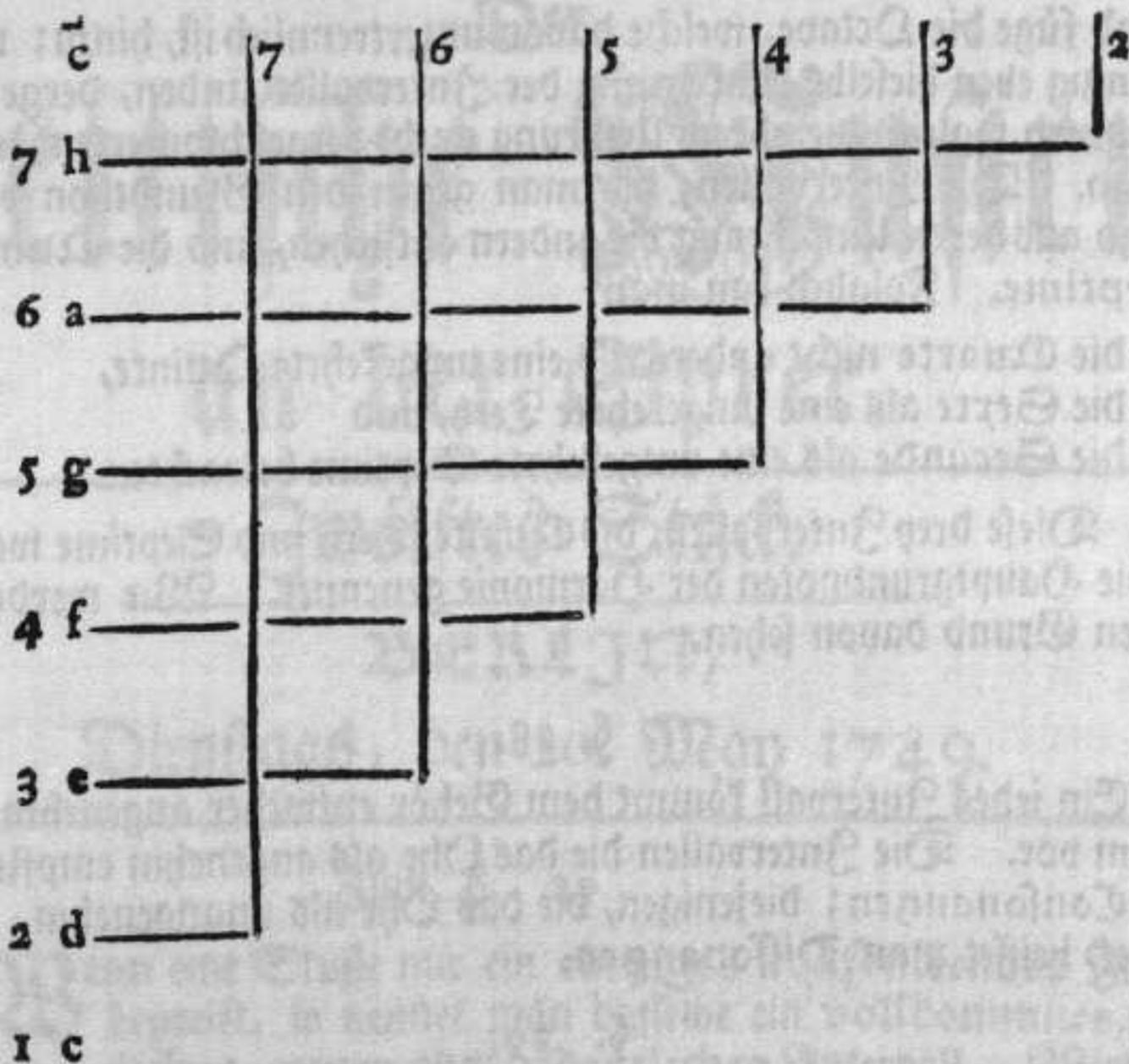
eine None ein Intervall von neun Stufen, als C. d.

ein Undecime ein Intervall von eilf Stufen, als C. f.

Wiewohl diese beyden letztern Intervallen ihrem Klange nach nichts anders als erhöhete Secunden und Quartan sind: so sind sie doch, ihrem Gebrauche nach, unterschieden, wie man zu seiner Zeit sehen wird, und daher unterscheidet man sie auch durch besondere Namen.

## §. 27.

Wir wissen, daß alle Töne in dem Umfang einer Octave begriffen werden. Diese beyden Töne aber, die den Raum einer Octave ausmachen, sind im Grunde nur eins, indem der in der Höhe wiederholte ähnliche Klang eines tiefen keine Veränderung in der Harmonie verursacht. Folglich können aus der doppelten Vergleichung eines Intervalls mit den beyden äussern Tönen, das ist, mit der Grundnote und ihrer Octave, keine unterschiedene Intervallen entstehen, ausgenommen, daß dasjenige Intervall, welches aus der Vergleichung einer Note gegen die Grundnote entstehet, vollkommen seyn muß, als dasjenige, das aus der Vergleichung ebenderselben Note gegen die Octave herrühret. Diese gegenseitige Vergleichung eines Intervalls mit den beyden äussern Tönen der Octave heisset eine Umkehrung, und die aus dieser Vergleichung herrührenden Intervallen heißen umgekehrte Intervallen. Betrachtet man die Tonleiter auf folgende Art:



so siehet man,

- 1) daß d die Secunde von dem untern c; und daß das oberste c die Septime von diesem d ist.
- 2) daß e die Tertz von dem untern c; und daß das oberste c die Sexte von diesem e ist.
- 3) daß f die Quarte von dem untern c; und daß das oberste c die Quinte von diesem f ist.
- 4) daß g die Quinte von dem untern c; und daß das oberste c die Quarte von diesem g ist.
- 5) daß a die Sexte von dem untern c; und daß das oberste c die Tertz von diesem a ist.
- 6) daß h die Septime von dem untern c; und daß das oberste c die Secunde von diesem h ist.

Man erwähle nun welchen Thon man wolle zu seinem Grundthon,

thon, und füge die Octave, welche davon unzertrennlich ist, hinzu; man wird durchgängig eben dieselbe Umkehrung der Intervallen finden, dergestalt, daß man hiedurch sogleich die, ihrem Ursprung nach, vergeschwisterten Intervallen finden kan. Die Intervallen, die man gegen den Grundthon vergleichen muß, und aus deren Umkehrung die andern entstehen, sind die Quinte, Tertz und Secunde. Folglich kan man

die Quarte nicht anders als eine umgekehrte Quinte,  
die Sexte als eine umgekehrte Tertz, und  
die Secunde als eine umgekehrte Septime betrachten.

Diese drey Intervallen, die Quinte, Tertz und Septime werden deswegen die Hauptgrundnoten der Harmonie genennet. Wir werden weiter unten den Grund davon sehen.

#### §. 28.

Ein jedes Intervall kömmt dem Gehör entweder angenehm oder unangenehm vor. Die Intervallen die das Ohr als angenehm empfindet, heisset man Consonanzen; diejenigen, die das Ohr als unangenehm, oder hart empfindet, heisset man Dissonanzen.

#### §. 29.

Es lehret uns aber die Erfahrung, wie nicht alle Consonanzen eben denselben Eindruck bey uns machen; und selbst unter den Dissonanzen finden sich einige, die in Gegeneinanderhaltung gegen die andern angenehm werden. Daher bedient man sich gewisser Beywörter, um das Verhältnis eines jeden Intervals zu bestimmen.

Hievon inskünftige.

---

Die dritte Kupfertafel wird über acht Tage folgen,

---

Im vorhergehenden zehnten Blatte beliebe man unter andern pag 80. für das A. ein B. und anstatt unchant, zu lesen un chant. und pag. 83. tirata, anstatt tirade.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spenerischen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Critische Solficus**  
an der Spree.

---

**Zwölftes Stück.**

---

BERLIN,

Dienstags, den 20. May 1749.

---

Zum §. 29.

(1) Wenn eine Stufe nur ein einziges consonirendes Intervall begreift, so nennet man dasselbe ein vollkommenes, natürliches, reines oder ordentliches Intervall. Wird dieses Intervall einen halben Thon erniedriget, oder erhöht, so werden die daraus entstehenden Dissonanzen, und zwar die höhere eine übermäßige, die tiefere eine verminderte genennet. Eine solche Stufe findet sich bey der Octave und der Quinte.

(a) Die Octave nemlich kann seyn { übermäßig, superflua,  
natürlich, justa oder perfecta.  
vermindert, diminuta, oder  
deficiens.

(b) Die Quinte kann seyn { übermäßig, superflua.  
natürlich, justa oder perfecta,  
vermindert, insgemein die falsche  
Quinte. Falsa, diminuta oder  
deficiens.

Durch die Umkehrung der Quinte entsteht

eine { verminderte, diminuta oder deficiens.  
natürliche, justa, oder perfecta, und  
übermäßige Quarte, superflua, insgemein tritonus.

Man mercke,

daß, wenn man schlechtweg von der Octave, Quinte und Quarte spricht, man allezeit die natürliche 2. 5. und 4. versteht.

- (2) Wenn eine Stufe zweyerley Consonanzen enthält: so wird die höhere die grosse, und die tiefere die kleine genennet. Uebersteiget man die grosse Consonanz einen halben Thon, so wird das daraus entstehende dissonirende Intervall ein übermäßiges, so wie die einen halben Thon unter der kleinen Consonanz befindliche Dissonanz eine verminderte genennet. Eine solche Stufe zeigt sich bey der Tertz,

welche in die  $\left\{ \begin{array}{l} \text{übermäßige, superfluum,} \\ \text{grosse, maiorem,} \\ \text{Kleine minorem, und} \\ \text{verminderte deficientem oder diminutam getheilet} \\ \text{wird.} \end{array} \right.$

Betrachten wir sie umgekehrt, so bekommen wir von ihr eine

$\left\{ \begin{array}{l} \text{verminderte diminutam,} \\ \text{Kleine minorem,} \\ \text{grosse maiorem,} \\ \text{übermäßige Setze, superfluum} \end{array} \right.$

- (3) Wenn eine Stufe nichts als Dissonanzen in sich hält, so bedienet man sich der Beywörter groß und klein, übermäßig und vermindert um ihr Verhältniß gegen den Grundthon auszudrücken. Solche Stufe giebt uns die Septime, welche in die

$\left\{ \begin{array}{l} \text{übermäßige superfluum,} \\ \text{grosse, maiorem,} \\ \text{Kleine, minorem und} \\ \text{verminderte, deficientem, getheilet wird.} \end{array} \right.$

Rehret man sie um, so bekommen wir

$\left\{ \begin{array}{l} \text{eine verminderte, deficientem,} \\ \text{Kleine, minorem,} \\ \text{grosse maiorem und} \\ \text{übermäßige Secunde, superfluum.} \end{array} \right.$

Was die erhöhten Intervallen betrifft, so wird die Note in die grosse und kleine abgetheilet. Man nimt sie auf dem Sitz der grossen und kleinen Secunde, nur eine Octave, oder nach Beschaffenheit, mehrere Octaven höher.

Die Undecime wird in die übermäßige und natürliche getheilet.  
Man

Man nimt sie auf dem Sitz der übermäßigen und natürlichen Quarte nur eine oder mehrere Octaven höher.

- (4) Die über die grossen und übermäßigen Intervallen mögliche Nebenarten werden durch das Beywort grösste, und die unter den kleinen und verminderten durch das Beywort kleinste unterschieden.

### Anmerckungen.

(\*) Die vollkommenen Intervallen bleiben in ihrer Umkehrung allezeit vollkommen. Die übermäßigen hingegen verwandeln sich in verminderte, die verminderten in übermäßige; die grossen in kleine, und die kleinen in grosse Intervallen.

(\*\*) Der Einklang kann, eben sowohl wie die Octave, auf dreyerley Art abgetheilet, und in den natürlichen, übermäßigen, und verminderten unterschieden werden. Es ist dieses insbesondere deswegen zu mercken, weil viele c und cis, f und fis, &c. für verminderte Secunden ansehen, da, weil sich diese Intervallen in dem Umfang einer Stufe finden, weil sie auf einer Linie geschrieben, und eins nach dem andern benennet werden, sie für nichts anders als veränderte Einklänge gehalten werden können. Sollen die angeführten Intervallen den Raum einer Secunde ausmachen, so muß anstatt des cis ein des, und anstatt des fis ein ges auf dem Claviere genommen werden; und alsdenn wird keine verminderte, sondern eine kleine Secunde daraus. Gände sich zwischen c und cis eine Secunde: so müste das eingestrichne cis gegen das kleine c aus eben diesem Grunde, keine übermäßige Octave, sondern eine None machen. Die None, und zwar die kleine, von diesem c aber ist das eingestrichne des. Will man ferner den Einklang nicht in gewisse Arten unterschieden wissen: warum spricht man denn von einer relatione non harmonica in unisono, oder dem Uebellaut zweyer einander-entgegen stehenden Einklänge, wovon an seinem Orte geredet werden wird? Daß der übermäßige Einklang aber, nach unserer gewöhnlichen Einrichtung des Claviers, mit eben demjenigen Tasten ausgedrückt wird, der die kleine Secunde enthält: dieses ist ihm so wenig, als der übermäßigen Tert nachtheilig, daß sie auf dem Sitz der ordentlichen Quarte genommen wird. Uebrigens versteht man allezeit

den natürlichen oder vollkommenen Einklang, wenn man schlechtweg davon spricht.

§. 30.

Wir wollen iſo ſehen, wie viele halbe oder ganze Thöne ein jedes Intervall begreift.

- [Die kleinſte. S. die erſte Anmerck.
- Secunde. [Die kleine beſteht aus einem halben Thon, als f . ges.  
 [Die groſſe aus einem ganzen Thon, als f - g.  
 [Die übermäßige aus einem ganzen und halben Thon, als f-gis.  
 [Die verminderte beſteht aus zwey halben Thönen, als cis - es.  
 [Die kleine aus einem ganzen und halben Thon, als c - es.  
 Tert. [Die groſſe aus zwey ganzen Thönen, als c - e.  
 [Die übermäßige und zwey ganzen und einem halben Thon, als  
 b - dis.  
 [Die kleinſte. Siehe die andere Anmerckung.  
 [Die verminderte beſteht aus einem ganzen und zwey halben Thönen, als cis - f.  
 Quarte. [Die ordentliche aus zwey ganzen und einem halben Thon, als  
 c - f.  
 [Die übermäßige aus drey ganzen Thönen, als c - fis.  
 [Die gröſte. Siehe die andere Anmerckung.  
 [Die kleinſte. Siehe die andere Anmerckung.  
 [Die falſche beſteht aus zwey ganzen und zwey halben Thönen,  
 als d - as.  
 Quinte. [Die ordentliche aus drey ganzen und einem halben Thon, als d-a  
 [Die übermäßige aus vier ganzen Thönen, als d . ais.  
 [Die gröſte. Siehe die andere Anmerckung.  
 [Die verminderte beſteht aus zwey ganzen und drey halben Thönen,  
 als dis - b.  
 Sexte. [Die kleine aus drey ganzen und zwey halben Thönen, als d - b.  
 [Die groſſe aus vier ganzen und einem halben Thon als d - h.  
 [Die übermäßige aus fünf ganzen Thönen, als c - ais.  
 [Die verminderte beſteht aus drey ganzen und drey halben Thönen  
 als gis - f.  
 Septime. [Die kleine aus vier ganzen und zwey halben Thönen, als g . f.  
 [Die groſſe aus fünf ganzen und einem halben Thon, als g - fis.  
 [Die gröſte. Siehe die erſte Anmerckung.

- Octave.** [ Die verminderte besteht aus vier ganzen und drey halben Thönen, als G - ges.  
 [ Die ordentliche aus fünf ganzen und zwey halben Thönen als G-g.  
 [ Die übermäßige aus sechs ganzen und einem halben Thon, als G - gis.
- None.** [ Die kleinste. Siehe die erste Anmerkung.  
 Die kleine besteht aus fünf ganzen, und drey halben Thönen, als E - f.  
 [ Die grosse aus sechs ganzen und zwey halben Thönen, als E - fis.
- Undecime.** [ Die ordentliche besteht aus sieben ganzen und drey halben Thönen, als F - b.  
 [ Die übermäßige aus acht ganzen und zwey halben Thönen, als F - h.

In der künftigen Kupfertafel werden wir diese Intervallen durch Noten begreiflicher machen.

**Erste Anmerkung.**

Die größte Septime ist ein theoretisches Intervall, welches, als z. E. As - gis, C - his, ohngefähr einen Viertelthon kleiner als die Octave ist, und auf dem Papiere gar leicht vorstelllet; auf dem Claviere aber, wo keine Viertel - sondern halbe und ganze Thöne sind, nicht zur Ausübung gebracht werden kann, man müste sie denn auf dem Tasten der Octave nehmen. Die aus dieser übermäßigen Septime entspringende kleinste Secunde und kleinste None, welche einen Viertelthon grösser als die Prime ist, kann gleichfalls auf dem Claviere nicht ausgedrückt werden, man müste es denn wie mit dem Originalintervalle halten, und z. E. das as als die verminderte Secunde von gis auf einem und ebendemselben Tasten greiffen.

**Zweyte Anmerkung.**

Die kleinste Quinte, als ges gegen cis, and umgekehrt, die größte Quarte, als cis gegen ges, ingleichen die größte Quinte, als cis gegen fes, und umgekehrt, die kleinste Quarte, als fes gegen cis, gehören ebenfals unter die theoretischen Intervallen, und finden in unsrer gewöhnlichen Harmonie keinen Platz. Wir wollen sie indessen insgesamt auf der künftigen Tabelle durch Noten abbilden, und nach der Zeit bey der Lehre von den Accorden die Art, wie sie einige neuere Harmonisten gehandhabet wissen wollen, durch Exempel bemercken.

## Dritte Anmerkung.

Es fragt sich, warum man bey den Arten der Intervallen sich der Redensart bedienet: das oder jenes Intervall enthalte drey ganze und zwey halbe Thöne, und warum man nicht vielmehr, und zwar um mehrerer Deutlichkeit willen, vier ganze Thöne spricht. Die Ursach ist diese, weil nach gewissen vestgestellten Hauptsingarten, wovon bald gehandelt werden wird, und welche uns nicht erlauben, weder mit halben noch mit ganzen Thönen beständig fortzugehen, zwischen den Stufen, worüber man vom Grundthone an bis zu dem verlangten Intervall hinweglauffen muß, sich ein solches Verhältniß ereignet. So lauft man zum Exempel von der Grundnote h bis zu ihrer falschen Quinte f nicht über cis und dis, sondern über c d e oder es, weg, nemlich: h c d  $\left[ \begin{array}{l} e \\ es \end{array} \right.$  f. Und gegentheils steigt man von eben dieser Grundnote h bis zu ihrer übermäßigen Quarte is nicht über c d und e, sondern über cis und dis, folgendergestalt: h cis dis is. Man siehet hieraus, daß, ohngeachtet die falsche Quinte und übermäßige Quarte auf dem Griffbrett einerley sind: die Art dennoch, wie man von einem Grundthon bis zu einer von diesen Intervallen hinauf zählen muß, in Ansehung des Gesanges unterschieden ist. Daher kömmt es denn nun, daß, bey der Eintheilung der Intervallen, der übermäßigen Quarte drey ganze Thöne, als über welche man hintereinander weggeheth, der falschen Quinte aber zwey ganze und zwey halbe Thöne, zugeeignet werden. Nun fragt es sich wiederum, wo diese halben und ganzen Thöne im Gesange liegen müssen. Es dient aber zur Antwort, daß, da man zu einigen Intervallen auf mehr, als eine Art hinauf lauffen kan, der Sitz einiger halben und ganzen Thöne auch unterschieden, und einfolglich nicht durch eine einzige Regel bestimmt werden kan. Man braucht sich auch im Anfange nicht darum zu bekümmern, und wenn man die bald folgende Lehre von den Thonarten begriffen haben wird, so giebet sich dieses alsdenn von sich selber. Doch damit ein lehrbegieriges Gemüth hierinnen vorläufig etwas Licht bekomme: so wollen wir demselben folgenden Wegweiser zu einigen Gängen ertheilen. Die Erklärung und Anwendung desselben findet man sogleich hinten an.

- Secun-  
da { [minor. 1 2. als a. b.  
[maior. 1 0 2. als a. h.  
[superflua. 1 0 0 2 als b. cis.
- Tertia { [diminuta. 1 2 3. als ais. h. c.  
[minor. 1 0 2 3. als a. h. c. oder 1 2 0 3. als a, b. c.  
[maior. 1 0 2 0 3. als a. h. cis.  
[superflua. 1 0 2 0 0 3. als as. b. cis.
- Quarta { [diminuta. 1 2 0 3 4. als a. b. c. des.  
[iusta. 1 0 2 0 3 4. als a. h. cis. d.  
oder  
1 2 0 3 0 4. als a. b. c. d.  
oder  
1 0 2 3 0 4. als a. h. c. d.  
[superflua. 1 0 2 0 3 0 4 a. h. cis. dis.
- Quinta { [falsa. 1 2 0 3 0 4 5. als h. c. d. e. f.  
oder  
1 2 0 3 4 0 5. als h. c. d. es. f.  
[iusta. 1 0 2 0 3 4 0 5. als a. h. cis. d. e.  
oder  
1 0 2 3 0 4 0 5 als a. h. c. d. e.  
oder  
1 2 0 3 0 4 0 5. als a. b. c. d. e.  
[superflua. 1 0 2 0 3 0 4 0 5. als a. h. cis. dis. is.
- Sexta { [diminuta. 1 2 3 0 4 0 5 6. als dis. e. f. g a. b.  
[minor. 1 2 0 3 0 4 0 5 6. als a. b. c. d. e. f.  
oder  
1 0 2 3 0 4 0 5 6. als a. h. c. d. e. f.  
[maior. 1 0 2 3 0 4 0 5 0 6. als a. h. c. d. e. fis.  
[superflua. 1 0 2 0 3 0 4 0 5 0 6. b, c, d. e. fis. gis.

Septim.	{	diminuta.	1 2 0 3 4 0 5 0 6 7.	als	a. h. cis. d. e. fis. g.	
		minor.	1 0 2 0 3 4 0 5 0 6 7.	als	a. h. cis. d. e. fis. g.	
			oder			
			1 0 2 3 0 4 0 5 0 6 7.	als	a. h. c. d. e. fis. g.	
			oder			
maior.	{		1 2 0 3 0 4 5 0 6 0 7.	als	a. b. c. d. es. f. g.	
			1 0 2 0 3 4 0 5 0 6 0 7.	als	a. h. cis. d. e. fis. gis.	
			oder			
		1 0 2 0 3 0 4 5 0 6 0 7.	f. g. a. h. c. d. e.			

### Erklärung.

- 1) Die Zahlen bezeichnen die Stufen, über die man von dem durch die Ziffer 1. angedeuteten Grundthone zu dem verlangten Intervall, welches die letzte Ziffer bemercket, hinauf lauffen muß.
- 2) Die Nullen bezeichnen die Thöne, die man in dem Hinauflaufen vorüber schlagen muß.

### Anwendung.

Man will wissen, wie man von e zur kleinen Sexte hinauf lauffe. Da setze man das a an die Stelle der Ziffer 1. Die darauf folgende 2. bedeutet das um einen halben Thon von a unterschiedne Intervall b, worüber der Gang gehet. Die durch die Nullen bezeichneten Zwischenthöne zwischen 2 und 3 zwischen 3 und 4 und 4 und 5 werden im Gange vorbeigelassen, weil der Gesang über die ganzen Thöne b und c. über c und d. und über d und e. wegsteiget. Endlich findet sich der letzte halbe Thon von 5 zu 6 das ist von e zu f. Da hat man alsdenn eine Art, von einem gegebenen Grundthone bis zur kleinen Sexte hinzugehen. Man versuche es auf gleiche Weise mit den übrigen Intervallen.

---

Die dritte Kupfertafel ist nunmehr fertig, und wird für 1. Gr. ausgegeben.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Dreyzehntes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 27. May 1749.

---

Die Aufmerckſamkeit der Zuhörer iſt unſtreitig eines der beſten Mittel, den edlen Ehrgeiz geſchickter Virtuosen, oder anderer artigen der Muſick ergebnen Perſonen zu reißen, und dadurch zugleich den guten Geſchmack empor zubringen. Es beſteht aber dieſe Aufmerckſamkeit nicht alleine darinnen, daß man währendes Concerts ein Stillſchweigen beobachtet, daß man kein Piquet ſpielet, und ſonder groſſe äußerliche Zerſtreung zu zuhören ſcheinet. Es iſt nicht genug, die angenehmen Klänge der geſälligen Muſen durch kein Gepolter mit den Füßen, oder durch kein verwirrtes Plaudern zu unterbrechen. Wir ſind der Geſchicklichkeit eines Ausführers einen deutlichen Beweis unſers Beyfalls ſchuldig. Die reißen den Thöne, womit er uns entzücket, verdienen, mit einem Complimente beehrt zu werden. Dieſe Art, den Eifer der Concertiſten zu unterhalten, und die Freunde der Thonkunſt aufzumuntern, ſcheinet noch nicht durchgängig Mode zu ſeyn. Man pfleget noch hin und wieder alles mit einer kalten und phlegmatiſchen Gleichgültigkeit anzuhören. Die junge anmuthige Phyllis läſſet ſich, nach einer kleinen Weiſerung, erbitten, zu ſpielen. Man ſtellet ſich ſo gleich nach der Kleiderordnung um den Flügel herum. Die Fertigkeit ihrer Hände iſt bewundernswürdig. Sie machet ihrem Meiſter Ehre. Nur ihre hölzernen Zuhörer rühret ſie nicht. Sie ziehen ſich einer nach dem andern in aller Stille und Ehrbarkeit

N

auf

auf ihren Stuhl zurücke. Die Doris singet unvergleichlich. Der Umfang ihrer Stimme die Zärtlichkeit ihrer Triller, die Reinigkeit ihrer Aussprache, alles ist an ihr ausnehmenswürdig. Ihr lebloser Zuhörer erkennt es nicht, oder besizet nicht so viele Lebensart, daß er es zu erkennen geben kann. Er thut nicht eher den Mund auf, als bis ihm eine Rolle Kanaster gezeigt wird. Der Geschmack des Tabacks ist ihm bekannter als der in der Musick. Da wachet er mit einmahl aus seinem stoischen Schlummer auf. Die andern folgen ihm nach, und ein jeder giebt sein Wort, nachdem ihre Nase, den Geruch dieses so berühmten Gewächses zu empfinden, im Stande ist. Bis daher sassen sie insgesamt steif und unbeweglich, so wie eine auf ihrem Stuhle eingekleidete Beynachtspuppe, woserne nicht etwann ein in den Regeln der Petitsmaitres noch nicht ausgelesener Pflasterstücker bey Endung eines Stückes die feurige Eisetze von den Heuschrecken in Ungarn zu unterhalten, anfieng, oder ein anderer ohngefähr an seiner von einem schmutzigen Wucherer nächst zum drittenmahle eingelösten Sackuhr spielte, und dadurch der Gesellschaft, sich nach dem Glockenschlage zu erkundigen, Gelegenheit gab. Unterdessen wird diese bey Anhörung der feinsten Thöne mit der ernsthaftesten und einer etwas vornehmen Mine begleitete Unempfindlichkeit zu einer Regel, und findet sich auch jemand, dem die Pulsader schläget, und der einigen Ausführeern, oder, um keine Eifersucht zu erwecken, dem sämtlichen Chore der Concertirenden, durch ein öffentliches Compliment seinen Beyfall bezeugen will, so muß er damit an sich halten, wosern er in den Augen der Einsalt für keinen Lustigmacher als Franckreich passiren will.

Es ist endlich nicht zu verwundern, daß einige Zuhörer so gar stumm und unempfindlich sind. Ihre ungewissen Begriffe von dem schönen und werflichen in der Musick setzen sie in eine Unentslossenheit, ob sie etwas loben oder tadeln sollen. Bey solchen Umständen haben sie die Vorsicht zu schweigen. Man pfeget doch insgemein denjenigen Leuten, die wenig oder gar nichts reden, einen grossen Verstand zuzutrauen. Aus dieser Ursache werden auch jene allezeit als tiefsinnige Kenner der Musick gehalten werden. Siengen sie an, zu sprechen, so wäre ihr Geheimniß auf einmahl verrathen. Man würde aus ihrer Sprache sogleich abnehmen, daß sie nicht diejenigen sind, wosfür man sie ansiehet. Ihre Blöße würde der Welt aufgedeckt vor Augen liegen. Warum bemühen sich aber diese Personen nicht, einige Kenntniß von dem Geschmacke in der Musick zu erlangen. Sie würden ja das Vergnügen haben, daß sie aus eigener Einsicht dem schönen oder ver-

würdlichen Recht wiederfahren lassen könnten. Brächte man irgend in einer Gesellschaft eine musicalische Materie aufs Tapet, so könnten sie auch mitreden. Sie wüßten, warum diese Arie vor jener einen Vorzug hat, und worinn sich dieser Spieler vor jenem unterscheidet, ohngeachtet sie beyderseits Beyfall verdienen, und das Verdienst des einen nicht zugleich das Verdienst eines andern aufhebet. Es würde ihnen nicht genung seyn, daß etwann ein vornehmer Mann ein gewisses Stück für schön und sinnreich hält. Sie würden aus eigener Ueberzeugung sprechen, und sobald dieser vornehme Mann eben dieses schöne Stück, weil es etwann ältert, für schlecht erkläret, nicht sogleich mit ihm dasselbe zu bewundern aufhören. Man weiß ja, daß vornehme Leute auch fehlen können. Wie mancher pfleget alsdenn, wenn seine Actien gestiegen sind, wenn er bey recht guter Laune, und in sich und seine Ducaten vergnügt ist, alles was er höret, geseht, es wäre das einfältigste Gassenlied, für das wunderbahreste Werck, welches Apollo kaum zierlicher entwerfen können, zu halten? Seget diesem wetterläunischen Manne aber an seinem Sabbathe, an diesem Saturnustage, wo er wieder sich selbst erbittert ist, in diesem melancholischen Augenblicke, das ausgearbeiteste Meisterstück vor. Er wird es verdammen. Sein Urtheil hat die Genehmhaltung aller schwachen Köpfe. Sie thun einen gleichen Ausspruch, nicht, daß sie davon würcklich sollten überführet seyn, nein, weil sie selber zu urtheilen, nicht vermögend sind. Der und jener hat es gesagt. Das ist ihnen genung. Wie viele von solchen Verführern des gemeinen Hauffens werden ferner nicht durch andere Absichten, durch Parteylichkeit, durch Vorurtheile, ja selbst durch Unwissenheit öfters geleitet? Titius, § E. billiget nichts, als was Lucil gemacht. Lucil ist sein Held. Sein Vorurtheil für ihn erlaubet ihm nicht, in diesem Menschen etwas menschliches zu bemercken. Alles, was er machet, ist übertriflich. Die Arbeiten eines andern erwecken ihm Eckel. Soll er Lucils Arbeit verachten, so gebet sie für des Varus seine aus. Soll er aber wieder Wissen und Willen den Varus loben, so kratzet den Namen des Varus auf der Ueberschrift seiner Stücke weg, und sezet des Lucils seinen an die Stelle. Ihr werdet so gleich befriedigt werden. Sempronia wird nichts für schön erkennen, als was mit einigen ihr bekandten Liedern, Menuetten und Barentänzen eine Aehnlichkeit hat. Singet man ihr eine Ode, wo sich der Componist vergessen, und die ernsthaftesten Ausdrücke mit scaramuzischen Fällen vermischet hat: so lächelt sie unter ihrem Fächer, und giebt ihren

Freunden zu erkennen, wie es ihr wohl nicht gleichgültig seyn würde, wenn man ihr diese Ode bey einem Nachtständgen unter ihrem Fenster sänge. So gleich lernen diese guten Freunde dieses buntscheckigte Lied auswendig. Es erhält Beyfall, und der Sempronia zu gefallen verläugnen die grössten Kenner öfters ihren Geschmack. Kein Wunder, daß diejenigen, die noch gar keinen Geschmack haben, die das häßliche von dem schönen noch nicht zu unterscheiden wissen, falsche Begriffe bekommen. Kein Wunder, daß der gute Geschmack noch nicht so allgemein ist, daß man nicht noch hin und wieder einiger Vorschriften dazu bedürfe.

Ich bin gesonnen, zum Vortheil dieser von dem schönen in der Music noch nicht belehrten Köpfe, zum Behuf dieser angehenden Kenner, einen kleinen ausländischen Tractat, welcher bey uns noch nicht in vielen Händen zu seyn scheint, in unsere Sprache zu übersetzen, und denselben nach und nach in diese Blätter zu bringen. Es ist die Materie von dem guten Geschmack in der Music so wichtig, und, wenn ich die vortrefliche Abhandlung des berühmten Herrn Scheibe ausnehme, so wenig meines Wissens davon geschrieben worden, daß es unverantwortlich wäre, wenn, eine dahin zielende Schrift nicht durchgängig den lebenswürdigen Freunden der Thonkunst bekannt werden sollte. Der Herr Grandvall, als Verfasser dieses Tractats, hatte, da er selbigen fertigete, bereits an die zwanzig Jahre auf der Singebühne zu Paris seine Person mit Beyfall vorgestellt. Er hatte während dieser Zeit folglich eine ziemliche Anzahl guter und schlimmer Opern mit aufführen helfen. Sein beständiger Umgang mit der Music, und den geschicktesten Musicverständigen, eine durch viele Jahre erworbne reife Einsicht, und ein gründliches Nachdencken setzten ihn in den Stand, einen Versuch über den guten Geschmack in der Music zu wagen, und das Zureden einer hohen Dame am Hofe brachte ihn dahin, daß er denselben gemein machte. Es werden gar viele Personen, welchen das französische Theater noch nicht recht bekannt ist, aus dieser Schrift eine zulängliche Kenntniß davon erlangen. Ich werde im künftigen Blatte damit den Anfang machen. Sollte sie hin und wieder einiger Anmerkungen bedürfen, so werde ich sie hinzuthun. Ich wünsche nichts anders, als daß ein ieder richtige Begriffe von der wahren Schönheit der Music bekommen, und man nichts ohne Urtheil billigen oder verwerfen möge. Man brauchet dazu nichts weiter, als vernünftig zu urtheilen.

§. 31.

Bei der Kenntniß der Intervallen ist insbesondere nöthig, daß man ein jedes mit seinem rechten Namen bezeichne. Zum Exempel, man will wissen, was die übermäßige Quinte von d sey. Da zähle man erstlich überhaupt fünf Stufen von d ab, folgendergestalt:

1	2	3	4	5
d	e	f	g	a

Nunmehr sehe man, wieviel Thöne zu einer übermäßigen Quinte erfordert werden. Man weiß, daß vier ganze Thöne dazu gehören. Folglich wird der Finger auf dem Griffbrett bei derjenigen Note, die sonst insgemein b genennet wird, und zwischen a und h lieget, stehen bleiben. Da das b nun ein erniedrigter halber Thon des h ist, das h aber auf der sechsten Stufe nach d folget, und folglich keine Quinte, sondern eine Sexte machet: so siehet man augenscheinlich, daß man dem Thon, welcher die übermäßige Quinte ausdrücken soll, von demjenigen Intervall, an dessen Stelle es gesetzt wird, den Namen erborgten müsse, und dieser Name ist ais, wodurch nemlich das durch ein Kreuz erhöhte a vorgestellt wird. Es wird ja auch im Schreiben die übermäßige Quinte von d durch ein \*a und nicht durch ein bh bezeichnet. Warum will man sich nicht so richtig und deutlich im Reden, als im Schreiben ausdrücken? Ferner, wenn die Sexte von g ein e ist, so muß die grosse Sexte von gis, welches ein um einen halben Thon erhöhtes g ist, ein is, das ist, ein um einen halben Thon erhöhtes e, und kein f seyn. Das f ist die grosse Sechste von as oder von dem um einen halben Thon erniedrigten a.

§. 32.

Es wird nicht undienlich seyn, die in einer ordentlichen Composition gewöhnlichen Consonanzen und Dissonanzen in einer Liste zusammen zufassen, um sie eine nach der andern den Augen vorzustellen.

(a) Die Consonanzen sind

- (1) Der Einklang. S. Die erste Anmerkung.
- (2) Die Octave.
- (3) Die kleine Terz.
- (4) Die grosse Terz.
- (5) Die Quarte.
- (6) Die Quinte.
- (7) Die kleine Sexte.
- (8) Die grosse Sexte.

## (b) Die Dissonanzen sind

- (1) Der verminderte Einklang.
- (2) Der übermäßige Einklang.
- (3) Die verminderte Octave.
- (4) Die übermäßige Octave.
- (5) Die kleine Secunde.
- (6) Die grosse Secunde.
- (7) Die übermäßige Secunde.
- (8) Die verminderte Terz.
- (9) Die verminderte Quarte.
- (10) Die übermäßige Quarte.
- (11) Die falsche Quinte.
- (12) Die übermäßige Quinte.
- (13) Die übermäßige Sexte.
- (14) Die verminderte Septime.
- (15) Die kleine Septime.
- (16) Die grosse Septime.
- (17) Die kleine None.
- (18) Die grosse None.
- (19) Die ordentliche Undecime.
- (20) Die übermäßige Undecime.

## Erste Anmerkung.

Man streitet, ob der Einklang zu den Consonanzen gehöre. Wenn zu einem Intervall zwey Thöne von ungleicher Grösse erfordert werden, bey dem Einklange aber, der aus nichts anders, als der Vereinigung zweyer oder mehrer Thöne von gleicher Grösse besteht, nur ein und ebenderselbe Thon statt findet: so wird er vermöge seiner Erklärung, mit einmahl von den Intervallen ausgeschlossen. Da  
der

Der Einklang aber sowohl als die Octave in drey Arten getheilet werden kann, diese Theilung aber in der Grösse des Einklanges eine Veränderung verursacht, und der verminderte und übermäßige Einklang nothwendig unter die dissonirenden Intervallen gerechnet werden muß: so scheint es wohl, daß wenn man dem reinen Einklang einen Platz unter den consonirenden Intervallen versagen kann, man ihm zum wenigsten als einen consonirenden Ton oder Klang, und zwar als den vollkommensten betrachten müsse.

**Anderer Anmerkung.**

Man pfleget die Consonanzen überhaupt in vollkommne und unvollkommne abzutheilen.

Die vollkommenen sind die  $\left\{ \begin{array}{l} \text{Octave,} \\ \text{Quinte, und} \\ \text{Tertz, grosse und} \\ \text{kleine.} \end{array} \right.$

Die unvollkommenen sind die  $\left[ \begin{array}{l} \text{Quarte und} \\ \text{Sexte, kleine und grosse.} \end{array} \right.$

§. 33.

Eine in dem Umfang einer Octave zur Verbindung unter einander bestimmte Reihe Intervallen heisset eine **Thonart**, lat. *modus*.

§. 34.

Unter allen möglichen Thonarten bedienet man sich in der heutigen Composition nur zweyerley Gattungen, die ihre Benennungen von der in jeder Thonart befindlichen Tertz erhalten, nachdem dieselbe groß oder klein ist. Eine Thonart über die grosse Tertz nennet man eine **harte** (*modum durum*), und eine Thonart über die kleine Tertz nennet man eine **weiche Thonart**, (*modum mollem*.)

**Anmerkung.**

Daß viele Thonarten möglich sind, kann man aus den vielerley Arten Intervallen, die sich in dem Umfang einer Octave befinden, und worüber der Gang eines Gesanges gehen kann, leichtlich urtheilen. Ein Liebhaber der Betrachtungen kann selber die Probe davon machen. Wir wollen indessen die vornehmste alte Thonarten gleichfalls erklären, wenn wir uns erst mit den heutigen ein wenig werden bekannt gemacht haben.

Eine

Eine jede harte oder weiche Thonart bestehet aus fünf ganzen und zwey halben Thönen. Man pfleget diese Thöne insgemein Saiten (chordas) zu nennen, worunter insbesondere die erste, dritte, fünfte und siebende zu merken ist.

Die erste heisset die Haupt- oder Klangsaite, lat. chorda finalis vel tonica.

Die dritte heisset die vermittelnde Saite, chorda mediana.

Die fünfte heisset die herrschende Saite, chorda dominans.

Die siebende heisset die Thonbezeichnende Saite, lat. chorda characteristica, it. sensibilis, vel extraordinaria.

Die übrigen Thöne werden nach der Anzahl der Stufen, die sie gegen die Klangsaite einnehmen, benennet.

Die erste Saite einer Thonart heisset sonsten darum die Haupt- oder Klangsaite, weil sie die Beschaffenheit der übrigen Thöne, über welche eine Gesang anfangen, fortgehen, und endigen soll, bestimmet. Man nennet sie auch die Endigungsaite, weil kein Gesang in zwey Thönen zugleich gesetzt seyn kann, und wenn man aus dem Ende den Thon eines Liedes erkennen soll, man allezeit mit der Haupt- oder Klangsaite schliessen muß.

Die dritte Saite, heisset deswegen die vermittelnde, weil sie zwischen der Hauptsaiten und der herrschenden, welche sie in zwey Terzen theilet, lieget, und die Beschaffenheit einer ganzen Thonart von ihr abhänget.

Die fünfte Saite, heisset deswegen die herrschende, weil sie bey gewissen Schlußclauseln, wie wir an seinem Orte sehen werden, allezeit vor der Klangsaite vorhergeheth, und sie folglich gleichsam beherrschet. Man nennet sie auch die Vorendungsaite.

Die siebende Saite, wenn sie sich einen halben Thon unter der Klangsaite befindet, heisset deswegen die Thonbezeichnende, weil der Thon, worinn ein Gesang schwebet, aus ihr erkannt werden kann, wie wir weiter unten sehen werden. Sie heisset auch die mit herrschende, weil sie die herrschende in der Harmonie allezeit bey dem Schluß begleitet.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spenerischen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Musicus**  
an der Spree.

---

**Bierzehntes Stück.**

---

• **BERLIN,**  
Dienstags, den 3. Junius 1749.

---

**Herrn Grandvalls Versuch**  
über den guten Geschmack in der Musick.

(Denjenigen, die diese Schrift in der frantzösischen Sprache besitzen, und die Uebersetzung dagegen zu halten, Gelegenheit haben, dienet zur Nachricht, daß, da der Herr Verfasser seine Gedanken, so wie sie ihm eingefallen, zu Papier gebracht zu haben scheinet, ich, um dieselben in einem ordentlichern Zusammenhang, zu liefern, hin und wieder einige Sätze zu versehen, und an einen andern Ort zu bringen, für nöthig befunden habe.)

Man kann, nach meiner Meinung, das gute und schlimme auf zweyerley Weise erkennen, durch die innerliche Empfindung, und durch Regeln. Was wir hören, gefällt oder mißfällt uns. Folget man der innerlichen Empfindung, so wird man sagen: mich deucht, daß dieses gut sey, oder, mich deucht, daß dieses schlimm sey. Anderseits haben die Kunstverständigen nach den von ihnen gemachten Anmerkungen gewisse Wahrheiten festgestellt, welche man in der Ausübung in Obacht nehmen muß. Diese Wahrheiten nennet man Regeln, und in Absicht auf dieselben wird man sagen: das ist gut oder schlimm, aus der und jener Ursache.

Es sind aber Menschen, welche diese Regeln gemacht haben. Sie konnten irren, und, ohngeachtet ihr Ansehen beträchtlich ist, so sind ihre Lehrensätze

säße doch kein ohnfehlbares Gesetz. (\*) Mit der innerlichen Empfindung gehet man nicht sicherer, weil ein ieder seinen Kräften mißtrauen muß. Wer wird die schmeichelhafte Einbildung von sich fassen, daß die Begriffe von dem Guten, dem Schönen und dem Wahren, von Natur in ihm gewiß und deutlich sind? Wir können den Grund dieser klärern oder duncklern Begriffe mit auf die Welt gebracht haben. Aber wir haben seit unserer Geburt tausend falsche Eindrücke, und tausend gefährliche Vorurtheile bekommen, die die Stimme der guten Natur in uns können geschwächt haben. Aber, sagt man, sollte eine Person, welche beständig Leute um sich gehabt, die ihr keine falsche Begriffe beybringen können, das erstemahl, da sie eine Musik höret, davon urtheilen können? Ich glaube ja, wofern diese Person mit Verstand und einem glücklichen Naturell geboren ist, und sie über dieses  
eine

(\*) Da die Regeln, insoweit sie keinen Widerspruch in sich fassen, und erwiesen werden können, der Natur der Dinge gemäß sind, an der Ohnfehlbarkeit solcher Regeln aber im geringsten nicht zu zweifeln ist: so muß man diesen Gedanken des Herrn Brandvall auf nichts anders als eine falsche Erklärung und Umwendung der Regeln; auf die pedantischen Verbote einiger wahnwitzigen Alten, und den daraus entspringenden Schulzwang, wodurch man matt und kriechend wird; auf die übertriebenen Freyheiten einiger neuern rasenden Componisten, die das Lächerliche, Dunckle und Verworrene ergreifen. Deuten. Die Alten thaten z. E. den Ausspruch, daß man mit keinen Dissonanzen anheben, und auch in Stücken über die kleine Terz mit der grossen schließen müsse. Sie verboten den Gang der übermäßigen Secunde; die Verbindung der falschen Quinte mit der Sexte war ihnen unerträglich, und in der Orgel für die Kirche konnte keine andere, als die gerade Tactart statt finden. Unter die Ausschweifungen einiger neuern gehöret unter andern die Zusammensetzung gewisser auf keinen harmonischen Stammaccord sich beziehender Thöne, die keine andere, als etwann diese Wirkung haben, daß einem die Ohren wehe thun. Es ist ferner eine unbesonnene Ausschweifung, wenn mancher den Mangel gesunder Einfälle durch die Unvorbereitung und Urauslösung der stärcksten Dissonanzen zu ersetzen vermeinet, und, wenn er nicht weiter fort kann, zu einer schleunigen Ausweichung in den entlegensten Thon seine Zuflucht nimt. Thun nun dieses grosse Leute, so entstehen gleich daraus Vorurtheile bey den kleinen. Sie setzen sich die Fehler eines andern zu einer Regel vor. Das Ansehen des größten Componisten aber ist nicht anlanglich, Irrthümer und Unwahrheiten zu schützen.

eine zulängliche Kenntniß der Sprache besizet, worinnen die Worte sind.  
 Ich bilde mir ein, daß sie bey dem Austritt der Armide: (\*\*)

Enfin il est en ma puissance &c.

ausbrechen würde: O die schöne Music! und daß sie bey dem Auftritt:

Le perfide Renaud me fuit &c.

Thränen vergiessen müste.

Da man indessen von dem Exempel einer einzigen Person nicht auf die ganze Welt schliessen kann: so wird wohl das beste Mittel seyn, die innerliche Empfindung mit den Regeln zu verbinden, eines durch das andere zu unterstützen, seine Begriffe richtig aus einander zu setzen, und sie hernach durch die Anwendung der Regeln zu reinigen. Hieraus entspringet denn die Fähigkeit, sicher zu urtheilen. (Es besteht also der gute Geschmack in einer durch die Regeln gereinigten natürlichen Empfindung, und da der Gegenstand des Geschmacks, nemlich die zu beurtheilenden Dinge gut, schlecht, mittelmäßig, vortreflich und abscheulich seyn können: so kann der Geschmack, nachdem er jedes Ding nach seinem Werth zu schätzen weiß, seine Stärke und Schwäche gleichsam stufenweise zeigen.)

Es giebt Leute, die alles mit einerley Mienen aufnehmen, und unter Armiden und Psyche (\*\*\*) gar keinen Unterscheid machen, da ein Stück gleichwohl entzückend, und das andere mittelmäßig ist. Von neuen Liedern, die in der Stadt herumgehen, werden sie dasjenige, welches man ihnen ge-

(\*\*) Die Oper Armide ist von dem bekandten Quinault verfertigt, und von dem ehemals berühmten Lully in Music gesetzt, und 1686. zum erstenmahl auf der parisschen Singebühne aufgeführt worden. Das wahrhaftig Schöne und Regelmäßige muß auch von der klugen und dankbaren späten Nachwelt noch bewundert werden. Was werden sich nicht die mit vollkommnerm Geschmack ausgearbeiteten Stücke der vortreflichsten Männer unsrer Zeit von derselben zu versprechen haben?

(\*\*\*) Die Oper Psyche ist gleichfals vom Lully componirt, und hat Thomas Corneille die Poesie dazu gemacht. Man hat sie 1678 am erstenmahl vorgestellt.

stern gab, vergessen, um dasjenige zu singen, welches man ihnen diesen Morgen brachte, es mag auch so platt seyn, als es will. Es ist genug, daß es neu ist. (\*\*\*) Diese Begierde, immer etwas neues zu erschnappen, verhindert diese Leute, vernünftig zu wählen. Alles gefällt ihnen, was ihnen nur vorkommt. Da ihnen also das erste immer das beste ist: so kann es nicht anders seyn, als daß sie für das schöne und vortrefliche eine Gleichgültigkeit bekommen müssen, da wenn man es auf die Wahl ankommen liesse, und sich mit einer guten Musik unterhielte, man sich nicht angewöhnen würde, an etwas kraftloses Geschmack zu finden.

### Erster Artikel.

#### Von der Thonart über die grosse Tertz.

Es besteht dieselbe aus einer grossen Secunde und Septime  
aus der vollkommenen Quarte und Quinte,  
aus der grossen Tertz und Sexte,  
wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

halber	[ 8 Octave.	c Octave.
Thon	[ 7 grosse Septime.	h die thonbezeichnende Saite.
	6 grosse Sexte.	a sechste Saite.
	5 reine Quinte.	g die herrschende.
halber	[ 4 reine Quarte.	f vierte Saite.
Thon	[ 3 grosse Tertz,	e die vermittelnde.
	2 grosse Secunde.	d andere Saite.
	1 Grundthon.	c die Klangsaite.

Da

(\*\*\*) So macht es mein Freund Neophilus. Was vor einem Jahre gemacht ist, verliert seine Hochachtung. Was aber vor zweyen, dreyen oder mehrern den Beyfall aller gesunden Köpfe gehabt hat, ist schon, nach seinen Gedanken, abscheulich. Ein Stück gefällt ihm nur so lange, als er kein anderes hat. Kaum erblickt er etwas neues, geht, es tanate nichts, es wäre außgeschrieben, es hätte der so armstolze Monsieur Fix und Hertia nicht einmahl den Beyfall eines Calcauten damit erhalten: so wird doch mein Freund Neophilus vor Freude außser sich seyn. Er wird Bächen und Bändeln soalich aus den Händen schlagen, und diese unter Kreissen und Zähnschmerzen zur Welt gebrachten elenden Geburten außs freundlichste willkommen heißen.

Da die harte oder grosse Thonart c die zu einer harten Thonart erforderete Intervallen in ihrem gehörigen Verhältniß natürlich darstellt: so pflaget sie die natürliche Thonart (modus naturalis) genennet, und durch dieses Beywort von den übrigen, welche man versetzte Thonarten (modos transpositos) heisset, unterschieden zu werden.

Zweyter Artickel.

Von der Thonart über die kleine Terz.

Es besteht dieselbe aus der grossen Secunde,  
aus der kleinen Terz,  
aus der reinen Quarte und Quinte,

Die Sexte und Septime sind der Veränderung unterworfen, und pflaget man im Heraufsteigen die grosse, im Heruntersteigen aber die kleine zu nehmen. Daher kommt es, daß einer von den beyden halben Thönen dieser Thonart beweglich wird, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

Im Heraufsteigen.

halber [ 8 a Octave.  
Thon [ 7 gis grosse Septime.  
6 fis grosse Sexte.  
5 e reine Quinte.  
4 d reine Quarte.  
halber [ 3 c kleine Terz.  
Thon [ 2 h grosse Secunde.  
1 A Grundthon.

Im Heruntersteigen.

8 a Octave.  
7 g kleine Septime.  
halber [ 6 f kleine Sexte.  
Thon [ 5 e reine Quinte.  
4 d reine Quarte.  
halber [ 3 c kleine Terz.  
Thon [ 2 h grosse Secunde.  
1 A Grundthon.

§. 35.

Wir wissen, daß man zwölf Thöne in der Musick gebrauchet. Da ein ieder Thon zum Grunde einer Thonart gelegt werden kann, jede Thonart aber der grossen oder kleinen Terz fähig ist: so folget, daß es vier und zwanzig Thonarten, nemlich zwölf harte oder grosse, und zwölf weichen, oder kleine geben müsse.

## Man mercke.

Daß man sich insgemein des Wortes Thon anstatt Thonart schlechtweg bedienet, und z. E. saget; das Stück sey aus dem oder jenem Thon gesetzt. Man läset öfters das Wort Thon gar weg, und spricht: das Stück geht aus dem g; aus dem harten oder weichen g; aus g dur, oder aus g moll, u. s. w.

## §. 36.

Allein, da die Intervallen, die den Umfang einer Thonart ausmachen, sich nicht durchgängig in ihrem gehörigen Verhältniß natürlich darstellen: so müssen diejenigen Thöne, wo sich dasselbe nicht findet, durch die Versetzungszeichen erhöht oder erniedriget, und im Schreiben diejenigen Kreuze und Be, die zu einer Thonart gehören, und deshalb die wesentlichen heißen, gleich vorne auf der Linie nach dem Schlüssel angezeigt werden, um sie von denjenigen, die bey der Ausweichung aus einem Thon in den andern hineinkommen, und die zufälligen heißen, zu unterscheiden.

\*) Man wird iso erkennen, woher die verdeckten besondern Thöne, wovon pag. 15. Meldung geschehen ist, entstehen z. E. der Thon zwischen c und d soll durch ein \* erhöht, und zu einer Klangsaite in einer harten Thonart werden. Da nun die siebente Saite einer harten Thonart aus der grossen Septime bestehen muß, das h aber nur eine kleine Septime gegen cis machet, so muß dieses h gleichfals mit einem Kreuze vermehret, und zu his gemacht werden. Da wird denn dieses his in der Musikleiter als ein verdeckter Zwischenthon, in Vergleichung mit den andern Zwischenthönen, angesehen, und zwar darum, weil er durch keinen besondern Tasten ausgedrückt ist, sondern auf demjenigen, der das c enthält, genommen werden muß. Eben so geschichts in andern Fällen. Es wird dieses aus der Folge deutlicher werden.

\*\*\*) Es giebt gar viele Scribenten, sonderlich unter den Italiänern und Frankosen, die auf nichts weniger, als eine richtige Bezeichnung des Schlüssels, d. i. die Art, eine iede Thonart mit ihren gehörigen Versetzungszeichen zu bemercken, Acht zu haben pflegen. Diese lassen insgemein das b in den versetzten weichen Thonarten, jense  
in

in den versetzten harten Thonarten die Kreuze weg. Bey vielen kann die Nachlässigkeit, bey andern die Unwissenheit daran Schuld seyn. Ausser der Mühe aber, die die beständige Wiederholung solcher wesentlichen Zeichen einer Thonart der Feder verursacht, geschichts gar oft, daß, wenn diese Zeichen nicht einmahl bey jedem Vorfall angemercket sind, und der Spieler diesen Mangel aus dem Stegreiff zu ersetzen, nicht die Geschicklichkeit oder Aufmerksamkeit hat, gar widrige und unangenehme Klänge hervor gebracht werden. Dieses letztere trägt sich insgemein bey den noch überdieses unvollständig bezieferten Generalbässern zu. Doch gesetzt, daß die \* und b jedesmahl richtig bemercket, und denjenigen Ziffern in der Bassstimme, wo sie hingehören, beygefügt sind: was kann da nicht aus den gehäuften Versetzungszeichen für Verwirrung in den Augen öfters entstehen? Es ist folglich unstreitig nöthig, die Schlüssel gehörig zu bezeichnen, um diesen Ungleichheiten zuvor zukommen.

§. 37.

Was die harten Thöne anbelanget; so ist es so gar schwer nicht, diejenigen Be und Kreuze, womit man den Schlüssel bezeichnen soll, zu bestimmen, indem man auf eben dieselbe Art auf- und absteiget. Nur bey den weichen Thönen, wo die Sexte und Septime veränderlich sind, fragt es sich, ob man die grossen, oder kleinen nehmen soll? Der Herr Frere in seinem Tractat von der musicalischen Transposition ist der Meinung, daß man allezeit den Schlüssel mit der grossen Sexte bezeichnen müsse. Wir sind der gegenseitigen Meinung zugethan, und glauben, daß die sechste und siebende Saite einer weichen Thonart mit der kleinen Sext und der kleinen Septime zu bezeichnen sey. Die Ursach ist diese, weil die kleine Sexte und kleine Septime zu den wesentlichen Saiten der Modulation oder Thonwechselung einer weichen Thonart gehören, wie an seinem Orte gezeigt werden wird, und daß man ordentlicher Weise nicht in die grosse Sexte ausweichen kann, geschweige, daß man sich bis zur grossen Septime entfernen könne. Wie sich ferner zwischen c dur und a moll diese Aehnlichkeit findet, daß weder ein noch der andere Thon eines Be oder Kreuzes bedarf; so wird sich zwischen allen übrigen harten und weichen versetzten Thonarten diese Aehnlichkeit finden, daß allezeit bey ihrer zweyen eine gleiche Anzahl von Versetzungszeichen vorhanden seyn wird, (wie wir dieses auf der vierten Kupfertafel sehen werden) wenn die kleine Sexte und Septime in den Schlüssel gebracht wird.

Es ist die Frage, wie man im Augenblick die Be und Kreuze, womit man einen Schlüssel bezeichnen soll, finden kann? Hierauf dient zur Antwort: daß es auf nichts anders ankömmt, als die Anzahl und die Ordnung der Versetzungszeichen zu kennen. Wie es sieben Hauptstufen in der Thonleiter giebet, davon ein jeder einen halben Thon erniedrigt oder erhöht werden kann: so muß es auch auch sieben Hauptkreuze und sieben Hauptbeeen geben. Die Ordnung dieser Zeichen aber wollen wir in folgenden Artickeln zeigen.

### Artickel

Von der Ordnung der Kreuze, und zwar  
in den harten Thönen.

Hier findet man, daß wenn man von C anfängt, und immer Quintenweise aufwärts, oder Quartenweise abwärts gehet, diejenige Note, die im vorhergehenden Thon die vierte Saite war, allezeit im folgenden ein Kreuz bekommt. Ihr wollet iho wissen, wie G dur bezeichnet werden muß. Nehmet den vor dem G vorhergehenden Thon C. das F ist die vierte Saite von C. Erhöhet dieses F durch ein Kreuz, so habt ihr die Art, wie G dur bezeichnet werden muß.

in den weichen Thönen.

Hier findet man, daß wenn man von A anfängt, und immer Quintenweise aufwärts, oder Quartenweise abwärts gehet, diejenige Note, die im vorhergehenden Thon die kleine Sexte war, allezeit im folgenden ein Kreuz bekommt. Ihr wollet iho wissen, wie E moll bezeichnet werden muß. Nehmet den vor dem E vorhergehenden Thon A. das F ist die kleine Sexte von A. Erhöhet dieses F durch ein Kreuz, so habt ihr die Art, wie E moll bezeichnet werden muß.

Durch diese in einer Ordnung von Quinten aufeinander folgende Thonarten bekommen wir

Das erste \* vor f als fis.

Das andere vor c als cis.

Das dritte vor g als gis.

Das vierte vor d als dis.

Das fünfte vor a als ais.

Das sechste vor e als is.

Das siebende vor h als his.

Von den verdoppelten Kreuzen wird inskünftige gesprochen werden.

In denjenigen Abdrücken des vorigen Blatts, wo pag. 102. lin. 3. Ihrer lebloser lin 23 als Frankreich und pag. 104. lin. 12 Gründen stehet beliebe man zu lesen: Ihr lebloser Aus Frankreich, und Händen.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Fünfzehntes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 10. Junius 1749.

---

Fortsetzung des Grandvallisichen Versuchs  
über den guten Geschmack.

Es ist in den Künsten ein Punet der Vollkommenheit. Wer ihn bemercket, hat einen vollkommenen Geschmack. Wer ihn nicht bemercket, und auf der einen oder andern Seite wehlet, hat einen mangelhaften Geschmack. Was hat man aber vonnöthen, den vollkommenen Geschmack zu erlangen? Zwey unentbährliche Stücke, ein gutes Gehör, und eine zulangliche Ränntniß der Musick.

Ohne Gehör bearbeitet man sich vergebens, ein Kenner zu werden. Ich befand mich eines Tages in einer Art von kleinem Concert von zwey oder drey Personen, einem Concert, wozu man sich eben nicht angeschicket hatte, und welches nur bloß bey einem gewissen Vorfall entstand. Ein junges Frauzimmer, welches ziemlich die Musick verstand, aber durchaus kein Gehör hatte, sang, ohne es zu mercken, eine ganze Scene einen grossen halben Thon zu hoch. Der Vater der keine bessere Ohren als die Tochter hatte, der aber dagegen in desto vortheilhafteren Gedancken von seiner Unterscheidungskraft stand, hörte nicht auf, in die Hände zu klatschen, so lange

lange dieses Gefreische dauerte, und fehlte es einmahl nicht viel, daß er in Entzückung gerathen wäre. Es mangelte diesem Concert zu seiner Vollkommenheit nichts weiter, als ein Hackebrett und Brummeisen. Doch will ich eben nicht sagen, daß sich nicht unterweilen Personen finden sollten, die, ob sie gleich nicht das feinste Gehör haben, und wenig von der Tonkunst verstehen, dennoch ziemlich wohl zu urtheilen wissen. Diese gehören aber unter die seltenen und durch keinen schlimmen Eindruck verdorbenen Köpfe.

Das Gehör kann auf zweyerley Weise betrachtet werden, in Absicht auf den Klang, und in Absicht auf den Tact. Das Gehör in Absicht auf den Klang äussert sich in der Fähigkeit, den Wohl- oder Misclaut eines Tones gegen den andern zu empfinden. Dieses kann man sich nicht geben. Das Gehör in Absicht auf den Tact äussert sich in der Fähigkeit, die Länge und Kürze der Töne zu unterscheiden. Dieses kann man durch Uebung erlangen. Es giebt Leute, die eine Art dieses Gehörs in höchstem Grade besitzen, denen es aber an der andern fehlet. Ich habe Musicos gekennet, die ein so vollkommenes Klanggehör hatten, daß sie wohl den achtzehnten Theil eines Misclangs unterschieden hätten, und die nicht einmahl eine Menuet im Tacte zu tanzen im Stande waren; und gegentheils habe ich Tanzmeister gesehen, die es gar nicht merkten, wenn man falsch sang, oder spielte.

Ich habe gesagt, daß es nöthig wäre, etwas von der Music zu verstehen, weil die Empfindungskraft durch Regeln unterstützt werden muß, und die Regeln zu wesentlichen Kenntnissen führen. Es ist ohne Zweifel nicht unanständig, etwas darinnen gethan zu haben.

Der gute Geschmack findet sich nicht so leicht ohne Regeln ein. In der Music sowohl, als in den übrigen Künsten, hat man sich vor dem gefährlichen, und in der Welt so ausgebreiteten Irrthum in acht zu nehmen, daß der Witz alles ersetzt. Jede Kunst hat gewisse Regeln, welche der Verstand weder zeigt, noch zeigen kann. Eine Person, die die Werke unsrer Componisten zu beurtheilen, Verlangen hat, muß nicht mit dem Marquis von Mascarille (\*) gedencken, daß Leute von Stande

(\*) Siehe die precieuses ridicules des Herrn Moliere, Scen. 8.

Stande alles wissen, ohne jemahls etwas gelernt zu haben. Man muß die Thonkunst zum wenigsten mittelmäßig treiben, und sich nicht einbilden, daß eine Terz und ein Triton einerley Dinge sind, weil sich eine Aehnlichkeit in ihren Nahmen findet. Was, höre ich jemanden erwiedern, ich soll noch abecediren, oder nach den Buchstaben des Alphabets singen lernen? Ich werde denn die Schönheit einer Arie nicht empfinden können, wofern ich nicht ein Blatt Papier entziefeln kann? Das ist gleich wohl das geringste von der Welt. Wenn man nicht buchstabiren kann, so wird man es schon in drey oder vier Monaten erlernen. Hat man es vergessen? In einem Monat aufs höchste fasset man es wieder. Man kann nur allenfalls dasjenige nach Regeln studiren, was man ohnedies schon halb vom Hörensingen gelernt.

Es ist besonders nöthig, daß man sich geschwinde mit den Thonarten über die grosse und kleine Terz bekandt mache. Das Ohr muß gänzlich dazu gewöhnet seyn, daß man so gleich den Unterscheid zwischen einem harten und weichen Thon empfinden könne. Aus dieser Ursache ist nichts schädlicher, als von schlimmen Lehrmeistern (\*\*\*) angeführt zu werden, es mag seyn im Singen, Spielen oder Tanzen. Gleich vom Anfang verhudeln sie die Leute durch ihre Vorschriften; sie verderben einem die Stimme, die Hand, die Füße, ja was noch schlimmer ist, sie verderben einem den Geschmack. Es geschieht sehr selten, daß man sich hernach zu rechte bringen läffet.

Künftig weiter.

P 2

Artickel

---

(\*\*) Man kann ohne Widerrede nicht zu zeitig einen guten Meister bekommen, und ist die Meinung falsch, daß es im Anfange einerley sey, ob man den Herrn Cantor, oder den Herrn Küster gebravchet, es sey denn, daß der Küster geschickter als der Cantor ist, welches öfters wahr seyn kann. Alles hängt von den ersten Gründen, und der Art, sie bezubringen, ab. Die Ursach, warum man nicht sogleich einen geschickten Lehrmeister nimmt, ist nicht schwer zu errathen. Man machet den Calender allezeit zum voraus, und bedenkhet, wie viele Zeit dazu gehdret, bevor man eine etwannige Geschicklichkeit in der Musick erhält. Eine übel angebrachte Sparsamkeit pfleget alsdenn die Wahl eines Meisters zu bestimmen. Nach langer Berathschlagung erwöhlet man endlich denjenigen, der es am wohlfeilesten, halb geschenkt, und halb umsonst, thut. Man siehet hieraus, daß, da man gleichwohl die Musick liebet, es nichts als Musickverständige geben würde, wenn der Musickverstand nicht theurer als ein Pfund Caffeebohnen, oder eine Flasche Reinwein zu stehen könnte.

## Artickel.

### Von der Ordnung der Beem, und zwar

#### in den harten Thönen.

Hier findet man, daß, wenn man von C anfängt, und immer Quartenweise aufwärts, oder Quintenweise niederwärts gehet, diejenige Note, die im vorhergehenden Thon die siebende Saite das ist die thonbezeichnende war, allezeit in folgenden ein Be bekommt. Ihr wollet iho wissen, wie man F bezeichnen müsse. Nehmet den vor dem F vorhergehenden Thon C. Das H ist die thonbezeichnende von C. Erniedrigt dieses H durch ein Be, so habt ihr die Art, wie F dur bezeichnet werden muß.

#### in den weichen Thönen.

Hier findet man, daß, wenn man von A anfängt, und immer Quartenweise aufwärts, oder Quintenweise niederwärts gehet, diejenige Note, die im vorhergehenden Thon die zweyte Saite war, allezeit in dem folgenden ein Be bekommt. Ihr wollet iho wissen, wie D moll bezeichnet werden muß. Nehmet den vor dem D vorhergehenden Thon A. Das H ist die zweyte Saite von A. Erniedrigt dieses H durch ein Be, so habt ihr die Art, wie D moll bezeichnet werden muß.

Durch diese in einer Ordnung von Quarten aufeinander folgende Thonarten bekommen wir

Das erste Be vor h, welches hes oder schlechtweg b heisset.

Das andere vor e, als es.

Das dritte vor a, als as.

Das vierte vor d, als des.

Das fünfte vor g, als ges.

Das sechste vor c, als ces.

Das siebente vor f, als fes.

Anmerkungen.

(1) Da nach dieser Folge der Versetzungszeichen

Das letzte Kreuz in den harten Thönen allezeit auf die thonbezeichnende oder siebente Saite des zu bezeichnenden Thones; und in den weichen Thönen auf die zweyte Saite des zu bezeichnenden Thones zu stehen kömmt: so kann man, ohne diese Ordnung zu unterbrechen, z. E. ein gis auf oder zwischen die Linien bringen, woferne nicht zugleich die zwey vorhergehenden Kreuze, als fis und cis allda vorhanden sind. Wir wollen E dur nehmen. Es fragt sich, wie viele Kreuze dazu gehören. Man sehe sogleich, welches die thonbezeichnende Saite von E, oder was der halbe Thon unter E sey. Es findet sich das dis. Nun ist dis das vierte Kreuz nach der pag. 116. gezeigten Ordnung. Sogleich siehet man, daß man zu gleicher Zeit fis, cis und gis vonnöthen hat. Wir wollen sehen, wie viele Kreuze zu cis moll erfordert werden. Die zweyte Saite von cis ist dis, weil nemlich die grosse Secunde erfordert wird. Nun sehe man die Ordnung der Kreuze, so wie im vorigen Exempel nach. Dis bleibt in seinem Range allezeit das vierte Kreuz. Sogleich werden, ausser der Hauptsaiten cis, noch fis und gis erfordert, und kan das dis nicht statt finden, woferne nicht bereits fis, cis und gis vorhergehen.

Das letzte Be in den harten Thönen allezeit auf die vierte Saite des zu bezeichnenden Thones; und in den weichen Thönen auf die sechste Saite des zu bezeichnenden Thones zu stehen kömmt: so kan man ohne diese Ordnung zu unterbrechen, z. E. ein as auf oder zwischen die Linien bringen, wofern nicht zugleich die zwey vorhergehenden Been auf h und e allda vorhanden sind. Wir wollen des dur nehmen. Es fragt sich, wie viele Been dazu gehören. Man sehe sogleich, was auf die vierte Saite dieses Thones für ein b fällt. Es findet sich das ges. Nun ist nach vorhergezeigter Ordnung das ges das fünfte Be. Sogleich siehet man, daß man ausser der Hauptsaiten des, zu gleicher Zeit b, es und as vonnöthen hat. Wir wollen sehen, wie viele Been zu b moll gehören. Die sechste Saite von b ist ges, weil nemlich die kleine Sexte dazu gehört. Nun sehe man die Ordnung der Been, so wie im vorigen Exempel nach. Ges bleibt in seinem Range allezeit das fünfte Be. Sogleich werden nach der Hauptsaiten b, noch es, as, des und ges erfordert, und kan das ges nicht statt finden, woferne nicht die andern vier schon vorhergehen.

Wir wollen alles dieses aniso kürzlich wiederholen, und in folgende vier Artikel fassen:

- 1) Das letzte Kreuz in den dur Thönen fällt allezeit auf die thonbezeichnende Saite.
- 2) Das letzte Kreuz in den moll Thönen fällt allezeit auf die zweyte Saite.
- 3) Das letzte Be in den dur Thönen fällt allezeit auf die vierte Saite.
- 4) Das letzte Be in den weichen Thönen fällt allezeit auf die sechste Saite.

Nun erinnere man sich der Ordnung der Versetzungszeichen, und alsdenn wird man sogleich wissen, was man für Kreuze oder Been in den Schlüssel bringen muß.

- (2) Alle sogenannte natürliche Thöne werden, sobald sie die Stelle einer thonbezeichnenden Saite, oder einer grossen Septime gegen eine Klangsaite vertreten, als Noten angesehen, welche ein Erhöhungszeichen mit sich führen; und alle natürlichen Thöne, welche zur kleinen Sexte in einem weichen Thone gebraucht werden, erhalten das Ansehen einer mit b bezeichneten Note. Beydes geschieht darum, daß, ohngeachtet unsere Thonarten von c oder a anheben, man doch allezeit eine tiefere, wenn man will, voraussetzen kann. z. E. Wir wollen F zu unserer ersten harten Thonart machen. Es fragt sich, wie C dur bezeichnet werden soll. Da heißt es nach unserer zuvor gemachten Anmerkung, daß diejenige Note, die in dem vorhergehenden Thon die vierte Saite war, allezeit in dem folgenden ein Kreuz bekommt. Nun ist das F nach itziger Voraussetzung der vor dem C vorhergehende Thon, und das B die vierte Saite in F. Wenn nun das letzte Kreuz in den harten Thönen allezeit auf die thonbezeichnende Note fällt, das einen halben Thon zu erhöhende B aber die thonbezeichnende in C vorstellen soll: so siehet man leicht, daß das hieraus entspringende H als eine Note angesehen werden kann, welche, obgleich, nach unserer gewöhnlichen Einrichtung der Musikleiter, verdeckter Weise, ein Erhöhungszeichen mit sich führet. Ferner, wir wollen itzt das E zu unserer ersten

ersten weichen Thonart machen. Es ist nunmehr die Frage, wie A moll bezeichnet werden soll. Da heißt es nach den zuvor gemachten Anmerkungen, daß diejenige Note, die in dem vorhergehenden Thon die zweyte Saite, und zwar die grosse Secunde war, allezeit im folgenden ein Be bekommt. Nun ist das E nach der igiten Voraussetzung der vor dem A vorhergehende Thon, und das fis die zweyte Saite von E. Wenn nun das letzte b in den weichen Thönen allezeit auf die sechste Saite fällt, das einen halben Thon zuerniedrigende fis aber, die Sexte in A vorstellen soll: so siehet man leicht, daß das hieraus entspringende F als eine Note angesehen werden kann, welche, obgleich nach der gewöhnlichen Einrichtung unsrer Musickleiter verdeckter Weise, ein Erniedrigungszeichen oder ein b mit sich führet. Man kann auf diese Art gleichfalls zeigen, daß alle vierte Saiten eines harten Thones die Art oder Eigenschaft eines durch ein Be erniedrigten Thones an sich haben, und daß alle zweyte Saiten eines weichen Thones die Natur eines durch ein Kreuz erhöhten Thones mit sich führen, ohngeachtet sie beyderseits hin und wieder auf den sogenannten natürlichen Tasten genommen werden. Aber dieses führet uns zu weit von unserm Zwecke ab, und haben wir nur die erste beyden Vorfälle deswegen bemercket, weil es uns bey anderer Gelegenheit zu statten kommen wird.

- (3) Da die einfachen Kreuze und Been in unterschiednen versetzten Thonarten nicht zureichen, die Beschaffenheit der Thöne auszudrücken: so ist man verbunden, da, wo es nöthig ist, die \* und b zu verdoppeln. Solche zwey Kreuze, die man mit einem Namen ein Doppelkreuz nennet, erhöhen um einen ganzen Thon, und die zwey Been, die man Doppelbeen nennet, erniedrigen einen ganzen Thon. Das viereckigte Be behält dabey seinen ordentlichen Wehrt, und verändert die damit bezeichneten Noten nur zur Hälfte, wosern es nicht gleichfalls verdoppelt wird. In der Art, die Doppelzeichen im Schreiben zu bemercken, kommen noch nicht alle Scribenten überein. Einige setzen die gedoppelten Be oder Kreuze sogleich bey dem Schlüssel neben einander wie der Herr Halmeyer; andere pflegen diese beyden Zeichen durch einen dazwischen gezogenen geraden Streich von einander zu tren-

trennen, damit sie desto besser in die Augen fallen, wie der Herr von Saint Lambert. Wiederum pflegen einige das Doppelkreuz oder Doppelbe zwischen vier Punkte einzuschließen. Andere bedienen sich wiederum eines einfachen Kreuzes, und der Figur einer römischen X zu gleicher Zeit. Insbesondere gebrauchten manche diese Figur alsdenn, wenn das Doppelkreuz nur in der Mitte eines Stückes zufälliger Weise vorkommt, da denn diese Zehn noch öfters zu gleicher Zeit binnen vier Punkte eingeschlossen wird. Alle diese Arten sollen auf der künftigen Tabelle durch Exempel deutlicher gemacht werden.

- (4) Da einige Thöne auf zweyerley Weise bezeichnet zu werden pflegen, mit Kreuzen oder mit Beenen, eine Art aber allezeit bequemer als die andere ist: so haben unterschiedne Scribenten die Gewohnheit, in Stücken, die aus dergleichen mit vielen Kreuzen oder Beenen angefüllten Thönen gesetzt sind, bey der Thonwechselung öfters zugleich die Bezeichnung des Schlusses zu ändern, und die vorher mit b bezeichneten Thöne mit Kreuzen, oder umgekehrt, der mit \* vorher bezeichneten Thöne mit Beenen zu bemerken. Es soll auf der vierten Kupfertafel hievon ein Muster folgen.

#### §. 40.

Nachdem wir die in der ordentlichen heutigen Sefkunst gebräuchlichen Thonarten erkläret, so wollen wir, unserm Versprechen gemäß, den Lehrbegierigen auch einige Nachricht von den alten Moden oder Thonarten ertheilen, so wie sie theils bey den Protestanten in unterschiednen alten Kirchenliedern, theils in der römischen Kirche nicht nur im Chor, sondern auch im Figuralgesang annoch heutiges Tages öfters gebrauchet werden. Man unterscheidet diese alte Thonarten in zwey Classen, in Haupt- oder selbstständige Thonarten, und in Neben- oder entlehnte Thonarten.

Hievon instünftige.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

**Sechzehntes Stück.**

---

BERLIN,

Dienstags, den 17. Junius 1749.

---

**Fortsetzung des Grandvallisichen Versuchs  
über den guten Geschmack.**

Hat man nunmehr die innerliche Empfindung mit den Regeln verbunden: so muß man die daraus entspringenden Einsichten anzuwenden, und über die Musick, die man höret, ein gewisses Urtheil zu fällen suchen. Ich habe in der Oper und Concerten wahrgenommen, daß viele Personen gar nicht urtheilen. Einer bemühet sich in des andern Augen zu lesen, was er bey demjenigen, das er höret, gedencken soll. Das Lächeln einer Dame, das Kopfschütteln eines jungen Herrn, Dinge, die öfters aus einem ohngefahren Zufall, und von der Musick entfernten Umständen herühren, geben bey vielen den Ausschlag zum Beyfall oder zum Tadel. Zehnes ist von einem berufenen Meister, man klatschet in die Hände: Dieses ist von einem unbekandten Seher, man zischet es aus. Ein fälschlich angekündigter Erfolg eines Stückes, ein durch Partisane ausgebreitetes Gerücht, das

Q

das Wort eines unbesonnenen Kopfes (\*), Eigensinn, Lust und Verdruß, alles dieses beweget öfters zum Lob oder zum Tadel. Elende Anzeigen eines gründlichen Ausspruchs! Will man gründlich urtheilen, so muß man so gleich anfangen, alle diese Schwachheiten auf die Seite zu schaffen. Man muß ein noch nicht eingenommenes, und die Eindrücke der Natur und Vernunft zu empfangen bereites Gemüthe haben, und nicht andere um sein Vergnügen befragen. Man frage sich selber: hat diese Arie mein Ohr ergetzt? Hat sie mein Herz gerührt? Ja, die Stimme der innerlichen Empfindung heisset sie gut. Es bleibt nichts übrig, als daß man eine Untersuchung nach den Regeln anstelle, und ihren Ausspruch über seine Begriffe erwarte.

Es giebt zweyerley Arten von Regeln, grosse und kleine. Die Kleinen gehen die Sekunst an. So verdamulich die Fehler wider die Reinkunst bey den besten Poeten sind: so verdamulich sind die Fehler wider die Sekunst bey den besten Thonkünstlern. Ein Lied, wo gar grobe Fehler sind, verliert seinen Werth. Wir kommen auf die grossen Regeln. Eine Musick soll natürlich, nachdrücklich, und wohlstimmend seyn. Nach diesen dreyen Stücken soll man den innern Werth einer Arie untersuchen. Diese sprechen das Endurtheil, von dem es zu keinem höhern Richter zu gehen erlaubt ist. Was verstehet man aber durch die Wörter natürlich, nachdrücklich, wohlstimmend, Wörter, wovon die Kenner soviel Wesens machen? Ich verstehe durch natürlich nichts anders, als was einen mit den Absichten eines Dinges ähnlichen, und durch keine Künsteleyen übertriebenen Ausdruck enthält; durch nachdrücklich

(\*) Man darf sich nur der Begebenheit erinnern, wodurch des Hrn. Racine Mithridat auf einige Zeit ins Stecken geriet. Es wurde dieses Trauerspiel zum erstenmahl um die Zeit der Heiligen drey Könige aufgeführt, eine Zeit, wo sich ganz Frankreich lustig zu machen, und auf die Gesundheit des durch sein Stück Kuchen, als gleichsam durchs Loos, erwählten Schminckhohnen Königs, mit wiederholten Anlässen gar hoch zu trincken pfleget. Die drey Worte la reine boit, (die Königin trinckt,) die einem leichtfertigen Stutzer im Parterre eben in dem Augenblick erwischten, da die Geliebte des Mithridates den Giftbecher an den Mund setzte, waren fähig, alle Zuhörer irre zu machen. Der Verfolg der Handlung wurde unterbrochen. Der Poet mußte mit seiner kleinen Scham nach Hause wandern, und den anstößigen Ort umschmelzen, um bey wiederholter Aufführung seines Stückes, demselben einen vortheilhaftern Ausgang von den Händen seiner Zuhörer zu verschaffen.

lich, was dem Verstande, und durch wohlstimmend, was dem Gehöre Vergnügen erwecket. Ich schliesse hieraus, daß eine Musick, die mit demjenigen, was sie vorstellen soll, keine Aehnlichkeit hat, und gleichsam immer auf Stelken gehet, nicht natürlich (\*\*\*) ist; daß eine Musick, wo keine sinnreiche und prächtige Gedancken hervorblicken, nicht nachdrücklich (\*\*\*) und daß eine Musick, wo keine Ordnung herrschet, und die Thöne nicht wohl untereinander gemischt sind, nicht wohlstimmend ist (\*\*\*) Doch muß man, in Ansehung des natürlichen, die edle Einsalt der schönen Natur nicht mit der Armuth, und Unwissenheit vermengen. Zu den Zeiten

Q 2

(\*\*) Das wunderbare, seltsame und außerordentliche wird hiebei imgeringsten nicht von dem natürlichen ausgeschlossen, insoweit es mit dem Character der vom Dichter gebildeten Person übereinkömmt. Der künstlichste Satz ist natürlich, wenn er an seinem rechten Orte steht. Er höret nur alsdenn auf, natürlich zu seyn, wenn er zur Unzeit angebracht ist. Das künstliche muß aber von der Beschaffenheit seyn, daß es ein gesunder Sinn begreifen kann. Das undeutliche, gezwungene, unverständliche, unsingbare und unspielbare sind seine Kennzeichen nicht. Man halte aber nicht dafür, daß ich durch das singbare oder spielbare etwann solche einsältige Sätze verstehe, die der ungeschmeidigste Hals, oder die unbiegsamste Faust sogleich wegsingen oder spielen kann. Ich verstehe durch singbar, was der Natur und dem Umfang einer Stimme nicht zuwider ist, und durch spielbar, was nicht wider die Art und Eigenschaft eines Instruments läuft. Man wird mit dieser Erklärung vermuthlich zufrieden seyn.

(\*\*\*) Ein Gedanke aber sey so schön als er wolle, so wird er seinen Behrt verlieren, wenn er gar zu lang ausgerecket wird. Er muß kurz gefasset seyn, wenn er gefallen, und im Gemüthe eines Zuhörers gleichsam einen Stachel hinterlassen soll. Das scharfsinnige besteht nicht in dem leeren Gehörde vieler aneinander folgender nichts bezeichnender Klänge. Es äußert sich bloß in der wohlgefaßten Kürze neuer, etwas besonders bemerkender, und die Sinne unvermuthet überraschender Sätze. Es äußert sich darinnen, daß man mit wenigen Worten viel, und etwas schönes, nicht aber, daß man mit vielen Worten wenig, und dabei was stumpfes und schwaches saget. Die unmäßige Wiederholung eines Satzes, die Durchpeitschung desselbigen durch alle vier und zwanzig Thöne, die ausschweifenden Sylbendehnungen, alles dieses ist ein albernes, ungereimtes und kaltes Gewäsche, das den Verstand imgeringsten nicht zu unterhalten fähig ist. Es gehoret folglich nicht zur Classe des scharfsinnigen. Man mercke hier wiederum, daß ich nicht von der vernünftigen Wiederholung eines Wortes, noch von einer regelmäßigen Sylbendehnung spreche.

(\*\*\*\*) Angenehm, lieblich, einnehmend, reizend, wohlklingend, aneinander hängend, kügelnd, ermunternd, alles dieses sind Merckmale des Wohlstimmenden. Das einthönige, lepernde, widrige, verdrießliche, ängstliche, verwirrte zenet vom Gegenheile.

ten unsers musicalischen Patriarchen, des alten Guedron, (\*) des Orlandus Lassus, (\*\*) des jungen und alten Claudin, (\*\*\*) sahe es gewiß um unsere Musick sehr dürftig aus. Wir hatten keine Begriffe von der guten. Böesset (\*\*\*\*) war der erste, der uns in seinen Liebs- und Trinckliedern einige davon beybrachte. Nicht lange nach ihm erschien Le Camus (\*) mit seinen zärtlichen Seufzern. Endlich kam Lambert, (\*\*) und übertraf sie alle beyde. Er führte die rührenden Thöne ein, er lehrte uns die Zeitmasse, und ihre Bewegung fassen, er drückte ein jedes Wort natürlich aus.

Und zeigte, was ein Klang am rechten Ort vermag.

Aber bey seinem glücklichen Wiß, und aller Fähigkeit, einen schönen Gesang zu setzen, hatte er nebst der Schwachheit, daß er zu allen seinen Arien Veränderungen machte, so wenige Stärcke in der Harmonie, daß seine meisten Bässe einem Schüler, welcher nur drey Monate die Seckunst geübet, heutiges Tages keine Ehre machen würden. Ueber dieses siehet seine Musick eine wie die andere aus. Sie ist durchgehends in einer Forme gegossen, und

Ob er dem Ballard gleich nicht wenig eingebracht,  
Sagt Phöbus, daß er nichts als nur ein Lied gemacht.

Künftig ein mehrers.

Zu

- 
- (\*) Er machte sich im sechzehnten Jahrhundert durch seine Lieder bekannt, und wurden sie für die schönsten seiner Zeit gehalten.
- (\*\*) Er war aus den Niederlanden, und zu seiner Zeit einer der berühmtesten Thonkünstler.
- (\*\*\*) Der junge Claudin war ein starker Contrapunctist, und Capellmeister bey Heinrich dem Vierten.
- (\*\*\*\*) Man findet noch hin und wieder bey den Musickbuchhändlern, als den Herren Boivin, Leclerc, und Ballard einige Ueberbleibsel seines Geistes. Er muß mit dem de Bouffet, der lange Zeit nach ihm zu blühen anfangen, und ein Privatmeister gewesen, auch mit dem Boisset, der nebst dem Lambert und dem berühmten Lully, den Grund zur parisschen Oper gelegt, nicht verwechselt werden.
- (\*) Er that sich gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts hervor.
- (\*\*) Dieser Lambert war ein Schwiegervater des Lully, und muß mit dem von St. Lambert, der zum Anfange des ihigen Jahrhunderts seine Grundsätze zum Clavierspielen und Einleitung zum Generalbass in zwey besondern Büchern, in einer deutlichen und ordentlichen Lehrart bekannt machte, nicht verwechselt werden. Jener blühte eben in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, und drüber.

Zu dem 40. §.

Ist die Thonart dergestalt beschaffen, daß der Gesang in dem Umfange der Hauptsaiten und ihrer höhern Octave eingeschlossen ist: so heißt sie eine selbständige oder Hauptthonart, lat. *modus authenticus, primarius, principalis, dux oder dominus &c.*

Ist die Thonart dergestalt beschaffen, daß der Gesang binnen dem Umfang der herrschenden Saite einer selbständigen Thonart, und der tiefern Octave dieser herrschenden eingeschlossen ist, aber auf der Klange Saite der selbständigen Thonart schließt: so heißt sie eine entlehnte, hergeleitete, abstammende, oder Nebenthonart, lat. *modus plagius oder plagalis, secundarius, minus principalis, comes oder seruus, ingleichen inuersus. &c.*

Anmerkungen.

(1) Man siehet, daß, da der Gesang einer entlehnten Thonart eine Quarte unter der Hauptsaiten einer selbständigen Thonart schwebet, und doch auf dem Thone der selbständigen schließen muß, der Unterscheid zwischen beyden Thonarten auf nichts anderm, als der Höhe und Tiefe beruhet, nach dem alten Vers:  
Authenti sursum scandunt, seruique deorsum.

(2) Bey den alten Griechen wurden diese Thonarten *μοδαί* oder *τροποι* genennet.

§. 41.

Man zählet insgemein sechs selbständige Thonarten: C. D. E. F. G. und A. und benennet sie nach gewissen Landschaften in Griechenland, wo sie entweder erfunden, oder zum wenigsten am meisten ausgeübt seyn sollen.

§. 42.

Da die Nebenthonarten von der Quinte der selbständigen entspringen, so kann es ihrer gleichfalls nicht mehr als sechs geben, G. A. H. C. D. und E. In ihren Benennungen sind sie von den erstern durch nichts anders, als die Partickel *unter*, lat. *sub* griech. *υπο*, unterschieden.

Wie wollen diese zwölf Thonarten nach einander durchgehen

1. Die Hauptthonart in C heißt die ionische, lat. modus Ionicus oder Iastius.
2. Ihre Nebenthonart in G die unterionische, modus Hypoionicus oder Hypoiaastius.
3. Die Hauptthonart in D heißt die dorische, modus Dorius.
4. Ihre Nebenthonart in A die unterdorische, modus Hypo- oder Subdorius.
5. Die Hauptthonart in E heißt die phrygische, modus Phrygius.
6. Ihre Nebenthonart in H die unterphrygische, modus Hypophrygius.
7. Die Hauptthonart in F heißt die lydische, modus Lydius.
8. Ihre Nebenthonart in C die unterlydische, modus Hypolydius.
9. Die Hauptthonart in G heißt die mixolydische, modus Mixolydius.
10. Ihre Nebenthonart in D die untermixolydische, modus Hypomixolydius.
11. Die Hauptthonart in A heißt die aeolische, modus Aeolius.
12. Ihre Nebenthonart in E die unteraeolische, modus Hypoaeolius.

Da die ionische Thonart aber insgemein für die letzte gehalten wird, nach Anleitung des alten Verses:

Dor. Phryg. cum Lydio, Mix. Aeol. Ionicusque.

so wollen wir uns bey folgender weitem Erklärung dieser hierinnen vorgeschriebenen Ordnung bedienen.

Anmer-

Anmerkungen.

(1) Da die selbständigen Thonarten allezeit auf die ungeraden Zahlen, 1. 3. 5. 7. 9. und 11. die entlehnten aber auf die geraden Zahlen, 2. 4. 6. 8. 10. und 12 fallen, wenn man sie nach vorhergehender Vorstellung, ohne Absicht auf ihren Unterscheid, hintereinander betrachtet: so werden die erstern deswegen modi impares, die ungeraden Thonarten, und die andern modi pares, gerade Thonarten genennet, nach dem alten Vers:

*Authentus numerus dabit impar, parque plagalis.*

(2) Heutiges Tages lässet man insgemein die alten griechischen Benennungen fahren, und saget schlechtweg: der D Thon, der E Thon, u. s. w.

(3) Wenn ein Gesang einen ungewöhnlichen Schluß hat, und nicht auf der gehörigen Klangsaite endiget, so bekommt die Thonart den Beynamen einer abweichenden oder anomalischen modus irregularis, oder anomalicus.

(4) Wenn ein Gesang die Schrancken der Octave überschreitet, so wird die Thonart eine übermäßige, modus excedens, genennet.

(5) Wenn ein Gesang nicht die Octave erreicht, so heisset die Thonart unvollkommen, oder unvollständig, modus imperfectus oder incompletus.

(6) Wenn eine selbständige und entlehnte Thonart zusammen verbunden wird, der Gesang mag im Umfang der anderthalben Octave bleiben, oder dieselbe überschreiten: so heisset dasselbe eine vermischte Thonart, modus mixtus. Auf diese Weise bedienet man sich heutiges Tages in der catholischen Figuralmusic der alten Thonarten, um sich keinem schulfüchsischen Zwange zu unterwerfen; und aus dieser Ursache brauchet man nicht einmahl auf die plagalischen Thöne Acht zu haben; es ist genug, daß man die authentischen kennet.

## Erster Artikel.

Von der dorischen und unterdorischen Thonart. Die Saiten der dorischen Thonart folgen in nachgesetzter natürlichen Ordnung aufeinander: d e f g a h c d. Ihre beyden halben Thöne hat sie in der andern und sechsten Stufe, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

	d e.	E F.	f g.	g a.	a h.	H C.	c d.
Stufen.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.

Von protestantischen Gesängen gehören hieher: Vater unser im Himmelreich. Auf meinen lieben Gott. Wir glauben all an einen Gott. Christ lag in Todesbanden, u. a. m. Was dawider in einigen Liedern einzuwenden ist, wird in den Anmerkungen bengebracht werden. Auf der fünftigen Kupfertafel wird man diese und die übrigen Thonarten durch allerhand Arten fremder Exempel deutlicher machen.

Die Saiten der unterdorischen Thonart folgen in nachgesetzter natürlichen Ordnung aufeinander: a h c d e f g a. Weder bey dieser, noch bey den übrigen entlehnten Thonarten brauchet man auf den Sitz der halben Thöne besonders Acht zu haben, weil man sich keine hergeleitete Thonart einbilden kann, ohne dabey zugleich auf diejenige, von der sie hergeleitet ist, zu gedencken, und der Unterscheid zwischen beyden, als anverwandten Thonarten, (modis correlatus) wie wir oben gesagt, nichts anders als den zwischenraum einer Quarte im Herabsteigen zum Grunde hat. Man kann sich dieses folgendermassen vorstellen:

Die selbständige	[ d Octave.	Die entlehnte	[ a die Octave.
in ihrem Umfang,	a herrschende.	in ihrem Umfang	d Hauptsaiten.
oder ambitu.	[ d Hauptsaiten.	oder ambitu.	[ a tiefe Octave der herrschenden.

---

Ueber acht Tage wird die vierte Kupfertafel folgen.

---

Diese Blätter werden alle Dienstaag fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Siebzehntes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 24. Junius 1749.

---

Fortsetzung des Grandvallischnen Versuchs  
über den guten Geschmack.

Doch dürfte das zu einfältige noch eher, als das zu gekünstelte und weit-hergehohlte, welches viele mit Gewalt in ihre Sätze hinein zwingen, zu dulden seyn. Es ist damit wie mit starcken wohlriechenden Sachen beschaffen, welche misfallen, anstatt daß sie vergnügen. Wir können eine Tuberoze nicht eine Viertelstunde lang in den Winkeln unsrer Zimmer leyden, und tragen uns alle Tage mit Sträußern von Jesmin und Veilchen. Diese Sprache der Unmäßigkeit könnte man gar vielen weischen Componisten zur Last legen, und mögten folgende Verse mit einiger Veränderung gar füglich auf sie gedeutet werden:

(\*) Die Gänge der Natur sind ihnen unbekannt.  
Die Schrancken der Vernunft thun ihrem Wiß kein Gnüge;  
Durch die bey jedem Bild zu übertriebnen Züge  
Verstellet ihre Hand sehr oft den schönsten Riß,  
Mit Farben überhäufft, im Wählen ungewiß.

Folglich kann man aller blinden Bewunderung ungeachtet, die gewisse Leute für sie haben, einem sehr grossen Kenner gar wohl nachruffen:

R

Weg

(\*) Siehe den Tartufe des Herrn Moliere. Act. I. Sc. 5.

(\*\*) Weg mit der stolzen Brut, die Welschland ausgehecket,  
 Und deren närrschen Wiß fast jeder Thon entdeckt,  
 Die, da sie die Vernunft nicht bey den Händen hält,  
 Sich bald auf Stelken dehnt, und bald auf Krücken fällt.

Solche ausschweifende Ueberschreitungen können uns von dem Behrt und der Nothwendigkeit des guten Geschmacks überführen. Ich habe sagen hören, daß unter allen Eigenschaften eines Thonkünstlers die Lebhaftigkeit die geringste und bequemste; die Wissenschaft die theuerste und beschwerlichste; eine richtige Beurtheilungskraft die gründlichste und nützlichste, und der gute Geschmack die seltenste und vortreflichste ist.

Man hat etwas singbares, natürliches, und insbesondere etwas recht ausdrückendes vonnöthen. Der Wiß muß seine Freyheit haben, er muß uns Einfälle verschaffen, aber niemahls das wahre verlassen. Sonst zusetzt man ihn aus, er mag so fruchtbar seyn als er will. Wie es leichter ist, viel, als richtig zu sprechen: so ist es auch leichter, viel, als gut zu arbeiten.

Jedoch muß man allen Leuten Recht wiederfahren lassen. Laßt uns gestehen, daß es gar viele liebenswürdige welsche Thonkünstler giebt, die mit der Wissenschaft, (die sie, überhaupt zu reden, in höherem Grade, als wir, inne haben, \*\*\*) das singbare und natürliche zu verbinden wissen. Unter andern finden sich einige, die gar annehmliche Symphonien gemacht. Ich siehe beständig auf der Hut, um etwas von ihrer Music aufzutreiben. Ich suche sie mit Eifer auf, und stäubre sie mit Begierde durch.

Es regt mich und ergetzt das was sie schön geschrieben,  
 Doch ihre Grillen mag der leichte Pöbel lieben.

Ich gestehe dieses öffentlich, um zu erweisen, daß ich ihre Music so wenig geringschätze, daß ich vielmehr allenthalben das schöne auffuche, es komme her, wo es wolle, und daß ich nichts höher schätze, als die guten Componisten in Italien; Nur Schade, daß ihre Anzahl so gar selten ist. Wir kehren wieder zu unserm Vorhaben. Laßt uns alle Ausschweifung hassen, und uns eine Gewohnheit, ja ein Verdienst daraus machen, vor allem, was auf einer Seite austritt, und zuviel hat, ohne Ausnahme Verachtung und Abscheu zu haben. Laßt uns selbst denjenigen Ausdruck hassen, der, so geschickt er zu einem Character ist, doch das Maas der Stärke, das ihm zukommt, überschreitet. Es hält gar schwer, die Geschicklichkeit zu erlangen, daß man das natürliche nicht übertreibt. Es ist nicht so leicht, als man glaubt, dasselbe auszudrücken. Wie viele Kunst gehöret dazu, daß man auf der Spur bleibt? Wie viel

(\*) Aus dem Gedichte eines Ungenannten auf die Music.

(\*\*) Dieses verdient eine besondere Untersuchung.

viel Zeit, Regeln, Aufmerksamkeit und Arbeit wird nicht erfordert, so zu singen, als man spricht? In der Musick sowohl, als allen übrigen Künsten, haben wir den Zwang zu vermeiden. Wer wird den sonst so unvergleichenen Tasso an demjenigen Orte bewundern, wo er von den Schwerdtern zweyer Kämpfer spricht: Sie flammen wie der Blitz; sie machen ein Lärmen wie der Donner, und schlagen zu wie ein Wetterstrahl.

Hat uns nun ein den kleinen Regeln gemässes Lied zu gefallen, angefangen, haben wir bey genauerer Untersuchung desselben nach den drey grossen Regeln, und insbesondere nach der vom wahren Verhältniß, befunden, daß unsre Empfindung mit den Regeln übereinstimmt: so können wir nach dieser Probe ruhig seyn, und dem Liede seine Schäßbarkeit zugestehen. Wollen wir ein Lied, worinnen wider die grossen Regeln verstossen ist? Hier haben wir eines. Alle Ehrfurcht, die ich für den berühmten Verfertiger desselben hege, verhindert mich nicht, es anzuführen. Dieser Auctor hat so viel andere gleichsam göttliche Stellen, wenn es mir also zu reden, erlaubt ist, daß sein Name dadurch imgeringsten nicht besleckt werden wird. Dieses Lied befindet sich in der andern Handlung der Oper Phæton, (\*) und ist der Anfang: Que l'incertitude, &c.

Es schmeichelt dem Gehöre, es ist melodisch. Ist es ausdrückend? Nein. Libie beklagt sich über die Ungewisheit ihres Glückes. Wie beklagt sie sich? In aufgeweckten Tönen, in einer muntern Bewegung. Dieses zeuget, daß die grössten Leute nicht unfehlbar sind.

Uebrigens, ob man sich nicht gleich durch den Namen eines Componisten einnehmen lassen muß: so kann doch der gute oder üble Ruf, worinnen er steht, unser schon abgefaßtes Urtheil einiger massen sichern. Man kann wohl sagen: Mein Herr, meine Ohren, alle Regeln vereinen sich, mich zu überreden, daß diese Arie anmuthig ist. Es hat sie Lully gemacht; neue Probe von der Richtigkeit meines Geschmacks. Jene Arie ergeht und rührt mich nicht; es ist weder Anmuth, noch Ausdruck darinnen. Es hat sie Ch = = (\*\*\*) gemacht, ich glaube, sie taugt nichts. So liegt's am Tage, daß, so leicht der Name eines Componisten, bevor wir urtheilen, uns zu einem

R 2

Irr.

(\*) Die Poesie zu diesem Singespiel ist vom Quinault, die Musick vom Lully. Es ist dasselbe im Jahr 1683. zum erstenmahl aufgeführt worden.

(\*\*) Vermuthlich Charpentier, der die Oper Medee, wovon Thomas Corneille die Poesie gemacht, 1694. aufführen lassen. Er hat mit Kirchensachen mehr Glück gehabt. Der noch vielleicht igo lebende berühmte Musettenspieler, Charpentier, dem auch die Feinde dieses Instruments ihren Beyfall nicht versagen können, muß mit ihm nicht vermischt werden.

Irthum verleiten kann, derselbe uns alsdenn vortreflich zu statten kömmt, und uns in unserer Meinung bevestiget, wenn wir geurtheilet haben.

Künftig weiter.

### Zum ersten Artickel.

Zur unterdorischen Thonart gehören unter andern folgende Gesänge: Was mein Gott will, das gescheh allzeit. Helft mir Gottes Güte preisen. Von Gott will ich nicht lassen, u. a. m. (\*)

### Andrer Artickel.

Von der phrygischen und unterphrygischen Thonart.

Die Saiten der phrygischen Thonart folgen in nachgesetzter natürlichen Ordnung aufeinander e f g a h c d e. Ihre beyden halben Thöne fallen auf die erste und fünfte Stufe, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

E F. f g. g a. a h. H C. c d. d e.

Stufen. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.  
Hieher gehören folgende Gesänge: Ach Herr, mich armen Sünder. Ach Gott, vom Himmel sieh darein, u. a. m.

Die Saiten der unterphrygischen Thonart sind: h c d e f g a h. Aus selbiger sind gesetzt: Mitten wir im Leben sind. Erbarm dich mein, o Herr Gott, u. a. m.

In der Art, wie diese beyden Thöne, besonders am Ende, in der Harmonie gehandhabet werden müssen, kommen sie dem A moll sehr ähnlich, wie man auf der fünften Kupfertafel sehen wird. Der Umfang

der phrygischen Thonart ist	<table border="0"> <tr> <td rowspan="3">} e Octave.</td> <td>h herrschende.</td> </tr> <tr> <td>e Hauptsaite.</td> </tr> </table>	} e Octave.	h herrschende.	e Hauptsaite.	der unterphrygischen ist	<table border="0"> <tr> <td rowspan="3">} e Hauptsaite.</td> <td>h herrschende.</td> </tr> <tr> <td>h tiefe Octave der herrschenden.</td> </tr> </table>	} e Hauptsaite.	h herrschende.	h tiefe Octave der herrschenden.
} e Octave.	h herrschende.								
	e Hauptsaite.								
	} e Hauptsaite.	h herrschende.							
h tiefe Octave der herrschenden.									

### Dritter Artickel.

Von der lydischen und unterlydischen Thonart.

Die Saiten der lydischen Thonart folgen in nachgesetzter natürlichen Ordnung aufeinander t g a h c d e f. Ihre beyden halben Thöne fallen auf die vierte und siebente Stufe,

f g. g a. a h. H C. c d. d e. E F.

Stufen. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

(\*) Wie folgen in der Wahl der Gesänge durchgehends dem Herrn Walcher.

Die Saiten der unterlydischen Thonart sind c d e f g a h c. Beyde Thöne nach ihrem Umfang können folgendermassen vorgestellt werden:

Umfang des lydischen Thones.	{ f Octave. c herrschende. f Hauptsaiten.	Umfang des unterlydischen Thones.	{ c herrschende. f Hauptsaiten. c tiefe Octave der herrschenden.

Da das in diesen Thönen befindliche h vor ungefähr zweyhundert Jahren in ein b verwandelt, und dadurch der lydische Thon zu einer versetzten ionischen, und der unterlydische zu einem versetzten unterionischen geworden: (siehe die 1. Anmerck.) so ist dadurch die eigentliche alte Thonart in F verlohren gegangen, und findet man, zum wenigsten bey Protestanten, keine Kirchenlieder mehr, die aus selbiger gesetzt wären. Von catholischen Gesängen rechnet der Herr Prior Spieß zur unterlydischen Gattung unter andern die beyden folgenden: Pater superni luminis. Fortem virili pectore, deren Melodie man in den sogenannten Antiphonariis der römischen Kirche nachschlagen muß. Auf der fünften Kupfertafel werden diese Thöne durch freye Exempel erläutert werden.

### Vierter Artickel.

Von der mirolydischen und untermirolydischen Thonart.

Mirolydisch, aus dem griechischen *μιξολυδιος* heißt vermischte lydisch. Die Saiten der mirolydischen Thonart folgen in nachge-setzter natürlichen Ordnung aufeinander g a h c d e f g. Ihre beyden halben Thöne fallen auf die dritte und sechste Stufe, wie man sehen kan:

g a. a h. H C. c d. d e. E F. f g.

Stufen. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Die Saiten der untermirolydischen (oder vermischten unterlydischen) Thonart sind: d e f g a h c d. Beyde Thöne stellet man folgendergestalt vor:

Umfang des selbständigen	{ g Octave. d herrschende. g Hauptsaiten.	Umfang des entlehnten	{ d herrschende. g Hauptsaiten. d tiefe Octave der herrschenden.

Auch in diesen Thönen ist man durch die Einschaltung des Fis von ihrem eigentlichen Gebrauch, insbesondere in der protestantischen Kirche, abgewichen, und sind entweder daraus versetzte ionische und unterionische, oder ver-

dorbene mixolydische, und untermixolydische Thöne, modi corrupti, geworden. Man rechnet sonst mit einigem Zweifel folgende Lieder hieher: Ach wir armen Sünder, unsre Missethat. Gott sey gelobet und gebenedeyet. Gelobet seyst du Jesu Christ. O lux beata trinitas. Veni sancte spiritus, u. a. m. Siehe andere Exempel auf der fünften Kupfertafel.

### Fünfter Artickel.

Von der aeolischen und unteraeolischen Thonart.

Die Saiten der aeolischen Thonart folgen in nachgesetzter natürlichen Ordnung aufeinander: a h c d e f g a. Ihre beyden halben Thöne fallen auf die andere und fünfte Stufe.

a h. H C. c d. d e. E F. f g. g a.

Stufen. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Diese Thonart kömmt mit unserm A moll im Herabsteigen vollkommen überein. Man rechnet folgende Lieder hieher: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ. Erhalt uns, Herr, bey deinem Wort, u. a. m.

Die Saiten der unteraeolischen Thonart sind: e f g a h c d e. Es gehören hieher folgende Kirchengesänge: Allein zu dir, Herr Jesu Christ. Wo Gott der Herr nicht bey uns wohnt, u. a. m. Die Vorstellung dieser beyden Thonarten nach ihrem Umfang ist folgende:

Die aeolische	$\left\{ \begin{array}{l} a \text{ Octave.} \\ e \text{ herrschende.} \\ a \text{ Hauptsaiten.} \end{array} \right.$	Die unter-	$\left\{ \begin{array}{l} e \text{ herrschende.} \\ a \text{ Hauptsaiten.} \\ e \text{ tiefe Octave der herrschenden.} \end{array} \right.$	
				aeolische.

### Sechster Artickel.

Von der ionischen und unterionischen Thonart.

Die Saiten der ionischen Thonart folgen in nachgesetzter natürlichen Ordnung aufeinander: c d e f g a h c. Ihre beyden halben Thöne fallen auf die dritte und siebente Stufe.

c d. d e. E F. f g. g a. a h. H C.

Stufen. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Diese Thonart kömmt mit unserer heutigen harten Thonart in allen Thönen überein. Man rechnet folgende Lieder hieher: Ein feste Burg ist unser Gott. Vom Himmel hoch da komm ich her. Gott der Vater wohn uns bey, u. a. m.

Die Saiten der unterionischen Thonart sind g a h c d e f g. und finden sich selbige in folgenden Kirchenliedern: Nun freut euch lieben Christen gemein. Nun lob mein Seel den Herren. Aus tiefer Noth schrey ich zu dir, u. a. m. Beyde Thöne stellet man folgendergestalt vor.

Umfang des ionischen.	} c Octave. g herrschende. c Hauptsaiten.	Umfang des unter- ionischen.	} g herrschende. c Hauptsaiten. g tiefe Octave der herrschenden.

### Anmerkungen.

(1) Wenn eine Thonart zur Bequemlichkeit der Sänger, etliche Stufen höher oder tiefer genommen wird, ohne den Verhältnissen der Intervallen Abbruch zu thun: so wird sie eine versetzte oder erdichtete Thonart, *modus transpositus* oder *fictus* genennet. 3. E.

Wenn die Stufen der aeolischen Thonart von dem Thone g an, in folgender ähnlichen Ordnung, abgezählet werden: g a b c d e f g. so heißt diese Thonart in g eine versetzte oder erdichtete aeolische Thonart in g. Wiederum, wenn die Stufen der mixolydischen Thonart g a h c d e f g in gleichmäßiger Ordnung von a an folgender gestalt abgezählet werden: a b c d e f g a. so heißt diese Thonart eine erdichtete oder versetzte mixolydische Thonart in a, und so weiter. Da wir unterschiedne protestantische Lieder unter Thöne gebracht haben, worinn sie nicht gesungen werden: so wird man also mercken, daß wir bloß auf die natürlichen Klänge, woraus sie eigentlich bestehen, und deren Umfang gesehen haben. Die Thöne also, worinn sie gesungen werden, sind nichts anders als versetzte Thöne.

(2) Ohngeachtet diese alte Thonarten nur aus lauter natürlichen Intervallen bestehen, und sich kein durch ein Versetzungszeichen verändertes in ihrem Umfang befindet: so können doch die Zwischenthöne, nicht sowohl wegen des Wohlklangs in der Melodie, als wegen der Richtigkeit in der Harmonie, nicht davon ausgeschlossen werden, wofern man sich keinem Zwang unterwerfen will. So kann 3. E. das cis und b in der dorischen und unterdorischen Thonart, da wo es nöthig ist, Platz finden; so wird ferner das gis in der phrygischen und unterphrygischen Thonart, in gewissen Vorfällen, erfordert, u. s. w. anderer Zwischenthöne, oder Kreuze und Been, die hin und wieder bey den Thonwechselungen entstehen können, zu geschweigen.

(3) Den

- (3) Den vorher erklärten Thönen fügen einige noch folgende zwey unächte, (spurios, nothos oder illegitimos, hinzu, den überaeolischen, hyperaeolium, und den überphrygischen, hyperphrygium.

Der überaeolische besteht aus der Octave h c d e f g a h.

Der überphrygische, als ein Nebenthon des vorigen, besteht aus der Octave f g a h c d e f.

Weil aber das f in dem ersten Thone eine falsche Quinte gegen die Hauptsaite macht, und folglich keine herrschende darinnen vorhanden ist; in dem andern Thone aber diese falsche Quinte durch die Umkehrung zu einer übermäßigen Quarte wird; so sind diese beyde Thonarten beständig verworfen worden. Es haben zwar einige in den Gedancken gestanden, ob könnte ihnen auf folgende Art geholfen werden. Man sollte nemlich in der überaeolischen ein fis an statt des f nehmen; oder mit Beybehaltung des f, die Hauptsaite h in ein b verwandeln, folgendergestalt: h c d e fis g a h, oder b c d e f g a b. Man siehet aber leicht, daß dadurch keine neue Thonarten zum Vorschein kommen, sondern im ersten Fall, wo sich die halben Thöne in der ersten und fünften Stufe finden, eine versetzte phrygische und im andern Fall, wo sich die halben Thöne in der vierten und siebenten Stufe finden, eine versetzte lydische Thonart entsteht. Die Nebenthonarten von beyden müssen folglich ebenfalls eine versetzte unterphrygische, und versetzte unterlydische seyn.

- (4) Da sich in einigen Thonarten, 3 E. in der mixolydischen und unterionischen, in der aeolischen und unterdorischen, 2c. die Lage der halben Thöne in eben denjenigen Stufen findet: so muß man, um einen Thon von dem andern zu unterscheiden, allezeit auf die Schlußnote sehen.

---

Im vorigen Blatte pag. 132. beliebe man correlatiuis anstatt correlatus zu lesen.

---

Einiger unvermeidlichen Hindernisse wegen, kann die vierte Tafel nicht eher, als über acht Tage, geliefert werden, welches man gütigst zu entschuldigen, bittet.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Achtzehntes Stück.

---

BERLIN,  
Dienstags, den 1. Julius 1749.

---

Ich werde auf heute die Grandvallisichen Gedancken über den guten Geschmack aussetzen, um folgendem Gedicht einer geschickten Feder, über die Regeln in den Wissenschaften zum Vergnügen und besonders der Dicht und Thonkunst Platz zu machen.

**D**er du, für dich, und uns, der Ebne Kräfte kennst,  
Der Kunst und der Natur ihr wahres Amt erkennst,  
Maß, Gleichheit, Ordnung, Werth im Reich der Schalle lehrest:  
Denckst, wo man sonst nur fühlt, und mit der Seele hörest,  
Dein Ohr nicht käheln läßt, wenn du nicht weißt, warum?  
Dem schwöre Schönheit nur Lust bringt, und Meistern Ruhm,  
Freund, sprich, soll die Musick nicht alle Welt ergötzen?  
Soll sie? Was darf man sie nach strengen Regeln schätzen?

Die grübelnde Vernunft dringt sich in alles ein,  
Und will, wo sie nicht herrscht, doch nicht entbret seyn.  
Ihr flucht der Orthodox; denn sie will seinem Glauben,  
Der blinde Folger heischt, den alten Beifall rauben.  
Und mich erzürnt sie oft, wenn sie der Schul entwichet,  
Und spitzgem Tadel hold in unsre Lust sich miicht.  
Gebietrisch schreibt sie vor, was unsern Sinnen tauge,  
Wacht sich zum Ohr des Ohrs, und wird des Auges Auge.  
Dort steigt sie allzuhoch, hier allzutief herab,  
Der Sphär nie treu, die Gott ihr zu erleuchten gab.

Die ist des Menschen Herz, wo sich bey Irrthums Schatten,  
 Nach innerlichem Krieg, mit Lastern Laster gatten,  
 Wo neues Ungeheur ein jeder Tag erlebt,  
 Und nach dem leeren Thron ein Schwarm Rebellen strebt.  
 Hier laß, Vernunft, dein Licht uns unsre Feind erblicken,  
 Hier herrsche sonder Ziel, hier herrsch uns zu beglücken.  
 Hier findet Tadel, Rath, Gesetz, und Straffe statt.  
 Doch so ein kleines Reich macht deinen Stolz nicht satt.  
 Du stiehst, auf Abenteuer, ins Elend, zu den Sternen,  
 Und baust ein stolzes Reich in unermessnen Fernen,  
 Spähst der Planeten Lauf, Zeit, Erdß und Ordnung aus,  
 Regierst die ganze Welt, und nicht dein eignes Haus.  
 Und steigt sie dann und wann, voll Schwindel aus den Höhen,  
 Zufrieden mit sich selbst, wie hoch sie stieg, zu sehen,  
 So kömmt sie, statt ins Herz, in einen Criticus,  
 Der, was die Sinnen reizt, methodisch mustern muß,  
 Und treibt durch Regela, Grund, Kunstwörter, Lehrgebäude,  
 Aus Lust die Quintessenz, rectificirt die Freude;  
 Und, schafft wo ihr Geschwätz am schärfsten überführt,  
 Daß viel nur halb ergötzt, und vieles gar nicht rührt.  
 Das Fühlen wird verlernt, und nach erkliesten Gründen  
 Lernt auch ein Schüler schon des Meisters Fehler finden,  
 Und hält, was Rörner hat, für ausgedroschenes Stroh;  
 Denn Ekel macht nicht satt, und Eigensinn nicht froh.  
 Ist der Vergnügen Reich nicht klein genug unbeschränket,  
 Daß unser eckler Witz auf enge Marchen denket?  
 Treibt denn der Baum der Lust Holz so in Ueberfluß,  
 Daß man gewaltsam ihm die Aeste rauben muß?  
 Ist unsre Freud ein Feur, das sich zu reichlich nähret,  
 Das uns, schwächt man es nicht, anstatt erwärmt, verzehret?  
 Ist das, was uns gefällt, denn lauter starker Wein,  
 Den man erst wässern muß, wenn er soll heilsam seyn?  
 O nein! denn gleich entfernt vom Geiz und vom Verschwenden,  
 Fließ, was du gabst, Natur, aus sparsam klugen Händen.  
 Was einen Bauer reizt, macht keine Regel schlecht,  
 Denn in ihm wücket dein Trieb noch unverfälschlich dacht.  
 Und wenn die kühne Kunst zum höchsten Gipfel stieget,  
 So schwebt sie viel zu hoch, daß ihn ihr Reiz vergnüget.  
 So wie des Weingeists Bluth, weil er zu reinlich brennt,  
 Kein dichtes Holz entflammt, noch seine Theile trennt.

Freund! wundre dich nur nicht, daß einst des Orpheus Saiten  
 Die Enger zahm gemacht, und lehrten Bäume schreiten,  
 Das ist: ein wildes Volk, den Thieren untermengt,  
 Hat, wenn er spielte, sich erstaunt um ihn gedrengt.  
 Sein ungefährt Ohr fühlte süße Zauberweyden;  
 Ihn lehrt die Macht der Kunst die Macht der Götter scheuen,

Und was der Wundermann lobt, rathet, und befiehlt,  
 Hat bey den rauhesten den Reiz, mit dem er spielt.  
 Die Menschlichkeit erwacht. Der Jugend sanftes Feuer  
 Erhitzt die leere Brust, und wird die Frucht der Leyer.  
 Der Wald sieht sich verschmäh't, man sammelt sich zu Hauff,  
 Man herrscht, man dient, man liebt, und bauer Flecken auf.  
 So wißt ein Leyerermann, und Gott weiß, was für einer!  
 Den Grund zum größten Staat, und macht die Bürger feiner.  
 Doch wars ein Wunder? Nein. Dem unverwehten Ohr,  
 Das noch nichts schöners kennt, kömmt alles göttlich vor.  
 Jetzt aber : : wehle selbst, nim Sassen oder Grauen,  
 Und sprich, ihr edler Stolz, wird er sich so viel trauen?  
 Er bespre, wenn er kann, das ungeschliffne Land.  
 Dem Juncker und dem Baur fehlt noch gleich viel Verstand.  
 Er geh, sind sie es werth, und lehr mit Operthdnen,  
 Was sich nicht lehren läßt, den, ohne Murren fröhnen,  
 Und jenen, ohne Stolz, ein Bauerkönig seyn.  
 Der Priester räumt ihm gern darzu die Kirchen ein.  
 Doch er wird zehnmahl eh die Karpfen in den Teichen,  
 Als ihren dummen Baur und Bauerherrn erweichen.  
 Nicht, weil er schlecht gespielt, weil er kein Orpheus ist,  
 Des Kunst die Billigkeit aus seinen Zeiten schließt;  
 Nein, weil jetzt (göldne Zeit!) der Pöbel auf den Strassen  
 Ein eckler Ohr besitzt, als Kenner sonst besaßen.  
 Erst dregt er durch die Bach sich toll ins Opernhaus,  
 Urtheilt erbärmlich dann, und strömt in Tadel aus.  
 Die Wendung war zu alt, die kam zu oftmals wieder,  
 Hier stieg er allzuhoch, hier fiel er plözlich nieder;  
 Der Einfall war dem Ohr zu unerwartet da,  
 Und jener taugte nichts, weil man zuvor ihn sah;  
 Bald wird das Traurige zum Heulen wüster Thöne,  
 Bald ist die Sprach des Leids zu ausgekünstelt schöne;  
 Dem ist das Fröhliche zu scheckernd possenhast,  
 Und jenem eben das ein Grablied ohne Kraft;  
 Das ist zu schwer gesetzt, und das für alle Kehlen;  
 Und manchem scheint es gar ein Fehler, nie zu fehlen;  
 Das Wort heißt zu gedehnt, und das nicht genug geschleift;  
 Die Loge weint gerührt, wo jene zischt und pfeift.  
 Wo kömmt die Frechheit her, so unbestimmt zu richten?  
 Wer lehrt den größten Geist die Fehler sehn und dichten?  
 Ist nicht, meins mit sich, ein Thor des andern Feind?  
 Was? fühlt ein Künstler nur sie all auf sich vereint?  
 Ist nicht der Grund, weil sie erschlichne Regeln wissen,  
 Und, auf gut Glück, darnach, vom Stock zum Winkel schliessen?  
 Er ißt. Nun tadle mich, daß ich die Regeln schmah,  
 Und mehr auf das Gefühl, als ihr Geschwätze seh.

Die Schwester der Musick hat mit ihr gleiches Glücke,  
 Criticken ohne Zahl, und wenig Meisterstücke:  
 Seitdem der Philosoph auf dem Parnasse streift,  
 Und Regeln abstrahirt, und die mit Schlüssen stieft.  
 Der Schüler hat gehört, man müsse fließend dichten  
 Was braucht ein Schüler mehr, des Schweizers Lied zu richten?  
 Grob, lohensteinisch, schwer, giebt seinen Worten Wucht,  
 Die Menge lobt den Wahn; das ist des Wahnes Frucht.  
 Ja seine Tyrannen hat leichte Besserungen,  
 Nach langem Widerstand, ihm endlich abgedrungen.  
 Und bersten mücht ich oft, wenn tadelndes Geschmeiß,  
 Das kaum mit Müh und Noth die drey Einheiten weiß,  
 Den Plaut und Molier zu übersehen glaubet,  
 Das ist: dem Hercules im Schlaf die Keule raubet,  
 Und brächt ihm gern damit so Schimpf als Wunden an,  
 Nur Schade! daß kein Zwerg sie mächtig führen kann.  
 Kunstbörter müssen denn der Dummheit Blöße decken,  
 Und ein gelehrte Citat macht Zierden selbst zu Flecken.  
 Ach arme Poesie! anstatt B. geisterung,  
 Und Göttern in der Brust, sind Regeln jetzt genug.  
 Noch einen Bodmer nur, so werden schöne Grillen  
 Der jungen Dichter Hirn, statt Geist und Feuer, füllen.  
 Sein Affe schneidert schon ein ontologisch Kleid,  
 Dem jätlichem Geschmack zur Mascaradenzeit.  
 Sein critisch Lämpchen hat die Sonne jüngst erhellet,  
 Und Klopffstock ward durch ihn, wo er schon stand, gestellt.

Ehonarten, Intervall, Accorde, Dissonanz,  
 Manieren, Clauseln, Tact, Strich, Conterpunct und Schwanz,  
 Mit hundert Wörtern mehr, die tausend nicht verstehen,  
 Worauf sich tausend doch pedantisch albern blehen,  
 Freund! sey so gut, verbräm mein alljudeusch Gedicht,  
 Damit man auch von mir als einem Kenner spricht.  
 Doch nein: Es müchte mich ein Pfau zu rupfen fassen.  
 Wobey ich nichts gedacht mag ich nichts denken lassen.  
 Zwar durch Bescheidenheit fliegt man nicht Himmel an.  
 Dem Mägden steht die Scham, und Prahlerey dem Mann.  
 Die Regeln sind darzu, daß wir nicht dürfen schweigen,  
 Wenn Meister emsig sind, und sich in Thaten zeigen.  
 Wer hat so müßige Zeit, und sizet mühsam still,  
 Daß er erst alles lern, wovon er reden will?  
 Ein Weiser braucht den Mund zum Nichten und am Tische.  
 Wer schweigt, ist dumm. Drum sind das dümmste Vieh die Fische.  
 Bey einem Glase Wein kommt manches auf die Bahn.  
 Da heißt es: rede hier, daß man dich sehen kann.  
 Und reden kann man ja. Von Sezen, Dichten, Mahlen,  
 Lehrt auch das kleinste Buch, wo nichts verstehn, doch prahlen.

Der Schwäger hat den Ruhm. Dem Meister bleibt die Müh.  
 Das ist der Regeln Schuld, und darum tadl' ich sie.  
 Doch meynet man vielleicht, daß sie den Meistern nützen?  
 Man irrt. Das hieß die Welt mit Elephanten stützen.  
 Hebt sich ein Adler nicht von selbst der Sonne zu?  
 Sein ungelernter Flug erhält sich ohne Ruh.  
 Der Sperling steigt ihm nach, so weit die Dächer gehen,  
 Ihm auf der Feueres, wenns hoch kommt, nachzusehen.  
 Ein Geist, den die Natur zum Mustergeist beschloß,  
 Ist, was er ist, dach sich, wird ohne Regeln groß.  
 Er geht, so kühn er geht, auch ohne Weiser, sicher.  
 Er schöpft aus sich selbst. Er ist sich Schul und Bücher.  
 Was ihn bewegt, bewegt, was ihm gefällt, gefällt.  
 Sein glücklicher Geschmack ist der Geschmack der Welt.  
 Wer fasset seinen Werth? Er selbst nur kann ihn fassen.  
 Sein Ruhm und Tadel bleibt ihm selber überlassen.  
 Fehlt einst der Mensch in ihm, sind doch die Fehler schön.  
 Nur seine Stärke macht, daß wir die Schwäche sehn.  
 So kann der Astronom die fernen Sonnenflecken,  
 Durch Hülf des Sonnenlichts, und anders nicht, entdecken.  
 Nachahmen wird er nicht; weil eines Riesen Schritt,  
 Sich selbstigelassen, nie in Kindertappen tritt.  
 Nun saget mir, was dem die knechtische Regel nützet,  
 Die, wenn sie vest sich stützt, sich auf sein Beispiel stützet?  
 Vielleicht, daß Feur und Geist durch sie ersticket wird.  
 Denn mancher hat aus Furcht, zu iren, sich verirrt.  
 Wo er schon Vorsicht braucht, verliert er seinen Adel,  
 Er singet sonder Reid, und darum ohne Tadel.

Doch jedes Hundertjahr, vielleicht auch seltner noch  
 Kommt so ein Geist empor, und wird der Schwächern Fech.  
 Muß man, wenn man sich schwingt, stets Adlermäßig schwingen?  
 Soll nur die Nachtigall in unsern Wäldern singen?  
 Der nebelhafte Stern muß auch am Himmel stehn.  
 Bey vieler Sonnenglut würd unsre Welt vergehn.  
 Drum wird dem Mittelgeist vielleicht die Regel nützen?  
 Die Seul war dort zur Zier, und hier ist sie zum stützen;  
 Doch, Freund, behre mich wie den Apollo nennt,  
 Wenn er die Thöne gleich als seine Finger kennt,  
 Besäß sein schwerer Geist Eucliden und Cartesen,  
 Und Eulern köunt er gar, wie ich Talandern, lesen,  
 Allein, er wagte nichts, allein er dächte nie,  
 Den Führern allzutreu, und folgte wie das Vieh,  
 Und teuschte nur das Ohr mit künstlichem Getlümpfer;  
 Wie nennt Apollo den? Wanns hoch kommt: einen Stümper.  
 Auch Dichter kenn ich gnug, die nur die Regel macht.  
 Wer diesem Gott nicht dient, ist ihnen in der Acht.

Wagt sich ihr netter Geist in Moliere's Sphäre.  
 So kommt kein Monolog, kein freyer Knecht die Quere.  
 Gesezt, er machte gleich die Augen Thränen voll,  
 Wo man nach Sitt und Recht sich selbst belachen soll.  
 Was schadt das? hat er doch die Regeln nie verletzt,  
 Und gar. o seltner Ruhm, noch neue zugesetzt.  
 Die Richter preisen ihn, und ruffen: Seht! da seht!  
 Wie auch ein grosser Geist mit Reiz in Fesseln geht!  
 Allein, Freund, lachst du nicht, daß ich von Stümpfern spreche?  
 Wer andern Schwäche zeigt, verberg erst seine Schwäche.  
 Und ja, du lachst nicht nur, du gahnst auch über mich.  
 Gut, schlafe nur nicht ein. Ich schließ und frage dich:  
 Wenn der, der wenig braucht, und minder noch begehret,  
 Bey seiner Armuth lacht, und Reiche lachen lehret,  
 Der nichts verdrüßlich fiadt, auf alles Zucker streut,  
 Die Freude sich nie kauft, und sich doch täglich freut,  
 Wenn der zu preisen ist, ist der nicht auch zu preisen,  
 Des Ohr sich nicht empört bey mittelmäßigen Weisen,  
 Der bey des Hirten Flöt, und muntern Dorfschalmeyn,  
 So freudig kann, als du in Grauens Opera seyn?

Das Glück, Freund wünsch ich dir! Und willst du dich bedanken,  
 So wünsch mir gleiche Lust aus Hallern und aus Hancken!

Berlin,  
 den 28. Junius.  
 1749.

G. E. L.

§. 44.

Von diesen alten Thonarten bedienet man sich im gemeinen catholi-  
 schen Kirchengesange, welcher insgemein der Chorgesang, lat. cantus pla-  
 nus, firmus, oder choralis, genennet wird, der vier selbständigen, D E F  
 und G und der vier entlehnten, A H C und D, und nennet man sie die  
 acht Kirchenthöne. Die vier ersten wurden im vierten Jahrhundert  
 von

von dem heiligen Ambrosius, Bischof zu Meyland, die vier letztern vom Pabst Gregorius Magnus zum Anfang des sechsten Jahrhunderts eingeführet. Nach diesem Pabste pfleget der römische Chorgesang insgemein der gregorianische Gesang benennet zu werden.

§. 45.

Man fänget aber in einigen catholischen Kirchen an, von dieser Ordnung der Kirchenthöne, und der alten Art sie zu handhaben, abzugehen, wie man aus folgender Vorstellung der acht Kirchenthöne nach französischem Gebrauch sehen kann:

Der erste ist in D moll.	Der fünfte in C dur.
Der andere in G moll.	Der sechste in F dur.
Der dritte in A moll.	Der siebente in D dur.
Der vierte gleichfals in A moll, endigt sich aber auf E, als der herrschenden von A.	Der achte in G dur.

Zur Bequemlichkeit des Chores aber wird öfters ein Gesang einige Stufen höher oder tiefer versetzt, nach Beschaffenheit der Stimmen.

§. 46.

Ein mit einem andern zugleich hervorgebrachtes Intervall heißt ein Accord. Die Grundnote eines Accords heißt eine Bassnote, oder schlechweg der Bass.

Anmerkung.

Harmonie und Accord sind wie das ganze und ein Theil von einander unterschieden; und wenn ein mit einem andern zu gleicher Zeit gehörter Thon ein Accord heißet, so kan die Harmonie durch eine Reihe aufeinander folgender Accorde, so wie die Melodie durch eine Reihe auf einander folgender einzelnen Klänge oder Intervallen erkläret werden. Dieses gehöret zum §. 2. pag. 12.

§. 47.

Da es überhaupt nicht mehr als zweyerley Hauptarten von Intervallen giebt, consonirende und dissonirende: so kann es gleichfals nicht mehr als zweyerley Hauptarten von Accorden geben. Diese Hauptgrund- oder Stammaccorde, wie wir sie nennen wollen, sind der consonirende oder reine Hauptaccord, und der dissonirende, oder falsche Hauptaccord. Von dem consonirenden Hauptaccord stammen alle consonirende oder übereinstimmenden Sätze, von dem dissonirenden alle dissonirende oder unübereinstimmende Sätze her. Diese hergeleiteten Sätze werden wir umgekehrte Accorde nennen. Erster

## Erster Absatz.

von dem reinen Hauptaccord.

Der reine Hauptaccord bestehet aus der Grundnote, der Terz und Quinte, und wird insgemein der harmonische Dreyklang, trias oder Syzygia harmonica genennet. Es können eigentlich weder die dissonirenden Quinten, noch dissonirenden Terzen darinnen statt finden. Da uns aber die glücklichen Entdeckungen einiger nachsinnenden Köpfe des isigen Jahrhunderts insbesondere, theils mit gewissen neuen Sätzen in der Harmonie, theils mit einigen besondern Gängen in der Melodie bereichert, die ihren Ursprung einer Art von anomalischem harmonischen Dreyklang zu dancken haben: so machet man sich heutiges Tages kein Gewissen, von der Vorschrift unsrer sich einschränckenden Alten in diesem Stücke abzugehen, und einen eigentlichen und uneigentlichen Dreyklang festzusetzen. Durch den eigentlichen versteht man denjenigen, der aus einer vollkommenen Quinte, und der grossen und kleinen Terz besteht. Durch den uneigentlichen versteht man denjenigen, wo eines von diesen beyden Intervallen dieses Verhältniß nicht hat. Wo aber beyde Intervallen, die Quinte und Terz, zu gleicher Zeit dissoniren, da können wohl nichts anders, als harmonische Misgeburten zum Vorschein kommen, die ins weite Reich der überflüssigen Betrachtungen gehören. Es würde auch derjenige, der ihren Gebrauch zu untersuchen, sich die Mühe nehmen wollte, sich vielleicht keinen andern Ruhm bey der musikalischen Nachwelt erwerben, als einer, der ihr etwann ein Buch von der Kunst, ein krummes Maul zu machen, hinterliesse. Will man übrigens auch zwischen den uneigentlichen harmonischen Dreyklängen von der erstern Art, und zwischen denjenigen verjährten Wörtern aus einem Lexico eine Aehnlichkeit bemercken, von denen man einige gute herleiten kann, ohngeachtet sie an sich selbst nicht viel taugen: so ist daran nichts gelegen. Soviel ist gewiß, daß wenn man den Gebrauch gewisser neuern Sätze und Gänge zuläßt, man auch ihren Ursprung kennen muß.

---

Die vierte Kupfertafel wird erslich am Ende dieser Woche zu haben seyn.  
Man ersuchet um geneigte Nachsicht.

---

Diese Blätter werden alle Dicusstage fortgesetzt, und sind in der Hands- und Spencerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

# Kritische Soudicus

## an der Spree.

---

### Neunzehntes Stück.

---

BERLIN,  
Dienstags, den 8. Julius 1749.

---

(A) Vom eigentlichen harmonischen Dreyklang.

Es ist derselbe zweyerley, hart oder weich. Ist die grosse Terz darinnen, so heißt er der harte harmonische Dreyklang, trias harmonica maior; ist die kleine darinnen, so heißt er der weiche harmonische Dreyklang, trias harmonica minor. Dieser eigentliche harmonische Dreyklang kommt vier und zwanzigmahl auf dem Claviere vor, zwölfmahl mit der grossen Terz, und zwölfmahl mit der kleinen Terz.

Vorstellung der zwölf harten Dreyklänge

(1) nach der Ordnung der Kreuze.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Quinte.	g	d	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	is	his
Terz.	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	is	his	x fis	x cis	x gis
Baß	c	g	d	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	is

## (2) Nach der Ordnung der Beent.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Quinte.	g	c	f	b	es	as	des	ges	ces	fes	bb	b.es
Terz.	e	a	d	g	c	f	b	es	as	des	ges	ces
Baß.	c	f	b	es	as	des	ges	ces	fes	bb	b.es	b.as

Unter denjenigen, die hier unter einer doppelten Benennung vorkommen, sind die von 10. bis 12. unter den Kreuzen, und die von 8. bis 12. unter den Beent die seltensten, und hat man selbiger bloß in der Transposition, oder Uebersetzung vonnöthen.

## Vorstellung der zwölf weichen Dreyklänge

## (1) nach der Ordnung der Kreuze.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Quinte.	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	is	his	xfis	xcis	xgis
Terz.	c	g	d	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	is
Baß.	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	is	his	xfis	xcis

## (2) Nach der Ordnung der Beent.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Quinte.	e	a	d	g	c	f	b	es	as	des	ges	ces
Terz.	c	f	b	es	as	des	ges	ces	fes	bb	b.es	b.as
Baß.	a	d	g	c	f	b	es	as	des	ges	ces	fes

Unter denjenigen, die hier unter einer doppelten Benennung vorkommen, sind die von 9. bis 12. unter allen beyden die seltensten, und finden sich selbige bloß in der Transposition.

Dieser eigentliche harmonische Dreyklang findet nirgends Platz, als auf der Haupt- oder Klangsaite einer Thonart. Auf allen andern Saiten einer Thonart, wo derselbe vorkommt, wird zugleich eine Dissonanz bey genauer Untersuchung allezeit statt haben können. In der Praxi wird dieser Accord insgemein mit der Octave der Baßnote vermehret, s. E.

c Octave.  
g  
e

---

Baßnote c

a Octave.  
e  
c

---

Baßnote a

Um die Lehre von der Zeugung der Accorde desto deutlicher zu machen, werden wir ebenfalls allhier die Octave iederzeit hinzuthun. Es stammen aber von dem eigentlichen harmonischen Dreyklange folgende zwey Accorde her:

(1) Der Accord der Sexte. Setzet man die vermittelnde Saite eines Thones an die Stelle der Klangsaite im Basse: so entstehet aus dem harmonischen Dreyklang ein aus der Terz, der Sexte und Octave bestehender Accord, und dieser Accord heisset der Accord der Sexte.

Vorstellung.

Dreyklang  $\left\{ \begin{array}{l} c \ 8 \\ g \ 5 \\ e \ 3 \end{array} \right.$

Klang c saite zum Basse.

Accord der Sexte  $\left\{ \begin{array}{l} c \ 6 \\ g \ 3 \\ e \ 8 \end{array} \right.$

Die ver. e mittelnde von der Klangsaite c

Dieser Accord der Sexte findet eigentlich nirgends Platz, als da, wo er gezeugt wird, nemlich auf der medianten, oder der dritten Saite eines Thones.

Man mercke,

Das wir hinführo die Baß- oder Grundnote eines Stammaccords einen Grundbaß, und die Baß- oder Grundnote eines umgekehrten Accords einen versetzten Baß nennen werden.

(2) Der Accord der Sertquarte. Setzet man die herrschende Saite eines Thones an die Stelle der Klangsaite im Basse, so entstehet

het aus dem Dreyklang ein aus der Quarte, Sext und Octave bestehender Accord, und dieser Accord heisset ein Accord der Sextquarte.

### Vorstellung.

Dreyklang  $\left\{ \begin{array}{l} c \\ g \\ e \end{array} \right.$

Accord der  
Sextquarte  $\left\{ \begin{array}{l} c \ 4 \\ g \ 8 \\ e \ 6 \end{array} \right.$

Grundbaß c Klangsaite.

Verseßter Baß g Dominante der  
Klangseite c.

Dieser Accord der Sextquarte findet eigentlich nirgends Platz, als auf der Saite, wo er gezeuget wird, nemlich auf der dominante, oder fünften Saite eines Thones.

### Anmerckung.

(1) Da eine Harmonie allezeit mit dem eigentlichen harmonischen Stammaccord beschloffen werden muß, und weder der Sexten- noch Sextquartenaccord am Ende statt finden kann, wofern das Gehör nichts weiter erwarten soll: so pfleget man deswegen den eigentlichen harmonischen Stammaccord kurz weg den vollkommenen Accord, triadem perfectam, er mag hart oder weich seyn, (minor oder maior;) und die beyden umgekehrten die unvollkommenen, triades imperfectas, zu nennen. Deses ist auch die Ursach, warum die Quinte und Terz für vollkommene Consonanzen, und die Quarte und Sexte für unvollkommene Consonanzen gehalten werden. Siehe zurück pag. 107. andere Anmerckung.

(2) Der vollkommene Accord nebst den beyden unvollkommenen, kann gegen die Baßstimme auf eine dreyfache Art auf dem Claviere verändert werden.

Vorstellung aus C dur,

8	c	3	e	5	g
5	g	8	c	3	e
3	e	5	g	8	c
<hr/>					
	c		c		c

Klangsaite.

6	c	8	e	3	g
3	g	6	c	8	e
8	e	3	g	6	c
<hr/>					
	e		e		e

Mediante.

4	c	6	e	8	g
8	g	4	c	6	e
6	e	8	g	4	c
<hr/>					
	g		g		g

Dominante.

Vorstellung aus A moll.

8	a	3	c	5	e
5	e	8	a	3	c
3	c	5	e	8	a
<hr/>					
	a		a		a

Klangsaite.

6	a	8	c	3	e
3	e	6	a	8	c
8	c	3	e	6	a
<hr/>					
	c		c		c

Mediante.

4	a	6	c	8	e
8	e	4	a	6	c
6	c	8	e	4	a
<hr/>					
	e		e		e

Dominante.

Ausser diesen Versetzungen, die wir die engern nennen wollen; und deren eigentlicher Gebrauch im Generalbasse zu Hause ist, kann die Gestalt der Accorde noch durch folgende Versetzungen, die wir die weitem nennen wollen, und die ordentlicher Weise nur die Sextunst angehen, verändert werden:

e	g	c	e	g	c	e	g	c	c	e	a	c	e	a	c	e	a
g	c	e	g	c	e	g	c	e	e	a	c	e	a	c	e	a	c
c	e	g	c	e	g	c	e	g	a	a	a	c	c	c	e	e	e
<hr/>						<hr/>						<hr/>					
c	c	c	e	e	e	g	g	g	a	a	a	c	c	c	e	e	e

(B) Vom uneigentlichen harmonischen Dreyklang.

Es ist eben keine Hexerey, aus den unterschiedenen Arten der Quinten oder Terzen unterschiedne Arten uneigentlicher harmonischer Dreyklänge heraus zu bringen. Da wir aber nur diejenigen zu erklären gesonnen sind, die entweder schon gebräuchlich sind, oder eines vernünftigen Gebrauchs nicht unwürdig zu seyn scheinen: so werden wir uns allhier in diesen Proceß nicht einlassen, sondern uns mit folgenden Arten uneigentlicher harmonischer Dreyklänge begnügen.

(1) Der erste uneigentliche Dreyklang besteht aus der kleinen Terz, und falschen Quinte, und heist der weiche verminderte Dreyklang, lat. trias deficiens minor. Er findet sich nirgends, als auf der siebenten Saite eines harten, und auf der andern Saite eines weichen Thones.

### Exempel.

h  
f  
d

h siebente Saite von c dur, oder die andere Saite von a moll.

Die von ihm abstammenden Sätze sind

- (a) ein aus der kleinen Terz und grossen Sexte bestehender Sextenaccord. Dieser findet in den dur Thönen auf der andern, und in den moll Thönen auf der vierten Saite statt.
- (b) Ein aus der übermäßigen Quarte und grossen Sexte bestehender Sertquartenaccord. Dieser findet in einer harten Thonart auf der vierten, und in einer weichen Thonart, auf der sechsten Saite statt.

### Vorstellung.

Dreyklang.	{	h f d	Sextenaccord.	{	h f d	Sertquartenaccord.	{	h f d
		h Grundbas.			d Terz über den Grund- bas.			f Quinte über den Grundbas.

**Engere Versetzungen  
dieser Accorde.**

h d f	h d f	h d f
f h d	f h d	f h d
d f h	d f h	d f h
h h h	d d d	f f f

**Weitere Versetzungen  
dieser Accorde.**

d f h	d f h	d f h
f h d	f h d	f h d
h d f	h d f	h d f
h h h	d d d	f f f

Im Gebrauche der Accorde wird es sich zeigen, daß dieser uneigentliche Dreyklang, an allen Orten, wo er statt findet, mit einer Septime oder Sexte vermehret, und alsdenn aus einem anomalischen Dreyklang zu einem regelmäßigen dissonirenden Accord werden kann.

(2) Der zweyte uneigentliche Dreyklang besteht aus der grossen Terz und falschen Quinte, und heist der harte verminderte Dreyklang, trias deficiens maior. Da dieser Accord aus der Vermischung zweyer weichen Thöne entspringet, wie man gleich erkennen wird: so kann man ihn zweyen Saiten zu gleicher Zeit zueignen, nemlich der andern oder der fünften Saite eines moll Thones, z. E.

h  
f  
dis

h Die andere Saite von a moll, und die fünfte Saite von e moll.

Wenn die kleine Sexte eines moll Thones mit unter diejenigen Intervallen gehöret, woraus ein Thon erkannt werden kann, welches anderswo erwiesen werden soll; so siehet man leicht, daß das f in diesem Exempel dem a Thon eigen ist. Es findet sich aber zu gleicher Zeit die Thonbezeichnende von e, nemlich das dis, neben ihm ein. Es findet hier also eine Vermischung zweyer Thöne statt. Die von diesem Accorde herstammenden Sätze sind

(a) ein aus einer kleinen Sext und verminderten Terz bestehender Sextenaccord. Der Platz desselbigen kann die Thonbezeichnende oder eine um einen halben Thon erhöhte vierte Saite eines moll Thones seyn.

(b) ein

(b) ein aus einer übermäßigen Quarte und übermäßigen Sexte bestehender Sextquartenaccord. Der Platz desselbigen kann die sechste, oder eine um einen halben Thon erniedrigte zweyte Saite eines moll Thones seyn.

### Vorstellung.

Dreyklang.	$\begin{array}{ l} \hline \text{h} \\ \hline \text{f} \\ \hline \text{dis} \\ \hline \end{array}$	Sextenaccord.	$\begin{array}{ l} \hline \text{h} \\ \hline \text{f} \\ \hline \text{dis} \\ \hline \end{array}$	Sextquarten- accord.	$\begin{array}{ l} \hline \text{h} \\ \hline \text{f} \\ \hline \text{dis} \\ \hline \end{array}$
Grundbaß	h	dis	dis	f	f
		verseßter Baß.		verseßter Baß.	

Die engern und weitern Verseßungen dieser Accorde können nach dem weichen verminderten Dreyklange, mit Veränderung des d in ein dis gemacht werden.

### Anmerkung.

(\*) Der harte verminderte Dreyklang findet in keinem dur Thone statt.

(\*\*) Auch dieser uneigentliche Dreyklang schicket sich besser, mit einer Septime begleitet zu seyn, als unter die anomalischen consonirenden Accorde gerechnet zu werden.

### Künftig ein mehrers.

---

Die vierte Kupfertafel ist nunmehr fertig, und wird für 1. Gr. ausgegeben.

---

Im 18. Stück pag. 148. Ein. 15. beliebe man anstatt grossen und kleinen Tertz zu lesen: grossen oder kleinen Tertz.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1. Gr. zu haben.

Der  
**Critische Musicus**  
an der Spree.

---

Zwanzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 15. Julius 1749.

---

Man erlaube mir noch einmahl, die Grandvallisische Abhandlung zu unterbrechen, und auf heute dem geneigten Leser folgendes Schreiben mitzutheilen:

Mein Herr Critischer Musicus!

Wenn werden sie uns denn etwas neues sagen? (a) Schon acht und achtzig tausend Auctores haben sich über die Harmonie die Federn stumpf geschrieben. (b) Geben sie uns doch etwas neues, mein Herr, etwas  
u  
neues,

(a) So oft als Ew. Hoch- und Wohlweisen etwas finden, das sie noch nicht wissen, können sie sich gewiß einbilden, etwas neues zu lesen.

(b) Acht und achtzig tausend! Geben sie ohnbeschwert einen halben Thaler durch die Bank für jedes Buch. Macht vier und vierzig tausend Thaler. Ey! mein Herr, sollen sie mir nicht verbunden seyn, daß ich ihnen die so theure Anschaffung so vieler Bücher erspare, und den Kern der Wissenschaft aus acht und achtzig tausend Büchern für sie zusammen ziche? Gesezt, daß sie alle Woche einen Groschen für mein Blatt geben. Es ist noch lange kein Ducaten. Sie behalten noch jede Woche zwey Thaler siebzehn Groschen übrig, einen feinsten Schdypsenbraten zu essen.

neues. (c) Hat man sich denn nicht über die alten Arten der Music fast todt gehöret? (d) Einmahl für allemahl, der Titel: Critischer Musicus, schicket sich gar nicht zu ihrem Wercke. Lehrender Musicus, unterrichtender Musicus, solche Titel müssen sie gebrauchen. (e) Die Lehre von den Manieren haben sie gut und gründlich abgehandelt. Ich pflege sie öfters mit dem alten edlen Capsberger (f) zu vergleichen. Die Lehre von den Thonarten ist sehr deutlich gerathen; doch hätten sie die vielen alten wohl weg lassen können. (g) Die Lehre von den Accorden ist gut angefangen. Die von ihnen so genannten weitem Versetzungen habe noch nirgends gefunden; auch

(c) Ich werde mich hinführo, wo ich es nicht vergesse, jederzeit bey demjenigen, was sich ursprünglich aus meiner Feder herschreibet, der schmeichehaften Worte bedienen: Diese Anmerckung hat noch kein Mensch vor mir gemacht.

(d) Es lieget nur an ihnen, mein Herr, daß sie eine neue hören. Fallen sie nur nicht auf den verweifelten Entschluß jenes listigen Edelmanns, der, um sich dieses Vergnügens zu verschaffen, ein Duzend Bergesener von unterschiedener Größe unter seiner Heerde ausfuchen, und dieselben nach dem musicalischen Alphabeth grunzen ließ.

(e) Man kann sich in dem Titel seiner Werke leichtlich irren, besonders in Monats- und Wochenchriften. Ich habe ein Exempel in Vetto. Es soll aber bey anderer Gelegenheit zur Erläuterung meines Satzes dienen. Sonst düncket mich, daß sich der Titel: Critischer Musicus, worunter ich, in engem Verstande, nichts anders als einen critischen Anführer zur Music verstehe, wohl mit den Herrn Verfassern einer critischen Dichtkunst rechtfertigen lasse. Wer in seinem Unterrichte weder mit dem gemeinen falschdenkenden Haufen schließet, noch sich die Fehler eines angesehenen Mannes zu einem Gesetze dienen lässet, sondern der nach gewissen auf die Vorschrift der gesunden Vernunft gegründeten Regeln das Schöne und Heßliche prüfen lehret: der heißet bey mir beständig ein critischer Lehrer. Seine Lehrart unterscheidet ihn ja von gewöhnlichen Schulmeistern, die darum nicht critisch sind, weil sie alles durchgängig für haares Geld annehmen, und darum etwas für wahr oder falsch halten, weil es ihnen vordem so gesagt ist, oder, weil es in andern gedruckten Büchern, oder geschriebenen Anleitungen so siehet.

(f) Sie sind zu gütig, mein Herr. Ich bin so ehrgeizig nicht.

(g) Und wena sie zu nichts anders dienen, als uns von den Singarten der Alten, denen ja in den Geschichtsbüchern der Thonkunst so viele Wunder zugeeignet werden, einen Begriff zu machen, so müßten sie desfalls beybehalten werden. Ist es i. E. nicht artig zu hören, daß der phrygische Thon eine besondere Macht über gewisse Regungen bey dem schönen Geschlechte haben soll. Berheyrathen sie sich ja nicht, mein Herr, oder geben sie zuvor den Gebrauch dieser Thonart, zu ihrer eigenen Gaugthung, u.

auch habe ich noch nicht gewußt, daß der von ihnen sogenannte uneigentliche Dreyklang mit der grossen Terz und der falschen Quinte aus der Vermischung zweyer Thonarten entspringe. (h) Wie aber, um der Musen willen, mein Herr, werden sie es verantworten, daß sie die Quarte und Undecime, als zwey ihren Eigenschaften nach unterschiedene Intervalle aufführen, davon das erste consoniren, das andere aber dissoniren soll? Das sind ja irrige Meinungen, und werden sie diesen Einfall ohne Zweifel, wie viel anderes, dem kezerischen Rameau, (i) ihrem Freunde, abgeborget haben. Da einige die Quarte für eine Consonanz, andere dieselbe für eine Dissonanz ausgeben: so gedencken sie vielleicht, beyde Parteyen gut zu machen, wenn sie uns dieselbe mit zwey Gesichtern, vorne schön und von hinten heßlich schildern. (k) Zu ihren beson-

U 2

(h) Beantworten sie hier, mein Herr, etwann den Anfang ihres Schreibens? Sie müssen sonst in den vorigen Blättern öfters etliche Zeilen vorübergeschlagen haben.

(i) Ketzer! verdammen sie doch den Mann nicht, bevor sie sein Glaubensbekenntnis angehdret haben. Die Wahrheit bleibt mir allezeit wehrt, sie rühre her von wem sie wolle. Uebrigens ist die Frage, ob Rameau der erste sey, der diesen Einfall von der Quarte und Undecime heget.

(k) In der Welt pflegt wohl mancher zweyerley Rollen zu spielen. Kennen sie nicht den Thyrax, der

Bald wie ein Freygeist spaßt, bald wie ein Mucker pinselt,  
Mit Democriten lacht, mit Heracliten wisset.

Daß aber die Quarte in der Musik zweyerley Rollen spielen, und halb consonant, und halb dissonant seon sollte, dieses glaube ich nicht, und wenn sie sagen, daß ich sie mit zwey Gesichtern abgebildet, so widersprechen sie ja dem Anfange ihres Satzes, da sie sagen: ich hätte die Quarte und Undecime als zwey ihren Eigenschaften nach unterschiedne Intervalle aufgeführt. Ich sehe sie auch noch zur Zeit als zwey unterschiedne Intervalle an, woserne anders ein Intervall, welches in dem Umfange einer Octave gezeuget wird, von demjenigen, welches seinen Ursprung über die Gränzen der Octave hat, zu unterscheiden ist; der Verbindung, der Fortschreitung, der Vorbereitung, der Auflösung, und anderer Eigenschaften, wodurch ein Intervall dem andern unähnlich wird, nicht einmahl zu gedencken. Daß die Quarte in dem Umfange einer Octave gezeuget wird, werden sie, mein Herr, gar leichtlich zugeben, wenn sie bedencken, daß sie sich aus dem harmonischen Dreyklang herschreibet, allwo sie die Quinte gegen die Grundnote machet. Da nun ein umgekehrtes Intervall von demjenigen, wo es herrühret, in nichts anders als in der Vollkommenheit seiner Natur unterschieden seyn kann, die Natur der Quinte aber darinnen bestehet, daß sie eine Consonanz ist: so wird die Quarte auch ohne Widerrede in ihrer Umkehrung ein consonirendes Intervall verbleiben, ob es gleich nicht so vollkommen consoniret, als die Quinte. Wendet mir jemand ein, daß ja die Quarte insgemein herunter

besondern Abhandlungen sollten sie allezeit solche Materien, wie die im neunten und zehnten Stücke wählen. Das eilfte Stück ist gut für Frauenzimmer. (1) Die Grandvallis'schen Gedancken sind gar gut. Nur Schade, daß sie kein Italiäner gemacht. Denn ihnen die Wahrheit zu gestehen, so bin ich dem französischen Geschmack in der Musick nicht allzusehr gewogen, wie wohl

herunter steigt, daß diese Heruntersteigung nichts anders als eine Art der Auflösung ist, und daß dasjenige Intervall, welches einer Auflösung bedarf, nothwendig zu den Dissonanzen gehöret: so ist dieser Schluß nicht allein unförmlich, sondern es ist der Erwurf eben so lächerlich, als wenn jemand behaupten wollte, die Octave zur Grundnote des harmonischen Dreiklangles wäre eine Dissonanz; warum? weil sie, wenn der Bass auf die Dominante steigt, diese Octave auf die Tertze der Grundnote g heruntersteiget, s. E.

c	h
g	g
e	d
c	g

Wenn ich nun der vorigen Erfahrung, die auf nachgesetztem Exempel beruhet

c	h
g	g
e	d
g	g

eine andere Erfahrung in folgendem Exempel entgegen setze,

6	6	6	4	6	6	5	6
4		4	2		4		
g	a	g	b	a	g	f	e

wie siehet es alldenn mit der vorgegebenen Auflösung der Quarte aus? Wird sich ein dissonirendes Intervall unter so vielen ihrer Grundharmonie nach unterschiednen Säzen so lange auf einer und eben derselben Stufe erhalten? So viel zur Bestätigung meiner Meinung, daß die Quarte eine Consonanz ist. Daß sie von der Undecime unterschieden, die Undecime aber eine Dissonanz sey, wird unter dem Artikel von dem Undecimenaccord erwiesen werden.

(1) Man muß ja abwechseln. Ich habe niemahls versprochen, für Mannspersonen allein zu schreiben.

wohl ich mein Tage nichts französisches gehört habe. (m) Sie können  
übrigens versichert seyn, daß ich allezeit ein Freund von ihren Bemühungen  
bleiben werde, und mit aller Ergebenheit bin (n)

Philomusus.

Nicht weit von der Spree,  
den 11. Jul. 1749.

(m) Monsianor Claus Steffen pfleget ostermahls eben so zu urtheilen. Sind sie nicht et-  
wann sein Nachsprecher?

(n) Sie eilen sehr zum Schlusse. Wenn sie etwas zu erinnern finden, so können sie mir  
nur jedesmahl ihre Gedancken zu schicken. Ich werde sie jederzeit als einen besondern  
Zierath gleich vorne an drucken lassen. Steh-t ihnen dieser Weg zur Bekandtma-  
chung ihrer Einfälle nicht an; lassen sie sie selber drucken. Ich will sie aufs beste  
meinem Herrn Verleger empfehlen. Lassen sie uns öffentlich vor aller Welt zusam-  
men reden. Wir können ja den Vorhang wegziehen. Kann ich mich deutlicher  
erklären?

### Fortsetzung der Lehre von den uneigentlichen Dreyklängen.

(3) Der dritte uneigentliche Dreyklang besteht aus der grossen Terz  
und übermäßigen Quinte, und heist der harte vergrösserte Drey-  
klang, trias superflua maior. Er findet sich nirgends, als  
auf der dritten Saite eines moll Thones.

#### Exempel.

e  
gis  
e

—  
c Dritte Saite von a moll.

Die von ihm abstammenden Sätze sind

- (a) ein aus der kleinen Sexte und grossen Terz bestehender Sextenaccord. Selbiger hat seinen Platz auf der fünften Saite eines moll Thones.
- (b) ein aus der verminderten Quarte und kleinen Sexte bestehender Sextquartenaccord. Selbiger hat seinen Platz auf der Thonbezeichnenden eines moll Thones.

### Vorstellung.

Dreyklang. $\begin{matrix} [c \\   \\ gis \\   \\ e \end{matrix}$	Sextenaccord. $\begin{matrix} [c \\   \\ gis \\   \\ e \end{matrix}$	Sextquartenaccord. $\begin{matrix} [e \\   \\ gis \\   \\ e \end{matrix}$
Grundbaß. c Dritte Saite von a moll.	e Fünfte Saite von a moll.	gis Thonbe- zeichnende von a moll.

### Engere Versetzungen dieser Accorde.

c e gis	c e gis	c e gis
gis c e	gis c e	gis c e
e gis c	e gis c	e gis c
c c c	e e e	gis gis gis

### Weitere Versetzungen dieser Accorde

e gis c	e gis c	e gis c
gis c e	gis c e	gis c e
c e gis	c e gis	c e gis
c c e	e e e	gis gis gis

Im Gebrauche der Accorde wird es sich zeigen, wie dieser anomalische Dreyklang durch den Zusatz gewisser Dissonanzen zu einem regelmäßigen dissonirenden Accord werden kann.

- (4) Der vierte uneigentliche Dreyklang trias superflua minor, besteht aus der kleinen Terz und übermäßigen Quinte, und entspringet von ihm
- (a) ein aus der übermäßigen Terz und grossen Sexte bestehender Sextenaccord, und
- (b) ein aus der verminderten Quarte und verminderten Sexte bestehender Sextquartenaccord.

Vorstellung.

Grund. accord. $\left\{ \begin{array}{l} c \\ gis \\ es \end{array} \right.$	Sexten. accord. $\left\{ \begin{array}{l} c \\ gis \\ es \end{array} \right.$	Sextquarten. accord. $\left\{ \begin{array}{l} c \\ gis \\ es \end{array} \right.$
c Grundbaß.	es Versetzter Baß	gis Versetzter Baß.

- (5) Der fünfte uneigentliche Dreyklang bestehet aus der übermäßigen Terz, und reinen Quinte. Von ihm entspringen
- (a) ein aus der verminderten Terz und verminderten Sexte bestehender Sextenaccord.
  - (b) ein aus der übermäßigen Sexte und reinen Quarte bestehender Sextquartenaccord.

Vorstellung.

Grund. accord. $\left\{ \begin{array}{l} b \\ f \\ dis \end{array} \right.$	Sexten. accord. $\left\{ \begin{array}{l} b \\ f \\ dis \end{array} \right.$	Sextquarten. accord. $\left\{ \begin{array}{l} b \\ f \\ dis \end{array} \right.$
b Grundbaß.	dis Versetzter Baß.	f Versetzter Baß.

- (6) Der sechste uneigentliche Dreyklang bestehet aus der verminderten Terz und reinen Quinte, und entspringet von ihm
- (a) ein aus der übermäßigen Terz und übermäßigen Sexte bestehender Sextenaccord.
  - (b) ein aus der reinen Quarte und verminderten Sexte bestehender Sextenaccord.

Vorstellung.

Grund. accord. $\left\{ \begin{array}{l} cis \\ gis \\ es \end{array} \right.$	Sexten. accord. $\left\{ \begin{array}{l} cis \\ gis \\ es \end{array} \right.$	Sextquar. tenaccord $\left\{ \begin{array}{l} cis \\ gis \\ es \end{array} \right.$
cis Grundbaß.	es Versetzter Baß.	gis Versetzter Baß.

(7) Der siebente uneigentliche Dreyklang bestehet aus der kleinen Terz und der kleinsten Quinte. Von ihm entspringen folgende Sätze:

- (a) ein aus der verminderten Terz und grossen Sexte bestehender Sextenaccord.  
 (b) ein aus der grössten Quarte und übermäßigen Sexte bestehender Sextquartenaccord.

### Vorstellung.

Grundaccord. $\left[ \begin{array}{l} \text{cis} \\ \text{ges} \\ \text{e} \end{array} \right.$	Sextenaccord. $\left[ \begin{array}{l} \text{cis} \\ \text{ges} \\ \text{e} \end{array} \right.$	Sextquartenaccord. $\left[ \begin{array}{l} \text{cis} \\ \text{ges} \\ \text{e} \end{array} \right.$
<hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> cis Grundbaß.	<hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> e Versetzter Baß.	<hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> ges Versetzter Baß.

Diese vier letztern uneigentlichen Dreyklänge, vom vierten bis zum siebenten, entstehen insgesamt aus der Vermischung zweyer und mehrer Thonarten, und können nirgends, als bey einer enharmonischen Thonwechselung statt finden. Wir werden also nicht ehe davon weiter reden, als bis wir auf den Artickel von der enharmonischen Thonwechselung kommen. Folgende Arten anomolischer Dreyklänge,

- (a) der mit einer kleinen Terz und grössten Quinte, aus dessen Umkehrung eine grösste Terz und kleinste Sext, (ganz neue Intervallen) entstehen,  
 (b) der mit einer grossen Terz und kleinsten Quinte, aus dessen Umkehrung eine kleinste Terz und grösste Sext, wiederum zwey nagelneue Intervallen, entstehen, und  
 (c) Der mit einer grossen Terz und grössten Quinte,  
 diese drey Arten, sage ich, sind ohne Zweifel keiner Untersuchung werth. Man kann sich begnügen, ihre Zusammensetzung zu wissen.

---

Diese Blätter werden alle Dienstlage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Ein und zwanzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 22. Julius 1749.

---

Fortsetzung des Grandvallisichen Versuchs  
über den guten Geschmack.

Es ist noch ein Mittel vorhanden, seinen Geschmack zu bevestigen, ja sich einen Geschmack zuwege zu bringen. Man mache sich mit geschickten Sionkünstlern und berühmten Opersängern bekandt. Sie bringen uns öfters hinter Schönheiten oder Fehler, woran man nicht eimahl gedachte, und man hat allezeit einen Nutzen, wenn man einen Künstler über sein Handwerk sprechen höret. Aus ihren vielen Lehrsätzen, Regeln und Beobachtungen mercket man sich soviel als man will, und man wendet es öfters besser, als sie selber, an. Es wissen diese Leute die Chronick der Musick. Man erfähret von ihnen allerhand das Leben eines Componisten, die Aufnahmen und den Fall seiner Werke betreffenden Umstände. Man lernet von einem Umstand auf den andern schliessen, und machet sich gewisse Vorschriften, die uns nach und nach zu einer Gewisheit im guten Geschmack verhelfen können.

Eine Unbequemlichkeit, saget der Alte in einer gewissen Comödie, (a) findet sich in ihrem Umgange. „Es sind schlimme Leute; sie führen uns in die Zechen, und man muß beständig für sie bezahlen.“ Bey aller dieser Unbequemlichkeit ist ihre Gesellschaft angenehm genug, um das allgemeine Verlangen, sie um sich zu haben, zu entschuldigen. Hernach gehet dieser Ausspruch auch wohl nicht alle an, und findet man die artigsten und gesittetsten Personen unter ihnen, die gar wohl verdienen, geliebet zu werden. Man verstärket seinen Geschmack in ihrem Umgang, und lernet daselbst die Schauspiele ins grosse und ins kleine kennen.

Aber fraget man, ist es nicht möglich, auf eine kürzere und bequemere Art eine Musick beurtheilen zu lernen? Hier ist ein Mittel dazu. Es wird eben nicht das untrieglichsste, doch insgemein sicher, und mit gar keiner Schwürigkeit verknüpft seyn. Man will sich nicht die Mühe geben, etwas auf genaueste nach den Regeln zu untersuchen. Man mache es wie die Hofleute, und stelle ein Vergleichungsurtheil an. Hierzu wird erfordert, daß man eine Menge guter und schlimmer Musickstücke von allerhand Charactern im Kopfe habe. Es müssen selbige aber durch eine einhellige Uebereinstimmung für gut oder schlimm erkläret seyn. Man muß alle Schönheiten und Fehler dieser Stücke kennen, und gegen diese Muster halte man dasjenige, was man höret. Dieses schätze man, nachdem es jenen ähnlich ist, und nach dem blossen Begriff dieser Aehnlichkeit, (b) nachdem man selbige nemlich mehr oder weniger lebhaft empfindet, wird man mit mehrer oder weniger Gewisheit sagen: ich liebe diese Arie; diese Symphonie gefällt mir nicht. Der gewiegteste Kenner darf die Verbindung dieses Urtheils der Vergleichung mit dem Urtheile nach den Regeln nicht aus der Acht lassen. Es entspringet daraus eine Klarheit, die unsere Empfindung zu unterstützen, fähig ist, und diese Art der Vergleichung kann vielleicht einer Standesper-son von Einsicht, die wohl damit umzugehen weiß, genug seyn. Sie kommt der Trägheit auf eine angenehme Weise zustatt, und die Unwissenheit findet auf eine gar anständige Art ihre Rechnung dabey. So wird man z. E. jede

(a) La Serenade. Sc. 5.

(b) Der Herr Grandvall verstehet hier nicht eine knechtische Aehnlichkeit des Gesanges, sondern eine gewisse Uebereinstimmung der Wendung und des Characters.

jede Symphonie loben, die derjenigen nachahmet, die vor folgender Arie vorhergeheth: (c) *Qu'une injuste fierté &c.*

So wird iede traurige Arie, die mit der folgenden eine Aehnlichkeit hat,

(d) *Bois épais redouble ton ombre, &c.*

und jedes rasende Lied, das dem folgenden nahe kömmt,

(e) *Irritons notre barbarie &c.*

betwundert werden, und so weiter. Die Vorschrift ist nicht schwer, und die Anwendung wird nicht viele Mühe kosten. Es übersteiget selbige auch nicht die Sphäre derjenigen Standespersonen bey Hofe, denen ihre Ergötzlichkeiten oder Berrichtungen nicht erlauben, einer Sache lange Zeit nachzusinnen, und die gleichwohl öfters so gar fein urtheilen. Bey Hofe bringet man sich insgemein die besten Muster in den Kopf. Es herrschet daselbst eine Sazung allerhand guter Dinge, die durch keine mittelmäßige geschwächet ist. Man thut daselbst nichts anders, als daß man das Neue gegen das Alte hält. Man wird daselbst, fast ohne zu fehlen, sogleich tadeln oder loben, und halte ich dafür, daß man von einer Hofdame öfters mehr zu erlernen und zu befürchten hat, als von dem tiefsinnigsten Gelehrten.

Nichts destoweniger ist es gut, daß, bevor man sich in seinem Urtheile sicher glaubt, man die Musick, die man beurtheilet, zwey oder drey mahl höret. Man lauft Gefahr, wenn man eine Musick nicht mehr als einmahl gehöret, sich in seinem Urtheile zu irren. Eine Musick, die das drittemahl noch mehr als das erste einem Zuhörer gefällt, der weder eingenommen, noch verdorben ist, hat Recht ihren Beyfall für gegründet zu halten. Führet man nun fort, eine Musick, die uns sogleich gefallen hat, hochzuschätzen, wenn sie noch über dieses nach oben erwähnten Regeln die Probe hält: so kann man glauben, daß sie würcklich gut ist, wenn sie auch ganz Franckreich auszusuchen sollte.

¶ 2

Man

(c) Aus der Oper *Acis und Galatee*, wozu *Capistrone* die Poesie, und *Lully* die Musick gemacht. Sie ist 1687. zum erstenmahl aufgeführt worden.

(d) Aus der Lullyschen Oper *Amadis de Gaule*, wozu *Quinault* die Poesie gemacht. Sie ist 1684. zum erstenmahl gespielt worden. Man hat sonst einen *Amadis de Grece*, wozu *La Motte* die Poesie, und *Detouches* die Musick gemacht. Dieses letztere Singspiel ist 1699. zum erstenmahl vorgestellt worden.

(e) Auch aus der Oper des *Lully*, *Amadis de Gaule*, Act. 2. Sc. 2.

X Man muß doch aber auch, höre ich jemanden sprechen, auf den großen Hauffen mit sehen. Ich gebe es zu. Es geschieht auch selten, daß ein schlechtes Werck einen allgemeinen Beyfall erhält. Es geschieht aber auch alle Tage, daß eine Parthey ein gutes Werck in Mißruf bringet. Es bezeu- gen dieses Britannicus, (f) der Murrer, (g) Venus und Adonis, (h) und Iphigenie. (i) Die meisten Schriftsteller empören sich wider jedes neue Werck, und insbesondere wider einen Menschen, welcher bekandt zu werden anfänget. Sie weichen nicht eher, als bis sie ihn aufs äußerste herumgetummelt, und bis sich das Publicum für ihn erkläret. Alsdenn nähern sie sich allmählich gegen ihn, und nicht eher als diesen Tag nimmt er seinen Platz unter Männern von Verdienst. Ich glaube also, daß, wenn gleich der Hauffen ein Werck verachten sollte, welches wir nach einer reifern Beurtheilung hochgeschätzt haben, man deswegen nicht aufhören muß, selbiges hochzuschätzen. Wir sind nichts mehr als diese Aufmerksamheit dem gemeinen Hauffen schuldig, daß wir ihm nicht offenbar widersprechen. Wir können unsre Gedancken für uns behalten, und erwarten, bis er sich von seinen unbilligen Vorurtheilen losgemachet haben wird. Er thut es allezeit.

### Künftig weiter.

(f) Ein Trauerspiel des Herrn Racine.

(g) le Grondeur, ein Lustspiel.

(h) Zur Oper Venus und Adonis, welche 1697. gespielt worden, hat Rousseau die Poesie, und De. marests, welcher mit dem berühmten Virtuosen auf der Beiavirole Marais nicht muß verwechselt werden, die Musik gemacht.

(i) Iphigenie (en Tauride) ist 1704 gespielt worden. Die Poesie ist von Duchet und Danhet, die Musik von Campen und Desmarests.

**Anderer Absatz.**

**Von dem falschen Hauptaccord.**

Der falsche Hauptaccord besteht aus dem harmonischen Dreyklang, und einer Terz über der Quinte des harmonischen Dreyklangs, z. E.

Harmonischer Dreyklang.  $\left\{ \begin{array}{l} g \text{ Terz von e.} \\ e \text{ Quinte zum harmonischen Dreyklang.} \\ c \\ a \text{ Bass.} \end{array} \right.$

Da diese Terz gegen den Grundthön des harmonischen Dreyklangs keine Consonanz machet: so kann nichts anders, als ein dissonirender Satz daraus entstehen, der seinen Namen von dem Raume erhält, der sich zwischen dieser Terz und dem Grundthöne findet, und da dieser Raum aus sieben Stufen bestehet, so wird dieser falsche Hauptaccord der Accord der Septime genennet. Dieser Accord der Septime besteht also aus der Grundnote, Terz, Quinte und Septime. Wir werden aber ebenfalls, wie bey dem reinen Hauptaccord, die Grundnote des Septimenaccords jederzeit mit der Octave verdoppeln, damit die von ihm abstammenden Sätze desto deutlicher in die Sinne fallen. Dieser Accord der Septime kann unter vier und zwanzig Gestalten, vier engern und zwanzig weitem, vorgestellt werden.

**Engere Versetzungen des Septimenaccordes.**

c	d	f	a
a	c	d	f
f	a	c	d
d	f	a	c
<hr/>			
d	d	d	d

**Weitere Versetzungen des Septimenaccordes.**

**Erste Art.**

f	c	a	f	a
c	f	f	a	c
a	a	c	c	f
d	d	d	d	d
<hr/>				
d	d	d	d	d

**Anderer Art.**

a	d	c	a	e
d	a	a	c	d
c	c	d	d	a
f	f	f	f	f
<hr/>				
d	d	d	d	d

## Dritte Art.

d	c	c	f	d
c	d	f	c	f
f	f	d	d	c
a	a	a	a	a
d	d	d	d	d

## Vierte Art.

a	d	f	d	f
d	a	d	f	a
f	f	a	a	d
c	c	c	c	c
d	d	d	d	d

Wenn wir nicht die Beschaffenheit derjenigen Intervallen, woraus ein Septimenaccord bestehen kann, erklären wollen: so wäre es gar leicht, diese Erklärung ganz kurz zu fassen, wosferne man sich mit einem harten und weichen Dreyklange, nach dem Exempel unserer Vorfahren, begnügen hätte. Wir würden alsdenn sagen, daß, wenn der harmonische Dreyklang in dem Accorde der Septime vorhanden seyn soll, die Quinte hierinnen beständig vollkommen seyn müsse; die Tertz aber klein oder groß seyn könne. Da wir aber gar vielerley Arten anomalischer Dreyklänge anzunehmen verbunden gewesen sind: so wird man ohne Zweifel zum voraus zugeben müssen, daß auch andere Arten von Quinten und Tertzten im Septimenaccorde statt finden können, wosferne wir einige dieser anomalischen Dreyklänge in Septimenaccorde verwandeln wollen. Wir können aus dieser Ursacheden Septimenaccord gleichfalls in den eigentlichen oder ordentlichen, und den uneigentlichen oder anomalischen abtheilen. Durch den ersten wollen wir denjenigen Septimenaccord verstehen, der aus einem eigentlichen harmonischen Dreyklang entspringet; durch den andern aber denjenigen, der aus einem uneigentlichen harmonischen Dreyklang entspringet. Die von ihrer ordentlichen Beschaffenheit allhier abweichenden Tertzten und Quinten werden bey jedem Septimenaccord besonders gezeigt werden. Es fraget sich also noch, von was für Beschaffenheit die Septime in dem Septimenaccorde seyn soll. Gehet diese Frage die Septimenaccorde ohne Unterscheid an, so ist kein Zweifel, daß nicht alle Arten der Septimen darinnen Platz finden sollten. Ist die Rede aber bloß von dem Grundaccord der Septime, so wird die Folge lehren, daß unter den dreyerley Arten der Septimen, die wir auf dem Claviere haben können, und die die verminderte, kleine und grosse sind, nur die beyden letztern, nemlich die kleine und grosse in den gewöhnlichsten Arten der Grundseptimenaccorde statt finden, die verminderte aber nur in einigen ungewöhnlichen. Laßt uns sehen, wie die dissonirenden Sätze von dem

dem Septimenaccorde entspringen. Einige entstehen durch die bloße Umkehrung des Septimenaccords. Andere durch die Unterschließung. Was verstehet man durch die Unterschließung? Wir wollen es erklären.

Wenn wir auf den Ursprung der Grundharmonie acht geben: so finden wir, daß derselbe auf der Verbindung Terzenweise übereinander gesetzter Intervallen beruhet. So entsteht der harmonische Dreyklang aus der Verbindung zweyer Terzen. Z. E. in dem C Accord findet sich die Terz e zu c, und die Terz g zu e. So entstehet ferner der Septimenaccord aus der Verbindung dreyer Terzen. Z. E. In dem Septimenaccord von g findet sich die Terz h zu g; die Terz d zu h, und die Terz f zu d. Folgen wir dieser Art der harmonischen Verbindung unterwärts, und thun daselbst unter dem Grundbaß der Septime eine Terz hinzu, z. E.

f  
d  
h  
g Grundbaß.  
-----  
e hinzugefügte Terz von unten.

So entstehet daraus ein fünfstimmiger Accord, der unstreitig nach dem neuen Intervall, welches sich zwischen dem tiefsten und höchsten Thone, und in vorigem Accord z. E. zwischen e und f findet, seinen Namen bekommen muß. Da dieses Intervall aus neun Stufen besteht, und folglich eine None ist, so bekömmt der ganze Accord den Namen des Nonenaccordes.

Gehen wir weiter, und thun unter dem Baße des Nonenaccords noch eine Terz hinzu, z. E.

f  
d  
h  
g  
e Baß der None.  
-----  
c Hinzugefügte Terz von unten.

So entstehet daraus ein sechsstimmiger Accord, der unstreitig nach dem neuen Intervall, welches sich zwischen dem tiefsten und höchsten Thone, und z. E. in vorigem Accorde zwischen c und t findet, seinen Namen bekommen muß. Da dieses Intervall aus elf Stufen besteht, und folglich eine Undecime ist, so bekommt der Accord daher den Namen eines Undecimenaccordes. Wenn nicht in denjenigen Accorden, die aus der Zusammensetzung aufsteigender Terzen in den Gränzen der Octave entspringen, der Grund in der untersten Note des Septimenaccordes lieget: so ist in diesen beyden Accorden der None und Undecime, die aus der Zusammensetzung herabsteigender Terzen entspringen, und über die Gränzen der Octave hinweg gezeuget werden, der Grund allezeit eine Terz oder Quinte höher zu suchen, bey der None nemlich eine Terz höher, bey der Undecime aber eine Quinte höher. Es wird dieses aus der Folge deutlicher werden. Da also weder der Nonen noch Undecimenaccord seinen Grund in der tiefern Note hat, als welche nemlich nichts anders als eine untergeschobene Note ist, die sich auf eine andere Grundnote bezieht: so bekommt dieser ganze Handel, mit dem man den Nonen- und Undecimenaccord von dem Hauptaccord der Septime herleitet, den Namen der Unterschichtung. Wir haben folglich mit zweyerley Gattungen dissonirender auf die Grundharmonie eines Septimenaccordes sich beziehender Sätze zu thun,

Die erste Gattung begreiff diejenigen, die aus der blossen Umkehrung des Septimenaccordes entstehen. Diese nennen wir umgekehrte falsche Accorde.

Die andere Gattung begreiff diejenigen, die aus der Unterschichtung entstehen. Diese nennen wir untergeschobene falsche Accorde.

Von jeder soll in einem besondern Abschnitt gehandelt werden.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

Zwey und zwanzigstes Stück.

BERLIN,

Dienstaag, den 29. Julius 1749.

Mein Herr,

Sollten sie sich wohl einbilden, daß es bey den ihigen so aufgeheiterten Zeiten noch hin und wieder solche lächerliche Pedanten in der gelehrten Republic gäbe, die die Ehonkunst hassen können. Der angenehmsie Ehon machet sie unlustig, und würden sie mit mehrerm Vergnügen dem Geschrey eines Waldesels, als den lieblichstien Klängen einer Flöte zu hören. Bey dem Anblick eines Musickpults ziehet sich ihre Stirne in Falten, und ihnen den Namen einer die Ohren bezaubernden Sängerrinn nennen, heisset sie auß empfindlichste aufziehen. Bey einem blinden Folger eines verjährten Bongen in Japonien würde solches Verfahren unter dem Titel eines übertriebnen Eifers, oder eines bey frantckem Gemüthe aus Andacht gefaßten Entschlusses entschuldigt werden. Wenn aber ein Mensch, ein sogenannter Gelehrter, in einem Lande, wo Vernunft, Geschmack, Artigkeit und Lebensart herrschen, der Musick Hohn spricht, so kann hieran wohl nichts anders, als eine mit grobem Stolz und Eigensinn verbundne finisire Unwissenheit Schuld seyn. Eingenommen und aufgeblähet von derjenigen Wissenschaft, wozu er sich bekennet, siehet dieser Mensch alle übrigen Künste und Theile der Gelehrsamkeit, denen er sich nicht gewidmet, mit mitleydigen Augen an. Die Republic müste aus laurer Leuten, wie er, besset en. Ein phantastischer Arzt wird glauben. daß sich der Körper eines Staats, wie der sieche Leib eines armen Sünders regieren läffet, und daß man solgich in einem Lande nichts als Apotheker und Bader vonnöthen hat. Ein junger Rabulist siehet alle diejenigen für unnütze Creaturen an, die nicht, wie er, mit Actionen, Excep-tionen, Delegationen, Usucopionen, Citationen, Stipulationen und Transactionen ihren Discurs verbrämen können. Ein  
schmutziger

schmutziger Ergoist, dem man das Barbara und Ferio aus den Augen lesen kann, wolte wiederum alle Kanzeln und Gerichtsstuben in einen plumpen von Häccitaten, Quidditaten, Identitäten, und allerhand dergleichen Brechen erregenden Karitäten schwirrenden Catheder verwandelt wissen. Es ist kein Wunder, wenn sich ein Gelehrter von dieser Sorte auch auf Kosten der Musick etwas zu gute thut. Er weiß es wohl, daß zwischen einem Musicus und einem Liebhaber der Musick ein Unterscheid sey, und daß nicht alle diejenigen, die sich der Musick ergeben, Lust und Fähigkeit haben, einstens eine Capelle zu regieren. Es ist ihm nur nicht gelegen, daß diejenigen, die er zu seinen Füßen zu sitzen hat, in einer Kunst, worinn er unersfahren ist, ein Vergnügen finden. Unter dem scheinbaren Vorwand, daß man durch die Erlernung eines Instruments von den Studien abgehalten werde, findet er das leichteste Mittel, zu seinem Zweck zu gelangen. Er behauptet mit Händen und Füßen, daß man sich nicht zu gleicher Zeit mit den Wissenschaften bekannt machen, und die Lehre vom Tact erlernen könne. Er hält es für unmöglich, daß man einstens mit dem Doctorhütgen zugleich die Weisheit überkommen könne, wosferne man nicht der Thonkunst gute Nacht sagt. Es muß diesen Leuten unbekannt seyn, daß die allerersten Poeten allezeit Musickverständige gewesen sind. Alcan, Alcäus, Terpander und Tyrtäus setzten hierinnen ihren Ruhm, und der unsterbliche Pindar hat mit eben so vieler Kunst die Flöte geblasen, als er die hohen Lieder entworfen, die Horaz so sehr bewundert. Spielte Homer nicht die Leyer, und hat der unvergleichliche Anacreon nicht öfters zugleich so zierlich gespielt, als glücklich die Reben besungen? Die ältesten Philosophen aber waren zugleich Lehrer der Musick. Cicero rühmt es dem Plato nach, daß er in der Meß- und Thonkunst geschickt gewesen. Archimedes hat die Musick getrieben. Euclides, Aristoteles, Aristoxen und andere haben sie in ihren Schulen und Schriften vorgetragen. Nähern wir uns den neuern Zeiten, solten denn den Verfolgern der Musick von der stolzen Abkunft Priscians die Schriften eines Boëthius, des Des Cartes, eines Castel, oder des Apollonius der neuern Zeit, eines grossen Euclers, der sich bis auf die Theorie der Musick herabgelassen, so gar unbekannt seyn? Danck sey den Musen, daß die gelehrte Republic solchen unleidlichen hypochondrischen Seelen, die der Musick feind seyn können, noch nie das Obergerichtamt über die Handlungen ihrer Bürger anvertrauet hat, und die übrige artige Welt dürste sich wohl noch weniger bequemen, die Aussprüche solcher mürrischen Vernunftinvaliden gelten zu lassen. Man wird wohl nichts desto weniger fortfahren, in einer wohlaufgeputzten Stube einen schönen und wohlklingenden Flügel für einen eben so nöthigen Zierat anzusehen, als eine das traurige Bild des harten Winters, oder die verfallenen Mauern

Mauern eines alten Raubschlosses etwann bezeichnende Schilderey. Philaleth wird nicht aufhören, in eben demjenigen Cabinet, wo er seine Raupen und Schmetterlinge verschliesset, seine Sammlung von Opern zu häuffen, und neben seinem grossen Sehrohre wird man allezeit Bassons und Flöten finden. Der noch immer wider die Opern mit dem Gottsched und Muratori eingenommne, und längst von einem Uffenbach, Hudemann, Nizler und Scheiben widerlegte Comicus wird noch beständig bey einer Graunischen Arie ausser sich seyn. In dem Bücherschrancke des Poeten wird man Hallers Gedichte und Quanzens Duetten neben einander finden. Ich rede ihnen hier, mein Herr, von Personen, die ich kenne, und für deren Bemühungen ich Bürge bin. Es haben diese Personen etwas mehr gelernet, als einem alten Weibe nach mathematischer Methode ein Elystier bezubringen. Sie würden es auf alle Weise mit dem rauhen Strobilus, dem Anfeinder der artigen Musen, aufnehmen. Nichts destoweniger lieben und verehren sie die Musick, und ihr Exempel verdienet, andern ein Sporn der Nachahmung zu seyn. Es ist ja längst ausgemacht, daß eine lange in unverrückter Folge fortgesetzte Reihe ernsthafter Betrachtungen die Kräfte des Gemüthes niederschläget. Ist denn unter denjenigen sinnlichen Belustigungen, wodurch man die ermüdeten Geister wiederum zurechte bringen kann, wohl nicht die Thonkunst die edelste? Dient ferner die Musick nicht mit zum Bande des gesellschaftlichen Lebens? Man vereinet seine Stimmen, man vereinet seine Instrumenten, man schöpft aus der Vereinigung der Thöne das reineste und erlaubteste Vergnügen. Ist es denn anständiger, ein staubigter Pultgelehrter zu seyn, und von nichts anders als den verdorrtten Mumien Egyptens zu reden, als von den perlenden Thönen einer feurigen Aëthe ein gescheutes Urtheil fällen zu können? Kann man denn nicht die Rolle eines vernünftigen Gelehrten und einer Person von Geschmack verbinden? Die Welt beweist es ja mit tausend Exempeln. Haben sie doch die Gutheit, mein Herr, den Anschauern der edlen Thonkunst die Wahrheit zu sagen, und solchen zotlichten Viertelphilosophen vernünftigerer Begriffe von einer Kunst bezubringen, von deren feltnem Wehrte dieses das grösste Zeugniß ist, daß sie der grösste Held seiner Zeit seines Schutzes würdig schäzet. Ich bin

Dero ergebenster  
Thonlieb.

Es lobnt sich nicht der Wilt, auf sie den Kiel zu spizen.  
Wer kann aus jedem Holz Mercurens Bildniß schnitzen?  
Auch schadts der Thonkunst nicht, daß sie kein Thor erhdht.  
Sich schimpft er, wenn er zeigt, daß er sie nicht versteht.

**Erste Gattung dissonirender Sätze,**  
oder  
von den umgekehrten falschen Accorden,  
und zwar

(A) von den Septimen, die auf einem eigentlichen harmonischen Dreyklang beruhen, und den davon abstammenden Sätzen.

Der Grundaccord der Septime, wovon wir iſo handeln wollen, findet auf allen Saiten einer Thonart statt, ausgenommen auf der siebenten Saite eines dur Thones, und der andern Saite eines moll Thones, als welche Saiten keinen eigentlichen Dreyklang haben. Dieser Ausnahme sind aus eben dieser Ursache die zufälliger Weise um einen halben Thon erhöhte sechste und siebente Saite eines moll Thones, wovon bald mehrers gedacht werden wird, gleichfalls unterworfen. Die Beschaffenheit der Septimen hängt von der Zusammentreffung der Intervallen ab, woraus eine Thonart besteht. So findet sich z. E. zur vierten Saite in einem harten Thon, und zur ordentlichen sechsten Saite in einem weichen Thon allezeit die grosse Septime, als

e grosse Septime

c  
a  
f

Grundthon. f vierte Saite in c dur, und sechste Saite in A moll.

So finden sich ferner lauter kleine Septimen gegen die Dominanten in beyden Thonarten, z. E.

f kleine Septime,

d  
h  
g

Grundthon g Dominante in  
c dur.

d kleine Sept.

h  
gis  
e

Grundthon e Dominante in  
a moll.

und so weiter. Doch wollen wir allhier, in Absicht auf den Thon eines Gesanges, einen sehr nöthigen Unterscheid unter diesen allhier vorkommenden Septi-

Septimenaccorden machen. Diejenigen, die auf dem harmonischen Dreyklang einer Dominante beruhen, und aus der grossen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime zusammen gesetzt sind, wollen wir die thonischen Septimenaccorde nennen, aus der Ursache, weil, nach dem harmonischen Dreyklang auf der Klangsaite, der Septimenaccord der Dominante der Gegenstand aller Aufmerksamheit ist, und insbesondere aus diesem letztern, und den von ihm abstammenden Sätzen der Thon eines Gesanges erkannt werden kann, wie anderswo gezeigt werden wird. Die übrigen Septimenaccorde, die uns den Thon einer Harmonie nicht unmittelbar zeigen, wollen wir gemeine Septimenaccorde nennen.

Anmerkung.

- (1) Der Accord der kleinen Septime mit der grossen Terz findet öfters zufälliger weise auf der vierten Saite einer weichen Thonart statt, zum Exempel:

c  
a  
fis, anstatt f.  
-----  
d vierte Saite von A moll.

Es folget ihm aber der thonische Septimenaccord auf der Dominante beständig mittelbar oder unmittelbar nach, der alsdenn den Thon des Gesanges bestimmet.

- (2) Der grosse Septimenaccord auf der Klangsaite eines weichen Thones kann als ein thonischer Septimenaccord einer andern Classe angesehen werden, weil aus der darinnen vorhandenen thonbezeichnenden gleichfalls der Thon eines Gesanges erkannt werden kann. Der grosse Septimenaccord auf der Klangsaite eines harten Thones aber gehöret nicht hieher, weil dieser Accord der grossen Septime auch auf der vierten Saite einer andern harten Thonart statt haben kann.

Exempel.

gis grosse Septime.  
e  
c  
-----  
a Klangsaite.

h grosse Septime  
g  
e  
-----  
c Klangsaite.

h grosse Septime.  
g  
e  
-----  
c vierte Saite von  
G dur.

Laßt uns sehen, was für Accorde von jedem Grundaccorde der Septime vermittelst der Umkehrung entspringen. Es sind ihrer drey, der Accord der Sertquinte, der Accord der Quartterz, und der Accord der Secunde. Wegen der Veränderung ihrer Gestalten kann man die engern und weitem Versetzungen des Septimenaccordes nachsehen.

(1) Der Accord der Sertquinte. Es entsteht selbiger, wenn der Baß des Septimenaccordes eine Terz höher genommen wird. Seine Intervallen sind die Serte, Quinte und Terz. Wenn dieser Sertquintenaccord von dem Septimenaccorde über der Dominante herrühret, welches aus der darinnen befindlichen falschen Quinte, Kleinen Sert, und Kleinen Terz erkannt werden kann, so nennet man ihn den Accord der falschen Quinte. Der Platz des Accordes der falschen Quinte ist eine thonbezeichnende.

### Exempel allerhand Septimenaccorde.

Septimenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} e \text{ grosse Septime.} \\ c \\ a \\ f \end{array} \right.$

---

f

Septimenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} c \text{ Kleine Septime.} \\ a \\ f \\ d \end{array} \right.$

---

d

Septimenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} cis \text{ grosse Septime.} \\ a \\ f \\ d \end{array} \right.$

---

d Klangsaite.

Septimenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} c \text{ Kleine Septime.} \\ a \\ fis \\ d \end{array} \right.$

---

d Dominante von g

### Daraus entstehende Sertquintenaccorde. (\*)

Sertquintenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} e \text{ Quinte.} \\ c \text{ Terz.} \\ a \\ f \text{ Serte.} \end{array} \right.$

---

a versetzter Baß.

---

f Grundbaß.

Sertquintenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} c \text{ Quinte.} \\ a \text{ Terz.} \\ f \\ d \text{ Serte.} \end{array} \right.$

---

f versetzter Baß.

---

d Grundbaß.

Sertquin.

(\*) Die Intervallen sind allhier von dem versetzten Baße an abzuzählen.

Sextquinten-accord.  $\left\{ \begin{array}{l} \text{cis übermäßige Quinte.} \\ \text{a Terz.} \\ \text{f} \\ \text{d Sexte.} \end{array} \right.$

---

f Medianten von d moll.

---

d Grundbaß.

Accord der falschen Quinte.  $\left\{ \begin{array}{l} \text{c falsche Quinte.} \\ \text{a Terz.} \\ \text{fis} \\ \text{d Sexte.} \end{array} \right.$

---

fis thonbezeichnende von g.

---

d Grundbaß.

(2) Der Accord der Quatterterz. Selbiger entsteht, wenn der Baß des Septimenaccordes eine Quinte höher gerückt wird. Seine Intervallen sind die Sexte, Quart und Terz. Wenn dieser Accord von dem thonischen Accord auf einer Dominante herrühret, welches aus der kleinen Terz, reinen Quart und grossen Sexte zu ersehen ist: so pfleget man ihn den thonischen Quatterterzenaccord zu nennen. Dieser thonische Quatterterzenaccord findet auf keiner andern, als der zweyten Saite einer Thonart statt. Wir wollen die vorher angeführten Exempel der Septimenaccorde behalten, und sie in folgende Quatterterzenaccorde verwandeln.

Quatterterzen-accord.  $\left\{ \begin{array}{l} \text{e Terz.} \\ \text{c} \\ \text{a Sexte.} \\ \text{f Quarte.} \end{array} \right.$

---

c verkehrter Baß.

---

f Grundbaß.

Quatterterzen-accord.  $\left\{ \begin{array}{l} \text{c Terz.} \\ \text{a} \\ \text{f Sexte.} \\ \text{d Quarte.} \end{array} \right.$

---

a verkehrter Baß.

---

d Grundbaß.

Quatterterzen-accord.  $\left\{ \begin{array}{l} \text{cis Terz.} \\ \text{a} \\ \text{f Sexte} \\ \text{d Quarte.} \end{array} \right.$

---

a Dominante von d moll.

---

d Grundbaß.

Thon. Quatterterzen-accord.  $\left\{ \begin{array}{l} \text{c kleine Terz.} \\ \text{a} \\ \text{fis grosse Sexte.} \\ \text{d reine Quarte.} \end{array} \right.$

---

a zweyte Saite von g

---

d Grundbaß.

(3) Der Accord der Secunde. Es entsteht selbiger, wenn der Baß des Septimenaccordes eine Septime höher, oder welches einerley ist, eine Secunde tiefer genommen wird. Seine Intervallen sind

sind die Sexte, Quarte und Secunde. Wenn dieser Secundenaccord von einem thonischen Septimenaccord herrühret, welches aus der grossen Secunde, übermäßigen Quarte und grossen Sexte zu ersehen ist: so heisset er insgemein der Accord des Tritons, oder der übermäßigen Quarte. Der Platz des Tritonsaccords ist die vierte Saite eines Thones. Wir behalten wiederum die vorigen Septimenaccorde, und verwandeln sie in folgende Secundenaccorde:

Secunden-	}	c	Sexte.
accord.		a	Quarte.
		f	Secunde.
e versetzter Bass.			
f Grundbass.			

Secunden-	}	c	Sexte.
accord.		f	Quarte.
		d	Secunde.
c versetzter Bass.			
d Grundbass.			

Secunden-	}	cis	Sexte.
accord.		f	Quarte.
		d	Secunde.
cis thonbezeichnende von d moll			
d Grundbass.			

Tritons-	}	c	Sexte.
accord.		fis	übermäßige Quarte.
		d	Secunde.
c vierte Saite von g.			
d Grundbass.			

### Anmerkung.

Der Bass des thonischen Septimenaccordes in einem moll Thon pfleget öfters seinen Platz der sechsten Saite abzutreten. Da diese Versetzung des Grundtones das Verhältniß und den Namen der übrigen Intervallen, woraus dieser Accord bestehet, verändert, und daselbst eine übermäßige Secunde hineinführet, so bekommt dieser Accord daher den Namen des Accords der übermäßigen Secunde. Die Intervallen dieses Accords sind die übermäßige Secunde, die übermäßige Quarte, und die grosse Sexte. Der Platz des Accords der übermäßigen Secunde ist die sechste Saite eines moll Thones.

Vorstellung.

Thonischer  
Sept .ac.  
eord. }  
h  
gis  
e

e Dominante in A moll.

Accord der d grosse Sexte.  
übermäßi- h Triton.  
gen Se- }  
cunde. } gis übermäß. Sec.  
f

f sechste Saite in A moll.

Von diesem Accorde der übermäßigen Secunde stammen mittelst der Umkehrung drey Accorde her.

- (1) Der erste ist der Accord der verminderten Septime. Selbiger entsteht, wenn der Bass eine übermäßige Secunde höher steigt. Seine Intervallen sind eine kleine Terz, eine falsche Quinte, und eine verminderte Septime. Der Platz dieses Accords ist beständig die thonbezeichnende eines moll Thones.

Exempel.

Accord der  
übermäßi- }  
gen Se- }  
cunde. }  
d  
h  
gis  
f

f sechste Saite in A moll.

Accord der  
vermind- }  
ten Septi- }  
me. }  
d falsche Quinte.  
h kleine Terz.  
gis  
f verminderte Septime.

gis thonbezeichnende von A moll

Der Accord der verminderten Septime ist also kein Grundaccord, und nichts anders als ein durch eine erborgte Harmonie von dem thonischen Septimenaccord, aus dem Satz der übermäßigen Secunde entspringender umgekehrter Accord. Daß er kein Grundaccord sey, ist wohl nicht blosser- dings daraus zu schliessen, wie ein gewisser sehr berühmter Musiclehrer behauptet, weil der Grundklang einer Triadis weder in c dur, noch in a moll, (von welchen beyden hernach auf andere Thonarten zu schliessen) keine durch ein Kreuz oder viereckigt Be erhöhte Note seyn muß, das ist, weil der Bass der verminderten Septime kein wesentliches Intervall einer weichen Thonart ist, auf den zufälligen aber keine Grundharmonie statt finden kann. Hierwider streiten viele Exempel. Es würde auch hieraus folgen, daß auf der grossen Sexte einer weichen Thonart auch keine Septime statt finden könne, warum? weil die grosse Sexte in der weichen

weichen Thonleiter ein zufälliger, oder ein durch ein Kreuz erhöhter Thon ist. Ja es würden aus eben dieser Ursache noch einige andere uneigentliche Dreyklänge, und darauf gebauete Septimenaccorde verbannet seyn müssen. Es ist gegentheils zu behaupten, und pag. 154. unter dem Artickel von dem ersten uneigentlichen Dreyklang eingurücken, daß der weiche verminderte Dreyklang, wiewohl zufälliger weise, auch auf der sechsten und siebenten Saite eines moll Thones statt finden kann. Daraus folget aber nicht, daß diese Accorde deswegen ausdrücklich als bloße Dreyklänge in der Harmonie gebraucht werden müssen, und daß es nicht besser sey, die zufälligen uneigentlichen Dreyklänge durch den Zusatz einer ordentlichen Dissonanz in der Harmonie brauchbar zu machen. Die Ursache also, daß der verminderte Septimenaccord nicht unter die Grundaccorde zu zählen ist, ist wohl schlechterdings diese, weil die Erfahrung lehret, daß er überall einen Hülfaccord abgiebt, und anstatt des Accords der falschen Quinte auf der thonbezeichnenden eines Mollthones gebraucht wird, wie ein ieder die Probe damit machen kann. Diejenigen Accorde aber, die untereinander verwechselt werden können, müssen ohne Zweifel auf einerley Grunde beruhen. Da nun der Grundaccord der falschen Quinte der thonische Septimenaccord ist: so muß der verminderte Septimenaccord auch hiervon seinen Ursprung nehmen. Dieses aber geschieht, wenn der Bass seinen Platz verändert, und eine Stufe höher steigt. In diesem verminderten Septimenaccorde findet oftmahls vermittelst einer gewissen Figur, welche anderswo erkläret werden wird, zufälliger weise, eine vollkommene Quinte anstatt der verminderten Platz, z. E.

f  
dis, anstatt d.  
h  
gis  

---

gis

Von den übrigen aus dem Accorde der übermäßigen Secunde hervorkommenden Sätzen im künftigen Blatte.

Diese Blätter werden alle Dienstaag fortgesetzt, und sind in der Haude und Spener'schen Buchhandlung für 2 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

**Drey und zwanzigstes Stück.**

---

**BERLIN,**

**Dienstags, den 5. August 1749.**

---

**Fortsetzung des Grandvallisichen Versuchs  
über den guten Geschmack.**

Einer guten Schrift sagt, ein berühmter Dichter, gehet es wie einem Stü-  
cke Holz, welches man mit der Hand ins Wasser sencket. Es blei-  
bet auf dem Grunde, so lange man es darauf hält. Sobald die Hand  
aber müde wird, hebt es sich wiederum empor. Sollte aber ein nicht wohl  
aufgenommenes Werk zehn, zwanzig oder dreißig Jahr in Vergessenheit  
bleiben: so muß man sich ohne Schwürigkeit überwunden geben. Das  
Publicum bekommt seine Freyheit wieder, sobald die Parteyen aufhören.  
Es kann mit so vielem Recht, wie zuvor, das Endurtheil sprechen. Alsdenn  
würde ich doch meine für mich gehabte besondre Meinung fahren lassen, und  
sicher glauben, daß ich meine Vorschriften nicht recht angewendet, und mich  
geirret hätte. Die Zeit ist der Meister, der höchste Richter. Sie vernich-  
tet oder bevestiget die Aussprüche, ohne weiter zu appelliren, weil sie die  
Urtheile läutert, und ihre Wahrheit oder Falschheit darthut. Je älter die  
Urtheile sind, desto gewisser sind sie. Die Zeit allein besiegelt den Ruhm  
eines Werkes.

Laßt uns iho die Grade des Behrtes einer Arie beurtheilen. Man  
hat gewisse Vorschriften dazu. Erstlich haben die Fehler wider die klei-  
nen Regeln in Ansehung derer wider die grossen gar wenig zu bedeuten.  
Zernach, da das Vergnügen des Herzens das Vergnügen der Ohren über-  
wieget, so muß eine Musik fehlerhafter seyn, die wider die aufs Vergnü-  
gen des Herzens abzielende Gesetze verstößet, als die, die bloß diejenigen  
Gesetze

Gesetze verachtet, deren Bortwurf das Vergnügen des Gehöres ist. Wir wollen einige kleine Fehler wider die Regeln der Sektunst übersehen. Aber laßt uns einen kalten oder gezwungenen Gesang, eine unausdrückende oder mit zu vielen Zieraten und Reichthümern zur Unzeit besetzte Musick verachten. Die schönsten Sachen hören auf, schön zu seyn, wenn sie nicht an ihrem rechten Orte stehen. Die Vernunft lehret einen gewissen Wohlstand darinnen beobachten, und dieser Wohlstand leitet zur Vollkommenheit. Drittens ist ohne Widerspruch die schönste Musick diejenige, die sowohl vom Volck, als von Kennern und Gelehrten bewundert wird; ja ich würde allezeit diejenige höher schätzen, welche durchgängig von dem ganzen Volcke bewundert wird. Die Gelehrten sind Musickmeister, Leute, die von ihren Regeln eingenommen sind. Das Volck ist der grosse Haufen, welcher eben zu keinen grossen und besondern Einsichten gelanget ist, und der sich durch nichts weiter, als seine natürliche Empfindung leiten läffet. Kenner heisse ich diejenigen, welche weder gänzlich zum Volcke, noch gänzlich zu den Gelehrten gehören, halb zu einem, und halb zum andern, etwas gelehrter als das Volck, das ist, etwas weniger den Regeln, als der natürlichen Empfindung einräumend. Wenn ich alles genau erwäge, so deucht mich, daß wir durch unsere eigene Erfahrung nicht Licht genug haben, den Wehrt desjenigen, was wir hören, nach seinem Grade zu bestimmen, und diesen Grad bestimmen, ist der höchste Punct des Geschmacks. Erkennen, daß eine Arie gut oder schlimm ist, ist eine mittelmäßige Geschicklichkeit; genau erkennen, wie gut oder schlimm ein Lied ist, und sagen: Das ist gut, aber dieses noch besser; dieses ist schlimm, aber jenes noch schlimmer; dieses zeuget von der feinsten Unterscheidungskraft. Diese aber ist die Frucht einer langen Erfahrung, und sie zu erhalten, muß man, so viel möglich, seine Einsichten in Uebung zu bringen suchen. Man muß sich gewöhnen, allezeit zu urtheilen, und kein Musickstück vorüber gehen lassen, ohne darüber seine Gedancken zusammen zu ziehen. Mit der Zeit wird unsere Beurtheilung vollkommen richtig seyn.

Ich bin versichert, daß mancher vermeinter Gelehrter sich wundern wird, daß ich den Beyfall des Volckes dem Beyfalle der Gelehrten vorziehe. Sie haben Unrecht, wird er sagen; da sie ihrem Handwercke nach ein Musicus sind, so sind sie ohne Zweifel gelehrt, oder sollen es zum wenigsten seyn. Ich werde ihm auf eben denjenigen Thon antworten: Gelehrt allein, da Sganarelle antwortet: *Medicus allein.* (\*) Bilden sie sich nicht

(\*) *Medecin malgré lui.* Act. I. Sc. 6.

nicht ein, Herr Doctor, daß ich einen Gassenhauer höher schätze, als alle andere Musick, weil ihn das Volck durchgehends singet. Dieses werden sie mir nicht zumuthen. Ich will ihnen aber antworten. Man kann in Absicht auf die Musick zweyerley Gattungen vom Volcke erkennen; eines, welches man das gemeine Volck oder den Pöbel nennet, und welches aus allerley schlechten Leuten und Gesinde besteht. Dieses höret mit Vergnügen einem Knitteliede zu, und besucht die Opern nicht. Das andere besteht aus ehrbaren, ansehnlichen und wohlgezogenen Leuten. Dieses geht in die Schauspiele, bringet aber nicht die Känntniß der Regeln mit sich, und ist in Absicht hierauf Volck zu nennen, und von diesem Volcke rede ich. Doch könnte ich wohl den Beyfall des geringen Volckes auf eine gewisse Weise einigermaßen gelten lassen, nemlich alsdenn, wenn er für nichts anders als eine Folge des Beyfalls unsers andern vornehmen Volckes anzusehen ist. Ich werde aber iederzeit behaupten, daß was durchgehends die Bewunderung desjenigen Volckes hat, welches die Bühne besucht, ohne von Gelehrten bewundert zu werden, dasjenige übertrifft, was den Gelehrten gefällt, ohne das Volck zu rühren. Den schon angegebenen Ursachen kann man noch den so gewöhnlichen Handwercksneid an die Seite stellen. Die Eifersucht beweget die Gelehrten mehr als einmahl, das gute zu tadeln, und das böse zu loben. Die Gelehrten, und besonders die pedantisch Gelehrten haben die größte Mühe, einander zu gefallen. Einrichtung, Wendung, Ausdruck, alles misfällt ihnen. An der Stelle desjenigen, das man ihnen zeigt, wollen sie allezeit dasjenige finden, was sie daselbst in ähnlich m Vorfall würden gesetzt haben. Sie sind, sagt der Verfasser der Charactern, so voll von ihren eigenen Ideen, daß die Ideen eines andern unmöglich bey ihnen Platz finden können.

Fortsetzung der von der übermäßigen Secunde herstammenden Sätze.

- (2) Der andere von der übermäßigen Secunde herstammende Accord besteht aus einer kleinen Terz, falschen Quinte und großen Sexte. Selbiger entsteht, wenn der Bass der übermäßigen Secunde eine übermäßige Quarte höher steigt. Dieser Accord findet nirgends Platz als auf der andern Saite eines moll Thones, und wird anstatt des thonischen Quatterzenaccordes, von dem er nichts weiter, als in der falschen Quinte unterschieden ist, gebraucht.

## Exempel.

Accord der	d
übermäßi-	h
gen Se-	gis
cunde.	f
	<hr/>
	f

Umge-	d kleine Terz.
kehrter	h
Accord.	gis grosse Sexte.
	f falsche Quinte.

h andere Saite von A moll.

- (3) Der dritte von der übermäßigen Secunde herkommender Accord besteht aus einer kleinen Terz, übermäßigen Quarte, und grossen Sexte. Selbiger entsteht, wenn der Bass der übermäßigen Secunde eine Sexte höher steigt. Dieser Accord findet nirgends Platz, als auf der vierten Saite eines moll Thones, und wird anstatt des ordentlichen Tritonsaccordes, von dem er nichts weiter als durch die Terz unterschieden ist, gebraucht.

## Exempel.

Accord der	d
übermäßi-	h
gen Se-	gis
cunde.	f
	<hr/>
	f

Umge-	d
kehrter	h grosse Sexte.
accord.	gis übermäßige Quarte.
	f kleine Terz.

d vierte Saite von A moll.

## Man mercke.

- (\*) Daß man den Accord der übermäßigen Secunde, und die vermittelst der Umkehrung davon abstammenden Sätze thonische Hilfsaccorde nennen kann.
- (\*\*) Daß nur ein mechanischer Kunstgriff dazu gehöret, diese Accorde leicht auf dem Claviere zu finden, in dem in selbigen ein Intervalle von dem andern nicht weiter als eine kleine Terz abstehet, wiewohl sich der Verhalt einer kleinen Terz nicht durchgängig darinnen findet.
- (B) Von den Septimen, die auf einem uneigentlichen harmonischen Dreyklang beruhen, und den davon abstammenden Sätzen.

Die Grundaccorde der Septime, wovon wir is0 handeln wollen, finden nicht auf allen Saiten einer Thonart statt. Ein ieder hat seine besondere Saite, der er allein eigen ist. Die Beschaffenheit der Septimen hänget bey einigen von der Leiter einer einzigen Thonart, und folglich, von dem Zusammentreffen der Intervallen ab; bey einigen wiederum nicht wenn

wenn nemlich zwey Thonarten vermischet sind. Uebrigens findet sich in der Zeugung der Accorde eben diejenige Ordnung, als bey denen, die auf einer eigent- lichen Triade beruhen.

(1) Der weiche verminderte Dreyklang hat die kleine Septime. Dieser Septimenaccord findet sich ordentlicher Weise auf der siebenden Saite eines dur- und der andern Saite eines moll Thones; zufälliger weise auf der um einen halben Thon erhöhten sechsten und siebenden Saite eines moll Thones.

Exempel dieses Septimenaccordes mit den von ihm abstammenden Sätzen.

<p>Septimen- accord. <math>\left\{ \begin{array}{l} a \\ f \\ d \\ h \end{array} \right.</math></p> <hr style="width: 80%; margin-left: 0;"/> <p style="margin-left: 20px;">h siebende Saite von c dur, und zweyte von A moll.</p>	<p>Sextquinten- accord. <math>\left\{ \begin{array}{l} a \text{ Quinte.} \\ f \text{ Terz.} \\ d \\ h \text{ Sexte.} \end{array} \right.</math></p> <hr style="width: 80%; margin-left: 0;"/> <p style="margin-left: 20px;">d andere Saite von c dur, und vierte von A moll.</p> <hr style="width: 80%; margin-left: 0;"/> <p style="margin-left: 20px;">h Grundbaß.</p>
--	--

<p>Quartter- genacc. <math>\left\{ \begin{array}{l} a \text{ Terz.} \\ f \\ d \text{ Sexte.} \\ h \text{ Quarte.} \end{array} \right.</math></p> <hr style="width: 80%; margin-left: 0;"/> <p style="margin-left: 20px;">f vierdte Saite von c dur, und sechste von A moll.</p> <hr style="width: 80%; margin-left: 0;"/> <p style="margin-left: 20px;">h Grundbaß.</p>	<p>Secunden- accord. <math>\left\{ \begin{array}{l} a \\ f \text{ Sexte.} \\ d \text{ Quarte.} \\ h \text{ Secunde.} \end{array} \right.</math></p> <hr style="width: 80%; margin-left: 0;"/> <p style="margin-left: 20px;">a sechste Saite von c dur, und die Klangsaite A.</p> <hr style="width: 80%; margin-left: 0;"/> <p style="margin-left: 20px;">h Grundbaß.</p>
---	--

**Anmerckung.**

Zufälliger weise kann auch die reine Quinte in diesem Accorde statt finden, doch nur auf der andern Saite eines moll Thones, i. E.

reine Quinte  $\begin{array}{c} a \\ f_{is}, \text{ anstatt } f. \\ d \\ h \end{array}$

---

h andere Saite von A moll.

(2) Der harte verminderte Dreyklang bekömmt die kleine Septime. Dieser Septimenaccord kann der andern oder fünften Saite eines Mollthones zugeeignet werden.

Exempel dieses Septimenaccordes mit den von ihm abstammenden Sätzen.

Septimen-  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} a \\ f \\ dis \\ h \end{array} \right.$

Grundbaß h andere Saite von A moll,  
und fünfte von E moll.

Sextquin-  
tenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} a \text{ falsche Quinte.} \\ f \text{ verminderte Terz.} \\ dis \\ h \text{ kleine Sexte.} \end{array} \right.$

dis versetzter Baß.  
h Grundbaß.

Quartterzenacc.  
insgemein. Acc.  
der übermäßi-  
gen Sexte.  $\left\{ \begin{array}{l} a \text{ grosse Terz.} \\ f \\ dis \text{ übermäßige Sexte.} \\ h \text{ Triton.} \end{array} \right.$

f versetzter Baß.  
h Grundbaß.

Secunden-  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} a \\ f \text{ kleine Sexte.} \\ dis \text{ Triton.} \\ h \text{ Secunde.} \end{array} \right.$

a versetzter Baß.  
h Grundbaß.

### Anmerckung.

Der Baß dieses Septimenaccordes tritt öfters eine Stufe, und zwar einen halben Thon höher. Diese Erhöhung des Basses verändert zu gleicher Zeit das Verhältniß der Intervallen, und verwandelt den Septimenaccord in einen aus einer übermäßigen Secunde, reinen Quarte und grossen Sexte bestehenden Accord, und so in den umgekehrten Accorden nach Proportion.

### Exempel.

Grund-  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} a \text{ grosse Sexte.} \\ f \text{ reine Quarte.} \\ dis \text{ übermäß. Sec.} \\ c \end{array} \right.$

erhöhter Baß. c anstatt b.

Erster um-  
gekehrter  
Accord.  $\left\{ \begin{array}{l} a \text{ falsche Quinte.} \\ f \text{ verminderte Terz.} \\ dis \\ c \text{ verminderte Septime.} \end{array} \right.$

dis versetzter Baß.  
c Grundbaß.

Zweiter um-  
gekehrter  
Accord.  $\left\{ \begin{array}{l} a \text{ grosse Terz.} \\ f \\ \text{dis übermäß. Sexte.} \\ c \text{ reine Quinte.} \end{array} \right.$

---

f verkehrter Bass.

---

c Grundbass.

Dritter um-  
gekehrter  
Accord.  $\left\{ \begin{array}{l} a' \\ f \text{ kleine Sexte.} \\ \text{dis Triton.} \\ c \text{ kleine Terz.} \end{array} \right.$

---

a verkehrter Bass.

---

c Grundbass.

(3) Der harte vergrößerte Dreyklang nimt ordentlicher weise die grosse Septime, zufälliger weise die kleine an. Der Platz dieses Septimenaccordes ist die Medianten eines Mollthones.

Exempel mit der grossen Septime.

Septimen-  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} h \text{ grosse Septime.} \\ gis \text{ übermäß. Quinte.} \\ e \text{ grosse Terz.} \\ c \end{array} \right.$

---

c Medianten von A moll.

Sextquin-  
tenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} h \text{ reine Quinte.} \\ gis \text{ grosse Terz.} \\ e \\ c \text{ kleine Sexte.} \end{array} \right.$

---

e Dominante von A moll.

---

c Grundbass.

Quartterzen-  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} h \text{ kleine Terz.} \\ gis \\ e \text{ kleine Sexte.} \\ c \text{ verminderte Quarte.} \end{array} \right.$

---

gis Thonbezeichnende von A moll.

---

c Grundbass.

Secunden-  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} h \\ gis \text{ grosse Sexte.} \\ e \text{ reine Quarte.} \\ c \text{ kleine Secunde.} \end{array} \right.$

---

h andere Saite von A moll.

---

c Grundbass.

Exempel mit der kleinen Septime.

Septimen-  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} b \text{ kleine Septime.} \\ gis \\ e \\ c \end{array} \right.$

---

c Grundbass.

Sextquinten-  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} b \text{ falsche Quinte.} \\ gis \\ e \\ c \end{array} \right.$

---

e verkehrter Bass.

---

c Grundbass.

Quartterzen-  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} b \text{ verminderte Terz.} \\ gis \\ e \\ c \end{array} \right.$

---

gis verkehrter Bass

---

c Grundbass.

Secunden-  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} b \\ gis \text{ übermäßige Sexte.} \\ e \text{ Triton.} \\ c \text{ grosse Secunde.} \end{array} \right.$

---

b verkehrter Bass.

---

c Grundbass.

(4) Der

(4) Der weiche vergrösserte Dreyklang erhält die grosse Septime.  
Exempel.

Septimen-  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} h \text{ grosse Septime.} \\ gis \text{ übermäßige Quinte.} \\ es \text{ kleine Terz.} \\ c \end{array} \right.$   
c Grundbaß.

Erster um-  
gekehrter  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} h \text{ übermäßige Quinte.} \\ gis \text{ übermäßige Terz.} \\ es \\ c \text{ grosse Sexte.} \\ es \text{ versetzter Baß.} \\ c \text{ Grundbaß.} \end{array} \right.$

Zweyter um-  
gekehrter  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} h \text{ kleine Terz.} \\ gis \\ es \text{ vermind. Sexte.} \\ c \text{ vermind. Quarte.} \\ gis \text{ versetzter Baß.} \\ e \text{ Grundbaß.} \end{array} \right.$

Dritter um-  
gekehrter  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} h \\ gis \text{ grosse Sexte.} \\ es \text{ verminderte Quarte.} \\ c \text{ kleine Secunde.} \\ h \text{ versetzter Baß.} \\ c \text{ Grundbaß.} \end{array} \right.$

(5) Der fünfte uneigentliche Dreyklang erhält die grosse Septime.  
Exempel.

Septimen-  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} a \text{ grosse Septime.} \\ f \text{ reine Quinte.} \\ dis \text{ übermäß. Terz.} \\ b \end{array} \right.$   
b Grundbaß.

Erster um-  
gekehrter  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} a \text{ falsche Quinte.} \\ f \text{ verminderte Terz.} \\ dis \\ b \text{ verminderte Sexte.} \\ dis \text{ versetzter Baß.} \\ b \text{ Grundbaß.} \end{array} \right.$

Zweyter um-  
gekehrter  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} a \text{ grosse Terz.} \\ f \\ dis \text{ übermäß. Sexte.} \\ b \text{ reine Quarte.} \\ f \text{ versetzter Baß.} \\ b \text{ Grundbaß.} \end{array} \right.$

Dritter um-  
gekehrter  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} a \\ f \text{ kleine Sexte.} \\ dis \text{ übermäßige Quarte.} \\ b \text{ kleine Secunde.} \\ a \text{ versetzter Baß.} \\ b \text{ Grundbaß.} \end{array} \right.$

Künftig weiter.

Diese Blätter werden alle Diensttage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen  
Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

**Bier und zwanzigstes Stück.**

**BERLIN,**

**Dienstags, den 12. August 1749.**

**Fortsetzung des Grandvallisichen Versuchs  
über den guten Geschmack.**

Das Volk, ich verstehe das edle, überlässt sich der Natur. Diese leitet selbiges; es leihet sich untereinander seine Einsicht, einer hilft dem andern zurecht, sein Ausspruch ist der allgemeinen Empfindung gemäß und ungezwungen, dieses Volk nenne ich die Obrichter. Da sind mehr Ohren und Augen; die Natur redet in ihm laut und deutlich; die Wahrheit bricht aus dem Parterre, (\*) wie dort aus der Mitte der Bürger zu Athen, hervor. Nach diesem Volke setze ich die Kenner, und zwar setze ich sie vor den Gelehrten, weil ein Kenner nichts anders als gleichsam ein Zusammenfluß des Guten bey den Gelehrten und dem Volke ist. Den Gelehrten weise ich endlich die letzte Stelle an, weil sie ihre Wissenschaft, wovon sie eingenommen sind, und die Regeln, denen sie sich öfters mit dem blindesten Schülergehorsam überlassen, insgemein den fältschten Vorurtheilen zu unterwerfen pflegen. Die Halb- und Viertelgelehrten, die ein böser Planet zur Thonkunst verdammet, verdienen nicht, daß man ihrer erwehne.

Ich komme noch einmahl auf die sogenannten Pontneufs, um zu zeigen, daß, was ich davon halte, meinem Geschmack eben keinen Abbruch thut.

A a

(\*) Es wird wenigen unbekannt seyn, daß so lange ein Schauspiel zu Paris nicht den Beyfall des Parterres erhält, man an der Güte desselben noch beständig zweifelt.

thut. Wenn diese Lieder gut sind, wie sich denn unterweilen gar gute darunter finden, so ist das gute allezeit schätzbar, es komme her, wo es wolle. Doch muß man unter einem auf der neuen Brücke, und einem bey Hofe erzeugten Pontneuf einen Unterscheid machen. Die heftlichen Melodien zu diesen Knittel Liedern werden deswegen nicht schön, weil sich manchesmahl auch wohl ein Pflasterstucker damit hören läset. Die guten aber werden aus gleicher Ursache nicht verwerflich, wenn sie gleich der schlechteste Mensch singet. Ueberhaupt pflegen diejenigen, die sich durchgehends ausgebreitet haben, noch etwas melodisch, und zum wenigsten lebhaft zu seyn. Die schlechterdings verwerflichen Knittelieder erstrecken sich nicht weiter als um das Gebiete der neuen Brücke, wo sie ihren Ursprung genommen haben. (\*\*)

Was

(\*) Ein Pontneuf ist nichts anders als eine in Melodie gebrachte scaramukische Knittelpoesie über allerhand unter dem gemeinen Volk sich ereignende lächerliche Begebenheiten. Man saget auch sonst Vaudeville, Brunette. Daß diese Pontneufs von den übrigen kleinen Liedern, womit die Franzosen ihre Flasche oder ihre Phyllis zubeflegen pflegen, zu unterscheiden sind, weil der Verwurf dieser letztern edler ist, und darinnen Wit und Artigkeit herrschen muß: dieses ist eine Anmerkung, die ein jeder von sich selber machen kann. Wie also geschickten Dichtern und Componisten die Verfasser dergleichen kleinen Lieder gehören sollte: so müssen auch nur geringe Musicanten und Dichter die Erlaubnis haben, einen Pontneuf zu machen. Nichts desto weniger, da die Franzosen zur Abwechslung sehr geneigt sind, und es nicht für so abgeschmackt halten, ein comisches Lied herzutrollern, und zu lachen, als mit gefalteten Händen in allen Gesellschaften seine Hüft- und Nierenschmerzen zu erzählen, und zu klagen: so müssen es sich auch geschickte Dichter und Componisten unterweilen gefallen lassen, ihrer Nation hierinnen zu willfahren, und solche Pontneufs zu verfertigen, wie auch artige Leute singen können, ja bey deren Abdrung diejenigen Personen bey ihnen, die in gewissen Gelegenheiten mit der rechtsgläubigen Amtsmine eines ertheilten Betbruders die Leute zu schreiben pflegen, nicht erdthen dürfen. Unter diejenigen Meister, die sich nicht nur ausser ihren grossen Wercken, durch Liebes- und Trineklieder, sondern so gar durch Pontneufs bekannt gemacht haben, gehören Moutet, Le Maire, La Garde, Bourgeois, Bertin, Courbois, Sagione, welcher ein Italiäner ist, nebst vielen andern. Man kann also die Pontneufs in zweyerley Classen unterscheiden. Die eine begreift die poetischen, und diese können nur von unartigen Meistern in der Dicht- und Tonkunst herkommen, sehet daß ihre Verfertiger die geschicktesten Leute von der Welt sind. Die andere begreift die artigen bürgerlichen, wo ein scherzhafter Einfall über einen gewissen Umstand sein ausgedruckt ist. Diese Stücke reden sich nach ihrer Gattung selbst das Wort. Der Herr Grandvall, der hier bloß mit der Musik, nicht aber der Poesie zu thun hat, scheint allhier auf die aus der ersten Classe mißgezielt zu haben, weil sich manchesmahl etwas gutes darunter befinden kann, wie denn solches die auf die sogenannten pieces echappées du feu verfertigten Melodien bezugen. Er hat aber für nöthig befunden, sich etwas weiter darüber zu erklären, weil er vielleicht von einem musikalischen Orbil an der Seine angefallen zu werden, besorget hat.

Was die unter dem gemeinen Volcke bekannte Operarien anbelanget: so bin ich der Meinung, daß diese Bekanntwerdung eine sichere Probe ihrer Vortreflichkeit ist, und zwar deswegen, weil diese Arien, da sie den Beyfall vernünftiger Personen erhalten haben, sehr lange und durchgängig in grossen Häusern gesungen seyn müssen, daß sie diejenigen Leute, die darinnen zu thun haben, haben erlernen können. Diese haben sie denn wiederum andern beygebracht, und endlich haben sie auch die französischen Köche und Köchinnen singen gelernet. Die eifersüchtigen Gelehrten müssen es nicht haben verhindern können, daß diese Arien in Schwang gekommen; da hingegen ein beym Pöbel erzeugtes Lied, und welches sich nur unter dem Pöbel ausbreitet, keinen andern als den Beyfall des Pöbels hat, und das gemeine französische Volck, welches darinnen von dem atheniensischen sehr weit unterschieden ist, daß es nicht die edlern Schauspiele besucht, keine genugsam gereinigte Empfindung hat, daß man seinen Beyfall, wenn er allein ist, gelten lassen sollte. Nur alsdenn laß ich ihn gelten, wie ich bereits oben gesagt, wenn er ansehnliche und vernünftige Leute zu Vorgängern hat. Alsdenn wird es ein neues Zeugniß von der Schönheit eines musikalischen Wercks seyn.

Will man seinen Geschmack endlich zur Vollkommenheit bringen, so glaube ich, daß man unparteyische Gelehrte darüber zu Rathe ziehen, daß man es auf den Ausspruch eines Kenners ankommen lassen, und auf die Regung des Volckes acht haben muß.

Es bleibet uns noch eine kleine Regel übrig. Wie wir aller angegebenen Mittel ungeachtet nicht sogleich die Fertigkeit, allezeit richtig zu urtheilen, überkommen werden, wie wir uns noch öfters irren können: So müssen wir uns gewöhnen, unsre Irthümer zu bemercken, und zu verbessern. Wir müssen unsre Urtheile mit so vieler Schärfe, als die Wercke eines andern untersuchen. Wir müssen bis auf die Ursache unsrer Irthümer zurücke gehen, und auf diese Ursache müssen wir unser Augenmerk haben. Je schärfer wir sie beobachten werden: je weniger werden wir Gefahr lauffen, wiederum in den vorigen Fehler zu fallen. Die Folge wird die Wichtigkeit dieser Lehre beweisen.

Die zur Bewahrung des guten Geschmacks gehörigen Mittel sind keine andere, als die, wodurch man ihn erhält. Die beständige Ausübung oben entworfenet Vorschriften erhält uns in beständigem Besiß des guten Geschmacks.

Man fraget nach allem diesen, woran man denn erkennt, daß man den guten Geschmack besizet. Wenn wir sehen werden, daß unsre Urtheile mit dem Namen des Componisten übereinstimmen, daß sie den Aussprüchen geschickter und unparteyischer Musicverständigen und Kenner ähnlich sind, und daß diese Urtheile durch das Ansehen des Volckes und der Zeit bevestigt werden: so können wir sagen, daß wir gut urtheilen, und folglich, daß unser Geschmack gut ist. Die Gewisheit des guten Geschmacks blicket auch noch aus einigen besondern Zeichen hervor. Z. E. man muß den Wehrt einer Arie von dem Wehrte der Worte unterscheiden. Man muß den Wehrt der Worte fühlen; aber er muß uns nicht täuschen. Noch mehr; man muß das gute oder schlimme in einer Music von dem guten oder schlimmen in der Ausführung unterscheiden. Ich würde den Geschmack derjenigen Person gar hoch schätzen, die mir mit Gewisheit sagen kann: Diese Symphonie ist schön; aber sie ist schlecht ausgeführt worden; jene ist gut ausgeführt worden; aber sie tauget nichts. Dieser feine Unterscheid lästet sich ohne eine feine ausserordentliche Unterscheidungskraft gar nicht fühlen, und hierinn bestehet, wie ich dafür halte, das Kennzeichen eines geschickten Kenners.

Künftig der Beschluß der Grandvallisichen Abhandlung.

Fortsetzung der uneigentlichen Septimenaccorde.

(6) Der sechste uneigentliche Dreyklang erhält eine verminderte Septime.

Exempel.

Septimen- accord.	{ b verminderte Septime. gis reine Quinte. es verminderte Terz. cis	Erster um- gekehrter Accord.	{ b reine Quinte. gis übermäßige Terz. es cis übermäßige Sexte.		
				<hr/> es versetzter Baß.	
				<hr/> cis Grundbaß.	

Zweiter umgekehr- ter Accord.	{ b verminderte Terz. gis es verminderte Sexte. cis reine Quarte.	Dritter um- gekehrter Accord.	{ b gis übermäß. Sexte. es reine Quarte. cis übermäßige Secunde.		
				<hr/> b versetzter Baß.	
				<hr/> cis Grundbaß.	

<hr/> cis Grundbaß.	
<hr/> b versetzter Baß.	
<hr/> cis Grundbaß.	

(7.) Der

(7) Der siebente uneigentliche Dreyklang erhält eine verminderte Septime.

Septimenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} c \text{ verminderte Septime.} \\ as \text{ kleinste Quinte.} \\ fis \text{ kleine Terz.} \\ dis \end{array} \right.$   


---

 dis Grundbaß.

Erster umgekehrter Accord.  $\left\{ \begin{array}{l} c \text{ falsche Quinte.} \\ as \text{ verminderte Terz.} \\ fis \\ dis \text{ grosse Sexte.} \\ fis \text{ versetzter Baß.} \\ dis \end{array} \right.$   


---

 dis Grundbaß.

Zweyter umgekehrter Accord.  $\left\{ \begin{array}{l} c \text{ grosse Terz.} \\ as \\ fis \text{ übermäß. Sexte.} \\ dis \text{ größte Quarte.} \\ as \text{ versetzter Baß.} \\ dis \end{array} \right.$   


---

 dis Grundbaß.

Dritter umgekehrter Accord.  $\left\{ \begin{array}{l} c \\ as \text{ kleine Sexte.} \\ fis \text{ Triton.} \\ dis \text{ übermäß. Secunde.} \\ c \text{ versetzter Baß.} \\ dis \end{array} \right.$   


---

 dis Grundbaß.

## Andere Gattung dissonirender Sätze,

oder

### Von den untergeschobenen falschen Accorden,

und zwar

#### Erster Abschnitt

#### Von dem Accord der None.

Der Accord der None entspringet, wie wir oben gesagt, aus dem Zusatz eines fünften Thones in der Entfernung einer Terz unter dem Baße des Septimenaccords, und besteht in seinem ganzen Umfang aus der None, Septime, Quinte und Terz.

## Exempel.

Septimen  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} g \\ e \\ c \\ a \end{array} \right.$

---

a

Nonen-  
accord.  $\left\{ \begin{array}{l} g \text{ None,} \\ e \text{ Septime.} \\ c \text{ Quinte.} \\ a \text{ Terz.} \end{array} \right.$

---

f Terz unter a

## Anmerckung.

(1) Wiewohl die None auf der Stufe einer Secunde genommen wird: so ist sie dennoch von dem Intervall der Secunde zu unterscheiden. Die Ursach ist diese. Wenn der Accord der Secunde aus der Umkehrung eines Septimenaccords entsteht: so entspringet die None aus einem neuen unter der Grundnote des Septimenaccords hinzugesetzten Thone, und wenn die Secunde sich binnen den beyden Enden einer Octave befindet: so überschreitet sie hingegen die None. Ueberdieses sind beyde, wie an seinem Orte gezeigt werden wird, in ihrer Vorbereitung und Auflösung von einander unterschieden. Folglich muß der Accord der None als ein neuer Accord in seiner Gattung angesehen werden, der so wohl wie die Septime alle Intervallen, woraus er besteht, in seinem Umfange begreift, da der Secundenaccord hingegen die seinigen aus der Umkehrung des Septimensatzes erhält.

(2) Da wir oben nur zweyerley mögliche Nonen auf dem Claviere angegeben: so thun wir iho noch eine Nebenart, nemlich eine übermäßige hinzu. Sie wird auf der erhöhten Stufe einer übermäßigen Secunde genommen, und besteht aus sechs ganzen und drey halben Thönen. Viele vermischen diese übermäßige None mit der übermäßigen Secunde. Da sie aber eben wie die übrigen Nonen durch die Unterschabung entstehet, und ihren Ursprung ausser den Gränzen der Octave hat: So muß sie ohne Zweifel eher unter die Nonen, als die Secunden gehören. Die Art ihrer gewöhnlichen Auflösung über sich, wovon wir zu seiner Zeit reden werden, macht es nicht aus. Es wird sich zeigen, daß sie eben-

fals

fals wie die übrigen Nonen sich unterwärts aufzulösen fähig ist, und folglich alle Eigenschaften einer None an sich hat.

Wir wollen nunmehr die gewöhnlichsten eigentlichen und uneigentlichen Grund- und umgekehrte Septimenaccorde vermittelst der Unterschiebung in Nonenaccorde verwandeln, und zwar nach den dreien Arten der Nonen, der kleinen, grossen und übermäßigen.

(A.) Exempel mit der kleinen None.

Septimen-  
accord.  $\left. \begin{array}{l} f \\ d \\ h \\ g \end{array} \right\}$   


---

 g

Nonen-  
accord.  $\left. \begin{array}{l} f \text{ kleine None.} \\ d \\ h \\ g \end{array} \right\}$   


---

 e Terz unter g.

Septimen-  
accord.  $\left. \begin{array}{l} c \\ a \\ f \\ d \end{array} \right\}$   


---

 d

Nonen-  
accord.  $\left. \begin{array}{l} c \text{ kleine None.} \\ a \\ f \\ d \end{array} \right\}$   


---

 h, Terz unter d.

Berminderter  
Sept. acc. mit  
der kleinen  
Terz.  $\left. \begin{array}{l} f \\ d \\ h \\ gis \end{array} \right\}$   


---

 gis

Nonen-  
accord.  $\left. \begin{array}{l} f \text{ kleine None.} \\ d \\ h \text{ reine Quinte} \\ gis \end{array} \right\}$   


---

 e Terz unter gis.

Berminderter Sept.  
accord mit der ver-  
minderten Terz.  $\left. \begin{array}{l} f \\ d \\ b \\ gis \end{array} \right\}$   


---

 gis

Nonen-  
accord.  $\left. \begin{array}{l} f \text{ kleine None.} \\ d \\ b \text{ falsche Quinte} \\ gis \end{array} \right\}$   


---

 e Terz unter gis.

(B) Exempel mit der grossen None,  
(d grosse None.

Septimen-  
accord.  $\left. \begin{array}{l} d \\ h \\ g \\ e \end{array} \right\}$   


---

 e

Nonen-  
accord.  $\left. \begin{array}{l} d \text{ grosse None.} \\ h \\ g \\ e \end{array} \right\}$   


---

 e Terz unter e

Septimen- } h  
ac.ord. } g  
          } e  
          } c  
—————  
          c

Nonen- } h grosse None.  
accord. } g  
          } e  
          } c  
—————  
          a Terz unter c.

Septimen- } h  
accord. } gis  
          } e  
          } c  
—————  
          c

Nonen- } h grosse None.  
accord. } gis  
          } e  
          } c  
—————  
          a Terz unter c.

Septimen- } a  
accord. } f  
          } d  
          } h  
—————  
          h

Nonen- } a grosse None.  
accord. } f  
          } d  
          } h  
—————  
          g Terz unter h.

(C.) Exempel mit der übermäßigen None.

Diese None hat ihren unveränderlichen Platz auf der sechsten Saite eines moll Thones, und entstehet vermittelst der Unterschiebung aus dem Accord der grossen Septime über der Klangsaite eines moll Thones.

Vorstellung.

Septimen- } gis grosse Septime.  
accord. } e  
          } c  
          } a  
—————  
          a

Accord der 'gis übermäßige None.  
übermäßigen s  
None. } c  
          } a  
—————  
          f

f sechste Saite in A moll.

Es kann aber nach Beschaffenheit so wohl der grosse Nonenaccord, als der Satz der übermäßigen Secunde gleichfalls auf dieser sechsten Saite Platz finden.

Im vorhergehenden 23. Blatte beliebe man pag. 187. in der achten Reihe die beyden Wörter: und siebenten wegzulassen, weil der Accord der verminderten Septime ein Grundaccord ist, wie wir bereits pag. 181. im 22. Blatte gezeigt haben, und sich folglich auf diese Anmerkung nicht bezieht.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

**Fünf und zwanzigstes Stück.**

---

**BERLIN,**

**Dienstags, den 19. August 1749.**

---

**Beschluß des Grandvallisichen Versuchs  
über den guten Geschmack.**

**I**ch kann es nicht genug wiederhohlen. Man muß seinen Geschmack mit guten Sachen unterhalten, das ist, keine andere als durch eine allgemeine Uebereinstimmung für gut erkannte Musick ausführen, wie z. E. des Lully, (\*) vieler guten neuern, und die erlesensten Stücke einiger welschen und deutschen Componisten zumahl ihre Symphonien. Lully besonders sey euer Held. Bewundert den aus seinen Wercken hervorleuchtenden Geist, er zeigt sich überall. Saget euch nicht sein Gesang, daß er fähig war, zu gedencken, was er ausdrückte? Was für feine, für zärtliche, für ausdrückende, für rührende Thöne! Das heißt die Mahlerey der Poesie beleben; das heißt ihre Farben verstärken. Lust, Fleiß und Uebung machen Künstler, aber der Verstand allein macht die vortreflichen Künstler. An den Bildern erkennet man den ganzen Umfang des Geistes eines Auctors: denn

So wie die Mahlerey, so muß die Thonkunst streben,  
Den Dingen jedesmahl die Aehnlichkeit zu geben  
Und hierinnen zeigt sich die Grösse dieses bewundernswürdigen Mannes.  
B b Dem

(\*) Man kann hier nach Belieben einen andern grossen Meister ihiger Zeit an die Stelle des Lully setzen. Zur Zeit, da Herr Grandvall seinen Versuch schrieb, wollte man noch von keinem andern, als einem Lully in Franckreich wissen.

Dem wahren stets getreu, abwechselnd Kunst und Gang,  
Ergehst, rührt das Herz, verwundert sein Gesang.  
Von Opfern, Wettern, Schlacht, Grabmählern, Zaubereyen,  
Von allem liefert er die ächtsten Schildereyen.

Ich gestehe, daß er mit seiner Musick nicht soweit gekommen ist, daß er übernatürliche Dinge damit ausgerichtet, dergleichen man den Alten zu eignet. Denn was erzählet man von ihrer Musick nicht für wunderbare Würckungen? Die lydische Thonart soll einen Unsinnigen besänftigt, und die phrygische den feigsten Memmen Muth zum Trefsen gemacht haben. Plutarch erzählet, daß, als einmahl Antigonidas vor dem Alexander ein besonders lebhaftes Lied auf der Flöte spielte, das Gemüth dieses Prinzen dergestalt erhitzt worden sey, daß er sich von der Tafel so gleich nach dem Wassenplatze erheben wollen. Terpander soll mit seiner Leyer einen Aufruhr zu Lacedämon gestillet haben. Einige sagen, daß man Krancke geheilet, wenn man auf dem francken Theil des Leibes ein Instrument gespielet. Die Schrift erzählet uns, daß David mit seiner Harfe den schwarzen melancholischen Geist aus dem Saul verjaget habe. (\*\*)  
Es mögen nun die übrigen Historien wahr oder falsch seyn: so glaube ich, daß es allezeit den Menschen Vorthail bringen würde, wenn sie sich einen Punct der Vollkommenheit auch über ihre Kräfte vorsetzten. Sie würden sich nie auf den Weg machen, wenn sie glaubten, daß sie nicht weiter kommen würden, als da wo sie würcklich hinkommen werden. „Alle Wissenschaften und Künste, sagt Herr von Fontenelle, haben ihr Hirngespinnst, wornach sie lauffen, ohne es jemahls zu erreichen. Man erwischet aber unterwegs allezeit sehr gründliche Erkenntnisse. Die Ehyemie hat den Stein der Weisen, die Meszkunst die Quadratur des Zirckels, die Astro- nomie die Seelänge, die Mechanick die immertwährende Bewegung. Es ist unmöglich, alles dieses zu finden, aber sehr nützlich, darnach zu suchen.“ Auf gleiche Weise, wiewohl man von den übernatürlichen Würckungen, welche die ehmahlige Musick verursacht haben soll, nicht gänzlich übersüh-  
ret

(\*\*) Die Sthen, ein sehr barbarisches Volk, versandten ihre Staatsunterhändler allezeit mit einer Harfe in der Hand, weil sie dafür hielten, daß sie desto glücklicher in ihren Angelegenheiten seyn würden. Dem König von Frankreich, Franciscus dem ersten, wollte dieser Einfall nicht von statten gehen. Er schickte auch einmahl einige Thon- Künstler als eine Art vom Geschenk, an Solmann den grossen ab. Es empfing sie aber dieser Ottomanische Prinz sehr übel, indem er ihre Instrumenten zerbrechen ließ, und sie über Hals und Kopf wieder nach Frankreich zurück jagte.

ret ist: so glaube ich, daß es doch sehr nützlich ist, daß man sich bearbeitet, dahin zu gelangen. Man nähert sich zum wenigsten durch diese Bestrebung immer mehr und mehr der Sache. Dieses hat Lully gethan Seine Music bewegt das Herz, und gefällt allezeit, ob man sie gleich schon seit langer Zeit höret. Dieß ist das Kennzeichen vortreflicher Dinge, daß ihnen niemals etwas von ihrem Behrt abgeht, man höre sie so oft man wolle, und daß, wenn sie nicht mehr die Anmuth der Neuigkeit haben, sie wegen des Grades ihrer Vollkommenheit allezeit ihren Beyfall behaupten. Man kann bey Gelegenheit des Herrn von Lully sagen, daß es Künstler giebt, deren Verstand sich so weit, wie die Kunst, erstrecket, zu der sie sich bekennen. Sie geben ihr durch ihren Wiß und durch ihre Erfindungskraft mit Vortheil wieder, was sie von der Kunst und ihren Lehrsätzen erhalten. Sie entfernen sich öfters von der Kunst, um sie edler zumachen; sie weichen von den Regeln ab, wenn diese sie nicht zu dem starcken, zu dem erhabenen leiten. Gemeine Geister gegentheils bleiben in dem Bezirck ihrer Sphäre. Sie erreichen nichts weiter, als einen gewissen Punct, der ihrer Fähigkeit und ihren Einsichten den Gränzstein setzet. Weiter gehen sie nicht, weil ihre Augen nicht weiter zu dringen vermögend sind.

Erzürnen möcht es mich, daß ein verkehrter Geist,  
Der mit den Thönen fickt, und dieses setzen heißt,  
Den leeren Kopf zerplagt, ein albern Lied zu schreiben.

Nichts desto weniger geschieht, daß die Arbeit solcher Handvercksleute öfters beliebt, und noch mehr, theuer erkauft wird.

O Zeit! o Wahn! man muß des Dinges lachen,  
Der setzet noch wohl Preise drauf.  
Ein dummer Stichel gräbt die Sachen,  
Ein Narre führt die Arbeit auf.

Möchten alle diejenigen, die ihre Wercke lieben, des Lully seine verachten können! Diese Straffe wünsche ich ihnen.

Anmerkungen zum Nonenaccord.

1. Anmerck. Wenn sich in dem Nonenaccord die übermäßige Quinte findet, so heisset man ihn alsdenn insgemein den Accord der übermäßigen Quinte. Es findet sich aber die übermäßige Quinte in drey Nonenaccorden, worunter jedoch nur der erste durchgehends gebräuchlich, der andere etwas ungebräuchlicher, und der dritte gar selten ist.

### Exempel des ersten übermäßigen Quintenaccordes.

Selbiger hat seinen beständigen Platz auf der medianten oder der herrschenden eines Mollthones, und entstehet vermittelst der Unterschiebung aus dem thonischen Septimenaccord.

Thonischer	{	d	Accord der	d None.
Septimen-	{	h	übermäßi-	h Septime.
accord.	{	gis	gen Quinte	gis übermäßige Quinte.
	{	e		e Terz.
		e	Dominante in A moll.	c medianten von A moll.

Man pfleget in diesem übermäßigen Quintenaccord öfters die Terz in eine Quarte zu verwandeln, und in diesem Fall ist dieser Accord als ein durch den Zusatz eines fünften Thones in der Entfernung einer Quarte unter dem Basse des übermäßigen Secundenaccordes erzeugter Accord anzusehen.

### Vorstellung.

Übermäßiger	{	d	Übermäßiger	d None.
Secunden-	{	h	Quintenac-	h Septime.
accord.	{	gis	cord mit der	gis übermäßige Quinte.
	{	f	Quarte.	f Quarte.
		f	sechste Saite von A moll.	c Medianten von A moll, und vierte Saite unter F.

### Exempel des zweyten übermäßigen Quintenaccordes.

Es entstehet selbiger vermittelst der Unterschiebung von denjenigen Septimenaccorden, der auf dem harten verminderten Dreyklang beruht, und kan sein Platz folglich entweder der dritten, oder der ordentlichen siebenten Saite eines Mollthones zugeeignet werden.

Septimen-	{	a	Vorstellung.	a None.
accord.	{	f	Übermäßi-	f Septime.
	{	dis	ger Quin-	dis übermäßige Quinte.
	{	h	tenaccord.	h Terz.
		h	andere Saite von A moll, und fünfte Saite von E moll	g ordentliche siebente Saite von A moll, oder Medianten von E moll.

Man

Man pfleget auch allhier öfters die Terz in eine Quarte zu verwandeln, in welchem Fall dieser Accord vermittelst der Unterschabung von dem um einen halben Thon erhöhten Basse des vorigen uneigentlichen Stammaccordes entspringet.

$\left. \begin{array}{l} a \\ f \\ dis \\ c \end{array} \right\}$ <hr/> <p>c Grundbass.</p>	<p><b>Vorstellung.</b>          übermäßi-ger Quin-tenaccord. } a None          } f Septime.          } dis übermäßige Quinte.          } c Quarte.</p> <hr/> <p>g vierte Saite unter c.</p>
---	---

Exempel des dritten übermäßigen Quintenaccordes. Selbiger entsteht vermittelst der Unterschabung von demjenigen Septimenaccord, der sich auf den fünften uneigentlichen Dreyklang bezieht.

<p>Septimen-accord. } a          } f          } dis          } b</p> <hr/> <p>b</p>	<p><b>Vorstellung.</b>          übermäßi-ger Quin-tenaccord. } a None.          } f Septime.          } dis übermäßige Quinte.          } b Terz.</p> <hr/> <p>g dritte Seite unter B.</p>
---	--

2. Anmerck. Wenn der Accord der None umgekehret, und ein anders von seinen Intervallen zum Basse genommen wird: so bekommen wir folgende vier Fälle,

einen aus	$\left. \begin{array}{l} 7 \\ 6 \\ 5 \\ 3 \end{array} \right\}$	
einen andern aus	$\left. \begin{array}{l} 6 \\ 5 \\ 4 \\ 3 \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 6 \\ 5 \\ 4 \\ 3 \end{array} \right\}$
den dritten aus	$\left. \begin{array}{l} 6 \\ 4 \\ 3 \\ 2 \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 7 \\ 6 \\ 4 \\ 2 \end{array} \right\}$
und		
den vierten aus	$\left. \begin{array}{l} 7 \\ 6 \\ 4 \\ 2 \end{array} \right\}$	

B b 3

Exempel

Exempel mit einer kleinen Note.

Nonen- accord.	$\left. \begin{array}{l} f \\ d \\ h \\ g \end{array} \right\}$	e 6	f 5	e 2	e 7
		f 7	d 3	f 3	g 2
		d 5	g 6	g 4	d 6
		h 3	e 4	h 6	h 4
		<u>g</u>	<u>h</u>	<u>d</u>	<u>f</u>
	e	g			

Anderes.

Nonen- accord.	$\left. \begin{array}{l} f \\ d \\ h \\ gis \end{array} \right\}$	e	f	e	e
		f	d	f	gis
		d	gis	h	d
		h	e	gis	h
		<u>gis</u>	<u>h</u>	<u>d</u>	<u>f</u>
	e	gis			

Anderes.

Nonen- accord.	$\left. \begin{array}{l} f \\ d \\ b \\ gis \end{array} \right\}$	e	f	e	e
		f	d	f	gis
		d	gis	b	d
		b	e	gis	b
		<u>gis</u>	<u>b</u>	<u>d</u>	<u>f</u>
	e	gis			

Anderes.

Nonen- accord.	$\left. \begin{array}{l} c \\ a \\ f \\ d \end{array} \right\}$	h 6	c 5	h 2	h 7
		c 7	a 3	c 3	d 2
		a 5	d 6	f 6	a 6
		f 3	h 4	d 4	f 4
		<u>h</u>	<u>f</u>	<u>a</u>	<u>c</u>
	h				

Exempel mit einer grossen Note.

Nonen- accord.	$\left. \begin{array}{l} d \\ h \\ g \\ e \end{array} \right\}$	c 6	d 5	c 2	c 7
		d 7	h 3	d 3	e 2
		h 5	e 6	g 6	h 6
		g 3	c 4	e 4	g 4
		<u>e</u>	<u>g</u>	<u>h</u>	<u>d</u>
	c				

Anderes.

Nonen- accord.	$\left. \begin{array}{l} h \\ g \\ e \\ c \end{array} \right\}$	a 6	h 5	a 2	a 7
		h 7	g 3	h 3	c 2
		g 5	c 6	e 6	g 6
		e 3	a 4	c 4	e 4
		<u>c</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>h</u>
	a				

Anderes

Anderes mit der übermäßigen Quinte.

übermäß. Quinten- accord.	{ d h gis e ----- c	c d h e gis ----- e	d h e c ----- gis	c d gis e ----- h	c e h gis ----- d
---------------------------------	---------------------------------------	---------------------------------------	----------------------------------	----------------------------------	----------------------------------

Wenn in diesem Accord der übermäßigen Quinte die Quarte an statt der Terz gebraucht wird, so werden dadurch in den umgekehrten Accorden einige Intervallen verändert.

Vorstellung.

Übermäßiger Quintenac- cord mit der Quarte.	d h gis f ----- c	c 5 d 6 h 4 gis 2* ----- f	d 5 h 3 f 7 c 4 ----- gis	c 2 d 3 gis 6* f 5 ----- h	c 7 f 3 h 6 gis 4* ----- d
--	----------------------------------	---	--	---	---

Die übrigen Accorde der übermäßigen Quinte und ihre Arten kann ein jeder nach Anleitung dieser beyden Exempel in umgekehrte Accorde verwandeln.

Exempel mit einer übermäßigen None.

Übermäßi- ger Nonen- accord.	{ gis e c a ----- f	f 6 gis 7* e 5 c 3 ----- a	gis 5* e 3 a 6 f 4 ----- c	f 2 gis 3* c 6 a 4 ----- e	f 7 a 2 e 6 c 4 ----- gis
------------------------------------	---------------------------------------	---	---	---	--

3. Anmerck. Man pfleget dem Nonenaccord öfters die Septime abzuschneiden. Die durch die Umkehrung von ihm abstammenden Sätze haben alsdenn gleichfalls ein Intervall weniger. Wir wollen zur Probe ein Exempel geben.

Nonen- accord.	{ d g e ----- c	d 7 c 6 g 3 ----- e	d 5 c 4 e 6 ----- g	c 7 g 4 e 2 ----- d
-------------------	--------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------

4. Anmerck. Der Nonenaccord wirft öfters die Quinte weg, und nimt an deren statt die Sexte, z. E.

f 9  
 d 7  
 c 6 *Sexte, anstatt der Quinte h.*  
g 3  
 e

Da dieser Accord aber ungemein hart ist, so wirft man insgemein zu gleicher Zeit die Septime weg, woraus denn folgende Sätze entstehen:

Nonen- accord.	{	f None.	e 6	g 5	c 5
		c Sexte.	c 4	f 4	g 2
		g Terz.	<u>f 7</u>	<u>e 3</u>	<u>e 7</u>
		e	g	c	f

Man kann hier mit den übrigen Arten der None gleichfalls Proben machen  
 4. Anmerck. Diejenigen Nonenaccorde, wo die Terz oder Quinte weg-  
 gethan wird, können nicht anders als für unvollständig angesehen  
 werden. Wir begnügen uns mit zweyen Exempeln.

*Unvollständige Nonenaccorde.*

f  
 d Hier ist die Quinte weggelassen.  
g  
 e

f Hier ist die Terz weggelassen.  
 d  
 h  
        
 e

Die hieraus durch die Umkehrung entstehenden Sätze sind gleicher Unvollständigkeit theilhaftig.

Da wir im vorigen Blatte pag. 198. einen aus Uebereilung eingeschlichenen Fehler verbessern wollen: so haben wir in der Geschwindigkeit einen neuen begangen. Es muß nemlich gelesen werden: weil der Accord der verminderten Septime kein Grundaccord ist. Da selbiges schon im zwey und zwanzigsten Blatte gesagt worden ist: so werden sich verständige Leser daran nicht gestossen haben.

Diese Blätter werden alle Dienstag fortgesetzt, und sind in der Haude und Spenerischen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
Kritische Souffleur  
an der Spree.

---

Sechs und zwanzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 26. August 1749.

---

Folgende Gedancken betreffen die Execution, oder die Ausführung musicalischer Stücke. Ich bin ersuchet worden, selbige in diese Blätter zu rücken, und thue solches mit desto mehrerm Vergnügen, je bekannter die darinnen enthaltenen Wahrheiten zu werden verdienen.

Die musicalischen Stücke sind selten von denjenigen gesetzt, die sie ausführen. Spiellet einer auch ein von ihm selbst gefertigtes Solo, so ist es doch in Absicht auf den Accompagnateur, oder den Grundspieler, etwas fremdes. Der Thonkünstler Vortheil erfordert also, sich durch die Art, womit sie etwas herausbringen, Ehre zu machen. Sie müssen zeigen, daß sie das, was sie vortragen, selbst fühlen, und verstehen. Um dieses glücklich zu bewerkstelligen, müssen unterschiedene Dinge in acht genommen werden.

Das erste ist, daß der Vortrag nett und rein sey. Man muß seine Stimme nicht überschreyen. Man muß ieden Thon weder zu hoch noch zu tief angeben. Je höher die Melodie gehet, desto mehr muß man die Stimme mäßigen, und bey tiefen Thönen sie desto voller und durchdringender machen. Eine Regel, die schlechte Sänger nie beobachten, die aber doch fast allgemein ist. Ein besonderer Schwung der Gedancken, eine außerordent.

dentliche Gewalt des Affects kann uns nur davon abweichen lassen. Die Recordantenschüler wissen nichts davon, und besonders will die Lunge der Bassisten immer bey hohen Thönen ihre Gurgel ganz zersprengen. Aber meist daher kömmt es auch, daß man ihr Singen mit soviel Eckel und Verachtung anhöret. Die Violinen müssen rein gestimmt, und noch reiner gegriffen werden. Diese Nettigkeit erfodert, daß man die blossen Saiten oftmahls nicht hören lasse, sondern ihre Thöne mit dem vierten Finger greiffe; daß man bey gewissen zärtlichen Gängen aus den sogenannten übersehten Applicaturen nicht gleich wieder mit der linken Hand zurückfahre, sondern so lange oben bleibe, bis der vorhabende Gang zu Ende ist; daß man immer den stärcksten, vollestes, und nach Gelegenheit feinsten Thon aus der Violin ziehe, ohne jedoch zu kraken, oder zu schrappen. Claviere und Flügel müssen nicht unrein gestimmt, noch ungleich befiedert seyn. Eine Unbequemlichkeit für die Claviristen, der sie fast nicht abhelfen können, weil sie selten Eigenthümer der Instrumente sind, worauf sie spielen müssen. Ueberhaupt ist wahr, daß man am besten nur auf einem Clavier, nicht aber auch auf den Flügeln das starcke und schwache gewisser Gänge im Vortrage der Melodien ausdrücken könne. Geschickte Künstler aber wissen auch auf Flügeln die Ohren so zu täuschen, daß wir starcke und schwache Thöne zu vernehmen glauben, ob sie gleich die Federn mit meist gleicher Gewalt hervorbringen. Ein nicht unbeträchtlicher Vortheil ist, die Hände weder zu hoch aufzuheben, noch zu sehr zu schleppen, und die Finger mit der gehörigen Schnelligkeit wieder abzusetzen, ohne jedoch alle Thöne trozig herauszuschneiden. Dieß letztere ist sonderlich bey den leyernden Bassen der Italiäner nicht aus der Obacht zu lassen. So sehr man sich auch Mühe giebt, die Querflöten durch allerhand Vortheile und Erfindungen rein zu machen, so muß doch der Wind allemahl noch mit Urtheil und Behutsamkeit selbigen mitgetheilet werden. Nur wenig Thonarten sind auf diesem Instrumente nach ihrem Umfange recht rein. Sonderlich ist es darauf eben so leicht, die höhern Thöne zu scharf anzugeben, als viele welsche Sanger die Gewohnheit haben, immer zu faul zu singen.

Bloß eine durch viele Uebung und Erfahrung vollkommen gemachte Empfindung wird entscheiden, welche Thöne in allen besondern Fällen gezogen, geschleiffet, oder gestossen werden sollen, und mit welcher Stärke, Verschiedenheit und Abwechslung dieses geschehen muß. Dieß gehöret zu demjenigen, was man Methode nennet, und dieselbe ist vielleicht nirgends besser

besser, richtiger, ausdrückender und allgemeiner eingeführet, als in Berlin. Die gehörige Anbringung der Mordanten oder Vorschläge, Triller, Accente, und so weiter gehöret auch dahin. Ich hörte neulich die Arie aus der Oper *Einna: Figurati ecclissati, &c.* spielen. Die Singstimme wurde auf einer Traversiere geblasen. Man machte auf das *f*, worauf die Sylbe *ti* fällt, immer eine Coloratur aus dem *g* herunter, und man glaubte durch diesen Bierath die Melodie zu verschönern, ob man gleich just das Gegentheil that. Ein besonderer Vorzug der berlinischen Musick ist dieses, daß man daselbst mit den Manieren und Auszierungen sehr sparsam umgeheth, aber diejenigen, die man macht, desto erlesener sind, und man sie desto feiner und netter herausbringt. Der musicalische Vortrag der Herren Graune, Quanz, Benda, Bach, &c. ist gar nicht wegen der Menge der Verschönerungen so vortreflich. Das nachdrückliche, redende und rührende beruhet auf ganz andern Dingen, die nicht so viel Aufsehen machen, aber desto mehr das Herz einnehmen.

Jeder Ton muß deutlich von dem andern unterschieden werden, und noch vielmehr muß diese Deutlichkeit bey den Gängen und deren Theilen statt finden. Die Einschnitte der Rede, die *Commata, Cola* &c. werden in der Musick auf zweyerley Weise ausgedruckt, erstlich durch Pausen, hernach durch die innere Beschaffenheit der Gänge. Wenn im Anfang der Arie: *Se sapessi il mio dolore*, nach den Tönen des *Ritornells*, die hernach diese fünf Worte beleben, keine Pause ist, so wird ein ieder Violinist, der da empfindet, was er spielet, doch bey dem letzten *d* etwas absetzen, und dadurch das *Comma* ausdrücken. Aber auf dieses Gefühl, auf diese Empfindung kommt es an. Von solchen Dingen können wenig Regeln gegeben werden; bloß die Erfahrung kann dabey etwas thun. Die Musick enthält die Sprache der Empfindungen und der Leidenschaften. Jede Sprache muß verständlich seyn, und der Verstand muß also auch bey der Musick die Anordnung aller Gedanken, und das Verhältniß der kleinsten Theile des Ausdruckes untereinander einsehen.

Ferner muß der Vortrag oder die Ausführung eines Stückes leicht und fließend seyn. Wenn man mercket, daß der Tonkünstler nur mit Angst arbeitet, und alle Augenblicke fürchtet, zu fehlen, so machet dieses dem Zuhörer zugleich Angst und Furcht. Auch hierinn ist besser, mit einem galanten Leichtsinne einige Fehler zu machen, als pedantisch gar zu sorgsam zu seyn. Bey Solos und Concerten ist dieses hauptsächlich zu mercken.

Manchem höret man zum Anfange eines Stückes schon die Furcht an, die er vor dem schweren Gange hat, der gegen das Ende desselben vorkommen wird. Die schlechten Sänger machen es noch besser. Sie üben nur die in ihrer Arie vorkommenden Coloraturen und Läufer; das übrige und hauptsächlichste der Arie mag gehen, wie es will, gleichsam, als wenn es besser wäre, Thöne und Worte, die mit einander vereiniget, zum Verstande eilen, und ins Herz dringen, schläfrich, matt, unverständlich und ohne Nachdruck vorzutragen, und ja recht mühsam und fertig diejenigen Thöne herauszubringen, die bloß zur Erläuterung, bloß zum Glanz, zum Schimmer, bloß zur Zeigung der Kunst, und zur Erregung eines Gefallens dienen, welches Gefallen aber doch nur der Hauptsache, und der in der Arie steckenden Empfindung halber da ist, nicht aber sie selber ausmacht.

Künftig weiter.

### Anderer Abschnitt.

## Von dem Accord der Undecime.

Der Accord der Undecime entspringet, wie wir oben gesagt, aus dem Zusatz eines sechsten Thones in der Entfernung einer Terz unter dem Basse des Nonenaccords, und besteht in seinem ganzen Umfang aus der Undecime, None, Septime, Quinte und Terz.

### Exempel.

Nonen accord.	{	f
		d
		h
		g
		<hr/> e

Undeci- menac- cord.	{	f Undecime,
		d None,
		h Septime,
		g Quinte,
		e Terz.

c Bass des Undecimenaccordes.

Wiewohl die Undecime in der Bezeichnung eines Generalbasses der Bequemlichkeit wegen durch die Ziffer 4. vorgestellet wird: so ist sie dennoch von der Quarte, so wie die None von der Secunde, als ein besonderes Intervall zu unterscheiden, wosfern anders ein Intervall, welches vor-  
bereitet

bereitet und aufgelöst werden muß, und folglich alle Eigenschaften einer Dissonanz an sich hat, eine Dissonanz zu nennen ist. Daß die Undecime aber der Vorbereitung und Auflösung bedarf, wird sich an seinem Orte zeigen. Es sind hiebey noch andere Ursachen vorhanden, die Undecime von der Quarte zu unterscheiden. Die Quarte, eine beständige Consonanz, rühret aus der Umkehrung des harmonischen Dreyklanges her, wenn die Undecime, eine beständige Dissonanz, aus dem Zusatz eines neuen Klanges in der Entfernung einer Tertz unter dem Basse eines Nonenaccordes entspringet. Dieser Accord der Undecime, ein neuer Accord in seiner Gattung, begreift in seinem Umfange alle Intervalle, woraus er besteht, da die Quarte im Sertquartenaccord selbige vom harmonischen Dreyklang, dessen Quinte sie vorstellet, entlehnet. Gesezt, man wollte sagen, die Undecime würde nur zufälliger Weise eine Dissonanz, so wie etwann die Tertz im Quartertenaccord, oder die Quinte im Sertquintenaccord: so kann man dawider einwenden, daß diese zu Dissonanzen werdenden Consonanzen aus einer bloßen Umkehrung, und binnen den Schrancken einer Octave entstehen, welches aber bey der Undecime, die die Schrancken der Octave in ihrem Ursprunge überschreitet, und daher als ein neues Intervall in ihrer Gattung angesehen werden muß, nicht zutrifft. Sie stellet sich aber so gleich in ihrem Ursprunge als eine Dissonanz, dar. Es ist also leicht zu erachten, warum man zwey ihrem Ursprunge und ihrer Fortschreitung nach unterschiedne Intervallen durch zwey besondere Namen unterscheiden, und sich nicht bey der Aehnlichkeit, die sich zwischen der Quarte und Undecime in ihrer Vorstellung findet, aufhalten muß.

Dieser Accord der Undecime wird seiner ungemeynen Härte wegen in der Praxi sehr selten in seinem ganzen Umfange gebrauchet. Man pfleget bald dieses, bald jenes Intervall von ihm wegzunehmen. Wir wollen ihn in diesen unterschiednen daraus entstehenden Gestalten betrachten, und sehen, was für Sätze alsdenn vermittelst der Umkehrung von ihm entspringen.

(1) Wenn man die Tertz hinweg thut.

Es bleibet alsdenn ein aus der Undecime, None, Septime und Quinte bestehender fünfstimmiger Accord übrig. Da man alsdenn sagen kann,  
 Ec 3 daß

daß der Undecimenaccord aus dem Zusatz eines fünften Thones unter dem Basse des Septimenaccordes entspringet: so werden wir deswegen bey der Vorstellung des erstern allezeit den letztern zum Grunde setzen.

### Exempel

und zwar

mit der ordentlichen oder vielmehr Kleinen Undecime.

Septimenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} g \\ e \\ c \\ a \end{array} \right.$

---

a

$\left\{ \begin{array}{l} g \text{ Kleine Undecime.} \\ e \text{ None.} \\ c \text{ Septime.} \\ a \text{ Quinte.} \end{array} \right.$

---

d Quinte unter a, dem Basse des Septimenaccordes.

Anderes.

Septimenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} a \\ f \\ d \\ h \end{array} \right.$

---

h

Undecimenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} a \text{ Undecime.} \\ f \text{ None.} \\ d \text{ Septime.} \\ h \text{ Quinte.} \end{array} \right.$

---

e

Anderes.

Septimenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} e \\ c \\ a \\ f \end{array} \right.$

---

f

Undecimenaccord.  $\left\{ \begin{array}{l} e \text{ Undecime.} \\ c \text{ None.} \\ a \text{ Septime.} \\ f \text{ Quinte.} \end{array} \right.$

---

h

### Anmerkung.

Wenn dieser Undecimenaccord auf einer Klangsaite gebraucht wird, so heißt er ein thonischer Undecimenaccord, z. E.

Thon. { f Sept. { d accord. { h { g <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> g	Thon. { f Undecime. Undecimen. { d None., accord. { h Septime. { g Quinte. <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> c Klangsaite
---	---

In den Mollthönen pfleget die Quinte in diesem Accord öfters in eine kleine Sexte verwandelt zu werden, in welchem Fall dieser Undecimenaccord als ein vermittelst der Unterschabung von dem Accorde der übermäßigen Secunde entspringender Accord anzusehen ist.

#### Exempel.

Uebermäßige d Secunden- h accord. { gis { f <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> f	Undeci- d Undecime. menac- h None. cord. { gis Septime. { f kleine Sexte. <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> a
---	---

Derjenige Undecimenaccord, der von dem auf dem harten verminderten Dreyklange beruhenden Septimenaccorde herrühret, ist von diesen vorigen in nichts weiter, als der None unterschieden, die nemlich in diesem letztern klein ist, z. E.

Septimen. { a accord. { f { dis { h <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> h	Undeci- a menac- f kleine None. cord. { dis { h Quinte. <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> e
---	---

Eben dieses Exempel mit der kleinen Sexte.

Uebermäßi- a ger Secun- f denaccord. { dis { c <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> c	Undecimen. { a accord. { f kleine None. { dis { c kleine Sexte. <hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/> e
--	---

Exempel

**Exempel**

mit der übermäßigen oder vielmehr grossen Undecime.

Septimen-accord.  $\left. \begin{array}{l} gis \\ e \\ c \\ a \end{array} \right\}$   


---

a

Undecimen-accord.  $\left. \begin{array}{l} gis \text{ grosse Undecime.} \\ e \text{ None.} \\ c \text{ Septime.} \\ a \text{ Quinte.} \end{array} \right\}$   


---

d

**Anderes.**

Septimen-accord.  $\left. \begin{array}{l} h \\ g \\ e \\ c \end{array} \right\}$   


---

c

Undecimen-accord.  $\left. \begin{array}{l} h \text{ grosse Undecime.} \\ g \text{ None.} \\ e \text{ Septime.} \\ c \text{ Quinte.} \end{array} \right\}$   


---

f

Die aus der Umkehrung dieses fünfstimmigen Undecimenaccordes entstehenden Sätze stossen sehr selten in der Composition auf. Wir wollen sie indessen anführen, und ihren Gebrauch der Klugheit eines jeden überlassen. Es stammen aber folgende Sätze vermittelst der Umkehrung von diesem Undecimenaccorde her:

einer aus  $\left. \begin{array}{l} 7 \\ 5 \\ 4 \\ 3 \end{array} \right\}$

ein anderer aus  $\left. \begin{array}{l} 6 \\ 5 \\ 3 \\ 2 \end{array} \right\}$

der dritte aus  $\left. \begin{array}{l} 7 \\ 6 \\ 4 \\ 3 \end{array} \right\}$

der vierte aus  $\left. \begin{array}{l} 6 \\ 5 \\ 4 \\ 2 \end{array} \right\}$

**Exempel.**

Undecimen-accord.  $\left. \begin{array}{l} g \\ e \\ c \\ a \end{array} \right\}$   


---

d

e 5  
g 7  
d 4  
c 3  


---

a

e 3  
g 5  
a 6  
d 2  


---

c

d 7  
c 6  
a 4  
g 3  


---

e

d 5  
e 6  
c 4  
a 2  


---

g

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude-und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Musicus**  
an der Spree.

---

Sieben und zwanzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 2. Septemb. 1749.

---

Fortsetzung der Gedancken über den musicalischen  
Vortrag.

Man weiß, wie geschwinde alles in den Leidenschaften abwechselt, da sie selbst nichts als Bewegung und Unruhe sind. Aller Ausdruck in der Music hat entweder einen Affect oder doch eine Empfindung zum Grunde. Ein Philosoph, der was erkläret und demonstriret, sucht dem Verstande Licht zu geben, und Deutlichkeit und Ordnung darein zu bringen. Der Redner, der Poet, der Musicus suchen mehr zu erhitzen, als zu erheitern. Dort sind verbrennliche Materien, die entweder blos leuchten, oder doch nur eine gemäsigte anhaltende Wärme geben. Hier sind nichts als abgezogene Geister solcher Materien, das feinste davon, welches tausend der schönsten Flammen, aber allemal in der grösten Geschwindigkeit, und manchmal mit grosser Heftigkeit von sich zieht. Ein Tonkünstler muß also wechsels weise hundert verschiedene Rollen spielen; er muß tausend Charactere annehmen, nachdem die Componisten solches haben wollen. Zu welchen uns sonst ganz ungewöhnlichen Unternehmungen können uns die Leidenschaften nicht bringen? Und wer so glücklich ist, es sey auch in was es wolle, diejenige Begeisterung zu fühlen, welche Poeten, Redner, Mahler, zu grossen Leuten macht, der wird wissen, wie so gar geschwind und verschieden unsere Seele würcket,

wenn sie sich bloß den Empfindungen überläßt. Ein Musicus muß also die größte Empfindlichkeit und die glücklichste Errathungskraft haben, wenn er jedes ihm vorgelegtes Stück recht executiren soll. Man begreift ohne mein Erinnern, daß ich hier nicht vom Notentreffen und Tacthalten rede. Das ist nur die musicalische Fiebel, ob dieselbe gleich selbst bey unserm so großem musicalischen Reichthume eben nicht durchgehends allen Musicis so gar geläufig ist; ob man daher gleich manchen Tonverständigen schon sehr schätzen muß, weil er doch darinn beschlagen ist; und obgleich daher manche dieser guten Leute glauben, alle Pflichten ihrer Kunst zu erfüllen, wenn sie diese uur nicht schuldig bleiben. Nein, das ist nur der untere Grad der Vollkommenheit eines practischen Musici. Jene Empfindung, (ja es ist mehr, es muß alles empfunden werden, ehe und wenigstens zu gleicher Zeit, wenn es gespielt wird, es ist eine beglückte stillschweigende innere Vorbersehung, wie jedes Stück gehen soll; denn das beygesetzte Allegro, Spiritoso, &c. zeigen nur im Groben die Beschaffenheit des Ausdrucks an,) jene Empfindung macht, daß man die musicalischen Stücke recht executiren kann. Ich rede hier auch nicht von den Eigenschaften, die einen Componisten ausmachen. Dieß sind wiederum noch grössere Geheimnisse der Kunst, größerer Gaben des Himmels.

Wenn also in der Musick alles so ungemein verschieden ist, so muß es eine unendliche Verschiedenheit der Töne geben, die zu einer guten Execution nöthig sind. Ich meyne nicht die Höhe oder Tiefe der Töne; ich habe deren Stärke und Schwäche im Sinn, und ob sie ausgehalten, abgestossen, jählich, rauh, scharf, dehnend, schleppend, hüpfend, springend, reissend, scherzhaft, schlapp, gezogen, matt, rasend u. d. g. seyn sollen. Ich will hier von einigen Gattungen derselben reden, und ich werde meist nur davon so sprechen, als wenn ich bloß mit einem Violinisten zu thun hätte, weil dieses Instrument zur unvorbereiteten Ausführung musicalischer Stücke am häufigsten gebraucht wird, und ein jeder auf seine Stimme oder sein Instrument leicht die Anwendung wird machen können. Die meisten Symphonien, Fugen und Trios werden mit einer Art gespielt, die man die gewöhnlichste Art des musicalischen Ausdrucks nennen könnte. Ich verstehe solche Symphonien &c. wo eben weder was prächtiges, lärmendes, scherzhaftes oder sehr passionirtes ausdrücklich abgezielet ist. Weder der Wis noch das Herz werden dabey in höhern Graden angegriffen. Eine Menuet enthält ebenfalls weder etwas zu lustiges noch etwas trauriges. Eine Volonoise will schon ausgehaltener, gezogener und

und zärtlicher gespielt seyn. Bey diesem gewöhnlichsten Ausdrücke in der Music habe ich nicht nöthig, mich aufzuhalten. Die Musici, so wie man sie am häufigsten und alle Tage antrifft, spielen eher alle Stücke nach dieser Art, die auch nicht darnach gespielt werden sollen, als daß ihnen dieser Ausdruck nicht bekannt und geläufig seyn sollte. Bloß werden an Orten, wo Opera sind, junge, empfindliche, unerfahrene oder nicht genug nachdenkende Musici manchmal auch bey dieser Art von Stücken zu sehr ins passionirte fallen. Da ziehen sie zum Exempel bey dem Vento oder Andante einer Symphonie so zärtliche und oft so klägliche Töne aus ihrem Instrumente, die der Componist gar nicht verlangt, und wo er seinen Zuhörern bloß eine angenehme Zeitverfürgung hat machen wollen, ohne das innerste ihres Herzens anzugreifen. Jemand hat diesen Fehler manchen berlinischen Tonkünstlern, von der mittlern Gattung, vorwerfen wollen, und vielleicht hat er nicht so gar Unrecht. So schön das passionirte an seinem Orte ist, so abgeschmackt wird es da, wo es nicht seyn soll. Schöne zärtliche Töne machen die Music allein nicht schön, sondern sie müssen auch zu rechter Zeit angebracht werden. Am unrechten Orte verursachen sie nichts als Verwirrung, verhindern die Verständlichkeit und die Zuhörer, weil sie in dergleichen Töne nicht so sterblich verliebt sind, wie die Spieler, so bald ihre Empfindung nicht mehr versteht, was gespielt wird, werden der Music überdrüssig, denken was anders, oder gehen davon. Unser Herr Bach spielte vor einiger Zeit einem meiner guten Freunde die sechste aus dem zweyten Theil seiner herausgegebenen Sonaten vor. Dieser Freund gestund mir, daß er sonst das Unglück habe meistentheils zerstreuet zu werden, ehe ein Stück zu Ende käme; bey diesem aber habe er seinen Plan wahrgenommen, und eine Ausführung desselben, die ihn in beständigem Feuer und in unverrückter Aufmercksamkeit erhalten. Dieser gute Freund ist ein blosser Liebhaber der Music, und er hat die Sprache der Töne ohne hinzu gekommene Worte verstanden. Es ist also gar nicht willkürlich ein Stück so bunt oder so zärtlich zc. zu spielen, wie man nur will. Jedes Stück will seine besondere Art haben. Vielleicht ist das Temperament unserer Nation auch Schuld, daß wir manchmal zu sehr ins zärtliche, passionirte, melancholische fallen. Den Franzosen gehet daher unsere Music nie lustig genug, und man kann doch ihren Geschmack zur frölich machenden Music nicht ganz verwerfen, da die Music ja von der Heiterkeit des Gemüthes, und von der Freude geböhren, und uns von dem Himmel hauptsächlich dazu gegeben worden. Bey den meisten unserer aufgeweckten Stücke werden die

Franzosen zwar von viel Bewegung, aber nicht von rechter Freudigkeit eingenommen. Man sage was man will von der französischen Music; eine natürliche, ungezwungene, nicht weithergesuchte, leichte Melodie, auch nur eines französischen Liedgens, kann niemand verwerfen, wenn sie gut und nach der ihr gehörigen Art heraus gebracht wird. Denn man fühlt, daß es hübsch gehet, obgleich weder der Componist noch der Spieler soviel Kosten auf diese unsere Belustigung zu wenden scheinen, wie die Italiäner gemeiniglich bey ihren Stücken thun. Nur nehme man Stücke, die in einem guten Geschmack gesetzt sind. In allen Arten der Music, in den Musiken aller Nationen giebt es schlechtes Zeug und auch wieder etwas schönes. Dieß ist der Ausspruch des alten Bachs in Leipzig, der gewiß in der Music gelten kann. Spielen nicht Quanz, Benda, Braun sehr französisch? Gefällt der Trauer-Marsch in Iphigenia nicht vielen Leuten, denen man es nicht zutrauen sollte, daß er ihnen gefallen werde?

Künftig weiter.

(II.) Wenn man die None und Tertz hinweg thut.

Es bleibt alsdenn ein aus der Undecime, Septime und Quinte bestehender vierstimmiger Accord übrig, von welchem folgende in allen Umkehrungen durchgehends gebräuchliche Sätze herkommen,

einer aus  $\begin{bmatrix} 7 \\ 4 \\ 3 \end{bmatrix}$  ein anderer aus  $\begin{bmatrix} 6 \\ 5 \\ 2 \end{bmatrix}$  der dritte aus  $\begin{bmatrix} 5 \\ 4 \\ 2 \end{bmatrix}$

Exempel.

Grundaccord der Septime.  $\begin{cases} c \\ a \\ f \\ d \end{cases}$   


---

d

Undecimenaccord.  $\begin{cases} c \\ f \\ d \end{cases}$  Undecime.  
Septime.  
Quinte.

g fünfter Thon unter d.

Umgekehrte Accorde.

c 7  
g 4  
f 3  

---

d

d 6  
c 5  
g 2  

---

f

g 5  
f 4  
d 2  

---

c

Anderes.

Grundaccord der Septime.

{	e
	c
	a
	f
f	

Anderes.

Undecimenaccord.

{	e Undecime.
	a Septime.
	f Quinte. (falsche)

h fünfter Thon unter f

Umgekehrte Accorde.

e	7
h	4
a	3
f	

f	6
e	5
h	2
a	

h	5
a	4
f	2
e	

Grundaccord der Septime.

{	h
	g
	e
	c
c	

Anderes.

Undecimenaccord.

{	h grosse Undecime.
	e Septime.
	c Quinte.

f

Umgekehrte Accorde.

h	7
f	4
e	3
c	

c	6
h	5
f	2
e	

e	5
h	4
g	2
f	

III. Wenn man die None, Tertz und Septime wegthut.

Es bleibt alsdenn ein aus der Undecime und Quinte bestehender dreystimmiger Accord übrig. Der Platz der Septime kann allhier durch die Octave der Basnote ersetzt werden. Der Bezieferung wegen nennet man insgemein diesen Accord den Quintquartenaccord.

Exempel

Quintquartenaccord.

{	c Undecime.
	g Octave.
	d Quinte.
	g

anderer

{	e
	h
	f
h	

anderer

{	h
	f
	c
f	

Dd 3

Damis

Damit man die gewöhnlichsten Arten und Gattungen der ist erklärten Accorde mit einmahl übersehen könne: wollen wir folgende Tabelle hinzufügen.

### Tabelle der musicalischen Accorde.

In der ganzen Harmonie giebt es nicht mehr, als zwey Grund- oder Stammaccorde. Diese sind

Der reine Hauptaccord, insgemein harmonischer Dreyklang. Dieser theilet sich wiederum in den

Der falsche Hauptaccord. Siehe die folgende Seite.

eigentlichen  
der eigentliche harmonische Drey-  
klang ist

und

uneigentlichen  
der uneigentliche harmonische  
Dreyklang begreift sieben Arten  
unter sich. Siehe Seite 153.  
199. und 161. 199.

groß oder klein,  
Siehe Seite 149. und 150.

Die von diesen Dreyklängen herstammenden Sätze  
sind

ein Sextenaccord.

ein Sextquartenaccord.

Der Unterscheid eines Sexten- und eines Sextquartenaccordes von einem andern Sexten- und Sextquartenaccord entstehet von den unterschiedenen Verhältnissen der Sexten, Terzen und Quarten, woraus ein Accord bestehen kann.

Von dem falschen Hauptaccord, welches der Accord der Septime ist, bekommen wir

vermittelst der Umkehrung drey Sätze,

- 1) den Accord der Sertquinte,
- 2) den Accord der Quartterz,
- 3) den Accord der Secunde.

Siehe Seite 176. sqq.

vermittelst der Borgung, das ist, wenn der Bass des thonischen Septimenaccordes in einem Mollthon seinen Platz der sechsten Saite abtritt, den Satz der übermäßigen Secunde, aus dessen Umkehrung folgende drey Sätze entspringen:

- 1) der Accord der verminderten Septime.
- 2) ein aus der kleinen Terz, falschen Quinte, und grossen Sexte bestehender Accord.
- 3) ein Tritonsaccord mit der kleinen Terz.

Siehe Seite 180. sq. und 185. sq.

vermittelst der Unterschiebung

Den Accord der None.  
S. Seite 195.

Den Accord der Undecime.  
S. Seite 210.

§. 48.

Vor ohngefähr anderthalb hundert Jahren waren die Claviristen und Orgelspieler annoch einer nicht geringen Beschwerlichkeit unterworfen, wenn sie mit ihrem Instrumente den Vortrag eines musicalischen Stückes begleiten und unterstützen sollten. Sie mussten die darauf zu gleicher Zeit hervorzubringenden Theile der Harmonie mit eben so vielen übereinander gesetzten Buchstaben oder Noten zum voraus ausdrücken; eine Methode, die ohnstreitig die schärfsten Augen verwirren konnte. Endlich hoben die glücklichen Entdeckungen eines geschickten Italiäners, Namens Ludovico Viadana,

dana, diese Beschränktheit auf. Er lehrte den Inbegriff der Harmonie auf eine bequemere Art vorstellen, und führte den Gebrauch des Generalbasses ein.

### §. 49.

Die Zeichen, deren man sich im Generalbasse zur Bezeichnung der Accorde bedient, sind die monadischen, oder die einfachen Zahlen, die Versetzungszeichen und einige kleine Striche. In diesen Zeichen, die man insgemein Signaturen nennet, kommen alle Tonkünstler durchgehends überein. In der Art der Anwendung aber sind sie öfters gar sehr von einander unterschieden. Wenn ich übergehe,

- 1) wie manche Componisten so viele Ziffern übereinander häuffen, als ein Satz Noten begreift, und folglich das was sie durch eine Zahl bezeichnen könnten, durch viele verwirren;
- 2) wie manche, die den Zusammenhang und die Natur der Accorde nicht kennen, zwey unterschiedne Sätze mit einerley Zahlen ausdrücken, oder einen und eben denselben Accord mit unterschiednen Zeichen belegen;
- 3) wie manche die nöthigsten Accorde anzuzeigen vergessen;
- 4) wie manche nicht die Hauptnoten, worauf die Harmonie fällt, sondern die durchgehenden zu beziffern, und dahero ein ganz unmusicalisches System zum Vorschein zu bringen pflegen;

Wenn ich alle diese Fehler, woran die Uebereilung wohl nicht allezeit Theil hat, übergehe: so findet sich auch unter den geschickten Componisten, die ihre Harmonie nach einer gewissen Methode zu entwerfen gesucht, ein mercklicher Unterscheid, da man hierinnen gleichwohl eine Einigkeit zu wünschen, berechtigt wäre.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Handt- und Speyerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Critische Musicus**  
an der Spree.

---

Acht und zwanzigstes Stück.

---

BERLIN,  
Dienstags, den 9. Septemb. 1749.

---

Beschluß der Gedancken über den musicalischen  
Vortrag.

Die ausgehaltene Art des Vortrags in der Music, (*costenuto, soutenu*) kann einem Stück ungemeinen Nachdruck geben. Die Violinstriche müssen dabey auf eine ganz eigene Art gezogen, und eben darnach muß auch die Bewegung einer Röhle oder der in ein Blasinstrument gebrachten Luft eingerichtet werden. Diese ausgehaltene Art zu spielen wird auf vielerley Weise bewerkstelliget, in prächtigen, starcken, traurigen, klagenden Melodien u. s. w. Anders ist dieser Vortrag in der Arie aus *Iphigenia: Sei Genitor, è vero;* anders in der Arie aus *Angelica und Medorus: Se mai dovessi vivere;* wiewohl in der letztern viele Gänge vorkommen, die eigentlich nur auf eine beklagende Weise müssen gezogen werden. Der Vortrag in der Arie aus *Iphigenia: De' Dei lo spirito,* liesse sich auch dahin rechnen. Denn nur durch derbe, volle und gehörig lang ausgehaltene Striche wird der darinn enthaltene Eifer recht abgebildet werden; was flatternd leichtes würde nicht starck genug würcken. Man bedienet sich dieses Vortrages bey ernsthaften, wichtigen Materien. Die Stimme, der Ton müssen jederzeit voll seyn; alle Theile der Melodie müssen wohl, und mit Anstand und Würdigkeit abgezeichnet werden.

Auch der Scherz und das Lachen lassen sich in Tönen ausdrücken. Eine kurze Leichtigkeit der Striche, ohne daß selbige abgerissen werden, ist dazu nicht ungeschickt. Die Töne an sich müssen hell, und alle Manieren kurz und ohne Umschweife seyn.

Man muß das Scherzende nicht mit dem Ausdruck der feinen Wollust vermengen. Diese letztere ist zum Exempel in der ersten Arie aus Angelica und Medorus ausgedrückt. Solche Stücke müssen sehr behutsam gespielt werden. Sowohl durch Tändeln als durch Reißen würde man sie verderben.

Es ist mir noch etwas übrig, nemlich die Stellungen, die Bewegungen des Körpers, die Mienen, die ein Musicus bey der Execution zu machen hat, und dergleichen. Es bestehet darinn kein geringer Vortheil. Der Sinn des Gesichts macht einen grossen Eindruck in uns. Können uns also die Töne eines Musici gefallen, über dessen Geberden und Krümmungen des Leibes wir entweder lachen, oder Eckel haben? Man gebe acht, mit welcher Gelassenheit, mit welchem Anstande ein Benda, ein Quanz ihre Instrumente spielen und man glaube gewiß, daß dieses zu dem Gefallen, das man daran hat, sehr viel beyträgt. Man glaubt gemeiniglich, daß zum Exempel, bey den Sängern die ganze Wissenschaft der Geberden, auf die Bewegung der Hände ankomme. Allein das ist gar nicht; man muß durch die ganze Haltung und Bewegung des Körpers zeigen, daß man dasjenige, was man spielet oder singet, fühle und gedенcke. Es ist eine Sprache, die an die Augen gerichtet ist; die Worte und Töne aber sind für die Ohren. Sollte es aber wohl überhaupt ungereimt seyn, bey der Music diese beyden Sprachen zu vereinigen? Man lasse das, was zu viel ist, das Lächerliche, das Ungereimte weg, so wird man sich ihrer gar wohl bedienen können.

Instrumentalmusici, in Kirchen und Kammern müssen nicht solche passionirte Bewegung machen, wie die Sänger auf der Schaubühne. Sie dürfen nur ein angenehmes Aussehen und solche Mienen haben, die sich zu dem, was sie vortragen, schicken. Ubrigens aber werden ihnen einige Bewegungen der Hände, einige kleine Einbeugungen des Körpers gar nicht unnatürlich lassen. Ja es ist unmöglich sich deren zu enthalten. Ich kenne einen grossen Componisten, auf dessen Gesicht man bey Aufführung seiner Sachen

Sachen, wenn er dazu den Flügel spielet, alles das gebildet sieht, was sie ausdrücken. Es müssen aber nicht völlig ausgebildete Geberden oder Gestus, sondern gleichsam nur Anzeigen davon seyn. Sie werden dem Zuhörer schon gefallen, und Eindruck in ihn machen; dahingegen, wenn man sie so groß, so heftig, so vollkommen machen wollte, wie auf dem Theater, so würde er böse werden, daß man ihm zumuthe, bey so wenigen Anstalten, sich eben so blenden zu lassen, als wenn er ein ganzes Theater mit allen dessen Umständen vor sich hätte. Auch hierinn gewinnt die Bescheidenheit derer, die das Publicum ergößen, sehr viel. Sie schmeichelt der Eigenliebe und der Geschicklichkeit der Zuhörer, die das schon zu erkennen weiß, was in den Wercken des Geistes noch zur völligen Darstellung nach dem Leben zu mangeln scheint.

Bey alle dem aber kann man jungen Musicis anrathen, sich allemal jemanden vorzustellen, dem sie gleichsam das vorsagen, was in dem Stück, das sie spielen, enthalten ist. Die unvergleichliche Arie aus dem galanten Europa: Dalla bocca del mio Bene, worinn sich Herr Graun in Abschilderung der allerzärtlichsten, feurigsten Liebe, die aber dahin ihre Flammen zurück hält, und sie bloß der großmüthigen Discretion ihres Gebieters unterwirft, übertroffen hat, diese Arie wird keiner recht singen oder spielen, der nicht ein ganz ungemein empfindliches Herz hat, der nicht in dem Ausdruck der Zärtlichkeit, wenigstens in Absicht auf die Music, wie sie dieselbe schildert, sehr geübt ist, der nicht ein Object, das er gleichsam anredet, dabey in Gedanken sich vorstellt; oder bey dem vielleicht nicht alles dreyes zusammen kommt. Und nicht bey der Liebe allein, sondern auch bey andern Empfindungen läßt sich der angeführte Rath folgen. Ein Gratoso, ein Spiritoso wird allemal besser klingen, wenn ich mir jemand dabey einbilde, bey dem ich für angenehm, gefällig, geistreich &c. will angesehen werden. Giebt man dem Componisten die Regel, sich bey jedem Instrumentalstück allemal einen gewissen Zweck vorzustellen, so wird diese Regel auch in Absicht auf die practischen Musicos nicht ganz unbrauchbar seyn.

Wenn man junge Leute zum Anstand bey dem recitiren und declamiren angewöhnen will, so giebt man ihnen zum Anfang ein Buch, ein zusammengerolletes Papier in die Hand; man stellt sie hinter einen Stuhl, der sie die Helfte bedeckt, und ihnen einen Theil der Verlegenheit, worinn sie sich befinden,

den, wegnimmt. Die Pulte der Spielenden, die Papiere, wovon die Sänger ihre Stücke absingen, thun den Musicis in der Kammer nicht mindere Dienste. Es würde den geübtesten Tonkünstler vielleicht verwirren, wenn er einmal in einem Saale vor einer grossen Versammlung ohne Pult und Noten etwas executiren sollte. Es ist also dieser Vortheil den Musicis um soviel höher anzurechnen, da sie sich denselben immer zu Nuß machen können, und man ihn bey Rednern, aber nur im Anfange als ein Hülfsmittel gebraucht. Allenfalls ist auch den Instrumentalmusicis der Gebrauch des Spiegels, wenn sie sich für sich üben, unverboden. Da können sie sich selber zusehen, sich den Spiegel, ohne roth zu werden, tadeln lassen, und wofern sie nur einen kleinen Begriff von dem, was natürlich ist und gut läßt, haben, so werden sie ihre Geberden und Stellungen leicht so einrichten lernen, daß jedermann daran Gefallen habe, und sie und ihre Kunst davon Vortheil erlangen. Berlin ist so glücklich, ausser den schon angeführten grossen Leuten noch mehrere zu haben, die man sich darinn zu Mustern vorstellen kann. Und da Cicero selbst sich von einem Schauspieler in der Geberdenkunst unterrichten ließ, so könnten den Musicis auch unsere Schaubühnen nützlich seyn, wofern sie nur nicht so unbillig seyn, und diese Lehrstühle verachten wollten. Meines Rathes werden sie also am wenigsten bedürfen; jedoch *haec omnia magis monitoris non fatui, quam magistri eruditi,*

## §. 50.

Die beyden Hauptstücke worauf man bey Beziefung eines Basses zu sehen hat, sind unstreitig die Bequemlichkeit und Richtigkeit. Ein Generalbass wird alsdenn bequem zu spielen seyn, wenn alle Accorde mit so wenigen Ziefen, als es möglich ist, vorgestellet sind. Richtig aber wird er alsdenn heissen, wenn die voneinander zu unterscheidenden Accorde durch zulängliche Zeichen dergestalt entworfen sind, daß es unmöglich ist, bey Erblickung derselben einen Satz mit dem andern zu verwechseln. Es folget hieraus,

- 1) daß man die Bässe nicht mit unnöthigen Ziefen beschweren müsse. In einem ieden Accord ist ein gewisses Intervall vorhanden, wodurch

er von einem andern unterschieden wird. Dieses Intervall muß durch die gehörige Zieser angezeigt, und erstlich alsdenn, wenn eine Zieser nicht zureichet, die Anzahl derselben verdoppelt werden.

2) Daß man sich der Besetzungszeichen bey den Ziesern enthalten müsse, so lange sich die Noten in der verlangten Proportion nach Anleitung der Hautthonleiter natürlich darstellen. Sobald aber der Thon verändert wird, so müssen die dadurch entstehenden besondern Intervallen durch ein Kreuz, ein schlechtes oder viereckigtes Be bey den Ziesern angedeutet werden. Dieses letztere ist nicht allezeit nöthig bey denjenigen Accorden, die nur gewissen Saiten eigen sind.

3) Daß, wenn die Bassstimme alle oder einige Intervallen des Accords hintereinander durchläufft, mittelbar oder unmittelbar, man sich eines geraden Striches bediene, um die verbleibende Harmonie zu bezeichnen, anstatt dieselben durch veränderte Ziesern zu wiederholen. Wir verstehen aber durch unmittelbar durchläuffen, wenn die Hauptnoten ohne dazwischen kommende durchgehende Noten gerade hintereinander folgen; Tab. VI. No. 1. Durch mittelbar durchläuffen, wenn die Hauptnoten wechselweise mit durchgehenden fortgehen. Siehe Tab. VI. No. 2. Was eine durchgehende Note sey, wird sogleich erkläret werden.

4) Daß wenn der Accord einer Hauptnote zu einer Wechselnote angeschlagen werden soll, man sich eines gewissen Zeichens bedienen müsse, um dasselbe anzuzeigen, damit man keine falsche Signaturen darüber zu schreiben verbunden sey. Dieses Zeichen kann ein Querstrich seyn, der von der Note, worauf der Accord gehört werden soll, bis zu derjenigen gehet, der die Harmonie eigen ist. Siehe Tab. VI. No. 3.

Wir müssen erklären, was wir allhier durch eine Hauptnote, und hernach was wir durch eine durchgehende und durch eine Wechselnote verstehen. Unter zwey Noten von gleichem

Behrt, die auf einen Factschlag, oder einen Theil davon, genommen werden, wird insgemein, und zwar öfters, nur zu einer von beyden eine Harmonie angeschlagen. Diejenige Note nun, mit welcher die in diesem Facttheile anzuschlagende Harmonie übereinstimmt, es mag diese Note eine schlimme oder, gute in Ansehung des Facttheiles seyn, heisset allhier eine Hauptnote. Diejenige Note mit welcher die anzuschlagende Harmonie nicht übereinstimmt, heisset eine durchgehende überhaupt. Man mercke aber, daß man nach dem gemeinen Sprachgebrauch nur alsdenn sich des Wortes durchgehend bedienet, wenn die Hauptnote im guten Facttheile stehet, und also vor der durchgehenden vorhergeheth, das ist, die erste unter den beyden Noten von gleicher Geltung ist. Siehe Tab. VI. No. 4. Wenn die Hauptnote aber im schlimmen Facttheile stehet, und folglich auf die durchgehende folget, das ist, die andere unter den beyden Noten von gleicher Geltung ist: so bekömmt diese durchgehende Note den Namen einer Wechselnote, Ital. nota cambiata. Und hievon ist allhier die Rede. Siehe Tab. VI. No. 5.

### Anmerkungen.

- (1) Es haben einige die Gewohnheit, sich anstatt des Erhebungszeichens, oder anstatt des viereckigten Be eines Querstriches durch die Ziffern zu bedienen, wie zum Exempel No. 6. Tab. VI. Es ist aber wohl nicht nöthig, zur Bezeichnung einerley Dinge doppelte Characteres einzuführen, und dadurch die schon so häufigen Signaturen in der Music zu vermehren. Wir können vermittlest eines bessern Gebrauchs dieses Strichleins manche unnöthige Ziffer ersparen, und unterschiedne Accorde, die nur gewissen Saiten eigen sind, dadurch bezeichnen. Wir erklären uns hier also zum voraus, daß wir weder die grossen noch die kleinen, weder die verminderten, noch die übermäßigen Intervallen dadurch besonders bezeichnen wollen, sondern daß die mit einem Strich durchgezogenen Ziffern allezeit einen gewissen ganzen Accord andeuten, wie bald gezeigt werden wird.

(2) Es

(2) Es pflegen einige die verminderten Intervallen durch ein Be vor den Zahlen, und die kleinen durch ein Be nach den Zahlen auszudrücken. Man könnte noch auf diese Weise die übermäßigen Intervallen durch ein Kreuz hinter der Ziefer, und die größten durch ein Kreuz vor der Ziefer abbilden. Allein dieser nach dem Schulzwange schmeckende Unterscheid dienet weiter zu nichts, als jemanden zu verwirren. Man lasse einem jeden die Freiheit, die Versetzungszeichen hinter oder vor die Zahlen zu setzen, und ein Generalbassist bemercke den nach dem Thon der Hauptleiter vorgezeichneten Schlüssel. Es zeigt sich von sich selbst, von was für Beschaffenheit das verlangte Intervall seyn soll. Wir drücken ja im Schreiben der Noten die Proportionen derselben nicht auf eine so räthelhafte Art aus.

§. 4.

Bevor wir die Zeichen, wodurch ein jeder Accord sich von dem andern unterscheidet, erklären, muß man noch merken:

- (1) Daß man ordentlicher Weise die Signaturen über die Noten zu setzen pfleget. Man kann sie aber darunter schreiben, wenn es der Raum darüber verbietet.
- (2) Daß, wenn mehrere Zieferrn als eine über einander zu stehen kommen, die größte den höchsten Platz einnehmen muß.
- (3) Wenn ein Kreuz allein stehet, so bedeutet es die grosse Terz, und das Be in eben den Fall bedeutet die kleine. Das viereckigte Be allein bedeutet bald die grosse, bald die kleine Terz. Ist eine Ziefer mit diesen Zeichen verbunden, so wird die damit bezeichnete Note, nach Anleitung eines jeden Zeichens, um einen halben Thon verändert.
- (4) Wenn der Behrt einer Note durch einen Punct verlängert wird, und während der Dauer dieses Puncts ein Accord gegriffen werden soll: so muß man die Signaturen gerade über den Punct, unten oder oben nach Bequemlichkeit des Raumes, setzen.

(5) Es

- (5) Es sey welcher Accord es wolle, so muß man zu derjenigen Ziffer, die ihn anzeigt, eine andere hinzufügen, wenn wegen Veränderung des Thones das Verhältniß eines Intervalls darinnen geändert wird, und mit dieser Ziffer muß man das gehörige Versetzungszeichen verbinden.
- (6) Wenn eine Pause zwischen zweyen Dissonanzen ist, davon die erstere aufgelöset, und die andere vorbereitet werden soll: so muß die Harmonie, die währendem Stillschweigen statt finden soll, mit den dazu gehörigen Zahlen über oder unter die Pause geschrieben werden, damit die Verbindung der Accorde nicht unterbrochen werde. Diese Harmonie wird mit der rechten Hand ohne Bass angeschlagen. Tab. VI. No. 7.
- (7) Die über einer Pause oder einem Puncte befindlichen Ziffer beziehen sich allezeit auf die vorhergehende Note.
- (8) Wenn ein Accord nicht durch eine Zahl allein entworfen werden kann: so nimmt man ihrer zwey, oder mehrere, und diese Zahlen werden übereinander, nicht aber nebeneinander gesetzt.
- (9) Wenn zu einer Note mehrere Accorde nacheinander angeschlagen werden sollen, so setzet man die dazu gehörigen Signaturen neben einander.

Im Augenblick erhalte ich ein Schreiben von dem Herrn E. D. E. F. G. H. I. K. zweyten Hofmusico zu F . . . Es beliebt demselben, hin und wieder mit meiner Wenigkeit zu spotten. Da er es aber auf eine so artige Manier thut, daß man ihm noch dafür danken muß, und ich meinen Lesern nicht die Freyheit beneide, sich über mich unterweilen einwenig aufzuhalten: so will ich selbigen in einigen meiner künftigen Blätter das Vergnügen verschaffen, mit dem lösen Herrn Anticriticus, aus dem Stamme Ismaels, auf meine Kosten ein Stündgen mit zulachen. Der Caffee wird vielleicht desto angenehmer dabey schmecken.

---

Es werden mit nächstem die fünfte und sechste Kupfertafel ausgegeben werden.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude-und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Critische Musicus**  
an der Spree.

---

Neun und zwanzigstes Stück.

---

BERLIN,  
Dienstags, den 16. Septemb. 1749.

---

Mein Herr critischer Musicus.

Ich habe ihnen nun lang genug zugehört, wie sie in ihrem sogenannten Grandvallisichen Versuche über den guten Geschmack in der Music, theils über diese ganze edle Kunst gespottet, theils darinnen viele Dinge vorgebracht, die ein jeder ohne ihr Erinnern würde gewußt, verstanden, gethan, und unterlassen haben. Ein ganz Hauffen ihrer sonst nicht gar übel geschriebenen Blätter ist damit angefüllt worden, und sie hätten die Zeit, und das Papier zu was anderm antwenden können. Sie sollten sich ein Gewissen machen, beyde so zu verderben. Ich hätte es noch hingehen lassen, wenn dieser Versuch etwann ein paar Seiten lang wäre. Aber so weitläufftig, und so ernsthaft bey solchen unnöthigen Dingen, daß ich nicht mehr sage, sich aufzuhalten, das ist nicht erlaubt. Und dennoch würde ich mich zufrieden geben, wenn sie nur am Ende des verdamnten Versuches angezeigt hätten, daß alles nicht ihr Ernst sey, und daß sie nur einmahl ihren Leser etwas hätten sagen wollen, welches sie gerade umgekehrt verstehen sollten. Da sie sich aber vollends vor etlichen Tagen gar verlauten lassen, sie würden diese Erklärung niemals thun; ihre Leser würden doch wohl wissen, was sie zu dencken hätten: so bitte ich sie, mein Herr critischer Musicus, sehen sie doch nicht alle ihre Leser für so geschaid an, wie ich etwa bin. Ich habe es wohl gleich bey der ersten Fortsetzung gemercket,

daß alles pure Schäckerey sey; aber ich habe auch noch was mit aus der Schule gebracht, und auf meinen Reisen, und bey Hofe Gelegenheit gehabt, manches zu erschnappen, was nicht einem jeden vor die Ohren kommt. Sie werden mir also nicht verdencken, wenn ich ihnen mit diesem Schreiben beschwerlich falle.

Ich kann es nicht über mein Gewissen bringen, daß die Welt nicht erfahren sollte, wie sie es in ihrem Versuch gemeinet haben. Ich werde daher denselben ein bisgen durchgehen, hie und da meine zufällige Gedancken dabey sagen, und guten Herzen zu Liebe anzeigen, wo sie etwann in ihrem Stacheln gar zu fein gewesen, oder wo sie zu sehr über die Schnur gehauen haben. Ich bitte mir aber dienstlich aus, dieß mein Sendschreiben ja in ihren Blättern mit eindrukken zulassen. Thun sie es nicht, und daß also das gegebene Vergerniß nicht abgewendet wird; so versichere ich sie, daß sie eine ganze Menge Leser weniger bekommen werden. Ich muß ihnen so im Vertrauen sagen, daß ein Theil meiner Collegen nicht gewußt hat, was das heißen solle: Grandvallischer Versuch über den guten Geschmack. Schier alle diese sechs Wörter verstanden sie nicht; ich habe sie ihnen aber erklärt.

Ausser dem, daß man von niemanden was böses dencken solle, so habe ich auch aus ihren Blättern bemercket, daß sie sonst ein gar braver Mensch seyn mögen; ich weiß also nicht, wie sie auf die Gedancken gekommen, ihren Versuch einem gewissen Herrn Grandvall, einem Franzosen zuzuschreiben. Wenigstens Leute, wie ich, sehen doch wohl ein, daß alles ihr eigen Machwerck, und das Ding mit der Uebersetzung nichts ist. Sie haben auch vermuthet, daß man die Sache mercken würde. Denn sie geben vor, sie hätten einige Sätze zu versehen, für nöthig befunden, und zwar in der Absicht, einen ordentlichern Zusammenhang zu liefern. Es hätte dieses aber gar nicht gebraucht, wenn der Versuch eine Uebersetzung aus dem französischen wäre, indem die Franzosen doch in ihren Schriften sehr ordentliche Leute seyn sollen. Zudem habe ich wohl auf meinen Reisen und hier viele italiänische Musikos, aber niemahls einen französischen gesehen, sondern vielmehr gehöret, daß diese Leute nichts, als höchstens eine Zankarie, und etwann eine Musette, eine Menuet, oder so was mit Variationen spielen können. Die werden aber nimmermehr so gelehrt, von unserer edlen Kunst sprechen, wie sie, mein Herr critischer Musicus, in ihrem sogenannten Versuch doch hier und da gethan, ob sie wohl sonst dorinn sich als ein richter Criticus, das heißt, als ein Tadler und Spötter, aufgeföhret haben. Nehmen sie mir nicht  
übel

übel, daß ich ihnen so offenherzig meine Meinung schreibe. Ich will sie damit gar nicht angreifen oder beschimpfen. Ich habe einmahl von unserm Herrn Superintendenten gehört, daß es einen, wo mir recht ist, Namens Agrippa gegeben, der ein sehr gelehrter Mann gewesen, und sich doch in einem ordentlichen Buche über die ganze Gelehrsamkeit aufgehalten hätte. Also will ich ihnen mit meiner vorigen Rede auch nicht zu nahe getreten haben, sondern ich versichere sie dem ohngeachtet, daß ich ihre Blätter fleißig und gerne lese. Aber zur Sache.

Sie reden im vierzehnten Stück, bald zum Anfang ihres Versuches, soviel von der Empfindung. Ich sage ihres Versuches; denn ich habe gleich bewiesen, und bin vollkommen überzeuget, daß er ihr eigener ist; eben so wie ich als gewiß voraus setze, daß man von allem darinn just das Gegentheil verstehen müsse. Ich für meinen Theil verstehe das Wort Empfindung wohl; aber ich habe ihnen schon gesagt, daß nicht alle Musici so viel Verstand haben, wie ich, ob sie gleich sonst in ihren Sachen rechte brave Leute seyn mögen; wenn sie also über die Musick haben scherzen oder spotten wollen, so hätten sie doch solche Worte brauchen sollen, die alle Musici verstehen. Sie sagen aber, man soll es entweder empfinden, oder aus den Regeln wissen können, ob ein Stück gut sey oder nicht. Das wäre wohl unnöthig gewesen anzuführen, denn was Empfinden? Ich habe immer gehört, wann ein Stück gut ins Ohr falle, oder brav schwer sey, denn sey es schön, und das laß ich gelten. Denn die Musick ist für die Ohren gemacht, hörte ich einmahl einmahl einen grossen Virtuosen in Venedig sagen. Es wird also wohl immer dabey bleiben, und man wird die Musick hoffentlich mit der Empfindung ungeschoren lassen.

Die Docters und Barbier mögen dieß Wort gebrauchen, aber in die Musick gehört es nicht. Was die Regeln anbetriß, deren sie auch erwähnen, so müssen die Componisten wohl zu sagen wissen, ob ein Stück nach den Regeln sey; allein was geht das uns Musicos alle an? Einige meiner Herra Collegen meinten, sie hätten zwar von ihren Lehrmeistern gelernet, wie die erste, zweyte Linie heiße, daß es einen graden und ungraden Tact gebe, wie ein Viertel und ein Achtel aussehe, wie man einen Finger nach den andern auf- oder absetzen müsse, u. s. w. aber das Wort Regel sey dabey nicht vorgekommen; Regeln, das klinge so schulfüchsig. Jedoch ich weiß das besser. Es giebt Regeln in der Musick, und ich sage meinen Scholaren auch immer was davon vor. Daher habe ich auch mehr Informationes als meine Collegen: denn

denn iezo soll ja alles nach Regeln, nach der Philosophie schmecken. Wenn ich aber nicht weiß, warum sie da weiter hin mit so viel französischem aufgezo- gen kommen, und sogar von französischen Opern sprechen (Denn was braucht ein Musicus französisch zu können? Etwas italiänisch ist noch für uns. Mö- gen doch andere Leute mit dem französisch reden pralen, wie sie wollen; mit uns müssen sie doch wohl deutsch sprechen. Und wer weiß denn, daß es französische Opern giebt? Wer hat sich jemahls darum bekümmern dürfen? ob ich gleich für mich gehöret, daß dieselben gar nichts taugen, und nur die italiänischen gut seyn sollen:.) Wenn ich ihnen dieß alles noch vorher gesaget habe, so werden sie wohl zugestehen müssen, daß sie nicht nöthig gehabt, anzu- führen, der gute Geschmack bestehe in einer durch die Regeln gereinigten na- türlichen Empfindung, und sein Gegenstandc. Alle diese Wörter gehören nicht in die Music. Selbst das Wort Geschmack habe ich einigen meiner Herren Collegen erklären müssen, daß es so viel als Gusto heiße. Sie dachten Anfangs, es wäre vom Essen und Trincken die Rede.

Künftig weiter.

(10) An den Orten des Basses, wo man in einem und eben demsel- ben Linien system zwey Stimmen übereinander findet, eine für den Flügel, und die andere für die Bassgeige, gehöret inegemein die Unterpartie für den Flügel, und da wird man auch allezeit die Signa- turen unter den Noten finden. Tab. VI. No. 8.

Nach Anleitung dieser Regeln und Anmerkungen wollen wir izo sehen, mit was für Ziffern und Zeichen eine Harmonie am bequemsten und richtigsten entworfen werden kann. Ich erkläre mich dabey zum voraus, daß, wenn ich hin und wieder von den Meinungen anderer abgehen sollte, ich auch die meinige keinem aufzudringen suche. Es wird mir ersteres um destoweniger zur Last gelegt werden können, weil man zur Zeit noch an keinen musicalischen Pabst glaubet, und ein ieder die Erlaubniß hat, der horazischen Erinnerung zu folgen:

Nullius addictus iures in verba magistri.

Uebrigens ist noch zu bemerken, daß, da wir bey unserm Entwurf nur allezeit eine Hauptthonleiter zum Augenmercke haben, man, nach der pag. 230. No. 5. gemachten Anmerkung, die Proportionen der Intervallen bey verändertem Thone durch die gehörige Versetzungszeichen neben den Zie- fern bestimmen müsse, wenn diese Intervallen nicht so, wie man sie verlanget, in dem vorgezeichneten Notenplane vorhanden sind. Hiedurch geschicht es nun, daß

- (1) Daß, wenn allhier eine bloße Ziefer bald ein großes, bald ein kleines Intervall bezeichnet, so wie es nemlich der vorgezeichnete Schlüssel mit sich bringet, man, in dem andern Fall, dieser Ziefer ein Erhöhungszeichen an die Seite setzen muß, wenn sie ein großes Intervall bezeichnen soll; und ein Erniedrigungszeichen, wenn sie ein kleines Intervall bedeuten soll.
- (2) Daß ein Accord, der ordentlicher weise nur mit einer einzigen Ziefer vorgestellet werden kann, z. E. der Secundenaccord, öfters zweyer oder mehrer bedarf.
- (3) Daß die Nebenziefen, die man zu den Hauptziefen hinzuthun muß, nicht allezeit einerley sind, da es z. E. in dem vorigen Secundenaccord bald die Quarte, bald die Sexte, bald beyde zugleich seyn können, deren Verhältniß besonders zu bemerken ist.

Doch muß man allhier auf den Unterscheid zwischen den tonischen und den gemeinen Accorden (wovon wir pag. 177. geredet) Acht haben. Die meisten tonischen Accorde werden wir schlechterdings kurzweg durch eine mit einem Strich durchzogene Ziefer bemerken. Diese Ziefer wird zu länglich seyn, einen solchen Accord in allen seinen Vorfällen und Versetzungen, es enthalte der Notenplan seine Noten nach ihrer gehörigen Proportion, oder nicht, anzuzeigen. Diese einmahl festgestellte Ziefer schliesset also alle Nebenziefen, nebst allen Versetzungszeichen, aus. Ich gebe ein Exempel. In dem Tritonsaccorde mag die gehörige Sexte oder Secunde natürlicher Weise vorhanden seyn, oder nicht: so brauchet man doch nichts weiter, als der mit einem Strich durchzogenen 4. Eine Person, die etwas zu accompagniren unternimmt, muß zuvor gelernet haben, daß die Secunde und Sexte im Tritonsaccorde beyderseits groß seyn müssen. Ein anders ist es, wenn in diesem Accord anstatt der Secunde die kleine Terz gegriffen werden soll. Alsdenn schreibet man die 3. mit oder ohne ein Erniedrigungszeichen, nach Beschaffenheit der Umstände, unter die 4. So ist es mit den tonischen Accorden beschaffen; weit anders aber mit den gemeinen. Die Intervallen, woraus sie bestehen, sind nicht allezeit von gleicher Beschaffenheit. Aus dieser Ursache ist es nöthig, es allezeit besonders anzumercken, wenn die Proportion eines von selbigen wider die Anweisung des Notenplans, nach Anleitung ieder besondern Thonart geändert werden soll. Man erachtet leicht, daß hieraus eine grosse Menge Signaturen entstehen müsse. Wir werden die gewöhnlichsten in ein Verzeichniß bringen, und selbige auf der sechsten Kupfertafel in einer Tabelle vorstellen.

# Erster Absatz

## Vom reinen Hauptaccord

und zwar

### Erstlich

Von der Beziefierung des eigentlichen harmonischen Dreyklanges, und der davon abstammenden Sätze.

- (1) Der eigentliche harmonische Dreyklang kann durch eine folgender Ziefer, durch 3. 5. oder 8. vorgestellt werden. Man zeichnet ihn aber ordentlicher weise nicht, sondern nur
- (a) Wenn eins von seinen Intervallen, z. E. die Terz, sich nicht in der gehörigen Proportion darstellt. Man drücket ihn alsdenn durch eine 3. mit dem gehörigen Versetzungszeichen, oder durch das bloße Versetzungszeichen allein aus. Tab. VI. No. 9. Mit der Quinte wird es fast eben so gehalten, indem man nemlich das gehörige Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen zur 5. hinzufüget. Allein, es ist ein Fall vorhanden, da man die zum eigentlichen harmonischen Dreyklang gehörende reine Quinte nicht einmahl anzuzeigen, nöthig hat, wenn nemlich die Beschaffenheit der Terz zu gleicher Zeit angedeutet werden muß. Z. E. Man gehet aus dem D moll ins A moll, und verlangt den harmonischen Dreyklang zu e. Hier brauchet man nur die Terz gis durch ein Erhöhungszeichen über e anzuzeigen. Es ist nicht nöthig, die Ziefer 5. mit einem viereckigten Be darüber zu schreiben. Wir fügen diese Anmerckung deswegen hinzu, weil wir alles mit so wenigen Zeichen, als es möglich, vorstellen wollen.
- (b) Wenn auf eben derselben Note vor dem harmonischen Dreyklang ein ander Accord vorhergehen, oder ein anderer darauf folgen soll. Siehe Tab. VI. No. 10. Einige pflegen die Signaturen dieses folgenden oder vorhergehenden Accordes einwenig seitwärts zu schreiben, und den harmonischen Dreyklang alsdenn nicht zu ziefern, wie Tab. VI. No. 11. Aber die erste Art ist sicherer, und also besser.
- 2) Der

- (2) Der Sertenaccord, welcher den medianten eigen ist, wird durch eine bloße 6. bezeichnet. Tab. VI. No. 12.
- (3) Der Sertquartenaccord, welcher den dominanten eigen ist, wird durch  $\frac{6}{4}$  angezeigt. Tab. VI. No. 13.

## Zweytens

Von der Beziefierung der uneigentlichen harmonischen Dreyklänge, und der davon abstammenden Sätze.

Wir können uns bey Bezeichnung dieser Accorde eines krummen Striches oder eines Bogens bedienen, und selbigen über die höchste Ziefer setzen.

- (1) Der weiche verminderte Dreyklang wird durch die Ziefer 5; der davon herstammende Sertenaccord durch 6; und der Sertquartenaccord mit 6. und 4. bemercket. Siehe Tab. VI. No. 14.
- (2) Der harte verminderte Dreyklang wird durch die Ziefer 5. und durch ein Erhöhungszeichen, mit oder ohne 3. bezeichnet. Den Sertenaccord stellet man durch die Ziefer 6. und den Sertquartenaccord durch ein Erhöhungszeichen neben der 6. und durch die 4. vor. Tab. VI. No. 15.
- (3) Der harte vergrößerte Dreyklang wird durch eine 5 mit einem Erhöhungszeichen; der Sertenaccord durch eine 6. und eine 3 mit einem Erhöhungszeichen; der Sertquartenaccord mit 6. und 4. angedeutet. Tab. VI. No. 16.
- (4) Der weiche vergrößerte Dreyklang wird durch eine 5. mit einem Erhöhungszeichen, und durch eine 3. mit einem Erniedrigungszeichen; der Sertenaccord durch eine 6 und eine 3. mit einem Erhöhungszeichen; der Sertquartenaccord durch eine 6. mit einem Erniedrigungszeichen, und eine 4. angedeutet Tab. VI. No. 17.

Die drey übrigen Dreyklänge können nach Art dieser vorhergehenden bemercket werden. Man brauchet dabey nichts weiter in Obacht zu nehmen, als daß man der Verwirrung des Grundspielers zuvorzukommen, (weil doch viele Sätze hierunter eben nicht so gewöhnlich sind,) allezeit einen Bogen über die höchste Ziefer setzen, und übrigens die von dem vorgezeichneten Schlüssel abgehenden Proportionen gewisser Intervallen durch die gehörigen versetzungszeichen bemercken kann.

Anderer

## Anderer Absatz

Von der Beziefierung des falschen Hauptaccordes, und der davon abstammenden Sätze.

- (1) Der eigentliche Grundaccord der Septime wird mit der Ziefer 7. bezeichnet. Tab. VI. No. 18.

Bei den uneigentlichen Septimenaccorden kann man zu denjenigen Ziefen, die ihre Triaden vorstellen, und die wir eben erkläret haben, die Ziefer 7. nur annoch hinzuthun. Ist die Septime nach ihrer verlangten Beschaffenheit in dem Notenplan enthalten: so bedienet man sich der 7 schlecht weg. Ist sie darinnen nicht vorhanden, so zeigt man ihre Proportion durch das gehörige Versetzungszeichen an. Die von diesen uneigentlichen Septimenaccorden hergeleiteten Accorde werden nach Art der von dem eigentlichen Grundaccord der Septime herstammenden beziefert, nur daß man öfters den Bogen über die höchste Ziefer setzen kann, um den Grundspieler sogleich dadurch aufmercksam zu machen. Da die meisten von diesen letztern Septimenaccorden sehr selten vorkommen, so haben wir uns dabey nicht lange aufhalten wollen. Einige von den gebräuchlichsten unter ihnen werden wir nebst den von dem eigentlichen Septimenaccorde abstammenden Sätzen zugleich mitnehmen. Siehe unterdessen Tab. VI. No. 19. bis 25.

- (2) Der Sertquintenaccord wird mit 6. und 5. bemercket. Ist es aber ein tonischer Sertquintenaccord, das ist, ein Accord der falschen Quinte: so bedienen wir uns der blossen mit einem Strich durchzognen 5. Tab. VI. No. 26. Es wird dabey weder eine 6. noch 3. erfordert, ausgenommen, daß die 6. hinzugefüget werden kann, wenn der Bass bestehen bleibt, und die Serte zu diesem Accord mit einer verminderten Septime abgetwechselft werden soll. Tab. IV. No. 27.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Critische Musicus**  
an der Spree.

---

Dreißigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 23. Septemb. 1749.

---

In ihrem funfzehenden Stück, mein Herr critischer Musicus, kommen sie selbst auf die zulängliche Känntrniß der Musick. Ich weiß zwar nicht, wie sie hier zu recht kommen werden, indem alles, was sie da vorbringen, recht und nicht umgekehrt wahr ist. Indessen haben sie doch musikalisch gesprochen. Man mag einem Scholaren noch so viel von Regeln, oder gar von ihrer Empfindung vorsagen; hat er kein Gehör, so wird nichts daraus, und man nimmt sein Geld mit Sünden (nemlich wer so viel Gewissen hat, wie ich.) Das Gehör muß da seyn, und alsdenn wird man einem auch die Noten, den Tact, die Griffe, die Striche, das heißt eine Känntrniß der Musick beybringen können.

Von Musicis, die keine Menuet nach dem Tact tanzen können, und von Tanzmeistern die nicht hören, wenn man falsch spielet, weiß ich gleichfalls Exempel. Aber was ihr achtzehender Theil eines Mißklanges sagen will, das verstehe auch ich so gar nicht. Das ist eine Grille. Ich habe ihnen schon gerathen, Herr Musicus, wenigstens solche Sachen vorzubringen, wenn sie spotten oder satyrisiren wollen, die man doch verstehen könnte.

Allerdings muß man etwas von der Musick verstehen, wenn man darinnen einen Geschmack, einen Gusto haben soll, und sie werden mit ihrem

Versuch keinem Menschen das Gegentheil einreden. Das ist eben so ärgerlich, daß Leute von der Musick urtheilen wollen, die nichts davon verstehen. Nach ihrer satyrischen Meinung sollen auch bloße Kenner oder Liebhaber davon urtheilen können. Doch wer hat das jemahls gehört? Das glaubt ohne dem kein Mensch, die wissen den Hencker davon. Wir Musici, wir müssen es einsehen, welche Stücke schön sind. Das ist ja unsere Kunst, das haben wir gelernet, und uns sauer werden lassen. Nimmermehr werde ich und meines gleichen zugeben, daß ein blosser Liebhaber, der die Musick nicht versteht, besser, als wir sollten sagen können, welche Stücke was taugen oder nicht. Was sie hier sagen ist wahr, und ich lasse mir es niemanden aus dem Sinne reden, aber ich weiß nicht, wie es alsdenn mit ihrem Scherz, mit ihrer Spötterey, mit ihrem Sticheln gehen wird. Man muß alles, was sie hier anführen, nothwendig in Ernst für wahr halten; doch da mögen sie zusehen. Ich habe es wohl gleich gemercket, daß sie dabey einen Bock gemacht, und ich habe mich deßhalb bey unserm Herrn Stadtschulrector, der ein Magister, und folglich ein sehr gelehrter Mann, und mein guter Freund ist, noch näher erkundiget. Der sagte mir auch, daß die Gelehrten eine solche Schrift, wie ihre, eine Ironie nennen. Darinnen müsse aber nichts recht, sondern alles umgekehrt verstanden werden. Ich führe dieß nur deßwegen an, daß sie sehen sollten, wie ich mich auf das Höhnern und Sticheln auch verstehe, und sie sich also meines Briefwechsels nicht zu schämen haben.

Was sie ferner in der Note vom Cantor und Küster erwehnen, hätte mich bald verdrossen, weil mir lezthin damit ein verzweiffelter Streich begegnet ist. Hier bey der Vorstadtkirche ist ein gewisser Mensch Cantor, Organist, und Küster zugleich, von dem sich die Leute einbilden, er spiele ein ziemliches Clavier, und eine gute Violin. Ich glaube es aber nimmermehr; denn er würde keine so elende Stelle haben, und ob er gleich neulich mir als einem Hofmusico bey einer Information bey nahe wäre vorgezogen worden, so wußte ich es doch endlich dahin zubringen, daß nichts daraus wurde. Einen Küster einem Hofmusico vorzuziehen, das wäre was unerhörtes gewesen. Zu dem bin ich doch sonst eben nicht zu theuer. Ich gebe so gute Lection als einer in der Welt, und verhudle die Leute durch meine Vorschriften keinesweges, als welche alle noch von meinem seeligen Lehrmeister her sind, der gewiß seinen Satz verstund. Ich werde mir also keinen so leicht eine Information wegschnappen lassen, er sey, wer er wolle, und

und wenn er auch von Berlin, oder gar aus Italien käme. Doch unter uns gesagt, davor fürchte ich mich eben nicht. Ich habe durch allerhand Mittel und Wege schon allemahl Nachricht, wenn jemand, der die Music liebt, wie sie, mein Herr, in ihrem Versuch sagen, wegen eines Scholaren, der anfangen will, den Calender macht: und denn müste es nicht gut seyn, wenn ich denselben nicht vor allen andern kriegen sollte, NB. wenn ich nur haben will. Aus allen diesen Ursachen aber mußte ich freylich anfangs denken, daß sie mich mit ihrer Note vom Cantor, und vom Küster aufziehen wollten. Als ich mich aber doch recht besann, so fand ich, daß sie mich damit nicht meinen konnten, weil ich gar nicht die Ehre habe, sie zu kennen.

In ihrem sechzehnten Stück beschwerten sie sich darüber, daß in den Opern viele Personen gar nicht von der Music urtheilten; das heißt bey ihnen so viel, als man lasse kein Stück vorbehen, ohne sein Urtheil darüber zu fällen. Ich weiß nicht, mit was für Recht sie dieses verwehren wollen. Ich habe ihnen schon zugegeben, daß durchaus niemand anders, als wir Musici, die musicalischen Stücke recht beurtheilen können, und folgendes auch nicht sollen noch dürfen. Aber kein Mensch als sie kan doch auch übel finden, daß wir nach jedem Stück sagen, so wie wir Musici gewohnt sind, ob es leicht, oder schwer gewesen, zu spielen. Denn manchem Stücke siehet man es nicht an, daß es so schwer ist, und die Zuhörer könnten folglich nicht wissen, ob es auch schön sey, ingleichen, daß sie einen etwa dabey gemachten Fehler um soviel eher zu entschuldigen hätten. Man wird doch wohl zuweilen daran verhindert, wenn etwann eine Sayte sich verstimmmet hat, oder gar gesprungen ist. Wenn man nun dieselbe gleich den Augenblick nach dem letzten Striche wieder stimmen oder aufziehen muß, wie wir sonderlich das erste in löblicher Gewohnheit haben, so kan man freylich über das gespielte Stück sein Urtheil nicht geben, man ist aber auch deswegen entschuldiget, weil man nicht weiß, wie bald wieder ein neues Stück angefangen wird. Denn ob man zuweilen gleich noch so lange stimmt, und obgleich manche eckele Leute gar davon lauffen, und lieber die ganze Music nicht, als zugleich das ewige Gestimme, wie sie sagen, mit anhören wollen, ob diese Leute gegentheils gleich nicht einsehen, wie viel an reinen Stimmen gelegen ist; so stimmt es dessen ohngeachtet manchemahl doch noch nicht recht, wenn wir anfangen, und beschuldiget uns sonderlich unser eigensinniger Clavicembalist immer, daß wir gegen seinen Flügel allezeit zu hoch stünden. Wenn sie, mein Herr critischer Musicus, aber, da in der kleingedruckten Schrift etwas von des Racins seinem Mithridat anführen, so habe ich mich

zwar erkundiget, und erfahren, daß dieß kein Thiriack, sondern eine Tragödie seyn solle. Allein ich weiß gar nicht, was die Tragödien in einem musikalischen Blatte machen. Es kann ihnen doch nicht unbekannt seyn, daß nicht leicht ein einziger Musicus von diesen Dingen ein Freund oder Liebhaber ist. Wenn es noch eine deutsche Comödie mit Hans Wurst, oder Kilian Brustfleck ist, das läßt man gelten. Aber haben wir nicht überhaupt die größte Ursache, über die Comödien zu schmälen? Vor ein paar Jahren kam eine Bande Comödianten hieher, da mußten wir immer vor, und zwischen den Acten Music machen. Das war nun höchst beschwehrlich; und wie muß es erst manchen armen Herrn bey grossen Höfen ärgern wo Jahr aus, Jahr ein alle Wochen Comödien, und wohl gar französische Comödien sind, davon man nichts versteht. Bey dem Rahmen Racine hätte das Wort: Herr, in einem ordentlichen Blatt, wie ihres ist, wohl wegbleiben mögen. Das soll doch der Verfertiger des Mithridats seyn. Sie wissen aber Zweifel ohne, daß die Comödianten nicht auf den Kirchhof kommen.

Weiterhin in diesem sechzehnten Stück philosophiren sie entseßlich hoch. Hier unsers Orts bin ich der einzige, der noch was davon verstanden hat. Als wir lezthin nach einem Concert bey Tische ein wenig aufgeräumt wurden, so kam die Rede von diesem ihren Blatte vor, und meine Herrn Collegengestunden aufrichtig, daß sie nicht wüßten, was die kleinen und die grossen Regeln, das natürl. und nachdrückliche in der Music heißen solle. Das wohlstimmende wäre noch zuverstehen; Denn nach dem alten Sprichwort: rein gestimmt ist halb gespielt. Ich lachte zwar bey mir über diese wenige Einsicht, aber wenn ich ihnen doch recht die Wahrheit sagen soll, so verstehe ich selbst, sie mit ihren kleinen und grossen Regeln, mit dem natürlichen, mit der Aehnlichkeit dessen, was eine Music vorstellen soll, und mit den sinnreichen und prächtigen Gedancken, nicht recht. Von Quinten und Octaven, von Contrapuncten, von Fugen mit zwey Subjecten und alladoppia oder zoppia habe ich auf meinen Reisen von grossen Componisten wohl sprechen hören. Aber ich weiß nicht, wie es jezo in der Welt wird; alles verkehret sich. Von den angeführten Sachen höret man in der Music fast nichts mehr. Dahingegen alles wunderbar, ausserordentlich (und doch spricht man auch so viel von Regeln) singbar, scharfsinnig, aneinanderhängend, und ich weiß nicht, wie mehr, klingen soll. Unser Herr Superintendent kan auf der Cangel nicht gelehrter sprechen, als man jezo von der Music redet, da doch Gottes Wort, und die Music ganz zweyerley Sachen

Sachen sind. Einige meiner Collegen beschwerten sich auch darüber, daß nun das Wort *Seßkunst*, statt *Composition* aufkommen soll. Es hat sie so viele Mühe gekostet, das lateinische Wort verstehen, und aussprechen zu lernen, und jezo sollen sie das Wort *Seßkunst* dafür brauchen, das doch lange nicht so hübsch, als *Composition* klinget, und gar nicht Latein ist. Daß sie hernach wiederum so viel von französischen Contrapunctisten und Capellmeistern anführen, will ich der Kürze halber übergehen. Ich habe schon oben meine Meinung davon gesagt. Ist denn nicht Italien die Schule und die Quelle aller Music, und welcher deutsche Musicus reiset wohl nach Frankreich?

Bev ihrem siebzehnten Stück will ich nichts, als nur dieses anzeigen, daß sich niemand daran stossen wird: wenn sie sagen es verdiene eine Untersuchung, ob die Italiäner die Wissenschaft in der Music mehr inne hätten, als wir, oder Herr Grandvall, oder die Franzosen, oder wen sie meinen. Gehört nicht mehr Gelehrsamkeit und Wissenschaft dargu, eine lange Simphonie, die brav lermt, und brav schwehr ist, zu machen, als zu einer kurzen Menuet, Bouree, und wie die kleinen Dinger alle heißen, die jedermann spielen kann, erfordert wird? Unfehlbar.

Im ein und zwanzigsten Stück schlugen sie ein Mittel vor, sich einen Geschmack zu Wege zubringen, oder ein guter Musicus zu werden. Man solle sich nemlich mit geschickten Tonkünstlern, und berühmten Opersängern bekannt machen, man lerne immer was, wenn man einen Künstler über sein Handwerck sprechen höre. Wenn man dieß umgekehrt versteht, so, wie man bev ihrer Schrift thun muß; so hätten sie wohl nichts wahrers sagen können, und um dieses Artickels willen, halte ich ihnen alles zu gute, was sie mir sonst etwann nicht zu Sinne geredet haben. Dem Anscheinen nach, möchte es wohl gut seyn, mit grossen Virtuosen Bekanntschaft zu haben. Aber diese Herren wollen keine mit sich machen lassen. Sie thun, als wenn sie sich unfer einer schämten, und alsdenn mögen sie so grosse Künstler seyn, wie sie wollen, so haben wir das gröste Recht sie hinwiederum zu verachten. Wenigstens bin ich gesichert, daß keiner von unserer ganzen Music um aller Welt Willen manches Opersängers Bekanntschaft suchen würde, so sehr man auch das singbare in der Music heraus streichet, und uns bereden will, die Sänger könnten einem mit allerhand Anmerckungen, die sie darüber gemacht, an die Hand gehen. Denn wo sind denn solche Sänger? Diese Leute essen, trincken, und schlaffen gut, und bekümmern

mern sich viel ums Anmerckungen machen. Es klingt doch wohl schön, wenn sie nur die Lippen öfnen, denn jedermann verschwendet doch nur gegen sie seine Complimente; daher sind sie auch unaussiehlich hochmüthig. Ich weiß mich noch von meinen Reisen her auf sie zu besinnen, denn hier haben wir Gottlob! noch keine. Die Instrumentspieler sind in ihren Augen nichts, ob sie wohl ohne dieselben nicht das geringste machen können, und ich habe mir sagen lassen, daß in den italiänischen Arien die Instrumente bloß deswegen immer mit der Singstimme zugleich gehen, weil die Sänger nicht sehr ton- und tactfese wären. Man hat das größte Recht, auf diese Leute neidisch zu seyn. Man mag das schönste Trio oder Quatuor, mit Fugen oder sonst so was gespielt haben, und es fängt nur ein Sänger an sich zu räuspern, gleich kommt alles zugelauffen; an statt daß vorher kein Mensch auf die Musick Achtung gegeben, obwohl darinn mehr Künste und Schwürigkeiten gewesen, als in zehen Arien. Aber wir Instrumentalisten rächen uns auch schon wieder dafür, indem wir die Arien desto schlechter, und mit der größten Nachlässigkeit spielen, und ich habe gar einmahl ein paar Componisten sich verschöhreren hören, in allen ihren Sachen nichts singbares zu setzen, und in den Singstücken nicht im geringsten darauf zu sehen, ob etwas für die Stimme bequem sey oder nicht. Denn sie sagten, warum können die Sänger das nicht mit der Kehle machen, was andere mit den Fingern zu Wege bringen? Solche Componisten thun recht; dann die Sänger scherzen uns Instrumentalisten gar zu sehr, und ich kann der Nachricht nicht glauben, die man mir von einem berühmten Ort in Deutschland unter dem 3oten December des vorigen Jahrs gegeben hat, daß daselbst verschiedene Virtuosen, und sonderlich ein grosser Violinist anfangs, in allen seinen Sachen, und in seinem ganzen Spielen, sich nichts, als des singbaren zu bestrengen, und daß er von jedermann deshalb Beyfall erhalte. Ich möchte wohl wissen, ob ein Travers- oder Violinsolo, wo brav Läufe und Sprünge vorkommen, und wo es immer bis an den Steg herauf geht, nicht besser seyn, und dem Virtuosen mehr Ehre bringen müsse, als eines, worinnen eine noch so schöne Melodie ist, und selbige so gespielt wird, daß man fast schwöhret, es habe sie ein Sänger gesungen. So schreibt mir mein vorgedachter Correspondent, daß man dasigen Orts rede. Aber ich möchte wohl wissen, wer uns die Sänger zum Muster gegeben hat. Eine Violine, eine Querflöte ist keine Kehle, und wann man gleich sagt, es gefalle mehr, wann man so spielt, als wenn es gesungen wäre, und große Schwürigkeiten richteten doch nichts mehr aus, als daß man den Spieler deswegen bewundert; so wollte ich doch wenigstens den Sängern die Ehre nicht anthun, und sie nur zu Mustern vorstellen.

Ein

Ein Violinspieler ist ja was anders, als ein Sänger, und wenn er nur rein greift, und die schwehre Passagen gut heraus bringt, so werden ihn die Leute schon loben, mögen sie doch gerührt seyn oder nicht. Doch wieder auf die Ariensanger zu kommen; so habe ich mich auf Reisen einmahl einen Winter über an einem Ort aufgehalten, wo eine Oper war; da lernten die Sänger ihre Arien auswendig wie die Papageyen oder Stare. Wenn sie nun aufs Theater kamen, so sollten sie doch auch Bewegungen mit dem Körper und mit den Händen machen. Darüber aber verpausirten sie es; denn Notabene, unter währendem Singen machten sie keine Bewegungen, sondern nur immer beyu Pausiren. Und da musite sodann das Orchester wie man es heißt, oder die Instrumentenspieler, aushelfen, und die Schuld über sich nehmen. Die Sänger hatten niemahls gefehlt. Ich habe es schon wieder vergessen, was man über dieses Volck alles zu Klagen hatte, es war gar zu viel.

Aber, wenn sie mein Herr critischer Musicus sagen, daß die Musici desto wegen hübsch mit einander umgehen sollten, weil man immer was lerne, wenn man einen Künstler über sein Handwerck sprechen höre, und wenn sie sich also darüber aufhalten, daß wir Musici in allen Gesellschaften von nichts, als unserer lieben Musick reden, so haben sie hier zu sehr über die Schnur gehauen. Erstlich ist die Musick kein Handwerck, und wenn ich sie kenne, so wüste ich, was ich desto wegen mit ihnen machen wollte. Hernach glaube ich, daß wohl kein Mensch was daran auszusehen finden wird, daß wir Tonkünstler, wenn wir bey einander, oder auch mit andern Leuten zusammen sind, von nichts als der Musick sprechen. Wir lieben unsere Kunst, und treiben die, und weiter nichts; also brauchen wir auch in Gesellschaften von weiter nichts zu sprechen: Wissen sie wohl, mein Herr? zehnerley Handwerck, eiferley Unglück. Wer von allem was wissen will, der lernt gar nichts. Wenn wir daher von jemand zu Gaste gebeten werden, und man spricht nicht von der Musick, so sind wir gewiß stumm, und das mit Recht. Nach aufgehobener Tafel aber gehen wir gleich an unsere Instrumente; dann wir wissen doch wohl, daß wir nur des Musicirens wegen da sind, und spielen alsdann so lange, bis der Wirt nach Mitternacht uns durch Gähnen mercken lässet, daß er uns gern los seyn wollte. Wir spielen desto wegen nicht immer alle zugleich; denn das verstehet sich schon am Rande, daß keine musikalische Zusammenkunft nur etwann aus drey oder vier Personen bestehen könne. Das heißt kein Concert, sondern wir müssen unsrer viele beyammen seyn; und da spielet dann bald einer ein Solo, bald ein Paar ein Trio, und s. f. und die andern rauchen Taback. Ich habe mich

vor zwey Jahren was rechts geärgert, als ein Musicus hieher kam, der bey allen Leuten von allem mitsprechen konnte. Es ist wahr, der Mensch war bey allen beliebt, und er spielte doch wohl auch, wenns darzu kam, ein Paar Stunden tüchtig mit. Aber wir haben alle miteinander nicht eher geruhet, als bis wir ihn hier weg gebissen hatten. Denn das ärgste war noch, daß er, wann es ans Musiciren gieng, immer haben wollte, man sollte sich die äußerste Mühe geben, seine Stimme ja recht heraus zubringen, gleichsam, als wenn es in einem solchen Concert nicht schon gut wäre, wenn es nur halbwege gehet. Es ist schlimm genug, daß man bey gewissen Gelegenheiten so genau Achtung geben muß.

Ferner hätten sie auch die Schäckerey unterwegs lassen können, daß die Musici andere in die Zechen führten, und diese für sie bezahlen mußten. Das verstehet sich wohl von selbst, daß wir Musici nicht bezahlen werden. Unsere Kunst ist ja eine freye Kunst, und obwohl einige meiner Collegen anfangen, zu keinem Menschen mehr ins Haus zugehen, wenn er ihnen nicht vorher hat sagen lassen, wie viel er ihnen geben wolle; so lasse ich es lieber doch noch bey dem alten bewenden. Aber wer mich zu sich bittet, der muß mich recht tractiren, oder ich komme mein Tage nicht wieder. Was einige Leute einführen wollen, daß man so, wie unter guten Freunden ein Paar Gläser Wein trincken, und wie sie sagen, was darzu anbeissen solle, das gehet nicht an. Das könnte ich zur Noth wohl zu Hause haben. Wann es nicht warm Essen ist, so darf mich kein Mensch zu sich bitten. Ich gehe nicht wegen der Gesellschaft, sondern wegen der Musick zu andern Leuten, und da muß auch tractiret werden.

Was sie in der Folge sagen, daß man eine Musik nicht mehr, als einmahl spielen dürffte, um sie zu beurtheilen, das wird, soviel möglich ist, in Acht genommen. Was nicht mehr neu ist, kann nicht gut klingen. Sie sollten nur hören, wenn ein Stück aufgelegt wird, wie begierig ein jeder fragt, ob es was neues sey? Antwortet man mit Nein! so klingt es auch gewiß nicht gut. Denn man spielt es schlecht. Zwar wollte auch lezt jemand behaupten, man könne nicht allemahl gleich hinter die rechte Mensur eines Stückes kommen. Aber dafür stehet ja Andante, Allegro, Adagio oder Presto dabey. Was nicht gleich das erstemahl gefällt, das taugt gewiß nichts; man wird sich da die Mühe geben, ein Ding zehnmahl zu machen.

---

Die fünfte Kupfertafel ist nunmehr fertig, und wird für 1. Gr. ausgegeben.

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Ein und dreißigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 30. Septemb. 1749.

---

Sie reden im drey und zwanzigsten Stück von dem Publico. Das ist ein Wort aus den Zeitungen; aber was hat die Musick mit dem Publico zu thun? doch es sey drum, daß es so viel heiße, als der gemeine, der größte Hauffen der Zuhörer z. E. in der Oper. Allein, wenn sie doch nur bedächten, mein Herr, daß diejenigen Arien, die allen Leuten gefallen, selten diejenigen sind, die die Musici auch am meisten loben: diese letzteren können aber doch nur allein urtheilen, und ausmachen, ob ein Stück was werth sey oder nicht. Wenns Glück gut ist, so spielen wir Musici eine solche Arie einmahl, aber gewiß nicht mehr mit Lust. Denn solche Arien sind gemeiniglich leicht, und wo keine Künste und Schwürigkeiten sind, das kan ohnmöglich gefallen, noch recht schön seyn.

Was will man mit dem Vergnügen des Herzens in der Musick haben? Ein jeder weiß, daß sie für die Ohren ist. Einige Musick soll zwar auch zum Vergnügen der Augen seyn; Aber mit den Herzen hat sie doch wenigstens nichts zu thun; es sey denn, daß sie von der Musick eines Spielmanns reden wollten, nach der die Bauern anfangen zu tanzen, deren ihr Herz also fröhlich zu seyn scheint. Eine rechte schöne Symphonie ist zwar brav schwer, macht brav Lermen, und füllt das Ohr, aber das Herz hat

damit nichts zu thun. Ferner, was soll wohl ein kalter Gesang, eine un-  
drückende Musick heissen? Diese Wörter verstehet wieder kein Mensch.  
Nicht zu hoch, nicht zu hoch Herr Criticus. Wenn man die Saiten zu  
sehr spannet, so reißen sie. Gar zu scharf macht Schärte. Von ihrem  
Volck, und von ihren Kennern, die die Musik beurtheilen sollen, hätten  
sie lange nicht so viel reden dürfen. Die allereinfältigsten Musici werden sich  
das Recht, allein von der Musik zu urtheilen, nicht nehmen lassen. Es ge-  
het auch gar nicht an, und hieraus habe ich zum ersten gemerket, daß ihr  
ganzer Versuch pure Verstellung sey. Unser Hoftrompeter, der sich manch-  
mal mit dem buchstabiren nicht recht zu behelfen weiß, sagte daher, als er  
in einem ihrer Blättern einmahl statt Grundvallischer, Grundfalischer  
Versuch laß, daß wenn er nicht recht gelesen hätte, so wäre es doch wahr.

Das vier und zwanzigste Stück. Was gehet uns das Parterre zu  
Paris an? was scheren uns die Comödien und die Tragödien? Ich weiß  
gar nicht, was sie immer mit ihrem Franckreich haben wollen, sogar, daß  
sie da von der neuen Brücke zu Paris ein langes, ein breites hermachen. Da-  
von habe ich wohl in Hübners Geographie, in der grossen in drey Theilen, ge-  
lesen; aber in ihr Blatt gehöret es nicht. Das heißt den Leuten das Geld  
abgeschwaket. Gewiß, wo sie ins künftige noch mehr dergleichen Sachen  
hinein bringen, so kauffe ich es nicht mehr. Hernach kommen sie noch mit  
einigen Regeln aufgezoget, die ebenfalls nicht nöthig gewesen, anzuführen,  
z. E. man müsse den Werth einer Arie von dem Werth der Worte unterschei-  
den. Ich habe mein Lebtag, selbst bey Opern, die doch was vorstellen  
sollen, nicht gehöret, daß jemand auf die Worte der Arien Acht gegeben  
hätte: ob selbige was werth seyen, oder nicht, das ist uns gleich viel, und  
das sind nur Grillenfänger, die darnach fragen. Die Sänger sorgen auch  
schon dafür, daß niemand die Worte versteht, mithin brauchten sie ihren Le-  
sern nicht erst anzurathen, sich nicht darum zu bekümmern.

Ich schliesse hiemit, und verspahre vieles noch bis zu einer andern  
Gelegenheit. Ihre Leser werden zwar bedauern, daß sie iezo nicht alles  
zu lesen kriegen. Bey ihnen will ich aber doch, Höflichkeits halber, wegen  
meiner iezigen Weitläufigkeit, nochmahls um Verzeihung gebeten haben,  
der ich allstets verharre

Mein Herr critischer Musicus an der Spree

Dein Dienstergebener Diener

C. D. F. G. A. H. C.  
zweyter Hoffmusicus  
in Jericho.

Es wundert mich gar nicht, daß zwey auf einander folgende Octaven aus der Seßkunst verbannet sind. Sie sind zu wenig von dem Einklange entfernt, als daß aus ihrer Folge eine Veränderung entstehen sollte, die das Ohr zu unterhalten, fähig ist, woforne man anders darthun kann, daß je mehr eine Consonanz von ihrer Vollkommenheit abweicht, destomehr das Gehör dabey zu bemercken findet. Es müssen die Partien der Composition von einander unterschieden seyn, und zwey oder mehrere Stimmen, die octavenweise zusammen fortgehen, können für nichts als eine gehalten werden. Daß man aber die zwey Octaven auch aus der Ausführung eines Generalbasses erweisen, und die Verdoppelung der Bassnote zwischen den Stimmen der rechten Hand als einen so ungeheuern Fehler betrachten will, davon sehe ich noch nicht die Ursach ein. Ich bin gezentheils der Meinung, daß es nicht nur kein Fehler sey, dieselben anzubringen, sondern daß vielmehr Fehler dadurch verhütet werden, und daß man folglich sich so wenig ein Gewissen machen dürfe, zwey Octaven hintereinander zu nehmen, daß man sie vielmehr hin und wieder als unentbährlich in der Abspielung eines Generalbasses betrachten solle. Ich füge aber zum voraus diese Bedingung hinzu, daß sie ihren Sitz binnen dem Umfang eines Accords nehmen, und die äussern Stimmen schlechterdings rein bleiben, das ist, keine Octaven gegen den Bass machen müssen. Uebrigens sollen sich meine Anmerckungen hierüber nicht einmahl auf die vielstimmige Begleitung, worinnen Herr Heinichen längstens den Gebrauch der Octaven entschuldiget, sondern bloß auf das gewöhnliche vier- bis fünfstimmige Accompagnement erstrecken, da die lincke Hand schlechtweg den Bass spielet, und die rechte dazu drey, oder nach Beschaffenheit der Umstände, mehrere Stimmen anschläget.

Der Endzweck des Generalbasses ist, die unter vielen Stimmen mögliche Harmonie zusammen zu nehmen, und mit einmahl hören zu lassen. Er soll die Melodie begleiten, nicht aber dieselbe führen. Solte er eine singbare Gegenpartie machen, so müsten die Intervallen, woraus ieder Accord besteht, zum voraus melodisch vertheilet, d. i. in einer gewissen Höhe oder Tiefe geschrieben, und in eine ordentliche Tabulatur gebracht werden, so wie man heutiges Tages gewisse Sonaten für den Flügel mit Begleitung eines oder mehrer Instrumente zu sehen pfeget. Es müste derjenige Ort, wo man die unterschiednen Stimmen auf dem Claviere greiffen soll, bestimmt, nicht aber der Willkühr der Hand überlassen werden; und bey diesen Einrichtungen fände die Benennung des Generalbasses nicht mehr Platz. Allein, soll

derselbe ein Zusammenhang der unter die übrigen Partien vereinzelt Harmonie seyn, und folglich nur zur Verstärkung und Unterstützung der Stimme dienen, wer siehet da nicht, daß die Octave so wenig davon ausgeschlossen werden kann, daß sie vielmehr, als ein zu dieser Absicht bequemes Intervall, und welches sich vor andern am leichtesten unter der Hand findet, dazu erwehlet werden muß. So mangelhaft und trocken also diejenige Composition seyn würde, wo die Partien sich nicht anders als octavenweise fortbewegen, so harmonisch bedüncket mich diejenige Begleitung zu seyn, wo die Octave unter obigen Bedingung angebracht werden kann.

Ich habe bemercket, daß diejenigen, die die beyden Octaven am eifrigsten zu bekriegen, und die Sätze der rechten Hand sonst so gar rein zu halten pflegen, nach Beschaffenheit der Umstände, wenn sie 3 E. eine Anzahl starcker Instrumente, oder gewaltsamer Stimmen vor sich haben, wofern sie nicht die Accorde mit der lincken Hand durchgängig verdoppeln, dennoch die Bassnote gedoppelt zu fassen, die Gewohnheit haben, und ihren Schülern dazu Erlaubniß geben. Bergreifen sich hier nicht diese gewissenhafte Generalbassisten, und handeln sie nicht, ohne es sich vielleicht einmahl einzubilden, wider ihre eignen Lehrsätze? Sie häuffen ja Octaven über Octaven, und begehen mit der lincken Hand, was sie der rechten verbieten. Mir hat aber diese Art, den Bass zu spielen, nicht nur allezeit ein wenig zu lärmend, ich will nicht sagen, plumy geschienen, weil doch diese Stimme alsdenn mit gar schlechter Anmuth ausgedrückt werden kann, der Bass aber mit eben so vieler Nettigkeit, als sonst eine Oberstimme herausgebracht werden muß (\*), sondern ist auch gewiß, daß die unter den Griffen der rechten Hand liegenden, und folglich durch die äussern Thöne etwas verhüllten Octaven weit besser ins Gehör fallen, als jene, um so vielmehr, da auf diese Weise die Octave sich bald mehr oder weniger von der Bassnote entfernt, nachdem der Bass steigt oder fällt, oder nachdem etwann die Accorde mit der rechten Hand genommen werden. Hiernächst wird der Vorwurf einer sehr unebenen und höckerichten Begleitung von derjenigen nicht so leicht getrennet werden, wo man den Bass bald in lauter Octaven fortführet, bald wegen gewisser Läuffe, Sprünge, Brechungen, wegen der Geschwindigkeit der Noten, der Zeitmasse und anderer Umstände die Bassnote wiederum einzeln greiffen muß. Ich gehe weiter:

Wir

(\*) Les basses continuës, qui ont un progrès chantant doivent être exécutées de la main gauche avec autant de propreté que les piéces. *Couperin dans l'art de toucher le clavecin pag. 42.*

Wir wollen uns eine zu begleitende Stimme mit folgenden Ausdrücken, und dem darunter gelegten Bass vorstellen:

Oberstimme	<u>h</u>	<u>c</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>
Bass	g	fis	g	c	H

Wir setzen also, daß der Grundspieler die Accorde dazu folgendergestalt greift:

Aus der dritten Thonleiter auf dem Griffbrett.	{	h	c	h	a	g	
		g	a	g	fis	d	
		d	d	g	d	d	
		g				fis	g
		g	fis	g	c	H	

Sind sich da nicht unter der Oberstimme und der Begleitung folgende Octaven:

<u>h</u>	<u>c</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>
<u>h</u>	<u>c</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>

Sind diese dem Gehör erträglich, warum sollte es so gar unangenehm klingen, wenn die Bassnoten g fis g c H auf folgende Weise mit der rechten Hand verdoppelt würden:

h	c	h	d	d	
g	a	g	c	h	
	fis		a		
d	d	d	fis	g	
g				fis	g
g	fis	g	c	H	

Ja da die vorhergehenden unter der Hauptmelodie und den Accorden vorhandenen Octaven durch diese Verstärkung der Partien bedeckter erscheinen: so muß die Wirkung dieser Harmonie unstreitig lieblicher, und das

nach dem Wahne des eigensinnigen Alterthums wider die beyden Octaven im Generalbasse gefasste Vorurtheil nicht so gar gegründet seyn. Das Ohr wird dadurch nicht beleidiget. Da die Musick aber für die Ohren gemacht ist, so ist derjenige Fehler, der sie nicht beleidigt, kein Fehler. (\*\*). Ich füge aus dem Herrn Heinichen (\*\*\*) hinzu, daß die Octaven eine gute Wirkung thun, z. E. wenn die Saiteninstrumente ein wohlverfundnes Bass Thema all' Ottava mitspielen, oder wenn im theatralischen Styl eine einzelne Vocalstimme, mit einem saubern Piano der Instrumente, in der höhern Octave begleitet wird, und was dergleichen Fälle mehr sind, da diese Octaven gleich dem bekannten acht und vier Fuß auf der Orgel, als Einzklänge, und nicht mehr als Octaven betrachtet werden. Herr Heinichen spricht hier zwar von der viestimmigen Begleitung. Es findet aber dieses Urtheil auch bey der schwächern statt.

Ich könnte hier erwehnen wie unter den geschicktesten Tonkünstlern der neuern Zeit sich einige finden, die in ihren Compositionen ausdrücklich eine Reihe Octaven hintereinander anzubringen suchen. Ich dürfte hier nur den in Holland gar bekannten Herrn Geilfuß, dessen in Kupfer gestochene Sonaten bey dem Herrn Wittvogel in Amsterdam zu haben sind, anführen. Dieser drücket sich z. E. in einem Andante folgendergestalt aus:

Bass	{	$\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{gis}}$ $\overline{\text{fis}}$ $\overline{\text{e}}$   $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{cis}}$
		$\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{gis}}$ $\overline{\text{fis}}$ $\overline{\text{e}}$   $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{e}}$
		$\overline{\text{fis}}$ $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{cis}}$     h   a
		a   a   a   a     a   A

Mitt

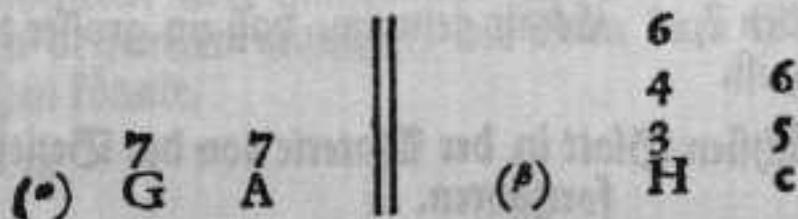
(\*\*) Comme la musique n'est faite, que pour l'oreille, une faute, qui ne l'offense point, n'est pas une faute. St. Lambert im nouveau traité de l'accompagnement, pag. 60. Et spricht eben daselbst kurz vorher: Quoique deux octaves de suite par mouvement semblable soient ce qu'il ya de plus rigoureusement defendu en musique: on n'en fait pas grand scrupule dans l'accompagnement &c. D'ailleurs ces fautes, toutes mortelles qu'elles soient contre la composition, ne doivent point passer pour fautes en telles occasions, parcequ'il ne s'agit alors que de jouer la Basse fidèlement, et de faire entendre l'harmonie des parties, laquelle se trouve toute aussi bonne en faisant deux octaves qu'en ne les faisant pas.

(\*\*\*) Siehe dessen Generalbass in der Composition, pag. 109. in der Anmerkung (m).

Nimt man sich diese Erlaubniß in Setzung melodischer Sachen : so darf man wohl im Generalbasse nicht erröthen, eine Octave mit unterlaufen zu lassen. Doch ich habe wichtigere Gründe für mich.

Ohngeachtet ein Accord ohne die Octave vollständig ist; so scheint es doch, als ob er durch sie ein feineres Ansehen gewinne. Denn die Octave bildet in unserm Gehör die Harmonie in ihrem ganzen Umfange ab, und stellet ieden Accord nach seinem Ursprung dar. Man entdecket durch sie die Grundaccorde, und die vermittelt der Umkehrung von ihnen entstehenden Sätze zu gleicher Zeit. Wie oft geschieht es sonst, daß der Bass alle Intervallen eines Accords nach einander durchläuft, und der verbleibende Satz nicht besonders auf ieder Note durch neue Zahlen wiederhohlet, sondern nur durch einen Strich angedeutet wird? Man sehe Tab. VI. No. Wer siehet da nicht, daß, wenn man die Harmonie nicht verstümmeln will, wie bey dem Exempel unter No. 28. Tab. VI. oder wenn man ieden Accord nicht bey jeder Note in einer veränderten Gestalt durch neue Griffe entwerfen will, wie No. 29. Tab. VI. daß es da unumgänglich nöthig sey, die Bassstimme so fort durch die Octaven in der rechten Hand zu verdoppeln. Wie kahl ist nehmlich die Harmonie nicht bey No. 28. und wie beschwerlich ist es nicht bey No. 29. bey einem und eben demselben Accord, wie der Grundbass ausweist, die Finger so oft zu versetzen?

Es finden sich aber auch Fälle, wo man durch den Abschnitt der Octave wider die Fortschreitung der Dissonanzen wichtige Fehler begehen kann. Wir sehen z. E. daß der Bass eine Stufe aufwärts gehet, und zwey Septimen einander folgen, wie bey (\*) oder daß in gleicher Bewegung des Basses auf den Quartterzenaccord ein Sextquintenaccord folget, wie bey (β)



Da kann bey dem Exempel (\*) die Septime zur zweyten Note nicht vorbereitet werden, wosferne nicht die vorhergehende Note selbige bereits durch die in der rechten Hand verdoppelte Octave in sich schliesset, und wie soll

soll bey (A) die Terz, die daselbst, nach Anleitung der Grundharmonie, die Septime vorstelllet, und folglich dissonirend ist, heruntersteigen, und durch eine Consonanz aufgelöset werden, wenn es nicht erlaubt ist, die Octave zur zweyten, Note hinzuzuthun? Es sind noch mehrere Fälle, wo eben dieser Uebelstand entstehen kann. Ich berühre Kürze halber nur noch einen. Setzet, daß der Bass eine Quarte aufwärts gehet, und sich folgende Harmonie darüber befindet;

6	6
5	5
G	c

Wie wird da die Quinte über G, die daselbst dissoniret, weil sie nach Anleitung des Grundbasses die Septime vorstelllet, aufgelöset werden können wenn die Octave der folgenden Note nicht in der Höhe verdoppelt werden soll?

Ich schliesse aus allem diesem, daß man wohl hin und wieder in dem Vorurtheile wider die Folge zweyer Octaven im Generalbasse zu weit gegangen seyn müsse; daß es wohl nicht unumgänglich nöthig sey, diesem Vorurtheile zu gefallen, die Terzen oder Sexten allezeit zu verdoppeln, und daß diejenigen, die man bey Abspielung eines Generalbasses etwann über eine unschuldige Octave ertappet, wenn sie sonst nur brave Leute sind, nicht sogleich für arme Sünder zu schelten sind. Es riechet dieses Urtheil gar zu sehr nach seinem kleinstädtischen Schulmeister. Daß übrigens die Ausübung des Generalbasses durch die Zuthuung der Octave ungewein erleichtert werde, dieses wird kein einziger leugnen, der weiß, wie die Säge von einander herkommen. Ich schliesse mit den Worten des Herrn Rameau, und sage: daß, wenn man den Generalbass in seiner völligen Gewalt hat, alsdenn nichts leichter ist, als die Octaven aus einem Accorde weg zu lassen, die zwar das Vorurtheil gewisser Leute, aber nie ihr Ohr beleidigen können. Doch was brauchts des Zeugnisses eines Fremden? Es ist genung, daß ein grosser berlinischer Bach meiner Meinung ist.

Wir werden im nächsten Blatt in der Materie von der Bezieserung  
fortfahren.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude und Spencenschen  
Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Zwey und dreißigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 7. October 1749.

---

Es ist mir vor einigen Tagen ein theoretischer Versuch über die Zeugung der Intervallen, der Harmonie und der daher fließenden Melodie in die Hände gerathen. Ich glaube, daß ich meinen musicalisch gelehrten Lesern kein Mißvergnügen erweisen werde, wenn ich ihnen selbigen mittheile. Da ein ieder die besondern Einsichten des Herrn Verfassers hieraus zu beurtheilen, Gelegenheit hat: so brauche ich nichts weiter von ihm zu sagen, als daß er zugleich einer der größten practischen Musicverständigen seiner Zeit ist. Es dienet dieses zum Beweis, daß Wissenschaft und Ausübung in einer Person gar wohl beyammen seyn können, und wäre es zu wünschen, daß sein Exempel die Eifersucht vieler bloßen mechanischen Tonkünstler, die das Nachdencken über musicalische Wahrheiten verabscheuen, und die Bemühungen derjenigen anzusehen, die ihnen dazu Gelegenheit geben wollen, rege machen könnte.

## Versuch über die Zeugung der Intervallen, der Harmonie und der daher fließenden Melodie.

Niemand läugnet das Daseyn der Intervallen, der Harmonie und Melodie. Wie sie aber von der Natur hervorgebracht werden, wird von den wenigsten erwogen. Ist aber die Music eine Wissenschaft, so muß sie ebenfalls, wie andere Wissenschaften, aus unumstößlichen Gründen erbauet seyn. Ich will dasjenige, was ich hievon gedencke, anführen, nicht als etwas unumstößliches, sondern zu weiterer Prüfung. Die Mathematik hat in alle Dinge einen Einfluß. Sie kan also von der Tonkunst nicht ausgeschlossen seyn. Sie hat es mit dem Ausmessen der Körper zu thun. Dieses ihr Amt erstrecket sich auch also über die Music. Sie muß die Größe des Unterscheides zwischen einem groben oder tiefen, und einem feinen oder hohen Ton bestimmen. Dieser Unterscheid muß sowohl den Augen, als den Ohren fühlbar gemacht werden. Man gebrauchet hiezu ein gewisses Werkzeug, welches man insgemein ein Monochord, auf deutsch einen Klangmesser, oder einen Einsaiter nennet. Man beziehet selbiges mit einer Saite von einer gewissen Länge, und drücket die Verhältnisse und Eintheilungen der Klänge durch Linien aus. Bekommt diese Saite eine Spannung um einen gewissen Grad, so bekömmt sie einen ihrer Spannung gemäßen Ton. Eine jede gegebene Linie enthält alle kleinere Linien in sich; also enthält auch ieder gegebene Ton alle feinere Töne in sich. Da nun der Ton allemahl der gegebenen Linie gleich ist, welche das Verhältniß der gespannten Saite ausdrückt: so folget ferner, daß, bey Verkürzung der Linie, die gespannte Saite allemahl einen andern Thon, nach dem Verhalte der Verkürzung, hervorbringen müsse. Die Erfahrung lehret, daß durch die Verkürzung allemahl ein feinerer Ton entsteht, als derjenige Thon war, den die ganze Saite giebt. Ich nenne den Ton von der ganzen Saite den Grundton, die gegebene Saite aber die Grundlinie. Es folget hieraus:

- 1.) Daß ein Grundton alle höhere Töne, die mit selbigem übereinstimmen, oder nicht übereinstimmen, enthalten müsse;
- 2.) Ferner alle Harmonien, die mit demselben übereinstimmen, oder nicht übereinstimmen;
- 3.) Ferner auch die schönste Melodie aus seiner eigenen, und seinen Nebenharmonien entspringen müsse.

Der Zusammenhang aller dieser Wahrheiten muß gezeigt werden können. Die Eintheilung der Grundlinie oder des Grundtons giebet uns selbigen vermittelst der arithmetischen Progrefion, als einer Eintheilung von 1. von 2. Theil, von 3. 4. 20.

Theilet man igo die Saite in zwey gleiche Theile, so wird jede Hälfte, gegen die ganze freye Saite betrachtet, denseligen Ton hören lassen, den man die Octave nennt. Die Octave ist also nichts anders, als ein noch einmahl so kleiner Grundton, und saget man, ihr Verhältniß sey wie 2 zu 1.

Theilet man die Grundsaite in drey gleiche Theile, und läffet  $\frac{2}{3}$  gegen alle drey Theile, das ist, gegen die ganze freye Saite klingen, so bekommt man die sogenannte reine Quinte. Ihr Verhältniß ist, wie 3 zu 2.

Theilet man die Grundsaite in vier gleiche Theile, und läffet  $\frac{3}{4}$  gegen alle vier Theile klingen, so bekommt man die reine Quarte. Ihr Verhältniß ist, wie 4 zu 3.

Theilet man die Grundsaite in fünf gleiche Theile, und läffet  $\frac{4}{5}$  gegen alle fünf Theile klingen, so bekommt man die grosse Terz. Ihr Verhältniß ist, wie 5 zu 4.

Theilet man die Grundsaite in sechs gleiche Theile, und läffet  $\frac{5}{6}$  gegen alle sechs klingen: so bekommt man die kleine Terz, deren Verhältniß wie 6 zu 5 ist.

Mehrere Eintheilungen sind zu unserm Vorhaben nicht nöthig.

Stellet man nun diese gefundenen Töne in einer Reihe nach der arithmetischen Progrefion gegen den Grundton: So bekommt man durch diese Eintheilungen nur drey unterschiedne Töne zum Grundton, die aber, wie die Erfahrung lehret, mit dem Grundton am besten übereinstimmen, oder die beste Harmonie dagegen machen. (Eine Harmonie aber ist eine Verbindung der Töne über einander, oder dem Raume nach.) Man nennet sie deswegen eine Grundharmonie. Man machet sie durch die Zahlen: 1. 3. und 5. kennbar; s. E.

einfache Octave.					
einfache Octave.					
einfache Octave	einfache Quinte	einfache Quarte	einfache gr. Terz	einfache kl. Terz	
1.	2.	3.	4.	5.	6.
gibt eine Octave und reine Quinte.					
gibt eine doppelte Octave.					
gibt eine doppelte Octave und eine gr. Terz.					
gibt eine doppelte Octave und eine reine Quinte.					

Die Ziffer 1. stellet den Grundton, als den Anfang aller folgenden Töne vor. Aus der Eintheilung des Grundtones sind zwey Octaven entstanden. Weil aber eine Octave nichts anders, als nur ein noch einmal so kleiner Grundton ist: so ist vom Grundtone nichts, als nur ein der Höhe nach unterschiedner Ton entstanden. Es finden sich ferner zwey Quinten gegen den Grundton, davon die eine gegen die andere eine Octave macht; westwegen sie beyde gegen den Grundton nichts anders, als für einen der Höhe nach unterschiednen Ton zu betrachten sind. Noch giebt es eine grosse Terz, welche vom Grundton unterschieden ist. Nimt man nun die Zahlen weg, die die Octave ausmachen, nemlich 2. und 4. ingleichen die Zahl, die die zweyte Quinte ausmacht, als 6. so bleibt nichts mehr zu Grundtönen übrig, als 1. 3. und 5. Die zwey Octaven nebst der einen Quinte aber, werden darum weggenommen, weil sie keine neue Töne zum Grundtone sind. Da die Erfahrung aber lehret, daß die gefundenen Töne noch nicht alle diejenigen sind, die mit dem Grundton verknüpft werden können: so ist die Frage, wie man die übrigen herausbringt? Dieses ist sehr leichte. Die gefundenen Töne halten wiederum den Grund der noch zu findenden in sich. Man gehet eben den Weg, den uns die Natur gezeigt, da sie uns zuerst die Octave, und hernach die reine Quinte geliefert hat. Man setzet die gefundene Grundharmonie nacheinander, und siehet, was bey jedem von den dreyen Grundtönen für Töne zum Vorschein kommen, wenn man die Octaven und Quinten darüber und darunter schreibt.

Erstlich mit Octaven.

8.	8.	8.
Oberoctave	Oberoctave	Oberoctave
1.	3.	5.
Oberterz     reine Oberquinte		

Weil die Octaven aber nur noch einmahl so kleine Grundtöne sind: so kommt nichts neues heraus. Wir entdecken nichts anders, als drey um die Hälfte ihrer Größe unterschiedene Klänge.

Unteroctave	Unteroctave	Unteroctave
-------------	-------------	-------------

8. 8. 8.

hernach mit den reinen Quinten.

5.	5.	5.
Unterquinte	Oberquinte	Oberquinte
1.	3.	5.
Oberterz     reine Oberquinte		

Da allhier die Oberquinte zum Grundton 1. und die Unterquinte zum Grundton 5. schon in der Grundharmonie vorhanden ist: so darf man daselbst nichts neues suchen.

5.	5.
Unterquinte	Unterquinte

Es finden sich aber bey den übrigen Versuchen zu den gegebenen drey Grundtönen 1. 3. 5. vier unterschiedne Töne, welche mit den drey ersten zusammen genommen sieben Töne machen. Diese sieben Töne durch einen besondern Namen von einander zu unterscheiden, bedienet man sich folgender sieben Buchstaben aus dem Alphabeth: c d e f g a h Sie behalten

ihre Ordnung in der Folge, wie die darunter befindlichen Zahlen. Da der Buchstabe c zum Grundton dienet: so siehet man leicht, daß die Tertz, oder die Zahl 3 den Namen e und die Quinte oder die Zahl 5 den Namen g führen müsse. Der Grundton c hat also e und g zu seiner nächsten Harmonie. Wie die dazu gefundenen Töne heissen, wird aus folgender Vorstellung zu sehen seyn:

Keine Oberquinten.	g	h	d
Grundharmonie.	c	e	g
Keine Unterquinten.	f	a	c

Künftig weiter.

### Fortsetzung der Lehre von der Beziefierung.

- (3) Den Quatterzenaccord (sowohl den tonischen als gemeinen) stellen wir durch eine mit einem Strich durchzogne 6 vor. Tab. VI. No. 30. Unsere Ursach ist diese. Bemerken wir ihn mit einer blossen 6 oder mit 6 und 3: so läuft man Gefahr, ihn mit dem consonirenden Sextenaccord zu vermischen. Schreibt man 6 und 4 darüber, so ist er wiederum mit dem Sextquartenaccord vermengert. Die Ziefen 4 und 3 reichen auch nicht zu, ihn in allen Vorfällen nach seinem Umfange anzuzeigen, indem die Sexte öfters die gehörige Proportion nicht hat, und selbige alsdenn zugefüget werden muß. Folglich werden alsdenn drey Ziefen ohne Noth übereinander gehäuft. Da wir uns aber vorgesezet, die Signaturen so kurz zu fassen, als es möglich ist: so ist hiezu nichts bequemer, als die durchstrichene 6. Man muß nur damit

umzugehen wissen. Ich will es zeigen. Man bilde sich ein, daß diese durchzogene Ziefer alle Intervallen des Quartterzenaccordes, als die Sexte, Quarte und Terz mit einmahl bezeichnet, es mag sie der Notenplan nach Anleitung des vorgezeichneten Schlüssels groß oder klein geben. Wenn man aber den Ton verändert, und die Sexte, die der Notenplan giebet, nicht diejenige Proportion hat, die die neue Tonart erfordert: so schreibet man das gehörige Versetzungszeichen, als ein Kreuz, ein schlechtes oder viereckiges Be dazu. Was die Quarte und Terz betrifft, so setzet man sie mit dem gehörigen Versetzungszeichen darunter, wenn ihre verlangte Proportion nicht im Notenplane enthalten ist. Ich gebe ein Exempel vom tonischen Quartterzenaccord. Ich will denselben auf a in g dur machen. Hier brauche ich weiter nichts als die durchstrichene 6. Wir wollen denselben aber auf a in g moll machen. Hier ist man verbunden, zu der durchstrichnen 6 ein Kreuz hinzuzufügen. Ein anders. Ich gehe aus dem c dur in f dur. Ich verlange zu dem g aus diesem letztern Ton den tonischen Quartterzenaccord. Hier ist es nicht genug, die durchstrichne 6 über das g zu setzen. Da die kleine Terz dazu erfordert wird, und selbige nicht in der Haupttonleiter lieget: so ist man genöthigt, selbiges durch ein b unter der 6 annoch anzuzeigen. Ein anders vom gemeinen Quartterzenaccord. Er soll auf a in c dur gemacht werden. Hier ist die durchstrichene 6 zulänglich. Ich weiche aus dem c in f dur, und verlange gedachten Accord auf a. Hier ist es nöthig, zu der durchstrichnen 6 ein Be hinzuzufügen. Man wende dieses bey andern Fällen an.

Zur Bezeichnung des gewöhnlichen Accordes der übermäßigen Sexte ist die durchstrichene 6 mit einem Kreuz neben sich, und einem Bogen, wenn man will, über die Ziefer, in allen Vorfällen genung. Soll die Quinte aber anstatt des Tritons gegriffen werden, so schreibet man die 5 darunter. Tab. VI. No. 31.

- (4) Den Accord der Secunde bemerken wir durch die Ziefer 2. Tab. VI. No. 32. Ist es ein tonischer Secundenaccord, d. i. ein Accord der übermäßigen Quarte, so stellen wir ihn durch eine durchstrichene 4 vor. Tab. VI. No. 33. Soll er anstatt der Secunde mit der
- Klei

kleinen Terz begleitet werden: so schreibet man das gehörige Erniedrigungszeichen mit oder ohne 3 darunter. Tab. VI. No. 34.

(5) Der gewöhnliche Accord der übermäßigen Secunde wird mit einer durchstrichenen 2 angedeutet. Tab. VI. No. 35.

Der davon abstammende Accord der verminderten Septime wird mit einer durchstrichenen 7 bezeichnet. Tab. VI. No. 36.

Der Accord der grossen Sexte mit der falschen Quinte wird durch eine 6 mit einem Erhöhungszeichen, und durch eine 5 mit oder ohne Erniedrigungszeichen, nach Beschaffenheit der Umstände, angedeutet. Tab. VI. No. 37. Man mercke, daß einige die Quinte durchzustreichen pflegen.

Des Tritonsaccord mit der kleinen Terz ist schon unter dem Artikel vom Secundenaccord gedacht worden.

(6) Der Accord der None wird mit einer 9 und 7 bezeichnet, wenn er in seinem ganzen Umfang soll genommen werden. Tab. VI. No. 38. Soll die Septime wegbleiben, so bezeichnet man ihn mit einer blossen 9. No. 39. Wenn die Quinte darinnen mit einer Sexte soll verwechselt werden: so schreibet man 9 und 6. Tab. VI. No. 40. Wenn der Accord der None auf der medianten eines Molltones gemacht werden soll: so stellet man ihn durch 9 und eine 5 mit einem Erhebungszeichen vor. Tab. VI. No. 41. Dieses ist der erste übermäßige Quintenaccord. Wenn in selbigem die Quarte anstatt der Terz soll gegriffen werden: so brauchet man nichts weiter, als eine 5 mit einem Erhebungszeichen, und eine 4 darunter. No. 42. In den andern beyden übermäßigen Quintenaccorden muß man ausser der Hauptziffer 5 mit einem Erhebungszeichen, auch die übrigen Intervallen, die nicht nach dem Notenplan ihre gehörige Proportion haben, durch ihre Ziffern und Versetzungszeichen bestimmen.

In dem vorigen 31. Stück beliebe man unter andern pag. 248. Lin. 1. und 2. zu lesen: unausdrückende für undrückende. Linie 11. Blätter für Blättern, ingleichen grundfalscher statt Grundfalischer. Pag. 249. Lin. 10. verweisen für erweisen. Pag. 251. Lin. 8. dddd für ddgd. Pag. 253. Lin. 12. ist die Ziffer 1 bey No. weggelassen.

Diese Blätter werden alle Dienstag fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spenerischen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

# Kritische Musica

an der Spree.

---

Drey und dreißigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 14. October 1749.

---

Fortsetzung des Versuches über die Zeugung der Intervallen, der Harmonie und der daher fließenden Melodie.

Die Unterquinten lassen sich finden, wenn man rückwärts, das ist, von der Octave zu zählen anfänget, als:

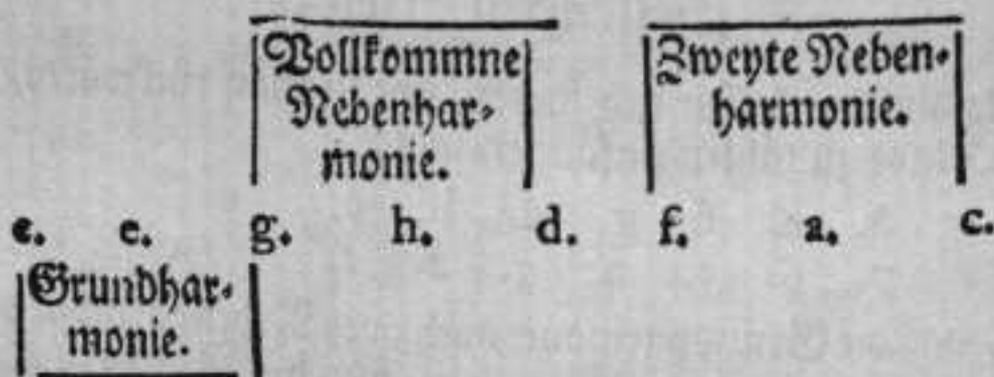
d.	e.	f.	g.	a.	h.	c.
7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Man siehet, daß die Grundharmonie noch zwey Nebenharmon. hervorbringet, als durch die Oberquinten die Harmonie g. h. d. und durch die Unterquinten die Harmonie f. a. c. Diese beyde Nebenharmonien sind in An-

sehung der Uebereinstimmung einander an Schönheit gleich. Denn so wohl die eine als die andere machen eine Quintharmonie gegen die Grundharmonie aus. Kehret man sie beyde um, und bringet die unterste oben, und die oberste unten, so machen sie wiederum beyde einen vollkommenen Quartenaccord zur Grundharmonie aus. Betrachtet man sie beyde unter sich

sich, so sind sie gleich schön; denn sie führen eine jede zu ihrem Grundton eine grosse Terz und vollkommne Quinte in ihrer Harmonie.

Will man nun die Grundharmonie mit ihren Nebenharmonien in eine Folge setzen, um die Intervallen und ihren Ursprung kennen zu lernen, und folglich eine Melodie, d. i. eine Verbindung der Töne nacheinander, oder der Zeit nach, daraus zu machen: so wird man wahrnehmen, daß es nach der Grundharmonie ihrer Melodie c. e. g. nicht gleich viel ist, welche von beyden Nebenharmonien ihre Melodie, als g. h. d. oder f. a. c. an die Melodie der Grundharmonie anschliesset. Man siehet leicht, daß die Verknüpfung dieser Harmonie in einer Melodie eine unterschiedne Wirkung hervorbringen muß. Denn die Melodie von der Harmonie g. h. d. schicket sich weit besser zur Grundharmonie ihrer Melodie c. e. g. als die von f. a. c. indem die g. h. d. Melodie in Terzen fortgeht, als c. e. g. h. d. Die Melodie von f. a. c. aber machet zur Melodie c. e. g. in der Folge eine Septime zwischen dem Ende der Melodie c. e. g. und dem Anfange der Melodie f. a. c. als c. e. g. - f. a. c. Da nun die Natur keine Sprünge leidet, wo sie stufenweise gehen kann, auch nicht gerne einen grossen Sprung thut, wo sie mit einem kleinern auskommen kann: so siehet man, daß, wenn die Grundharmonie mit ihren Nebenharmonien nacheinander verbunden wird, um eine Melodie heraus zubringen, diese folgende ist:



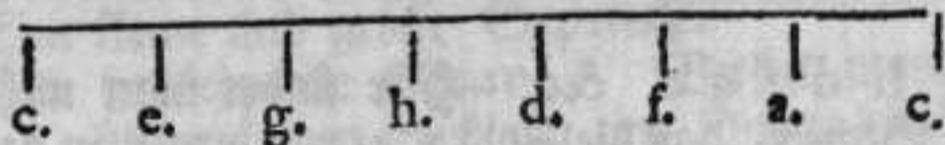
Es ist aber diese Melodie nur ein blosser Zusammenhang von Harmonien, indem sie aus nichts als auf einander folgenden Terzen besteht. Man siehet aber auch daraus, daß die Natur, wenn sie mit vielen Sprüngen zu schaffen hat, lieber die kleinsten erwöhlet. Es folget auch in dieser Melodie allemahl auf eine grosse Terz eine kleine; nur einmahl finden sich zwey kleine hintereinander. Ich urtheile hieraus, daß die Abwechselung einer grossen und kleinen Terz dem Gehöre am angenehmsten seyn muß; daß die Folge zweyer kleinen nach dieser natürlichste ist, daß die

die Verbindung zweyer grossen Terzen hintereinander aber am wenigsten gut seyn muß.

Diese neue gefundne Melodie giebet uns ausser der Grundharmonie noch zwey andere merckwürdige Harmonien, als einen Accord mit der kleinen Terz und vollkommenen Quinte, und einen mit der kleinen Terz und falschen Quinte, wie man aus folgender Vorstellung sehen wird;

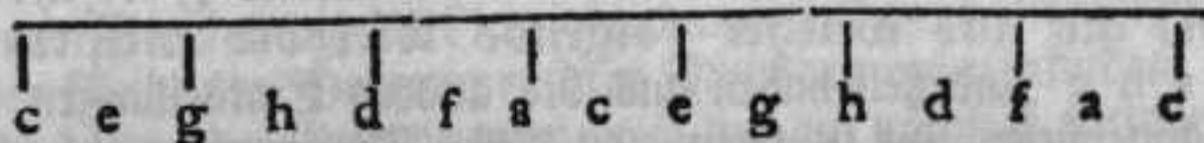
Accord von einer grossen Terz und vollkommenen Quinte.	Accord von einer grossen Terz und vollkommenen Quinte.	Accord von einer kleinen Terz und vollkommenen Quinte.	Accord von einer kleinen Terz und vollkommenen Quinte.
a	e. g.	h. d.	f. a. c.
Accord von einer kleinen Terz und vollkommenen Quinte.	Accord von einer kleinen Terz und einer falschen Quinte.	Accord von einer grossen Terz und vollkommenen Quinte.	

Wir wollen sehen, wozu uns die Grundharmonie, als eine Durharmonie weiter Anleitung giebet. Wir stellen sie demnach in ihrer Ordnung nach einander und versuchen, ob die Eintheilung der arithmetischen Progression uns nichts neues entdecken läßt. Die erste Fortschreitung ist mit zwey Schritten:



Diese giebet einen Zusammenhang von grossen und kleinen Terzen.

Fortschreitung mit drey Schritten.



Hier entdecken wir einen Zusammenhang von vollkommenen Quinten, und einer unvollkommenen.

## Fortschreitung mit vier Schritten.

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

Diese giebet grosse und kleine Septimen.

## Fortschreitung mit fünf Schritten.

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

Hier findet sich ein Zusammenhang von kleinen und grossen Secunden, und zwar die beste Melodie.

## Fortschreitung mit sechs Schritten.

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

Diese giebet einen Zusammenhang von vollkommenen und übermäßigen Quarten.

## Fortschreitung mit sieben Schritten.

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

Hier findet man einen Zusammenhang von kleinen und grossen Sexten.

## Fortschreitung mit acht Schritten.

c e g h d f a c e g h d f a c &c. Hier findet man nichts als Octaven; abermahliger Beweis, daß die Zahl 8. etwas neues in der Musik hervorzubringen unfähig ist.

Die Zahl 5. aber ist geschickt, die beste Harmonie und Melodie hervorzubringen, wie bey der fünften Fortschreitung zu ersehen, als aus welcher folgende Melodie entsprungen: c d e f g a h c. Indessen haben uns die andern Eintheilungen diejenigen Töne angewiesen, die zu einem von diesen Tönen als c d e f g a h eine Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte oder Septime machen.

Ich nehme aus der obigen Eintheilung der Fortschreitungen, und der daraus entspringenden Melodien die schönste heraus, und suche noch einmahl eine Ober- und Unterquinte anzubringen, um zu erfahren, was für

Intervallen davon entspringen, und ob man nicht selbige, der Melodie zu gefallen, anbringen kann.

Vollk. Oberquinten. g a h c d e fis g. Nebenmelodie  
 Grundmelodie. c d e f g a h c  
 Vollk. Unterquinten f g a b c d e f

Hier sind ebenfalls zwey Nebenmelodien vorhanden, da denn die Oberquintmelodie der Unterquintmelodie aus eben dem Grunde vorzuziehen ist, als oben bey Verknüpfung der Grund- und Nebenharmonie geschehen, wenn man die Melodien in einer Folge nacheinander verbinden will, davon zu einer andern Zeit. In den Nebenmelodien finden sich zwey neue Töne, nemlich ein fis unter den Oberquinten, und ein b unter den Unterquinten. Wenn man diese neuen Töne mit in die Grundmelodie bringet z. E. c d e f fis g a b h c so entstehen daher zwey neue Intervallen, als zwischen f und fis ein überflüssiger Einklang, und zwischen b und h ein vermindertter Einklang. Das b aber machet gegen fis eine verminderte Quarte, so wie umgekehrt das fis gegen b eine übermäßige Quinte machet. Es entstehen aus der Durharmonie also folgende Intervallen.

Ein vermindertter, vollkommener und übermäßiger Einklang.

Eine kleine und grosse Secunde.

Eine kleine und grosse Terz.

Eine verminderte, vollkommene und übermäßige Quarte.

Eine falsche, vollkommene und übermäßige Quinte.

Eine kleine und grosse Sexte.

Eine kleine und grosse Septime.

Eine vollkommene Octave. Versetzt man den verminderten und übermäßigen Einklang eine Octave höher; so bekommt man eine verminderte und übermäßige Octave dazu.

Wir wollen nunmehr den Mollaccord vor uns nehmen. Dieser besteht aus der kleinen Terz und vollkommenen Quinte. Es fragt sich aber, da bey der Verbindung der Grundharmonie mit ihren Nebenharmonien sich unter der Reihe von Harmonien drey Mollharmonien befinden, welche unter diesen dreyen der Grundharmonie E dur am nächsten verwandt sey, damit man solche zur Grundharmonie der Mollharmonien legen könne. Da die Mollharmonie von d f a lauter übelklingende Töne gegen die Grundharmonie E dur macht: so kann es die unmöglich seyn. Die Mollharmonie von e g h aber macht oben zur E Harmonie eine Terz und unten eine

ne Sertharmonie. Die von a c e macht unten zur C Harmonie eine Terz und oben eine Sertharmonie. Diese beyde haben also noch gleiches Recht. Es hat auch keine von heyden unter sich betrachtet einen Vorzug, weil sie beyde weich sind. Jedoch scheint aus zweyen Ursachen die A Mollharmonie vor der in E etwas voraus zu haben:

Erstlich hat A moll in seiner Harmonie den Grundton C, welcher in der E moll Harmonie nicht zu finden. Es ist zwar in dieser die Quinte G aus der Fundamentalharmonie vorhanden. Es ist aber aus vorhergehendem bekannt, daß der Grundton oder seine Octave vollkommener als die Quinte ist.

Zum andern. Bey der Erzeugung der Tonleitern A und E moll findet sich bey dem E moll der Ton fis, der gar nicht in der Tonleiter E dur, als ein natürlicher Ton seyn kann. Bey dem A moll finden sich alle natürlichen Töne in der größten Uebereinstimmung mit der Tonleiter des Grundtons C, indem sie völlig mit selbigen einerley ist.

Aus diesen beyden Ursachen erkenne ich A moll für die erste Grundmollharmonie. Wir wollen mit ihr, wie mit der Durharmonie verfahren, und durch drüber und darunter gesetzte Quinten die ihr nächst verwandten Töne zu entdecken suchen, um ihre Nebenharmonie und Melodien kennen zu lernen.

Vollk. Oberquinten e g h

Grundharmonie. a c e

Vollk. Unterquinten. d f a

Diese beyde Nebenharmonien der Grundmollharmonie haben in Verhalt der Grundmollharmonie eben die Vollkommenheit, die die Nebenharmonien bey der Grunddurharmonie hatten, auch eben die Schönheit unter sich wie jene.

Will man aber die Grundmollharmonie in einer melodischen Folge mit ihren Nebenharmonien sehen, so gebühret dem E moll vor dem D moll aus eben dem Grunde, als der Quinthe von G bey E dur der Vorzug. Sie folgen in nachgesetzter Ordnung aufeinander:

a	c	e	g	h	d	f	a
Grundharmonie		Vollkommenste Nebenharmonie		Zweyte Nebenharmonie.			

In dieser harmonisch zusammenhängenden Melodie sind ebenfalls, wie bey den Durharmonien, drey Dur- und drey Mollharmonien, wie auch eine unvollkommne, als eine mit der falschen Quinte, und zwar mit eben den Grundtönen wie die bey E dur; ein neuer Beweis, daß die zwey Grundharmonien E Dur und A moll dienäch verwandten Tonleitern sind.

Wollen wir nun sehen, was die arithmetische Fortschreitung hieselbst hervorbringet: so finden wir

- 1.) Durch zwey Schritte einen Zusammenhang von grossen und kleinen Terzen.
- 2.) Durch drey Schritte einen Zusammenhang von Quinten, worunter eine unvollkommne.
- 3.) Durch vier Schritte einen Zusammenhang von grossen und kleinen Septimen.
- 4.) Durch fünf Schritte einen Zusammenhang von grossen und kleinen Secunden nemlich

a h c d e f g a

Man weiß aus der Praxi, daß dieses die absteigende Leiter der Mollharmonie a ist.

- 5.) Durch sechs Schritte einen Zusammenhang von vollkommenen Quarten, worunter eine übermäßige ist.
- 6.) Durch sieben Schritte einen Zusammenhang von kleinen und grossen Sexten. Also nichts neues von Intervallen.

Weil der Grundton E aber die Quintharmonie von A moll hauptsächlich führen muß, die Quintharmonie aber allemahl die grosse Terz in ihrem Dreyklang führet, als welche allemahl der tonbezeichnende Klang ist: so begreift man leicht, daß die Harmonie e gis h noch mehr Veränderung in den Mollthon einführen muß, wenn sie in folgende Ordnung gebracht wird:

a c e gis h d f a

Es entspringet hievon durch die Eintheilung  
Von zwey Schritten.

1 1 1 1 1 1 1 1

a c e gis h d f a ein Zusammenhang von kleinen und grossen Terzen.  
Von drey Schritten.

1 1 1 1 1 1 1 1

a c e gis h d f a c e gis h d f a ein Zusammenhang von vollkommenen, verminderten und einer übermäßigen Quinte. Von

☞ ) o ( ☞  
Von vier Schritten.

a c e gis h d f a c e gis h d f a c e gis h d f a ein Zusammenhang  
von kleinen, grossen und einer verminderten Septime.

Von fünf Schritten.

a c e gis h d f a  
ein Zusammenhang von kleinen, grossen und einer übermäßigen Secunde.

Von sechs Schritten.

a c e gis h d f a  
ein Zusammenhang von vollkommenen, übermäßigen und vermindert.  
Quarten.

Von sieben Schritten.

a c e gis h d f a  
gis h d f a c e gis h d f a  
ein Zusammenhang von kleinen und grossen Sexten.

Weil die Fortschreitung von acht Schritten lauter Octaven hervor-  
bringt: so bleibt sie weg. Die fünfte Fortschreitung hat wiederum  
ihrer Vollkommenheit gemäß, die beste Melodie hervor gebracht, nemlich  
a h c d e f gis a. Die andern Eintheilungen geben uns wieder die Secun-  
den, Terzen, Quartan, Quinten, Sexten und Septimen zu einem jeden Ton  
in der Tonleiter A moll an. Setzt man nun die aus der fünften Fortschrei-  
tung herausgebrachte Melodie zum Grunde, um noch einmahl die vollkom-  
nen Quinten darüber und darunter anzubringen; so bekommt man wiederum  
neue Intervallen, s. E.

Vollk. Oberquinten. e f i s g a h c d i s e

Grundmelodie a h c d e f g i s a

Vollk. Unterquinten. d e f g a b c i s d

Hiervon künftig.

In der Haude- und Spenerischen Buchhandlung wird ausgegeben:  
Die Kunst das Clavier zu spielen durch den Verfasser des  
critischen Musicus an der Spree, viertelb Bogen in 4to  
auf Schreibpapier mit vier Kupfertafeln für 6. Gr.

Der

# Kritische Solficus

## an der Spree.

---

Zier und dreißigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 21. October 1749.

---

Fortsetzung des theoretischen Versuchs über die Zeugung  
der Intervallen, der Harmonie und der daher  
fließenden Melodie.

**W**eil nach der Grundmelodie die Quintmelodie e. sich am besten mit a verbiadet, indem es eine vollkommene Quinte gegen a macht, das d aber dagegen nur eine Quarte ist: so wollen wir ihre fremden Töne zuerst in der Grundmelodie anzuwenden suchen. Selbige sind das fis und dis. Wir wollen also anstatt f ein fis nehmen, und anstatt des d ein dis und alsdenn wird die Tonleiter folgendergestalt aussehen:

a h c (d) dis e (f) fis (g) gis a

Fänget man also vom Grundtone aufwärts zu gehen an: so bekommt man folgende aus der Praxi bekannte aufsteigende Leiter im Mollton.

a h c d e fis gis a

Nimt man aber das dis allein, und das fis nicht mit: so wird sie folgendes Ansehen gewinnen:

a h c dis e f gis a

Und als denn wird das dis am f eine verminderte Terz, und das f am dis eine übermäßige Sexte haben. Will man nun die zwey fremden Töne von den Unterquinten als b und cis mit in der Tonleiter der Grundmelodie anwenden: so bekommt man vor h ein b und vor c ein cis

Bringet man das b allein an: so siehet die Tonleiter mit ihren schon angebrachten Tönen folgendermassen aus:

a b c dis e fis gis a

Es hat das b am dis eine übermäßige Terz, und das dis am b eine verminderte Sexte. Das cis aber läffet sich nicht gern mit dem c vertauschen, weil sonst die Grundharmonie A moll dadurch würde zerstört werden. Wenn man aber aus dem a. h. und so weiter stufenweise durch das dis ins e gehen wollte: so kann das cis gar wohl genommen werden, weil es die gute Melodie befördern hilft, z. E. a h cis dis e. Denn die Fortschreitung mit einer grossen Secunde ist, der Erfahrung gemäß, dem Gehör erträglicher, als die mit einer übermäßigen. Der Mollton liefert uns also zu den Intervallen, die uns der Durton gegeben, noch sechs neue Intervallen, als eine übermäßige Secunde, verminderte und übermäßige Terz, verminderte und übermäßige Sexte, und eine verminderte Septime.

Nehmen wir die dritte Trias h d f zur Grundharmonie, und setzen vollkommene Ober- und Unterquinten darüber: so giebt sie uns ebenfalls Intervallen, die noch nicht da gewesen sind z. E.

Vollkommene Oberquinten	fis	a	c
Grundharmonie	h	d	f
Vollkommene Unterquinten	e	g	b

Bringet man diese Grundharmonie mit ihren Nebenharmonien in eine melodische Fortschreitung: so folget nach der Grundharmonie die Oberquintharmonie.

Man läffet aber die Quinte von der Grundharmonie weg, wenn man den Anfangston der Oberquintharmonie mit in die Reihe setzet; oder, behält man die ganze Grundharmonie, so läßt man den Anfangston von der Oberquintharmonie weg, z. E.

h d f a c e g b

oder h d fis a c e g b. Wendet man die Eintheilung von den Schritten hier eben so an, wie bey den vorhergehenden Grundmelodien: so bekommt man weiter keine neue Intervallen, als das h hat am b eine verminderte, und umgekehrt das b am h eine übermäßige Octave. Setzet man zu

(h d f a c e g b  
(h d fis a c e g b

Ober- und Unterquinten, und schaltet die fremden Töne, die sich in den Nebenmelodien finden, in die Grundmelodie ein: so findet man keine neue Intervallen mehr. Nimt man nun alle Intervallen zusammen, die sich auf den gegebenen Grundton c dessen Harmonie und Nebenharmonien, zc. beziehen: so bekommt man folgende Intervallen:

Tabelle

**Tabelle der gefundenen Intervallen.**

Intervallen, die aus der Durharmonie entspringen.

Intervallen, die aus der Mollharmonie entspringen.

Intervallen, die aus dem weichen verminderten Dreyklang entspringen.

**Einklang.**

verminderter, vollkommner, übermäßiger.

**Secunde.**

Kleine, grosse.

• • •

**Terz.**

Kleine, grosse.

• • •

**Quarte.**

verminderte, vollkommne, übermäßige.

**Quinte.**

falsche, vollkommne, übermäßige.

**Sexte.**

Kleine, grosse.

• • •

**Septime.**

Kleine, grosse.

• • •

**Octave.**

vollkommne.

• • •

• • •

übermäßige

verminderte, übermäßige.

• • •

• • •

verminderte übermäßige

verminderte

• • •

El 2

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

• • •

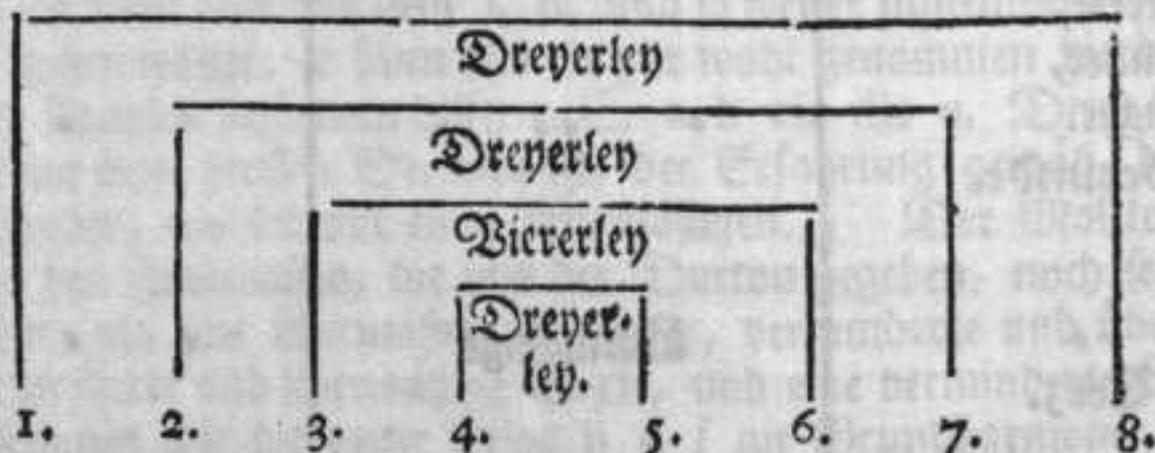
verminderte übermäßige.

Die

Die Uebereinstimmung der Intervallen in ihrer Anzahl, da es so viele Einklänge giebt als Octaven:

•	Secunden	•	•	Septimen,
•	Terzen	•	•	Sexten,
•	Quarten	•	•	Quinten

Kann noch durch folgende Figur begreiflich gemacht werden:



Künftig der Beschluß.

### Fortsetzung der ordentlichen musicalischen Abhandlung.

Die aus der Umkehrung des Nonenaccordes entstehenden Accorde müssen mit allen den Intervallen, woraus sie bestehen, durch ihre Ziesern angezeigt werden. Man findet selbige pag. 203. (2) Anmerckung und pag. 206. Es ist hiebey weiter nichts zu beobachten, als daß die höchste Zieser oben an gesetzt werden muß.

(7) Der gemeine fünfstimmige Accord der Undecime wird mit einer 9. und 4. bezeichnet. Siehe Tab. VI. No. 43. Ist es ein tonischer Undecimenaccord, so wird er entweder mit der Quinte, oder mit der kleinen Sexte begleitet. In dem ersten Fall zeichnet man ihn mit 9 und 7. Siehe Tab. VI. No. 44. Im andern Fall bemercket man ihn mit einer 7 welche allezeit ein Erhöhungszeichen bey sich hat, und einer 6. Tab. 45. Die aus der Umkehrung des vierstimmigen Undecimenaccordes herrührenden Sätze werden mit allen ihren Intervallen, die pag. 218. und 219. erkläret sind, ausgedrückt. Der Quintquartenaccord wird durch 5. und 4. insgemein aber durch eine bloße 4. bezeichnet.

Von der Bezieserung der Franzosen und Italiäner, zu deren Untersuchung wir uns pag. 52. einigermaßen anheischig gemacht, werden wir nach der Lehre von der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen besonders handeln.

Da

§. 51.

Da man durch die Erfahrung bemerket, daß eine lange Reihe conso-  
nirender Intervallen ganz trocken und schläfrig klingen, woserne sie durch  
keine Dissonanzen erhoben werden: so ist man gegenheils auch zu gleicher  
Zeit gewahr worden, daß diese das Gehör beleidigen, woserne sie nicht einen  
gewissen bestimmten Platz unter den Consonanzen einnehmen.

§. 52.

Wenn man also eine den Ohren angenehme Harmonie hervorbrin-  
gen will, so muß man die Consonanzen und Dissonanzen gehörig untereinan-  
der mischen, und dieses zu bewerkstelligen, hat man folgende zwey auf die  
Erfahrung gegründete Regeln in Obacht zu nehmen:

Die erste besteht darinnen, daß man eine Dissonanz vorbereiten,  
das ist, sie mit einer auf ebenderselben Stufe vorhergehenden Con-  
sonanz aufführen muß, indem es gewiß ist, daß eine liegen bleibende  
Note, die in dem ersten Satz als eine Consonanz, und in dem fol-  
genden als eine Dissonanz gebraucht wird, durch die Fortdauerung  
ihres Klanges vieles von ihrem Uebellaut verlieren muß.

Die andere besteht darinnen, daß man eine Dissonanz in eine Conso-  
nanz auflösen muß, da alsdenn die Ungewißheit, worinn die erstere  
das Ohr gesetzt, durch die letztere gehoben, und das Gemüth dadurch  
völlig beruhigt wird.

§. 53.

In allen falschen Hauptaccorden ist entweder nur eine Dissonanz,  
oder es sind ihrer mehrere darinnen vorhanden.

In den Septimenaccorden, die auf einem eigentlichen harmo-  
nischen Dreyklang beruhen, das ist, worinnen die Terzen und  
Septimen entweder groß und klein sind, und die Quinte vollkom-  
men ist, findet sich nur eine Dissonanz, nemlich die Septime selber.  
Man nehme hievon (1) den tonischen Septimenaccord auf, der  
Dominante aus, woselbst ausser der Septime, als der Hauptdisso-  
nanz, noch eine Nebendissonanz vorhanden ist, welche die Terz, die  
daselbst in dem Verhalt einer falschen Quinte oder übermäßigen

Quarte gegen die Septime steht, hineinföhret. Wir werden diese Dissonanz, weil sie von der tonbezeichnenden Note, oder dem halben Tone unter der Octave eines Tones entspringet, eine außerordentliche Dissonanz nennen. (2) Man nehme ferner den Accord der grossen Septime auf der Klangsaite eines Moll-tones aus, als woselbst außer der Septime, och eine Nebendissonanz zwischen der Terz und der Septime, welche nemlich eine übermäßige Quinte oder verminderte Quarte gegen einander machen, vorhanden ist.

In allen übrigen Septimenaccorden, die von einem uneigentlichen Dreyklange entspringen, finden sich allezeit außer der Hauptdissonanz, noch eine und mehrere Nebendissonanzen. z. E. in dem ersten uneigentlichen Septimenaccorde findet sich außer der Septime eine falsche Quinte gegen den Bass. In dem andern uneigentlichen Septimenaccorde findet sich außer der Septime und der falschen Quinte gegen den Bass, annoch zwischen der Terz und der Septime dieses Accordes eine falsche Quinte oder übermäßige Quarte, und zwischen der Terz und Quinte dieses Accordes äussert sich der Verhalt einer verminderten Terz oder übermäßigen-Sexte.

## §. 54.

Da man nur die Vorbereitung und Auflösung des Grundaccords aller Dissonanzen wissen darf, um alle übrigen durch die Umkehrung und Unterschiebung davon entstehenden Sätze zu gleicher Zeit vorbereiten und auflösen zu können: so brauchet man hiezu nichts weiter, als die Haupt- und Nebendissonanzen, die sich im Grundaccorde finden, in den davon abstammenden Sätzen kennen zu lernen. Folgende Tabellen werden hiezu Anleitung geben.

- (a) Jede Hauptdissonanz oder Grundseptime wird  
 in dem Sertquintenaccord zur Quinte;  
 im Quartterzenaccord zur Terz;  
 im Secundenaccord föhret sie den Bass;  
 im Nonenaccord macht sie die Note, und  
 im Undecimenaccord die Undecime aus.

(A) Die Nebendissonanz fällt entweder auf die Tertz oder die Quinte des Grundaccordes.

Fällt sie auf die Tertz, wie z. E. die ausserordentliche Dissonanz im tonischen Septimenaccord, so wird sie allezeit im Sertquintenaccord zum Basse, im Quartterzenaccord zur Sexte, im Secundenaccord zur Quarte, im Nonenaccord zur Quinte, und im Undecimenaccord zur Septime.

Fällt sie auf die Quinte, wie z. E. in dem ersten und andern uneigentlichen Septimenaccord, so wird sie allezeit im Sertquintenaccord zur Tertz, im Quartterzenaccord führet sie den Bass, im Secundenaccord machet sie die Sexte, im Nonenaccord die Septime, und im Undecimenaccord die None.

#### Anmerkung.

(1) Im Accord der übermäßigen Secunde stellet die Sexte die Grundseptime vor. In den davon abstammenden Sätzen wird diese Sexte, und zwar im Accord der verminderten Septime zur falschen Quinte, im Accord der grossen Sexte mit der falschen Quinte zur Tertz, im Tritonsaccorde zum Basse, in dem Accord der übermäßigen Quinte zur None, in dem tonischen Accord der Undecime stellet sie sich in der Undecime dar.

(2) In dem fünfstimmigen Nonenaccord findet sich ausser der None, die daselbst die Septime vorstellet, eine andere offenbare Septime, wosferne nicht noch sonst nach Beschaffenheit seines Ursprunges, die Quinte oder Tertz darinnen dissoniret, oder sich zwischen den Intervallen dieses Accordes unter sich eine Dissonanz findet.

(3) In

- (3) In dem fünfstimmigen Undecimenaccord findet sich, ausser der Undecime, noch eine None und Septime, woserne nach Beschaffenheit des Accordes, von dem er herstammt, nicht annoch die Quinte darinnen dissoniret, oder sich zwischen den Intervallen dieses Accordes unter sich eine Dissonanz zeigt.

Alles dieses wird in folgenden beyden Absätzen durch Exempel erläutert werden.

## Erster Absatz

### Von der Vorbereitung der Dissonanzen.

Da die ausserordentliche Dissonanz niemahls ohne die Hauptdissonanz oder die Septime, in einem Satze zum Vorschein kommt: so brauchet man auf die erste keine Acht zu haben, sobald die letzte vorhanden ist. Die ausserordentliche bezieht sich durchgehends auf die Hauptdissonanz, das ist, die ausserordentliche wird für vorbereitet gehalten, sobald die Septime vorbereitet ist; und wenn diese es nicht ist, welches in vielen Vorfällen geschieht, so brauchet auch die ausserordentliche nicht vorbereitet zu seyn. Eben dieses gilt von vielen andern Nebendissonanzen im Grundaccord der Septime, wie man solches durch Beyspiele darthun wird.

Daß die Septime übrigens, es sey in einem gemeinen oder tonischen Septimenaccord, öfters unvorbereitet gebrauchet werden kann, wenn nemlich gewisse Fortschreitung des Basses verhindern, sie zu vorbereiten: solches zeigt, daß die Regel von der Vorbereitung der Dissonanzen nicht so allgemein seyn müsse, und daß hin und wieder eine Ausnahme statt finden könne. Betrachtet man diese Ausnahme als einen Fehler, so kann solcher um desto eher, dem Geschmacke zu gefallen, entschuldiget werden, je weniger das Gehör darunter leydet.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage sortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Musica**  
an der Spree.

---

Fünf und dreißigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 28. October 1749.

---

Beschluß des theoretischen Versuchs über die Zeugung  
der Intervallen, der Harmonie und der daher  
fliessenden Melodie.

**W**ir wollen also die Merckmale, wodurch sich ein Intervall von dem andern  
unterscheidet, und welche von der Zusammensetzung der ganzen und  
halben Thöne abhängen, kennen lernen.

Secunda Unifonus.	{	deficiens besteht aus einem kleinen $\frac{1}{2}$ Ton weniger als der Grundton.
	{	perfectus besteht aus eben dem Ton als der Grundton.
	{	superfluous besteht aus einem kleinen $\frac{1}{2}$ Ton mehr als der Grundton.
Tertia	{	minor besteht aus einem grossen halben Ton.
	{	maior besteht aus einem ganzen Ton.
	{	Superflua besteht aus 1. ganzen und einem kleinen $\frac{1}{2}$ Thon.
Tertia	{	Deficiens besteht aus 2. grossen halben Tönen.
	{	minor besteht aus 1 ganzen und einem grossen $\frac{1}{2}$ Ton.
	{	maior besteht aus 2. ganzen Tönen,
	{	superflua besteht aus 2. ganzen und einem kleinen $\frac{1}{2}$ Ton.

Quarta. { diminuta, besteht aus 1. ganzen und 2. grossen  $\frac{1}{2}$  Tönen.  
 perfecta, besteht aus 2. ganzen und einem grossen  $\frac{1}{2}$  Ton.  
 superflua, besteht aus 3. ganzen Tönen.

Quinta. { falsa, besteht aus 2. ganzen und 2. grossen  $\frac{1}{2}$  Tönen.  
 perfecta, besteht aus 3. ganzen und einem grossen  $\frac{1}{2}$  Ton.  
 superflua, besteht aus 4. ganzen Tönen.

Sexta. { deficiens, besteht aus 2. ganzen und 3. grossen  $\frac{1}{2}$  Tönen.  
 minor, besteht aus 3. ganzen und 2. grossen  $\frac{1}{2}$  Tönen.  
 maior, besteht aus 4. ganzen und 1. grossen  $\frac{1}{2}$  Ton.  
 superflua, besteht aus 5. ganzen Tönen.

Septima. { deficiens, besteht aus 3. ganzen und 3. grossen  $\frac{1}{2}$  Tönen.  
 minor, besteht aus 4. ganzen und 2. grossen  $\frac{1}{2}$  Tönen.  
 maior, besteht aus 5. ganzen und 1. grossen  $\frac{1}{2}$  Ton.

Octava. { deficiens, besteht aus 4. ganzen und 3. grossen  $\frac{1}{2}$  Tönen.  
 perfecta, besteht aus 5. ganzen und 2. grossen  $\frac{1}{2}$  Tönen.  
 superflua, besteht aus 6. ganzen und 1. grossen  $\frac{1}{2}$  Ton.

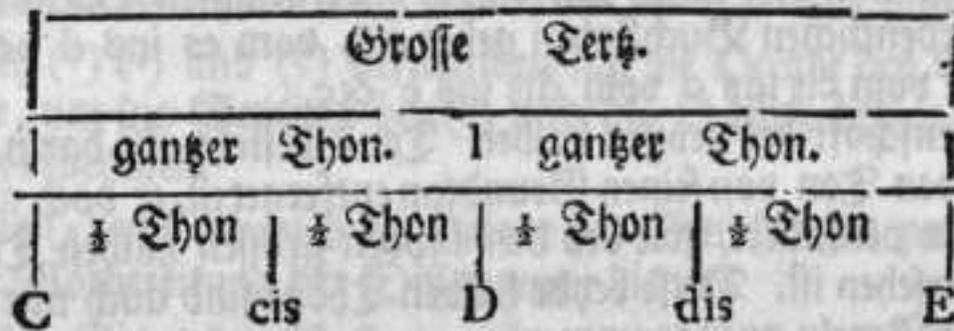
Will man in einer stufenmäßigen Fortschreitung diejenigen Töne durchgehen, die uns der Grundton C. mit seiner daher fließenden Durharmonie, Mollharmonie, und Trias deficiens gegeben haben, so werden sie also auf einander folgen als c. cis. d. dis. e. f. fis. g. gis. a. b. h.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Es sind deren 12, wie die untengesetzte Zahlen zeigen, die also in der Musik können gebraucht werden, weil sie alle aus einem gegebenen Grundton ihren Ursprung haben, auch mit denselben in einer angenehmen Verbindung stehen. Fragt man aber wie weit diese Töne, ein jeder von seinem nächst drüber oder drunter gelegenen zu verstehen, von einander entfernet sind, so wollen wir es auf folgende Art suchen in Erfahrung zu bringen.

Man nehme so viele von diesen Tönen, bis man den Raum einer grossen Terz erfüllet hat. Ist der Grundton C. so ist seine grosse Terz wie

wie die Erfahrung lehret E. Man mercke sich das Merckmahl der grossen Terz ihrer Zusammensetzung, welches 2. ganze Töne waren. Weil nun ein ganzer Ton aus 2. halben bestehet, weil auch ein erhöhter halber und ein erniedrigter halber Ton vorhanden ist, wodurch ein jeder Buchstabe welcher diese Veränderung leidet, bald die Sylbe is oder es zu sich nimmt, so werden die Weiten nunmehr leicht zu finden seyn, 3. E.



Da nun cis von c ein halber Ton, d aber ein ganzer Ton, so bleibt von cis bis d nichts mehr übrig vom ganzen Thon d als ein halber. So verhält es sich auch mit dem ganzen Ton von d bis e. Verfahre ich nun mit der grossen Terz von e bis gis, und mit der grossen Terz von g bis h auf eben die Art, wie mit der grossen Terz c. e. ist geschehen, so findet man daß alle die 12. Töne als c. cis d dis &c. eine Verbindung von lauter  $\frac{1}{2}$  Tönen sind. (Daher sagt man, in der Natur sind nur 12. halben Töne, welche die Rahmen auch also haben müssen und nicht anders in ihrer Folge, so lange der Grundton E ist.) Wenn man aber einen andern Grundton wählet, so können die Rahmen in der Folge einige Veränderung leiden, welche aber aus dem Grundton ihren Ursprung bekommen.

Weil bey der Zusammensetzung der Intervallen, ihre Merckmahle aus grossen und kleinen  $\frac{1}{2}$  Tönen bestehen, so will ich mich hierüber erklären, und anzeigen was ein grosser und kleiner halber Ton sey.

Ein kleiner halber Ton entstehet allemahl wenn einer von den 7. Buchstaben als c. d. e f. g. a. h. c. mit einem \* oder b verändert ist. Bey dem ersten Zeichen heist der Buchstabe cis dis is &c. bey dem zweiten Zeichen heist der Buchstabe ces des es &c. die Eigenschaft aber des kleinen halben Tons ist, daß er seinen Buchstaben nur durch die Sylbe is oder es verändert. Ein grosser halber Ton entstehet aber allemahl auf folgende Arten.

- 1) Wenn man von einem ordentlichen Buchstaben zu dem nechst drüber gelegenen, der mit einem b verbrämt ist, gehet, als von c ins des von d ins es &c.
- 2) Wenn man von einem ordentlichen Buchstaben zu dem nechst drunter gelegenen de mit einem \* verbrämt ist, gehet als vom g ins fis, vom a ins gis &c.
- 3) Wenn man von einem mit b oder \* verbränten Buchstaben, zu einem ordentlichen Buchstaben gehet als, vom es ins, d vom des ins c &c. vom cis ins d vom dis ins e &c.

Die Eigenschaft des grossen halben Tons besteht also darin, daß, ob er nur einen halben Ton von seinen Grundton entfernet ist, er doch allemahl seinen Buchstaben verändert, wie bey den beyden grossen halben Thonen e. f. und h. c. zu ersehen ist. Diese beyde halben Thöne sind auch nur von den 3. vorhergehenden Regeln ausgenommen.

Fortsetzung der ordentlichen musicalischen Abhandlung.

Ich habe pag 276. §. 54 gesagt, daß man nur die Vorbereitung des falschen Grundaccords wissen darf, um die daraus entstehenden zu gleicher Zeit vorbereiten zu können. Wir wollen die umgekehrten Accord e zuerst vor uns nehmen, und hernach von den untergeschobenen handeln. Hier ist zu mercken, daß die Consonanzen, wodurch, in einer Fortschreitung des Basses mit Grundaccorden, die Septime vorbereitet wird, die Octave, Quinte und Tertz sind.

**Vorbereitung mit der Octave** (I.) Steiget der Bass eine Secunde auf. oder welches einerley ist, eine Septime niederwärts, so kann in der Oberstimme die Octave der ersten Bassnote zu der folgenden liegen bleiben, und die Septime dadurch vorbereitet werden f. E.

Oberstimme.  $\bar{c} \quad \bar{c}$   
 Bassstimme.  $8 \quad 7$   
 $c \quad d \text{ (D)}$

Verwechselt man die Gestalt der Harmonie, so entstehen daraus folgende Sätze:

|         |           |           |           |           |           |           |           |           |           |           |           |           |           |           |
|---------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Discant | $\bar{c}$ | $\bar{c}$ | $\bar{e}$ | $\bar{c}$ | $\bar{e}$ | $\bar{d}$ | $\bar{c}$ | $\bar{c}$ | $\bar{c}$ | $\bar{c}$ | $\bar{e}$ | $\bar{c}$ | $\bar{c}$ | $\bar{c}$ |
|         |           | 6         |           | 6         |           |           |           |           | 6         |           | 6         |           | 6         |           |
| Bass    | 8         | f         | 8         | 3         | 8         | 2         | 6         | 7         | 6         | 5         | 6         | 4         | 6         | 6         |
|         | c         | f         | c         | a         | c         | c         | e         | d         | e         | f         | e         | a         | g         | a         |
|         | (a)       |           | (A)       |           | (y)       |           | (d)       |           | (s)       |           | (z)       |           | (v)       |           |

**Erklärung vorhergehender Sätze.**

Bey (α) und (β) ist der Septimenaccord in einen umgekehrten verwandelt worden, wo die nach Anleitung der pag. 276. befindlichen Tabellen, darinnen stekenden Dissonanzen, wie beym falschen Hauptaccord, durch die Octave vorbereitet werden.

Bey (γ) bleibt der Bass liegen, um die Secunde anzunehmen.

Bey (δ) (ε) und (ζ) verwandelt sich die Octave des Grundbasses in eine Sexte, um die Septime bey (δ) und die Quinte bey (ε) und die Terz bey (ζ) zu vorbereiten.

Bey (η) und (θ) wird die Octave des Grundbasses zur Quarte, die daselbst zur Vorbereitung der Dissonanzen dienet.

**Vorbereitung mit der Terz.** (II) Gehet der Bass eine Quarte auf, oder eine Quinte niederwärts: so bleibt die Terz aus dem ersten Satz liegen, um die Septime in dem folgenden zu vorbereiten, s. E.

|          |   |   |
|----------|---|---|
| Discant. | e | e |
|          | 3 | 7 |
| Bass.    | c | f |

Verwechselft man die Gestalt der Harmonie, so entstehen daraus folgende Sätze:

|          |     |     |     |     |     |     |     |     |   |     |     |
|----------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|---|-----|-----|
| Discant. | e   | e e | e e | e e | e e | e   | e   | f   | e | e e | e   |
|          |     | 6   |     | 6 8 | 6 6 | 6   | 8   |     |   | 6   | 6   |
|          | 6   | 7 4 | 7   | 3   | 5 6 | 5 4 | 5   | 6   | 2 | 3   | 4 8 |
| Bass     | e   | f g | f   | c   | a e | a g | a   | e   | e | c   | 3 6 |
|          | (α) | (β) | (γ) | (δ) | (ε) | (ζ) | (η) | (θ) |   |     |     |

**Erklärung vorhergehender Sätze.**

(α) Hier ist die Terz aus der Grundharmonie zur Octave, und bey (θ) zur Sexte, und dadurch die Septime vorbereitet worden.

Bey (γ) ist der Sextquintenaccord durch die 3. bey (δ) durch die Octave, und bey (ε) durch die Sexte vorbereitet worden.

Mm 3

Hier

Der Druck verbietet mir, die oben angegebene Besetzung des Basses allhier in gebrauch.

- (2) Hier wird der Secundenaccord durch den liegen bleibenden Bass vorbereitet.  
 (1) Hier wird die Dissonanz durch die Terz, und bey (2) durch die Octave vorbereitet.

### Anmerkung.

Von dieser Fortschreitung der Grundharmonie, da der Bass eine Quarte auf, oder eine Quinte niedwärts geht, muß man eine gewisse Reihe aufeinander folgender tonischer Septimenaccorde ausnehmen, wo die Septime so wenig, als die ausserordentliche Dissonanz, vorbereitet ist, s. E.

|   |    |    |    |
|---|----|----|----|
| 7 | 7b | 7b | 7b |
| g | c  | f  | b  |

Hier wird die Terz des vorhergehenden Accordes zwar allezeit bey dem folgenden zur Septime: sie verändert aber ihre Proportion; und da sie in selbiger nicht im ersten Accorde gehöret worden, so kann die Septime im andern auch nicht als vorbereitet angesehen werden. Nichts destoweniger hängt die Harmonie vermittelst der Octave des vorhergehenden Accordes, die allezeit zu dem andern liegen bleibt, und darinnen die Quinte macht, gar richtig zusammen. Es könnte auch wohl die Dissonanz aus dieser Fortschreitung wegbleiben, und schlechtweg der harmonische Dreyklang zu ieder Note genommen werden. Man thut sie aber deswegen hinzu, damit die Klangsaite zu einer dominante, und die Modulation dadurch desto nachdrücklicher und empfindbarer werde. Berwechfelt man die Gestalt der Harmonie in diesen Sätzen, so entstehen daraus unter andern folgende:

|     |   |   |    |    |  |     |    |    |    |    |
|-----|---|---|----|----|--|-----|----|----|----|----|
|     | 6 | 4 | 6  | 4  |  | 4   | 6  | 4  | 6  |    |
|     | 5 | 2 | 5b | 2  |  | 2   | 5b | 2  | 5b |    |
| (a) | h | b | a  | as |  | (β) | f  | e  | es | d  |
|     |   | 6 |    | 6  |  |     | 6  |    | 6  |    |
|     |   | 4 |    | 4  |  |     | 4  | b7 | 4  | b7 |
|     | 7 | b | b7 | b  |  |     | 3  |    | b  |    |
| (γ) | g | g | f  | f  |  | (δ) | d  | c  | c  | b  |

Will man die Folge dieser Sätze mit der anticipatione transitus, wovon pag. 286. erklären: so würde das Grundexempel folgendergestalt ausssehen:

|    |     |     |     |
|----|-----|-----|-----|
| 87 | 87b | 87b | 87b |
| g  | e   | f   | b   |

Vorbereitung mit der Quinte.

(III.) Wenn der Bass eine Sexte auf- oder Terz niederwärts geht, so wird die Septime durch die Quinte vorbereitet. f. E.

|          |    |    |
|----------|----|----|
| Discant. | ḡ | ḡ |
|          | 5  | 7  |
| Bass.    | c  | a  |

Verwechselt man die Gestalt der Harmonie: so entstehen daraus folgende Sätze:

|     |    |     |    |     |    |     |    |     |    |     |    |     |    |    |
|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|----|
| ḡ  | ḡ | a  |
| 6   | 6  | 6   | 6  | 6   | 6  | 6   | 6  | 6   | 6  | 6   | 8  | 6   | 6  |    |
| 3   | 7  | 4   | 7  | 5   | 5  | 3   | 5  | 5   | 4  | 6   | 4  | 6   | 6  |    |
| e   | a  | ḡ  | a  | c   | c  | e   | c  | c   | e  | e   | e  | e   | ḡ | ḡ |
| (α) |    | (β) |    | (γ) |    | (δ) |    | (ε) |    | (ζ) |    | (η) |    |    |

**Erklärung vorhergehender Sätze.**

- (α) Die Quinte aus der Grundharmonie wird allhier zur Terz, und bey (β) zur Octave, um die Septime zu vorbereiten.
- (γ) Die Quinte bleibt allhier liegen, und bey (δ) wird sie zur Terz.
- Bey (ε) wird der Quartterzenaccord durch die Quinte, und bey (ζ) durch die Terz vorbereitet.
- (η) Der Bass bleibet hier liegen, um die Secunde anzunehmen.

Nachdem wir die zur Vorbereitung einer Dissonanz bequemen Fortschreitungen des Grundbasses gesehen: so wollen wir auch die dazu unbequemen kennen lernen. Diese sind

(I) Wenn der Bass eine Quinte auf- oder eine Quarte abwärts geht, f. E.

|          |   |
|----------|---|
| Discant. | f |
|          | 5 |
| Bass.    | c |
|          | 7 |
|          | g |

Hieraus entstehen durch die Umkehrung folgende unvorbereitete Sätze:

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6 | 6 | 4 | 4 | 4 | 6 | 6 | 6 | 4 | 4 | 6 | 6 | 6 | 4 |
| 5 | 3 | 2 | 6 | 7 | 6 | 5 | 3 | 6 | 2 | 4 | 7 | 4 | 2 |
| c | h | c | d | e | f | e | g | e | h | e | d | e | f |
|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |

Da übrigens bey dieser Fortschreitung des Grundbasses die Quinte des ersten Accordes in einer vollständigen Harmonie zu dem andern liegen bleibt, und darinnen die Octave macht, diese liegen bleibende Note aber, wodurch gleichsam ein Accord mit dem andern verbunden wird, eben diejenige ist, gegen welche die neue Note in dem andern Satze dissoniret, wie aus folgender Vorstellung zu ersehen:

|          |   |   |   |                                   |
|----------|---|---|---|-----------------------------------|
| Discant. | g | g | } | Secunde, oder umgekehrte Septime. |
|          |   | f |   |                                   |
|          |   | 8 |   |                                   |
| Bass.    | 5 | 7 |   |                                   |
|          | c | g |   |                                   |

so kann man sagen, daß, wenn die Dissonanz allhier nicht, nach der gewöhnlichen Art, offenbar und ausdrücklich vorbereitet ist, sie es dennoch auf eine versteckte umgekehrte Art sey, fast so, wie insgemein der Secundenaccord vorbereitet zu werden pfleget. Herr Heinichen siehet sonst diese Art unvorbereiteter Dissonanzen, als eine Voraussnahme einer durchgehenden Note, (*anticipationem transitus*) an. Dieses verdienet erklärt zu werden. Was eine durchgehende Note sey, ist pag. 228. gesagt worden, Die bey der Fortschreitung dieser Harmonie vorhandene Dissonanz wird als eine durchgehende Note betrachtet. Wenn nun diese durchgehende Note mit der Hauptnote zugleich, oder gar mit Hintweglassung der Hauptnote, statt derselben sogleich angeschlagen wird: so wird dieser Handel eine *anticipatio transitus*, oder Voraussnahme einer durchgehenden Note genennet, und hiemit rechtfertigt Herr Heinichen diese unvorbereiteten Sätze. Es siehet aber vermittelst dieser sogenannten Voraussnahme das vorhergegebene Grundexempel folgendergestalt aus:

|           |           |           |      |           |           |
|-----------|-----------|-----------|------|-----------|-----------|
| $\bar{g}$ | $\bar{g}$ | $\bar{f}$ | oder | $\bar{g}$ | $\bar{f}$ |
| c         | g         |           |      | c         | g         |

Der andere Accord in dieser Grundharmonie ist zwar ein tonischer Septimenaccord; es kann aber auch ebenfalls ein gemeiner allhier Platz finden, wie an einem andern Orte durch Beispiele gezeigt werden wird.

Der

# Critische Musica

an der Spree.

Sechs und dreißigstes Stück.

BERLIN,

Dienstags, den 4. Novemb. 1749.

Wir haben im letzten Stücke die erste zur Vorbereitung einer Dissonanz unbequeme Fortschreitung des Grundbasses zu erklären angefangen. Hier folgen die andern.

II.) Wenn der Bass eine Terz hinauf, oder eine Sexte herunter geht, zum Exempel.

Discant  $\bar{a}$

7

\*3

Bass. c e

Hieraus entstehen vermittlest der Umkehrung folgende unbereitete Sätze:

|       |     |     |     |       |     |     |       |
|-------|-----|-----|-----|-------|-----|-----|-------|
| 6     | 6*  | 4*  | 6*  | 6     | 6*  | 4*  | 6 6   |
| 5     | 4   | 2   | 4   | 5     | 4   | 2   | 4 5   |
| c gis | c h | c d | e e | e gis | e h | e d | g gis |

Das Grunderempel dieser Sätze kann theils wie das vorige unter No. 1. pag. 286. durch die liegen bleibende Terz des ersten Accords, gegen welche in dem andern Accorde die Dissonanz entsteht, theils durch die Vor-

ausnahme einer durchgehenden Note erklärt werden. Im ersten Fall siehet das Exempel folgendermassen aus:

|          |           |           |                                  |
|----------|-----------|-----------|----------------------------------|
| Discant. | $\bar{e}$ | $\bar{e}$ | Secunde oder umgekehrte Septime. |
|          |           | $\bar{d}$ |                                  |
| Baß      | 3         | 8         |                                  |
|          | c         | 7         |                                  |
|          |           | e         |                                  |

Im andern Fall hat es folgende Gestalt:

|   |   |   |      |   |   |
|---|---|---|------|---|---|
| e | e | d | oder | e | d |
| 3 | 8 | 7 |      | c | 7 |
| c | e |   |      | c | e |

Wiewohl wir einen blossen tonischen Septimenaccord zu unserm Exempel genommen: so kann doch auch ebenfalls allhier ein gemeiner statt finden, wie weiter unten durch Exempel gezeigt werden wird.

III) Wenn der Baß eine Secunde nieder- oder Septime aufwärts geht, zum Exempel

|          |           |   |             |           |
|----------|-----------|---|-------------|-----------|
| Discant. | $\bar{f}$ |   | ingeleichen | $\bar{a}$ |
| Baß.     | a         | 7 |             | c         |
|          |           | g |             | h         |

Aus dem ersten Exempel entstehen folgende Sätze vermittelst der Umkehrung:

|     |     |     |   |  |     |     |     |  |     |     |     |
|-----|-----|-----|---|--|-----|-----|-----|--|-----|-----|-----|
| 6   | 6   | 4   | 4 |  | 6   | 4   | 4   |  | 6   | 4   | 4   |
| 5   | 4   | 3   | 2 |  | 6   | 5   | 3   |  | 6   | 4   | 2   |
| a h | a d | a f |   |  | c h | c d | c f |  | e d | e d | e f |

In beyden Exempeln findet sich ausser der Hauptdissonanz, welche die Septime ist, noch eine unvorbereitete Nebendissonanz, nemlich im ersten eine falsche Quinte oder übermäßige Quarte zwischen der Terz und Septime, im andern eine falsche Quinte gegen den Baß, worauf man aber nicht sehen darf. Diese unvorbereitete Hauptdissonanz entstehet, nach meiner

Meinung, aus einer vorbeigelassenen Fortschreitung, da der Baß nemlich nach

nach dem ersten Accorde zum voraus eine Quarte auf- oder Quinte niederwärts gehen sollte, in welchem Fall die Septime durch die Terz gehörig vorbereitet seyn wird, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann

|   |  |
|---|--|
| erstes Exempel.   | anderes Exempel.   |
| $\begin{array}{ccc} \overline{3c} & \overline{c} & \overline{h} \\ & \overline{3f} & \overline{7f} \end{array}$ | $\begin{array}{ccc} \overline{3e} & \overline{7e} & \overline{d} \\ & \overline{3a} & \overline{7a} \end{array}$ |
| Baß a      d      g   | c      f      h  |

Doch kann die unvorbereitete Hauptdissonanzen im letzten Exempel gleichfalls als eine Borausnahme einer durchgehenden Note erklärt werden. Man setzt nemlich voraus, daß dem einen halben Ton unter sich gehenden Basse der falsche Quintenaccord zukomme, worinnen hernach die Sexte im falschen Factheile in eine Septime verwandelt wird. Folgende Vorstellung wird es deutlich machen:

|          |   |
|----------|---|
| Diseant. | $\begin{array}{cc} 6 \overline{g} & 7 \overline{a} \\ 5 \overline{f} & \end{array}$ |
| Baß.     | c      h  |

An statt diese Sexte nun hören zu lassen, schläget man so gleich den Septimenaccord an.

IV.) Wenn der Baß auf ebenderselben Stufe bestehen bleibt, z. E.

|          |   |      |   |
|----------|---|------|---|
| Diseant. | $\begin{array}{c} 7h \\   \\ c \quad c \end{array}$ | oder | $\begin{array}{c} 7h \\   \\ c \quad cis \end{array}$ |
| Baß      | c      c  |      | c      cis  |

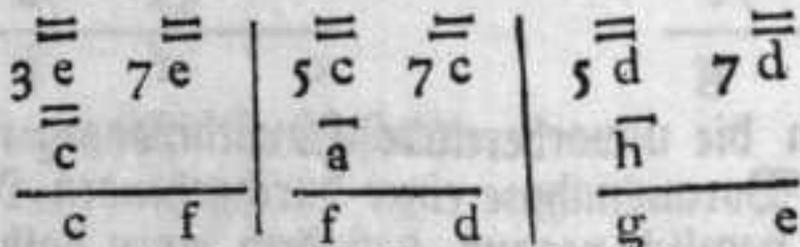
Hier findet wiederum die Borausnahme einer durchgehenden Note statt, da alsdenn das Exempel folgendergestalt ausseht:

|  |            |  |
|--|------------|--|
| $\begin{array}{cc} c \quad h \\ 8 \quad 7 \\   \\ c \quad c \end{array}$ | ingleichen | $\begin{array}{cc} c \quad h \\ 8 \quad 7 \\   \\ c \quad cis \end{array}$ |
|--|------------|--|

**Erste Anmerkung.** Durch die Verwechslung und den Sprung der Stimmen in schwächern Harmonien geschichts, daß oft eine Dissonanzen unvorbereitet erscheint, die doch gleichwohl, wenn man die Grundharmonie untersucht, und jede Stimme an ihren gehörigen Ort setzt, würcklich vorbereitet ist, z. E.

Discant.  $\overline{\overline{c}} \overline{\overline{e}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{g}} \overline{\overline{a}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{h}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{cis}}$   
 Bass.  $\overline{\overline{c}} \overline{\overline{f}} \overline{\overline{g}} \overline{\overline{e}} \overline{\overline{f}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{g}} \overline{\overline{e}} \overline{\overline{a}}$

Hier scheint, als wären die Septimen  $\overline{\overline{e}} \overline{\overline{c}}$  und  $\overline{\overline{d}}$  nicht vorbereitet. Aus folgender Vorstellung aber wird man sehen, daß sie es wirklich sind:

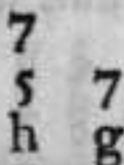


Dieser Sprung auf eine Dissonanz bey Verwechslung der Stimmen wurde in vorigen Zeiten als ein grobes Versehen von den Lehrern der Music geahndet. Heutiges Tages übet man selbigen in allen Arten der musicalischen Schreibart aus. Ist dieser Sprung der sich verwechselnden Stimmen bey solchen Dissonanzen erlaubt, die, ihrer Harmonie nach, vorbereitet werden müssen: so findet selbiger um so vielmehr bey den tonischen Dissonanzen statt, die nicht einmal einer Vorbereitung nöthig haben, s. E.

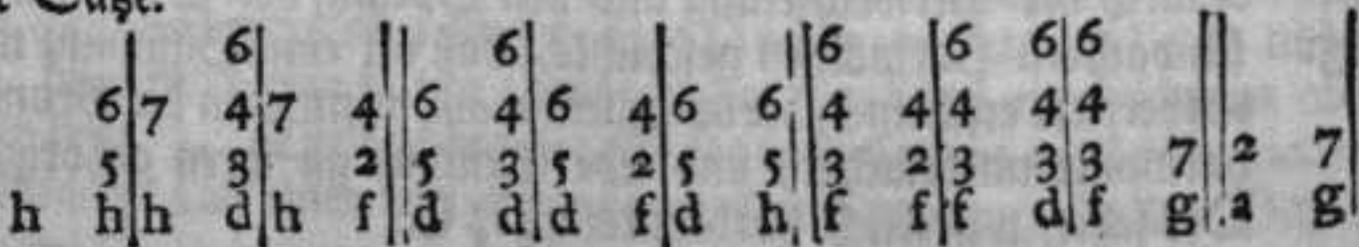
Discant.  $\overline{\overline{c}} \overline{\overline{f}} \overline{\overline{e}} \overline{\overline{b}} \overline{\overline{a}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{h}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{cis}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{h}} \overline{\overline{b}} \overline{\overline{a}}$

Bass.  $\overline{\overline{c}} \overline{\overline{h}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{e}} \overline{\overline{f}} \overline{\overline{fis}} \overline{\overline{g}} \overline{\overline{gis}} \overline{\overline{a}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{g}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{f}}$

Zweite Anmerkung. Ein gewisser Fall, wo eine Dissonanz durch eine andere, und zwar durch eine falsche Quinte vorbereitet wird, ist nicht aus der Acht zu lassen. Es geschieht dieses, wenn man auf der siebenten Seite eines Durtons die Septime greift, und der Bass hernach eine Terz herunter, oder Sexte aufwärts gehet, s. E.



Hiervon entstehen vermittlest der Umkehrung unter andern folgende Sätze.



Folgende Exempel, womit der Herr von Brohard die Vorbereitung einer Dissonanz durch die andere in dem Exempel der Undecime durch die falsche Quinte darthun will,

|        |    |     |    |   |      |    |    |     |    |   |
|--------|----|-----|----|---|------|----|----|-----|----|---|
| 8c     | 7c | 5c  | 4c | h | oder | 8d | 7d | 5c  | 4c | h |
| Baß. c | d  | fis | g  | g |      | d  | e  | fis | g  | g |

gehören im geringsten nicht hieher, indem hieselbst, in Ansehung der Grundharmonie, nicht zwey unterschiedne falsche Accorde, sondern bloß ein und eben derselbe Septimenaccord vorhanden ist, wie man durch Hinzufügung des Grundbasses sehen kann, s. E.

|             |   |   |     |   |   |   |   |     |   |   |
|-------------|---|---|-----|---|---|---|---|-----|---|---|
| Oberstimme. | c | c | c   | c | h | d | d | c   | c | h |
|             | 6 |   |     |   |   |   |   |     |   |   |
| Baß.        | c | d | fis | g | g | d | e | fis | g | g |
| Grundbaß.   | a | d | d   | d | g | d | e | d   | d | g |

Es zeigen diese Exempel nichts weiter, als daß man zu einer vorbereiteten und liegen bleibenden Dissonanz die Gestalt der Harmonie verändern, und der Baß allerhand in dieser Harmonie begriffenen Intervallen durchlaufen kann. Ich habe diese Anmerkung wider Broharden aus dem Herrn Rameau entlehnet, setze aber gegenheils der Meinung dieses letztern, der durchaus von keiner Vorbereitung einer Dissonanz durch die andere wissen will, das oben von mir angeführte Exempel wiederum entgegen.

**Dritte Anmerkung.** Was wir in den vorhergehenden Regeln von den Nebenmerckung. dissonanzen in den eigentlichen Septimenaccorden gesagt, gilt auch von denen in den uneigentlichen Septimenaccorden, da nemlich, wenn die Hauptdissonanz vorbereitet ist, man auf die Nebendissonanz keine Acht haben darf, und wenn jene unvorbereitet zum Vorschein kömmt, es diese noch weniger seyn darf. Wir wollen hier allerhand Exempel beyfügen:

**Vom ersten uneigentlichen Septimenaccord.**

a) Wenn der Baß eine Secunde steigt.

|        |     |  |
|--------|-----|--|
| 8a     | 7a  | Durch die Octave vorbereitete Septime. |
| Baß. a | h   | unvorbereitete falsche Quinte.         |
|        | 5f] |  |

a) Wenn der Bass eine Quarte steigt.  

$$\begin{array}{l} \text{3 } \overline{a} \\ \text{8 } \overline{f} \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{7 } \overline{a} \\ \text{5 } \overline{f} \end{array} \left. \begin{array}{l} \text{Durch die Terz vorbereitete Septime.} \\ \text{durch die Octave vorbereitete falsche Quinte.} \end{array} \right\}$$
 Bass.  $\overline{f} \quad \overline{h}$

b) Wenn der Bass eine Terz unter sich geht.  

$$\begin{array}{l} \text{5 } \overline{a} \\ \text{3 } \overline{f} \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{7 } \overline{a} \\ \text{5 } \overline{f} \end{array} \left. \begin{array}{l} \text{Durch die Quinte vorbereitete Septime.} \\ \text{durch die Terz vorbereitete falsche Quinte.} \end{array} \right\}$$
 Bass.  $\overline{d} \quad \overline{h}$

c) Wenn der Bass eine Secunde unter sich geht.  

$$\begin{array}{l} \text{5 } \overline{g} \\ \quad \quad \quad \text{5 } \overline{f} \end{array} \left. \begin{array}{l} \text{7 } \overline{a} \\ \quad \quad \quad \text{5 } \overline{f} \end{array} \right\} \text{unvorbereitete falsche Quinte.}$$
 Bass.  $\overline{c} \quad \overline{h}$

Dieses Exempel ist bereits kurz vorher pag. 288. erklärt worden.  
 Vom andern uneigentlichen Septimenaccord.  
 Da dieser Accord insgemein die Stelle eines tonischen Septimenaccords vertritt: so machet er sich auch seiner Rechte theilhaftig, und brauchet nicht allezeit vorbereitet zu werden.

(a) Exempel, wo dieser Septimenaccord vorbereitet ist.

|   |   |
|---|---|
| $\overline{e} \quad \overline{dis}$                   | $\overline{e} \quad \overline{dis}$                           |
| $\overline{c} \quad \overline{h}$                     | $\overline{c} \quad \overline{h}$                             |
| $\text{8 } \overline{a} \quad \text{7 } \overline{a}$ | $\text{3 } \overline{a} \quad \text{7 } \overline{a}$         |
| $\overline{f} \quad \overline{h}$                     | $\overline{8 } \overline{f} \quad \overline{5 } \overline{f}$ |
| Bass. $\overline{a} \quad \overline{h}$               | Bass. $\overline{f} \quad \overline{h}$                       |

Durch die Octave vorbereitete Septime.
Durch die Terz vorbereitete Septime.

unvorbereitete falsche Quinte.
durch die Octave vorbereitete falsche Quinte.

Aus dem letzten Exempel entstehen vermittelst der Umkehrung folgende Sätze:

|   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|
| $\begin{array}{c} 6^* \\ 4 \\ 7 \\ \hline 7 \\ f \end{array}$ | $\begin{array}{c} 6 \\ 4^* \\ 2 \\ \hline 2 \\ a \end{array}$ | $\begin{array}{c} 6 \\ 5 \\ 3 \\ \hline f \\ dis \end{array}$ | $\begin{array}{c} 6 \\ 7 \\ 5^* \\ \hline a \\ h \end{array}$ | $\begin{array}{c} 6 \\ 4^* \\ 2 \\ \hline a \\ a \end{array}$ | $\begin{array}{c} 6 \\ 4 \\ 3^* \\ \hline c \\ h \end{array}$ | $\begin{array}{c} 6 \\ 7 \\ 2 \\ \hline e \\ dis \end{array}$ |
|---|---|---|---|---|---|---|

Hier kann die Septime wegbleiben.

(a) Exempel

(B) Exempel, wo dieser Septimenaccord nicht vorbereitet ist.

|  |   |  |
|--|---|--|
| $\begin{array}{c} \parallel \\ \text{e} \\ \parallel \\ \text{f} \\ \parallel \\ \text{g} \\ \parallel \\ \text{is} \end{array}$ | $\begin{array}{c} \parallel \\ \text{dis} \\ \parallel \\ \text{h} \\ \parallel \\ \text{a} \\ \parallel \\ \text{f} \end{array}$ | Hieraus entstehen unter andern folgende Sätze: |
| Grundbaß. e  | h   |  |

|   |    |    |         |    |
|---|----|----|---------|----|
| * | 6* | 6  | 6 6     | 6  |
| e | 4  | 4* | 5 3     | 4* |
|   | 3  | 2  | 6       | 2  |
|   | f  | a  | dis gis | a  |
|   | e  | e  |         |    |

Mit dem aus diesem Septimenaccord, nach pag. 188. entstehenden Satz der übermäßigen Secunde wird auf gleiche Art verfahren, wie aus folgenden Exempeln zu sehen:

|  |   |      |   |   |
|--|---|------|---|---|
| $\begin{array}{c} \parallel \\ \text{e} \\ \parallel \\ \text{c} \\ \parallel \\ \text{a} \end{array}$ | $\begin{array}{c} \parallel \\ \text{dis} \\ \parallel \\ \text{c} \\ \parallel \\ \text{a} \\ \parallel \\ \text{f} \end{array}$ | oder | $\begin{array}{c} \parallel \\ \text{e} \\ \parallel \\ \text{c} \\ \parallel \\ \text{a} \\ \parallel \\ \text{f} \end{array}$ | $\begin{array}{c} \parallel \\ \text{dis} \\ \parallel \\ \text{c} \\ \parallel \\ \text{a} \\ \parallel \\ \text{f} \end{array}$ |
| a  | c   |      | f   | c   |

Hieraus entstehen unter andern:

|   |      |     |       |    |
|---|------|-----|-------|----|
| 6 | 6    | 6*  | 6     | 6  |
| c | 4 6  | 5 6 | 7 6   | 4* |
|   | 2* 4 | 3 4 | 5 3   | 3  |
|   | c e  | f e | dis a | a  |

Man mercke auch folgende Exempel:

|   |       |     |     |     |     |         |         |     |
|---|-------|-----|-----|-----|-----|---------|---------|-----|
| 7 | 6     | 6*  | 6   | 7   | 6   | 6       | 6*      | 6   |
| d | 7 5   | 5 4 | 4*  | 3 2 | 2*  | 3 3     | 5 6     | 4*  |
|   | dis f | f a | 3 c | c e | c e | dis gis | dis gis | 3 a |
|   |       |     |     |     |     |         |         | a   |

u. s. w.

Vom dritten uneigentlichen Septimenaccord.

Dieser Satz ist nichts anders als ein unvollständiger übermäßiger  
Quin.

Quintenaccord. Die Nebendissonanz darinnen rühret von der tonbezeichnenden her, und hat also die Art einer außerordentlichen Dissonanz an sich. Die Hauptdissonanz kann mit der Octave, Quinte oder Terz in einer Grundfortschreitung, vorbereitet werden.

Mit der Octave.

Mit der Quinte.

Mit der Terz.

|                |                 |
|----------------|-----------------|
| 8 <sup>h</sup> | 7 <sup>h</sup>  |
| a              | g <sup>is</sup> |
| f              | e               |
| d              | c               |
| H              | c               |

|                 |                 |
|-----------------|-----------------|
| 5 <sup>h</sup>  | 7 <sup>h</sup>  |
| g <sup>is</sup> | g <sup>is</sup> |
| e               | e               |
| e               | c               |

|                 |                 |
|-----------------|-----------------|
| 3 <sup>h</sup>  | 7 <sup>h</sup>  |
| g <sup>is</sup> | g <sup>is</sup> |
| f               | e               |
| d               | c               |
| g <sup>is</sup> | c               |

Einige hieraus entstehende Sätze.

|   |   |   |   |                 |                 |   |   |    |   |
|---|---|---|---|-----------------|-----------------|---|---|----|---|
| 6 | 6 | 6 | 6 | 6*              | 6*              | 6 | 6 | 6  | 6 |
| 4 | 5 | 7 | 5 | 6               | 4               | 4 | 4 | 4* | 7 |
| 3 | * | * | * | 5               | 3               | 3 | 2 | 2* | * |
| f | e | e | e | g <sup>is</sup> | g <sup>is</sup> | h | h | f  | e |

Von den übrigen Accorden, deren Gebrauch nur in dem enharmonischen Geschlecht statt findet, werden wir nicht eher, als in der Lehre hiervon, reden.

Vierte Anmerkung. Wir wissen aus dem vorhergehenden, daß der tonische Septimenaccord nicht braucht vorbereitet zu werden. Gleich Freyheit hat der Accord der übermäßigen Secunde mit den von ihm herkommenden Sätzen, woferne die Fortschreitung des Basses nicht also beschaffen ist, daß derselbe vorbereitet werden kann. Exempel, wo der übermäßige Secundenaccord vorbereitet ist.

|       |                |                |                |    |
|-------|----------------|----------------|----------------|----|
|       | 3 <sup>d</sup> | 7 <sup>d</sup> | 3 <sup>d</sup> | 4  |
|       | 7              | 3.             | 7              | 2* |
| Bass. | h              | e              | h              | f  |

Grundaccord der Septime.      Accord der übermäßigen Secunde.

Hieraus entstehende Sätze.

|   |                 |   |    |    |   |   |   |    |   |                 |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|-----------------|---|----|----|---|---|---|----|---|-----------------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 7 | 7               | 7 | 6* | 4* | 6 | 6 | 6 | 6* | 6 | 4*              | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |   |
| h | g <sup>is</sup> | h | h  | h  | d | d | f | 2* | 5 | 7               | 5 | 5 | 5 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 |
| h | g <sup>is</sup> | h | h  | h  | d | d | f | f  | f | g <sup>is</sup> | f | h | f | d | d | d | d | d |

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sauficus**  
an der Spree.

---

Sieben und dreißigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 11. Novemb. 1749.

---

Fast überall herrschet das Vorurtheil, daß ein guter Clavierspieler zu gleicher Zeit ein guter Organist, und umgekehrt, ein guter Organist allezeit ein guter Clavierspieler ist. Es mangelt uns nicht an Beyspielen wo sich beydes beyfammen findet. Wir dürfen sie nicht außershalb Berlin suchen. Wer kennet hier nicht den preiswürdigen Heins den vortreflichen Lehmann, unsern berlinischen Muffat; den geschickten Schale, den zierlichen Straube, Männer, die im Tempel so sehr das Herz zu rühren, als auf dem Claviere das Ohr zu entzücken wissen? Anderer für ihn zu geschweigen. Aber es ist doch, überhaupt zu reden, sehr selten, daß ebendieselbe Person beyde Talente in einem gewissen Grade der Vollkommenheit vereinet. Die Hand, die sich mit dem größten Beyfall in der Kirche hören läßt, wird in einem Kammerconcert gar oft zu den mittelmäßigsten gezehlet, und wiederum diejenige, die hieselbst den Preis erzielte, auf der Orgel wohl gar lächerlich werden.

Es ließ sich vor ungefähr fünf Jahren ein auf dem Flügel in Ausführung fremder Stücke gar geschickter Clavirist aus Neapolis, den ein Prinz eines ausländischen Staats mit sich nach Paris genommen hat

te, mit nicht geringer Bewunderung auf dem Flügel hören. Die fertigsten Spieler stuzten, und da die parisischen Tonkünstler von der Eifersucht über das Verdienst eines andern, wenn es auch ein fremder ist, so weit entfernt sind, daß sie ihn vielmehr in den ansehnlichsten musicalischen Zusammenkünften bekannt zu machen suchen: so waren sie die ersten, die ihm durchgehends Recht wiederfahren ließen, und ihn bis in den Himmel erhoben. Der Signor N. ließ sich, nach der Gewohnheit seines Landes, endlich gefallen, von diesem und jenem grossen Musikverständigen zu Paris hin und wieder etwas unglimpflich zu sprechen. Er verliebte sich in sich selbst, und da er sich einbildete, der erste auf dem Flügel zu seyn, so wollte er auch den Preis auf der Orgel den Parisern streitig machen. Man dämpfte zwar sozgleich seinen Stolz, da man ihn nur eine kleine französische Sarabande aus dem Couperin zu spielen ersuchte, die der grosse Treffer, dessen Fertigkeit in den geschwindesten Stücken zu bewundern war, und der so universal seyn wollte, nicht einmahl glücklich herauszubringen im Stande war. Nichts destoweniger wollte man auch seine Kräfte auf der Orgel sehen, ohngeachtet man schon vorher wußte, daß, wie die Orgeln der Welschen die schlechtesten und unvollständigsten von der Welt sind, so auch ihre isigen Spieler darauf gar schwache Creaturen zu seyn pflegen. Der Tag wurde festgestellet, wo dieser welsche Goliath den Parisern Hohn sprechen sollte. Es ist eben in dieser Stadt nichts neues, daß sich Ausländer auf der Orgel hören lassen. Es geschieht alle Woche. Die dafigen Organisten haben die Gewohnheit, daß, sobald sie einen fremden Kunstverwandten erblicken, sie ihm auf die verbindlichste Art ihr Griffbret anbieten. Dessen ungeachtet machte die Neubegierde bey diesem ungewöhnlichen Phänomenon über dem musicalischen Horizont den ganzen Tempel voll. Tonkünstler, Kenner, und Liebhaber erschienen, um so viele Zeugen von dieser grossen Handlung abzugeben. Endlich brach mein Italiäner los, und zwar wie? Mit Erfindungen aus eignem Kopfe? mit einem harmonischen Vorspiele? mit einer prächtigen Fuge? mit einem wohlausgearbeiteten Trio? Rein, so weit erstreckte sich nicht der welsche Wiß. Nachdem er alle Register der ganzen Orgel ohne Unterschied zusammen gezogen, und alle Claviere gekoppelt hatte: so hackte er mit etlichen über die Hand gesetzten hottentottischen Claviersuiten des madrittischen Scarlatti ohne alle Barmherzigkeit darauf los. So artig wußte sich der gute Mensch um seine Ehre zu spielen.

Kurz, das Verdienst ist meistentheils getheilt, und ist derjenige Tonkünstler zu rühmen, der seine Sphäre kennt, und sich darinnen hervorzuthun weiß. Der Geschmack der Orgel ist gänzlich von dem Geschmack auf dem Flügel unterschieden. Eine Person, die den Ruhm haben will, daß sie artig auf dem Claviere spielt, hat nichts weiter, als einer guten Hand, vonnöthen, eine Gabe, die man von Natur haben muß, und die man durch Uebung zur Vollkommenheit bringet. Auf dem Claviere über man die Fantasien anderer Componisten aus; auf der Orgel fantasiret man aus dem Kopfe. Man verlanget also zu dieser einen in allen Regeln der Schöpfung durchaus geübten Mann, der mit guten Fingern, einer reichen Erfindungskraft und einem lebhaften Wiß die Kunst verbindet, einen gewissen Hauptsatz, in was für einem Ton und einer Tonart es sey, auf unterschiedne Art aus dem Stegereiff glücklich durchzuarbeiten. Man siehet wohl, daß ich von einem geschickten Organisten rede, ein Beywort, welches man denjenigen nicht ertheilet, die zu den Orgelstücken anderer Componisten ihre Zuflucht nehmen müssen, und die, wo sie uns nicht heute wiederum ebendasjenige sagen, was sie uns vor acht Tagen mit ungeschickten Fäuslen vorgelehet, doch alle Vierteljahre mit ihrem Kram zu Ende kommen, und alsdenn ihren Jahrgang wiederholen. Von denjenigen Stümpern will ich nicht einmahl sprechen, die mit Menuetten, polnischen Tänzen, Murken, Hanacken, und wenns noch recht fein heraus kommen soll, mit theatralischen Arien die Orgel entweihen. Diese elenden Leute verdienen den Namen eines Organisten nicht, da man dergleichen Ausschweifungen nicht einmahl einem Anfänger von drey Monaten verzeihen würde, indem doch noch gedruckte und im Geschmack der Orgel gesetzte Stücke vorhanden sind, womit man die Hände junger Leute ins Geschicke bringen kann.

Wir wollen hier den weitläufigen Umfang derjenigen Wissenschaft, die zu einem vollkommenen Organisten erfordert wird, nicht untersuchen. Es hat es, ausser dem Herrn Mattheson, der Herr Scheibe so ausführlich gethan, daß keinem etwas davon zusagen übrig bleibt. Wir sind willens, den Anfängern des Orgelspiels einen kurzen Unterricht von den vielerley Arten der Spiele zu geben, womit man sich im Tempel, aus freyem Geiste, ohne Absicht auf einen Choral, hören lassen kann. Wir wollen zu gleicher Zeit die gute Art, die Register zu verbinden, dabey zeigen.

Daß man in Kirchen, die der römischen Religion zugethan sind, mehr Gelegenheit hat, diese vielfache Veränderungen anzuwenden, als bey den Protestanten, lehret die Erfahrung. Bey diesen ist der Organist verbunden, den Choral beständig zu begleiten, und die wenige Zeit, die ihm zum Vorspiel auf einen Choral gegeben wird, erlaubt ihm nichts mehr, als die Melodie desselben mit einigen Gegensätzen nach wenigen vorhergegangenen Griffen, kurz durchzuführen. Bey den Catholischen wird wechselsweise gespielt und gesungen, und ist der Organist nur bey ieder Hauptveränderung des Kirchentones den ersten Versickel des Gesanges, jedoch nur kurzweg, auf dem Pedale und einer harmonischen Begleitung desselbigen auf dem Claviere, zu spielen verbunden. Bey dieser Abwechselung hat er Gelegenheit, alle mögliche Veränderungen der Spiele zu zeigen, und da man bey Catholischen nebst der Pracht des Gottesdienstes auch auf die Länge desselben sieht, so ist er nirgends dem Zwange der Kürze unterworfen. Unterdessen hat der Organist sowohl bey den Protestanten, als Catholischen, die Freyheit, zum Anfange und Ausgange sich besonders zu zeigen. Die Zuhörer alsdenn mit einer blossen Fuge eine Stunde lang zu unterhalten, scheint wohl demjenigen Vergnügen, welches das Gehör auch in der Kirche zu fordern berechtigt ist, zuwieder zu seyn. Es sind ja mehrere Arten von Spielen möglich, womit man, besonders zum Ausgange, wo die Zeit zu spielen willkürlich ist, ein der heiligen Musik geneigtes Herz zur Freude ermuntern kann.

Alles, was man auf der Orgel spielt, ist entweder eine bloße vollständige Harmonie, oder es sind melodische Sätze. Hierinnen ist entweder nur eine Hauptstimme vorhanden, oder es arbeiten unterschiedne Stimmen gegeneinander. Ist nur eine Hauptstimme vorhanden, so nennet man das Spiel ein Solo. Dieses Solo kann im Basse, Tenor, Alt oder Discant statt finden, nach Beschaffenheit der dazu gezogenen Register. Arbeiten die Stimmen gegen einander, so ist das Spiel entweder ein Duo, ein Trio, ein Quattuor, ein Quinque, oder endlich eine Fuge. Die Orgel, worauf wir bey Erklärung dieser Spiele unser Augenmerk richten werden, ist ein mittelmäßiges sechzehnfüßiges Werk mit drey Clavieren für die Hand und einem Pedale, und muß selbiges aus folgenden nothwendigen Registern bestehen:

(2) Im Wercke, oder auf dem zweyten Claviere (1) Principal (fr. Montre oder Prestan.) 16. Fuß. (2) anderer 8. Fuß. (3) anderer 4 Fuß. (4) Gedackt (fr. Bourdon) 8. Fuß. (5) Gedackt 4. Fuß. (6) Octave 2. Fuß. (fr. Doublette.) (7) Terz (fr. Tierce) Terz höher als Gedackt 4. Fuß. (8) Nasath (fr. Nazard) Quinte höher als Gedackt 4. Fuß. (9) Waldflöte, (Quart de Nazard) 2. Fuß. (10) Querflöte. 8. Fuß (fängt insgemein vom kleinen g an.) (10) Mixture (zehnfach) fr. Fourniture & Cymbale. (12) Cornet (grosser) Art einer fünffachen Mixture, mit dem Unterschied, daß er nur insgemein vom kleinem g anfänget, und die Töne, ohne Wiederholung der Octaven, hintereinander fortgehen. (13) Trompette 8. Fuß (14) Clairon oder kleine Trompete 4. Fuß. (15) Cromhorn. Der Menschenstimme, eines alten positlichen Bockregisters, ist man bey dem heutigen Spielen gar gern entübrigt.

(3) Im Rückpositiv (zum ersten Claviere) (1) Principal 8 Fuß. (2) anderer 4 Fuß. (3) Gedackt 4 Fuß. (4) Querflöte 8 Fuß. (5) Terz. (6) Nasat. (7) Mixture (siebenfach) (8) Octave 2 Fuß. (9) Spizflöte (fr. Larigot) 1 Fuß (10) Cromhorn 11) Clairon.

(4) In der Brust (zum dritten Claviere) (1) Kleiner Cornet. (2) Solo Trompete (trompette de recit) fängt bey dem kleinem g an.

(5) Im Pedale. (1) Posaune 16 Fuß. (2) Trompete 8 Fuß. (3) Clairon (4) Gedackt 16. Fuß. (5) Flöte 8 Fuß. (6) andere 4 Fuß.

Künftig weiter.

Es folgen hier noch einige Exempel, wo der übermäßige Secundenaccord vorbereitet ist.

|   |  |
|---|--|
| $\begin{array}{c} 3d \quad 7d \\ \hline \text{Baß. } d \quad e \end{array}$ | $\begin{array}{c} 3d \quad 6d \\ \hline \text{Baß. } d \quad f \\ 2^* \end{array}$ |
| Grundaccord der Septime.  | Accord der übermäßigen Secunde.  |

Hieraus entstehende Sätze.

|   |     |   |    |    |   |   |   |    |     |    |   |    |   |   |    |   |     |   |   |   |   |
|---|-----|---|----|----|---|---|---|----|-----|----|---|----|---|---|----|---|-----|---|---|---|---|
| 7 | 7   | 7 | 6* | 4* | 6 | 6 | 6 | 6* | 6   | 4* | 4 | 2* | 4 | 6 | 6* | 2 | 5   |   |   |   |   |
| d | gis | d | h  | d  | d | f | f | f  | gis | f  | h | f  | d | a | f  | a | gis | a | h | c | h |

Anderes Exempel.

|  |  |
|--|--|
| $\begin{array}{c} 5d \quad 7d \\ \hline \text{Baß. } g \quad e \\ 7 \quad 3^* \end{array}$ | $\begin{array}{c} 5d \quad 6d \\ \hline \text{Baß. } g \quad f \\ 7 \quad 2^* \end{array}$ |
| Grundaccord der Septime.   | Ueberm. Secundenaccord.  |

Einige hieraus entstehende Sätze.

|   |     |   |    |    |   |   |   |   |     |   |    |   |   |    |   |    |
|---|-----|---|----|----|---|---|---|---|-----|---|----|---|---|----|---|----|
| 7 | 7   | 7 | 6* | 4* | 6 | 6 | 6 | 6 | 6*  | 4 | 4* | 4 | 4 | 4* | 2 | 2* |
| g | gis | g | h  | g  | d | d | f | d | gis | d | h  | d | d | f  | f | f  |

Unvorbereitete Exempel.

|                |    |                      |    |    |     |   |    |    |   |   |    |   |     |   |   |    |   |   |   |   |   |
|----------------|----|----------------------|----|----|-----|---|----|----|---|---|----|---|-----|---|---|----|---|---|---|---|---|
| 7              | 2* | 7                    | 6* | 4* | 6   | 6 | 6* | 4* | 6 | 6 | 4* | 6 | 4*  | 6 | 4 | 2* |   |   |   |   |   |
| a              | e  | a                    | f  | a  | gis | a | h  | a  | d | c | f  | c | gis | c | h | c  | d | e | d | e | f |
| Acc. der Sept. |    | Acc. der überm. Sec. |    |    |     |   |    |    |   |   |    |   |     |   |   |    |   |   |   |   |   |

Dieser Accord der übermäßigen Secunde mit den von ihm abstammenden Sätzen wird öfters durch ein aus der Harmonie desjenigen übermäßigen Secundenaccordes entlehntes Intervall, der aus dem zweyten uneigentlichen Septimenaccord entspringet, aufgehalten, wie folgende Exempel zeigen:

|            |     |     |           |     |   |       |     |     |           |     |     |   |     |     |
|------------|-----|-----|-----------|-----|---|-------|-----|-----|-----------|-----|-----|---|-----|-----|
| c          | h   | h   | dis       | dis | d | a     | gis | gis | a         | gis | gis | a | gis | gis |
| a          | gis | gis | c         | h   | h | f     | f   | f   | f         | f   | f   | f | f   | f   |
| dis        | dis | d   | f         | f   | f | dis   | dis | d   | c         | h   | h   | c | h   | h   |
| Baß. f f f |     |     | a gis gis |     |   | c h h |     |     | dis dis d |     |     |   |     |     |

**Fünfte Anm.** Wir wollen nunmehr die Vorbereitung der untergeschobenen Accorde erklären.

(A) Von der Vorbereitung des Nonenaccordes.

Die None wird durch die Quinte und Terz vorbereitet, durch die Terz, wenn der Bass eine Secunde steigt; durch die Quinte, wenn derselbe eine Quarte steigt. Soll die Septime darinnen statt finden: so muß selbige nach Anleitung der von der Septime gegebenen Regeln, vorherliegen.

**Exempel,**

wo die None vorbereitet ist

|   |          |     |     |     |      |          |            |          |  |          |   |     |     |     |     |      |          |            |          |  |          |
|---|----------|-----|-----|-----|------|----------|------------|----------|--|----------|---|-----|-----|-----|-----|------|----------|------------|----------|--|----------|
| durch die Terz,<br><table border="0" style="margin: auto;"> <tr> <td style="padding: 0 10px;">3 g</td> <td style="padding: 0 10px;">9 g</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">8 e</td> <td style="padding: 0 10px;">7 e</td> </tr> <tr> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">Bass</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">e      f</td> </tr> <tr> <td style="padding-top: 5px;">Grundbass.</td> <td style="padding-top: 5px;">3      7</td> </tr> <tr> <td></td> <td style="text-align: center;">e      a</td> </tr> </table> | 3 g      | 9 g | 8 e | 7 e | Bass | e      f | Grundbass. | 3      7 |  | e      a | durch die Quinte.<br><table border="0" style="margin: auto;"> <tr> <td style="padding: 0 10px;">5 g</td> <td style="padding: 0 10px;">9 g</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">3 e</td> <td style="padding: 0 10px;">7 e</td> </tr> <tr> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">Bass</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">c      f</td> </tr> <tr> <td style="padding-top: 5px;">Grundbass.</td> <td style="padding-top: 5px;">5      7</td> </tr> <tr> <td></td> <td style="text-align: center;">c      a</td> </tr> </table> | 5 g | 9 g | 3 e | 7 e | Bass | c      f | Grundbass. | 5      7 |  | c      a |
| 3 g   | 9 g      |     |     |     |      |          |            |          |  |          |   |     |     |     |     |      |          |            |          |  |          |
| 8 e   | 7 e      |     |     |     |      |          |            |          |  |          |   |     |     |     |     |      |          |            |          |  |          |
| Bass  | e      f |     |     |     |      |          |            |          |  |          |   |     |     |     |     |      |          |            |          |  |          |
| Grundbass.  | 3      7 |     |     |     |      |          |            |          |  |          |   |     |     |     |     |      |          |            |          |  |          |
|   | e      a |     |     |     |      |          |            |          |  |          |   |     |     |     |     |      |          |            |          |  |          |
| 5 g   | 9 g      |     |     |     |      |          |            |          |  |          |   |     |     |     |     |      |          |            |          |  |          |
| 3 e   | 7 e      |     |     |     |      |          |            |          |  |          |   |     |     |     |     |      |          |            |          |  |          |
| Bass  | c      f |     |     |     |      |          |            |          |  |          |   |     |     |     |     |      |          |            |          |  |          |
| Grundbass.  | 5      7 |     |     |     |      |          |            |          |  |          |   |     |     |     |     |      |          |            |          |  |          |
|   | c      a |     |     |     |      |          |            |          |  |          |   |     |     |     |     |      |          |            |          |  |          |

Auf die Nebendissonanz brauchet man keine Acht zu haben, wenn die None und Septime vorbereitet ist, und die Fortschreitung des Basses verhindert, diese Nebendissonanz zu vorbereiten, s. E.

|   |     |     |     |                                  |                                  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |   |            |   |   |   |   |  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |           |   |   |   |
|---|-----|-----|-----|----------------------------------|----------------------------------|---|-----|-----|---|---|-----|---|---|---|---|---|-----|-------|---|---|---|---|------------|---|---|---|---|--|---|-----|-----|---|---|-----|---|---|---|---|---|-----|-------|---|---|---|-----------|---|---|---|
| <table border="0" style="margin: auto;"> <tr> <td style="padding: 0 10px;">d</td> <td style="padding: 0 10px;">c 9</td> <td style="padding: 0 10px;">a 7</td> <td style="padding: 0 10px;">f 5</td> <td rowspan="4" style="vertical-align: middle; padding-left: 10px;">} unvorbereitete falsche Quinte.</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">e</td> <td style="padding: 0 10px;">a 7</td> <td style="padding: 0 10px;">f 5</td> <td style="padding: 0 10px;">h</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">c</td> <td style="padding: 0 10px;">f 5</td> <td style="padding: 0 10px;">h</td> <td style="padding: 0 10px;">g</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">a</td> <td style="padding: 0 10px;">h</td> <td style="padding: 0 10px;">g</td> <td style="padding: 0 10px;">f 9</td> </tr> <tr> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">Bass.</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">a</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">h</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">d</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">e</td> </tr> <tr> <td style="padding-top: 5px;">Grundbass.</td> <td style="padding-top: 5px;">a</td> <td style="padding-top: 5px;">7</td> <td style="padding-top: 5px;">d</td> <td style="padding-top: 5px;">g</td> </tr> </table> | d   | c 9 | a 7 | f 5                              | } unvorbereitete falsche Quinte. | e | a 7 | f 5 | h | c | f 5 | h | g | a | h | g | f 9 | Bass. | a | h | d | e | Grundbass. | a | 7 | d | g | <table border="0" style="margin: auto;"> <tr> <td style="padding: 0 10px;">a</td> <td style="padding: 0 10px;">f 9</td> <td style="padding: 0 10px;">d 7</td> <td style="padding: 0 10px;">h</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">f</td> <td style="padding: 0 10px;">d 7</td> <td style="padding: 0 10px;">h</td> <td style="padding: 0 10px;">g</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">d</td> <td style="padding: 0 10px;">h</td> <td style="padding: 0 10px;">g</td> <td style="padding: 0 10px;">f 9</td> </tr> <tr> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">Bass.</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">d</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">e</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">7</td> </tr> <tr> <td style="padding-top: 5px;">Grundbass</td> <td style="padding-top: 5px;">d</td> <td style="padding-top: 5px;">g</td> <td style="padding-top: 5px;">7</td> </tr> </table> | a | f 9 | d 7 | h | f | d 7 | h | g | d | h | g | f 9 | Bass. | d | e | 7 | Grundbass | d | g | 7 |
| d   | c 9 | a 7 | f 5 | } unvorbereitete falsche Quinte. |                                  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |   |            |   |   |   |   |  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |           |   |   |   |
| e   | a 7 | f 5 | h   |                                  |                                  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |   |            |   |   |   |   |  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |           |   |   |   |
| c   | f 5 | h   | g   |                                  |                                  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |   |            |   |   |   |   |  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |           |   |   |   |
| a   | h   | g   | f 9 |                                  |                                  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |   |            |   |   |   |   |  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |           |   |   |   |
| Bass.   | a   | h   | d   | e                                |                                  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |   |            |   |   |   |   |  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |           |   |   |   |
| Grundbass.  | a   | 7   | d   | g                                |                                  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |   |            |   |   |   |   |  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |           |   |   |   |
| a   | f 9 | d 7 | h   |                                  |                                  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |   |            |   |   |   |   |  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |           |   |   |   |
| f   | d 7 | h   | g   |                                  |                                  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |   |            |   |   |   |   |  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |           |   |   |   |
| d   | h   | g   | f 9 |                                  |                                  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |   |            |   |   |   |   |  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |           |   |   |   |
| Bass.   | d   | e   | 7   |                                  |                                  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |   |            |   |   |   |   |  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |           |   |   |   |
| Grundbass   | d   | g   | 7   |                                  |                                  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |   |            |   |   |   |   |  |   |     |     |   |   |     |   |   |   |   |   |     |       |   |   |   |           |   |   |   |

Der von einem tonischen, ingleichen dem verminderten Septimenaccord entstehende Satz der None kann bey vorherliegendem Basse ausgeübet werden, s. E.

|  |        |        |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
|--|--------|--------|-----|-----|---|-----|-----|-----|--------|-----|---|-----|--------|---|---|---|---|---|--|---|-----|---|-----|-----|--------|---|-----|---|---|---|---|---|-----|-----|-----|-----|--------|--------|-----|-----|---|---|---|---|
| <table border="0" style="margin: auto;"> <tr> <td style="padding: 0 10px;">g 3</td> <td style="padding: 0 10px;">e</td> <td style="padding: 0 10px;">d 7</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">f 9</td> <td style="padding: 0 10px;">h</td> <td style="padding: 0 10px;">h 5</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">d 7</td> <td style="padding: 0 10px;">gis</td> <td style="padding: 0 10px;">gis 3*</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">h 5</td> <td style="padding: 0 10px;">e</td> <td style="padding: 0 10px;">f 9</td> </tr> <tr> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">c oder</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">h</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">e</td> </tr> <tr> <td style="padding-top: 5px;">e</td> <td style="padding-top: 5px;">e</td> <td style="padding-top: 5px;">e</td> </tr> </table> | g 3    | e      | d 7 | f 9 | h | h 5 | d 7 | gis | gis 3* | h 5 | e | f 9 | c oder | h | e | e | e | e | <table border="0" style="margin: auto;"> <tr> <td style="padding: 0 10px;">e</td> <td style="padding: 0 10px;">d 7</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">h</td> <td style="padding: 0 10px;">h 5</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">gis</td> <td style="padding: 0 10px;">gis 3*</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">e</td> <td style="padding: 0 10px;">f 9</td> </tr> <tr> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">e</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">e</td> </tr> <tr> <td style="padding-top: 5px;">e</td> <td style="padding-top: 5px;">e</td> </tr> </table> | e | d 7 | h | h 5 | gis | gis 3* | e | f 9 | e | e | e | e | <table border="0" style="margin: auto;"> <tr> <td style="padding: 0 10px;">d 7</td> <td style="padding: 0 10px;">d 7</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">h 5</td> <td style="padding: 0 10px;">h 5</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">gis 3*</td> <td style="padding: 0 10px;">gis 3*</td> </tr> <tr> <td style="padding: 0 10px;">f 9</td> <td style="padding: 0 10px;">f 9</td> </tr> <tr> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">e</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding-top: 5px;">e</td> </tr> <tr> <td style="padding-top: 5px;">e</td> <td style="padding-top: 5px;">e</td> </tr> </table> | d 7 | d 7 | h 5 | h 5 | gis 3* | gis 3* | f 9 | f 9 | e | e | e | e |
| g 3  | e      | d 7    |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| f 9  | h      | h 5    |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| d 7  | gis    | gis 3* |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| h 5  | e      | f 9    |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| c oder   | h      | e      |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| e  | e      | e      |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| e  | d 7    |        |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| h  | h 5    |        |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| gis  | gis 3* |        |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| e  | f 9    |        |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| e  | e      |        |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| e  | e      |        |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| d 7  | d 7    |        |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| h 5  | h 5    |        |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| gis 3*   | gis 3* |        |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| f 9  | f 9    |        |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| e  | e      |        |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |
| e  | e      |        |     |     |   |     |     |     |        |     |   |     |        |   |   |   |   |   |  |   |     |   |     |     |        |   |     |   |   |   |   |   |     |     |     |     |        |        |     |     |   |   |   |   |

Der

Der übermäßige Quintenaccord, es sey die Terz oder Quarte darinnen, kann auf folgende Arten ausgeübet werden:

|   |          |  |   |     |  |   |     |
|---|----------|--|---|-----|--|---|-----|
| d | d        |  | e | d   |  | e | d   |
| h | h        |  | c | h   |  | c | h   |
| a | gis      |  | a | gis |  | a | gis |
| f | e ober f |  | e | e   |  | f | f   |
| h | c        |  | c | e   |  | c | e   |

ungleichen.

|      |     |  |   |     |
|------|-----|--|---|-----|
|      | d   |  | d | d   |
| d    | h   |  | h | h   |
| h    | gis |  | g | gis |
| g    | e   |  | f | f   |
| ober | (g  |  | g | c   |
|      | h   |  | h | c   |

ungleichen:

|     |     |
|-----|-----|
| dis | d   |
| h   | h   |
| a   | gis |
| fis | e   |
| h   | c   |

ungleichen.

|   |     |
|---|-----|
|   | d   |
| d | h   |
| a | gis |
| f | e   |
| f | c   |

Man kann von einem dissonirenden Accord, der der Grundharmo- nie nach mit der None verwandt ist, auf den Nonenaccord gehen, in welchem Fall die None zum voraus bereitet ist, woraus aber so wenig folget, daß die Dissonanz der None durch eine andere Dissonanz vorbereitet sey, als bey den pag. 291. angeführten Exempeln.

|        |   |   |  |   |   |  |   |   |  |   |   |  |   |   |
|--------|---|---|--|---|---|--|---|---|--|---|---|--|---|---|
|        | 6 | 9 |  | 6 | 9 |  | 4 | 9 |  | 4 | 9 |  | 7 | 9 |
| Baß.   | 5 | 7 |  | 3 | 7 |  | 2 | 7 |  | f | e |  | g | e |
|        | h | e |  | d | e |  | f | e |  | g | e |  | g | e |
| Grund- | 7 | 7 |  | 7 | 7 |  | 7 | 7 |  | 7 | 7 |  | 7 | 7 |
| baß.   | g | g |  | g | g |  | g | g |  | g | g |  | g | g |

Diese Blätter worden alle Dienstag fortgesetzt, und sind in der Haude und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Musicus**  
an der Spree.

---

Acht und dreißigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 18. Novemb. 1749.

---

**I**ch nenne die Ausführung einer blossen vollständigen Harmonie, worin  
nen die Consonanzen und Dissonanzen vermittelst gehöriger Bindun-  
dungen, ohne Absicht auf die strenge Nachahmung, willkürlich in  
einander geflochten werden, ein Vorspiel, (fr. prelude, oder in Ansehung  
der Orgel, plainjeu.) Der Organist kann darinnen durch künstliche Auswei-  
chungen, unerwartete Auflösungen und dergleichen seine Einsicht in die Har-  
monie an den Tag legen. In Ansehung der Stimmen ist man hier an  
keine gewisse Zahl gebunden, indem selbige bald fünf. bald sechs. bald sie-  
benstimmig seyn können. Daß die Stimme des Pedals von denen in der  
lincken Hand sowohl im Vorspiele, als allen übrigen Arten der Spiele un-  
terschieden seyn müsse, ist eine Anmerkung für die, die so oft dawider  
verstoßen. Es kann dieses Vorspiel auf eine zweyhörige Art gespielt  
werden, da man nemlich mit dem Werke und dem Rückpositiv gesprächwei-  
se abwechselte. Mit dem Pedale kann man auch etliche Tacte später ein-  
treten. Man kann auch mitten im Spiele selbigen öfters aufheben, und  
hernach wieder unvermuthet damit anfangen. Wer die Geschicklichkeit hat,  
kann zwey Partien im Pedale führen. Uebrigens muß ein Vorspiel  
langsam und ernsthaft ausgeführet werden. Die Register, deren man sich  
hiezuh bedienen, sind im Werke: Principal 16. Principal 8. Principal 4.  
Be.

Gedackt 8. Gedackt 4. Octave und Mixtur. Im Rückpositiv: Principal 8. Principal 4. Gedackt 4. Octave 2. und Mixtur. Im Pedale: Posaune, Trompete und Clairon. Die Claviere werden gekoppelt.

Nachdem man durch dieses Vorspiel Kopf und Finger in Bewegung gebracht: so kann man sich mit einer Fuge hören lassen. Selbige muß zum wenigsten vierstimmig seyn, wenn sie diesen Namen führen soll. Zwey oder dreystimmige Sachen können gar wohl auf Fugenart ausgearbeitet werden. Daß aber dergleichen Stücke den eigentlichen Namen Fuge nicht führen können, ist leicht aus der Repercussion, oder dem Wiedererschall, der sich auf die vier gewöhnlichen Stimmen, den Baß, Tenor, Alt und Discant gründet, zu erweisen. Die Orgelfuge ist nebstdem von der auf dem Flügel wohl zu unterscheiden. Die Schwärmer und gebrochenen krausen Noten schicken sich weder in den Hauptsatz einer Orgelfuge, noch in die Zwischensätze. Der Hauptsatz muß melodisch, und dabey einer nachdrücklichen Harmonie fähig seyn. Man hebet, nach der neuen Art, so gleich die Fuge ohne alle vorhergegangene Griffe an, und wird selbige einzig und allein auf einem Claviere, ohne Abwechslung mit den andern, gespielt. Nur der Pedal findet dabey statt. Die Register, deren man sich bedienen muß, sind im Werke: Principal 8. und 4. Fuß. Trompete. Clairon. Cromhorn. Grosser Cornet. Terz. Nazard und Waldflöte. Man ziehet hiezu, mit Koppelung des Claviers, im Rückpositive: Principal 8. und 4. Cromhorn, Clairon, Terz und Nazard. Im Pedale: Posaune, Trompete und Clairon.

Das Duo kann, in Absicht auf die Bewegung, ein Adagio, Andante, Allegro oder Presto, und in Absicht auf die Zusammensetzung, Fugen- oder Ariemäßig ausgearbeitet seyn. Insgemein ziehet man darinnen das lebhafteste vor, und erwöhlet einen der Nachahmung fähigen Hauptsatz, da denn der Baß und der Discant, oder zwey Oberstimmen, oder zwey Bässe gegen einander streiten können, nach Beschaffenheit der Register, die man dazu ziehen will. Wir wollen unterschiedne Arten der Verbindungen dazu entwerfen:

Erste Rechte Hand. Kleiner Cornet im Brustwerck.  
 Art. Lincke Hand. Cromhorn und Principal 4. Fuß im Positiv.  
 Zweyte R. H. Kleiner Cornet. L. H. Principal 8. und 4. Terz und Nasat  
 Art. im Positiv.

Dritte

- Dritte Art.** R. H. Principal 8. und 4. Terz und Nasat im Positiv. L. H. Principal 16. Gedackt 8. und 4 Terz und Nasat im Wercke.
- Vierte Art.** R. H. Cromhorn und Prestan 4. im Positiv. L. H. Clairon, Principal 16. und 4. Gedackt 8. im Wercke.
- Fünfte Art.** R. H. Cromhorn, Clairon und Principal 4. im Positiv. L. H. Trompete 8. und Principal 4. im Wercke.  
(Baßduo)
- Sechste Art.** R. H. Flöte 8. Gedackt 4. im Positiv. L. H. Gedackt 8. und 4. Querflöte 8. im Wercke.  
(Flötenduo)
- Siebente Art.** R. H. Querflöte 8. Gedackt 4. Octave 2. Spißflöte 1. im Positiv. L. H. Principal 16. Gedackt 8. und 4. Waldflöte im Wercke.
- Achte Art.** R. H. Solo Trompete in der Brust. L. H. Cromhorn, Principal 8. und 4.

Das Trio kann mit den beyden Händen allein, oder mit den beyden Händen und dem Pedale gespielt werden. Im ersten Fall nimmt die rechte Hand zwey Partien und die lincke Hand die dritte. Man bedienet sich alsdenn der zum Duo entworfenen Register. Im andern Fall kann man folgende dazu ziehen:

- Erste Art.** R. H. im Positiv. Gedackt 8. Principal 4. Terz und Nasat. L. H. im Brustwercke kleiner Cornet. Pedal. Flöte 8. und 4.
- Zweyte Art.** R. H. kleiner Cornet. L. H. im Positiv Cromhorn und Principal 4. Pedal wie zuvor.
- Dritte Art.** R. H. Cornet im Brustwercke. L. H. Trompete 8. im Wercke. Im Pedale Gedackt 16. Flöte 8. und 4.
- Vierte Art.** R. H. Cromhorn und Principal 4. im Wercke. L. H. Clairon, Principal 8. und Gedackt 4. im Positive. Im Pedal wie zuvor.
- Fünfte Art.** R. H. Flöte 8. Gedackt 8 und 4. im Wercke. L. H. Cromhorn und Principal 4. in Positiv. im Pedale Flöte 8. und 4.
- Sechste Art.** R. H. Flöte 8. Gedackt 4. im Positiv. L. H. Flöte. Gedackt 8. und 4. im Wercke. Im Pedale wie zuvor.

Siebente R. Z. Solo Trompete im Brustwerck. L. Z. Cramhorn. Per  
Art. Dal wie zuvor.

Das Quattuor kann ohne oder auf Fugenart ausgearbeitet werden. Im letzten Fall ist es doch noch darinnen von der Fuge unterschieden, daß die Nachahmung im Quattuor freyer, und an die Regeln des Wiedersehalls nicht so strenge gebunden ist. Man siehet auch im Quattuor mehr auf den Gesang, und können bey Gelegenheit allerhand Passagen darinnen statt finden, da die Fuge ein blosses Gewebe von Harmonie ist. Die Bewegung des Quattuors kann lebhaft oder langsam seyn, wiewohl man insgemein mehr aufs letztere, und zugleich auf etwas zärtliches darinnen hält. Man kann selbiges mit den beyden Händen allein, oder den Händen und Füßen zugleich spielen. Im ersten Fall bedienet man sich der Duo-register, und vertheilet die vier Stimmen unter die beyden Hände. Im andern Fall bedienet man sich der Trioregister, und spielet zwey Partien mit der rechten, eine mit der lincken Hand, und die vierte mit dem Pedale.

Das Quinque wird wie das Quattuor gehandhabet, nur daß allezeit der Pedal und zwey Claviere für die Hand dazu genommen werden, woselbst alsdenn die lincke Hand eine Stimme mehr bekömmt.

Alle Solos fänget man insgemein mit einem kleinen Rittornell oder Vorspiele auf demjenigen Claviere, wo die Begleitung geschiehet, an.

Unter den Tenor- und Alt Solos ist das mit dem Cramhorn (fr. cromhorne en taille) und das mit der Spißflöte oder dem Sifflet (fr. tierce en taille) das vornehmste.

Das Tenorsolo auf dem Cramhorn wird mit einer pathetischen Zärtlichkeit ausgeföhret. Es schicket sich wohl zur Communion. Die singende oder Solostimme wird insgemein mit der lincken Hand gespielt, wiewohl man auch die rechte dazu gebrauchen kann. Vesters läset man zwey Melodien mit eben der Hand auf dem Cramhorn gegen einander concertiren, woraus denn eine zweyfache Singestimme (cromhorne en double taille) entsteht. Die Begleitung ist mehrentheils gebunden, und muß selbige binnen dem Umfange des niedrigen Discants genommen werden. Die Ziehung der Register ist folgende:

Zur Begleitung. Gedackt 8. und Principal 4. Fuß im Wercke. (Man kann nach Beschaffenheit der Umstände den Principal weglassen.)

Zum

Zum Solo. Cromhorn und Principal 4. im Positiv. Im Pedale Flöte 8. und 4.

Das Solo auf der Spitzflöte wird insgemein langsam angefangen, und hernach allmahlich geschwinder fortgesetzt. Es finden also denn die grösten Läufe, und allerhand gebrochne krause Sätze darinnen statt. Die Register sind

Zur Begleitung. Gedackt 8 und Principal 4. im Wercke.

Zum Solo. im Positiv. Principal 8. und 4. Gedackt 8. Terz. Octave 2. Nasat. Spitzflöte.

Im Pedale. Gedackt 16. Flöte 8. und 4.

Unter den Basssolos sind die vornehmsten das auf der Trompete (Basse de Trompette,) das auf dem Cromhorn (Basse de Cromorne) und das auf dem Clairon (Basse de Clairon.)

Zum Ersten ziehet man folgende Register: zur Begleitung mit der rechten Hand in Positiv: Gedackt 8. und Spitzflöte. Zum Solo im Wercke: Trompete, Clairon, Cromhorn und grosser Cornet.

Zum andern ziehet man folgende Register: Zur Begleitung im Wercke Gedackt 8. im Positiv zum Solo Cromhorn und Principal 4.

Zum dritten: Begleitung auf dem Positiv: Gedackt 8. und Flöte 4. zum Solo im Wercke: Clairon, Principal 16. Gedackt 8. und 4.

Unter den Discantsolos ist das mit dem Nasat (dessus de Nazard) und das mit der Trompete (dessus de Trompette) das vornehmste.

Zum Ersten ziehet man im Wercke, worauf die Begleitung geschieht Gedackt 8. und im Pedale Flöte 8. und 4. Im Positiv zum Solo: Nasat, Principal 8. Gedackt 4.

Zum andern Solo Trompete in der Brust, und zur Begleitung im Positiv: Principal 8. und Gedackt 4. im Pedale Flöte 8. und 4.

Auf den Grundregistern der Orgel (Fonds d'orgue) spielet man im Geschmacke des zuerst erklärten Vorspiels. Die Register im Wercke sind: Principal 16. 8. und 4. Gedackt 8. und 4. im Positiv; Principal 8 und 4. Gedackt 4. die Claviere werden hieselbst ebenfalls gekuppelt. Im Pedale Gedackt 16. Flöte 8. und 4.

Das Nachspiel (grandjeu) womit man schliesset, besteht insgemein aus einem Gespräche. Man kann darinnen einen kleinen lebhaften

Satz zum Grunde legen, und denselben, nach freyer Fugenart, wechselsweise auf den unterschiednen Clavieren ausführen. Die Register dazu sind:

im Wercke (wie bey der Fuge)

im Positiv (wie bey der Fuge)

Die Claviere werden wiederum gekoppelt.

in der Brust Cornet.

im Pedal Posaune, Trompete und Clairon.

Daß nicht noch weit mehrere Veränderung der Spiele und Register solten möglich seyn, ist nicht zu leugnen. Diese aber sind unstreitig die gewöhnlichsten und angenehmsten.

\* \* \* \* \* \* \* \* \*

Hier folgen noch einige Exempel, wie man von einem dissonirenden Accord, der, der Grundharmonie nach, mit der None verwandt ist, auf den Nonenaccord gehen kann.

|           |   |    |    |   |     |    |
|-----------|---|----|----|---|-----|----|
|           | 7 | 9  | 6* |   | 6   | 9  |
|           | * | 5* | 4  | 9 | 5   | 5* |
| Baß.      | e | c  | h  | c | gis | c  |
|           | 7 | 7  | 7  | 7 | 7   | 7  |
|           | * | *  | *  | * | *   | *  |
| Grundbaß. | e | e  | e  | e | e   | c  |

ingleichen.

|           |    |    |    |    |     |    |
|-----------|----|----|----|----|-----|----|
|           | 2* | 5* | 6* | 5* | 5*  | i  |
|           | 4  | 4  | 5  | 4  | 7   | 4  |
| Baß.      | f  | c  | h  | c  | gis | c  |
|           | 2* | 2* | 2* | 2* | 2*  | 2* |
|           | f  | f  | f  | f  | f   | f  |
| Grundbaß. | f  | f  | f  | f  | f   | f  |

Wir wollen ist den Nonenaccord umgekehrt betrachten. Die daraus entstehende Sätze dienen zu weiter nichts, als zur Aufhaltung der eigentlichen Harmonie, wie man in der Auflösung der Accorde sehen wird.

### Erstes Exempel.

Der Nonenaccord ist allhier mit dem vor ihm vorhergehenden Accord:

|   |   |
|---|---|
| 5 | 9 |
| 3 | 7 |
| c | f |

### Hieraus entstehende Sätze.

|              |   |     |   |     |   |     |   |     |
|--------------|---|-----|---|-----|---|-----|---|-----|
|              | e | e 5 | g | g 5 | c | c 6 | e | e 6 |
| Rechte Hand. | c | c 3 | e | e 3 | g | a 4 | c | a 2 |
|              | g | f 6 | c | a 6 | e | f 2 | g | f 7 |
| Linke Hand.  | g | g 7 | e | f 4 | g | g 3 | c | c 4 |
| Bass.        | G | A   | c | c   | e | e   | g | g   |

Man kan die Stimmen nach Belieben allezeit anders gegeneinander stellen.

### Anderes Exempel.

Der Nonenaccord ist allhier mit dem vorhergehenden Accord:

|   |   |
|---|---|
| 6 | 9 |
| e | 7 |
|   | e |

### Hieraus entstehende Sätze:

|              |   |     |   |     |   |     |
|--------------|---|-----|---|-----|---|-----|
|              | e | e 6 | e | e 2 | e | e 7 |
| Rechte Hand. | g | f 7 | c | d 3 | e | g 4 |
|              | g | g 6 | g | g 6 | g | f 3 |
| Linke Hand.  | e | d 5 | e | e 4 | c | h 6 |
| Bass.        | c | h 3 | c | h   | e | d   |
|              | g | g   | c | h   | e | d   |

Der Nonenaccord ist hieselbst folgender:

Drittes Exempel,

|   |    |
|---|----|
|   | 9b |
| 6 | 7  |
| 4 | 3* |
| a | a  |

Hieraus entstehende Sätze.

|              |       |         |   |       |   |       |
|--------------|-------|---------|---|-------|---|-------|
|              | b 7   | b 5     | a | a 2   | a | a 7   |
|              | a g 5 | a g 3   | f | e 6   | f | g 6   |
|              | f e 3 | d cis 6 | d | b 3   | d | cis 2 |
| Eincke Hand. | a a 6 | a a 4   | d | cis 4 | f | e 4   |
| Baß.         | d cis | f e     | f | g     | a | b     |

Berwandelt man in diesem Exempel das e in es, so hat man einen andern Nonenaccord, mit dem man auf gleiche Art verfahren kann.

Wird die Septime aus dem Nonenaccord weggethan, so sehen die beyden ersten Exempel folgender Gestalt aus:

Erstes Exempel.

|      |       |       |       |
|------|-------|-------|-------|
|      | g g 7 | g g 5 | e f 7 |
|      | e f 6 | e f 4 | c c 4 |
|      | e c 3 | c a 6 | g a 2 |
| Baß. | (g a  | (c c  | g g   |
|      | (e    | (e    |       |

Anderes Exempel.

|              |       |       |       |
|--------------|-------|-------|-------|
|              | e f 7 | g f 5 | e e 7 |
|              | g h 3 | e e 4 | g g 2 |
| Eincke Hand. | e e 6 | g g 6 | c h 4 |
| Baß.         | g g   | c H   | e f   |

Man versuche eben dieses mit dem dritten Exempel.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Neun und dreißigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 25. Novemb. 1749.

---

Noch zur Zeit habe ich keinen zureichenden Grund entdecken können, warum man an so vielen Orten in Deutschland nur an geschriebnen Musicken einen Geschmack findet. Sind es etwann lauter seichte Ausarbeitungen schwacher Köpfe, die uns hin und wieder der Griffel geliefert? Die Erfahrung beweist das Gegentheil, und könnte man nicht allezeit ganze Magazine geschriebner elender Musicalien gegen ein oder anders gestochnes schlechtes Werck aufrichten? Man hat ja auch in Erlauffung seiner Musicalien die Wahl. Man schaffe sich etwas gutes. Ist es leichter, geschriebene Noten zu spielen? Man müste ja blind seyn, woferne die schlechtesten in Kupfer gestochnen Noten nicht allezeit besser, als die am zierlichsten geschriebnen in die Augen fallen sollten. Geschichts etwann der Seltenheit wegen, daß man nur auf geschriebne Musicken hält? Man weiß ja, daß die Copisten an mehr als eine Person eben dieselben Stücke verhandeln. Besitze ich denn nun da ein Stück allein? Welcher Componist aber ist so gewissenhaft, daß er seine oft schlecht genung bezahlte Arbeit nur derjenigen Person allein, für die er sie gemacht, schuldig zu seyn, glauben sollte? Gesezt, daß er einer mit ihren Raritäten und erlesenen Geheimnissen prahlenden Person das Vergnügen gönnet, dieses oder jenes Stück etwann einen Monat lang alleine zu haben. Es wird in dem folgenden schon in mehreren Händen seyn.

D. 9

Berliert

Verliert aber ein Stück darum etwas von seinem Werth, wenn es mehrern als mir bekannt ist? Ist es nur so lange gut, als ich es besitze? Es kann uns ja angenehm seyn, daß auch andere Kenner ihr Urtheil mit dem unsrigen vereinigen, und das was uns gefällt, auch zu schätzen wissen. Man darf sich nicht durch die Seltenheiten seiner Stücke, sondern durch die Geschicklichkeit, seine Stücke zu spielen, von andern unterscheiden.

Mich deucht, daß aus mehr als einer Ursache zu wünschen wäre, daß der Geschmack an gestochnen Schriften etwas allgemeiner in Deutschland würde, und daß man gänzlich die geschriebnen Musicken verbannte. Wir haben zur Zeit fast nur das einzige Augspurg und Nürnberg, wo sich die Stichel einiger geschickten Meister die Mühe gegeben, den von dem Vorurtheil wieder die geschriebnen Noten nicht eingenommenen Freunden der Tonkunst allerhand Ausarbeitungen bekannt zu machen. In Frankreich, Italien, Holl. und Engelland hat man schon seit langer Zeit die Unbequemlichkeit der geschriebnen Noten erkannt. In Paris besonders, kann man in unterschiednen musicalischen Buchläden nicht nur die Werke der Franzosen, sondern auch der Deutschen und Italiäner in Kupfer haben. Wo können wir in dem mit andern Schriften überschwemmten Deutschland so viele gestochne musicalische Arbeiten aufweisen? Alles winnelt von öfters falsch genung abcopirten, und dabey aus der Hand des Notisten theuer genung erhandelten Wercken? Schon zwey Ursachen, die uns bewegen können, den Stichel der Feder vorzuziehen. Gestochne Sachen sind insgemein richtiger. Man wird in geschriebnen Sachen durchgehends das Gegentheil gewahr werden. Dort stehet ein Kreuz, wo ein Be Platz haben soll; hier ist eine Ziefer mit der andern verwechselt. Dort stehet ein g anstatt eines a; dort ist ein Tact ausgelassen, hier stehet einer zuviel. Dort ist etwas ausgekraket, dort etwas ausgestrichen, woferne man nicht etwan ein Blättchen darüber gekleistert hat. Hier sind die Noten nicht untereinander gesetzt. Da stehet ein Viertel, wo ein Achttheil seyn soll, da sind die Pausen nicht richtig verzeichnet, hier kömmt ein falscher Schlüssel vor; dort findet sich nicht die rechte Sylbe aus dem Text unter ihrer Note. Diese beyde Noten sind getrennet, die durch ein Band aneinander hängen sollten; hier stehet das Zeichen eines Trillers anstatt eines Vorschlags. Hier ist der Punct bey einer Note weggelassen &c. Kurz, das ganze Stück ist durch die falsche Abschrift verhunzet worden. Der Scher wird es öfters kaum für seine Arbeit erkennen. Siebet sich ja unterweilen ein Abschreiber die Mühe, seine Arbeit gegen das Original zu halten, so übersiehet er sie nur nach der Anzahl der Tacte. Findet sich diese in allen  
Partien

Partien gleich, so ist er zufrieden, und wird er nicht ermangeln, solches am Ende eines Stückes durch Ziefern zu bemerken. Gesezt, er habe nun gleich drey oder vier Tacte in dem Stücke ausgelassen, so hat er doch diesen Mangel wiederum dadurch ersetzt, daß er einige andere doppelt geschrieben. Folglich bringet er allezeit die im Original befindliche Anzahl von Tacten heraus. Hiemit ist der gemeine Schwarm der kleinstädtischen Musicanten auch schon zufrieden. Genung, daß man zusammen anfänget, und zusammen aufhöret. Mehr wird zur Vollkommenheit ihres Vocksconcerts nicht erfordert. Diesen allen ohngeachtet mag man insgemein für ein so elendes Geschmiere lieber eine Pistole, als für ein in Kupfer gestochenes richtiges und sauberes Werck einen Thaler bezahlen.

Wird aber das Bachsthum und die Aufnahme des guten Geschmacks in der Music mehr durch falsche Copien, als einen richtigen Stich befördert? Ja gesezt, daß ein Stück aufs genaueste abcopirt wäre, wie viele Personen werden durch den so theuern Preis dieser Copien nicht von dem Besiz derselben abgehalten? Ist dieses ein Mittel, den guten Geschmack allgemein zu machen? Je grösser aber die Erleichterung in Anschaffung guter Musicalien ist: desto stärker wird der Büchervorrath eines Musicliebenden seyn können; desto gewisser aber muß zugleich sein Geschmack, und desto entscheidender sein Urtheil von dem Wehrte dieser oder jener Schrift seyn. Er kann sie vergleichungsweise prüfen. Es wird ihm nicht genung seyn, daß er diesen Mann, fast mit Ausschließung aller andern, rühmen und wiederum jenen, weil es etwann nicht sein Landsmann ist, ohne allen Grund erbärmlich herunter machen gehöret hat. Er kann die Geburten des einen gegen des andern seine halten. An manchem Orte ist nur ein einziger grosser Seher bekannt. Alles was man spielet, soll in seinem Geschmack seyn. Einem Fremden ist es daselbst unmöglich aufzuducken. Die Cabale heiszt ihn weg. Es heiszt: Das ist hier der Geschmack; das ist nicht unser Geschmack, gleich als wenn Apoll nur einem einzigen Kopfe einen Freyheitsbrief, gut zu schreiben, verhandelt hätte, und als ob kein gewisser allgemeiner Geschmack, der sich auf kein Land besonders bezieht, z. E. Deutschland, Franckreich, Italien &c und der in allen Ländern, wo man ohne Vorurtheil und mit zwey gesunden Ohren urtheilen will, gefallen müste, als ob, sage ich, kein solcher allgemeiner guter Geschmack möglich wäre. Daß nur Leute, die ihre Tage nicht vieles gehöret, und gesehen haben, auf dergleichen albernen Einfall gerathen können, ist leicht zu erachten. Diesen Leuten kann man durch nichts anders, als durch eine Vergleichung, ihre Augen öfnen, woferne sie anders

ihre vorgefaßte Meinungen abzulegen, und vergleichungsweise zu urtheilen, im Stande sind. Diese Vergleichung aber wird man nur alsdenn anstellen können, wenn der Stichel den Gebrauch der Werke grosser Männer allen Musickliebenden ohne Unterscheid leichter und allgemeiner machen wird.

Noch eine andere Ursache, die uns die geschriebne Musicken verdächtig machen soll. Wie viele schlechte und von einem Stümper entworfne Sachen werden unter dem Namen eines berühmten Mannes durch Abschriften unter der Hand fortgepflanzt? Die nichtswürdigsten Bockspfeiffer- und Scheerfiedlerstücke streichen an manchem Orte in Provinzialstädten unter dem Titel grosser Meister herum. Gegentheils aber gehen gar viele schöne und von vortreflichen Leuten gesezte Stücke zu Grunde, weil sie etwann einem in der musicalischen Republic noch unbekanntem Helden in der Ueberschrift aus Versehen angedichtet werden, mancher vermeinter Kenner aber, seinem Vorurtheil zu Folge, nur bloß nach dem Namen des Auctors, eine Musick zu beurtheilen pflegt. Wo ist iso, im ersten Fall, derjenige elende Componist, der den Namen eines grossen Sezers in öffentlichem Drucke zu erborgen, und die Welt so handgreiflich zu betrügen, die Vermessenheit haben wird? Welcher Musickverleger aber wird, im andern Fall, den Namen des geschickten Verfertigers zu verschweigen, und einen andern an die Stelle zu setzen, die Einfalt begehen?

Es muß mancher vortreflicher Musicus sich oder der Welt gar feind seyn, daß er seine Ausarbeitungen nicht durchs Kupfer gemein zu machen, und die Begierde der Liebhaber in andern Ländern zu befriedigen suchet. Sollte er etwann ein Mistrauen wider sich haben, und den grossen Beyfall, womit man ihn hieselbst beehret, nicht in einem fremden Lande zu behaupten glauben, oder sollte er von einer so grossen Selbstverläugnung seyn, daß er nicht weiter als im Bezirck derjenigen Stadt, oder desjenigen Landes, wo er seinen Geschmack eingeführet, seinen Namen zu verewigen suchte? Die Ausländer schämen sich nicht, uns ihre Waaren zuzufenden. Sie stellen sich unsrer Beurtheilung bloß. Warum will dieser grosse Mann nicht auch in einem fremden Lande, wo man ihn nur dem Namen nach kennt, Ruhm zu erwerben suchen? Sollte er nicht wünschen, auch noch der spätern Nachwelt wehrt zu seyn? Er findet dazu kein bequemer Mittel, als die Presse. Die mit der Feder entworfne Copien seines Geistes lauffen Gefahr, in dem verschloßnen Cabineite einiger besondern Liebhaber mit jedem Jahre zu vermodern. Ist es aber nicht zu bedauern, daß ein mit Fleiß ausgearbeitetes Werk, eine schöne Schrift, die Frucht eines grossen Geistes so bald

bald untergehen soll? Wäre es nicht Schade, wenn die Folgerwelt von so vielen erlesenen Componisten, womit Deutschland angefüllet ist, nichts weiter als den Namen wissen sollte?

Fortsetzung der Lehre von der Vorbereitung der Dissonanzen.

Wir fügen noch folgende vierstimmige umgekehrte Nonenaccorde hinzu, worinnen unterschiedne auf eine andere Art ausgeübet werden:

Erstes Exempel.

|    |    |    |
|----|----|----|
| g7 | g5 | f7 |
| f6 | f4 | c4 |
| h  | d  | h  |
| c3 | a6 | a2 |
| g  | h  | g  |
| a  | c  | g  |

|          |          |          |
|----------|----------|----------|
| Anderes. | Drittes. | Viertes. |
| g7       | g7       | g7       |
| f6       | f6       | f6       |
| c        | h        | e        |
| c3       | c3       | c3       |
| a        | e        | b        |
| a        | a        | a        |
|          |          | oder     |
|          |          | g7       |
|          |          | f6       |
|          |          | c        |
|          |          | cis3*    |
|          |          | b        |
|          |          | a        |

Die Versetzungen kan man hier selber nach Belieben machen. Wir lassen sie zur Ersparung des Raumes weg und sehen wie der Nonenaccord, wenn er die Sexte anstatt der Quinte hat, ausgeübet werden kann. Folgende Exempel werden es zeigen:

|    |    |    |    |
|----|----|----|----|
| d7 | f9 | h  | c6 |
| d8 | e  | g  | g3 |
| a  | c  | f3 | f9 |
| f3 | g  | d8 | d7 |
| d  | e  | d  | e  |
| e  | e  | f  | e  |

Wir wollen das andere Exempel umkehren, woraus alsdenn folgende Sätze entstehen:

|       |    |    |    |
|-------|----|----|----|
|       | g5 | c5 | c7 |
|       | f4 | g  | g4 |
|       | d2 | e  | e2 |
| Einke | e  | c  | g  |
| Hand. | e3 | d6 | f3 |
| Baß.  | c  | e  | d  |
|       | c  | f  | a  |
|       | g  | g  | g  |
|       | f  | e  | f  |
|       | d  | d  | c  |
|       | c  | c  | c  |

Wirft man die Septime aus dem Nonenaccorde weg, wie pag. 206. gesagt ist, so bekommen diese Sätze folgendes Ansehen:

|              |     |   |     |   |     |   |     |
|--------------|-----|---|-----|---|-----|---|-----|
| c            | c 6 | e | e 6 | e | e 3 | e | e 7 |
| g            | g 3 | g | f 7 | g | f 4 | g | g 2 |
| e            | f 9 | c | c 4 | g | g 5 | c | c 5 |
| Hauptaccord. | e e | g | g   | e | c   | e | f   |

Man versuche eben dieses mit den andern Nonenaccorden mit der Sexte.

Endlich ist noch zu merken, daß derjenige Accord, den viele mit 9. 6. und 4 bezeichnen, seines Gebrauches ungeachtet, kein Nonenaccord, sondern ein ordentlicher Secundenaccord ist, da man nemlich die Secunde syn- copiren lästet, um den eigentlichen Accord dadurch aufzuhalten, wie folgendes Exempel zeigt:

|   |    |    |   |
|---|----|----|---|
| a | 2a | -- | g |
| f | 6e |    | e |
| c | 4c |    | c |
| f | g  |    | g |

Die Fortschreitung dieser Harmonie aber ist so elend und geschmacklos, als anomalisch. Will man die Secunde darinnen als eine ver- setzte Wechselnote betrachten, so kan man selbiges mit der Grundharmonie folgender massen erweisen:

|   |   |    |   |   |   |
|---|---|----|---|---|---|
| c | c | e  |   | c | c |
| a | g | g  |   | a | g |
| f | e | e  |   | f | e |
| f | a | -- | g | f | g |

(B) Von der Vorbereitung des Undecimenaccordes.

In dem harten sechsstimmigen Undecimenaccord finden sich außer der Undecime, noch Nonen und Septimen zu vorbereiten, welches in feiner andern Grundfortschreitung geschehen kann, als wenn der Bass eine Secunde aufwärts gehet, s. E.

|              |       |        |
|--------------|-------|--------|
| g            | 9g 11 | oder 4 |
| e            | 7e 9  |        |
| c            | c     |        |
| (b)          | a     |        |
| Lincke Hand. | e     | f      |
| Bass.        | e     | d      |

Man mercke, daß die zur rechten Seite befindlichen Zahlen auf die erste Basnote, und die zur linken auf die andere Basnote gehen, und die in diesem Accorde vorhandenen Dissonanzen zeigen.

Man pfleget aber insgemein den Grundaccord der Septime, von dem der Undecimenaccord entspringet, oder eine andere davon abstammende voran zu schicken, i. E.

|   |   |      |   |   |
|---|---|------|---|---|
| g | g | oder | g | g |
| e | e |      | e | e |
| c | c |      | c | c |
| a | a |      | a | a |
| e | f |      | e | f |
| a | d |      | c | d |

Thut man die Terz hinweg, so sehen vorhergehende Exempel folgendergestalt aus:

|   |   |      |   |   |      |   |   |
|---|---|------|---|---|------|---|---|
| g | g | oder | g | g | oder | g | g |
| e | e |      | e | e |      | e | e |
| c | c |      | c | c |      | c | c |
| a | a |      | b | a |      | a | a |
| c | d |      | c | d |      | a | d |

Doch kan sich dieser gemeine fünfstimmige Undecimenaccord auch auf der Dominante hören lassen, obgleich die Undecime nur allein darinnen vorbereitet ist, wenn der Bass eine Quinte aufwärts gehet, i. E.

|   |   |     |
|---|---|-----|
| d | c | c   |
| h | a | a   |
| g | g | fis |
| g | e | d   |
| g | d | d   |

Der tonische Undecimenaccord verlangt entweder den harmonischen Dreyklang oder den Sertquartenaccord auf der Note, wo er gemacht wird, oder den Grundaccord der Septime, von dem er entspringet, oder einen andern durch die Umkehrung davon herstammenden, zum voraus, i. E.



|   |   |    |   |   |   |         |   |   |   |   |   |    |    |
|---|---|----|---|---|---|---------|---|---|---|---|---|----|----|
| c | g | h  | c | g | h | oder as | f | d | f | f | f | f  | f  |
| g | f | e  | g | f | e |         | c | h | h | h | h | h  | h  |
| e | d | es | d | d | d |         | a | g | g | g | g | as | as |
| c | c | c  | c | c | c |         | c | c | g | c | c | (d | c  |
|   |   |    |   |   |   |         |   |   | g | c | c | (h | c  |
|   |   |    |   |   |   |         |   |   | d | c | c |    |    |
|   |   |    |   |   |   |         |   |   | h | c | c |    |    |

Der vierstimmige Undecimenaccord, der pag. 218. erkläret ist, wird folgendergestalt ausgeübet:

|    |   |   |    |   |   |    |   |   |   |   |   |  |  |
|----|---|---|----|---|---|----|---|---|---|---|---|--|--|
| c  | c | 4 | c  | c | 7 | c  | c | 5 | c | d | 2 |  |  |
| g  | f | 7 | g  | g | 4 | g  | g | 2 | g | g | 5 |  |  |
| e  | d | 5 | e  | f | 3 | e  | d | 6 | e | f | 4 |  |  |
| (c | g | g | (c | d | d | (e | f | f | c | c | c |  |  |
| (e | g | g | (e | d | d | (g | f | f | c | c | c |  |  |
| (g | g | g | (e | d | d | (c | f | f | c | c | c |  |  |

Auf eine andere Weise.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |  |  |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|--|
| h | c | 4 | h | c | 7 | h | c | 5 | d | d | 2 |  |  |
| f | f | 7 | g | g | 4 | g | g | 2 | g | g | 5 |  |  |
| d | d | 5 | f | f | 3 | d | d | 6 | f | f | 4 |  |  |
| g | g | g | d | d | d | f | f | f | h | c | c |  |  |

Der dreystimmige Undecimenaccord, wovon pag. 219 geredet ist, insgemein Quartenaccord, wird auf gleiche weise ausgeübet:

|    |   |   |    |   |   |   |   |
|----|---|---|----|---|---|---|---|
| c  | c | 4 | c  | c | c | h | c |
| g  | g | g | a  | c | c | g | g |
| e  | d | 5 | f  | g | g | d | d |
| (c | g | g | (d | g | g | g | g |
| (e | g | g | (a | c | c | g | g |
| (g | g | g | (f | c | c | g | g |

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Critische Sausicus**  
an der Spree.

---

Bierzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 2. Decemb. 1749.

---

Während der Zeit, daß der gute neue Geschmack bey uns täglich zunimmt, und die grossen Meister, die der deutsche Schoos erzeuget, überall Beyfall erhalten, fänget man bey unsern Nachbarn den Franzosen an, wider den Wachsthum des Geschmacks bey ihnen aufs heftigste loszuziehen. Nicht nur die alten Müttergen, denen bey dem Recitativ des Lully die Augen übergiengen, und die Köchinnen, die mit dem ungemein scharfsinnigen Herrn Olibrio zu reden, alle Lullische Arien sogleich nachzusingen pflegten, nicht nur die steifen Tonkünstler, die bey der ersten Sonate aus dem Senaillie grau geworden waren, und die unter den Vierundzwanzigern zu Versailles keine Katzenköpfe hiessen, wenn sie die Nachtigall des Duvall auf der Geige zweymahl hintereinander hertrillern konnten, nicht nur diese Leute sind wider die neuern Componisten und den ihnen eigenen Geschmack erbittert. So gar einige witzigen Köpfe, die sonst wie sie in ihrer Kunst dem Modegeschmack folgen, so auch in andern Künsten es mit den guten neuern halten sollten, suchen mit ihren epigrammatischen Spizen den Bemühungen ihrer izigen berühmten Tonkünstler Einhalt zu thun. Weil Rameau fast der einzige ist, den man vor andern für einen Verföh-  
rer des musicalischen Israels in Paris angiebet: so will ich unter vielen auf  
R r hii

ihn gemachten Reimen nur folgende, die man im dritten Stücke der Bi-  
garure pag. 32. in französischer Sprache lesen kann und die in den Caffee-  
häusern zu Paris nicht wenig Aufsehen gemacht haben müssen, anführen:

Bertwegner Drechsler toller Klänge,  
Worauf die Dummheit trotzig thut,  
In die calmuclischen Gesänge  
Paßt dein hanbüchnes Nachwerck gut.  
Nicht du, durch wilde Hirngespinnste,  
Nur Lully bleibt durch seine Künste  
Dem lyrischen Theater wehrt.  
Fleuch, er ist bloß dazu erkohren;  
Laß du hinführo doch die Ohren  
Rechtschaffner Leute unverfehrt.

Was würde ein so denkender zur guten Musik verdorbener Fran-  
zose über die Werke vieler fremden Tonkünstler, die es in der Wissen-  
schaft der schweren und doch lieblichen Melodie noch weiter als Rameau  
gebracht, für poetische Glossen machen?

Doch der durch die Einsichten und Bestrebungen eines Rameau,  
Leclair und anderer die gesunden Ohren in Frankreich einnehmende gute  
Geschmack hat so gar einen gelehrten Academisten zu Lion, Namens  
Bolloud de Mermet aufgebracht, von dem Verfall des Geschmacks in  
der französischen Musick einen kleinen Tractat zuschreiben. Er greiffet  
darinnen nicht allein die Seher, sondern auch die Ausführer auf den vor-  
nehmsten Instrumenten an. Ich kann nicht läugnen, daß seine Anmer-  
kungen, überhaupt betrachtet, gar gegründet sind. Daß er aber bey  
dem Entwurf derselben nicht sowohl die grossen Meister, als vielmehr die  
Kleinern zum Augenmerck gehabt haben müsse, wäre leicht zu erweisen. Doch  
ich will es lieber meine Leser selbst entscheiden lassen. Wir Deutschen  
sind eben so sehr als die Franzosen geneigt, das fehlerhafte aus der Musik

zu verbannen. Vielleicht werde ich aus dieser Ursache manchem ein Vergnügen erzeigen, wenn ich ihm diesen Tractat, da er doch vielleicht hieselben sehr selten seyn mögte, hiemit in deutscher Sprache liefere.

### Versuch über den Verfall des guten Geschmacks in der Musik.

Man kann mit Wahrheit sagen, daß die Künste seit zwey Jahrhunderten ungemein zugenommen haben. Die neuern sind weiter als die alten gegangen; und unsere berühmten Künstler haben sich nicht weniger hervorgethan, da sie die Entdeckungen ihrer Vorgänger vollkommner, als da sie ihre eigenen Ideen würcklich gemacht. Gewißlich hat man niemahls so viele Köpfe um die Verbesserung, die Nachahmung und die Erfindung bemüht gesehen.

Wie kommt es unterdessen, daß unter so vielen Künstlern so wenig sind, die sich der Wahrheit nähern, und daß der grosse Haufen aus denen besteht, die sich davon entfernen? Die Ursach ist, daß sie auf unterschiednen Wegen nach eben dem Ziele lauffen; daß die meisten denjenigen allein, der dahin leitet, zu gehen, vergessen, und daß sie in der Absicht, die geschicktesten zu übertreffen, sich einen neuen Fußsteig bahnen, worauf sie sich verliehren.

Was nun bey allen Künsten überhaupt geschieht, ist auch bey der Musik unsers ihigen Jahrhunderts leicht wahrzunehmen. Niemahls hat man sich mehr bestrebet, eine Kunst vollkommner zu machen, die mit zur Erziehung junger Leute gehöret, die das Ergehen gesitteter Nationen machet, die einen edlen und rechtmäßigen Zeitvertreib, ja den ernsthaftesten und beschäftigsten Personen eine Erfrischung verschaffet (\*).

R r 2

send

(\*) Dieser vernünftige Academist hat von dem Wehr der Musik gereinigtere Begriffe, als ein gewisser welscher Mahlerpoet, Namens Salvator Rosa, und der bekannte freybergische Rector, Herr Biedermann. Sowohl des ersten unsinniges Stachelgedicht, als des andern in guten lateinischen Worten übel zusammengeschriebenes Progonima, ist von dem wackern Herrn Mattheson, der sich seinen Feinden zum Trost immer wie ein Adler verjüget, in seiner unter dem Titel: Mithridat wider den Gift einer welschen Satyre ic. ausdrücklich dawider ausgearbeiteten gelehrten Schrift so nachdrücklich als gründlich wiederlegt worden. Die Tonkunst konnte keinen geschickteren Vertheidiaer finden, und es gereicht dem Herrn Mattheson zu einem neuen Ruhm, daß er es seyn wolle.

send Tonkünstler legen uns ihre neuen Geburten um die Wette dar; diejenigen, die sie ausführen, streiten um den Preis in der Geschicklichkeit des Vortrages.

Soll ich es indessen, im Namen der Liebhaber der wahren Harmonie, und vielleicht zum Nachtheile unsrer Zeiten sagen? Der Geschmack in dieser Art ist seinem Verfall nahe, ich will nicht sagen, daß er bereits verfallen ist.

Es scheint, als wenn man sich mit Fleiß von dem Wahren, der schönen Einfalt und der Natur entfernt. Die Seuche breitet sich unvermerkt aus; die Verderbung des Geschmacks wird allgemein.

Ich glaube also, daß dieses würcklich die Vollkommenheit der Künste befördern heißt, wenn man sie vor dem Misbrauche verwahret, den diejenigen selber, die sie vollkommener zu machen vermeinen, einführen. Die academischen Gesellschaften, denen es obliegt, die Künste in einen blühenden Zustand zu setzen, können sich eben so nützlich beschäftigen, wenn sie selbige in den Schrancken, welche der Punct ihrer Vollkommenheit erfordert, zu erhalten, als wenn sie, öfters ohne glücklichen Erfolg, die Versuche und Erfindungen zu vervielfältigen suchen.

Ich werde mich bemühen, dieses in Ansehung der Tonkunst zu thun, welche zu unsern Zeiten solchen Veränderungen ausgesetzt ist, die sie gänzlich um ihre Hoheit, um ihren Gegenstand und ihre Annehmlichkeiten zu bringen fähig sind.

Laßt uns also den Musicus betrachten, er mag setzen oder ausführen. Laßt uns ihm in der Ausführung seiner Kunst nachfolgen; seine Methode gegen grosser Meister ihre, seine Mittel gegen den Endzweck, den er sich vorgesetzt, halten, und aus den neuen Würckungen, die aus seinen Bemühungen entstehen, schliessen, ob er, anstatt nach der Vollkommenheit zu zielen, sich nicht davon entfernt. Durch dieses Mittel werden wir die Ursache seines Irrthums, und die Folgen entdecken, die der Tonkunst einen unvermeidlichen Fall drohen.

## Erster Theil.

### Von der Verderbung des Geschmacks in der Composition der Musick.

Das erste Amt des Musicus ist die Sekunst. Wenn er sich in seiner Kunst hervorthun will, muß er nothwendig die Harmonie nach Regeln und Vorschriften inne haben. Die unumgänglichsten Eigenschaften des Componisten sind der Wiß, die Methode, der Geschmack.

Der Zweck, den er sich in seiner Arbeit vorsezen soll, ist die Natur nachzuahmen; das Ohr zu ergetzen, das Herz zu rühren, zu erheben; die Leidenschaften nach seinem Willen zu regen, seinem Gesang Geist und Ausdruck zu geben; selbigen durch Wendungen, durch eine schöne Wahl der Saiten und der Hauptsätze neu und verschieden zu machen; den Verstand der Worte zu treffen, und zierlich zu entwerfen, wenn er Vocalmusicke macht; den Klängen, so zu reden, eine Sprache und den Saiten Leben zu ertheilen, wenn er Instrumentalmusick verfertiget; überhaupt durch lebhafteste und beselte Züge das zärtliche, das natürliche der Stimme nachzuahmen.

Kurz, sein vornehmster Gegenstand ist zu rühren und zu gefallen, die Bewegungen der Seele, die Neigungen des Herzens nach dem Leben zu schildern, seine Modulationen dergestalt abzuwechseln, daß seine Harmonie dem Ohr vergnügen verschaffe, und die Vernunft sie gut heisse.

Dieses war die Absicht grosser Meister in dieser Art; dieses waren die Mittel, die sie gebrauchten, zu gefallen. Lully, den wir zum Muster der theatralischen Musick ungescheut vorstellen, hat uns in seinen Wercken die bezaubernden Reize der Harmonie empfinden lassen. Die schöne Wendung seines Gesanges; der Adel, die Macht seines Ausdrucks; seine leichte und natürliche Art zu moduliren; der Character seiner Symphonien, die Melodie seines Recitativs; der ungeschminckte Reiz seiner Arien, und die schöne Einrichtung seiner Chöre, werden ihm auf ewig den Titel des Orpheus unsrer Zeit zu wege bringen.

Alles gefällt in seiner Musick, alles ergethet, alles machet aufmerksam. Die Natur drücket sich darinnen ungezwungen aus; die Kunst verbirget sich geschicklich. Es herrschet darinnen, ich weiß nicht was für eine auf der Bühne sonst ungewöhnliche Art des Anstandes und der Hoheit. Alles scheint darinnen so leicht, so fließend, daß man ihm für seine Arbeit gar keinen Danck zu wissen, sich einkommen lassen dürfte; so natürlich sind seine Compositionen, daß man glauben sollte, sie haben ihm nichts gekostet.

Ich bewundere ihn besonders wegen des Vorzuges, den er dem diatonischen Geschlecht gegeben hat; wegen der gewissenhaften Sparsamkeit, womit er das chromatische angebracht. Die Poesie bekömmt unter seiner Hand eine neue Kraft. Die edle Einfalt seiner Ausdrücke übertrifft die Bilder und Figuren des Dichters.

Woserne aber das Exempel dieses Meisters nicht zureichet, die sich auszulöschen bereite Empfindungen des wahren Geschmacks in uns zurücke zu zurufen: laßt uns bemühen, sie durch den Anblick eines andern Musters welches gar wohl die Hochachtung der Kenner verdienet, sie wieder anzufeuern.

Lalande kann, wiewohl in einer Gattung, dem Lully an die Seite gestellet werden, und scheint er selbst, auf eine gewisse Art den Vorzug über ihn zu behaupten. Ich spreche nicht von dem Vortheile, für den Tempel des Herrn zu arbeiten; denn nichts gehet über den Preis eines Musici, der in dieser Art der Sekunst sich hervorthut, und der das Gewölbe des Heiligthums von der Vereinigung seiner Töne erschallen läffet. Lalande erkannte die ganze Würde dieses Amtes, und läßt er sie uns in seinem Werke bemerken. Alles ist darinnen groß, erhaben, majestätisch, prächtig. Der König Prophet giebet sich durch unnachahmliche Züge zu erkennen.

Bald höret man den Sünder Gnade suchen. Die Accente, die er gegen den Himmel erhebet, sind so rührend, daß der Tonkünstler mit dem heftigsten pathetischen Prediger um Eifer und Nachdruck zu streiten scheint. Bald gießt die gerechte Seele in den Schoos ihres Schöpfers die Freude aus, die sie hat, ihn zu erkennen, ihm zu dienen; Sie erschöpft

schöpft alle Modulationen der Harmonie, um sein Lob zu preisen, und seine Wohlthaten kund zu machen.

Dem Tonkünstler gehet es bey den unterschiednen Empfindungen, die er bildet, so glücklich von statten, daß man ihn vergißt, und auf nichts anders denckt, als sich den Bewegungen, die er ausdrücket, zu überlassen.

Ein rührendes Recitativ füllet mit Andacht an; ein sowohl durch seinen edlen Hauptsatz, als die Kunst, womit selbiger gehandhabt ist, prächtiges Chor flößet die größten Begriffe von den Wundern des Höchsten, von dem Glücke der Heiligen und den Ergehungen des Himmels ein.

Hier verkündiget eine gewagte und ausgearbeitete Symphonie den Zorn Gottes, das Schrecken seiner Drohungen, die Würckungen seiner Rache. Man fühlet sich erregt, man empfindet einen Schauer. Dort ist alles ins Werck gerichtet, seine Barmherzigkeit zu erhöhen; Man wird weichmüthig, gerührt, getröstet.

Solche Pinselstriche können nur von einer geschickten Hand kommen; Züge von solcher Art machen Eindrücke, die sich nicht verleschen, ordentliche Würckungen der guten Musick, deren Gesang sich ins Gedächtniß gräbt, und den Seher verewigt.

Die Instrumentalmusick hat auch ihre Helden gehabt. Senaillie (\*) Marais (\*\*) Couperin (\*\*\*) und viele andere haben sich in der Composition unterschieden. Der gute Geschmack herrschet in ihren Wercken; jedes Instrument findet darinnen seinen Character, der ihm zukömmt, mit den Vortheilen, wodurch es sich von andern unterscheidet, und die sich doch zusammen vereinigen, um ein Concert zu machen.

Da

(\*) Ein geschickter Violinist, der das Unglück gehabt, sich den Hals zu brechen.

(\*\*) Ein berühmter Gambist, der sich so sehr durchs zärtliche, als der noch lebende Fortqueray durch das flüchtige und lebhafteste neuerer Zeit beliebt gemacht. Der Herr Telemann pfleget zu sagen: Marais spielt wie ein Engel, Fortqueray wie ein Teufel.

(\*\*\*) Ein vortreflicher Clavirist, der, als er sich seine Schüler, z. E. den Calviere und Daquin zu Kopfe wachsen, oder vielmehr dem neuern Geschmack folgen sahe, aus Berzweiflung im Kopfe verrückt ward.

Da haben wir ungefähr eine kleine Idee von dem Grade der Vollkommenheit, den die Composition der Musick in diesen letztern Zeiten erlangt hatte.

Aber wie sehr siehet man doch, daß der Geschmack allmählich abartet; daß man in der Absicht, die Kunst vollkommner zu machen, sie nach und nach verringert; daß man vor vielem Künsteln, ausbessern, so sehr die Einrichtung unsrer Musick geschwächt hat, daß man in Absicht hierauf sagen könnte, wir hätten aufgehört Franzosen zu seyn, oder wir wären in eine andere Gegend versetzt worden.

Die Mode hat sich sowohl in die Musick, als anderstwo, eingeschlichen. Sie herrschet despotisch darinnen. Was das Herz rühret, was die Seele bezaubert, gilt nicht mehr. Man bewundert was seltsam, was außerordentlich, was erstaunend ist. Bey dem, was bewegt, was schmeichelt, ist man nicht mehr empfindlich.

Die natürlichste und vollständigste Harmonie ist, nach den Empfindungen des Haufens, weniger rührend als eine Composition, wo die Arbeit überhäuft ist, wo alles von Schwürigkeiten schwirret, und welche mehr Lärmen aus Eindruck macht.

Der Componist gedencket an nichts als etwas neues zu machen, und um darinnen fortzukommen, wendet er alles mögliche an. Er wählet Hauptsätze von einem seltsamen und gemeinen Gesang, in der Einbildung, daß er sie schon auspußen wird, wenn er nur viele Coloraturen, Läufer und Kräusel darunter mischet. Den edlen, den natürlichen Ausdruck opfert er gerne einigen der Einbildungskraft entwischten Einfällen auf, die der gute Geschmack v.erkennet, die Liebe der Neuigkeit aber auf die Probe ankommen läßet.

Künftig weiter.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sauficus**  
an der Spree.

---

Ein und vierzigſtes Stück.

---

BERLIN,

Dienſtags, den 9. Decemb. 1749.

---

Fortſetzung des Verſuchs über den Verfall des Geſchmacks in der Muſick.

Man gewöhnet ſich ſchon die Regeln der Seßkunſt hindan zu ſetzen; die Characters zu übertreiben; den Sinn der Worte zu drehen; mehr auf ein Wort, als den ganzen Verſtand eines Satzes acht zu haben; einen gewiſſen Gang, der deswegen zu gefallen aufhört, weil er zu oft gehört wird, in allen Verſetzungen zu wiederholen; die Schmincke, das gekünſtelte, das ausgegrübelte ohne alle Ueberlegung zu verſchwenden.

Die Nachahmung der Natur iſt ein viel zu gebahnter Weg, ein abgenutztes und zu gemeines Mittel. Der Wiß der Zeit beſteht darin, daß man ſich allem überläſſet, was keinem Dinge ähnlich ſiehet. Mahlet der Tonkünſtler die Natur nach, ſo geſchieht es weniger, ſich die edlen und lachenden Bilder, die ſie uns anbietet, als dasjenige, was heßlich und ſeltſam iſt, zu Nuße zu machen. Er zwinget ſich, das Geſchrey der garſtigſten Thiere, das was am niederträchtigſten und unter den

natürlichen Wirkungen das ungestaltete ist, nachzuahmen, dergestalt, daß die üble Wahl der Muster dem Verdienst der Nachahmung Eintrag thut. (\*)

Man suchet nicht mehr die schmeichelhaftesten Töne aus der Stimme und den Instrumenten herauszubringen. Man giebt sich nicht die Mühe, sie in ihrer Stärcke hören zu lassen. Gegentheils bearbeitet man sich, den Umfang einiger zu erweitern, und die Schrancken anderer einzuschränken.

(\*) Der Herr Auctor scheint hier die ernsthaften und scherzhaften Nachahmungen in eine Brühe zu gießen. Die Gelegenheit zu dieser Critick mag ihm wohl besonders das komische Singspiel eines grossen neuern Tonkünstlers, worinnen das Duo? etliche mahl hintereinander wiederhohlet wird, und welches viele deshalb l'opera de grenouilles, die Froschoper, betittelt, gegeben haben. Ich habe mir aber sagen lassen, daß dieses theatralische Stück von Kennern so sehr, als die ernsthaften Trauerspiele, Phaeton, Alys und andere, bewundert worden. Herr Bollioud muß bey Anhöhrung desselben nicht bey guter Laune gewesen seyn. Es fällt mir bey dieser Gelegenheit ein, was ein Musicus bey uns wider gewisse Characterisirte Clavierstücke, besonders der Franzosen, unlängst erinnert hat. Die Henne, die Zigeunerinn (l'Egyptienne) die hinfende ic der Suchguck ic. alle diese Namen beleidigen ihn. Diese Characters hält er für unanständig, und will er selbige aus dem Verzeichniß der Clavierstücke verbannet wissen. Ueberhaupt weiß ich von guter Hand, daß dieser Clavirist, der sonst ein rechtschaffner Mann seyn mag, von keinem Characterisirten Clavierstücke überhaupt ein Freund ist. Er will selbige durch nichts als die bloßen Kunstwörter: Allegro, Andante, ic unterschieden wissen. Mehr als eine Ursache aber machet mich zu gleicher Zeit glaubend, daß diese Gedanken bey ihm mehr aus einer gar zu grossen Hochachtung für den kigen Geschmack an der Lyber, als aus einer reifen Ueberlegung der Sache entstanden sind. Denn man weiß, daß auch vor diesem die Italiäner nicht nur ihre Clavierstücke, sondern ganze Concerte Characterisiret, wie die vier Jahreszeiten des berühmten Vivaldi von letzterm ein sicheres Zeugniß sind. Unter unsern Deutschen, die ihre Clavierstücke Characterisiret, will ich nur den vortreflichen Zuhnen nennen. Mit der Zeit hat sich der Geschmack an dieser Art der Nachahmung verlohren, und weil viele Clavierstücke würcklich gar nichts vorstellen, und der Componist nicht gewußt, ob er ein Bübchen oder Weibchen zur Welt gebracht, so hat man viel lieber das Ding gar nicht, als mit einem unrecchten Namen taufen wollen. Man könnte aber den Wehrt der Characterisirten Clavierstücke durch mehr als eine Ursache darthun, wenn es hier nöthig wäre, darüber zu sprechen. Welches Vergnügen ist dauerhafter, das, welches nur bloß allein mit den äusserlichen Sinnen empfunden wird, oder woran zu gleicher Zeit der Verstand Theil? Sind leere Klänge, die das Ohr allein reizen, und wobey die Seele nichts zu denken hat, sibiact, die Aufmerksamkeit zu unterhalten, als solche beselten Töne, die einen gewissen Vorwurf haben? Soll die Nachahmung endlich von der Musik getrennet werden, wie wird sie sich da in ihrem Wehrt erhalten? Der düsterste Kopf, der nicht die geringe

schränken. Man machet sich ein Vergnügen, die Gränzen der Stimme zu überschreiten, und da, wo die ausgedehntesten fehlerhaft sind, in die aufferste Höhe oder Tiefe zu gehen, so wie es etwann verwegene machen, die den rechten Weg verlassen, um auf dem Rande der gähelsten Dexter herumzuwandeln. Man läset diese Stimmen die seltsamsten und entferntesten Töne, Passagen und den Violinen allein gehörige Gänge ausführen.

§ 2

Man

sten Aehnlichkeiten der Dinge zu bemerken weiß, wird auch alsdeun sowohl als der aufgebeiterste Wiz zur Music geschickt seyn. Die bloße Kenntniß der Harmonie wird zureichen. Der Gesang, die Wendung des Gesanges, der Schwung der Gedanken, alles dieses wird wegfallen. Ja, sagt man, die zu entwerfenden Characters müssen edel und ausgesucht seyn. Sind denn viele Gemüthsneigungen, z. E. Zorn, Rachgier, Neid, Furcht ic. so edle Gegenstände? Nichts destoweniger arbeitet sowohl der Poet, als der Lyrische Componist, diese Beschaffenheiten der Seele zu bilden. Was von diesen Leydenschaften gilt, muß auch von andern unvollkommenen Gegenständen gelten. Poeten und Redner haben iederzeit Ungeheuer, Brand, Mord und Schiffbruch (siehe die Hällischen Bemühungen, 1. Band. 3. Stück, pag. 161 und 175) mit so vielem Beifall, als die allervortheilhaftesten Glücksfälle entworfen. „Wer wird nicht mit dem Zeuxis über die Abschilderung seines häßlichen Weibes lachen müssen, dessen Bild der Herr von Brück im ersten Theil der Schriften der Deutschen Gesellschaft nachgezeichnet hat:

Ein dünnes Schimmelhaar, das keine Schüre halten,  
Die Stirne finster, schmal, unzählbar reich an Falten,  
Die Augen hohl und roth, wie Wunden, wasserreich,  
Die Nase kupfrig groß, den Eruthahnschnäbeln gleich,  
Die Wangen runzlich gelb, schwarzgelb, mit Roth beschmieret,  
Die Lippen weit und blau, mit Haar und Grund gezieret,  
Die Zähne faul und schwarz, ein Rinn, darinn der Wurm,  
Ein Hals, der Idchricht ist, als ein beschöpfer Thurm  
Belustigen so sehr als alle zarte Züge,  
Ob deren Schönheit gleich die Venus überstiege.

Ist aber nicht das Lachen ein Kennzeichen des Vergnügens? „Sollte es aber der Music unanständiger seyn, als etwann der Dichtkunst oder Malerey, ihre Kräfte in Nachbildung solcher unvollkommenen Gegenstände zu versuchen?

Man bekümmert sich wenig darum, ob ein Väußer sich zum Schalle des Selbstlauters, oder zur Bedeutung des Worts, worauf er gemacht wird, oder zum Verstande des Satzes schicket, wenn man nur dem Halse der Sängerin nach seiner Willkühr etwas zu thun geben kann.

Man giebt sich wenig Mühe, der Stimme eine bequeme Begleitung zu geben. Die Mode ist, die Partituren mit Symphonien zu überhäufen, und die Stimme, welche singet, mehr zu beschweren, als sie zu unterstützen.

Das diatonische Geschlecht ist nicht mehr erträglich. Es ist der Natur zu gemäß, und erwecket unsern heutigen Tonkünstlern einen Ekel. Man muß es mit Dissonanzen würzen. Es ist mit der Musick wie mit dem Geschmack des Fleisches beschaffen; gewöhnt man sich zu starck an diese Würze: so kommt einem alles unlieblich und ungesalzen vor, weil der Geschmack verderbt ist. Die Dissonanzen, die dazu bestimmt sind, daß sie die natürlichen Accorde erheben sollen, die, so zu sagen, den Schatten bey den Consonanzen machen, und die man ehemahls nicht anders als mit der größten Sparsamkeit gebrauchte, verschwendet man dergestalt, daß sie heutiges Tages den Grund unsrer ganzen Musick ausmachen, und pflegen öfters die Accorde, wenn sie das Ohr erschrocken, über die Seltsamkeit ihrer Vereinigung unter einander zu erschrocken.

Wir brauchen uns also nicht zu verwundern, daß diese Musick so wenig Eindruck macht. Es sind Töne, die die Lust bewegen, Züge, die das Ohr aufs höchste vergnügen. Aber nichts bleibt für das Herz übrig. Davon hat man keine Begriffe, keine Spur. Selbst in Kleinigkeiten ist die Tonkunst ihrem Verfall nahe. Man siehet nicht mehr solche Arien, als Lambert und du Bouisset machten, wo Zierlichkeit und Empfindung hervorblickte; wo die Natur mit einem so unverstellten und liebenswürdigen Tone sprach. Man höret nicht auf, sich über die Seltenheit solcher flüchtigen Stücke, die Personen von Geschmack der größte Zeitvertreib waren, zu beklagen. Was man iho in dieser Art siehet, ist entweder plump oder laudermwelsch oder geschmacklos.

Diese sophistischen Gesänge, diese barbarische Modulationen, diese künstliche und vervielfältigte Arbeit zeuget vielmehr von einer Unfruchtbarkeit des Witzes, als dessen Ueberfluß. Denn nichts ist leichter als etwas neues zu machen, wenn man sich bestrebet, sich von dem durch grosse Meister gebahnten Wege zu entfernen.

Die Music des Heiligthums ist nicht vor diesem Mißbrauch sicher; die Raserey der Mode schleichet sich sowohl darinnen als in Schaubühnen und in Concerten ein. Der falsche Geschmack, der hier noch weit tadelhafter, als anderwärts ist, führet einen von aller Empfindung, Erhebung und allem Wohlstande entfernten Gesang bis zum Fusse des Altars ein, und solche Bewegungen, die sich kaum in ein Intermezzo oder Scherzoper schicken würden.

Nichts führet uns da zur Gottseligkeit zurück. Heilige und durch unwürdige Töne entweihten Worte läffet man in unsern Tempeln widerklingen.

Die meisten Componisten in lateinischer Sprache könnten mit Recht das Geständniß thun, welches die Frau von Sebigne in den Mund des Pully leget, als er in einer Kirche eines seiner Operrecitativen, worunter man gottseelige Worte geflicket hatte, singen hörte, und er aus Bestürzung sagte: Verzeihe mir, mein Gott, ich hatte es nicht für dich gemacht.

In Wahrheit da, wo uns alles gegen den Himmel erheben sollte, finden wir Gegenstände der Zerstreuung und einen eiteln Zeitvertreib. Da wo die Music die Chöre der Engel nachahmen sollte, läßt sie uns öfters solche rauschende und mit frechem Lärmen angefüllten Chöre hören, daß man kaum von der Music der Teufel einen andern Begriff haben könnte.

Was kann man vernünftiger Weise von solcher Music für einen Erfolg erwarten? Wo die Mode, die Phantasey, die Unbeständigkeit, so zu sagen, den Ton giebt? wo der von der Natur angewiesene und durch die geschicktesten ausgeübte Geschmack hindangesehet wird?

Wenn aber die Composition in der Music solche Veränderungen erduldet, die sie erniedrigen, so ist sie in Ansehung der Ausführung noch einer wichtigern Veränderung unterworfen.

### Anderer Theil.

#### Von der Verderbung des Geschmacks in der Ausführung der Music.

Wenn man vom Verfall des Geschmacks in Ansehung des musicalischen Vortrages urtheilen will; so muß man überlegen, daß es mit diesem

Ehe se unsrer Kunst nicht wie mit dem ersten beschaffen ist. Zur Vollkommenheit der Ausführung reicht schon die Methode oder Spielart zu; der Witz hat wenig Antheil daran.

Aber aus dieser Ursache ist die Verderbung des Geschmacks dabey noch mehr zu befürchten, und ist sie dabey allgemeiner, weil dieser Theil (auf eine gewisse Weise) leichter ist. Der Sezer ist dem Zwange unterworfen, und erkühnet sich nicht, alle Freiheiten zu begehen, die sich die Tonkünstler in der Ausführung heraus nehmen. Die Regeln halten ihn noch zurücke, und verbinden ihn, die Spuren der berühmten Künstler zu gehen, da hingegen der Ausführer seinen Geschmack an die Stelle des Geschmacks des Componisten setzet, und nach seiner Willkühr und ungestraft alle Veränderungen, die ihm seine Einbildung anbietet, gebrauchet: Sehr gemeiner Mißbrauch in diesem Jahrhundert.

Der wahre Geschmack erfordert unterdessen, daß derjenige, der ausführet, der Absicht des Sezers auf dem Fusse nachfolge, daß er durch seinen Vortrag den Sinn des Stückes entwerfe, als dessen Behrt von der Art, wie es ausgedrückt wird, abhänget. Es ist eine Art von Untreu, das ein gelehrtes Ohr nicht verzeihen kann, die Musick eines andern zu verfälschen, hinzuzuthun, wegzulassen, welches die meisten Tonkünstler ungescheut thun.

Sie machen sich kein Gewissen, die gesundeste Harmonie, die schmeichelhafteste Melodie zu verändern, und dieses durch drey Fehler im Vortrage, womit sie sich noch recht viel wissen, als wenn sie ein Mittel zur Vollkommenheit gefunden hätten.

Ich rede hier alle diejenigen an, die mit der Instrumentalmusick zu thun haben. Dieser Vorwurf trifft sie insgemein mehr als andere. Diese sündigen insgemein durch die übertriebne Höhe des Tones, durch die übertriebne Geschwindigkeit der Bewegung und weil sie den eigentlichen Character eines jeden Instruments unnatürlich machen.

Man hat zu allen Zeiten zum Accord der Instrumente einen gewissen besten Ton gehabt. Er wurde dergestalt bestimmt, daß die Stimmen der Kinder, der Weiber und Männer dabey ihre Ausdehnung sowohl oben als unten fanden, und zwar ohne einigen Zwang dabey zu leyden. Die Einrichtung und das Diapason der Instrumente sind nach diesem Muster gemacht worden. Man hat beständig geglaubt, daß man sich hiernach richten müsse.

Die Ursach hievon ist, weil sowohl die Stimmen als Instrumente nichts als taube und unverständliche Klänge hervorbringen können, wenn sie die vorgeschriebnen Gränzen in den tiefen Tönen überschreiten, und nichts als rauhe und widerwärtige Klänge hervorbringen, wenn sie die Schrancken in den hohen Tönen übertreten.

Wäre man übrigens nicht wegen eines Tones, welcher ieder Partie ihre natürliche Ausdehnung gäbe, einig geworden: so wäre es unmöglich gewesen, Vocal- und Instrumentalconcerte zu machen.

Gleichwohl hat man heut zu Tage das Mittel gefunden, diese Ordnung, welche die Natur selbst nothwendig gemacht hatte, zu vernichten. Man entfernt sich von den der Stimme und den Instrumenten gesetzten Schrancken. Besonders ist es Mode, sich mit einer den Ohren höchst verdrießlichen Erhebung in die Höhe auszudehnen.

Es entspringen aber aus dieser Neuigkeit zwey grosse Ungereimtheiten. Denn, da die sehr hohen Stimmen selten sind, und selten in den letzten klaren Tönen schön bleiben: so lassen die Tonkünstler, die einen mehr als natürlich hohen Ton in den Accord der Instrumente bringen, und die Partien im Gesen über ihren Umfang erheben, allzudeutlich die fehlerhafte Höhe ordentlicher Stimmen bemercken.

Indem die Röhle in den hohen Tönen enger wird, die Fibern der Zunge gespannter werden, und die Luft heftiger bewegt wird: so entstehn daraus gezwungene, manchmahl unreine, allezeit aber unnatürliche Töne.

Man singet also nicht mehr, man schreyt. Es sind keine vollen und kräftigen Klänge einer in ihrer Ausdehnung freyen Stimme mehr; es ist ein Geheule, ein Gekreiß.

Eben diese Ausschweifung ist auch der Instrumentalharmonie nachtheilig. Man weiß aus der Naturlehre, daß, je gespannter eine Saite ist, destoweniger sie der Schwebungen fähig ist, die die Harmonie hervorzubringen geschickt sind. Die Höhe des Tons macht heftigere Erschütterungen, geschwindere Stöße und häufigere Schläge. Allein eben darum machen auch die Bewegungen der gespannten Saite weniger Eindruck in den schallenden Körper; und je mehr diese Spannung die natürlichen Gesetze überschreitet, destoweniger erschüttert die Saite den schallenden Körper, und würcket auch folglich destoweniger.

Daß

Das sind also die Folgen der übertriebenen Höhe der Töne in der Ausführung der Musick, die einige Tonkünstler gleichwohl hiedurch in die Ohren fallender zu machen vermeinen.

Was soll man von der entsetzlichen Länge der Zeit, die sie bey ihren Concerten zum Stimmen anwenden, sagen? von diesen Vorspielen ohne Ende, da die Symphonisten, ieder auf eine besondere Art, die Zuhörer durch ihre Versuche erwidern, und ihnen das Vergnügen, welches sie erwarten, theuer genug kauffen lassen? Wozu dient diese Verwirrung von Tönen, und diese üble Zusammenstimmung? Sollte man nicht mit Ordnung und Stille leichter und geschwinder zur Uebereinstimmung gelangen können? Es würde hiezu genung seyn, wenn man einige Satten sachte anschläge, und würde das Ohr nicht eher ermüdet und eckel, als zufrieden gemacht werden.

Wie aber unsere Tonkünstler den Ton über seine Gränzen in den Record der Instrumente bringen: so überschreiten sie auch mit nicht weniger Berwegenheit die Schrancken der Bewegung. Wie alles in den Tönen gezwungen ist, so ist alles im Tacte übereinander gestürzt.

Man verlangt eine gewisse Flüchtigkeit der Stimme, Gänge und Läufer, die selbst dem Spieler beschwerlich fallen dürften. Man verändert alle Bewegungen. Durch die Verdoppelung der Geschwindigkeit ist man endlich so weit gekommen, daß man das langsame und das ernsthafte nicht mehr erkennet; und damit gleichwohl einige Proportion in den unterschiednen Tacten beybehalten würde, so hat man nothwendig die langsamen und mäßigen Bewegungen flüchtiger machen müssen, damit man in den muntern Bewegungen desto unmäßiger eilen könne.

Darf man sich wundern, daß die vollkommne Genauigkeit so selten ist? Muß man nicht vielmehr gewärtig seyn, auch die geschicktesten und geübtesten Spieler in der Ausführung stolpern zu hören?

Endlich verstellet die neue Art zu spielen die Instrumente so sehr, daß man bey nahe den Unterscheid ihrer Charactere nicht mehr bemercken kann.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude-und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Zwey und vierzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 16. Decemb. 1749.

---

Fortsetzung des Versuchs über den Verfall des Ge-  
schmacks in der Music.

Läßt uns einmal einen Tonkünstler, der eine Sonate nach dem neuen Ge-  
schmacke spielt, aufmercksam betrachten. Wir werden sehen, daß  
er von den vier Saiten seiner Violine bey nahe keine als die zwey klaren  
berühret. Besonders ist die kläreste diejenige, auf der er sich vorzüglich  
übet. Er verläßt den Umfang seines Instrumentes; er verachtet, so zu  
sagen, die lauten Töne, und bemüht sich auf einer Saite, die sein Griff et-  
wa noch zwey Daumen breit lang gelassen hat, widrige und oft falsche Töne  
heraus zubringen.

Unterdessen bewundert man doch seine Bemühungen als Wunder-  
wercke der Kunst. Man sollte, wenn man ihn sieht, sagen, er habe sich  
durch eine Wette verbindlich gemacht, dem Ohre und dem Geschmacke  
zum Troste, bis über den Hals der Violine zu klettern. Der Beyfall  
ermuntert ihn mehr und mehr, sich in die gefährliche Nachbarschaft des  
Steges zu wagen; und seine ganze Kunst endiget sich endlich darinne, daß  
er aus einer verkürzten Saite mehr ein Gejische als Töne erzwingt.

Der Ehrgeiz sich hervor zuthun läßt ihn solche außerordentliche Töne wehnen, daß Saiten von gewöhnlicher Stärke es nimmer aushalten würden; und daß er sich genöthiget sieht, seine Violine, so zureden mit Haaren zu beziehn, die von so schwachem Schalle sind, daß die Harmonie weder männlich noch nachdrücklich werden kann.

Uebrigens ist es was all; gemeines die Noten nach dem Buchstaben zu spielen. Man will alles mit krausen Noten verbrehnen, man will die Hand sehn lassen, man will zeigen, daß man die Ausführung verstehe, daß man arbeiten könne. Man ist nach nichts als nach der falschen Ehre begierig, daß man sich mit den spizigsten Geschwindigkeiten gemein mache, und den Schwierigkeiten trohe. Die Schnelligkeit der bezeichneten Stellen ist nicht genug, man muß sie noch verdoppeln. Man bemüht sich nicht mehr zu rühren und zu gefallen, man will nur betäuben, man will Ersäunen ertrocknen.

Der Musicus bringet es dahin, daß die ganze Music durch sein Spielen einerley zu seyn scheinet. Er verwirrt und versteckt durch verwegene Wendungen und durch überflüssige Zierrathen den Hauptsatz des Stückes so sehr, daß man ihn nicht unterscheiden kan. Er wird zehn Sonaten spielen, und man wird immer noch glauben, er spiele die erste; denn er hat diese Wendungen einmal in seinen Fingern, und bringt sie ohne Unterscheid aller Orten an.

Gesang und Melodie fallen also weg. Diese Auszierungen sind Stacheln, die durch ihre Menge die Blumen ersticken; es sind geschminckte Annehmlichkeiten, die nur mit einem falschen Glanze prangen; es sind schreckerische Züge, deren Eindruck durch andre gleich vertilget wird, und die zusammengekommen nichts als ausgekrahmte nichtige harmonische Kleinigkeiten, nichts als eine stolze Kakophonie sind.

*Ambitiosa ornamenta. nugaeque canorae. Horat.*

Eine mit Schwürigkeiten angefüllte Music wird so hoch geschätzt, daß man in der irrigen Meinung steht, als ob das Ohr über eine Arbeit desto zufriedner seyn müsse, je übler selbst den Augen darüber wird. Man sollte fast glauben, daß der Ausführer derselben ein zu dieser Übung als zu seiner Straffe verdammter Uebelthäter seyn müsse. Ist dieses

dieses aber eine bloße Erdichtung, warum muß er denn würcklich denjenigen zur Straffe spielen, die ihn hören?

Wie wird es denn mit dem an diesem Instrumente so schätzbaren Talent der Reinigkeit und Genauigkeit werden? Die Kunst, veste und männliche Töne daraus zu ziehen, wird altväterisch heißen, und derjenigen weichen müssen, vermittlest welcher man die Geige dem größten Theil der Ausführer unausüblich, und den Liebhabern zuwider macht.

So sehr handelt man heutiges Tages dem Character der Instrumente entgegen. Auf der Orgel höret man nichts als ungewitter, Kriege, und Jagden, Sonaten und Opersymphonien. Ehemahls war es ein ernsthaftes und majestätisch Instrument, wo eine volle und abwechselnde Harmonie statt fand. Heutiges Tages würde man es bald für eine Leyer, bald für einen polnischen Bock halten, und scheinet der Organist sich mit der Nachahmung der gemeinsten Instrumente, und der niederträchtigsten Lieder, die man nicht einmahl in einem ordentlichen Concerte hören läßt, noch recht breit zu machen.

Was soll man vom Clavierspielen sagen? Was für eine Idee sollte ein Couperin davon haben, wenn er wiederkäme, und die kindischen Spitzfindigkeiten, womit man dieses Instrument aus gepußet hat, sähe? Die rührenden Stücke finden nicht mehr Platz. Die Geschwindigkeit der Faust hat ihr Verdienst; Sie wird aber von unsern isigen Tonkünstlern so weit über den Ausdruck gesetzt, daß sie darüber vergessen, daß die Vollkommenheit des Claviers auch in der Zärtlichkeit, der Nettigkeit und Zierlichkeit besteht. Unsere grossen Meister bestrebten sich, ihr Spiel zu binden; unsere neuern hingegen suchen es zu trennen, und folglich ihr Spiel auf einem Instrumente ganz mager und trocken zu machen, welches diesen Fehler nur schon genung von sich selber hat.

Die Natur bietet zum Discant die rechte, und zum Basse die lincke Hand dar. Aber dieser Gebrauch ist verjährt. Mann schläget iho die Hände übereinander, um den Discant mit der lincken, und den Bass mit der rechten Hand zuspielden. Diese Veränderung ist so besonders, daß die Augen darüber erfreuet werden, ob das Ohr gleich nichts dabey gewinnet; und sehen diese Kunststücke, wovon man so viel Wesen macht, nicht übel den

Kunststücken der Taschenspieler ähnlich, deren ganzes Verdienst auf der Behendigkeit beruht.

Was sind denn also für Zeiten, und seit wann ist die Music dazu gemacht, daß sie die Ohren verrathen, und die Augen verblenden soll? Erniedrigt nicht der Tonkünstler den Werth seiner Kunst, wenn er die nichtswürdigen Künste einer Gaukelbude damit verbindet?

Es ist so gar kein Instrument, so gering es auch ist, dessen Character man nicht verstelle, unter dem Vorwand, daß man es vollkommener macht. Die Feyer, der Bock, die zur Feldmusic gehören, behalten nicht mehr die Art ihres Characters. Man gebrauchet sie bey ordentlichen Symphonien, da sie gleichwohl nur zu Pastoralen und Schäferlänzen bestimmt sind; und während der Zeit, daß man das ernsthafte und das zärtliche von der Flöte und der Gambe verbannet, so versetzet man diese Characters auf Bauerninstrumente, wo das pathetische und eindringende heulet und lächerlich wird.

Indem man solche unvollkommene Instrumente in Ansehen bringen will: so läset man den Gebrauch der schätzbarsten untergehen. Die Laute und Theorbe, die so edel und zur Begleitung so geschickt sind, liegen daneben; und kann man diese Unterdrückung nichts anderm, als dem falschen Geschmack der Zeit zueignen.

Bis auf einen solchen Grad hat man denn die Music durch Künsteln und Vuzen heruntergesezet. Es ist wahr, daß wir nicht mehr in den Zeiten leben, wo man sie mit unter die wichtigsten Dinge rechnete. Die Griechen verdamnten ehedessen den Tonkünstler Timotheus zur Straffe des Ostracismus, daß er, den Simonides zu übertreffen, seine Feyer mit einigen Saiten vermehret hatte. Die Republick hielt ihn für straffällig, daß er eine überflüssige Neuerung, die das Wesen und die Natur der Eacedämonischen Music veränderte, eingeführt hatte.

Die Veränderungen, die einige Künstler unsrer Music verursachen, gehen das gemeine Wesen nicht so sehr an, daß sie deshalb gezüchtigt zu werden verdienen. Die Abwechselungen der zum Vergnügen der Menschen bestimmten Künste sind der Gesellschaft wenig nachtheilig, und bleiben in der Ordnung der gleichgültigen Dinge.

Aber

Aber die Liebe des Wahren, die Reize der schönen Einfachheit, das Geschrey der Natur, das Ansehen grosser Meister, die Erfahrung und das Zeugniß der Sinne sollten die Musick vor einer ihrem Behrte nachtheiligen Veränderung schützen. Man kann den musicalischen Wislingen der isigen Zeit zu ihrer Straffe nichts anders als das lächerliche ihrer Neuerungen entgegen setzen. Dieß, glaube ich, ist das sicherste Mittel, dem sich verlierenden guten Geschmack wieder aufzuhelfen.

Alles was ich iso in Ansehung der Ausschweifungen, worinnen unsern heutigen Tonkünstler verfallen, gesagt habe, kann uns die wahren Ursachen der Verderbung des Geschmackes in der französischen Musick entdecken. Ich fasse sie in drey Artickel.

Man verändert die Form unsrer Musick: Erstlich, weil man etwas neues machen will; denn wir können allhier die ausschweifende Liebe unsrer Nation für die Neuigkeit und Veränderung nicht verschweigen. Es scheint bey uns, als ob der Trieb zu den Künsten nur unsrer natürlichen Unbeständigkeit die Leichtigkeit der Erfindung und das Glück des Beyfalls schuldig sey. Um uns zu gefallen, suchet man etwas erweckendes, etwas verwunderndes. Die gewöhnlichen Gänge der Harmonie sind verlegen; man will neue schmieden. Der Gebrauch des diatonischen Klanggeschlechts kommt aus der Mode; man vermeint sich auf einem fremden Wege, auf ungebahnten Spuren zu unterscheiden. Man foltert die Einbildungskraft, um einen besondern Gesang hervorzubringen, und neue Verbindungen der Töne zu erfinden, um die Modulationen durch neue Wendungen und Gänge an einander zu fesseln.

Man übet die Stimme in den allerungebräuchlichsten Passagen, um sich eine Flüchtigkeit zuwege zubringen. Bishier ahmten die Instrumente den Accenten der Stimmen nach; iso ist es die Stimme, die den Instrumenten in gebrochenen Sätzen, in den flüchtigsten Coloraturen, in der Seltsamkeit der Klänge nachahmet.

Man gewöhnet die Hand auf den Instrumenten zu beschwerlichen Lagen, zu erzwungenen Stellungen, zu höckerigten Fortschreitungen, zu verkehrten Tonarten; und alles dieses aus keinen andern Ursachen, als nichts von dem zu machen, was schon gemacht worden ist, wenn es der Natur gleich hundertmahl gemässer, und dem Ohre weitangenehmer ist.

Zum andern verändert man die Form unserer Musick, indem man sich von nichts als von dem schweren reizen läßt. Alles was leicht ist, wird mit Verachtung verworfen, als wenn die schmeichelhafte Musick nicht auch ihre Schwürigkeiten hätte, als wenn der Grad des Vergnügens, welches sie uns verschafft, nach der Mühe, die sie uns kostet, abzumessen wäre, und als wenn es sich nur mit diesem Preise erkauffen liesse.

Mögten doch alle die, die die Schwürigkeiten lieben, einmahl für allemahl begreifen, daß ein wohlgeschlagener Triller, ein glücklicher Vorschlag, ein wohlausgehaltener Ton ungemein schwerer und ihrer Aufmerksamkeit würdiger sind als alle ihre andern Kräusel.

Turpe est difficiles habere nugas  
Et stultus labor est ineptiarum.

Martial.

Wollte man ja Neuigkeiten einführen, so wollte ich lieber, daß man eine Methode erfände, die den Fortgang der Kunst erleichtert, als daß man durch tausend Bemühungen ihre Schwürigkeiten zu vermehren suche.

Endlich verändert man die Form unserer Musick, indem man, nach dem Exempel der Deutschen, allzusehr auf die Nachahmung der Ausländer erpicht zu werden anfänget. Das ist der Stein des Anstosses unserer Tonkünstler. Der italiänische Geschmack verführet sie dergestalt, daß sie ihn ohne Unterscheid in ihr Spiel und ihre Compositionen mengen. Sie leihen selbst öfters den Italiänern, da sie selbige nachahmen wollen, Fehler, die sie nicht haben. Die gute italiänische Musick ist nicht so lauderwelsch, wie man sie uns vorstellet (\*) Corelli kann uns zum Exempel dienen. Die-  
ser

---

(\*) Man sieht aus dem Zusammenhang, daß der Herr Bollioud von den alten italiänischen Meistern redet. Dawider ist nicht vieles einzuwenden. Ob die neuern und ihre blinden Nachäffer in und ausserhalb Welschland hiemit zu vergleichen sind, dazu gehöret der Glaube eines reisenden Liebhabers der Musick von der Tyber. Mir ist vor kurzem ein Manuscript in die Hände gerathen, worinnen eine Anleitung gegeben wird, den Geschmack der Italiäner in der Musick zu beurtheilen. Hier ist sie. Siehe folgende Anmerckung pag. 340.

ser vortrefliche Man hat allein in seinen Wercken mehr Harmonie und mehr schöne von der Natur eingegebenen Gesänge angebracht, als man vielleicht in allen Sonaten unserer Harmonisten finden würde. Sie machen eine seltsame und übelzusammenhängende Vermischung des französischen und italiänischen Geschmacks, da sie unterdessen den ihrigen, als denjenigen, den ihnen die Geburt gegeben hat, und wozu sie die größte Fähigkeit haben, empor zu bringen vergessen. Denn man darf sich nicht schmeicheln, daß wir die Art der Italiäner gut nachahmen; es ist uns unmöglich, davon zu urtheilen. Aber die Italiäner mercken gar wohl, wie weit wir von ihrem Geist und ihrem Geschmack, dessen wir uns niemahls recht bemächtigen werden, entfernt sind.

Anmerkung.

Der Geschmack ist die innerliche Empfindung in die Sinnen fallender Vollkommenheiten. In allen Wissenschaften also, wo in die Sinne fallende Vollkommenheiten zu empfinden sind, findet der Geschmack statt. Diese sind nicht allein die Mahler- und Bildhauerkunst, Music und Tanzkunst, sondern vornemlich die Poesie, nicht eigentlich wegen ihres Wohlklanges, sondern weil es ihre vornehmste Pflicht ist, alles was sie vorstellt, so vorzustellen, als ob wir es mit den Sinnen empfänden.

In der Mahler- und Bildhauer- und Tanzkunst hat man Vollkommenheiten, die in die Augen fallen; in der Music Vollkommenheiten die ins Gehör fallen. In der Poesie beyde, und noch weit mehrere.

Die Mahler- und Bildhauer- und Tanzkunst sind nicht so weit unterschieden, als man wohl meinen mögte. Von den zwey ersten wird es zwar wohl niemand in Zweifel ziehen. Die Mahlerkunst kann uns von dem, was in die Augen fällt, nur eine Fläche vorstellen, und den Unterscheid seiner Theile bemercket sie durch den Unterscheid Lichts und Schattens. Die Bildhauerkunst stellt uns von dem, was in die Augen fällt, alle Flächen vor, macht alle Theile selbst, und überläßt es der Natur, den Schatten zu machen. Doch von dem, was wir sehen, sehen wir nicht allein seine äusserliche Gestalt, welche man auf diese zwey Arten nachahmen kann, sondern auch seine Bewegungen. Diese kann weder die Mahler- noch Bildhauerkunst ausdrücken, sondern dieses soll eigentlich die Tanzkunst thun. Diese soll uns vorstellen, was man bey der und jener Gelegenheit, an dem und jenem Orte, zu der oder jener Zeit, nach Beschaffenheit der oder jener Gemüthsbewegungen, für äusserliche Bewegungen macht, oder, noch einer vernünftigen Vergrößerung machen könnte.

Zwischen

Zwischen unsern Sinnen ist eine gewisse Harmonie. Ich will nicht untersuchen, worinnen diese Harmonie besteht; genug, sie ist. Auch unter den Vollkommenheiten, welche in die Sinne fallen, ist eine gewisse Harmonie. Die Wahrheit dieses Satzes erhellet aus den Erfahrungen, die man von der Harmonie der Farben und der Töne gemacht hat. Also müssen auch die Empfindungen der in unterschiedne Sinne fallenden Vollkommenheiten eine Verwandtschaft untereinander haben, so, daß man sagen kann: was für einen Geschmack dieser oder jener, diese oder jene Nation, in der Mahler - Bildhauer - oder Tanzkunst, oder in der Poesie hat, eben diesen Geschmack wird sie auch in der Musick haben. Diesen Satz kann man so oft, als es die Glieder desselben verstaten, verändern.

Sind die Italiäner keine Feinde der Natur, so sind sie doch in vielen Stücken führe Berächter derselben, oder, nach ihrer Art zureden, sie wollen, wenn es den Göttern gefällt, Verbesserer derselben seyn. Man untersuche ihre Mahler. Es sind größtentheils Meister, welche die Welt bewundert. Woran aber unterscheidet man ein italiänisches Gemählde vor andern? Man wird sich selten irren, wenn man das für ein italiänisches Gemählde ausgiebt, welches den stärcksten Schatten, und das höchste Licht hat.

Beides ist bey ihnen nicht, wie wir es in der Natur finden, sondern wie sie es im dunceln durch eine beliebige Erleuchtung erzwingen. Es ist wahr, sie rühren das Gesicht dadurch viel heftiger, viel lebhafter. Allein das Vergnügen darüber vermindert sich nach und nach. Man empfindet endlich, daß es nicht die durch anhaltende Betrachtungen sich immer verschönernde Natur, sondern der stolze Eigensinn eines Meisters seyl, der sich unter ihren simplen Vorschriften entweder nicht zu biegen weiß, oder sich darunter zu biegen schämet.

---

Diese Blätter worden alle Dienstlage fortgesetzt, und sind in der Haude und Spenerschen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Critische Sausicus**  
an der Spree.

---

Drey und vierzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 23. Decemb. 1749.

---

Beschluß des Versuchs über den Verfall des Geschmacks in der Music.

So lächerlich der Italiäner seyn würde, der die französische Music nachahmen wollte: so lächerlich düncket mich allezeit der Franzose mit seiner falschen Nachahmung des italiänischen Geschmacks zu seyn. Es handelt die Welschen aber in diesem Stücke klüger als wir. Ueberhaupt zu reden, so höret man niemahls sagen, daß sie uns in der Music nachzuahmen suchen.

Woher kommt es denn, daß der Franzose so wenig aus seinem Geschmacke machet, daß er ihm der Ausländer ihren vorzieht? Ein jedes Volk übet die Künste nach seinem Geist und Wize aus. Wir können ja die Italiäner mit ihren Manieren zufrieden lassen, ohne sie zu sehr zu bewundern oder zu verdammen; Laßt uns die unsrigen zu schützen, vollkommner zu machen, beflissen seyn.

Zeh muß zum Beschlusse einige Einwürfe, die man mir ohne Zweifel machen wird, beantworten. "Nach ihrer Meinung, wird einer sagen, ist

ist denn das Jahrhundert Ludwigs des Vierzehnten der letzte Periode der Vollkommenheit der Music. Man muß denn nunmehr stille stehen, und nichts mehr hinzuzuthun gedencken. Unterdessen verändern die Zeiten in Dingen des Geschmacks die Gewohnheiten nach ihrer Willkühr. Es ist nicht möglich, etwas gewisses hierinnen zu bestimmen, und die Vergleichen eines Jahrhunderts mit dem andern beweisen nichts wider den herrschenden Geschmack.,,

Hierauf antworte ich, daß ich gar nicht vermeine, den Fortgang der Kunst in solche enge Gränzen zu schliessen, noch dem vergangnen Jahrhundert soviel Ehre zu erweisen, daß ich darinnen die Epoche und das Ziel ihrer Vollkommenheiten setzen sollte. Ich gestehe, daß besonders die Tonkunst seit dieser Zeit sehr zugenommen hat, und noch zunehmen kann. So lange Menschen gebohren werden, wird man in allerley Gattungen der Künste grosse Geister es ihren Vorfahren zuvorthun sehen. Ich thue dieses Geständniß aber mit einiger Einschränkung.

Ich sage, daß es in den Künsten, wie in den übrigen Dingen, zu allen Zeiten und bey allen Völkern ein gewisses wahres giebt. Die Vernunft und die Natur, die beyde unveränderlich sind, haben Gesetze vestgestellt, die die Veränderungen und Seltsamkeiten, die die Künstler einführen, nicht übermeistern können.

Die Music ist in Wahrheit seit funfzig Jahren viel vollkommener geworden. Was sie aber in Ansehung der Ausführung gewonnen hat, scheint sie in Ansehung der Sckunst verlohren zu haben. In der Leichtigkeit und Geschwindigkeit im Spielen; in der Nettigkeit und Methode des Gesanges hat man es mercklich hochgebracht. Die besten ehemahligen Spieler zitterten bey dem ersten Anblick einer Opernouvertüre, und unsre Tonkünstler verschlingen heutiges Tages, so zu sagen, die ausgearbeitesten Sonaten.

Die Theorie dieser Kunst ist auch zu einem Grade der Vollkommenheit gelangt, der sie den höchsten Wissenschaften gleich macht. Niemahls sind die Einsichten in die Harmonie grösser gewesen. Der wesentliche Punct aber, worinnen unser Jahrhundert fehlet, ist der Geschmack, der wahre Geschmack. Nun aber ist die Zeit, worinnen Lully, Lalande und einige andere gelebet, diejenige Zeit, wo die Tonkunst, nach dem Urtheile der Kenner, diesem guten Geschmack, diesem Wahren, welches nicht veraltet

altet, am nächsten gekommen ist. Es folget also hieraus, daß, wenn das vorige Jahrhundert nicht die größte Vollkommenheit erreicht hat, es auch nicht weniger wahr ist, daß das unsrige, da es sich eine ganze neue Bahn machet, sich nicht allein nicht der Seite der Wahrheit nähern, sondern sich allmählich davon entfernen wird.

Man wird mich fragen: Welches ist denn dieser Geschmack? durch was für Merckmahle unterscheidet er sich? Ich werde antworten, daß, ohne eine kurze und ausführliche Erklärung des Geschmacks in allen Dingen zu geben, ich dafür halte, daß in Ansehung der Künste und besonders der Music der gute Geschmack dasjenige ist, was mit der Natur übereinstimmt, was die Vernunft gutheisset, was weder gezwungen noch übertrieben ist, was unsre Sinnen belussiget, was unser Herz bezaubert, was uns einnimmt; worinn wir nichts widerwärtigs, nichts widersinniges finden, was berühmte Künstler durchgehends am meisten ausgeübet, was wahre Kenner hochhalten. Alles was diese Eigenschaften nicht hat, kann nichts als ein falscher Geschmack seyn.

Man wird sagen, daß ich diese Fehler in der Seskunst, diese neuen Gebräuche in der Ausführung der Music den Meistern der Kunst überhaupt zueigne, und daß man vielmehr den Schülern der Tonkunst und den schlechten Musicverständigen diesen Vorwurf machen muß. Ich gebe zu, daß diese letztern meistens eher, als die Meister, diese Misbräuche einführen; Aber ich kann es diesen nicht verzeihen, daß sie dem Strohme folgen, daß sie sich durch den herrschenden falschen Geschmack hinreißen lassen, da sie sich vielmehr dawider setzen sollten und könnten.

Uebrigens sind es eben nicht die ordentlichen Fehler wider die Vollkommenheit der Kunst, die ich angreiffe; es ist die Vollkommenheit selber, die man ihr zu geben vermeinet, oder, besser zu reden, die neuen Mittel, die man darinnen fortzukommen, anwendet.

Wer soll sich aber nun anders bearbeiten, die Music vollkommner zu machen, als diejenigen, die sich durch ihre Gaben darinnen hervorthun? Es ist unnöthig sie zu nennen, diese sonsten aus mehr als einer Ursache schätzbaren, aber durch ihre Bereitwilligkeit, womit sie sich dem Eigensinn der Zeit überlassen, gar zu kennbaren Meister. Sie zu entschuldigen, wird jemand antworten: "Sie sind verbunden, diesem Eigensinn zu folgen.

Man will etwas neues, es koste was es wolle; das was den größten Meistern ähnlich sieht, ist selbst unschmackhaft und verdrießlich geworden.,,

Ich vergönne den Partisanen des Neuen, daß der Künstler seinen Geist und Wiß durch Erfindungen in seinen Werken sehen lasse; daß er nicht ausschreibe und andere bestehle; daß er aus seinem Kopfe neue Gedanken und Wendungen des Gesanges hervorbringe, daß er ein Schöpfer sey: Aber dieses unter der Bedingung, daß diese Gedanken, diese Wendungen des Gesanges, diese Erfindungen unter der Oberherrschaft der Natur stehen, und dem guten Geschmack gemäß sind.

Man muß etwas neues machen. Gar wohl; Man muß aber auch etwas gutes, oder zum wenigsten etwas erträgliches machen. Das ist der Punkt der Schwierigkeit. Da das neue und das schöne sich nicht so leicht zusammen findet: so tröstet man sich über die Abwesenheit des letztern durch die Entdeckung des ersten, als wenn die Neuigkeit eines Dinges die Stelle seiner wesentlichen Vollkommenheiten vertreten könnte.

Aber endlich, wird mir jemand einwerfen, dieß ist der Geschmack der Zeit. Man gefällt, wenn man sich ihm gleichsetzt; und denn ist alles gewonnen, wenn man das Glück zu gefallen hat.

Ich frage aber: Wem gefällt man? Wahrhaften Kennern? Gewißlich keinesweges; Einem Hauffen neubegieriger, ihre Empfindungen zu Rathe zu ziehen und das gute vom falschen zu unterscheiden unfähiger Köpfe.

Ich spreche hier nach erfahrenen und Kunstverständigen Liebhabern, Leuten, die die gesunde Harmonie zu schmecken, und die Verdienste und Gaben in diesen Stücken zu beurtheilen geschickt sind. Sie seuffen alle, daß sie die Tonkunst so abarten sehen.

Wäre dieß übrigens der allgemeine Geschmack, wäre er darum besser, weil er dem Geschmack des vorigen Jahrhunderts schnurstracks entgegen ist? Wo will es denn endlich mit der Freyheit dieser Ausschweifungen, mit der Seltsamkeit dieser Gewohnheiten hinaus. Was kann uns diese Veränderung anders als einen allgemeinen Fall in den Künsten verkündigen? Sie haben ja zu geheime Verbindungen unter sich, daß sie nicht an den Veränderungen, die ihre Natur aufheben, untereinander Theil haben sollten.

Dieser Fall drohet uns schon zu starck. Man siehet in allen Dingen auf nichts als den äussern Schein. Ueberall streuet man das falsche, das unächte mit vollen Händen aus. Die Beredsamkeit, die Poesie, die Baukunst spüren seit einiger Zeit gar merckliche Veränderungen.

Da sind neue Sitten; da ist eine Art von Pracht, der desto leichter einzuführen ist, je weniger er kostet, und je bequemer er jedermann ist.

Es ist also billig, daß man diesen Stroh zu hemmen sucht. Die geschickten Kenner müssen ihre Stimme gegen solche irrige Gewohnheiten erheben; die Akademien müssen die Bestrebungen der Freunde des guten Geschmacks rechtfertigen, und jeder der seiner Sinnen mächtig ist, muß sich ungeschweht für die Wahrheit erklären.

### Fortsetzung der Anmerckungen über den Geschmack der Italiäner.

Betrachtet die welschen Bildhauer: Findet man nicht bey ihrem größten Meistern die wunderliche Berwegenheit, die natürliche Proportion der Glieder, besonders an dem menschlichen Körper, zu verbessern? Halten nicht die größten unter ihnen dasjenige für rauh, was der Natur gar zu sehr folgt?

Und ihre Tanzkunst? den wie vielsten Theil ist diese natürlich? Ist was einnehmendes in ihren Tänzen? was bewegendes? daran haben sie nicht gedacht. Sie wollen nur durch halbsbrechende Luftsprünge in Erstaunen setzen.

Endlich auf ihre Poesie zu kommen. Man müste keinen Dantes, keinen Tasso kennen, wenn man nichts von ihren abentheuerlichen Erdichtungen, von ihrer ausschweifenden Einbildungskraft wissen wollte.

Sollten sie also wohl in der Music nicht eben diesen Geschmack besitzen? Unparteyische Kenner mögen es entscheiden. Ich falle auf ein Gleichniß. Aus der Geometrie ist bekohnt, daß, wenn man eine Linie durch unterschiedne parallel Linien schneiden läßt, diese durchschneidende Linie bey der parallel Linie einerley Winkel machen wird. Unter diesen unterschiednen parallel Linien stelle ich mir die unterschiednen Wissenschaften, worinnen es auf den Geschmack ankömmt, vor, und unter der durchschneidenden

henden Linie den Geschmack einer gewissen Nation, welcher die Neigungen, die er in der einen Wissenschaft hat, auch in den übrigen behält.

Daß überhaupt ein Italiäner in allen seinen Handlungen übertrieben und ausschweifend ist, wird niemand läugnen. Wenn er liebt, so liebt er phantastisch; wenn er haßt, so haßt er viehisch. Nur in der Musick sollte er natürlich und vernünftig seyn? Man kann leicht sehen, wie gegenseits das Urtheil von den Franzosen ausfallen würde, wenn man sie auf diese Art beurtheilen wollte.

Nun sage man mir, ob ich den Italiänern zuviel gethan, und insbesondere, ob es sich schicket, daß man den heutigen guten Geschmack den welschen nennet. Wir wollen dieses ein wenig weitläufiger untersuchen.

Die eifrigsten Vertheidiger der Italiäner läugnen nicht, daß man in dem Vorurtheile für selbige etwas zu weitgegangen sey. Sie setzen aber hinzu, daß dieses Vorurtheil bey verständigen nicht geherrschet habe. Ich bin darinnen vollkommen ihrer Meinung. Denn wäre es auf die verständigen allein angekommen, so würde dieses Vorurtheil nimmer entstanden seyn. Man weiß aber, wie leicht das menschliche Gemüth zu gewinnen ist. Was vermag nicht ein Exempel? das Exempel wird zur Regel. Wie geht es nicht mit den Moden? Eine nach allen Regeln der Vernunft gebilligte alte Mode machet einer weit von diesen Vollkommenheiten entfernten neuen lächerlichen Erfindung Platz. Selbst der Philosoph, der wider die Thorheiten der Meinungen eifert, läset sich davon einnehmen. Er machet sie mit. Hat er keinen andern Bewegungsgrund hiezu, so findet er sich dadurch sattfam gerechtfertigt, daß er bey seinen Mitbürgern für keinen eigensinnigen Kopf angesehen seyn will. Man deute dieses auf die Vorfälle in der Tonkunst.

Was aber gab zu dem Vorurtheile für die welsche Musick Gelegenheit? die Erfindung der Oper. Man ahmte diese Art von Schauspielen in fremden Ländern nach. Italien, welches mit Sängern und Sängerinnen überschwemmet war, machte sich diese Gelegenheit zu Nuße, sich seines Ueberflusses zu entschütten. Es ward seiner vielen Köhlen überdrüssig. Es waren unstreitig nicht allezeit die größten Virtuosen, die ihr Vaterland zu verlassen, genöthigt wurden, um in einem fremden empor zukommen. Ein Land, worinnen der Sohn vom Vater die Gewohnheit ererbet, Dinge, die nach der Fremde schmecken, ob sie gleich öfters von dem allerschlechtesten Beht

Wehrt sind, einheimischen Kostbarkeiten von ungleich grösserm Wehrt vorzuziehen, dieses Land nahm sie auf. Zunge Herren, die Italien ehemahls gesehen, und daselbst einen Scheü vor dem deutschen Namen bekommen hatten, fiengen zu gleicher Zeit an, ihre eigene Sprache zu hassen, nachdem sie sich bereits vorhero ihrer Abkunft geschämnet hatten. Es war kein Wunder, daß die schmeichelnd stolzen Italiäner die so wieder sich selbst eingenommen aufrichtigen Deutschen völlig gewonnen. Nebst so vielen Sängern und Sängerinnen langeten alle Tage etliche Caravanen von Spielern auf allerhand Instrumenten bey uns an. Die Deutschen wichen, oder mußten dem Hochmuth dieser Leute weichen. Es hieß: die Italiäner setzten besser; sie spielten besser. „Was etwann, sagt Herr Scheibe, ein Deutscher mit einer klügern Ueberlegung setzte, war einfältig schlecht und widrig, da doch dieser die Natur und die Leidenschaften auf die vortreflichste Art ausgedrückt hatte.“

Künftig weiter.

### Mein Herr,

Sie mögen böse werden, oder nicht. Ich sage es ihnen frey unter die Augen, sie wechseln ihre Materien nicht genug ab. Glauben sie nicht, daß es einen ermüden muß, immer vom Geschmack reden zu hören. Ich will ihnen hiemit ein Mittel an die Hand geben, wie sie unterschiedne Leser, die so, wie ich, gesinnet sind, und die nicht immer von der Musick reden hören wollen, ohngeachtet mein Herr laut ihres Titels sich zu nichts weiterm anheischig gemacht, wieder gut machen können. Ich komme eben aus der Redoute. Da ich noch so munter davon bin, daß ich keine Lust zu schlaffen habe: so will ich einige Verse aus dem 16. Buche der Verwandlungen des Ovid, meines Lieblichers, übersetzen. Ich überlasse es ihnen, selbige nach ihrem Belieben bekannt zu machen. Ich bin 2c.

Den 16. Decembr. 1749.

Ofan.

Marcina ward im Dienst der Liebesgöttin alt.

In dieser Dienstbarkeit vergeht die Schönheit bald.

Auch sie fing dem Ehrsitz schon ziemlich an zu gleichen:

Doch konnte sie noch nicht von der Gewohnheit weichen.

Ihr

Ihr todter Reiz drang ißt in keines Jünglings Brust,  
 Und sie vergnügte sich nur noch an andrer Lust.  
 Sie machte liebenden fürs Geld Gelegenheiten;  
 Und dieß erinnerte sie an die alten Zeiten.  
 Sie schlich die halbe Nacht die Strassen auf und ab,  
 Und sah, wo es für sie was zu verdienen gab.  
 Wenn oft manch lustig Paar um gleichen Zweck gestritten,  
 So führte sie es an, und sie gieng in der Mitten.  
 Einst kam ein Sybarit zu ihr mit vollem Sprung,  
 Und bat für seine Glut bey ihr um Vinderung.  
 Allein sie hörte nicht. Dem süßesten Versprechen.  
 Muß die gewohnte Kraft für diesmal gebrechen  
 So eben führte sie ein jung unschuldig Kind • •  
 Wohin? • • Das wissen die, die Sybariten sind.  
 Der Sybarit denckt schon sein Glück gemacht zu sehen.  
 Marcina eilt, und er muß seiner Wege gehen.  
 „O Venus! rief er aus; gieb mir dießmal Gehör:  
 „Wo nicht, so bring ich dir kein einzig Opfer mehr.  
 „Die Frevelthat mußt du an diesem Weibe rächen,  
 „Du darfst ja nur ein Wort beym Gott der Götter sprechen.  
 Cythera ward bewegt; der Vorspruch ward gewagt.  
 Wenn hat wohl Jupiter der Venus was versagt?  
 Kurz, er verdamnte sie, zum Abscheu auf der Erden,  
 Auf dieser Seite Mann, auf jener Frau zu werden.  
 So sah sie, wie zuvor, wenn sie ein Paar geführt,  
 Da jegliches Geschlecht sich in ihr selbst verliert.

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Hand- und Spener'schen  
 Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Bier und vierzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 30. Decemb. 1749.

---

Fortsetzung der Anmerckungen über den Geschmack  
der Italiäner.

**E**s war kein Wunder, daß, wenn sich ein Deutscher mit seiner Arbeit hören ließ, man dieselbe kaum anhörenswürdig schätzte. Gab man aber selbige für eine welsche aus: so klappte man schon zum voraus in die Hände.

Nun will ich hier der welschen Nation den ihr gebührenden Ruhm nicht entziehen. Man weiß, daß sie die ersten waren, die zur Herstellung des unter dem ehemahligen wüsten und unförmlichen harmonischen Chaos versteckten Gesanges, wo nicht den Grund legten, doch zum wenigsten Gelegenheit gaben. Allein ein jedes Volck brachte denselben nach der ihm am besten scheinenden Art ins Feine. Denn, daß man schlechterdings der Art der Welschen, den Gesang auszuüben, und alle Theile der musicalischen Stücke einzurichten, gefolget sey, daß folglich ein jedes Land, z. E. Deutschland, seinen eigentlichen ursprünglichen durch sein

Temperament ihm zu Theil gewordenen Geschmack so unterdrücket habe, daß man die Ausarbeitung der Deutschen und Italiäner nicht von einander unterscheiden können, hiertwider streiten die Exempel aller Tonkünstler aus beyden Ländern, die zu gleicher Zeit gelebt, und sich in gleicher Gattung von Schriften, und auf einem und eben dem Instrumente hervorgethan haben. Vorinnen sehen z. E. ein Theile und Bononcini, ein Schmelzer und Lorenzani, ein Finger und Albisnoni, ein Froberger und Frescobaldi, ein Pachelbel und Pasquini durchgängig ähnlich? Suchet nicht bey einem ieden der Landsmann hervor? Bey den Deutschen wird man, das Verhalt der unterschiednen Zeitperioden beobachtet, niehmahls so krause Hauptstimmen, als bey den Welschen, und bey diesen allezeit weniger Harmonie als bey jenen finden. Nichts desto weniger brachten es die Welschen dahin, daß, da man ihre Art zu setzen und zu spielen, das ist, ihren Geschmack bereits mit Ausschließung anderer Völker, und besonders der Deutschen, für den schönsten erkannt hatte, daß, sage ich, wenn ein anderer mit seiner Arbeit und Ausführung gefallen wollte, er sie allezeit für eine Arbeit und Ausführung im welschen Geschmack ausgeben mußte, so viele Kennzeichen des mercklichsten Unterscheidens auch vorhanden waren. Genung, die durch Vorurtheile geleiteten Zuhörer hatten darauf keine Acht.

Dieses Verfahren zog die grossen musicalischen Pilgrimschaften nach Italien nach sich. Das Vorurtheil daß die Italianer die größten Musicmeister wären, daß der beste Geschmack bey ihnen herrsche, daß die schöne Tonkunst nur bey ihnen zu hohlen sey, hatte sich in eine epidemische Kranckheit verwandelt. Es griff ärger als Fieber und Pest um sich. Man ließ sich kein Geld dauern. Es war genung daß man nach überstandnen beschwerlichen Reisen nach Italien sich in seinem Vorurtheile wieder sich selbst bevestigt hatte, und daß man zur Versicherung dessen von einem Virtuosen in Welschland einen Beglaubungsschein aufweisen konnte. Hatten aber die Deutschen das größte Mistrauen gegen sich selber; so war es kein Wunder, daß es die Welschen gegen die Deutschen hatten. Sie hatten nicht nur Ehre davon. Sie bereicherten auch ihre Beutel. Kurz, das Vorurtheil wider die welschen Tonkünstler war allgemein. Ich versichere aber durch die Allgemeinheit dieses Vorurtheils nicht, daß die Capellen Deutscher Fürsten

sten mit nichts als Italiänern von Geburt angefüllt gewesen. Der unbilligste Italiäner hätte dieses nicht nicht fordern können. Ich verstehe, daß die unter ihnen kriechenden Deutsche, wo sie nicht etwann ihren Namen, wie ein gewisser Pescatori, verändert hatten, zum wenigsten durch Schmiegungen und Geschenke einem welschen Vorsizer oder Aufseher einer Capelle von ihrer welschen Orthodorie handgreifliche Proben ablegen, das ist sich ein Empfehlungsschreiben erkauften mußten, wie man, wenn es nöthig wäre, selbiges durch viele Beyspiele darthun könnte.

So sehr man aber für die Welschen eingenommen war, so hat sich doch allmählich dieses Vorurtheil zu vermindern angefangen. In der Einbildung, worinnen die Welschen standen, daß nur sie die Preise von den Händen der Musen zu empfangen berechtigt wären, daß keine Nation ins besondere die wegen ihres eigenen Wises so sehr bey ihnen verdächtige Deutsche, ihr selbige abzulauffen, das Geschicke hätte, und aufgeblähet durch den Beyfall, womit man sie überall verehrte, fiengen sie an nachlässig zu werden. Sie glaubten, daß der Name Italiäner schon den niederträchtigsten Gesang, die elendeste Harmonie zu schützen fähig wäre. Ich will aber nicht behaupten, daß sich durchgehends alle Welschen dieses Verwurfs theilhaftig gemacht. Niemahls soll man mich solcher Partheylichkeit überführen. Man weiß aber auch, wie geringe die Anzahl derjenigen zu werden begunte, die den Fußstapfen ihrer Vorgänger nachfolgten, und was diese (weil doch ein Ding nicht gleich bey seinem Ursprunge vollkommen ist) zu verbessern, nicht den Einfall gehabt hatten, den Vorschriften der Vernunft und Natur gemäß aufzuputzen, sich angelegen seyn ließen (\*).

Fr 2

Die

---

(\*). Da viele Leute mit nichts anderm als Zeugnissen zu streiten gewohnt, und folglich ohne Zweifel mit nichts anderm als Zeugnissen einzutreiben sind: so will ich einige gelehrte und zwar gebohrne Italiäner, die alle Männer von gutem Geschmack in den schönen Wissenschaften

Die eifrigen Deutschen waren es, die beständig fortführen, schriftlich und mündlich, durch Lehren und Ausübungen, durch practische und theoretische Meisterstücke dem guten Geschmack aufzuhelfen. Endlich näherte sich Deutschland dem glücklichen Perioden, da sein Geschmack vollkommen, und selbst den Ausländern zum Muster dienen sollte. Ein Händel und Telemann fingen an; ein Graun und Zasse vollführten es. Ist es ehemals die lächerlichste Sache von der Welt gewesen, wenn man einen Schmelzer, einen Theil einen Froberger, 2c. für musicalische Scribenten im welschen Geschmack ausgeben wollen, da die Kennzeichen eines Deut-

---

enschaften und besonders feine Kenner der Music sind, die ikige Music ihres Landes beurtheilen lassen. Ein ungenannter italiänischer Graf, der in die italiänische zu Genf ausgegebene Bibliothek einen Brief über den Character seiner Landsleute einrücken lassen, urtheilt im zehnten Bande dieser Bibliothek pag. 215. davon also:

„Nach dem Vincenzo Galiläo und Zarlino haben wir keine Auctores, die methodisch von der Tonkunst gehandelt hätten. \* \* \* Seit dem man angefangen, im Geschmacke auszuschweiffen, und die seltsamsten Fugen zum Vorschein zu bringen, die weit geschickter sind, Verwunderung als Vergnügen zu erregen; ist die Music sehr merklich verändert worden \* \* \* Die geistliche Music des Benedetto Marcello sollte hinführo ein Muster der Kirchenmusic seyn, worinnen sich ich weiß nicht was für ein weibischer und theatralischer Geschmack eingeschlichen hat.“

Gravina, dieser grosse Mann, gehet in seinem Urtheile noch weiter. Nachdem er in seinem Tractat: della Tragedia pag. 70. von den wunderbaren Wirkungen der Music der alten gesprochen: erkläret er sich über den Geschmack der heutigen italiänischen Music folgendergestalt:

„Die Music, die wir heutiges Tages auf unsern Theatern hören, ist weit entfernt, diese grosse Wirkungen hervorzubringen. Anstatt den Sinn der Worte nachzuahmen, dienet sie zu weiter nichts, als denselben zu schwächen, und gänzlich zu vernichten. Orßhalb wird sie auch von denen, die einen richtigen Geschmack haben, so sehr gemisbilliget, als sie denjenigen gefällt, die mit der Vernunft in keinem grossen Vernehmen stehen. In Wahrheit, der Gesang der Worte soll vielmehr die

deutschen Geschmacks auf allen Saiten bey ihnen hervorblicken: wie abgeschmactt muß es seyn, denjenigen Geschmack der in den Schriften obengedachter vier grossen Männer neuerer Zeit herrschet, für einen welschen Geschmack feil zu bieten? Man halte ebenfals die welschen Scribenten iger Zeit gegen die Arbeiten dieser deutschen Meister. Findet es sich da, daß ihre Ausübung des Gesanges nach allen seinen Theilen dem igen in Italien herrschenden Geschmack, wovon man in den musicalischen Buchläden zu Paris, London und Amsterdam in Kupfer gestochne Proben haben kann, ähnlich siehet, so ergebe ich mich. Doch diejenigen, die das Gegentheil behaupten, widersprechen sich auch selbst. Man folget, sagen sie ja zugleich den Franzosen. Man machet eine glückliche Vermischung. Ey nun! mit eben dem Rechte also, daß man den igt in Deutschland herrschenden schönen Geschmack einen welschen nennet, wird man ihn ja ebenfals einen französischen heissen können. So lächerlich das letztere vielen scheinen würde, so einfältig und abgeschmactt klinget mir das erste. Es zeiget dieses nichts weiter, als daß noch hin und wieder ein Rest des alten

---

die Sprache der menschlichen Leidenschaften, als den Gesang der Zeisigen und Canarienvogel nachahmen: Nachdem unsere Poesie durch die allzuhäufigen Zierathen und Figuren verdorben worden: so hat sich diese Seuche auch auf unsere Tonkunst erstreckt. Unsere Musik ist also heutiges Tages mit so vielen Schnurkeln angefüllt, daß man kaum darinnen die Spur eines natürlichen Ausdruckes erkennet. Sie kömmt mit den Gemälden aus China überein, welche nicht die Natur nachahmen, und die nur wegen der Lebhaftigkeit und Veränderung ihrer Farben etwann gefallen.

Wenn diese Zeugnisse noch zu schwach scheinen, den will ich auf des Muratori Gedanken von Opern, die man im andern Bande der Mizlerischen Bibliothek in deutscher Sprache lesen kann, worinnen auf allen Seiten von dem wenigen Geschmacke der heutigen Welschen gesprochen wird, und woraus sich die blinden Abeter dieser Nation eines bessern belehren können, hiemit verweisen haben. Man kann noch überdieses des Herrn Riva Nachricht für die Componisten und Sänger, die der geschickte Herr Mizler verdeutschet, und seinem musicalischen Staarstecher angehängt hat, nachlesen. Man wird also alles dasjenige, was ich hin und wieder von den Welschen geredet, durch den Ausspruch unparteyischer Italiäner selbst, bestätigt finden.

ten beständig, ungegründet gewesenen Vorurtheils herrschet. Kann man endlich nichts durch Gründe erweisen, so fliehet man zu artigen Einfällen. Man will die Leute, wie Kinder mit Feyermärchen einschläfern. Es ist ja eine Ehre, sagt man, daß ein Deutscher die Geschicklichkeit hat, in der welschen Schreibart zu setzen. Ich glaube nicht, daß ein Braun und Haffe es sich jemahls werden einkommen lassen, nach dieser Ehre zu streben. Haben denn die itzigen Welschen gezeigt, daß sie verdienen, nachgeahmt zu werden? Ist es hernach nicht verkleinerlicher, einem fremden nachzuahmen, als nach seiner Art aus eignem Wize zu schreiben?

Nach allem diesen frage ich einen ieden verständigen und unparteyischen, ob es nicht vernünftiger sey, den bey uns herrschenden Geschmack den Deutschen, als den welschen zu nennen. Man weiß es ja, daß die itzigen vernünftigen Italiäner den Deutschen nachfolgen. Diese Nachfolge muß ohne Zweifel die Verbesserung des Geschmacks bey ihnen nach sich ziehen. Wenn nun aber die Welschen ihren guten Geschmack von den Deutschen, nicht aber die Deutschen von den Welschen erhalten: so ist es ja weit thörichter, den durch die Deutschen verbesserten Geschmack einen welschen, als umgekehrt einen deutschen Geschmack zu nennen, weil ein Ding zum wenigsten nach seinem Urheber benennet werden muß. Haben aber die Italiäner den Deutschen die Verbesserung ihrer Musickart zu dancken: so haben es, nach der artigen Anmerckung des Herrn Scheibe, auch die Franzosen. Ich sehe also, daß beyde Nationen aniso Nachahmer des guten deutschen Geschmacks sind, und daß man folglich mit mehrern Rechte sagen kann, es beziehe sich die italiänische und französische Musick auf die deutsche, als umgekehrt, daß sich die deutsche auf die italiänische und französische beziehe.

Doch es sprechen ja so gar einige Deutsche ihrem Vaterlande einen gewissen ursprünglichen Geschmack ab. Man will nur eine italiänische und französische Schreibart erkennen. Solte man aber diesen beyden Schreibarten nicht annoch den pohlischen Styl, den uns Herr Telemann zuerst bekannt gemacht, und wovon man das funfzehnte Stück im critischen Musiceus des Herrn Scheiben nachlesen kann, hinzufügen können? Wir haben also

also schon drey ursprüngliche Hauptschreibarten, die italiänische, französische und pohlische. Nur die Deutschen allein sollen sich durch keinen Originalgeschmack von diesen Nationen unterscheiden. Er soll aus der Vermischung der zwey ersten zusammengesetzt seyn. Dieses ist die Meinung einiger Deutschen, und wider diese Meinung, die ich so lange für problematisch ansehe, als man sie nicht mit einer demonstrativischen Gewisheit darthut, streiten die Urtheile vieler fremden Nationen, wo eine gute Musick herrschet, z. E. der Franzosen, Holl- und Engelländer, welche insgesammt nicht nur den Deutschen einen besondern Geschmack zueignen, sondern denselben theils in ganzen Stücken einiger Meister, theils hin und wieder in gewissen Gängen sogleich zu entdecken pflegen. So sehen die Ausländer z. E. den Geschmack eines unsterblichen Leipziger Bachs für einen besondern Originalgeschmack, und für keinen aus der Nachahmung einer fremden Nation entstandenen Geschmack an. So höret man ferner die Ausländer bey Anhörung eines Concerts, einer Arie und dergleichen öfters sprechen: Das war Deutsch. Ist ists der Satz gewiß, daß wir in unsrer eignen Sache nicht Richter seyn können, und daß ein anderer öfters besser, als wir, uns zu beurtheilen im Stande ist, wenn er die zu einer richtigen Beurtheilungskraft gehörigen Eigenschaften besitzt: so erlaube man mir, daß ich ehe dem Zeugnisse fremder Völker, als dem einiger meiner Landsleute beypflichte. Die Ausländer werden uns in ähnlichen Fällen gleiches Vorrecht praestehen. Ich bin der Meinung, daß wie eine jede Nation ihre besondere Art zu gedencken und sich auszudrücken überhaupt hat: so auch insbesondere eine jede von der andern in einer gewissen musicalischen Schreibart, die schlechterdings bey ihr zu Hause gehöret, sich unterscheidet.

Ich will es beweisen. Der Geschmack ist, wie wir oben gesagt, die innere Empfindung in die Sinne fallender Vollkommenheiten. Hierzu wird doch ein gewisses Urtheil erfordert. Wird unser Urtheil von dem Rührenden, von dem Schönen, von dem Heßlichen und Berwerflichen nicht größtentheils durch unser Temperament bestimmt, und hängt dieses Temperament nicht überhaupt von jedes Vaterlande ab? Wer also nicht glaubt, daß Deutschland und Italien einerley und eben dieselbe Gegend ist, muß auch glauben daß sie nicht einerley

Icy Geschmact besitzen. Haben denn etwan die alten Barden bey unsern Voreltern schon nach italiänischem Gusto ihre Helden besingen?

Ich gehe weiter. Die Kennzeichen, wodurch sich die ursprüngliche Musicart eines Landes von einer andern unterscheidet, mögen so geringe seyn wie sie wollen, ich setze so gar, daß man noch undeutliche Begriffe davon hat, und daß man die Kennzeichen davon so wenig als von der rothen und grünen Farbe bestimmen kann: so wird es doch ieder zeit ungereimt seyn, zwey oder mehrere Schreibarten, deren Unterscheid würcklich das Gehör empfindet, für eine zu halten und sie mit einander zu verwechseln. Der Unterscheid der ursprünglichen Musicarten ist in den gemeinen Liedern eines ieden Landes am mercklichsten, man mag selbige nun für Ungeheuer halten oder nicht.

Genug, es gehören diese Lieder nirgens als ins Gebiete der Tonkunst zu Hause. Vermuthlich sind die besten Gesänge der alten Griechen nicht einmahl so gut wie die allerschlechtesten Gassenhauer unsrer Zeit beschaffen gewesen, und wer weiß, ob man nicht nach tausend Jahren die Meisterstücke der größten Meister unsrer Zeit für eben solche musicalische Nichtswürdigkeiten betrachten kann. Hätte man auch keine schlechte Musicalien, woher sollten denn die schönen erkannt werden? Wer wird aber unter diesen so gemeinen Liedern nicht einen mercklichen Unterscheid wahrnehmen? Worinnen sieht ein gemeiner spanischer Tanz einem Holländischen Dänchen, und ein pohlischer Reihen einem Savoyardenliede ähnlich? Wie kommt ein schottländisches Hornpipe mit einem böhmischen Hanacken, und ein deutsches Runda mit einem französischen Trinckliede überein?

Im vorigen Stück pag. 347. Lin. 3. von unten auf beliebe man bey den parallel Linien zu lesen.

---

Diese Blätter werden alle Diensttage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Fünf und vierzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 6. Januar, 1750.

---

Folgender Brief eines gelehrten Franzosen über die itzige Beschaffenheit des Operntheaters in London dürfte vielleicht vielen Lesern angenehm seyn.

Mein Herr,

Es ist oft ein größrer Unterscheid zwischen diesem und jenem Menschen, als zwischen demselben dem äußerlichen Ansehen nach wie wir organisirten Wesen und dem Einzelnen der thierischen Art, welches der unsrigen am nächsten kommt. Die gemeinen Menschen haben, wie überhaupt alle Menschen, ihre fünf Sinne, ohne daß einer ihnen zum Wegweiser diene, zur Weisheit zu gelangen, ohne andere als die materiellen Vergnügungen zu kennen. Sie scheinen vergebens eine Seele zu besitzen. Die, denen die Natur hold gewesen, haben zu ihrem Glück so viele Sinnen, als Arten vom Geschmack.

schmack. Sie sind von tausend Gegenständen, die die andern nicht wahrnehmen können, eingenommen. Die Dichtkunst, Mahleren, allerhand Arten von Künsten erregen ihnen Empfindungen, die die ersten ihnen beneiden würden, wenn sie die Annehmlichkeiten davon kennten. Es giebt viele Leute, deren Ohren die Musick aufs höchste rührt; glücklich diejenigen, die, wie sie, eine dadurch bewegt zu werden fähig Seele haben! Sie vertreibt darinnen die Dünste der grausamen Melancholen, sie theilet ihr die sanfteste und angenehmste Empfindlichkeit mit; selbst mitten in der Betrübniß verschaffet sie uns eine Art von Vergnügen, und ist man bloß der Macht dieser Kunst die Vermischung zweyer so entgegenen Empfindungen schuldig.

Als ich zu London ankam, war Farinelli, den sie zu Paris gehört haben, die Lust der Stadt, und sahe ich die italiänische Oper in ihrem vollen Glanz. Heutiges Tages kann sie sich bey weitem nicht mehr dieses Vorzugs rühmen. Farinelli ist in Spanien, und obgleich die meisten Kenner mit seinem Nachfolger ziemlich zufrieden sind, so findet man an diesem Schauspiel doch kein Vergnügen mehr. Die Bemühungen des Herrn Händel, das Publicum wieder hineinzulocken, sind vergebens. Der Saal ist verlassen, die Unternehmer sind um das ihrige gebracht:

Die Geiger sind schon abgestellt,  
Bernarrt, und ohne Wein und Geld.

Les violons sont déjà renvoies,  
Tout interdits, sans boire, & point paies.

Kurz, der Fall der italiänischen Oper in Engelland, den man so oft prophezehet hatte, ist endlich erfolgt. Ich bin durch einen ungefähren Zufall ein Zeuge dieser grossen Veränderung geworden. Die Engelländer beschuldigen uns einer Unbeständigkeit und eines Leichtsinns in unserm Geschmack. Es schicket sich aber eben nicht für sie, uns diesen Vorwurf zu machen. Man könnte ihnen dieses aus mehr als einer Ursache zur Last legen. Wir hören noch alle Tage mit gleichem Vergnügen die schönen Opern des Lully, die vor mehr als sechzig Jahren fertiget sind.

Wo kann dieser allgemeine Eckel vor einem Schauspieler, wovon die Engelländer soviel Wesen zu machen schienen, anders als aus der grof-

fen Unähnlichkeit herrühren, die sich zwischen den unendlichen Kosten, womit sie selbiges unterhalten, und dem wenigen Vergnügen, das sie davon haben, findet? Schon lange hat Addison über die Thorheit gespottet, eine Oper in einer fremden Sprachen zu unterhalten, und die wenigen Leute so kundig ist, daß ihnen die Zeit dabey nicht lang werden sollte. Die Geschichtschreiber, sagt er in seinem Zuschauer, die meiner ertvehnen dürfen, werden sagen, daß ich die Sitten unsers Jahrhunderts abgemaldert habe, aber daß mein aufgeräumter Geist die Sachen übertrieben hat; denn werden sie sagen, wenn wir alles, was er spricht, nach dem Buchstaben verstehen solten, so müste man voraus setzen, daß zu seiner Zeit zahlreiche Gesellschaften von allerley Stande den Abend zugebracht, Schauspielstücke in einer Sprache zu hören, die sie nicht verstanden, welches lächerlich wäre zu gedencken. (\*)

Eine italiänische Oper ist, eigentlich zu reden, nichts anders als ein Concert; und ein Concert von drey Stunden ist zu lang für diejenigen, die die Sprache nicht verstehen. Die Reize der Tonkunst sind nicht einzig und allein fürs Ohr gemacht; sie sollen das Herz rühren. Der Ausdruck, den die Töne den Worten ertheilen, kann in keiner andern Sprache, als der, die uns am bekanntesten ist, empfunden werden. Laßt uns davon noch einem Eullyschen Recitativ urtheilen, welches uns Franzosen so sehr gefällt, und worüber die Engelländer und Italiäner lachen. Beyde mercken nicht,

Dy 2

daß

(\*) Man muß hier die Capelle und die Oper eines Fürsten von denselben Singebühne, die eine ansehnliche Stadt, z. E. Paris, London, Venedig etc. auf ihre eigene Kosten unterhält, unterscheiden. Von diesen letztern ist alhier die Rede. Ich sehe, daß eine vornehme deutsche Stadt ein lyrisches italiänisches Theater stifet. Diese Stiftung hat das allgemeine Vergnügen ihrer Bürger zum Gegenstande. Die wenigsten dieser Bürger aber verstehen mehr als ihre Muttersprache. Wie wird dieser Zweck also erlangt werden? Vielleicht ist das für die welsche Sprache entstandene Vorurtheil, als wäre nur sie zur Musik geschickt Schuld, daß an vielen ansehnlichen Orten in Deutschland keine Singebühne mehr unterhalten wird. Man glaubt, alles müsse welsch seyn. Man besinnet sich aber zu gleicher Zeit, daß man von allen Unkosten nichts weiter haben würde, als mit Verdruß einige Stunden lang einen mühsamen Zuhörer abzugeben. Diese Ueberlegung ist fähig, alle Entwürfe einer Stadt über den Haufen zu werfen.

daß es nicht genug ist, alle Wörter einer Sprache zu wissen, und daß man sie auch leicht sprechen und verstehen, und daß man sie sich auf eine gewisse Weise eigen gemacht haben muß, wenn man von der Musick, die den Text ausdrückt, eingenommen werden will. Addison hat gar vernünftig angemercket, daß wenn die Engelländer sagen, unsere Musick taue nichts, dieses nichts anders beweiset, als daß sie nicht nach ihrem Geschmack ist. (\*\*)

Ein Recitativ ist nichts anders als eine abgesungene Rede, die ihre Schönheit und ihren Ausdruck aus nichts anderm, als der Aehnlichkeit hernehmen kann, die sie mit dem einer ieden Sprache eigenen Accent hat. (\*\*\*) Ich rede hier nicht von der Aussprache der Wörter, sondern von dieser Art vom Ton, den man, ohne es zu mercken, einem ganzen Satze giebt. Dieser Ton ist nach den unterschiednen Charactern der Nationen, und nach der Natur der Sprache, die sie reden, unterschieden. Eben dieser Auctor, welcher in Italien gereiset hatte, versichert, daß die Italiäner ihre Bewunderung zu bezeugen, sich eben der Tone bedienen, die den Engelländern eigen sind, wenn sie den Zorn ausdrücken. Daher kommt es, sagt er, daß viele unter unsern Zuschauern, die kein italiänisch wissen, in den Gedanken stehen, daß ein Prinz seinen Vertrauten ums Leben bringen will, in dem Augenblick, da jener diesen wegen seiner Tapferkeit bewundert.

Die Oper war in ihrem Ursprung zu London nichts anders als eine Nachahmung der unsrigen. Gedicht und Musick, alles war englisch. Hernach legte man einen englischen Text unter einen italiänischen Gesang. Allein die Sprache dieses Landes hat etwas hartes, das sich nicht wohl zur Musick schicket. Diese neuen Singspiele mißfielen sowohl als die ersten.  
Kurz

---

(\*\*) Non eadem miramur: eo disconuenit inter  
 Meque & te. Nam quæ deserta & inhospita resque  
 Credis, amoena vocat, mecum qui sentit & odit  
 Quæ tu pulora putas. Gorak.

(\*\*\*) Es ist kein Volk, welches nicht in seiner Sprache einen gewissen Accent, und was singendes haben sollte. Man kann solches besser an den von uns entlegnen Völkern, als an unsern eigenen Landesleuten wahrnehmen. So gar hat in Deutschland ein ieder Strich Landes was besonders recitativisch singendes vor andern an sich. Mizler, 11. Band. 1. Theil. der musical. Bibliothek.

Kurz darauf ließ man in ebender selben Scene einen Helben englisch, den andern italiänisch reden. Solches Schauspiel sahe dem Mischmasch unserer Poffenopern ziemlich ähnlich. Endlich sind die Engelländer sowohl in Ansehung des Gedichts, als der Musick auf die ganz italiänische Singspiele gefallen, wovon sie iso nicht weniger Eckel, als vor allen vorhergehenden haben.

Wie an allen Handlungen der Menschen die Eitelkeit ein wenig Theil hat: so muthmaste ich, daß diejenigen, die am meisten zum Unterhalt der Londonschen Oper etwas beytragen, und besonders die Damen, sie nur deswegen so fleißig besuchten, daß man glauben möchte, sie verstünden italiänisch. Doch haben die Engelländer, die sonst gar vernünftig sind, endlich gemercket, wie lächerlich es sey, zweymahl wöchentlich drey Glockenstunden lang zu gähnen, um den Titel Virtuoso zu verdienen. Dieses heißt ihn in Wahrheit etwas theuer kauffen. Vielleicht mochten auch einige andere, ohne einen besondern Geschmack an der italiänischen Oper zu haben, da sie keine englische haben konnten, nur deswegen die erste unterhalten, damit sie der unsrigen die Spitze böten, und es ihnen nicht an einem Schauspieler fehle, welches ein Schraub von Paris ist. Die Engelländer wollen, daß London in allen Dingen Paris nachzueifern soll; und die Mühe, die sie sich geben, ihrer Stadt diesen Vortheil zu wegezubringen, ist ein stilles Geständniß von dem Vorzug der unsrigen.

Wenn ich gesagt, daß den Engelländern die Zeit in der Oper lang werden muß, so werden sie sich vielleicht über solche paradoxe Meinung wundern. Ich getraue mir aber zu versichern, daß man nur einmal darf darinnen gewesen seyn, wenn man davon überzeugt seyn will. Es hat mich allezeit gedencht, als wenn sie die Oper als einen Todtenmesse angehört hätten, und ich habe viele selbst so traurig gesehen. Dieserhalb habe ich den Opersaal, so voll er immer, und so schön und erleuchtet er auch gewesen, als den berühmtesten dem Verdruß geweihten Tempel betrachtet, wo Leute von allerley Stande, ausgenommen das gemeine Volk, ihr Opfer bringen. Als ich darinnen war, so hat es mir geschienen, als ob alles die Gegenwart dieser Göttin empfände, und ich habe ihr unterweilen selber geopfert. Umsonst hat man mich bereden wollen, daß diese ernsthaften, ich will nicht sagen, traurigen Minen der Zuhörer von nichts anderm als ihrer

ihrer durch die Annehmlichkeiten der Musick aufgebrauchten Empfindung hervorührten. Diese sanfte und angenehme Melancholie, die sie einflößet, bildet sich auf unserm Gesichte ganz anders ab, als der Verdruß. Die zärtliche Regung erkennet man an ganz andern von der Traurigkeit unterschiednen Zügen; zum wenigsten kann das häufige Gähnen, das ich bey ihnen wahrgenommen, genugsam entscheiden, welches von beyden die Zuhörer ammeisten beschäftigt. Mit einem Worte, was ich geschehen ist, der gängliche Fall dieses Schauspiels beweiset genung, daß ich mich in meinen Muthmassungen nicht geirret habe.

Ist es zu verwundern, daß den Engelländern in der italiänischen Oper Zeit und Weile lang geworden? Der dritte Theil der Zuschauer verstunde nicht, was man sang, und es war gar natürlich, daß Farinelli selber sie zum gähnen bewegen mußte, sobald er von den Arien aufs Recitativ kam.

Ist es wahr, daß die Welschen alle andere Völker in Europa in der Musick übertreffen: so ist nichts besser, als daß vernünftige Nationen ihren Geschmack darnach einrichten, und daß sie sich die Schönheit ihres Gesanges zu Nutzen machen, wie Lully gethan hat, wie Rameau heutiges Tages mit so vielem Beyfall thut, und nicht, daß sie ihre Sprache verleugnen, und in einer fremden singen, wie die Engelländer gethan haben.

Sie sehen, mein Herr, daß ich imgeringsten nichts dem Verdienst der italiänischen Musick, die fast ganz Europa angenommen hat, und deren Schönheit auch Personen von Geschmack in Franckreich erkennen, zu nahe geredt haben will. Wenn ich aber ihre Vortreflichkeit zugebe: so glaube ich, daß ich eine Oper in einer fremden Sprache, und worinnen insgemein das Gedicht in seinem Entwurf so kalt, als platt in der Ausführung ist, tadeln kann. Ich überlasse es ihnen zu entscheiden, ihnen, die ein so großer Richter in der Dicht- als Tonkunst sind. Sind dieses Künste wovon nur Meister urtheilen können, so sind sie es in allen beyden.

Unter so vielen Dichtern, die welsche Singspiele gemacht haben, zählet man nur einen Abt Metastasio.

Die Italiäner haben den Ruhm, daß sie dieses Schauspiel erfunden. Man kann aber den Franzosen nicht die Ehre abstreiten, es vollkommener gemacht zu haben. Sowohl zu London als in Italien ist es von allem dem entblößet, was das unsrige so blühend und belebt macht; ich verstehe die Tänze und Chöre. So wie die Opern sind, so verdrießt es mich allezeit, sie durch Personen aufgeföhret zu sehen, die zwar eine meistens reine, öfters schöne, ja bewunderwürdige Stimme haben, wenn es ja nicht anders seyn soll; aber denen es an Stellung, Gebärden und Anständigkeit fehlet, und die durch ihre gezwungne Minen und widersinnige Stellungen den Augen öfters das Vergnügen der Ohren theuer genug verkauffen. Bey einer ziemlich schönen Gestalt habe ich niemanden mit schlechtem Anstand als den Farinelli spielen gesehen, seinen Nachfolger ausgenommen. Die Gesichter und Verdrehungen der berühmten Strada waren unerträglich. Wenn sie sang, so schnaubte sie wie eine Furie, und wenn man sie mit Vergnügen hören wollte, so mußte man sich ausdrücklich entschliessen, sie nicht zu sehen.

Man wird mir sagen, daß unsere französische Oper auch grosse Fehler hat, ich will es gestehen; daß unsre Sänger selten gute Musicverständige sind, es dauret mich, daß es wahr ist; daß viele falsch singen, der Vortrag ist rechtmäßig; daß unser Recitativ etwas gezogen wird, und unsre Music nicht verändert genug ist; daß derjenige, der das Orchester dirigiret, mehr Lärmen macht, als kein Instrument ic. Ich räume alles ein; Aber bey allem diesen verschafft uns unsre Oper Vergnügen, und die zu London ist traurig. Unsere wird allezeit bestehen, und ist es nur vergebens, daß die Engelländer neue Sänger aus Italien kommen lassen. Es wird ihnen nicht gelingen, ein Schauspiel zu unterhalten, das ihnen für das Vergnügen, das sie davon haben, allezeit zu theuer seyn wird.

Es wäre zu wünschen, daß, da die italiänische Opern hieselbst aufgehöret haben, die Engelländer aufs neue einen Versuch thun mögten, in ihrer Sprache eine anzulegen. Dürfte es ihnen gleich zum Anfang nicht damit gelingen, so könnten sie sich mit der Zeit daran gewöhnen, und würde  
ihre

ihre Sprache viel dabey gewinnen. Es thut ihr sehr nöthig, daß sie ein wenig gelinder gemacht werde, und könnte die Musick mehr als etwas anders dazu beitragen. Die Poeten würden verbunden seyn, die so grosse Anzahl gewisser rauhen Sylben, und die so häufige Zusammenstossung der Selbstlauter, die der Harmonie ihrer Verse entgegen sind, und vermittelst welcher die Kraft des Ausdrucks öfters durch die Härte des Sylbenmasses erkauft wird, allmählich zu verbannen. Ich zweifle nicht, daß die Opern des Quinault die Annehmlichkeit der französischen Poesie vermehret haben.

Man hat allhier aber einen ganz andern Vorsatz. Die Engelländer, die die Oper für nichts anders als ein Concert ansahen, verlangen nicht mehr als eins, das ihnen wohlfeiler zu sehen kommt, und wo man keine Kleider und Auszierungen gebraucht. Auf diesem Theater, wo die Reize der Tanzkunst noch nicht Platz hatten, verlangt man keine andere Schauspieler, als die vorher Zuschauer abgaben, und diese sollen da hinführo ganz geraumig tanzen. Glauben sie nicht, daß ich scherze. Was ich ihnen sage, ist nach dem Buchstaben wahr. Man verlangt eine Unterschrift von sechshundert Personen, davon eine jährlich zehn Guineen geben soll, um inskünftige an dem Orte, wo iso die Oper ist, ein Concert und einen Ball zweymahl in der Woche während der Winterzeit zu haben. Für diejenigen, die weder die Tanz-, noch Tonkunst lieben, wird man einen Spielsaal anlegen, wo es vielleicht nicht die wenigsten geben wird. Dieser Plan kann, wofern er statt findet, den Engelländern sehr schädlich seyn, da sie schon mehr als zuviel zum Spiel geneigt sind. Sie würden vernünftiger handeln, wenn sie die Oper auch so wie sie war, wieder aufrichteten. Nach allem diesem ist es besser, drey Stunden lang zu gähnen, als Gefahr zu lauffen, sich in einer Minute um das Seinige zu bringen. Ich bin

Mein Herr

Ihero ergebenster • •

---

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Critische Sausicus**  
an der Spree.

---

Sechs und vierzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 13. Januar. 1750.

---

Folgendes von Agricola auf die Musick verfertigte Gedicht, worin-  
nen das Lob dieser Kunst meisterlich abgemahlet wird, mag  
mit Erlaubniß meiner Leser auf heute dieses Blatt einnehmen.  
Ueber acht Tage werde ich in der ordentlichen Abhandlung der musica-  
lischen Lehren fortfahren.

Wie ehrlich diese Kunst bey den alten  
Von Königen, Fürsten vnd herrn ghalten  
Ist leichtlich (wie vnten gmet) zufassen  
Aus den Historien, rechter massen.  
Denn sie nicht allein inn der jugent kreis  
Sonder auffß alter ihrn höchsten vreis  
Drauff legten, und nicht (wie jzt) verachten  
Sonder ihr alter darin zubrachten  
Drumb sie ein mutter aller künste grand  
Zur selben zeit behilt die oberhand.  
Draus alle gute sitten entsprissen  
Auch allerley künste daher flissen.

Welche kunst ist doch ihe, sag mir nur das  
 Von allerley thirn vber alle mas.  
 Also als diese gelibt vnd begert  
 Ja keine, wie es volgend wird betverd.  
 Denn wo ist doch ein mensch, sag mir frey  
 Der nicht mit einer schlechten melodey  
 Sich erlüstigt, und lindert sein erbeit  
 Wie vns meldet teglich erfarnheit.  
 Denn es singt der schmidt, schuster vnd tischer  
 Kürbner, glaser, beutler, müller, fischer.  
 Mahler, münker, bergknecht, reuter, furman  
 Der ferber wilß singen auch nicht nachlan.  
 Tuchmacher, dreer, brewer und becker  
 Die spinnerin, netherin siicht auch der lecker.  
 Dem Koch, Keller, herrn, frau vnd maged  
 Diese kunst auffß allerbeste behaged  
 Ja der paur bey dem pflug hörzt und singet  
 Auch der hirt mit seiner pfeiffen klinget.  
 Darnach die schefflein gar wol thun weiden  
 Drumb kan sie keine creatur meiden  
 Der Bogel der lufft singt vnd sich erfreuet  
 Ja der weis schwan, wenn ihm der tod dretvet.  
 Es gibt der frosch im Wasser einen laut  
 Auch das feltheimlein, wo es siht im kraut  
 Summa allerley thir welche leben  
 Vnd eine stimme können von sich geben  
 Wiervol sie kein Vernunfft noch kunst wissen  
 Sondern allein nach der natur beflissen,  
 Singen, und ein islichß nach seiner list  
 Wie ihm denn der schnabel gewachssen ist.  
 Wie solt denn der mensch so vergessen sein  
 Dem beid vernunfft, kunst vnd weisheit sind  
 Vnd alles was not, von Got empfangen (gmein.  
 Gleich geschast werden den groben rangen.  
 Vnd seine stim (wie es denn oft geschicht)  
 Nicht künstlicher denn der grob esel richt.

Ja es ist vberaus eine schande  
 Wenn mans sagen türst, inn allem Lande.  
 Das nicht ein mensch sein stim recht führen sol  
 Vnd sie lernen, Gott zu lob, brauchen wol.  
 Darumb kein vernünfftiger mensch so schliert  
 Der nicht etlicher massen seine stim  
 Zum gefange recht braucht vnd applieirt  
 Ein stummen, in dem fall, wol vergleicht wird  
 In summa, wer wolt doch ein solß meidlein  
 Welchs gegen iderman ist freuntlich vnd fein,  
 Hassen, vnd sie nicht liplich vmbfangen?  
 Wenn sie mit ein süßen gtön thut prangen.  
 Drumb die Musica ist also geschickt  
 Das sie die traurigen Gemüth erquicket.  
 Vertreibt sorg, sterckt die müden gliedemas  
 Gebirt, auch nipt sie weg zorn, neid vnd has.  
 Sie nerd die künste und macht gütigkeit  
 Gibt freud, dadurch sie lindert die erbeit.  
 Verhindert affterred vnd das laster  
 Wo sie recht braucht wird auff ihrem pflaster  
 Auch, auff das ich sag und nicht betrige  
 So stillt sie das kind inn der wig.  
 Gibt eintracht mit sampt guten sitten  
 Drumb kömpt sie warlich von Got geschritten.  
 Vnd ist einer solchen art vnd natur  
 Die nicht allein von menschen creatur.  
 Sondern auch von thirn beid gros vnd kleinen  
 Als schlangen, vogeln, walfisch und merschweinen  
 Gelibt, vnd inn wurden gehalten schon  
 Wie Quidius sagt vom Arion.

Die erste Historia.

Arion durch die kunst sein leben bhielt  
 Auff dem Walfisch sitzend, als einem schilt.  
 Davon siehe die Instrumentalem an  
 Im fünfften Capitel wirstus finden stan.

## Die ander Historia.

Desgleichen sag ich dir aus rechter gunst  
 Das die menschen durchs gedön dieser kunst  
 Ist zu zorn, streit, türstigkeit vnd vnmuth  
 Kund zu fröligkeit, fried vnd sanfftmut  
 Gereicht, vnd dadurch werden bewogen  
 Davon thu vom Thimotheo fragen.  
 Welcher den König Alexander gnant  
 Mit seinem Instrument alzuhand  
 Reizet, das er auch vom essen aufstund  
 Vnd zum waffen greiff, dadurch es ward kund  
 Das er zum streit ein thürstigs herß gewan  
 Vnd stalt sich ganz wie ein grimmiger man.  
 Da aber der Thimotheus furt ging  
 Vnd gar ein freuntlichers Earmen anfang  
 Ward der König mit abthun der waffen  
 Zu frid, freud vnd gutigkeit geschaffen.  
 Derhalben wie wir von ihm thun lesen  
 So ist er der vornemste gewesen.  
 Der mit der Musick erst hat gepranget  
 Vnd dadurch ein gut gerücht erlanget.  
 Denn er war zu der zeit ein solch gesel  
 Der mit dieser kunst hatte gros gefel.  
 Wens ihm gefil, kund er die menschen beklimmen  
 Vnd durch ein ernst melodei ergrimmen.  
 Welchs sich im Siebend vnd dritten thon begibt  
 So die melodei künstlich wird geübt.  
 Bidderum wenn es ihm thet gefallen  
 Bis er ein traurigs Earmen erschallen.  
 Welchs war einer senftlichen Melodey  
 Vnd laut ganz demüthig, das merck dabey.  
 Dadurch er sie vom zorn kund bewegen  
 Vnd mussten frey der fröligkeit pflegen.  
 Vnd also alles leides äinig sein  
 Welchs vns die Musick thut leren allein  
 Solche melodeien entspringen schon  
 Aus dem andern, virden vnd sechsten thon.

Die dritte Historia.

Auch wie Marcianus Capella sagt  
 Hatz den von Rom und Lacedemon bhagt.  
 Das sie ihr volck (wens war inn krigs nöten)  
 Durch pfeiffen, hörner, posaun vnd Trometen  
 Geherzt vnd vnuerzagt machten zum streit  
 Vnd also vergassen all ihr herkleid  
 Auch worden sie freimütig vnd ganz ernst  
 Wenn sie die feind sahen komen von fernst.

Die vierte Historia.

Auch die Lacedemonier des pflegten  
 Das sie allsampt rot kleider anlegten  
 Wenn sie gedachten zu reisen inn krig  
 Vnd gesinnet zu behalten den sig  
 Zu einer verbergung ihrer wunden  
 Vnd der farb des bluts, sie solchs begundten  
 Drumb sie den feinden kein vrsach gaben  
 Zur thürstigkeit die der streit wil haben  
 Sonder vberwunden sie oft mit list  
 Wie an solchen örtern die gwonheit ist

Die fünfte Historia.

Desgleichen han vorgeiten die alten  
 Diese kunst ganz fleiszig lassen walten:  
 Auch inn königes höfen und pallaz  
 Inn wirdschafften, des gleichen zur Collatz  
 Den gros thetigen mennern zu eim preis  
 Die inn streit hatten gethan ihren vreis  
 Odder sonst ein menlich that begangen  
 Den selben zu ehren, thet man prangen.  
 Auff harffen, pfeiffen vnd andern Instrument  
 Spilet einer nach dem andern behend.  
 Vbren tiffch da sie beinander sassen  
 Vnd nicht, wie isund, sofften und frassen.

Dadurch solch ehrliche that rüchtbar ward  
 Auch gab es der jugent ein gute ardt  
 Zur begirlichkeit der edlen künste  
 Darunter die Musick ist die schönste  
 Vnd ward die jugend dadurch bewogen  
 Das sie die alten leut hilt für augen,  
 Wie die von Lacedemon han gethan  
 Welche die alten ganz hoch zogen an.  
 Vnd hielten sie inn grosser würdigkeit  
 Aber bey uns wird gehalten für thorheit  
 Auch ist ehr, zucht, tugend jkund ein spot  
 Vnd die scham hat weggenommen der tod  
 Was vorzeiten ward erbarlich genand  
 Wird nu gehalten für die ergste schand  
 Beide bey den alten als den jungen  
 Denn sie han all, Ade scham, gesungen.  
 Das wir aber weiter weiter mögen handeln  
 So theten die alten ehrlich wandeln.  
 Mit ihren kindern inn der jugent  
 Welche sie hielten zu aller tugent  
 Wenn die eltern der tod thet umbgeben  
 Furten die jungen ein erbars leben  
 Also ging zur selben zeit ehr im schwang  
 Furcht, zucht, scham vnd tugent, on allen jwang  
 Auch warn sie der oberkeit vnterthan  
 Wie Gott gebeut durch sein einigen; Son  
 Ach Gott, wie ist solchs so gar verschwunden  
 Jkund bey uns inn den lekten stunden  
 Es solten die eltern (wie billig wer)  
 In Gotts wort, des gleichen in guter lehr  
 Auff jhn vnd gewenen jre kinder.  
 So seind sy doch selber wie die vinder.  
 Das machts warlich, das man jzt sagen mus  
 Qualis pater, talis est filius.  
 Wie die mutter, also ist die tochter auch  
 Der knecht wil haben seines herren brauch.

Wie die fraw, also die maget wil sein  
 Darumb lauffen sie all zur hellen pein.  
 Auch wird sie billich der Trefffel schenden  
 Wo sie sich von sunden nicht abwenden:  
 Wens aber (wie es dann teglich geschicht)  
 Mit fressen, sauffen kund werden entricht.  
 Auch mit gelt vnd gute zu erwerben  
 Vnd den negsten in grund zu verderben.  
 Da wusten sie bescheids mehr denn gnug  
 Jedoch es ist ja ihr Wagen vnd pflug  
 Damit sie alles zu sich thun füren  
 Vnd oft jhrs negsten acker berüren.  
 Wolan es sol niemands denn ihn selber  
 Bedencken sie auf oxsen, so werns selber  
 Füren sie ein vnd füllen vol das haus  
 So kömpt ein ander vnd drischt das Korn aus.  
 Drumb werden sie durch sich selber betrogen.  
 Denn sie habens jhm negsten entzogen.  
 Auch dieweil sie (wie gesagt von den alten)  
 Ihre kinder nicht wissen zu halten  
 Berachten sie noch die Schulen dazu  
 Denn sie verstehn es souil als ein ku.  
 Darinne die kinder gehalten werden  
 Zu guten künsten vnd züchtigen gberden.  
 Aus welchen (wenn sie nu Gottfürchtig sein)  
 Vorstendig vnd fluge Bischoff gedein.  
 Gute prediger allhie auf erden  
 Vnd weise bürgermeister draus werden  
 Amptleut, gütig Regenten, wer sie sein  
 Vnterthenig bürger, vnd bauru gemein.  
 Mus man alle aus den Schulen suchen  
 Wo anders, so magst du dich verkriechen.  
 Summa summarum, da lernt man die schrift  
 Vnd all das jhenig, was Gots wort betrifft  
 Nach welchem alles was lebt, sich mus richten  
 Drum mag jederman wol drauff tichten.

Vnd seine Kinder bald zur schul treiben  
 Soln sie anders im wort Gots bekleiben.  
 Ja sprechen sie, was schul was glerter man  
 Mein son sol jnn die rechen Schule gan,  
 Wenn er kan lesen, schreiben vnd rechen  
 Darnach sol er haben kein gebrechen.  
 Wenn er kan vortwaren sein register  
 So ist er mir lieber denn ein Priester.  
 Wñ ihm Gott vorley weisheit und vorstand  
 Das kan er on die schul wol thun beband.  
 Ja ja harre darnach vnd backe nicht  
 Bis das selbig one mittel geschicht.  
 Das der heilig geist kompt von oben ab  
 Vnd wtrd personlich lernen deinen Knab,  
 So wirstu gar langsam essen das brod  
 Sonder für hunger gedeyen dem tod.

### Die sechste Historia.

Auch möcht ein alter disse wort füren  
 Ich kan jnn mein alter nicht studiren.  
 Es ist nu viel zulange geharret  
 Denn ich hab mein iugent gar vornarret  
 Ey dein schad, jdoch hör was ich dir rath  
 Vnd merck was der weise Socrates that.  
 Der auf seytenspielen, bey alten tagen  
 Anfang zu lernen, darnach thu fragen.  
 Besser istß im alter etwas zufassen  
 Denn mit schanden alles nachzulassen.

---

Diese Blätter worden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen  
 Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der  
**Kritische Sausicus**  
an der Spree.

---

Sieben und vierzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 27. Januar. 1750.

---

Hier folget nunmehr der auf pag. 278. im 34ten Stück sich beziehende

**Zweyte Absatz**

**Von der Auflösung der Dissonanzen.**

**W**iewohl die ausserordentliche Dissonanz ohne die Hauptdissonanz in keinem Accord zum Vorschein kömmt, und wenn diese letzte vorbereitet ist, die erste gleichfals für vorbereitet gehalten wird: so muß man diese beyden Dissonanzen dennoch in der Art sie aufzulösen nicht untereinander vermischen.

Jede gemeine von der Septime entstandne Dissonanz gehet in der Auflösung eine Stufe unter sich, und jede ausserordentliche Dissonanz steigt in der Auflösung eine Stufe über sich. Die Ausnahmen werden am gehörigen Orte vorkommen.

Wir wollen die umgekehrten Accorde zuerst vor uns nehmen, und hernach von den untergeschobnen handeln. Hier ist zu mercken, daß die

Consonanzen wodurch in einer Fortschreitung des Basses mit Grundaccorden die Septime aufgelöset wird, die Octave, Quinte und Terz sind.

Auflösung mit der Quinte. (I) Wenn der Bass eine Secunde steiget, oder welches einerley ist, eine Septime niedwärts gehet, so löset sich die Septime in eine Quinte auf, s. E.

|      |       |     |   |
|------|-------|-----|---|
|      | f     | (a) | e |
|      | h     | (e) | c |
|      | <hr/> |     |   |
|      | 7     |     | 5 |
| Bass | g     |     | a |

Bei (a) gehet die Septime eine Stufe niedwärts, und bei (e) gehet die außerordentliche Dissonanz, die hier ein h ist, und gegen f dissoniret, eine Stufe über sich.

Verwandelt man also den Septimenaccord in einen Quartterzenaccord, und folglich die Septime in eine Terz (nach pag. 276. S. 54.) so muß diese Terz alsdenn eine Stufe heruntersteigen. Verwandelt man ihn in einen Sertquintenaccord: so muß die Quinte heruntersteigen. Verwandelt man ihn in einen Secundenaccord, so muß der Bass, der alsdenn die Grunddissonanz vorstellet, heruntersteigen. Ist in der Grundharmonie eine außerordentliche Dissonanz zugleich vorhanden; so muß selbige zugleich aufwärts gehen, in was für einer Gestalt, davon pag. 277. gesagt ist, sie auch erscheine.

Durch diese Veränderung der Gestalt der Harmonie aber geschieht es, daß, wenn sich nach dem Grundbasse die Septime allhier in eine Quinte auflöset: also nach Beschaffenheit der Fortschreitung des versetzten Basses die Quinte in der Gestalt einer andern Consonanz erscheinet. Eben dieses geschieht, wenn der Grundaccord, worinnen die Auflösung geschieht, in einen umgekehrten Satz verwandelt wird. Wir wollen des Raumes wegen nur einige Exempel anführen, aus deren Vergleichung mit der Grundharmonie dieses erhellen wird.

Grunderempel.

|       |   |   |
|-------|---|---|
|       | e | d |
|       |   | 7 |
|       | 7 | 5 |
| Bass. | f | g |

Umkehrungen dieses Exempels.

|      |         |         |        |         |         |
|------|---------|---------|--------|---------|---------|
|      | e (α) d | e (β) d | (γ)    | e (δ) d | e (ε) d |
|      | 6       | 6       | 6      | 6       | 6       |
|      | 6       | 4       | 4      | 7       | 5       |
| Baß. | 5<br>a  | 5<br>h  | 2<br>e | 3<br>d  | 7<br>f  |
|      | h       | c       | h      | d       | f       |

Erklärung.

Man mercke überhaupt, daß die Dissonanz allhier aufs e und die Note, worinnen die Auflösung geschieht, aufs d fällt.

Bey (α) findet sich über die Note a ein Sertquintenaccord, worinnen dieses e die Quinte ist. Diese Quinte steigt bey der folgenden Note h auf die Terz herunter.

Bey (β) findet sich über die Note c ein Quartterzenaccord, worinnen dieses e eine Terz ist. Diese hier dissonirende Terz steigt bey der folgenden Note h auf eine consonirende Terz herab.

Bey (γ) ist die Dissonanz im Baß, welcher deswegen eine Stufe herunter gehet.

Bey (δ) löset sich die Septime in die Terz des umgekehrten Accords über h auf.

Bey (ε) löset sich selbige in die Sexte des umgekehrten Accordes über f auf.

Auflösung mit der Terz. (II) Wenn der Baß eine Quarte aufwärts, oder welches einerley eine Quinte niedertwärts gehet, so löset sich die Septime in eine Terz auf, z. E.

|       |         |
|-------|---------|
|       | f (α) e |
|       | h (β) c |
| ----- |         |
|       | 7 5     |
| Baß.  | g c     |

Bey (α) gehet die Septime eine Stufe niedertwärts, und löset sich in eine Terz auf. Bey (β) gehet die außerordentliche Dissonanz eine Stufe aufwärts, und löset sich in die Octave auf.

Versehet man die Glieder dieser Harmonie; so verändern zwar die beyden Intervallen, zwischen welchen die Auflösung statt findet, ihren Namen nach Beschaffenheit der Fortschreitung, so wie vorher bey dem 1. Artikel.

Der Proceß der Auflösung aber ist immer einerley, indem diejenige Note, die die Septime vorstellet, allezeit auf eine Consonanz herunter steigt, wie aus folgenden Umkehrungen zu ersehen:

|         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|
| f (α) e | f (β) e | f (γ) e | f (δ) e | f (ε) e |
| 6       | 6       | 6       | 6       | 6       |
| 7       | 7       | 5       | 5       | 4       |
| g       | g       | h       | h       | d       |
|         | f (ζ) e | (η)     | (θ)     |         |
|         | 6       |         |         |         |
|         | 4       | 4       | 4       |         |
|         | 3       | 2       | 2       |         |
|         | d       | f       | f       | c       |

Bey (α) löset sich die Septime in die Sexte und bey (β) in die Octave auf. Bey (γ) steigt die Quinte auf die Terz und bey (δ) auf die Octave herunter. Diese letztere Fortschreitung ist deswegen noch besonders zu mercken, weil der Baß, der die außerordentliche Dissonanz enthält, nicht nur auf die Klangsaite, sondern auch auf die medianten, wie hier bey (δ) fortzugehen, das Recht hat welches als eine Verwechslung der Auflösung erklärt werden kann.

Bey (ε) steigt die Dissonanz auf die Octave und bey (ζ) auf die Terz herunter. Bey (η) und (θ) lieget die Dissonanz im Baße, welcher im erstern Exempel eine Stufe, und im letztern eine Quarte heruntersteiget. Diese letztere Fortschreitung, die gleichfalls eine Verwechslung der Stimmen in der Auflösung ist, findet nur bey einem übermäßigen Quartenaccord statt. Ausdrücklich falsch aber ist es, wenn man nach dem Tritonsacorde den Baß auf die dominante steigen läßet, s. E.

4 6  
2 4  
f g

Diese Bewegung des Basses ist nur in einer chromatischen Fortschreitung, da derselbe einen halben Thon höher steigt, erlaubt, s. E.

4 b7  
2  
f fis

**Auflösung mit der Octave.** (III) Wenn der Bass eine Terz unterwärts oder welches einetley ist eine Sexte aufwärts gehet: so löset sich die Septime in eine Octave auf, i. E.

|       |   |   |
|-------|---|---|
|       | e | d |
|       | 7 | 8 |
|       |   | 7 |
| Bass. | f | d |

Was unter den vorigen beyden Artickeln von der Auflösung in Ansehung der Umkehrung der Harmonie gesagt ist, gilt auch hier, wie aus folgender Vorstellung zu ersehen:

|   |     |   |  |   |     |   |  |     |   |
|---|-----|---|--|---|-----|---|--|-----|---|
| e | (a) | d |  | e | (b) | d |  | (c) |   |
|   |     |   |  | 6 |     | 6 |  | 4   |   |
| 7 |     | 6 |  | 5 |     | 4 |  | 2   | 7 |
|   |     | f |  |   |     | 3 |  |     |   |
| f |     | f |  | a |     | a |  | e   | d |

Bei (a) steigt die Septime auf die Sexte herunter. Bei (b) löset sich die Quinte in eine Quarte auf, und bei (c) geht der Bass, der da selbst die Grunddisonanz enthält, eine Stufe unterwärts.  
**Erste Anmerkung.** Die grosse Septime im Septimenaccord auf der Klangsaite eines harten Tones pfleget öfters, anstatt eine Stufe unter sich zu gehen, einen halben Ton über sich aufzulösen, i. E.

|       |   |   |
|-------|---|---|
|       | h | c |
|       | 7 | 8 |
| Bass. | c | c |

Die grosse Septime auf der Klangsaite eines weichen Tones geht beständig über sich, wie bei (aa) wofern der Bass nicht chromatisch aufwärts gehet, da sie sich alsdenn unterwärts, und zwar in eine andere Dissonanz, nemlich die verminderte Septime auflösen kann, wie bei (bb)

|       |      |     |   |  |      |     |     |
|-------|------|-----|---|--|------|-----|-----|
|       | (aa) | gis | a |  | (bb) | gis | g   |
|       |      | 7*  | 8 |  |      | 7*  | 7b  |
| Bass. |      | a   | a |  |      | a   | ais |

Diese Art der Auflösung bei (bb) findet auch in der harten Tonart auf allen Saiten, wo die grosse Septime angebracht werden kann, statt i. E.

|       |   |     |  |   |     |
|-------|---|-----|--|---|-----|
|       | h | b   |  | e | es  |
|       | 7 | 7b  |  | 7 | 7b  |
| Bass. | c | cis |  | f | fis |

Die Art der Auflösung bey (*acc*) ist nichts anders als eine Zurückhaltung, die, nach dem gegründten Ausspruch des Herrn Heinichens mehr bey geschwinden, als langsamen Noten in der Ausübung gebraucht wird, und diesswegen, ausgenommen bey dem Ausdruck harte Worte, von dem Grundspieler nicht beobachtet werden darf.

Zweyte Anmerckung. Mit der Auflösung der Dissonanzen in den uneigentlichen Septimenaccorden hat es, in Ansehung des ersten, eben die Bewandniß wie mit denen in den eigentlichen Septimenaccorden Die übrigen haben nur insgemein jede eine Art der Auflösung.

### Exempel.

|   |                           |  |               |  |                 |
|---|---------------------------|--|---------------|--|-----------------|
| Vom ersten<br>uneigentlichen<br>Septimenaccord. | a g                       |  | a g oder gis  |  | a g             |
|   | 7 5                       |  | 7 3 oder 3*   |  | 7 8             |
|   | Baß. h c                  |  | h e           |  | h g             |
|   | Auflösung mit der Quinte. |  | Mit der Terz. |  | Mit der Octave. |

Nach Anleitung obengegebner Exempel können auch diese Harmonien verkehrt werden.

### Grunderempel. Umkehrungen dieses Exempels.

|   |           |  |             |  |           |  |             |  |           |
|---|-----------|--|-------------|--|-----------|--|-------------|--|-----------|
| Vom andern<br>uneigentlichen<br>Septimenaccord. | 7 a 3 gis |  | 5 a 3 gis   |  | 3 a 3 gis |  | dis e       |  | dis d     |
|   | f e       |  | f e         |  | dis e     |  | h h         |  | h h       |
|   | dis       |  | h           |  | h h       |  | f e         |  | a gis     |
|   | <hr/> h e |  | <hr/> dis e |  | <hr/> f e |  | <hr/> a gis |  | <hr/> f f |

Die ausserordentliche Dissonanz, die hier ein dis ist, steigt jederzeit einen halben Ton über sich, wenn die Hauptdissonanz a eine Stufe unterwärts geht. Die letzte Umkehrung, da die ausserordentliche Dissonanz der übermäßigen Serte chromatisch einen halben Ton unter sich geht, und in die grosse Serte des übermäßigen Secundenaccordes aufgelöst wird, haben wir im Vorbeygehen mit merken wollen.

|  |           |      |           |
|--|-----------|------|-----------|
| Vom dritten un-<br>eigentlichen Sep-<br>timenaccord. | 7 h 5 a   | oder | 7 h 8 a   |
|  | gis       |      | gis       |
|  | e         |      | e         |
|  | <hr/> c f |      | <hr/> c a |

Umkehrung des ersten Exempels.

|       |     |       |     |       |     |       |   |
|-------|-----|-------|-----|-------|-----|-------|---|
| 5 h   | 3 a | 5 h   | 4 a | 3 h   | 8 a | gis   | a |
| gis   |     | gis   |     | e     | f   |       | f |
| c     |     | c     | 2   |       | e   | e     | e |
| <hr/> |     | <hr/> |     | <hr/> |     | <hr/> |   |
| e     | f   | e     | e   | gis   | a   | h     | a |

Dritte Anmerckung. Der übermäßige Secundenaccord mit den von ihm abstammenden Sätzen löset sich insgemein in den vollkommenen Dreyklang über der Endungsseite, und umgekehrt, in den Sexten- und Sertquartenaccord auf. Man darf nur also nach einem aus dem übermäßigen Secundenaccord entspringenden Satze den Baß auf die Klangsaite, medianten oder dominante fortgehen lassen, wiewohl einige Fortschreitungen des Basses hiezu allezeit bequemer und natürlicher als die andern sind.

Exempel.

|       |   |       |   |       |   |       |   |       |   |
|-------|---|-------|---|-------|---|-------|---|-------|---|
| d     | c | d     | c | d     | c | d     | c | h     | c |
|       | 6 | 2*    | 6 |       |   | h     | a | gis   | a |
| 2*    | 4 |       |   | f     | e | f     | e | f     | e |
| Baß.  | f | f     | c | 7     | 3 | 7     | 6 | 4*    | 6 |
| <hr/> |   | <hr/> |   | <hr/> |   | <hr/> |   | <hr/> |   |
|       | e |       |   | gis   | a | gis   | c | 3     | d |
|       |   |       |   |       |   |       |   | d     | c |

|       |   |       |   |       |   |       |   |
|-------|---|-------|---|-------|---|-------|---|
| h     | c | d     | c | d     | c | d     | c |
| gis   | a | gis   | a | gis   | a | gis   | a |
| f     | e | f     | e |       |   | f     | e |
| <hr/> |   | <hr/> |   | <hr/> |   | <hr/> |   |
| 4*    |   | 6*    |   | 6*    |   | 6*    | 6 |
| 3     |   | 5     | 6 | 5     |   | 5     | 4 |
| d     | a | h     | c | h     | a | h     | e |

Der übermäßige Secundenaccord kann auch folgendergestalt aufgelöst werden:

|       |   |
|-------|---|
| d     | c |
| gis   | a |
| <hr/> |   |
| 2*    | 3 |
| f     | a |

Bei einer chromatischen Aufsteigung des Basses findet auch folgende Auflösung mit dem Accord der verminderten Septime statt:

|     |     |
|-----|-----|
| d   | c   |
| gis | a   |
|     | es  |
|     |     |
| 2*  | 7b  |
| f   | fis |

Der Grund dieser Auflösung ist folgende Bewegung der Grundharmonie:

|     |    |
|-----|----|
| 7d  | 7c |
| gis | a  |
|     |    |
| 7   | 7  |
| *3  | 3* |
| e   | d  |

Es ist zu merken, daß die neue vermittelst der Vorgung in die tonischen Septimenaccorde gebrachte Dissonanz allein heruntersteigen, und den übermäßigen Secundenaccord wiederum zum Septimenaccorde machen kann, s. E.

|     |     |     |     |     |     |     |     |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| d   | d   | f   | e   | gis | gis | gis | gis |
| gis | gis | d   | d   | f   | e   | f   | e   |
|     |     |     |     | d   | d   |     |     |
|     |     |     |     |     |     |     |     |
| f   | e   | gis | gis | h   | h   | d   | d   |

Man kann in diesen Accorden ebenfalls die tonbezeichnende einen halben Ton über sich gehen lassen, und hernach, wenn man will, auf den ordentlichen Septimenaccord, oder, einen andern davon abstammenden gehen, s. E.

|      |    |   |   |     |   |     |     |   |     |     |   |     |
|------|----|---|---|-----|---|-----|-----|---|-----|-----|---|-----|
| d    | d  | d | d | d   | d | h   | h   | h | d   | d   | d |     |
|      | 6  | 7 |   | h   | h | h   | gis | a | gis | gis | a | gis |
|      | 2* | 4 | * | f   | f | e   | f   | f | e   | f   | f | e   |
|      |    | 3 |   |     |   |     |     |   |     |     |   |     |
| Baß. | f  | f | e | gis | a | gis | d   | d | d   | h   | h | e   |

Diese Blätter werden alle Dienstage fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

# Kritische Musica

## an der Spree.

---

Acht und vierzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstag, den 3. Februar. 1750.

---

**Vierte Anmerkung.** Da die oben erklärten drey Hauptfortschreitungen alle Grundconsonanzen, worinnen sich eine Dissonanz auflösen kann, enthalten: so muß man sich hüten, nach einem Septimenaccord eine Terz oder Quinte aufwärts zu gehen, wosfern man die Dissonanz nicht in eine andere aus einem umgekehrten Accord entlehnte Consonanz auflöset, wie in folgenden Exempeln bey (aa), oder wosfern man nicht eben dieselbe Harmonie bey dieser Hinaufsteigung fortdauern läset, bis man die Dissonanz durch eine bequeme Consonanz auflösen kann, wie bey (bb)

|      |        |    |  |
|------|--------|----|--|
| (aa) | c      | b  |  |
|      | 7      | 4b |  |
|      |        | 2  |  |
|      | Baß, d | f  |  |
|      |        |    |  |

Der hier drey Stufen höher steigt.

|      |        |   |   |      |  |
|------|--------|---|---|------|--|
| (bb) | c      | c | h | oder |  |
|      |        | 6 |   |      |  |
|      | 7      | 5 |   |      |  |
|      | Baß, d | f | g |      |  |
|      |        |   |   |      |  |

Der hier drey Stufen höher steigt.  
B b b

|  |        |   |   |
|--|--------|---|---|
|  | c      | c | h |
|  | 7      | 6 |   |
|  |        | 4 |   |
|  |        | 3 |   |
|  | Baß, d | a | g |
|  |        |   |   |

Der hier fünf Stufen höher steigt.  
Bon

Von dem fünf Stufen übersteigenden Basse ist in folgender fünften Anmerkung litt. (1) und (2) ein besonderes Exempel vorhanden. Wir haben schon einige Exempel gehabt, da eine Dissonanz auf die andere herunter steigt. Hier folgen noch einige andere.

|              |   |   |             |   |   |              |    |   |              |   |   |     |   |   |
|--------------|---|---|-------------|---|---|--------------|----|---|--------------|---|---|-----|---|---|
| ( $\alpha$ ) | g | f | ( $\beta$ ) | g | f | ( $\gamma$ ) | c  | h | ( $\delta$ ) | c | h | (1) | a | g |
|              | 7 | 7 |             | 7 | 5 |              | 7  | 4 |              | 5 | 4 |     | 7 | 4 |
|              |   |   |             |   |   |              | 3* | 2 |              |   | 2 |     |   | 2 |
| Baß.         | a | g | a           | h |   | d            | f  |   | fis          | f |   |     | h | f |

|     |   |     |            |          |            |              |          |            |     |     |     |
|-----|---|-----|------------|----------|------------|--------------|----------|------------|-----|-----|-----|
| (2) | a | gis | ( $\eta$ ) | d        | c          | ( $\theta$ ) | d        | c          | (1) | d   | c   |
|     | 7 | 2*  |            | h        | a          |              | h        | a          |     | h   | a   |
|     |   |     |            | gis      | fis        |              | gis      | dis        |     | gis | dis |
|     | h | f   |            | <u>e</u> | <u>dis</u> |              | <u>e</u> | <u>fis</u> |     | f   | fis |

|              |   |     |               |          |            |           |          |          |
|--------------|---|-----|---------------|----------|------------|-----------|----------|----------|
| ( $\kappa$ ) | a | gis | ( $\lambda$ ) | h        | b          | ( $\mu$ ) | e        | dis      |
|              | 7 | 5*  |               | gis      | g          |           | c        | h        |
| Baß.         | h | c   |               | e        | e          |           | a        | a        |
|              |   |     |               | <u>c</u> | <u>cis</u> |           | <u>f</u> | <u>f</u> |

### Erklärung.

Bei ( $\alpha$ ) steigt eine Septime auf die andere, und bei ( $\beta$ ) steigt dieselbe auf die falsche Quinte herunter.

Bei ( $\gamma$ ) steigt die Septime auf den Triton, und bei ( $\delta$ ) steigt die falsche Quinte auf den Triton herunter.

Bei (1) und (2) wo der Baß der Oberstimme fünf Stufen entgegen geht, steigt die Septime das erstemahl auf eine große Secunde, das anderemahl auf eine übermäßige Secunde herunter. Bei dieser außerordentlichen Fortschreitung ist zu merken, daß der Accord, worinnen die Auflösung geschieht, jedesmahl von der Beschaffenheit der allhier angeführten seyn muß.

Bei ( $\eta$ ) steigt die Septime auf eine verminderte Septime und bei (1) auf eine falsche Quinte herunter.

Bei (1) steigt die Dissonanz auf eine falsche Quinte herunter.

Bei ( $\kappa$ ) steigt die Septime auf eine übermäßige Quinte, und bei ( $\lambda$ ) auf eine verminderte Septime herunter.

Bei

Bei (α) steigt die Septime auf eine übermäßige Sexte herunter. Unter dem Artikel von den untergeschobnen Accorden werden noch einige Exempel vorkommen.

Sechste Anmerkung. Ehe man eine Dissonanz auflöset, kann man den Bass alle Noten, woraus der Accord besteht, durchlauffen lassen, z. E.

|         |  |  |  |  |           |
|---------|--|--|--|--|-----------|
| 6       |  |  |  |  | 6         |
| 6 4 4 6 |  |  |  |  | 6 4 5     |
| 5 3 2   |  |  |  |  | 2 5 3 5   |
| h d f e |  |  |  |  | a d f gis |
|         |  |  |  |  |           |

Einerley Harmonie.

Einerley Harmonie.

Siebende Anmerkung. Wir haben gesagt, daß die außerordentliche Dissonanz allezeit einen Grad über sich steigen soll. Dieses scheint in folgender chromatischen Tonfolge nicht statt zu finden, weil daselbst die außerordentliche Dissonanz allezeit auf die Septime heruntersteiget.

|       |            |              |              |          |
|-------|------------|--------------|--------------|----------|
|       | 3 gis<br>d | 7 g<br>3 cis | 3 fis<br>7 c | 7 f<br>h |
| Bass. | e          | a            | d            | g        |

Hierauf dient zur Antwort, daß, wenn der Ton, zu dem die außerordentliche Dissonanz hinauf steigen soll, nicht offenbar binnen den Partien des Accords vorhanden ist, derselbe allezeit als darunter begriffen verstanden wird, indem dieser Ton nichts anders, als die Octave vom Grundtone, ist, und folglich, wenn ein Accord in seinem ganzen Umfang gegriffen werden soll, natürlicher Weise darinnen vorhanden seyn soll.

Achte Anmerkung. Es ist als ein Freiheit anzusehen, wenn man die Dissonanz bey veränderter Harmonie nicht so gleich in den folgenden Accord auflösen läffet, sondern diese Auflösung über etliche Noten aufhält. z. E.

|       |   |   |   |   |  |     |     |   |   |   |
|-------|---|---|---|---|--|-----|-----|---|---|---|
| (α)   | f | f | f | e |  | (β) | c   | c | c | h |
|       | 7 | 6 | 6 | 3 |  |     | 6   | 6 | 6 | 3 |
|       |   |   | 5 |   |  |     | 4   | 4 | 5 | 3 |
|       |   |   | h | c |  |     | 3   |   |   |   |
| Bass. | g | a | h | c |  |     | a   | g | f | g |
|       |   |   |   |   |  |     | Bbb | a |   |   |

Bei

Bei (α) wird die Dissonanz f erst über c und bei (β) die Dissonanz c erst über g aufgelöst.

Wir wollen nunmehr von den untergeschobnen Accorden handeln.

(A) Von der Auflösung des Nonenaccordes.

Man löset die None insgemein auf fünferley Art auf. Findet sich die Septime zu gleicher Zeit dabey, so muß sie ebenfalls, wie die None, der Grundfortschreibung der Septime zu folge, eine Stufe unterwärts gehen. Die fünf Arten der Auflösung des Nonenaccordes sind folgende:

- 1) Wenn der Baß auf eben derselben Stufe ausfällt, so löset sich die None in die Octave auf, wie bei (α)
- 2) Wenn der Baß eine Secunde aufwärts geht, so löset sich die None in eine Septime auf, wie bei (β)
- 3) Wenn der Baß eine Terz steigt, so löset sich die None in eine Sexte auf, wie bei (γ)
- 4) Wenn der Baß eine Quarte steigt, so löset sich die None in eine Quinte auf, wie bei (δ)
- 5) Wenn der Baß eine Terz unterwärts geht, so löset sich die None in die Terz auf, wie bei (ε)

|      |  |  |  |  |   |
|------|--|--|--|--|---|
| Baß. | (α) $\begin{array}{cc} 9d & 8c \\ & c \quad c \end{array}$                   |  | (β) $\begin{array}{cc} 9d & 7e \\ 7b & 5a \\ \hline & c \quad d \end{array}$ |  | (γ) $\begin{array}{cc} 9d & 6c \\ \hline & c \quad e \end{array}$ |
|      | (δ) $\begin{array}{cc} 9d & 5c \\ 7b & 3a \\ \hline & c \quad f \end{array}$ |  | (ε) $\begin{array}{cc} 9d & 3c \\ 7h & 8a \\ \hline & c \quad a \end{array}$ |  |   |

Die Art, die None anzubringen, wenn man den Baß eine Stufe heruntersteigen läßt, und alsdenn den Nonenaccord in einen Quartterzenaccord verwandelt, ist nichts anders, als eine Vorausnahme der Harmonie bei zurückgehaltne[m]m Baße; s. E.

|   |     |     |
|---|-----|-----|
| g | 9 f | 3 f |
| e | 7 d | 8 d |
| c | 5 h | 6 h |
| g | 3 g | 4 g |
| e | e   | d   |
|   |     |     |
|   |     |     |

1. Anmerkung. Die übermäßige None, die von einigen mit Unrecht mit der übermäßigen Secunde vermischt wird, kann auf folgende drey Arten aufgelöst werden:

( $\alpha$ ) Ueber sich in die Terz, so wie der grosse Septimenaccord, von dem sie abstammet, wenn der Bass auf eben der Stufe bleibt, oder eine Terz niedertwärts gehet. In diesem Fall ist sie für nichts anders als eine Aufhaltung der eigentlichen Harmonie anzusehen. Siehe ( $\alpha$ )

( $\beta$ ) Einen halben Ton chromatisch unter sich, wie bey ( $\beta$ )

( $\gamma$ ) Einen ganzen Ton unter sich, wie bey ( $\gamma$ )

|              |       |     |  |              |       |     |  |             |       |     |  |              |     |     |
|--------------|-------|-----|--|--------------|-------|-----|--|-------------|-------|-----|--|--------------|-----|-----|
| ( $\alpha$ ) | 9 gis | 3 a |  | ( $\alpha$ ) | 9 gis | 5 a |  | ( $\beta$ ) | 9 gis | 3 g |  | ( $\gamma$ ) | gis | fis |
|              | c     | c   |  |              | c     | 7c  |  |             | c     | cis |  |              | a   | a   |
| Bass,        | f     | f   |  | f            | d     |     |  | f           | e     |     |  | f            | dis |     |

In der Melodie läßt man die übermäßige None wohl einen ganzen und einen halben Ton unter sich gehen, wenn man sie bey ( $\alpha$ ) auflöset; z. E.

|       |     |
|-------|-----|
| 9 gis | 3 f |
| f     | d   |

2. Anmerkung. Der übermäßige Quintenaccord, es sey die Terz oder Quarte darinnen, löset sich insgemein in den Hauptaccord der Klangsaite, oder wenn der Bass bestehen bleibt, in den Sextenaccord über der Medianten auf; z. E.

|       |   |   |       |   |
|-------|---|---|-------|---|
| ♯     | ) | o | (     | ♯ |
| d     | c |   | d     | c |
| h     | a |   | h     | a |
| gis   | e |   | gis   | e |
| e (f) |   |   | e (f) |   |
| c     | a |   | c     | c |

Man findet auch folgende Art der Auflösung:

|     |   |
|-----|---|
| d   | c |
| h   | a |
| gis | f |
| e   |   |
| c   | f |

Geht der Bass in einer chromatischen Fortschreitung einen halben Ton über sich, so kann der übermäßige Quintenaccord in den falschen Quintenaccord, oder in den Accord der verminderten Septime folgendergestalt aufgelöst werden:

|         |     |  |     |     |
|---------|-----|--|-----|-----|
| h       | a   |  | h   | b   |
| gis     | g   |  | gis | g   |
| e       | e   |  | e   | e   |
| Bass. c | cis |  | c   | cis |

Die Auflösung dieses Accords durch den Accord der übermäßigen Secunde gehört unter die catechrestischen:

|         |     |
|---------|-----|
| h       | a   |
| gis     | fis |
| e       | dis |
| Bass. c | c   |

3. Anmerkung. Die aus der Umkehrung des Nonenaccords entstehenden Sätze können auf unterschiedne Art, nach Beschaffenheit der Bewegung des Basses, ausgeübet werden; s. E.

|               |   |              |   |     |   |     |   |
|---------------|---|--------------|---|-----|---|-----|---|
| 5 e           | d | 3 e          | d | 6 c | c | 6 e | d |
| 3 c           | c | 6 a          | a | 4 a | a | 4 c | c |
| 7 g           | a | 4 f          | f | 2 f | f | 2 a | a |
| 6 f           | f | 5 g          | f | 3 g | f | 7 f | f |
| <b>Baß.</b> a | a | <b>Baß</b> c | c | e   | d | g   | g |

Auf andere Art.

|               |   |     |   |     |   |     |   |
|---------------|---|-----|---|-----|---|-----|---|
| 7 f           | f | 5 f | f | 3 f | f | 7 e | d |
| 5 d           | d | 3 d | d | 2 e | d | 2 g | g |
| 3 h           | h | 6 g | g | 4 g | g | 6 d | d |
| 6 e           | d | 4 e | d | 6 h | h | 4 h | h |
| <b>Baß.</b> g | g | h   | h | d   | d | f   | f |

Auf andere Art.

|                |     |      |     |     |     |     |     |     |     |
|----------------|-----|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 7b             | b   | oder | a   | b   | b   | e   | c   | e   | e   |
| 5g             | g   | g    | g   | g   | g   | b   | b   | a   | b   |
| 3e             | e   | e    | e   | cis | cis | a   | g   | g   | g   |
| <b>Baß.</b> 6a | g   | oder | a   | a   | g   | cis | cis | cis | cis |
| cis            | cis | cis  | cis | e   | e   | g   | g   | b   | b   |

Wenn die Septime aus dem Nonenaccord, von welchem diese Sätze entspringen, weggethan wird: so kann man den Grundseptimenaccord dieser Sätze, oder einen davon abstammenden, damit verzögern, wie aus folgender Vorstellung zu ersehen:

|    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|
| 7g | 7g | 5g | 5g | 7f | 6e |
| 6f | 5e | 4f | 3e | 4c | 4c |
| 3c | 3c | 6a | 6a | 2a | 2a |
| a  | a  | c  | c  | g  | g  |

Man kann diese Sätze auch auf folgende Art gebrauchen:

|    |   |    |   |    |   |
|----|---|----|---|----|---|
| 7g | g | 5g | g | 7f | f |
| 6f | f | 4f | f | 4c | d |
| 3c | d | 6a | h | 2a | h |
| a  | h | c  | d | g  | g |

ingleich:

|    |   |    |   |    |   |
|----|---|----|---|----|---|
| 7g | g | 5g | g | 7f | e |
| 6f | e | 4f | e | 4c | c |
| 3c | c | 6a | b | 2a | b |
| a  | b | c  | c | g  | g |

ingleich:

ingeleichen:

|    |   |    |   |    |   |
|----|---|----|---|----|---|
| 7g | g | 5g | g | 7f | e |
| 6f | e | 4f | e | 4c | c |
| 3c | c | 6a | g | 2a | g |
| a  | g | c  | c | g  | g |

ingeleichen:

|    |   |    |   |    |   |
|----|---|----|---|----|---|
| 7g | a | 6a | a | 7f | f |
| 6f | f | 5g | f | 5c | c |
| 3c | c | 4f | f | 4a | a |
| a  | a | c  | c | g  | f |

4. Anmerkung. Wenn die None mit der Sexte, anstatt der Quinte, begleitet wird: so wird der daraus entstehende Accord insgemein folgendergestalt aufgelöst:

|    |   |    |   |    |   |    |   |
|----|---|----|---|----|---|----|---|
| 9f | f | 7e | d | 6e | d | 3e | d |
| 6c | h | 5c | h | 4c | h | 5g | g |
| 3g | g | 2g | g | 7f | f | 4f | f |
| e  | d | f  | f | g  | g | c  | h |

ingeleichen:

|    |    |   |    |    |   |    |    |   |    |    |    |
|----|----|---|----|----|---|----|----|---|----|----|----|
| 9f | 3f | f | 7e | 6d | d | 6e | 5d | d | 3e | 2d | 3d |
| 6c | 7c | h | 5c | 5c | h | 4c | 4c | h | 5g | 5g | 6g |
| 3g | 4g | g | 2g | 2g | g | 7f | 7f | f | 4f | 4f | 5f |
| e  | d  | d | f  | f  | f | g  | g  | g | c  | c  | ch |

ingeleichen:

|    |    |    |   |    |   |    |   |
|----|----|----|---|----|---|----|---|
| 9f | 8e | 7e | e | 6e | e | 3e | e |
| 6c | 6c | 5c | c | 4c | c | 5g | g |
| 3g | 3g | 2g | g | 7f | f | 4f | e |
| e  | e  | f  | e | g  | g | c  | c |

Diese Blätter werden alle Dienstag fortgesetzt, und sind in der Haude- und Spener'schen Buchhandlung für 1 Gr. zu haben.

Der

# Kritische Souffleur

## an der Spree.

---

Neun und vierzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 10. Februar. 1750.

---

(B) Von der Auflösung des Undecimenaccords.

Den vollen sechsstimmigen Undecimenaccord aufzulösen, lässet man den Baß auf eben der Stufe, und verwandelt die Harmonie in einen Septimenaccord, der nachhero ordentlich herunter steigt, s. E.

|   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|
| 4 | g | 3 | f | f |
| 9 | e | 8 | d | d |
| 7 | c | 7 | c | h |
| 5 | a | 5 | a | g |

Baß.      3 f      3 f  
                   d            d            g

Der fünfstimmige Undecimenaccord wird nicht nur auf eben diese Weise, sondern auch auf folgende Arten aufgelöst:

|  |  |  |
|--|--|--|
| (α) g f<br>e d<br>c c<br>a a<br>-----<br>d d | (β) g f<br>e d<br>c c<br>a a<br>-----<br>d f | (γ) c h<br>a g<br>g f<br>e<br>-----<br>d d |
|--|--|--|

Ecc

(3)

|           |   |   |   |     |   |   |   |
|-----------|---|---|---|-----|---|---|---|
| ✻ ) o ( ✻ |   |   |   |     |   |   |   |
| (♯)       | c | c | h | (♯) | c | c | h |
|           | a | a | g |     | a | a | g |
|           | g | f | f |     | g | f | f |
|           | e | d | d |     | e | d | d |
|           | d | g | g |     | d | h | g |

Bey (♯) löset sich selbiger in den Septimenaccord, und bey (♯) da der Baß eine Terz steigt, in den Sextquintenaccord auf.

Bey (♯) löset sich der Undecimenaccord bey bleibendem Baße in einen Quartterzenaccord auf. Bey (♯) folgen zwey Undecimenaccorde unmittelbar aufeinander, davon der letztere wie bey (♯) in einen Septimenaccord aufgelöset wird.

Bey (♯) steigt der Undecimenaccord auf einen Nonenaccord herab, der hernach seine gewöhnliche Auflösung hat.

1. Anmerckung. Der tonische Undecimenaccord es sey die Quinte oder die Sexte darinnen, wird auf der Klangsaite, wo er gemacht wird, in den Hauptaccord aufgelöset, z. E.

|   |   |   |    |    |    |
|---|---|---|----|----|----|
| 4 | f |   | 4  | f  |    |
| 9 | d | e | 9  | d  | es |
| 7 | h | c | 7  | h  | c  |
| 5 | g | g | b6 | as | g  |
| c | c |   | c  | c  |    |

Folgende Auflösung, da man den Baß, bey Verwechslung des Tones, einen ganzen Ton heruntersteigen läßet, und den Tritonsaccord darauf machet, gehöret unter die sogenannten catechrestischen, z. E.

|   |   |  |   |   |
|---|---|--|---|---|
| 5 | g |  | 6 | g |
| 4 | f |  | 4 | e |
| 9 | d |  | 2 | c |
| 7 | h |  | b |   |
| c |   |  | b |   |

Hierher gehört auch folgende, da man den Baß chromatisch einen halben Ton steigen läßet, und dazu den Accord der falschen Quinte oder der verminderten Septime nimt, z. E.

|   |     |  |   |     |
|---|-----|--|---|-----|
| h | a   |  | h | b   |
| g | g   |  | g | g   |
| f | e   |  | f | e   |
| d | e   |  | d | e   |
| c | cis |  | c | cis |

2. Anmerkung. Der vierstimmige Undecimenaccord löset sich insgemein in einen Septimenaccord auf, s. E.

|   |   |   |  |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|--|---|---|---|---|---|---|---|---|
|   |   | h |  |   |   |   | d |   |   |   | a |
| 4 | c | g |  | 4 | e | h |   | 4 | h | f |   |
| 7 | f | f |  | 7 | a | a |   | 7 | e | e |   |
| 5 | d | d |  | 5 | f | f |   | 5 | c | c |   |
|   | g | g |  |   | h | h |   |   | f | f |   |

Lasset man den Bass eine Terz heruntersteigen, so kann man ihn in den Accord einer None verwandeln, welchen man hernach gehörig auflöset, s. E.

|   |   |   |
|---|---|---|
| c | b | b |
| f | g | g |
| d | f | e |
| g | e | c |

Die Umkehrung des ersten Exempels giebt uns folgende Sätze:

|   |   |    |  |   |   |    |  |   |   |   |   |
|---|---|----|--|---|---|----|--|---|---|---|---|
| 7 | c | 6h |  | 5 | c | 4h |  | 2 | d | 3 | d |
| 4 | g | g  |  | 2 | g | g  |  | 5 | g | 6 | g |
| 3 | f | f  |  | 6 | d | d  |  | 4 | f | 5 | f |
|   | d | d  |  |   | f | f  |  |   | c | h |   |

Die beyden umgekehrten Accorde  $\begin{matrix} 7 & 5 \\ 4 & 4 \end{matrix}$  werden öfters auf einer durchgehenden Note ohne Auflösung gebraucht, s. E.

|   |   |   |  |   |   |   |
|---|---|---|--|---|---|---|
| 7 | c | c |  | 5 | g | g |
| 4 | g | g |  | 4 | f | e |
| 3 | f | e |  | 2 | d | c |
|   | d | e |  |   | c | c |

Exc 2

Man

Man pfleget aber insgemein in dem ersten Satze die 4 und im andern die 5 wegzulassen, und also diesen Sätzen folgendes Ansehen zu geben:

|       |       |
|-------|-------|
| 7 c e | 4 f g |
| 3 f g | 2 d e |
| d e   | c c   |

Einige pflegen diesen ersten Satz einen durchgehenden Septimenaccord, und den andern einen durchgehenden Secundenaccord zu nennen.

3. Anmerkung. Der dreystimmige Undecimen- insgemein Quartaccord, wird auf unterschiedne Art aufgelöst, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen:

|                |         |         |                  |            |
|----------------|---------|---------|------------------|------------|
| (α) c h oder b | (β) c h | (γ) c h | (δ) c b          | (ε) c b    |
| 5              | 5 4     | 5 6     | 5 4 <sup>b</sup> | 5 8        |
| 4 3            | 4 2     | 4 4     | 4 2              | 4 6 oder 5 |
| Baß. g g       | g f     | g 3     | g f              | g b        |
|                |         | d       |                  |            |

ingeleichen:

|         |         |                  |         |         |
|---------|---------|------------------|---------|---------|
| (ζ) c h | (η) c b | (θ) c b          | (ι) c h | (κ) c h |
| 5 5     | 5 b7    | 5 6              | 5 6     | 5 4     |
| 4 3     | 4 3     | 4 5 <sup>b</sup> | 4 5     | 4 2*    |
| g e     | g c     | g e              | 8 gis   | g as    |

ingeleichen:

|         |         |
|---------|---------|
| (λ) c h | (μ) c h |
| 5 6     | 5 9     |
| 4 5     | 4 5*    |
| g dis   | g es    |

Erklärung.

Bey (α) steigt die Undecime auf die Terz herab, bey (β) auf den Triton, bey (γ) auf die Sexte.

Bey (δ) steigt die Undecime auf die Quarte aus einem Secundenaccord, bey (ε) auf die Octave aus einem Sexten, oder Sextquintenaccord herab.

Bey

Bey (3) steigt die Undecime auf die Quinte, bey (4) auf eine Septime und bey (5) auf eine falsche Quinte herab.

Bey (1) steigt die Undecime auf eine Terz, bey chromatisch fortgehenden Basse, und bey (2) auf eine übermäßige Secunde herab.

Bey (7) steigt die Undecime wieder auf eine Sexte, und bey (8) auf eine übermäßige Quinte herab.

Die Auflösung dieses Quartenaccords kann auch aufgehalten werden, wie folgendes Exempel zeigt:

|   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|
| c | c | c | c | c | h |
| 5 | 4 | 6 | 6 | 5 |   |
| 4 | 2 |   | 5 | 4 | 3 |
| g | b | a | f | g | g |

Nachdem wir die gewöhnlichsten Arten der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen erklärt haben: so wollen wir nunmehr, um uns selbige desto bekannter zu machen, allerhand Exempel über alle Töne dazufügen.

### Erstes Exempel

Welches die gewöhnlichste Begleitung der harten Tonleitern enthält.

(I) Nach der Ordnung der Kreuze.

Es ist zu merken, daß die Ziffern, womit die erste Reihe der Accorden bezeichnet wird, zum Muster aller übrigen dienen.

| Im Hinaufsteigen. |     |     |     |     |     |     | Im Herabsteigen. |     |     |     |     |     |     |     |     |
|-------------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 6                 | 6   | 6   |     |     |     |     | 6                | 6*  |     |     |     | 6   |     |     |     |
| 4                 | 6   | 5   | 6   | 5   |     |     | 4                |     | 4   | 6   | 4   |     |     |     |     |
| 3                 |     |     |     |     |     |     | 3                |     | 2   |     | 6   |     |     |     |     |
| e                 | d   | e   | f   | g   | a   | h   | e                | c   | h   | a   | g   | f   | e   | d   | c   |
| g                 | a   | h   | c   | d   | e   | fis | g                | g   | fis | e   | d   | c   | h   | a   | g   |
| d                 | e   | fis | g   | a   | h   | cis | d                | d   | cis | h   | a   | g   | fis | e   | d   |
| a                 | h   | cis | d   | e   | fis | gis | a                | a   | gis | fis | e   | d   | cis | h   | a   |
| e                 | fis | gis | a   | h   | cis | dis | e                | e   | dis | eis | h   | a   | gis | fis | e   |
| h                 | cis | dis | e   | fis | gis | ais | h                | h   | ais | gis | fis | e   | dis | cis | h   |
| fis               | gis | ais | h   | cis | dis | is  | fis              | fis | is  | dis | cis | h   | ais | gis | fis |
| cis               | dis | is  | fis | gis | ais | his | cis              | cis | his | ais | gis | fis | is  | dis | cis |



(II.) Nach der Ordnung der Beem.

|     |    |    |     |     |     |
|-----|----|----|-----|-----|-----|
| 6   | 6  | 6  | 6*  | 4   | 6   |
| 4   |    | b6 | 6   | 4   | 4   |
| b3  | 6  | 5  | 3   | 2   | 6   |
| f   | g  | a  | d   | c   | b   |
| b   | c  | d  | e   | f   | a   |
| es  | f  | g  | c   | b   | g   |
| as  | b  | c  | es  | des | c   |
| des | es | f  | ges | as  | ges |

Zweytes Exempel.

Welches die gewöhnlichste Begleitung der weichen Tonleitern enthält.

(I.) Nach der Ordnung der Kreuze.

|                  |     |     |     |     |     |       |                  |     |     |    |     |     |     |
|------------------|-----|-----|-----|-----|-----|-------|------------------|-----|-----|----|-----|-----|-----|
| Im Hinaufsteigen |     |     |     |     |     |       | Im Herabsteigen. |     |     |    |     |     |     |
| 6*               | 6   | 6   | 6   | 6*  | 6   | 6     | 6                | 4   | 3*  | 4* | 6   | 3   | 6*  |
| 4                |     |     |     | 3*  | 6   | 5     | 6                | 4   | 3   | 4* | 6   | 3   | 4   |
| a                | h   | c   | d   | e   | fis | gis   | a                | a   | g   | f  | e   | d   | c   |
| e                | fis | g   | a   | h   | cis | dis   | e                | e   | d   | c  | h   | a   | g   |
| h                | cis | d   | e   | fis | gis | ais   | h                | h   | a   | g  | fis | e   | d   |
| fis              | gis | a   | h   | cis | dis | is    | fis              | fis | e   | d  | cis | h   | a   |
| cis              | dis | e   | fis | gis | ais | his   | cis              | cis | h   | a  | gis | fis | e   |
| gis              | ais | h   | cis | dis | is  | * fis | gis              | gis | fis | c  | dis | cis | h   |
| dis              | is  | fis | gis | ais | his | * cis | dis              | dis | cis | h  | ais | gis | fis |

(II.) Nach der Ordnung der Beem.

|    |   |     |    |    |     |     |    |    |     |     |   |    |     |
|----|---|-----|----|----|-----|-----|----|----|-----|-----|---|----|-----|
| 6* | 6 | 6   | 6  | 6* | 6   | 6   | 6  | 4  | 3*  | 4*  | 6 | 3  | 6*  |
| 4  |   | 5   | 6  | 3* | 6   | 5   | 6  | 6  | 3   | 3*  | 2 |    | 4   |
| 3  |   | b   | a  | h  | cis | d   | d  | 6  | 3   | 3*  | 2 | f  | 4   |
| d  | e | f   | g  | a  | h   | cis | d  | d  | c   | b   | a | g  | f   |
| g  | a | b   | c  | d  | e   | fis | g  | g  | f   | es  | d | c  | b   |
| c  | d | es  | f  | g  | a   | h   | c  | c  | b   | as  | g | f  | es  |
| f  | g | as  | b  | c  | d   | e   | f  | f  | es  | des | c | b  | as  |
| b  | c | des | es | f  | g   | a   | b  | b  | as  | ges | f | es | des |
| es | f | ges | as | b  | c   | d   | es | es | des | ces | b | as | ges |

Drit.

Drittes Exempel.

welches einen Grundbaß, und zehn daraus gezogenen versetzten Bäße enthält.

|                    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|--------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
|                    | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 |   |   |   |
| Grundbaß.          | c | f | h | e | a | d | g | c | f | h | e | a | d | g | e |   |
|                    | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   |
|                    | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   |
| 1. Versetzt. Baß.  | c | c | h | h | a | a | g | g | f | f | e | e | d | d | c |   |
|                    |   |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   |
|                    |   |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   |
| 2. Versetzt. Baß.  | c | f | f | e | e | d | d | c | c | h | h | a | a | g | g | e |
|                    |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |
|                    |   |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   |
| 3. Versetzt. Baß.  | c | a | a | g | g | f | f | e | e | d | d | c | c | h | h | c |
|                    |   |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   |
|                    |   |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   |
| 4. Versetzt. Baß.  | e | e | d | d | c | c | h | h | a | a | g | g | f | f | e | e |
|                    |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |
|                    |   |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   |
| 5. Versetzt. Baß.  | c | a | h | g | a | f | g | e | f | d | e | c | d | h | c | c |
|                    |   |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   |
|                    |   |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   |
| 6. Versetzt. Baß.  | c | f | d | e | c | d | h | c | a | h | g | a | f | g | c | c |
|                    |   |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   |
|                    |   |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   |
| 7. Versetzt. Baß.  | c | a | f | g | e | f | d | e | c | d | h | c | a | h | c | c |
|                    |   |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   |
|                    |   |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   |
| 8. Versetzt. Baß.  | c | c | d | h | c | a | h | g | a | f | g | e | f | d | c | c |
|                    |   |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   |
|                    |   |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   |
| 9. Versetzt. Baß.  | c | f | g | e | f | d | e | c | d | h | c | a | h | g | c | c |
|                    |   |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   |
|                    |   |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   |
| 10. Versetzt. Baß. | c | d | h | c | a | h | g | a | f | g | e | f | d | g | c | c |
|                    |   |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   |
|                    |   |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   |

Anmerkung über diese Exempel.

Der Grundbaß gehet wechselweise eine Quarte auf oder eine Quinte niederwärts. Die Septime wird hieselbst (nach pag. 283) durch eine Terz bereitet, und (nach pag. 377.) in eine Terz aufgelöst.

Der erste und andere versetzte Baß enthalten eine Reihe abwechselnder Septimen- und Quartterzenaccorde in diatonischer Fortschreitung, woselbst zwischen  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$  und  $\begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix}$  die Dissonanz durch eine Sexte vorbereitet und aufgelöst; zwischen  $\begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix}$  und  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$  aber selbige durch eine Terz vorbereitet und aufgelöst wird.

Der dritte und vierte Baß enthalten eine Reihe abwechselnder Secunden- und Sextquintenaccorde in diatonischer Fortschreitung, woselbst zwischen  $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$  und  $\begin{matrix} 2 \\ 3 \end{matrix}$  die Dissonanz der Secunde durch den liegenden Baß vorbereitet und durch die Absteigung desselben aufgelöst; zwischen  $\begin{matrix} 2 \\ 3 \end{matrix}$  und  $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$  aber die Dissonanz im Sextquintenaccord durch die Quarte des vorhergehenden Secundenaccords vorbereitet, und durch die Quarte des darauf folgenden gehoben wird.

Der fünfte und sechste Baß enthalten eine Reihe abwechselnder Septimen u. Sextquintenaccorde, woselbst zwischen  $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$  und  $\begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix}$  die Septime durch die Octave der Sextquintenaccorde vorbereitet und aufgelöst wird. Zwischen  $\begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix}$  und  $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$  wird die Dissonanz des Sextquintenaccordes durch die Terz im Septimenaccorde vorbereitet und aufgelöst.

Der siebente und achte Baß enthalten eine Reihe abwechselnder Sext-  
quarten- und Sextquintenaccorde, woselbst die Dissonanz zwischen  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$  und  $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$   
durch die Sexte vorbereitet und aufgelöst; zwischen  $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$  und  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$  aber selbige  
durch die Octave vorbereitet und aufgelöst wird.  $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 3 \\ 3 \end{matrix}$

Der neunte und zehnte Baß enthalten eine Reihe abwechselnden Septimen- und Nonen-  
accorde, woselbst zwischen  $\begin{matrix} 9 \\ 7 \end{matrix}$  und  $\begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix}$  die Septime durch die Quinte vorbereitet und aufgelöst; zwischen  $\begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix}$  und  $\begin{matrix} 9 \\ 5 \end{matrix}$  aber die None aber durch die Terz vorbereitet und aufgelöst wird. Die Septime haben wir aus dem Nonenaccorde weagelassen, um die Partien desto netter zu machen.

Uebrigens haben wir zur Ersparrung des Raumes zwar dieses Exempel nur in der ersten harten Tonart C gegeben; Es kann aber zur Uebung in alle übrigen Töne nach Anleitung des ersten Exempels versetzt werden.

Der

# Kritische Souffleur

an der Spree.

---

## Fünfzigstes Stück.

---

BERLIN,

Dienstags, den 17. Februar. 1750.

---

### Viertes Exempel.

Welches wiederum einen Grundbass, und vier daraus gezogene  
versezten Bässe enthält.

|                   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |     |
|-------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|
|                   |   | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7   |
| Grundbass.        | c | f | g | e | f | d | e | c | d | h | c | a | h | g c |
|                   |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6   |
|                   |   | 4 | 6 | 4 | 6 | 4 | 6 | 4 | 6 | 4 | 6 | 4 | 6 | 4   |
| 1. Versezt. Bass. | c | c | h | h | a | a | g | g | f | f | e | e | d | d c |
|                   |   |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |     |
|                   |   |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |     |
| 2. Versezt. Bass. | e | e | d | d | c | c | h | h | a | a | g | g | f | f e |
|                   |   | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6   |
| 3. Versezt. Bass. | c | a | h | g | a | f | g | e | f | d | e | c | d | h c |
|                   |   |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |     |
| 4. Versezt. Bass. | c | f | h | e | a | d | g | c | f | h | e | a | d | g c |
|                   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |     |

Ddd

Jm



|                    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|--------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
|                    |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |
|                    |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |
| 4. Versezt. Bass.  | c | a | a | h | h | c | c | d | d | e | e | f | f | g |
|                    |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |   | 6 |
|                    |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |   | 4 |
| 5. Versezt. Bass.  | c | e | d | f | e | g | f | a | g | h | a | c | h | d |
|                    |   | 9 |   | 9 |   | 9 |   | 9 |   | 9 |   | 9 |   | 9 |
|                    |   | 7 |   | 7 |   | 7 |   | 7 |   | 7 |   | 7 |   | 7 |
| 10. Versezt. Bass. | c | f | d | g | e | a | f | h | g | c | a | d | h | g |
|                    |   | 9 |   | 9 |   | 9 |   | 9 |   | 9 |   | 9 |   | 9 |
|                    |   | 7 |   | 7 |   | 7 |   | 7 |   | 7 |   | 7 |   | 7 |
| 7. Versezt. Bass.  | c | f | h | g | c | a | d | h | e | c | f | d | g | g |

Dieses Exempel kann gleichfalls in die übrigen Töne versetzt werden. Wie die Dissonanzen darinnen vorbereitet und aufgelöst werden, wird einem, der die vorigen Exempel satzsam begriffen, leicht zu entwickeln seyn. Wir halten uns Raumes wegen damit nicht auf.

Sechstes Exempel.

Welches unvorbereitete tonische Septimenaccorde enthält.

|     |     |     |     |     |     |     |     |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
|     | 7   |     | b7  |     | 7   |     | 7   |
|     | 3*  |     |     |     | 3*  |     |     |
| c   | e   | a   | c   | f   | a   | d   | g   |
| g   | h   | e   | g   | c   | e   | a   | d   |
| d   | fis | h   | d   | g   | h   | e   | a   |
| a   | cis | fis | a   | d   | fis | h   | e   |
| e   | gis | cis | e   | a   | cis | fis | h   |
| h   | dis | gis | h   | e   | gis | cis | fis |
| fis | ais | dis | fis | h   | dis | gis | cis |
| cis | is  | ais | cis | fis | ais | dis | gis |
| f   | a   | d   | f   | b   | d   | g   | c   |
| b   | d   | g   | b   | es  | g   | c   | f   |
| es  | g   | c   | es  | as  | c   | f   | b   |
| as  | c   | f   | as  | des | f   | b   | es  |
| des | f   | b   | des | ges | b   | es  | as  |

Die Ziffern, womit die Accorde in C bezeichnet sind, bezeichnen auch die in den übrigen Tönen.

### Siebentes Exempel.

|                   |     |                 |    |                 |                 |     |   |    |   |    |    |   |   |   |   |
|-------------------|-----|-----------------|----|-----------------|-----------------|-----|---|----|---|----|----|---|---|---|---|
|                   |     | 7               | 7  | 7               |                 |     |   |    |   |    |    |   |   |   |   |
| Grundbaß.         | c f | d <sup>3*</sup> | g  | e <sup>*3</sup> | a <sup>*3</sup> | d   | d | g  | e | c  | f  | h | g | c |   |
|                   |     | 6               | 7  | 6               | 7               | 6*  |   |    |   | 6  |    |   |   |   |   |
|                   |     | 4               | *3 | 4               | 3*              | 4   |   |    |   | 4  | 9b |   |   | 6 |   |
| 1. Versetzt. Baß. | c c | d               | d  | e               | e               | f   | f | g  | g | a  | a  | h | h | c |   |
|                   |     | 6               | 4* |                 | 4*              | 6   |   |    |   | 6  |    |   |   | 6 |   |
|                   |     | 4               | 2  | 6               | 2               | 5   | 6 | 4  |   | 4  | 9b |   | 6 | 4 |   |
| 2. Versetzt. Baß. | c c | c               | h  | d               | cis             | f   | a | g  | b | a  | f  | d | d | e |   |
|                   |     |                 |    | 6*              |                 | 6*  |   |    |   | 6  |    |   |   |   |   |
|                   |     |                 |    | 4               |                 | 4   |   | 4* |   | 4  |    | 4 |   | 4 |   |
| 3. Versetzt. Baß. | c f | a               | g  | h               | a               | g   | d | d  | d | c  | g  | f | f | g | c |
|                   |     |                 |    | 6               |                 | 6   |   | 6  | 6 | 4  | 6  | 4 |   |   |   |
|                   |     |                 |    | 5               |                 | 5   |   | 5  | 2 | 5b | 2  | 6 | 7 | 7 | c |
| 4. Versetzt. Baß. | c f | fis             | g  | gis             | a               | cis | d | f  | f | e  | b  | a | h | g | c |

### Achtes Exempel.

|                   |     |     |    |   |    |   |   |    |   |    |     |    |   |   |   |
|-------------------|-----|-----|----|---|----|---|---|----|---|----|-----|----|---|---|---|
|                   |     | 7   | 7  | 7 |    |   |   |    |   |    |     |    |   |   |   |
| Grundbaß.         | c   | fis | h  | e | a  | d | g | c  | f | b  | e   | a  | d | g | c |
|                   |     | 6   |    |   |    |   |   | 6  |   |    |     | 6* |   | 6 |   |
|                   |     | 4*  | 7  | 6 | 7  | 6 |   | 4  |   | 6b | 7   | 4  | 4 | 4 |   |
| 1. Versetzt. Baß. | c c | h   | h  | a | a  | g | g | f  | f | e  | e   | d  | d | c |   |
|                   |     | 6*  | 4* |   | 4* |   |   |    |   | 6  |     |    |   |   |   |
|                   |     | 5   | 2  | 6 | 2  | 6 | 2 | 5b | 2 | b6 | 4*  | 5b | 6 | 7 | c |
| 2. Versetzt. Baß. | c a | a   | g  | g | f  | f | e | es | d | d  | cis | f  | g | c |   |

Neuntes Exempel.

|              |   |   |    |    |   |    |   |   |   |   |   |    |   |   |
|--------------|---|---|----|----|---|----|---|---|---|---|---|----|---|---|
|              |   | 6 |    | 6* |   | 6* |   |   |   |   |   | 6* |   |   |
|              |   | 4 |    | 4  |   | 4  |   | 6 | 5 |   |   | 4  |   | 6 |
| Freyer Bass. | c | b | b6 | 3  | 6 | 3  | 6 | 5 | 4 | 7 | 9 | 3  | 6 | 5 |
|              | c | c | d  | d  | e | e  | f | f | g | g | a | a  | h | h |

Zehntes Exempel.

|              |   |   |   |   |    |   |   |   |   |    |   |    |  |  |
|--------------|---|---|---|---|----|---|---|---|---|----|---|----|--|--|
|              |   |   |   |   |    |   |   |   |   |    |   | 6* |  |  |
|              |   | 6 | 6 |   | 9  |   |   | 6 | 4 | 6  |   |    |  |  |
| Freyer Bass. | c | 4 | 5 | * | 5* | 6 | 7 | 4 | 3 | 5b |   |    |  |  |
|              | c | c | d | e | f  | f | g | g | a | h  | c |    |  |  |

Elftes Exempel.

|              |   |   |   |    |   |    |   |    |   |   |    |    |   |   |
|--------------|---|---|---|----|---|----|---|----|---|---|----|----|---|---|
|              |   | 6 |   | 6* |   |    |   |    |   |   |    | 6* |   | 6 |
|              |   | 4 |   | 4  |   | 4* |   | 4* |   | 4 | 6* | 4  |   | 4 |
| Freyer Bass. | c | 3 | 7 | 3  |   | 3  | 6 | b  | 6 | 2 | b5 | 3  |   | 3 |
|              | c | c | h | h  | a | a  | g | g  | f | f | e  | e  | d | d |

Zwölftes Exempel.

|              |   |   |    |    |    |   |   |   |   |   |   |   |  |  |
|--------------|---|---|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|--|--|
|              |   |   |    |    |    |   |   |   |   |   |   |   |  |  |
|              |   | 9 | 6  | 9  | 6  |   |   |   |   | 6 |   |   |  |  |
| Freyer Bass. | c | 9 | 6b | 5b | 5b | 7 | 5 | 7 | 4 | 6 | 5 |   |  |  |
|              | c | d | d  | e  | e  | f | f | g | g | a | h | e |  |  |

Zu diesen Exempeln in der harten Tonart fügen wir noch folgende in der weichen zu :

Erstes Exempel.

|                    |   |    |    |   |   |    |     |    |   |   |   |    |    |    |
|--------------------|---|----|----|---|---|----|-----|----|---|---|---|----|----|----|
|                    |   |    |    |   |   |    |     |    |   |   |   |    |    |    |
|                    |   | 7  |    |   |   | 7  | 7b  |    |   |   |   |    |    | 7  |
| Grundbass.         | a | 3* | b7 |   | 7 | 3* | 3*  |    | 7 | 7 | 7 | 3* |    | a  |
|                    | a | d  | g  | c | f | h  | e   | a  | d | g | c | f  | h  | e  |
|                    |   | 6* | 6  |   | 6 |    | 6*  |    | 6 |   | 6 |    | 6* |    |
|                    |   | 4  |    | 4 |   | 4  | 7   | 4  |   | 4 |   | 4  |    | 4  |
| 1. Versetzt. Bass. | a | 3  | b3 |   | 3 | 3* | b3  |    | 3 | 3 | 7 | 3  |    | a  |
|                    | a | a  | g  | g | f | f  | e   | e  | d | d | c | c  | h  | h  |
|                    |   | 4* | 4  |   |   |    | 6   | 4* |   | 4 |   | 6  |    | 4* |
| 2. Versetzt. Bass. | a | 2  | 6  | 2 | 6 | 2  | 5   | 2  | 6 | 2 | 6 | 2  | 5  | 2  |
|                    | a | c  | h  | b | a | a  | gis | g  | f | f | e | e  | d  | d  |

D d d 3

211



Anderes Exempel.

|                  |   |                |                |                |                              |   |                |                 |                              |                              |                              |                              |   |
|------------------|---|----------------|----------------|----------------|------------------------------|---|----------------|-----------------|------------------------------|------------------------------|------------------------------|------------------------------|---|
| Grundbaß.        | a | <sup>7</sup> f | <sup>7</sup> d | <sup>7</sup> h | <sup>7</sup> <sup>3*</sup> e | a | <sup>7</sup> d | <sup>7</sup> b  | <sup>7</sup> <sup>b7</sup> c | <sup>7</sup> <sup>3*</sup> a | <sup>7</sup> <sup>3*</sup> d | <sup>7</sup> <sup>3*</sup> e | a |
|                  |   | 6              | 9              | 8              | 9                            |   | 6              | 6               | 4                            | 6                            | 6                            |                              |   |
| 1. Versezt. Baß. | a | <sup>5</sup> a | <sup>7</sup> h | <sup>7</sup> h | <sup>5*</sup> c              | c | <sup>7</sup> d | <sup>5b</sup> d | <sup>5b</sup> e              | <sup>3</sup> e               | <sup>5</sup> fis             | <sup>5</sup> gis             | a |
|                  |   | 6              |                |                | 6*                           | 6 | 6              |                 | 6                            |                              |                              |                              |   |
|                  |   | 4              |                |                | 4                            | 4 | 4              |                 | 4                            | 4*                           | 6                            | 6                            |   |
| 2. Versezt. Baß. | c | c              | c              | <sup>7</sup> h | <sup>7</sup> h               | a | a              | a               | <sup>2b</sup> g              | <sup>3b</sup> g              | <sup>2</sup> fis             | <sup>5b</sup> gis            | a |

Drittes Exempel.

|                  |   |                                |                |                   |                |                |                              |                |                |                              |   |
|------------------|---|--------------------------------|----------------|-------------------|----------------|----------------|------------------------------|----------------|----------------|------------------------------|---|
| Grundbaß.        | a | <sup>7</sup> <sup>3*</sup> dis | e              | <sup>7b</sup> cis | d              | <sup>7</sup> g | <sup>7</sup> <sup>3*</sup> a | d              | a              | <sup>7</sup> <sup>3*</sup> e | a |
|                  |   | 4*                             |                | 4*                | 4              | 4              |                              | 4              |                | 4                            |   |
| 1. Versezt. Baß. | a | <sup>3</sup> a                 | <sup>6</sup> g | <sup>3b</sup> g   | <sup>6</sup> f | <sup>2</sup> f | <sup>3</sup> e               | d              | c              | <sup>6</sup> h               | a |
|                  |   | 6*                             |                | 6*                | 4              | 4              |                              | 6              | 7              |                              |   |
| 2. Versezt. Baß. | a | <sup>5</sup> fis               | <sup>6</sup> g | <sup>5b</sup> e   | <sup>6</sup> f | <sup>3</sup> d | <sup>3</sup> e               | <sup>6</sup> f | <sup>4</sup> e | <sup>3*</sup> e              | a |
|                  |   | 4*                             | 6              | 4                 | 6              | 4              | 4*                           |                | 7              |                              |   |
| 3. Versezt. Baß. | c | <sup>2*</sup> c                | <sup>4</sup> h | <sup>2*</sup> b   | <sup>4</sup> a | <sup>2</sup> a | <sup>2</sup> g               | <sup>6</sup> f | <sup>6</sup> c | <sup>7</sup> e               | a |

Viertes Exempel.

|               |   |                                |                 |                              |                  |                |                |                              |                 |                |                                |                  |                              |                 |
|---------------|---|--------------------------------|-----------------|------------------------------|------------------|----------------|----------------|------------------------------|-----------------|----------------|--------------------------------|------------------|------------------------------|-----------------|
| Grundbaß.     | a | <sup>7</sup> <sup>3*</sup> fis | <sup>7</sup> h  | <sup>7</sup> <sup>b3</sup> h | <sup>7</sup> gis | a              | <sup>7</sup> f | <sup>7</sup> <sup>*3</sup> b | <sup>7</sup> e  | a              | <sup>7</sup> <sup>3*</sup> fis | <sup>7</sup> h   | <sup>7</sup> <sup>3*</sup> e | a               |
|               |   | 6*                             | 7               | <sup>5b</sup> 5*             | 9                | 6b             | 7              | 6                            |                 | 4              | 6                              | 7                |                              |                 |
| Versezt. Baß. | a | <sup>5</sup> a                 | <sup>3*</sup> h | <sup>3b</sup> h              | <sup>4</sup> c   | <sup>6</sup> c | <sup>7</sup> d | <sup>5</sup> d               | <sup>3*</sup> e | <sup>4</sup> e | <sup>7</sup> fis               | <sup>3</sup> fis | <sup>5</sup> gis             | <sup>3*</sup> e |

Fünf

Fünftes Exempel.

|                  |   |   |     |    |     |     |    |   |     |    |     |     |   |    |   |   |
|------------------|---|---|-----|----|-----|-----|----|---|-----|----|-----|-----|---|----|---|---|
|                  |   | 7 | 7   |    | 7   | 7   |    | 7 | 7   |    | 7   |     | 7 |    |   |   |
| Grundbaß.        | a | f | h   | e  | e   | a   | a  | h | e   | a  | a   | d   | h | e  | e | a |
|                  |   |   |     |    |     |     |    |   |     | 6* |     |     |   | 6  |   |   |
|                  | 6 | 6 | 4   | 4* |     |     |    | 7 | 4   | 6  | 6   |     | 5 | 4* |   |   |
| 1. Versezt. Baß. | e | e | dis | d  | d   | cis | c  | h | h   | c  | cis | d   | d | d  | d | e |
|                  |   |   |     |    |     |     |    |   |     |    |     |     |   |    |   |   |
|                  |   |   |     |    | 6*  |     |    |   |     |    |     |     |   | 6  |   |   |
|                  | 6 | 4 | 6   | 6  |     |     |    | 4 | 6   | 4  | 4   |     | 4 | 7  |   | 6 |
|                  | 4 | 7 | 3   | 5b | 5   | 3*  | 3b | 2 | 5   | 2  | 2*  | 6   | 3 | 3* |   | 4 |
| 2. Versezt. Baß. | e | f | fis | g  | gis | a   | a  | a | gis | g  | g   | fis | f | e  | e | e |

In diesen Exempeln bemercket man die in der widrigen Bewegung fortgehenden chromatischen Partien der Harmonie.

Sechstes Exempel.

|               |   |     |    |     |    |   |   |   |   |     |    |   |   |   |   |   |   |   |    |   |
|---------------|---|-----|----|-----|----|---|---|---|---|-----|----|---|---|---|---|---|---|---|----|---|
|               |   | 7b  | 7  | 7   | 7b |   | 7 | 7 |   |     |    |   |   |   |   | 7 |   |   |    |   |
| Grundbaß.     | a | e   | a  | d   | e  | a | d | e | a | h   | e  | a | a | d | h | c | a | h | e  | a |
|               |   |     |    |     |    |   |   |   |   |     |    |   |   |   |   |   |   |   |    |   |
|               |   |     |    |     |    |   |   |   |   | 6*  |    |   |   |   |   | 6 |   |   |    |   |
|               | 6 | 4*  | 6  | 4   |    |   |   |   | 6 | 6   | 4* |   | 6 | 4 | 6 | 6 | 6 | 6 | 7  |   |
|               | 5 | 2   | 5b | 2*  | 3  |   |   | 7 | 4 | 5   | 3b | 6 | 6 | 5 | 3 | 5 | 4 | 5 | 3* |   |
| Versezt. Baß. | a | gis | g  | fis | f  | e | d | e | e | dis | d  | c | c | f | f | e | e | d | e  | a |

Wenn wir den Baß auf der Klangsaite a lassen: so entstehet folgender Ruhepunct (fr. point d'orgue) daraus. Wir wollen darinnen die Partien, anstatt der Ziffern, zu mehrerer Bequemlichkeit mit Buchstaben ausdrücken:

|                  |   |   |     |     |     |   |     |   |   |     |     |   |   |   |   |   |   |   |     |   |   |
|------------------|---|---|-----|-----|-----|---|-----|---|---|-----|-----|---|---|---|---|---|---|---|-----|---|---|
| Die<br>Harmonie. | { | a | gis | g   | fis | f | e   | d | d | c   | h   | h | a | e | d | d | c | h | h   | a |   |
|                  |   | e | e   | e   | d   | d | cis | a | a | a   | fis | f | e | c | h | h | a | a | gis | e |   |
|                  |   | c | d   | cis | ch  | a | f   | e | e | dis | d   | c | a | f | f | e | e | e | e   | e | c |
|                  |   | h | a   | a   | gis | g |     |   |   |     |     |   |   |   |   |   |   |   |     |   | d |

Baß. a

Sie-



B. 1.

H. C. Schlichtel

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and clefs.

Vertical text on the left margin: a c c a a c c a

# TAB. 1.

ad §. 13.

*f g a h c e d e h f g a e d c h a g f e d c h a g f e*  
II. C. Schlüssel.

I. F. Schlüssel.

*c d e f g h a g c d e h a g f e d g a h c d e f g a g a h c d e f f e*  
III. G. Schlüssel.  
ad §. 10. lang: gem: Tact.  
ad §. 11. Bindungszeichen.

gestuw: gem: Tact. Zwei Viertel Tact.  $\frac{3}{4}$ . Tact.

Custodes.

$\frac{3}{4}$  Tact.  $\frac{12}{8}$  Tact.  $\frac{3}{2}$  Tact. ad §. 17.

$\frac{3}{4}$  Tact.  $\frac{3}{8}$  Tact.  $\frac{3}{4}$  Tact.  $\frac{3}{8}$  Tact.

$\frac{9}{16}$  Tact. ad §. 18. Anm. 4. ad §. 19. ad §. 20. ad §. 21.

ad p. 40. Anm. 3.

ad § 9 Pag: 16.

Eine gantze gilt

2. Halbe l.

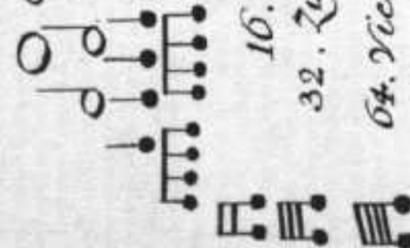
4. Viertel l.

8. achtt. l.

16. Scheuß; Th: l.

32. Zueij u. dr: Th: l.

64. Vier u. Sechßig Theile



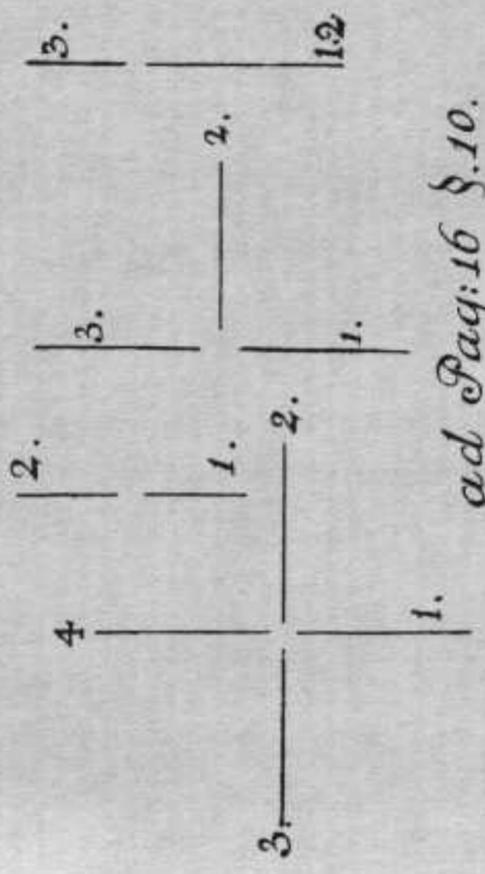
Maxima

Longa

Breuis

Semibreuis

Art, den Tact zu Schlagen



ad Pag: 16 §. 10.

# # } versetz zeichen  
b b  
4 4



Handwritten musical score for guitar, measures 21-28. The score is written on seven staves. The first staff contains the melody, and the subsequent staves contain guitar-specific notation including chords, arpeggios, and fingerings. Measure numbers 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, and 28 are indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *vel* (velocity) and *del* (deliberate). The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note in measure 28.

# No. 1. III.

2

Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piece is marked with a fermata over the first measure and a 'rit.' marking.

Musical staff 2: Treble clef. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The piece is marked with a fermata over the first measure and an 'item' marking.

Musical staff 3: Treble clef. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The piece is marked with a fermata over the first measure, '10 ascendendo', and 'M. circ. Mez.'.

Musical staff 4: Treble clef. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note E6, an eighth note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The piece is marked with a fermata over the first measure, 'Circolo item it.', and '12.'.

Musical staff 5: Treble clef. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note B6, an eighth note C7, a quarter note D7, and a quarter note E7. The piece is marked with a fermata over the first measure, '14.', and '15.'.

Musical staff 6: Treble clef. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note F7, an eighth note G7, a quarter note A7, and a quarter note B7. The piece is marked with a fermata over the first measure, '18 it. it.', and '19.'.

Musical staff 7: Treble clef. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note C8, an eighth note D8, a quarter note E8, and a quarter note F8. The piece is marked with a fermata over the first measure, 'cat 20.', and '21.'.

Musical staff 8: Treble clef. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G8, an eighth note A8, a quarter note B8, and a quarter note C9. The piece is marked with a fermata over the first measure, '21.', and 'aliud'.

Musical staff 9: Treble clef. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note D9, an eighth note E9, a quarter note F9, and a quarter note G9. The piece is marked with a fermata over the first measure, 'aliud', and '21.'.

Musical staff 10: Treble clef. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note A9, an eighth note B9, a quarter note C10, and a quarter note D10. The piece is marked with a fermata over the first measure, 'aliud', and '21.'.

Musical staff 11: Treble clef. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note E10, an eighth note F10, a quarter note G10, and a quarter note A10. The piece is marked with a fermata over the first measure, 'aliud', and '21.'.

Musical staff 12: Treble clef. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note B10, an eighth note C11, a quarter note D11, and a quarter note E11. The piece is marked with a fermata over the first measure, 'aliud', and '21.'.

*Zu pag. 78*  
*10. Stück.*

*nave art*

TAB. IV.

ad §. 30 pag. 96.

Unisonus. Secunda. Tertia. Quarta. Quinta. Sexta

Septima Octava Nona Undecima

ad pag. 123. (3)

#it \*it it. d.

Bezeichnung der dur Thöne. ad pag. 115. der Moll Thöne. §. 37.

A handwritten musical score consisting of ten staves of music. The notation includes various clefs (treble and bass), notes, rests, and dynamic markings. The staves are arranged vertically, and the music is written in a cursive, historical style. The dynamic markings include *f. cis dur*, *f. ut Moll*, *f. as dur*, *f. cis dur*, *f. ut Moll*, *f. as dur*, *f. cis dur*, *f. ut Moll*, *f. as dur*, and *f. cis dur*. The staves are numbered 1 through 10.

1. *f. cis dur*

2. *f. ut Moll*

3. *f. as dur*

4. *f. cis dur*

5. *f. ut Moll*

6. *f. as dur*

7. *f. cis dur*

8. *f. ut Moll*

9. *f. as dur*

10. *f. cis dur*

# TAB. V.

ad pag. 132 und 136. bis 140.

1 Dorische Tonart

2 Unter Dorische.

3 Phrygische

4 Unterphrygische

5 Lydische

6 Unterlyd.

8 Untermixolyd.

Handwritten musical notation for measures 7, 8, and 9. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. Measure 7 contains a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 8 continues the melodic line with some grace notes. Measure 9 features a more complex melodic line with many grace notes and a corresponding bass line.

9. Aeolische.

Handwritten musical notation for measures 10 and 11. Measure 10 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 11 continues the melodic line with grace notes and a corresponding bass line.

10. Unteraeol.

11. Ionische

Handwritten musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 13 continues the melodic line with grace notes and a corresponding bass line.

12. Unterion

*Tempo di Gavotta. ad pag. 124. (4.)*

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Tempo di Gavotta. ad pag. 124. (4.)". The score is written on four systems, each consisting of two staves. The notation is in a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as "u" (pizzicato) and "m" (marcato), scattered throughout the piece. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript. The paper shows signs of age, with some discoloration and a faint watermark visible in the background.

