

Handwritten musical score consisting of six staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *sc.* and *u. f. w.*. The score is annotated with German text on the right side.

*) Hier hat es die Quarta Modi mit ihrer grossen Terz zu thun; da sie bezogen im vorigen Exempel die kleine brauchte, und also moll war, wie der Haupt-Ton. Nun hat sie aber den harten Accord; ob gleich die Ton-Art selbst weich ist.

†) Die unterschiedene Art der schliessenden oder cadenzirende Quartete wird hiemit angezeigt.

**) Man mercke beyläufig die beyden Eintritte

u. f. w. §. 47.

Kern Melodischer Wissenschaft, bestehend in ...

Johann Mattheson

Kern

Melodischer
Wißenschaft

bestehend

in den auserlesenen

Haupt- und Grund- Lehren

der musicalischen

Seß- Kunst oder Composition,

als ein Vorläuffer des

Vollkommenen Capellmeisters,

ausgearbeitet von

MATTHESON.

Hamburg,

Verlegt's Christian Herold.

M D CC XXXVII.

Bayerische
Staatbibliothek
MÜNCHEN

Ihrer Königl. Hoheit

Dem Durchlachtigsten Fürsten und
Herrn,

S E R R S

CAROLO FRIDERICO

Erben zu Norwegen, Herzogen zu Schleswig
Holstein, Stormarn und der
Sittmarsen,

Grafen zu Oldenburg und Delmenhorst,

z. z. z.

Meinem gnädigsten Fürsten und Herrn,



Durchlauchtigster Herzog!

Gnädigster Fürst und Herr,



A nunmehr schon achtzehn Jahr die Ehre genieße, Eurer Königlichen Hoheit, als Capell-Meister, zu Gebote zu stehen, auch bisher zwar einige practische, doch noch keine theoretische Proben meiner Schuldigkeit bey Dero-selben abgelegt habe; als erkuhne mich endlich, mittelst gegen-wär-

Handwritten musical score consisting of six staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Annotations in German are placed to the right of the staves:

- Staff 1: *u. f. w.*
- Staff 2: *u. f. w.*
- Staff 3: **) Hier hat es die Quarta Modi mit ihrer grossen Terz zu thun; da sie bezogen im vorigen Exempel die kleine brauchte, und also moll war, wie der Haupt-Ton. Nun hat sie arber den harten Accord; ob gleich die Ton-Art selbst weich ist.*
- Staff 4: *†) Die unterschiedene Art der schliessenden oder cadenzirende Quartete wird hiemit angezeigt.*
- Staff 5: ***) Man mercke beyläufig die beyden Eintritte*

At the bottom right of the page, the text *u. f. w.* and *§. 47.* are printed.

Kern Melodischer Wissenschaft, bestehend in ...

Johann Mattheson

Handwritten musical score consisting of six staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Annotations in German are placed to the right of the staves:

- Staff 2: ..
- Staff 3: w)
- Staff 4: sc.
- Staff 5: sc.
- Staff 6: w)

Annotations to the right of the staves:

- *) Hier hat es die Quarta Modi mit ihrer grossen Terz zu thun; da sie bezogen im vorigen Exempel die kleine brauchte, und also moll war, wie der Haupt-Ton. Nun hat sie arber den harten Accord; ob gleich die Ton-Art selbst weich ist.
- †) Die unterschiedene Art der schliessenden oder cadenzirende Quartete wird hiemit angezeigt.
- **) Man mercke beyläufig die beyden Eintritte

u. f. w. §. 47.

Kern Melodischer Wissenschaft, bestehend in ...

Johann Mattheson

in meinen Schriften vorlängst aus guten Gründen erwehnet worden, niemahls in gehörige Betrachtung ziehet, wenn, z. E. wieder alle Vernunft, behauptet werden will:

„Daß die Melodie aus der Harmonie entspringe, und alle Regeln der ersten von der andern hergenommen werden müssen, ja, daß es fast unmöglich sey, gewisse Regeln von der Melodie zu geben, weil das meiste auf den guten Geschmack ankomme.

§. 6.

Die Melodie aber ist im Grunde nichts anders, als die ursprüngliche, wahre und einfache Harmonie selbst, darin alle Intervalle nach, auf und hintereinander folgen; so wie eben dieselbe Intervalle, und keine * andre, in vollstimmigen Sätzen zugleich, auf einmahl, und miteinander vernommen werden, folglich eine vielsache Harmonie zu wege bringen. In beyden muß freylich der gute Geschmack regieren, der auch allerdings seine gewisse Regeln hat.

§. 7.

Diese gründliche Auslegung hebet den Streit hierüber auf: weil jedermann zugeben muß, daß die ersten Elemente, woraus eine Vollstimmigkeit gezeuget wird, in den blossen Klang-Stufen bestehen, und denn in der Natur-Lehre, die ein tüchtiger Musicus inne haben muß, der Satz unumstößlich wahr bleibet: daß das einfache vor dem Zusammengesetzten hergehbet, folglich dessen Ursprung und Wurzel ist.

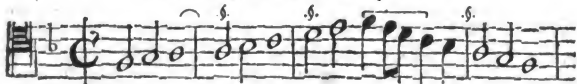
§. 8.

Wer nun eine richtige Theilung anstellen will, der muß vorher den ganzen Zusammenhang in allen Stücken wol betrachten und begreifen. Dieser Ausspruch kan keinem Zweifel unterworfen seyn, daher ich ihn folgender Gestalt anwende: Kein Mensch wird wissen,

* Also kömte es sehr abgeschmackt heraus, wenn mancher, auf andre Weise, zwischen Harmonischen und melodischen Intervallen einen Unterschied erdichten will.

wissen, was eine Terz, Quint, Octav u. s. w. bedeute, der nicht zuvor gesehen, getastet, gehöret und befunden hat, daß die erste aus dreien, die andere aus fünfen, und die dritte aus acht Klängen entstehe, als aus so vielen einfachen Elementen, wesentlichen und durch gewisse ordentliche Stufen aneinanderschliessenden, melodischen Grund-Stücken. Diese Fügung heisset eigentlich und vorzüglich harmonia, compages: welches mit den alten Griechen zu beweisen stehet, die fast von keiner andern Harmonie, als von dieser einfachen, etwas wußten. Es kan demnach niemand die Theilung der Octav anstellen, ehe und bevor er die ganze Klang-Leiter, in ihrem natürlichen Wesen und Zusammenhange, Tritt- und Schrittweise, Grad vor Grad, ohne die geringste Ueberhüpfung, betrachtet, begriffen; besungen oder bespielet hat. Und das ist schon Melodie, wie folgende Beispiele zur Gnüge darlegen, und augenscheinlich bewähren, 1) daß in der melodischen Scala alle Harmonie steckt. 2) Daß die Vollstimmigkeit ihre Regeln aus der Melodie ziehet. 3) Daß ein einzelner Gesang ohne Begleitung, gar wohl bestehen könne; eine so genannte Harmonie aber, ohne Melodie nur ein leerer Schall, und gar kein Gesang sey. 4) Daß alles fliegende Wesen, ohne Nachahmung wenig oder nichts bedeute; diese Nachahmung aber sich auf pure Melodien gründe, es sey in Fugen, Concerten oder andern Gattungen. 5) Daß ein jedes Thema allezeit eine bloße Melodie führet, auf welche, als auf den Grund, hernach die mehrfache Harmonie ihr Gesticke und Gebräme verfertigt, auch sich entweder ganz, oder zum Theil, nach derselben richten muß. 6) Daß ein ieder seine Part vorher allein lernen müsse, ehe er im Chor mit singen kan; und daß es, 7) dem ungeachtet, bey Anfängern hart genug hält, in der Harmonie nicht zu fehlen; ob sie gleich ihre eigene Melodie allein noch so wohl treffen können: woraus folget, daß jenes schwerer sey, als dieses.

§. 9.
Canone alla diritta, a 4. Voci.



Molto pia-ce Onor; mà non tan - to quanto Amor.

Hier macht die bloſſe diatonische Leiter, durch ihre in gerader Schnur auf- und niederſteigende Stufen, bey ganz natürlichem Zusammenhange, ſchon eine ſolche einfältig-edle Melodie, darin die völlige vierſtimmige Harmonie, mit den erſtenlichen Conſonanzen, ohne daß eine einzige Note verändert werden darf, nebst allen dahin gehdrigen ſo kleinen, als groſſen Intervallen, jedes nach ſeiner Art, nemlich: Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen und Octaven, richtig enthalten iſt.

§. 10.

Ich ſetze ferner nur dieſen Scotländiſchen Tanz, und frage, wie eſend der Baß dazu ausfallen würde, wenn er ſich nicht nach der Haupt-Melodie, im Nachahmen, richtete? und wie wohl hergegen auch eine nur zwiefache Harmonie geräth, wenn die eine Stimme von der andern gleichſam ein Myſter nimmt, und ihr freundlich entgegen ſpielt?

Ecoſſoiſe.



§. 11.

Fraget doch rechtschaffene Tanzmeister: S'ils commencent leurs leçons par des entrechats, ou par la demarche de la Danse? ob sie ihren Schülern erst Kreuz-Cabriolen, hernach aber einen tactmäßigen Gang beibringen? Man kan ja von niemand geschickte Sprünge, mit beyden Füßen zugleich, fodern, ehe er recht gehen gelernt hat; so wenig als iemand z. E. den dritten Theil eines Dinges herauszugeben vermag, der vom ersten und zweyten nichts weiß. Eines beziehet sich hier unumgänglich auf das andre.

Mein nächster unlängbarer Sag lautet so: Natürliche Werkzeuge sind die Muster und Quellen der künstlichen. Denn, wenns auch möglich wäre, getrennte Tergen, Quinten zc. wissentlich und willkürlich zu treffen und zu theilen, ohne die zwischen ihren Enden liegende Klänge zu kennen, zu zehlen*, zu messen und zu untersuchen; so ist doch das Singen bey dem Menschen eher gewesen, als das Spielen, und das natürliche schöne Werkzeug der Kehle gibt nur einen einzigen Klang auf einmahl an. Derowegen, wenn von Intervallen die Rede ist, muß man darunter vorzüglich denjenigen Gebrauch, da ihre termini oder Enden sich nacheinander (successive) hören lassen, und nur einen einzigen Laut oder einfachen Klang, zur Zeit, hervorbringen; nicht aber, wie sie das Ohr zugleich, auf einmahl rühren, und ein zusammengefestes, vielfaches, vermischtes Wesen oder eine Vollstimmigkeit ausmachen: denn jenes kan durch einen einzigen Menschen allein geschehen, und stehet also oben** an; dahingegen dieses mehr Personen, oder nachahmende Werkzeuge erfordert. Wir brauchen demnach alle und

b 3

iede

- * Die stärksten und schärfsten Regeln der mehrfachen Harmonie gründen sich selbst auf diese Vertheilung der zwischenliegenden Grade und Klänge, bey springenden Intervallen. Denn, warum ist es unrecht und hart verboten, so zu setzen?



Wahrlich! aus keiner andern Ursache, als weil die zwischen diesen Sprüngen liegende Gesangsstufen der melodischen Leiter (welche man immer dabei im Sinne hat) ob sie gleich nicht hingeschrieben sind, die heimlichen Quinten und Octaven verrathen. Da ist denn auch eine Probe von harmonischen Regeln, die aus der Melodie fließen: und dergleichen gibt es viele mehr.

- ** Quia cantus simplicior (concentui) & prior naturā. G. I. Voss. de Natura & Confit. Poeseos.

Jede Intervalle * bey der Melodie natürlicher, so wie bey der Harmonie künstlicher Weise.

§. 13.

Aus den angeführten zween Grund: Sätzen folget also unwiedertreiblich der Schluß: daß der rechte Anfang zum componiren nothwendig mit der Melodie gemacht werden müsse, maassen in allen Unter-richtungen nur eine einzige gute Methode oder Lehr: Art Statt findet, nemlich, da man von den leichtesten Dingen zu den schwerern, und von den bekantten zu den unbekantten fortgehet.

§. 14.

Wiewol, wenn die *varia res* gefallen, ich will sagen, allerhand gemischte Speisen durcheinander; der weiß nicht, wie gut die *cicula simplex*, oder ein einfaches Gericht schmeckt: so sehr es auch Horas **, und die Gesundheit selbst, anpreisen. Warum doch schmeckt ihnen solches nicht? Sie nehmen kein safftiges Fleisch dazu, welches seine Bräue in sich selbst hat; sondern böse Fische, die viel Würge fressen. Diese Köche bekennen zwar gang gern, daß auch oft die schönste Harmonie, ohne Melodie, abgeschmackt sey, darum ich ihnen eben ein Gleichniß vom Geschmack und von Speisen alhier gebe: sie gestehen aus eigenem Triebe, daß fast alle Kraft der Gedanken, Leidenschaften und deren Ausdrücke der bloßen Melodie unterthan sey: versprechen daneben kühnlich, durch Titel und Ueberschriften, mit dürrn Worten, in ihren Büchern und Haupt: Stücken alles zu lehren, was nur immer eine Musc vollkommen machen könne; und wenns klappen soll, wird die Unmöglichkeit, Regeln von der Melodie zu geben, vorgeschüzet, da sie doch selbst nicht in Abrede seyn können, eben diese Melodie sey die Haupt: Sache und der höchste Gipffel der Vollkommenheit. Heißt das nicht, seine Sätze deutlich vortragen, alles wohl ausrichten und gut bestellen?

§. 15.

Noch ein paar Fragen bitte mir hiebey aus. Erstlich: ob denn eine nach gewissen, selbst: erfornenen, harmonischen Regeln eingerichtete Musc, immer gut seyn könne, unangesehen sie, wenns hoch kömmt, wieder die

* Wir können ja durch lauter Octaven, oder durch lauter Terzen, Quarten u. s. w. nichts gutes aufrichten: denn ein solches Verfahren wäre eben so albern in der Harmonie, ja noch viel törichter, als in der Melodie. Die Secunden gehören auch hauptsächlich mit zu beyden, und die Abwechslung in allen muß das Ergeseh bringen.

**

Ut noceant homini, credas, memor illius esca,
Quæ simplex olim tibi sedecit.

Hor. Lib. II. Sat. 2.

die Ordnung der Melodie, des Gesanges, der Zeitmaasse, der Geltung, des feinen Geschmacks u. s. w. sündigt? Fürs andre: Ob eine solche Lehre, wie diese, mit der obigen, vom Vorzuge der Melodie, wol bestehen und übereinstimmen könne, indem sie beyde von einerley Feder herrühren? Wenn diese zwei Fragen gründlich mit Ja erwiesen, und meine vorhergehende Vernunft-Schlüsse (der übrigen, angeführten Erfahrung-Gründe zu geschweigen) richtig mit Nein wiederleget worden sind, alsdenn will ich der Melodie zu Liebe, mein Tage kein Wort mehr verlieren.

§. 16.

Hier nächst werden viele, bey Durchblätterung gegenwärtiger Arbeit, so denken: Wir können z. E. wol schreiben, ohne zu wissen, wie es mit der Bewegung unsrer Musceln zugehe, wenn die Hand die Feder führet; wozu brauchen wir denn solcher genauer Untersuchung und tiefen Einsicht? wozu dienen uns die Wissenschaften von der Art und Bewandniß eines jeden Spiel-Zeuges, einer jeden Singe-Stimme? Was nugen uns die ausgeklauten und sorgfältig-beschriebenen Satzungen der Melodien, ja, gar die Weltweisheit, und in derselben die Natur- und Sitten-Lehre, die uns nicht nur hier, sondern vor mehr als 20. Jahren schon, im Orchester, doch ohne daß wir uns daran gekümmert hätten, angepriesen worden? Wir haben lange componirt, mein guter Mann, ohne uns um deinen Kern, oder irgend einen andern zu kümmern, u. s. w.

§. 17.

Sieben erinnere ich mich jenes ehrlichen Mannes, der zur Noth nur lesen, schreiben und rechnen konnte; doch aber, durch viele eigene, schwere Gerichts-Händel, so weit gekommen war, daß er zuletzt selber einen, obwohl ungelehrten, dennoch ziemlich verschlagenen Anwalt abgab, ohne den Rechts-Leib jemahls erblicket zu haben. Wie mancher besizet nicht eine wohlgeledete Zunge, oder gewisse natürliche Gaben zur Beredsamkeit, und bedienet sich noch wol dabey allerhand verblümter Sprüche, die er nicht kennet, weil ihm niemahls eine Rhetoric zu Gesicht gekommen. Sprach zu reden, ohne die Grammatic zu verstehen; Krankheiten zu heilen, ohne das geringste von der Salernitanischen Schule zu wissen; sind Vorfälle, die täglich aufstossen. Sollten aber darum Justinian, Cicero, Varro, und Hippocrates ihr Ansehen verlieren?

§. 18.

Gleicher gestalt ist nichts gewöhnlicher, als solche Componisten anzu-

zu-

zutreffen, die, Zeit ihres Lebens, vom Verhalt der Klänge; von der wahren Beschaffenheit musicalischer Schreib-Arten; von Regeln, einen lieblichen Gesang zu machen; vom Unterschiede der Melodien; von ihren Abzeichen und Affecten; von den Eintheilungen und Abschnitten der Klang-Rede; vom Einrichten, Ausarbeiten und Schmücken derselben; von Annäherung der Fugen-Sätze u. nach ordentlich verfasseter Lehr-Art, kein Wort gehöret haben, und doch immer lustig darauf los componiren.

§. 19.

Wer aber die Kangel und den Lehr-Stuhl besteigen, oder öffentlich vor Gericht treten will, um daselbst das Wort, als ein rechtschaffener Mann, zu führen; Red und Antwort zu geben; triffige Gründe beyzubringen u. s. w. der muß fürwahr das rechte Gewicht und die eigentliche, innerliche Kraft seiner Ausdrückungen wohl kennen; die Schreib-Art, nach Beschaffenheit der Sachen und Umstände, einrichten; er muß wissen, geschickte, bündige Vorträge zu thun; den Unterschied und die Absätze derselben gehörigen Orts zu machen; die Gemüther dadurch zu bewegen; alles richtig zu entwerffen, fleißig auszuarbeiten, aufs beste zu zieren und nett an einander zu fügen.

§. 20.

Da sind, in einem deutlichen Vorbilde: Intervalla; Stylus; Melopœia; Differentia Melodiarum; Incisiones; Affectus; Dispositio, Elaboratio, Decoratio; & Artificium; von welchen die acht Haupt-Stücke dieses Werckleins fürsich handeln. Es sind Dinge, die bey einem gelehrten Ton-Künstler auf alle Weise zu Hause gehören müssen, und so wol Eruditum musicum, als Musicum eruditum betreffen. Mit den übrigen haben wir nichts zu schaffen.

§. 21.

Schließlich, weil ich nicht bey dem Druck in Leipzig (als wohin das MS. am untenbenannten Tage versandt worden) habe gegenwärtig seyn, noch die Correctur selbst verrichten können, so wird man bestens entschuldigen, wenn ja etwas, besonderlich in den Noten, es sey von andern, oder von mir selbst, versehen seyn möchte: weil Sivach doch Recht hat, wenn er im 27. Cap. spricht: Was der Mensch auch vornimmt, so klebet immer etwas unreines daran!

Hamburg den 26. Januarii

1737.

Innhalt

Innhalt

des Kerns Musicalischer Setz. Kunst.

S handelt

Das erste Haupt-Stück

Vom Verhalt der klingenden Intervalle

p. I

Das zweyte Haupt-Stück

Von der Componisten Schreib. Art 12
und zwar

- | | |
|----------------------------|----|
| 1) vom Kirchen-Styl | 13 |
| 2) vom theatralischen Styl | 20 |
| 3) vom Kammer-Styl | 24 |

Das dritte Haupt-Stück

Von der Kunst eine gute Melodie zu machen 29

Hier wird gezeigt, daß eine gute Melodie seyn solle

- | | |
|-------------|----|
| a) leicht | 35 |
| b) lieblich | 35 |
| c) deutlich | 35 |
| d) fließend | 36 |

Sodann werden besondere Regeln gegeben und erläutert, als

- | | |
|--------------------------------|----|
| sieben von der Leichtigkeit | 37 |
| zehn von der Deutlichkeit | 39 |
| achte von der Wohlfließendheit | 45 |
| achte von der Lieblichkeit | 48 |

Das vierte Haupt-Stück

Vom Unterschied der Vocal- und Instrumental-Melodien 60

Das fünffte Haupt-Stück

Von den Einschnitten der Klang-Rebe

71

dergleichen Einschnitte sind

- | | |
|-----------------------------|----|
| a) das Comma | 75 |
| b) das Semicolon | 80 |
| c) das Colon | 87 |
| d) das Frage-Zeichen | 89 |
| e) das Exclamations-Zeichen | 90 |
| f) die Parenthesis | 91 |
| g) das Punctum | 92 |

Das sechste Haupt-Stück

Von den Gattungen der Melodien und ihren besondern Abzeichen 93

Solche sind a) bey den Sing-Stücken

- | | |
|----------------------------|-----|
| 1) der Choral | 94 |
| 2) die Aria | 95 |
| 3) die Cavata | 96 |
| 4) das Recitativo | 97 |
| 5) die Cantata | 98 |
| 6) das Duetto | 99 |
| 7) das Terzetto | 100 |
| 8) der Chor | 100 |
| 9) die Serenata | 101 |
| 10) das Ballet | 102 |
| 11) das Pastorale | 103 |
| 12) die Opera | 104 |
| 13) die Dialogi | 105 |
| 14) das Oratorium | 106 |
| 15) die Concerti da Chiesa | 106 |

(a)

16) die

Handwritten musical score consisting of six staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. Annotations in German are placed to the right of the staves:

- Staff 1: *u. f. w.*
- Staff 2: *u. f. w.*
- Staff 3: **) Hier hat es die Quarta Modi mit ihrer grossen Terz zu thun; da sie bezogen im vorigen Exempel die kleine brauchte, und also moll war, wie der Haupt-Ton. Nun hat sie arber den harten Accord; ob gleich die Ton-Art selbst weich ist.*
- Staff 4: *†) Die unterschiedene Art der schliessenden oder cadenzirende Quartete wird hiemit angezeigt.*
- Staff 5: ***) Man mercke beyläufig die beyden Eintritte*

At the bottom right of the page, there is a page number: *§. 47.*

Kern Melodischer Wissenschaft, bestehend in ...

Johann Mattheson

sind. Es bestehet auch hierin der vornehmste Nutz und Gebrauch, so die Zahlen bey dem Klange haben: nemlich, daß sie zu erkennen geben, wie sich die Intervalle, wenn man sie sehen köndte, in ihrer Gestalt und Maasse verhalten würden.

§. 5.

Es dienet demnach die Zahl-Lehre einem Musico zur Betrachtung der äusserlichen Form seiner Klänge; zur Eintheilung und Stimmung der Werkzeuge; zum wesentlichen Unterschiede der Ton-Arten, und dessen handgreiflichem Beweisthum; gegen und wider diejenigen, die desfalls auf unrechtem Wege sind. Dazu dienen die mathematischen Hülfss-Mittel in der Music, dazu sind sie nöthig; aber sie machen nur einen gar geringen Theil derjenigen Dinge aus, die zur vollkommenen Sings-Kunst erfordert werden, und die ganze harmonicalische Rechen-Kunst allein kan nicht einen einzigen tüchtigen Capellmeister hervorbringen.

§. 6.

Nachdem wir also das Wesen, samt dem Nutzen, der Klang-Maasse kürzlich dargeleget haben, wird derselben Anwendung und Gebrauch uns zu betrachten geben: daß eine Linie, oder eine Zahl, die mit einer andern soll verglichen werden, sich nothwendig entweder auf gleichem, oder ungleichem Verhalt, in Ansehung derselben, befinden müsse. Ist die Verhältnißgleich, so fällt weiter nichts davon zu sagen, denn die Gleichheit braucht keiner Eintheilung; ist sie aber ungleich, so thun sich unzählige Gattungen dieser Ungleichheit hervor, davon wir doch, zu unserm Zweck, mehr nicht, als drey, gebrauchen, nemlich die reine, die übertheilige und übertheilende.

§. 7.

ratio mul-
tiplex.

Der reine Verhalt ist, wenn z. E. eine grosse Zahl, die mit einer kleinern verglichen wird, dieselbe kleinere nicht nur einmahl, sondern vielmahl, gang in sich fasset, nemlich: zweymahl, dreyemahl, vieremahl u. s. w. Daraus entstehen die Benennungen: doppelt, dreyfach, vierfach ic. Und wenn eine Zahl, Linie, Saite oder Figur sich gegen der andern auf diese Weise verhält, so ist der Verhalt rein. Z. E.

3.

1.

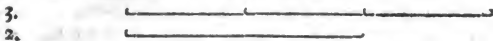
Da ist die eine Linie dreyemahl so lang, als die andre.

§. 8.

ratio su-
per-parti-
cularis.

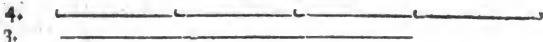
Der übertheilige Verhalt ist, wenn eine Linie oder Zahl, mit einer kleinern verglichen, solche einmahl gang, und noch darüber einen gewis-

gewissen Theil derselben, in sich fasset. Nachdem nun dieser Theil groß ist, bekömmt auch der Verhalt daher seinen übertheiligen Zunahmen. Begreift er die Helffte, so heißt es ratio sesquialtera, d. i. der anderthalbige Verhalt; hat er nur ein Drittel, so ist ratio sesquitercia; ein Viertel, sesquiquarta, u. s. w. zum Exempel:



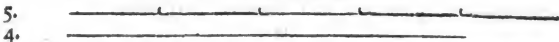
Da ist die obere Linie anderthalb mal so lang, als die untere, und ratio sesquialtera vorhanden.

* * * * *



Da ist die obere Linie um ein Drittel länger, als die untere, und heißt sesquitercia.

* * * *

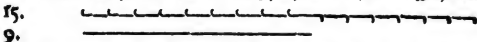


Da ist die obere Linie, oder Saite, um ein Viertel länger, als die untere: daher entstehet ein übertheiliger Verhalt, dessen Gattung sesquiquarta genannt wird. u. s. w.

§. 9.

ratio su-
perpar-
tienti.

Die dritte vorhabende Haupt-Verhältniß heißt die übertheilende, und bestehet darin, wenn die lange Saite die kleine gang, und noch dazu etliche Theile derselben enthält. Als z. E. wenn man 15 mit 9 vergleicht, heißt die ratio, super bis partiens tertias, weil die 9 gang, und noch darüber zwey Drittel von 9, nehmlich 6, in der Zahl oder Linie 15 stecken.



Und diese Eintheilungen erstrecken sich, wie leicht zu erachten, sonst bis ins Unendliche hinein; aber nicht bey unsrer Klang-Maasse: denn die hat ihre gefezte Schranken, wie wir bald sehen werden.

§. 10.

Nimmt man sich nun die Mühe, einen Versuch mit dem Circel hiebey anzustellen, so können die 15 klingenden Intervalle, nach Maasgebung obiger Verhältnisse und ihres gleichen, nicht nur deutlich vor Augen geleyet, sondern auch, mit

wirklicher Berührung der Saiten, bewiesen, und dem Urtheil des Gehörs unterworfen werden.

§. 11.

Hiezu bedient man sich eines gewissen Werkzeuges und *) Klang-Messers, sonst Monochordum genannt, d. i. der Einsaiter, weil es eigentlich nur eine Saite erfordert, welche man, nach allen benöthigten Verhältnissen, eintheilet und abmisset. Zwar werden bisweilen mehr Saiten darauf gezogen; allein wir nehmen sie nur für eine an, so lange sie alle einerley Klang haben.

§. 12.

Dieses hölzerne Gefäß, so etwa zwey Fuß lang und sechs Zoll breit (auch wol größer) seyn kan, wird theils als ein plattes Brett, theils als ein hohles Kästlein, gebraucht, und auf der obern Fläche mit Papier beklebet, worauf man die Verhältnisse abzeichnet. Daneben müssen einige kleine Stegelein oder Untersäge seyn, die an Ort und Stelle, wo der Abschnitt seyn soll, unter die Saiten, hin und her geschoben werden können, als wodurch dieselben, nach Gefallen, gleichsam verlängert oder verkürzt erscheinen, und den gesuchten Klang geben.

§. 13.

Unisonus.
1. 1.
2. 2.
3. 3. &c.
in ratione
aquali.

Wollen wir demnach erfahren, was es heiße und bedeute, wenn gesagt wird, es verhalte sich der Einklang wie 1 gegen 1, nemlich in gänzlichher Gleichheit, so theilen wir die Saite des Klang-Messers (wenn deren mehr nicht, als eine vorhanden) in zweyen gleiche Theile, und setzen das Stegelein auf den Mittelpunct der Theilung, unter die Saite, so daß diese darauf, als eine Brücke auf ihrem Joche, sanft ruhe: alsdenn ist die Absonderung dadurch schon geschehen, und wenn man mit einem Federkiel, die solcher Gestalt getheilte Saite auf beyden Seiten des Stegeleins anrühret, wird die eine Hälfte eben so klingen, als die andre, d. i. gleich. Daher giebt es kein Intervall.

§. 14.

Octava.
1. 2.
2. 4. &c.
in ratione
multiplici.

Will ich weiter sehen und hören, ja greiffen und fühlen, wie sich, im reinen Verhalt, das doppelte Wesen, darin der Acht-Klang stehet, hervorthue, kan solches, wie mit allen folgenden, auf zweyerley Art geschehen: entweder mit einer, oder mit zwey Saiten. Im ersten Fall wird dieselbe in drey getheilet, zweyen Theile frey gelassen, das Stegelein zwischen diesen und dem dritten Theil fest gesetzt, so vernimmt man das gesuchte Intervall. Sind aber zwey Saiten da, welches allemahl besser ist, die in einerley

Stim-

*) Die Franzosen nennen es Sonometre.

Stimmung stehen, alsdenn lasse man die eine derselben ungetheilet, sondern hergegen die andre in der Mitte, so wird eine jede Länge dieser letzten, gegen jener ganzen und blossen Saite, die Octav, obgleich im tiefen Klange, hören lassen. Bey Unterscheidung der doppelten, drey- und vierfachen Octaven, darf man nur 1 gegen 4; 1 gegen 8; und 1 gegen 16 halten, so findet sich alles richtig und rein. Daher ist das Diapason das aller vollkommenste Intervall, und leidet keinen Abbruch.

§. 15.

Das nächste klingende Intervall, so in der Maass-Ordnung vor-
 kömmt, ist die Quint, welche schon im übertheiligen Verhält-
 lich ist, und zwar, wie anderthalb gegen ein ganzes, oder 3 gegen 2. Quinta.
2 - 3.
in ratione
superparticu-
lari,
n.
sesquialtera.
 Will ich nun hievon den Beweis haben, mit einer einzigen Saite, so neh-
 me ich die fünf zusammen, und theile meine Saite in dieselbe, lasse zwey
 Theile davon auf der einen, und drey auf der andern Saite des Stege-
 leins, so geben diese den Grund, und jene den darüber liegenden Fünf-
 klang an, nehmlich eine richtige Quint: Nimmt man zwey Saiten,
 so bleibt deren eine bloß und ungetheilet zum Grunde, da sie für 3 Thei-
 le gerechnet wird; von der andern Saite hergegen ziehet man, mittelst des unter-
 geschobenen Stegeleins, ein Drittel ab, als unbrauchbar, und lässet die zwey übrige
 Drittel gegen jene bloße Saite hören; so stellet sich ebenfalls eine Quint ein,
 wiewol im größern Ton, weil die Saiten länger sind. Nach dieser Maasse wäre
 auch die Quint rein; aber nach der Temperatur kan sie es nicht seyn. Et sic
 de ceteris.

§. 16.

Wir betrachten hier die klingenden Intervalle, mehr nach ihrer äußerlichen
 Gestalt und Größe, als nach ihrer innerlichen Eigenschaft und Tugend: daher soll
 es unverfänglich seyn, wenn wir gleich den Wollaut und Gebrauch et-
 was hinten setzen, und bloß nach der Maß-Ordnung allhier mit der
 Quart fortfahren. Ihr Verhält ist übertheilig, wie 1 und ein Drit-
 tel gegen 1, oder wie 3 gegen 4, allwo die erste Größe von der letzten
 völlig, samt einem Drittel mehr, begriffen wird. Quarta.
3 - 4.
in ratione
superparticu-
lari,
n.
sesquitertia.
 Solches nun auf dem Klang-Meßer zu zeigen, und zwar mittelst einer einzigen Saite,
 (indem der Verhält ziemlich deutlich ist) theile man sie in so viele Theile,
 als 3 und 4 zusammen machen, nehmlich in sieben; lasse 4 zur linken,
 und 3 zur rechten Hand des Stegeleins; alsdenn wird, wenn der
 Grund-Klang etwa ein $\frac{3}{4}$ seyn sollte, der obere ohnfehlbar ein $\frac{3}{4}$ seyn.

Will ichs mit zwey Saiten versuchen; (dabey man doch allzeit versichert bleiben muß, daß sie beyde genau in einem Ton stehen, und gleiche Länge haben) so rechne ich die eine ganze Saite für vier, steche auf der andern drey solcher Theile mit dem Brücklein ab, so werden diese drey und jene vier eine Quart angeben.

§. 17.

Nach unserm Vorsaß folget nun die grosse Terz, in eben dem *Tertia major.* übertheiligen Verhalt, jedoch in einer andern Gattung, wie 1 und ein
4 - 5. Fünfftel gegen 1; oder wie 4 gegen 5. Solche Beschaffenheit des Zu-
in ratione sammenklanges nun auf einer Saite vorzustellen, theile man dieselbe in
superparticu- 9; lasse vier davon zur rechten Hand des Steges, und fünff zur linken
lari. berühren; so wird man die grosse Terz deutlich vernehmen. Will ichs
1. auf zwey Saiten versuchen, muß die blosser für 5 gelten, und den Grund-
sesquiquinta. Klang führen; auf der andern aber steche ich ein Fünfftel als unbrauch-
bar ab, daß nur vier zum Anschlag nachbleiben: alsdenn geben diese vier
Theile gegen jene fünf der ganzen blossen Saite auch eine grosse Terz,
so, daß wenn beyde Saiten z. E. ins a gestimmt wären, die um ein
Fünfftel durch das Stegelein verkürzte nothwendig wie cis klingen
müßte.

§. 18.

Die kleine Terz hat die nächste Stelle, und befindet sich ebens
Tertia minor. falls in dem übertheiligen Verhalt, jedoch in einer solchen Gattung,
5 - 6. wie 1 und ein Sechstel gegen 1; oder wie 5 gegen 6. Wer diese klingen-
in ratione de Verwandtschaft mit einer einzigen Saite beweisen will, muß elf Theile
superparticu- le daraus machen, (nehmlich 5 und 6 zusammen.) Sechs bleiben zur
lari. linken, als im Grunde, und fünff zur rechten, als in der Höhe; so
1. wird sich, bey der Berührung dieser und jener Theile, die kleine Terz
sesquisepta. deutlich melden. Will es jemand auf zwey Saiten versuchen, (wie wir
denn bey dieser besten Weise fernerhin, Kürze und Bequemlichkeit hal-
ber, bleiben wollen) der halte die blosser Saite für sechs Theile, und
ziehe von der andern, durch Unterschiebung des Steges, ein Sechstel ab, daß
dasselbst nur fünf zum Anschlage übrig bleiben: so giebt die ganze Saite das untere,
die verkürzte aber das obere Ende einer kleinen Terz zu vernehmen. Das heißt
man die beyden Enden eines klingenden Zwischen-Raums.

§. 19.

Nun kömmt die grosse Sext zum Vorschein: ihr Verhalt ist übertheilend;
und

und den Terzen, Quarten und Quinten nicht gleich; von einer solchen Art, wie 1 und 2 Drittel gegen 1; oder, wie 3 gegen 5. Bey dieser Bewandniß nimmt man seine blossе Saite für fünfß Theile an; sticht auf der andern drey Fünftel ab; schlägt denn diese drey gegen jene fünfß an, so ist die Sache richtig. Denn ich setze den Fall, daß die grosse Saite ins h gestimmt wäre, so müste die eben also gestimmte, um zwey Drittel verkürzte, nothwendig wie $\frac{3}{5}$ klingen. Und das ist die grosse Sext, oder eine von ihnen.

Sexta major.
3 - 5.
in ratione
superpartienle.
1.
bis-tertian.

§. 20.

Das letzte unter den am besten klingenden Intervallen ist endlich die kleine Sext: ihr Verhalt ist übertheilend, wie der letzt-vorhergehenden grossen Sext; ja, wie aller nachfolgenden Zusammenklänge, deren etliche gar hart lauten, und beweisen, daß die innerliche Eigenschaft sich nicht allemahl nach der äusserlichen Gestalt beurtheilen lassen. Die Gattung des Verhalts bey der kleinen Sext ist wie 1 und 3 Fünftel gegen 1; oder wie 5 gegen 8; da die achte Zahl die fünfste gang und noch drey Fünftel darüber begreift. Man nehme nun hiebey seine blossе Saite für acht Theile an, und ziehe von der andern Saite drey solcher Achtel ab, daß 5 nachbleiben, so müssen diese 5 gegen jene 8 eine deutliche kleine Sext, $\frac{5}{8}$, angeben.

Sexta minor.
5 - 8.
in ratione
superpartienle.
1.
tri - quintaa.

§. 21.

Wenn wir nun gleich, aus Ehrerbietigkeit für die lieben Zahlen, Linien und Grössen, nach ihrer Ordnung verfahren wollten, und solchem nach die kleine Septime, weil sie einen deutlicheren und in wenigern Theilen bestehenden Verhalt hat, als die grosse Septime (wie diese denn auch herber klingeret, als jene) vorangehen lassen, so wüste ich doch nicht, ob die Zahl-Herrscher nicht vielleicht ihren eignen Grund-Sätzen widersprechen würden. Dennoch sey es gewagt! Es verhält sich demnach die kleine Septime auf diejenige übertheilende Art, da eine grosse Saite die kleinere gang, und noch vier Fünftel von derselben in sich faßt, wie 1 und 4 Fünftel gegen 1; oder wie 5 gegen 9. Da schätze ich nun, bey der Probe, meine ganze blossе Saite für 9 Theile, und von der andern Saite nehme ich, mit dem Stegelein, vier solcher Neuntel ab, daß nur fünf zum Anschlag gebleiben. Wenn denn die lange Saite, $\frac{5}{9}$, klingeret, so muß die verkürzte uns fehlbar $\frac{4}{9}$ angeben.

Septima minor.
5 - 9.
in ratione
super quadrupartiente.
quintaa.

§. 22.

*Septima ma-
jor.
8 - 15.
in ratione
super septu-
partiente
Octava.*

Die grosse Septime besteht in einer solchen übertheilenden Ver-
haltens-Art, da sich 1 und 7 Achtel gegen 1 hören lassen, oder wie 8 ge-
gen 15. Wenn der Beweis erfolgen soll, wird die eine und ganze Saite
für 15 Theile angenommen, und die andre macht man, mittelst Unter-
schiebung des Stegeleins, um sieben solcher Fünftel kürzer, so blei-
ben ihrer acht zum Klange übrig, welche denn, gegen jene 15, die verlang-
te grosse Septime zum Gehör bringen, $\frac{7}{8}$ E. g - $\frac{15}{8}$.

§. 23.

*Tonus major.
8 - 9.
in ratione
superparticu-
lari,
sesqui-Octava.
vid. §. 8.*

Mit dem grossen Ton hat es wiederum, in Ansehung der Zahlen-
Deutlichkeit, eine andre Beschaffenheit, als mit der grossen Septime.
Denn so wie, von Maass wegen, diese den Nachtritt haben muß; ge-
hört hergegen jenem der Vorzug vor dem kleinen Ton. Er soll ihn
auch haben. Aber es ist noch eine wichtige Rechnungs - Anmerkung
hiebey zu machen, daß wir, mit dem grossen und kleinen Ton, keines-
weges in der Classe des übertheilenden Verhalts bleiben können;
sondern in die übertheilige wieder zurück springen müssen, welches kei-
ne geringe mathematische Unordnung ist. Denn der grosse Ton steht in dem ü-
bertheiligen Verhalt wie 1 und 1 Achtel gegen 1; oder wie 8 gegen 9. Wer es
auf dem Klang-Messer versuchen will, nehme die blossе Saite für neun Theil, und
ziehe der andern ein solches Neuntel, als einen Ueberfluß ab, daß nur 8 davon
angeschlagen werden, so meldet sich die grosse Secunde, wie c und d.

§. 24.

*Tonus minor.
9 - 10.
in ratione
superparticu-
lari,
sesqui-nona.*

Eben der Haare ist auch der kleine Ton, nemlich, eines solchen
übertheiligen Verhalts, als 1 und 1 Neuntel gegen 1; oder, wie 9
gegen 10, da die grosse Zahl die kleinere ganz, und noch ein Neuntel dar-
über, in sich fasset. Wer sich nun dieses Intervall mit zwei Saiten vor
die Augen und Ohren legen will, der muß die blossе Saite für zehn Thei-
le, und für eine Grund - Stimme annehmen, der andern hergegen ein
Zehntel abkürzen, daß nur neun Zehntel zum Anschlage kommen, und
alsobald wird er den kleinen Ton, wie $\frac{9}{10}$ E. d - e, vernehmen. Wer vier Saiten
eines Klanges und einer Länge, bey diesem Versuch aufziehet, der kan gar schön
den Unterschied des grossen und kleinen Tons hören, sehen und fühlen, einfolglich
handgreiflich daraus schliessen, daß es bey weitem nicht einerley sey, aus dem c,
oder aus dem d, zu musiciren.

§. 25.

§. 25.

Hier gehöret denn die halben Töne noch, so wol der grosse, als der kleine: denn ihr beyderseitiger Verhalt ist nur übertheilig, und sie sind diesen falls, obgleich sehr hartlautende Intervalle, ihrer Abmessung nach, nicht viel unedler, als die vornehmsten Geschlechter der Quinten. Welches dem Cirkel abermahl die Scepter: Würde, benimmt. Es wird demnach die Gestalt des grossen halben Tons aus demjenigen übertheiligen Verhalt erkannt, da 1 und 1 Sechszehntel gegen 1; oder 15 gegen 16 in Betracht kommen. Der Klang-Messer rechne nur seine ganze Saite für 16, und steche ein solches Sechszehntel von der andern Saite zurück, so höret er den Zusammenklang des grossen halben Tons, $\text{z. E. wie } e - f; \text{ oder wie } h - \bar{c}$.

Hemitonium majus.
15 - 16.
in ratione
*superparticula-
lari,*
sequi decima quinta.

§. 26.

Der kleine halbe Ton verhält sich wie 1 und ein 25 Theil gegen 1; oder wie 24 gegen 25. Man nimmet hiebey die ganze blosser Saite für 25 Theil, ziehet von der andern ein solches Fünfundzwanzigstel ab; so läst sich der kleine halbe Ton hören, als $\text{z. E. } c - \text{cis}$. Was nun bey den Tönen, wegen des Unterschieds, angegangen ist, das kan auch bey den halben Tönen mit grossem Nutzen bewährt erfunden werden, und dient zum unumstößlichen Beweise, daß bey keiner Verfesung die Gänge so bleiben, wie sie gewesen sind.

Hemitonium minus.
24 - 25.
in ratione
*superparticula-
lari,*
sequi vigesima quarta.

§. 27.

Noch sind übrig ein Paar vortreffliche und edle Intervalle, welche zwar keine solche leicht-begreifliche Form haben, als Octaven und Quinten; aber weit schönere Eigenschaften besitzen. Das erste ist die verkleinerte Quint, und ihr Verhalt übertheilig; wobey die höchste Zahl die kleine Zahl ganz und noch neunzehn Fünfundvierzigtel dazu, in sich begreift, d. i. wie 45 gegen 64. Bey der Probe des Klang-Messers nimmet man also die blosser, leere Saite für 64 Theile, benimmt hingegen ihrer benachbarten 19 derselben Theile, damit deren nur 45 zum Anschlage übrig bleiben: alsdenn wird, wenn die freye lange Saite $\text{z. E. ins } \bar{c}$ gestimmt wäre, die kleinere und verkürzte ganz gewiß wie das darüber liegende \bar{c} klingen, und also die gesuchte kleine Quint hören lassen.

*Hemidia.
pense.*
45 - 64.
in ratione
*super novendecim
par-
tiente,*
quadragesima quinta.

§. 28.

Endlich schliesset den Reihn die grosse Quart, in ihrem übertheilenden Verhalt, da nemlich die lange Saite, von 45 Theilen, ihre auf 32 verkürzte Nachbar

Tritonus. rin ganz, und noch darüber dreyzehn solcher zwey und dreyßig Theile
 32-45-
in ratione ausmacht, oder wie 32 gegen 45. Zum Beweise dessen, dürfen wir
super tredecim nur von der einen Saite 13 Fünfundvierzigtel zurück setzen, daß ih-
partium rer mehr nicht als 32 zum Anschlage übrig bleiben: alsdenn werden sich
et regularitas se- diese 32 gegen die ganze Saite, welche als 45 angesehen wird, wie eine
cundas. grosse Quarte hören lassen, so daß, wenn 3. E. die bloße Saite ins $\frac{2}{3}$ ge-
 stimmt wäre, die mit dem Steglein, auf obige Art, verkürzte noth-
 wendig das $\frac{2}{3}$ angeben würde.

§. 29.

Wer inzwischen, aus Liebe zur Zahl-Ordnung, denken sollte, die grosse Quarte müsse, weil ihr Verhalt leichter zu begreifen ist, der kleinen Quarte vorgehen, der darff nur die § §. verwechseln: meinen Willen hat er dazu.

§. 30.

Und so weit mögte es noch mit der mathematischen Lehr-Art, in der Klang-Maasse, einige Richtigkeit haben, wenn wir nicht wüßten, daß ihr die Natur längst darin vorgearbeitet, und ohne Circel, Maas-Stab, Linien oder Zahlen alle diese Intervalle, nach viel schönerer Ordnung, vom Anfange bis zu Ende, ausführlich in unabgetheilte Körper, in unbesaitete Klang-Messer (in *monochorda line ulla chorda*) geleget hätte, darüber man billig höchstens erstaunen und bekennen muß, daß die Herren Rechenmeister, mit ihren sauren Erfindungen, in so fern sie solche den Zahlen und Gewichten ursprünglich zuschreiben, viel, sehr viel zu spät kommen sind.

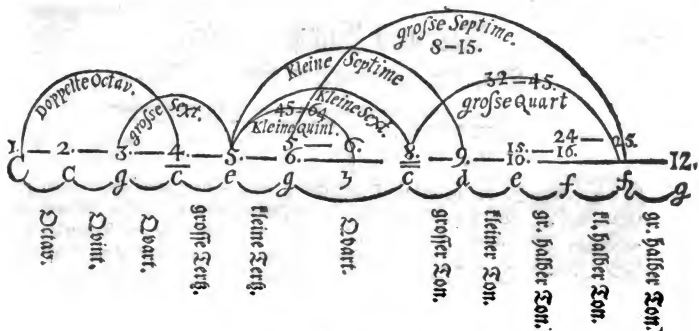
§. 31.

Denn des edlen Waldhorns zu geschweigen, darauf sich am 8 December 1736. in Hamburg ein Blindgebohrner hören ließ, der mehr Klänge hervorbrachte, als eine Orgel hat: alles ohne mathematischem Schwert und Wage; so überhebt uns der Sprengel einer unabgezeigten Trompete, (*instrumentum, quasi instruens mentem*) vieler Mühe: wovon zwar der redliche Werkmeister eins und anders, zu seiner Zeit, und nach seiner Art, schon gemerckt; aber das Ding lange nicht tief genug eingesehen, vielweniger in sein völliges Geschick gebracht hat: welches denn hiemit geschehen soll, und zwar auf eine solche Weise, daß wir nicht einmahl nöthig haben, alle Klänge mitzunehmen und herzusetzen, die man auf der Trompete in der Höhe findet, und da sich bekannter maassen, die kleinern Intervalle viel häufiger, als unten, hervorthun.

§. 32.

Man hat zwar bisher gemeinet, es würde an verschiedenen Intervallen auf die-

diesen heroischen und Geheimniß-vollen Werkzeugen mangeln; weil es aber eine längst ausgemachte Sache ist, daß sich $\frac{3}{2}$ E. auf der Trompete das \bar{n} viel leichter und reiner anblasen läßt, als selbst das \bar{r} ; so wird durch sothane Zweifertigkeit nicht nur der vermeinte Abgang reichlich ersetzt, sondern auch gar ein Ueberfluß zuwege gebracht, und der ganze Entwurff aller Klänge, im besagten ungeschicktesten Körper, ohne allem Zwang, also erscheinen:





Zweytes Haupt-Stück. Von der Componisten Schreib-Art.

§. 1.



Es ist die besondere Anwendung und Zusammenfügung gewisser Wörter, Redens-Arten, Ausdrücke und Formalien, so wol in heiliger Schrift, als im Gericht, bey Hofe, in Kankelleyen, auf Lehrstühlen, in Briefen und täglichem Umgange einen mercklichen Unterschied des so genannten Styls hervorbringet: so stehet leicht zu erachten, daß die Ton-Kunst, da sich ihr Nutz und Gebrauch über Gottes-Häuser, Schaubühnen und Zimmer erstrecket, nothwendig auch, durch ebenmäßige Anwendung und Zusammenfügung gewisser Klänge, Gänge, Fälle, Geltungen und Zeit-Ordnungen; in ihrer Schreib-und Setz-Art, sehr verschieden seyn müsse,

§. 2.

So leicht nun einem jeden solches in die Augen fällt, und so sehr es einem angehenden Componisten obliegen sollte, vor allen Dingen diese Sache wohl zu untersuchen, sich einen deutlichen Begriff davon zu machen, und hernach selbst, mit Verstande, die Ausübung darüber anzustellen; so wenig finden wir, daß diejenigen, welche die Noten-Feder kühnlich zu ergreifen und zu führen sich gelüsten lassen, hievon den gehörigen Unterricht haben, sondern, ohne zu wissen, in welchem Styl sie auch nur arbeiten wollen, alles, wie Kraut und Rüben unter einander hacken: weil dieser Punct in ihren Lehr-Büchern nur ganz sparsam berührt; nirgend aber gehörig aus einander geleyet und deutlich ausgeführet worden ist.

§. 3.

Nun ist zwar in der zweyten Eröffnung des Orchesters von gegenwärtiger Materie bereits eines und das andere vorgetragen, welches hiebey aufs neue mit zu Rath gezogen werden kan; Allein wir dürfen deswegen doch keinen Anstand nehmen, ein mehrers davon, dieses Ortes, zu melden. Denn es finden sich noch so viele nöthige Dinge bisfalls zu erinnern, und die Wissenschaft von dem Styl ist so wichtig, auch von so wenigen bisher recht eingesehen, daß nicht leicht zuviel davon gesagt werden mag.

§. 4.

Marco Scacchi, ein berühmter welscher Ton-Künstler seiner Zeit und dreyßig-jähriger Capellmeister zweer Adnige in Pohlen, Sigismunds III. und Vladis-las IV. deren erster auch zugleich Schweden beherrschte, bekräftiget in einem Manuscript, welches auf dem öffentlichen Hamburger Bücher-Saal befindlich, und an den damahligen Cantorem in Danzig, Christian Werner, gerichtet ist, daß die Eintheilung aller musicalischen Schreib-Arten in drey Classen, nemlich in Kirchen-Kammer-und Theatral-Styl nicht nur ihre völlige Richtigkeit habe, sondern auch nothwendig also, und auf keine andre Weise, gemacht werden könne noch müsse.

§. 5.

Damahls aber, etwa vor 100. Jahren, hat der Kirchen-Styl nur vier schlecht unterschiedene Gattungen unter sich begriffen; der Kammer-Styl drey, und der theatralische ließ sich noch gar nicht theilen, sondern war einfach: daß man also mit Mühe nur 8. Arten berechnete. Man kan aber leicht denken, daß sich, seit der Zeit, viele Veränderungen zugetragen haben, und die Zahl um ein Paar vermehret worden ist. Ob nun dieser Zuwachs künfftig hin noch weiter gehen werde, solches wollen wir der Nach-Welt zu erleben gerne überlassen: genug, daß die Haupt-Eintheilung ihre Gewisheit, ohne allen Zweifel, stets behaupten wird, und auch alle neue Neben-Aeste sich vermuthlich leicht auf die bereits-vorhandene beziehen dürfften.

I. Vom Kirchen-Styl.

§. 6.

Will nun jemand wissen, wie es mit dem gebundenen und eigentlich so genannten Kirchen-Styl, welcher von den ungeheuren zusammengebundenen Noten den Rahmen hat, beschaffen sey, und auf was Art man mit demselben umgehen müsse, der darf nur ein Paar alte

Stylus II.
galus.

Mess-Bücher, worin die Kirchen-Gebäude, oder Ordnungen des äusserlichen Gottes-Dienstes stehen, betrachten, und die, nach den erdichteten acht Gregorianischen Ton-Arten, eingerichtete Gegen-Gesänge, Epistel-und Stufen-Lieder, sammt den Beantwortungen des Chors u. s. w. auffuchen, so wird er seine Begierde bald stillen können: zumahl, wenn er die Auslegung dieser Bindungen in Walthers Wörter-Buche zu Rathe ziehet. Bey uns Evangelischen sind nur noch sehr wenige Ueberbleibsel von diesem Styl; bey den so genannten Catholischen aber, in ihren Stifften und Klöstern, trifft man die Menge davon an.

§. 7.

Begen einiger Verwandtschaft und Verbindung wurde dieser Styl vor Alters von einigen auch der Capell-Styl genannt, wenn nehmlich über einen solchen gebundenen Gesang, der fest und unbeweglich blieb, mit vieler Geschicklichkeit von den andern Capell-Stimmen gekünstelt wurde: denn dabey war man ebenfalls an gewisse Schlüsse, enge Schranken und Intervalle gebunden; die Absätze oder Ruhe-Stellen der Melodie in die Terg und Quart mussten sich ausmustern lassen; die Gränzen der geborgten Ton-Arten wurden genau von den selbst-ständig-vermeinten unterschieden; es durfte sich das Intervall der Sext bey Leibe in dem Gesange nicht melden, und was dergleichen mehr war: welches mit gutem Recht einer gebundene Sex-*Art* heissen mag, wenn gleich noch so viel gezwungene Zierrathen und schwere Künste dabey vermacht wären.

§. 8.

Wir setzen inzwischen, heutiges Tages, auch Psalmen und geistliche Lieder, Gott zu ehren, zu loben, zu preisen, und die Andacht bey den Zuhörern zu erwecken, wie denn das eigentliche Abzeichen aller Kirchen-Music und ihre einzige Vollkommenheit darin bestehet, daß sie zur Gottesfurcht, auf eine edle und ernst-hafte Weise, reize; aber, wir richten uns nicht mehr nach den steifen Vorschriften des gebundenen Styls, und wissen seiner gar wohl zu entbehren.

§. 9.

Motechicum.

Wollte jemand weiter gehen, und erfahren, was der Moteten-Styl für eine Eigenschaft habe, der darff nur den Hammerschmidt und seines gleichen zur Hand nehmen. Ich will dieses aber so spöttlich nicht gemeinet haben, als ob nicht viel schönes, absonderlich im Artikel der Vollstimmigkeit, in mancher Motete von eben diesem berühmten Mann, vom Orlando Lasso, und andern enthalten, auch vieles daraus zu lernen sey. Man kan von ihnen billig sagen: Sie habent Musicam tüchtig gelernet, und geistliche Lieder gedichtet: sie sind alle,
zu ih-

zu ihren Zeiten üblich gewest, und bey ihrem Leben gerühmt, und haben ehrlche Nahmen hinter sich gelassen. Cir. 44.

§. 10.

Allein die Zeiten lassen dergleichen Dinge, in ihrem damahligen Zusammenhange, nicht mehr zu; Und es leidet so wol der Wort-Verstand, d. i. der Sinn des Textes, als auch die rechte Führung einer angenehmen Melodie, bey diesem Styl gar zu sehr. Sonst läßt er, nach seiner Art, viel buntes, verbrämtes, und mit Fugen, Allabreven, Contrapuncten künstlich durchwirktes Wesen zu; dabey aber nur wenig Worte zum Grunde geleyet werden: daß er vielleicht auch daher seinen Nahmen bekommen haben mag, nehmlich von dem welschen Motto, so ein Wort bedeutet. Daß ihm aber deswegen der canonische Styl unterworffen seyn sollte, weil auch bisweilen die Canones in der Moteten vorkommen, solches folget gar nicht: indem so wol in Kammer-als Theatralischen Dingen ebenfalls dergleichen Kunst-Stücke angebracht werden, ohne daß sich sonst das geringste von einer Motete dabey meldet.

§. 11.

Obgedachter Scacchi sagt in dem erwehnten Manuscript, es müssen die Sachen in diesem Styl mit solcher Geschicklichkeit verfertiget werden, daß sie weder der Schaubühne, noch der Kammer zu nahe treten; sondern gleichsam die Mittel-Strasse halten: ingleichen, daß man bey den Italiänern (seiner Zeiten) die Moteten-Art in den Dratorien zu gebrauchen pflegte; womit es jedoch heut zu Tage ganz anders bestellet ist. Die Verwunderung, den Schmerz und andre Gemüths-Bewegungen hat er ausdrücken sollen; und ist doch, wegen Abgangs einer edlen Einfalt und Deutlichkeit, gewislich am allerunbequemsten dazu. Ich mag gerne Fugen leiden; aber ein Stück von lauter Fugen hat keinen Nachdruck, sondern ist eckelhafft: und daraus bestunden vormahls die Moteten, theils mit, theils ohne Instrumente; doch, in den letztern Zeiten, selten, ohne General-Baß. Die Wissen, Moteten, und dergleichen Gefänge von 4. 5. 6. bis 8. Stimmen, ohne Orgel, machten die erste Gattung des Kirchen-Styls aus: die andere bestund in eben denselben Liedern mit der Orgel, und verschiedenen Ehden. Die dritte lieferte Concerten, und die vierte Moteten nach der damahligen neuen Mode. Schlechter Unterschied!

§. 12.

Es ist noch nicht gar lange, da man dem Moteten-Styl fast den Vorzug vor allen andern in der Kirche hat behaupten wollen; ohne zu bedencken, oder zu wissen, wie sehr er selbst in gar alten Zeiten herunter gemacht, ja so verächtlich

lich und unheilig gehalten worden, daß er sich kaum hat dürffen blicken lassen. Vor mehr als 800 Jahren schon, da sie noch viel ernsthafter aussahen, als nachhero, nannte man die Moteten geringe und schlecht, unandächtig und unordentlich, beschloß auch, daß sie in der Kirche nicht gebraucht werden sollten: wie aus dem *Valuzio* und *Durando* zu erweisen stehet. Heutiges Tages erstreckt sich die Bedeutung des Moteten-Styls fast auf alle lateinische Kirchen-Stücke überhaupt: indem wol ganze Psalmen, von Ort zu Ende, nach dieser Art, mit beständigem Fugiren, durchgearbeitet worden. Es kan aber auch dieser Styl gar wohl, und muß billig in geistlichen Sachen beygehalten werden; dafern man nur die nach demselben eingerichteten Sätze mit andern klüglich abwechselst, und zu rechter Zeit untermischet.

§. 13.

Madrigal-
Jesuc.

Die beyden angeführten Gattungen der musicalischen Schreib-Art haben nun nirgend anders Platz, als in der Kirche; Die folgends dritte aber, nemlich der Madrigalen-Styl, gehdret so wol dort, als auf der Schaubühne, und in Sälen oder Zimmern zu Hause. Ja, er will heutiges Tages fast alles in allem seyn. Oratorien, Passionen, Gespräche, Arien, Cavaten, Serenaten, Aubaden, Cantaten &c. alles hat er unter seinen Händen. Ja, die Opern selbst. Wir dürffen also seinet wegen das Alterthum nicht viel bemühen: denn, die sogenannten Madrigalen, deren Erfindung *Donius* ums Jahr 1400 sehet, sind eben so gar alt noch nicht. Und ob zwar die wenigsten poetischen Stücke dieser Art zur heutigen Singes-Kunst geschickt sind, wird doch dergleichen Einrichtung in den Versen bißweilen viel zur Ammuth eines Gesanges beytragen; wenn sie nicht oft, noch allein, vorkommt; sondern mit andern Reim-Gebänden unterflochten ist.

§. 14.

Die Singspiele, sagt *Morhoff*, sind fast durchgehends Madrigalen, und werden von den Componisten mit dem Recitativo ausgedruckt. Er hat auch eben hierin kein großes Unrecht; als nur, daß er unter dem Recitativo keinen Unterschied hat machen können: denn er wurde damahls noch Tactmäßig, wie igo unser obligato oder arioso, gesungen, und schickte sich daher besser zu einem förmlichen Madrigal: wie denn auch die Franzosen noch, größtestheils, in ihrem Recitativo bey einer gewissen Zeit-Maasse bleiben; welche hergegen bey den Welschen und denen, die ihnen folgen, längst abgeschafft ist.

§. 15.

§. 15.

Was sonst den Ursprung des Nahmens, Madrigal, betrifft, worüber sich mancher den Kopf vergeblich zerbrochen hat; so ist mir unlängst eine Deutung aufgekommen, die der Mittheilung nicht unwerth ist. Die Madrigale (heißt es bey dem Donio) wurden Anfangs von den Welschen Land-Poeten, nach ihrer etwas weichen Aussprache, Madrials genannt: weil man sie nehmlich zu *materialischen* Sachen, d. i. zu täglichen und gemeinen Vorfällen, zu geringen und schlechten *Materien*, durchgehends gebrauchte. Und solches, sagt der genannte Verfasser, ist die wahre Herleitung des Worts; alle andere sind nur bey den Haaren herbey gezogen.

§. 16.

Von den Beschreibungen aber der Madrigale gefüllt mir noch keine besser, als Caspar Zieglers seine, die so lautet: Ein Madrigal ist bey den Welschen ein kurzes Gedicht, darin sie, ohne einiger gewissen Reim-Maasse, etwas scharfsinnig fassen, und gemeiniglich dem Leser ferner nachzudencken an die Hand geben.

§. 17.

In vorigen Zeiten wurden solche Madrigale mit vielen Stimmen, fast wie die Moteten, concertirend gesetzt, und wenn man dergleichen Arbeit heutiges Tages ansiehet, kömmt sie uns ganz seltsam vor. Es müssen auch nothwendig die ehmaligen Dratorien bey den Welschen eine ganz andere Beschaffenheit gehabt haben: denn in solchen kam kein Madrigal-Styl zum Vorschein; da er sich hergegen zu unsern Zeiten allenthalben häufig meldet; obgleich nicht immer nach der poetischen Gestalt; als in welcher diese Art der Reimschlüsse sehr selten, bey ietziger musicalischen Schreib-Art und Setz-Kunst, angebracht werden kan: maassen sich, eines Theils, die Recitative nicht in die Madrigalische Schranken sperren lassen, und anderer Seits, ein förmliches Madrigal zu einer gewöhnlichen Arie schon viel zu lang seyn würde; anderer Umstände zu geschweigen.

§. 18.

Wer einen guten musicalischen Dichter bey der Hand hat, oder selber einer ist, kan schon ein förmliches Madrigal, in einer Cavata anbringen; doch muß das bey allemahl mehr redendes und fließendes, als gedehntes, hochtrabendes oder durchbrochenes; mehr nachdrückliches und deutliches, als gezwungenes und verblühtes; mehr natürliches und zärtliches, als gekünsteltes und geschmücktes, genommen werden.

§. 19.

Es läßt sich auch in dieser Schreib-Art nicht viel Aufhaltens oder Pau-
 C] rens

rens machen, aus zweyerley Ursachen, erstlich, weil ein Madrigal insgemein, wo nicht mehr, doch 11 bis 13 Zeilen, und also eine ziemliche Länge hat; zum andern, weil es das nachdenckliche immer am Ende erst aufweiset, und sich der Verstand nur darauf spizet.

§. 20.

Wohlgedachter **Hammer Schmidt** hat, bey nahe vor hundert Jahren, geistliche Madrigale, mit 4 bis 6 Sing-Stimmen, unter dem Titel, musicalischer Andachten, drucken lassen, die theils gar keine Verse, sondern bloss Sprüche Heil. Schrift und kurze Stofs-Gebetein, theils auch kleine Gesetze aus bekannten Kirchen-Liedern enthalten; aber nirgend ein Madrigal, in poetischer Gestalt, aufweisen. Die Schrift-Sprüche schicken sich nicht übel zum Madrigalen-Styl in der Setz-Kunst, wegen der Ungleichheit ihrer Abschnitte; doch sind solche darum keine Madrigale. Zur Probe wollen wir ein Gebet, aus nur erwehntem Werke, hersehen, woraus gnugsam erhellen wird, daß unsre liebe Vorfahren eine iede kurze concertirende Motete für ein Madrigal gehalten, und weder das Reim-Gebände, noch das nachdenckliche, oder scharfsinnige, am wenigsten aber die Eigenschaft der dazu bestimmten Materien, beobachtet haben; indem sie so gar die allerwichtigsten dazu erwählen wollen.

Mit 5 Stimmen, und einer Capelle.

„Siehe, Herr, hie bin ich Elender! Ich rufe zu dir, Jesu, du Sohn David,
 „erbarm dich mein! Ich komme zu dir, Herr, mein Arzt, heile mich, Herr,
 „so bin ich geheilet. Hilff mir, so ist mir geholffen! Siehe, Herr, ich
 „traue auf dich, laß mich nicht zu Schanden werden!

Die Noten zu diesem Gebet (welches vermuthlich die Schüler in Zittau bey Francken Leuten werden abgefungen haben, und ein löblicher Gebrauch seyn mag) betragen ungefehr 10 bis 12 Zeilen Partitur, und etwas über 100 Tact, gemeiner, doch etwas hurtiger, Zeit-Maasse.

§. 21.

Symphonia- Die vierte Schreib-Art, so zum Kirchen-Styl gehöret, begreiffet
cus. die Instrumenten. Weil nun eine Instrumental-Music nichts anders ist, als eine Ton-Sprache oder Klang-Rede, so muß sie ihre Absicht allemahl auf eine gewisse Gemüths-Bewegung richten, welche zu erregen der Nachdruck in den Tönen, die gescheute Abtheilung der Stärke, die gemessene Fortschreitung u. d. g. wohl in acht zu nehmen sind.

§. 22.

§. 22.

Wie ferne ein jedes Instrument seine eigene Wirkung hat, so befinden sich unter diesem Styl so viele Gattungen, als Werkzeuge, z. E. auf Violinen sezet man ganz anders, als auf Flöten; auf Lauten anders, als auf Trompeten u. wozu schon eine grosse Einsicht, Handanlegung und Erfahrung gehdret. Und obzgleich bey Instrumenten mehr Freyheit zu seyn scheint, als bey Singe-Stimmen, so ist doch solche einem Unwissenden mehr schädlich, als nützlich, und giebt demjenigen, der seinen wilden Einfällen den Zügel läßt, nur desto grössern Anlaß zu Mißgeburthen und unförmlichem Geklängel; falls er nicht vorher gefaßt hat, worin etwas förmliches und wohlgestaltetes bestehet.

§. 23.

Alles Spielen ist eine Nachahmung und Gesellschaft des Singens, ja, ein Spieler, oder der für Instrumente was sezet, muß alles, was zu einer guten Melodie und Harmonie erfordert wird, viel fleißiger beobachten, als ein Sänger, oder der für Singe-Stimmen etwas sezet: dieweil man, bey dem Singen, die deutlichsten Worte zum Beystande hat; woran es hergegen bey Instrumenten als jemahl fehlet.

§. 24.

In so weit nun der Instrumenten-Styl mit in die Kirche gehdret, (ob er wohl, gleich den vorhergehenden, sich der Schaubühne und der Kammer auch reichlich mittheilet) in so weit erfordert er, bey den in geistlichen Stücken gebräuchlichen Sonaten, Sonatinen, Symphonien, Vor- und Zwischen-Spielen, seine besondere Festigkeit, und ein wohlgegründetes Wesen im Gange; damit es nicht nach einer losbändigen Ouvertür schmecke: denn in göttlichen Materien muß dieser Styl ernsthaft, wohlbedeckt und kräftig, nicht künckelnd, nackt und ohnmächtig seyn: wie er denn eben deswegen aus der Päpstlichen Capelle verbannet worden, woselbst keine andre, als die Orgel und Bass-Instrumente, bloß zur Verstärkung, zugelassen sind.

§. 25.

Sedoch muß man deswegen nicht aller Lebhaftigkeit bey dem Gottesdienst, ohne Unterschied, absagen, da zumahl diese Setz-Art oft von Natur mehr freudiges und munteres erfordert, als irgend eine andre, nachdem nemlich die Umstände Anlaß dazu geben. Ja, der Instrumenten-Styl dienet eigentlich dazu, daß er eben dasjenige über sich nehmen und heraus bringen soll, was nicht allemahl den Sing-Stimmen anständig oder beqvem fällt. Faul, schläfrig, lahm, ist nicht ernsthaft, prächtig oder majestätisch. Freude verwirrt keinen Ernst; sonst müßte

ste alle Lust im Scherz bestehen. Ein aufgeräumtes Wesen reimt sich am schönsten zur Andacht ; im Fall diese nicht im Schlummer, oder gar im Traum, verrichtet werden soll. Nur muß die nöthige Bescheidenheit niemahls aus den Augen gefeket werden, noch dieser Befehl den geringsten Abbruch leiden : **Sey frolich ; doch in Gottesfurcht.**

§. 26.

Canonicus. Wer den Canonischen Styl, unter seinen Moteten, mit in die Kirche bringen will (er gehdret aber auch, eben wie die beyden vorigen, zur Schaubühne und zur Kammer) der gehe behutsam und selten damit um ; brauche ihn mehr auf Instrumente, als in Singe-Stimmen ; suche solche Stellen und Worte dazu aus, wobey der Verstand sein Recht nicht verlieret, und verfare lieber im Widerschlage oder nachahmenden Satz, mit der Quint oder Quart, als mit der Octav : alsdenn wird diese periodische Keyer einer ungebundenen Fuge noch etwas ähnlicher sehen.

§. 27.

Bey Einführung der Kirchen-Lieder in die geistlichen Stücke oder Dratorien, deren etliche, in ihrer gewöhnlichen Sang-Weise, von selbst sehr gute canonische Gänge an die Hand geben, sind solche nicht aus der Acht zu lassen, es sey auf Orgeln, oder auf dem Chor ; wie man aber in diesem Styl seine, nützliche Übungen anstellen könne, und welche Vortheile dabey zu gebrauchen sind, solches wird an seinem Orte mit mehrern gelehret werden. Und das wären denn die fünf besondere Schreib- und Setz-Arten, die zum allgemeinen Kirchen-Styl gehören.

2. Vom theatralischen Styl.

§. 28.

Der theatralische Styl, ob er gleich unsern Vorfahren nur einfach geschienen, hat doch zum wenigsten eben so viele Gattungen unter sich, als der Kirchen-Styl ; ja wol mehr. Denn zu geschweigen, was wir oben schon von der allgemeinen Herrschaft des Madrigalen-Styls erinnert haben, läßt die Schaubühne noch fünf andre zu, bey welchen **Dramaticus.** der eigentliche, Dramatische billig oben an stehet, dessen Abzeichen ist, daß er so singen lehre, als ob man nur redete ; und doch so rede, als ob man sänge.

§. 29.

Drama ist ein Griechisches Wort, und bedeutet auf Teutsch ein Gedicht, oder eine solche Vorstellung, darin gewisse Personen und Verrichtungen, recht nach dem

dem Leben, aufgeföhret werden. Daher denn die Welschen ihre Opern nur *Drame*, oder *Melodrame* nennen. Kurz, es ist der eigentliche Opern-Styl, welcher heutiges Tages mehr als zu bekannt ist.

§. 30.

Er erfordert aber auch mehr Schwierigkeit im Sözen, als sich der meiste Hauffe einbildet, indem nicht nur sein Recitativo, sondern auch seine Arien, und übrige Theile, das natürlichste Wesen von der Welt, und gar nichts gezwungenes oder weitgesuchtes, haben wollen: sie müssen allerdings von den Recitativen und Arien, die sich im gewöhnlichen Madrigal-Styl, als in Cantaten, Abend- und Tafel-Musiken befinden, dadurch unterschieden werden, daß alles im dramatischen viel leichter, singbarer, freyer, ungebundener, und durchgehends so beschaffen sey, als ob es ohne studiren, oder auswendig-lernen, gleichsam aus dem Stegereiff hervorkäme: welches eine Anmerkung ist, die nebst vielen andern hieher gehörigen, von etlichen Teutschen Opern-Machern, in ihrer Noten-Arbeit gar zu geringe geschöhet, auch vielleicht von den meisten gar nicht einmahl erkannt worden ist; da sie doch auf das vornehmste Wesen des dramatischen Styls zieleet, zur lebhaftten Ausdröckung der Gemüths-Bewegungen unumgänglich nöthig ist, und den Stellungen oder Geberden der theatralischen Personen, die der Componist hiebey beständig vor Augen haben muß, ungemein zu Hülffe kömmt. Denn alles dieses hat man in dem blossen Madrigal-Styl zu beobachten gar nicht nöthig.

§. 31.

Symphonia-
cus.

Der Instrumenten-Styl, in so fern er dem Theatro starck dienet, ist hier wiederum, in Ansehen des Ortes und der Umstände, ganz anderer Natur, als in Kirchen-Musiken, und darf man nur, solchen Unterschied recht zu erkennen, eine kräftige und Ton-reiche Kirchen-Symphonie von Rosenmüller, mit einer üppigen und leichtfließens den Opern-Intrada von Kaiser zusammen halten.

§. 32.

Es kan seyn, daß auch in theatralischen Sachen manches Vorspiel aufstößet, das ernsthaft genug klinget, wie denn Lully in dem Instrumenten-Styl seiner Opern überaus fleißig und starck gewesen ist; allein es wird doch nicht den Reichthum haben, noch die immerliche Wichtigkeit besitzen, welche dem Instrumenten-Styl in Kirchen eigen sind.

§. 33.

Man bedarff auch dergleichen Gründlichkeit bey den theatralischen Sözen eben nicht; ja, es läufft so zu reden, einiger massen wider die Eigenschaft und

Absicht der Schauspiele, deren Kennzeichen doch allemahl etwas spielendes bleibt, das eben keinen grossen, ernstlichen Eindruck, sondern nur eine nüsliche, und dabey mehr ergötliche, als einnehmende Vorstellung, zuwege bringen soll: damit zwar die Gemüther, durch Anfüllung der Augen und Ohren, gerühret und bewezet, doch nicht ganz aus ihrem Sitz gebracht, und allerhand Leidenschafften gänzlich aufgeopfert werden mögen. Hiebey kan ein Auffsenschein, oder etwas glänzendes und funkelndes mehr schaffen, als etwas dichtes, festes, und den ganzen Menschen erforderndes Wesen.

§. 34.

Hyporchematisches.

Die hohe Tanz-Kunst auf Scharbühnen hat, in den dazu geschickten Melodien und Sätzen, ihren ganz eigenen Styl, nemlich den hyporchematischen, der die Chaconnen, Passacaglien, Entreen, und andre grosse Tänze liefert, welche sehr oft nicht nur gespielt, sondern auch mit vielen angenehmen Abwechslungen gesungen werden. In Erkenntniß dieser Schreib-Art thun wenig ausgefuchte Französische Sachen mehr Dienste, als alle Welsche: denn Frankreich ist und bleibet die rechte Tanz-Schule.

§. 35.

Geschickte Tänzer, die der Schaubühne nützen wollen, müssen diesen Styl aus dem Grunde kennen, eben so wohl, als ein theatralischer Componist. Bey den gröfsten Höfen in Europa ist der Beweis und die Bekräftigung meiner Gedanken darin anzutreffen, daß die Opern- und andere starke Ballette allemahl gerne durch einen besondern, in sothanem Styl wohlterfahrenen Meister verfertigt werden müssen: ich meyne nicht die Schritte und Wendungen, sondern bloß die Melodie dazu. Lully war in allen Sätteln gerecht, und schrieb nicht nur den Tänzern, sondern allen andern Personen, taugliche Gesetze vor.

§. 36.

Wir wollen auch hiemit den Herren Tanzmeistern eben nicht alles allein aufbürden, und unsern Kopf aus der Schlinge ziehen, vielweniger behaupten, daß sonst keiner, als ein Tanzmeister, den hyporchematischen Styl recht zu führen wissen möge: angesehen es gar ein nothwendiges Ding bey einem Opern-Componisten ist, daß er sich auf alle hohe Tanz-Arten wohl verstehe (ob er gleich selber nicht tanzet) und bequeme Weisen dazu ersinnen könne.

§. 37.

Mancher erhält mit solchen geringscheinenden Sachen oft einen grossen Nahmen, absonderlich bey Höfen, wo eine Sing-Spiel- und Tanz-Chaconne mehr ausrichtet, als Centner-schwere Contra-Puncte, und wir sind Leute bekant, die

die sich mit einer *Entrée grotesque*, mit einem possierlichen theatralischen Tanz, besser in Gnaden gesetzt haben, als mancher mit einem ganzen Folianten voller Fugen, die doch weit schätzbarer waren.

§. 38.

Man besetze zu seinem Unterricht, nebst den Französischen, mehrentheils gedruckten Opern-Partituren, auch die ganz kleinen und gemeinen Bücher, worin die neuesten Französischen Tänze heraus kommen, und in Holland nachgedruckt werden: Denn, obgleich diese letztern mehr auf die niedrigen, als hohen Tänze, ihre Absicht haben, so findet man doch bisweilen auch Chaconnen, Passacaglien, *Entrées* und dergleichen darin, die zu Mustern dienen können.

§. 39.

Der phantastische Nahme ist sonst sehr verhaßt; allein wir haben *Phantastien*: einen Styl dieses Nahmens, der hauptsächlich seinen Sitz auf der Schaubühne, nicht nur für Instrumente, sondern auch für Sing-Stimmen, behauptet: Er bestehet eigentlich nicht so wohl im Sehen, (ungeachtet die sogenannten *fantasie, capriccie, ricercate &c.* hieher gehören) als in einem Singen oder Spielen, das aus freyem Geiste, oder wie man sagt, *ex tempore*, geschieht.

§. 40.

Die Italiäner nehmen gar öfters Gelegenheit, ihre Einfälle solcher Gestalt an den Mann zu bringen, und sich dieses Styls, zum besondern Vergnügen der Kenner, zu bedienen; es sey, daß die Fantasie wirklich zu Papier gebracht, und also dem Sänger oder Instrumentalisten die Mühe erleichtert wird; oder, welches allemahl besser, daß der Componist weiter nichts dabey thut, als den bequemen Ort und die rechte Stelle zu bemerken, wo dergleichen freye Gedanken nach eignen Belieben angebracht werden können. Gemeinlich geschieht solches bey einem Schluß, es sey am Ende, oder sonst irgendwo. Aber es gehdren tüchtige Köpffe dazu, die voller Erfindungen stecken, und an allerhand Figuren bisweilen mehr, als gar zu reich sind.

§. 41.

Anderer Künstler auf Instrumenten zu geschweigen, hat der berühmte *Danz del* oft, in seinen Schauspielen, solche *Accompagnements* gesetzt, dabey das *Clavier* allein, in diesem Styl, nach des Spielers Gefallen und Geschicklichkeit, sonderlich hervorragte: welches seinen eignen Mann erfordert, und einigen andern, die es haben nachthun wollen, nur schlecht von der Taufft gegangen ist.

§. 42.

§. 42.

Wir haben zwar gesagt, daß dieser Styl seinen Sitz bey Schauspielen hat; allein mit dem Zusatz: **hauptsächlich**; indem ihn nichts hindert, auch in der Kirche und in Zimmern sich hören zu lassen. Denn was wolten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus freyem Geiste fantasiren könnten? es würde ja lauter hölzernes, auswendig-gelerntes und abgenutztes Zeug heraus kommen. Und wie oft unterhält nicht ein fertiger Violinist sich und seine Zuhörer auf das allervergnügteste, wenn er nur bloß ganz allein fantasiret. Was täglich auf dem Clavier geschiehet, ist bekannt; und wie die geläufigen Rehlen es treiben, solches kan man voh denen, die damit begabet sind, am besten erfahren. Nur Schade! daß keine Regeln davon vorhanden.

§. 43.

Melismati-
cus.

Noch ein besonderer Styl gehöret zum Theatro, nemlich der melismatische, welcher alle lustige Lieder und scherzende Arietten begreiffet, die oft verschiedene Gesetze oder Abschnitte haben. Die Weltschen halten ihre Schau- und Singspiele für viel zu vornehm, daß sie dergleichen canzonetti da hinein bringen solten, es möchte denn bisweilen in Venedig ein und anders melismatisches, den Bootsleuten zu Gefallen, mit unterlauffen. Wiewohl auch die intramezzi oder Zwischen-Spiele bey den Italiänern den Verlust dieses Styls in der Haupt-Handlung, an vielen Orten so reichlich ersetzen, daß man es schwerlich niederträchtiger und Gassenmäßiger erdenken kan. Die Frankosen und Engländer haben es gerne, daß diese Schreib- Art sich bisweilen bey ihren Vden hören lasse; aber von Pickel-Possen halten sie nichts. Es wäre gut, wenn man diese Bescheidenheit auch von den Teutschen zu rühmen hätte.

3. Vom Kammer-Styl.

§. 44.

Endlich kommen wir zum Kammer-Styl, und wollen davon auch eine kurze, doch ordentliche Nachricht geben. Da man nun bey den vorigen Haupt-Abtheilungen, und zwar bey ieder derselben fünf oder mehr Neben-Style wahrgenommen hat, so werden hier wenigstens eben so viel zu betrachten aufftossen.

§. 45.

Symphonia-
cus.

Der Instrumenten-Styl, dessen bereits bey geistlichen und theatralischen Wercken, wiewohl bey ieden auf eine sonderbare Art, gedacht worden, kömmt hier wiederum zum Vorschein; doch so, daß er eine

eine fremde und dritte Gestalt gewinnt. Denn, ob man gleich in Zimmern und Sälen auch wol Kirchen-Sachen und dramatische Dinge aufführen kan; so werz den doch durch den Ort die Schreib-Arten auf solche Weise eben so wenig verändert, als wenn ich eine Kammer-Music in einer Kirche anstellen wollte. Die Style werden zwar von dem Ort benennet; aber der Ort macht oder ändert sie nicht.

§. 46.

Dasß dannhero leicht zu schliessen, es müsse der Instrumenten-Styl, in so weit derselbe zur Kammer gehöret, allwo er bey Tafel-Musiken viel stärker regieret; denn die übrigen, von ganz andrer Natur und Beschaffenheit seyn, als jene beyde. Weil sich aber diese Eigenschaften nicht so auf das genaueste beschreiben, als aus Gleichnissen und Beyspielen ersehen lassen; so hat man sich desfalls an die so genannten, gar häufig aufftossende, Sonate da Camera, Concerti grossi, Suites u. d. g. zu halten, welche Licht genug hierin geben werden. Wobey ich jedoch absonderlich die Correllischen Werke, ihres Alters ungeachtet, zum Muster angewiesen haben will, deren Verfassers unvergleichliche Geschicklichkeit, in diesem Styl, so was ausnehmendes hat, dasß ich in den Amsterdammischen Kirchen, wiewol außershalb des Gottesdiensts, zur Übung der Kunst-Beflissenen, seine Sonaten nicht nur von den Organisten allein, sondern von einem Violinen-Concert, ehmahls mit vielem Vergnügen gehöret habe.

§. 47.

Es erfordert sonst dieser Styl in der Kammer weit mehr Arbeitsamkeit, als sonst, und will künstliche Mittel-Partien haben, die um den Vorzug mit den Ober-Stimmen gleichsam beständig, und auf eine angenehme Art, Streit führen. Bindungen, Rückungen, gebrochne Harmonien, Abwechselungen mit tutti und solo, mit adagio und allegro &c. sind ihm lauter wesentliche Dinge, welche man in Kirchen und auf der Singbühne vergeblich zu suchen pfleget; weil es daselbst mehr auf die Hervorragung der singenden Stimmen ankömmt, und der Instrumenten-Styl eigentlich nur ihnen zu Gefallen und zur Begleitung da ist; wogegen er in der Kammer schier die Herrschafft behauptet, wenn auch gleich die Melodie ein wenig darunter leidet, so will er doch hier allemahl verbrämet, aufgepußt und sprudelnd seyn.

§. 48.

Auf den Canonischen Styl wieder zu kommen, als der nach seiner Art auch in Zimmern und Sälen, ja bisweilen inter pocula, was zu sagen haben will, so werden Exempel davon in alten Schul-Bü-

Canonica.

D

chern

chern, ingleichen in Lob:Sprüchen vor gedruckte Schrifften, genugsam auffstossen; auch giebt sich noch zuweilen ein und anderer Liebhaber die Mühe, canonische Sonaten zur Kammer:Musik, über gewisse feststehende Sätze, (canto fermo) zu verfertigen, welches wahrlich nicht so grosse Ergelichkeit bringet, als es Arbeit erfordert. Mehr Lust wird eine auserlesene, musicalische Gesellschaft empfinden, wenn etwa 3 oder 4 Personen sich beflissen, in diesem Styl allerhand moralische Sprüche auf die Bahn zu bringen, und bey guter Laune herum zu singen. Ich muß wol gestehen, daß mir solche Bemühung vornahls manche süßliche Stunde gemacht hat, indem es warlich der beste Nuß ist, welchen dergleichen Arbeit haben kan. Die Frankosen sind diesen Falls Liebhaber davon; aber sonst nicht. In Engländischen Noten:Büchern trifft man auch verschiedene hicher gehörige artige Dinge an.

§. 49.

Choralicus.

Der dritte zur Kammer:Musik gehörige Styl ist der gewöhnlichen und gebräuchlichen Tanz:Kunst eigen, von dem man gnugsame Vorschriften bey Ballen, Masqueraden, Engländischen, Französischen, Polnischen und Teutschen Tanz:Abungen haben kan. Er theilet sich in so viele Vattungen, als es Arten von Tänzgen in Zimmern und Sälen giebt: woraus eine ziemliche Reihe entsethet, die einer weitern Untersuchung wol werth ist, wenn man den grossen Gebrauch und Nutzen betrachtet. Die Polnische Art des Choralischen Styls hat absonderlich seit einiger Zeit so viel Beyfall gefunden, daß man sich nicht gescheuet, die ernsthaftesten Worte und Sing:Gedichte mit Melodien nach Polnischer Weise (à la polonoise) zu versehen. Es hat auch in der That eine fremde Wirkung, und mag gleichwol, ohne satzfame Kundschaft des Choralischen Styls, niemand dieselbe recht zu wege bringen.

§. 50.

Sehen wir ferner einen Scotländischen Land:Tanz an, davon ganze Bücher voll in Holland gedruckt zu finden, so wird sich gewiß in dem Styl desselben viel gefälliges und neues oder seltsames hervorthun, das hin und wieder nicht nur zum Tänzgen, sondern auch zu andern Sachen, so wol auf dem Theatro, als in Zimmern, gut anzubringen und nachzuahmen ist; iedoch mit gehöriger Behutsamkeit, absonderlich für Singe:Stimmen.

§. 51.

Man betrachte endlich alle Französische kleine Tanz:Lieder und Melodien, bis auf die Menuetten, die eben so wol, als die größesten Ouverturen, ihren eignen Styl erfordern; man betrachte sie, sage ich, mit Fleiß, welche feine Ordnung

nung, Gleichförmigkeit, grosse und kleine Abschnitte darin anzutreffen, ich weiß gewiß, man wird befinden, daß eben diese Tanz-Styl (den Hyporchematischen mit eingeschlossen) von ungemeinem Reichthum sind, allerhand schöne Erfindungen im Sätzen an die Hand zu geben. Ich kenne grosse Componisten, die aus diesem Choraischen Styl allein (der den Rahmen vom Reihen führet, wo ihrer viele zusammen tanzen, als bey den Teutschen, Engländern ꝛ.) mehr, als aus allen andern gesamlet, und häufige Einfälle daraus hergeholet haben. Eine weitere Untersuchung soll an seinem Orte folgen.

§. 52.

Was oben von den Madrigalen- und melismatischen Stylen angeführt worden ist, solches kan auch allhier um desto gültiger seyn, weil sich diese beyden Schreib-Arten nicht etwan, wie die Instrumental-Music, nach Beschaffenheit des Ortes verändern, und ein neues Wesen annehmen, sondern allenthalben, wo sie Platz finden, eben dieselbe Natur behalten. Es ist auch der Madrigalen-Styl von Anbeginn nichts anders gewesen, als was er iho ist: (welches sich doch z. E. vom Motetens Styl nicht sagen läßt) massen unter demselben die Sonnetten, Canzonen, Arien u. d. g. samt dem Recitativ, nach seiner Art, begriffen worden. Ein gleiches ist auch vom melismatischen Styl zu verstehen, der sich zu den weltlichen Oden von ie her hat bequemen müssen; bis ihn die Arien endlich ziemlich in die Enge getrieben haben. Es giebt indessen noch heutiges Tages gewisse Jügers Hochzeits-Straff- und Scherz-Oden dieses melismatischen Styls, welche sich zur Lust sehr wohl hören lassen, und nicht allemahl auf bloße Gassenhauer hinaus lauffen: auch nicht selten auf Schaubühnen gebraucht werden.

Madrigale-
fens, & me-
lismaticus.

§. 53.

Damit wäre also diese Materie, betreffend die Schreib-Arten der Componisten, so weit man ohne Exempel, mit blossen Betrachtungen, kommen kan, auf das nöthigste in etwas ausgekernet. Die Ausübung beruhet nun auf die Einsicht guter Vorschriften und Muster, daran die Welt anieho keinen Mangel leidet; wenn man sich nur von jedem Haupt-Styl, nach angeführten Grund-Sätzen, einen festen, deutlichen und reinen Begriff macht, gute Ordnung darin hält, die Ein- und Ausdrücke nicht ungebührlich mit einander vermischet, noch seine Mannschafft unter ein fremdes Fähnlein stellet.

§. 54.

Im Anfange dieses Haupt-Stücks hegte ich die Gedanken, es möchten die Gattungen dieser Schreib-Arten wol dereinst vermehret werden: Denn, wer nur

auch ihund Lust hätte, könnte nicht allein die Neben-Zweige sehr weit ausbreiten, und ein grosses Buch damit anfüllen, absonderlich wenn jeder Satz mit einem eignen Exempel erläutert werden sollte, welches so schlimm nicht wäre; sondern es würden sich auch schon andre Haupt-Aeste angeben, und dabey vornehmlich der Feld- oder Krieges-Styl in nicht geringe Betrachtung kommen. Denn obgleich die Marsche, und dergleichen, nicht mit Unrecht zum Hyporchematischen Styl gezogen werden könnten; so hat doch die martialische Music in vielen Stücken noch was eigenes an sich, welches dereinst zu untersuchen nicht undienlich seyn dürfte.

§. 55.

Bey dem Schlusse aber, da ich alles wohl erwogen habe, möchte schier eine ganz wiedrige Beysorge bey mir aufstossen, daß uehmlich mit der Zeit von allen diesen Stylen und ihrer verschiedenen Art, vielleicht nur wenige, oder auch wol kein einziger, in seiner Reingkeit und mit seinem gehörigen Abzeichen, übrig bleiben möchte. Denn, es ist bereits bey vielen selbstgewachsenen Componisten ein solcher Wischmasch in der Schreib-Art anzutreffen, als ob alles in einen ungestalteten Klumpen wiederum verfallen wollte. Und ich glaube, daß man ihrer eine Menge fragen möchte, in welchem Styl sie dieses oder jenes setzten, die mit der Antwort sehr langsam seyn würden.

§. 56.

Solchem Unwesen, wo möglich, vorzubeugen, habe ich mir die Mühe gerne gegeben, diese Lehre auf das neue vorzutragen; will sie auch mit Gottes Hülffe, im vollkommenen Capellmeister, dereinst noch weiter ausführen. Ich weiß gar zu wohl, wie viel daran gelegen ist, und hoffe, kein rechtschaffener, und in seiner Wissenschaft gesetzter Mann, der es redlich mit der Ton-Kunst Aufnahm meinet, werde mir ein solches übel auslegen; sondern auch gewisse unvermeidliche Wiederholungen auf das beste entschuldigen.





Drittes Haupt-Stück.

Von der Kunst eine gute Melodie zu machen.



§. I.

Je Meloponie ist eine wirkende Geschicklichkeit in Erfindung und Verfertigung solcher singbaren Sätze, daraus eine Melodie erwächst. Diese Kunst, eine gute Melodie zu machen, begreift das wesentlichste in der ganzen Music. Es ist dannenhero höchstens zu verwundern, daß ein solcher Haupt-Punct, an welchem doch das grösste gelegen ist, bis diese Stunde von aller Welt hintangesehet wird. Ja, man hat so gar wenig darauf gedacht, daß auch die vornehmsten Lehrer, und unter denselben die weitläufftigsten und neuesten, als Mr. Rameau, *) und die seines Belichters sind, gestehen müssen, es sey fast unmöglich, gewisse Regeln davon zu geben, unter dem Vorwande, weil das meiste auf den guten Geschmack ankäme; da doch auch von diesem gewisse Regeln gegeben werden können und müssen. Im eigentlichen Verstande frage man nur die Köche; im verblümmten die Sittenlehrer, Redner und Dichter. Womit sie denn ihre Schwäche und schlechte Einsicht, wegen des allernothwendigsten Stücks, sattsam an den Tag legen. Andre, die doch Gras wollen wachsen hören, handeln in diesem Fall noch etwas klüger, und schweigen in ihren grossen Büchern ganz und gar still davon.

D 3

§. 2.

*) Ich habe neulich etwas von seiner Noten-Arbeit fürs Clavier gesehen, das mir weit besser gefallen hat, als seine unbegreifliche Betrachtungen.

§. 2.

Also bin ich, ohne Ruhm zu melden, unstreitig der erste, welcher öffentlich auf eine saubere Melodie dringen, und deutliche Anleitung dazu geben darff. Niemand hat sonst, meines Wissens, mit rechtem Vorsatz und Nachdruck, davon geschrieben. Es fällt alles gleich auf die Vollstimmigkeit, und den allergeübtesten fehlet es bisweilen in ihrer Arbeit an nichts so sehr, als an der Melodie: weil sie bey ihren Bemühungen immer die Pferde hinter den Wagen spannen, und mit vier bis-zehn Stimmen darauf los schreiben; ehe sie noch einer einzigen ihr Recht gethan, oder derselben die wahre Lieblichkeit und Ammuth zu ertheilen, gelehret haben.

§. 3.

Unter den Gelehrten hat zwar der einzige Donius im vorigen Jahrhundert angemercket, daß es Leute bey Duzenden gäbe, die keinen Unterschied zwischen Melodie und Symphonie zu machen, noch die Meloponie von der Symphonie abzusondern wissen: Denn, sagt er, obgleich die Vollstimmigkeit ein großes Vernehmen hat, die Eigenschaften der Klänge entweder zu vermehren oder zu vermindern, so ist doch dieses eine Sache, die ganz fremd, und ihrer Natur nicht eigen ist: weil man die Tone im Grunde nur erst bey einer blossen einfachen Arie betrachten muß; hernach aber erst vom Zusammenlange zu reden hat. Seine eigne Worte sind werth, daß sie hier Platz finden, so wie sie in dessen Buche von den wahren Ton-Arten oder Moden stehen, und unten *) angeführet sind.

§. 4.

Allein der gute Mann, ob er gleich einen eignen Tractat von den Melodien geschrieben, der aber einen ganz andern Zweck führet, als unsere vorhabende Arbeit, hat das Ubel zwar eingesehen, und doch demselben damit nicht abgeholfen; vielweniger Mittel und Wege an die Hand gegeben, dadurch man zur Schzung guter Melodien gelangen könnte.

§. 5.

Es ist einmahl ummöglich, daß bey vielen Stimmen zugleich viel Melodie, und zwar recht gute, gefunden werden möge, weil die letztere sich gar zu sehr theilen lassen muß, und darüber allen geschickten Zusammenhang verlieret. Das Gehör hat hergegen größere Lust an einer einzigen wohlgeordneten Stimme, die eis-

ne

*) Mussi da Dozzina, che non fanno distinguere la Melodia della Sinfonia, e la Melopoeia dalla Sinfonurgia: perche, se bene il Conento hà gran forza d'accrefcere o diminuire la proprietà de i Modi; tuttavia, como hò detto tanto volte, questa è cosa estrinseca alla natura loro, iquall s'hanno da considerate fondamente in una semplice Aria, e poi parlare delle Consonanze. Donio, sopra i Tuoni e Modi veri p. 123.

ne angenehme Melodie führet, als an vier und zwanzig, bey denen dieselbe so zerrißen ist, daß man nicht weiß, was es heißen soll. Die bloße Melodie, sagt ein andrer gelehrter Schrift-Steiler, beweget mit ihrer edlen Einfachheit, Klarheit und Deutlichkeit die Herzen dermassen, daß sie oft alle harmonische Kunst zu überreffen *) taugt.

§. 6.

Will man aber bey der Harmonie nur etwan einer oder zweyen Stimmen allein den Vorzug und feinen Gesang zueignen, so müssen die andern unumgänglich dabey zu kurz kommen, und was jene gut machen, das verderben diese, gesammter Hand. Es gehöret sehr viel dazu, drey bis vier Stimmen mit geschickten Sängen und Führungen der Klänge zugleich zu versehen: und wie will es eben derjenige thun, welcher noch nie gelernt hat, eine eintzige Stimme recht melodisch einzurichten?

§. 7.

Die Harmonie ist nichts anders, oder sollte von Rechtswegen nichts anders seyn, als eine Zusammenfügung vieler Melodien. Die Griechen nannten deswegen ihre ganze Composition oder Setzkunst nur die *Melopödie*, das ist, die Wissenschaft eine Melodie zu machen: darin bestund bey ihnen die ganze Music; damit thaten sie große Wunder, als wir von ihren Ton-Künstlern lesen; ob sie gleich keine Viestimmigkeit aufzuweisen hatten, so, wie sie heutiges Tages bey uns üblich ist.

§. 8.

Wenn wir nun fein ordentlich verfahren wollen, so müssen wir wol diese Melodie gründlich beschreiben, und sagen, daß sie sey:

Ein feiner Gesang, worin nur einzelne Klänge so richtig und erwünscht auf einander folgen, daß empfindliche Sinnen dadurch gerühret werden. Definitio
melodiz.

§. 9.

Erläuterung.

Es sind also nicht bloß hohe und niedrige Klänge; (denn die gehören auch gemeinschaftlich zur Vollstimmigkeit) sondern eigentlich einzelne Klänge die rechte Materie der Melodie ins besondere.

Fürs andere bestehet die erwünschte Folge solcher Klänge, als die Form der Melodie, nicht allein in Schritten, oder in einer Fortschreitung; sondern auch in

*) *Nuda Melodia tantopere corda commovet simplicitate, luculentia & perspicuitate sua, ut nunquam artificium vincere harmonicum videtur. Jo. Lippius, in Disput. mus. III.*

in gewissen Sprüngen, die eine richtige Verwandtschaft mit einander haben: welsches eben unsere einfache Harmonie, als die Quelle aller vielfachen Zusammenstimmung ist, und in dieser Eigenschaft zwar wol in der Erklärung, doch nicht in einer unbeschränkten Beschreibung statt findet.

Drittens, wenn dasjenige, was empfindliche Sinnen rühren soll, vor allen Dingen leicht, lieblich, deutlich und fließend seyn muß, so kömmt bey diesem Endzweck das natürliche und erhabene so wol, als das abgemessene Wesen, in Betracht: denn nichts kan, z. E. deutlich seyn, was keine Ordnung hält. Sothane Absicht aber in Rührung empfindlicher Sinnen, kan und muß die Melodie allerdings treffen; ob sie es gleich nicht immer allein, in solcher Maasse, Pracht und Stärke zu thun vermögend ist, als wenn ihr die Vollstimmigkeit zu Hülffe kömmt, da sodann auch wol Gemüther, die sonst von zärtlichen Dingen eben nicht viel wissen, und deren Anzahl vielleicht die größte seyn mag, dadurch bewegt werden. Alte und neue Geschichte, tägliche Erfahrung, Natur und Vernunft bezeugen, daß die bloße Melodie gewisse Gemüths-Bewegungen trefflich wohl ausdrücken und aufmercksame Zuhörer rühren könne. Weil aber diese Bewegungen nicht alle einerley Art sind, so werden sie auch, durch die Verknüpfung der Harmonie mit der Melodie, ganz anders angestellt, als wenn diese nur allein wircket: massen eine schöne Vollstimmigkeit oder Begleitung absonderlich dasjenige nachdrücklich vorstellen kan, was z. E. zu einer freundlichen Begegnung, holdseligen Umarmung, herzlichem Vereinbarung, zum Lustoder Wett-Streit, zur Pracht, Hoheit u. d. g. gehöret; dahingegen die einfache Melodie gewislich alle zärtlichere Neigungen, als Liebe, Hoffnung, Furcht &c. sehr wohl ganz allein erregen kan. Womit thaten doch die alten Griechen ihre Musicalische Wunder? was rührete des Augustini Herz in der Ambrosianischen Gemeine? was drang bey der Reformation so tief in die Seelen? was ist es, noch heutiges Tages, das vielen Leuten, in großen Kirchen, bald die Thränen aus den Augen presset, bald aber die Sinnen zum Frolocken reizet? womit bringet man die Säuglinge in den Schlaf? was zwinget einen Vogel, demjenigen nachzuahmen, der ihm etwas vorpfeiffet? war, und ist es wol was anders, als bloße Melodie? Eine von den allerstärksten und Erstaunens-werthen Wirkungen derselben ist wol das Tanzen: wobey sich die wenigsten bekümmern, ob auch nur eine Bass-Begleitung da sey, oder nicht. Ja, die erfahrensten Tanzmeister entbehren ihrer viel lieber, und die Engländer sagen von ihren Country-Tänzen, daß eine Zweystimmigkeit zwar zierlich klinge, aber der Haupt-Sache wenig Nachdruck gebe, und daß die Mittel-Parteien, oder vollstimmigen Sätze vielmehr alle Tanz-Lust verderben wür-

würden, da denn eine bloße Melodie, wenn sie fünf oder sechsmahl besetzt sey, an einem einzigen Violoncello, zur Anständigkeit schon mehr als genug habe. Leuten, die nun solche große Wirkungen der einzelnen Melodie nicht empfinden, möchte man also billig die Schrift-Worte vorhalten: Wir haben euch gepfiffen, und ihr habt nicht getanzt. Ich erinnere mich hiebey einer Aria, die ich selber ehemahls auf der Schaubühne, in der Person eines Träumenden, gesungen habe, und so anfang: Erscheine mir doch bald ic. ingleichen einer andern, über die Worte: Alles, alles ist vollbracht, in einer Passion, welche beyde, ohne die geringste Begleitung, mehr Aufmerksamkeit oder Bewegung verursachten, als wenn sie mit den besten harmonischen Sätzen wären versehen gewesen. Es gehöret aber auch ein Sänger dazu, der keiner Instrumental-Larve braucht. Ein gewisses Air aus dem neuesten Parisischen Ballet, mit den Anfangs-Worten: Les tresors de la Fortune ne font pas un parfait bonheur, wurde neulich von einem vornehmen Herrn, ohne einzige Begleitung, mit solcher Anmuth gesungen, daß es die Zuhörer fast entzückte, und zwar solche, die sehr wohl gewohnt sind, was Vollstimmiges zu bewundern; hernach spielte derselbe Herr eben diese Melodie auf einer Alt-Zweer-Fiöte, welches in Wahrheit so kläglich und beweglich heraus kam, daß es bey den Umstehenden eine rechte Betrübniß verursachte. Da auch endlich die ganze Music aus Melodie und Harmonie bestehet; jene aber bey weitem das vornehmste Stück, und diese nur eine künstliche Versammlung und Verbindung vieler Melodien ist, so kan dem einfachen Gesange wenigstens sein tüchtigster Antheil an der nachdrücklichen Bewegung empfindlicher Gemüther, auch nach den Vorschriften guter Vernunft, wol nimmermehr mit Recht abgesprochen werden.

§. 10.

Was die Erfindung *) betrifft, von welcher der Anfang **) aller Gesänge, Klang- und übriger Reden jederzeit werden muß, (wie sie denn gleich das erste und zweyte Capittel in den Rhetoriken einzunehmen pfleget) so hat dieselbe in unsrer Beschreibung der Melodie keine statt: denn sie gehöret eigentlich ad definitionem melopœiz. Und wie diese von einander unterschieden sind, lehret uns der allerbeste Verfasser *.*) unter den Griechischen Melo-Poeten.

E

§. 11.

*) Es ist ihr im vollkommenen Capellmeister ein eigenes Haupt-Stück gewidmet: und da wir dasselbe allhie Kürze halber nicht einschalten können; so lehren wir doch von der Melodie selbst solche Dinge, die schon eine reiche Erfindung an die Hand geben, und dem förmlicheren Unterricht vorgängig die Zapfen brechen.

**) G. Orch. I. p. 40. & 202.

*) Aristid. Quintil. p. 29.

§. II.

Zu bewundern ist es indessen, daß noch keiner, der von der Music geschrie-
ben, so viel uns bis diesen Tag bekannt ist, eine rechtschaffene umschränkte Be-
schreibung *) der Melodie gegeben hat. Und wenn ja etwas dergleichen zum
Vorschein gekommen, ist es entweder um die Materie, Form und den Endzweck
nicht richtig gewesen, indem es bald an diesem, bald an jenem gefehlet; oder es
sind auch solche ungebundene Vorträge daraus geworden, die man mit langen
Ellen ausmessen muß, und doch in vielen Worten nichts festes sagen, sondern sich
zu mehr als einer Sache, fast mehr zur Maladie, als Melodie, reimen. Ich hat-
te zwar Gelegenheit, in der musicalischen Critic damit heraus zu rücken: denn da-
mahls war der vollkommene Capellmeister bereits in der Arbeit; allein ich wollte
demselben diese eigentlich dahin gehörige Materie nicht gerne entziehen, und dach-
te, es würde hurtiger mit dem Verlage hergegangen seyn. Nun es aber an die-
sem letztern gefehlet hat, sind auch einige Gedanken seit der Zeit noch etwas reif-
fer geworden, und kömmt demnach dieser Vorläuffer hoffentlich nicht zu spät,
wenn er nur was Gutes mit sich bringet.

§. 12.

Aus obiger richtigen Beschreibung und deren Erklärung allein kan also schon
ein guter Grund zu nützlichen melodischen Regeln abgenommen, und die eingebil-
dete Unmöglichkeit derselben leicht gehoben werden. Denn wenn man, fürs erste,
die vier Eigenschaften: leicht, lieblich, deutlich und fließend recht betrachtet,
und zur Untersuchung vor sich nimmt, so ergeben sich von selbst vier Classen oder
Abtheilungen sothaner Regeln.

§. 13.

Betrachten wir, fürs andre, das bewegende oder rührende Wesen, (als wor-
in die wahre melodische Schönheit bestehet, und dem die vier obbenannte Eigen-
schaften nur bedienet und behülfflich sind) so haben wir die ganze Lehre von den
Gemüths-Neigungen vor uns, und wird gar kein Mangel an Regeln verspüret
werden; wol aber an deren klüglichen Anwendung. Hier ist der Ort nicht, die-
ses letztere Stück, welches zur Philosophie gehöret, auszuführen; sondern nur das
erste mit Fleiß durchzugehen.

§. 14.

*) Heindrich schreibt p. 543. seiner neuern Anweisung: Was Melodie sey, darf man einem
Musico wol nicht sagen. Allein, es ist ein grosser Unterschied, ein Ding überhaupt zu be-
greiffen, und ins besondere gründlich zu beschreiben. In der Lehr-Art will ein verwirrtes
Bild nichts thun.

§. 14.

Solchemnach kan folgendes bey denen aus der Leichtigkeit fließenden Regeln einen guten Grund-Satz abgeben: I. Leicht.

Wir können keine Vergnügung haben an einem Dinge, daran wir gar keinen Theil nehmen.

Daraus ziehet man ganz natürlicher Weise sieben Regeln:

1. Daß in allen Melodien etwas seyn muß, so einem jeden bekannt ist.
2. Alles gezwungene, weitgeholtte Wesen muß vermieden werden.
3. Der Natur muß man am meisten, dem Gebrauch in etwas folgen.
4. Man setze die Kunst auf die Seite, oder bedecke sie sehr.
5. Den Franzosen soll hierin mehr als den Welschen nachgeahmet werden.
6. Die Melodie muß gewisse Schranken haben, die jedermann erreichen kan.
7. Die Kürze wird der Länge auf alle Weise vorgezogen.

§. 15.

Was nun hiernächst die Lieblichkeit betrifft, so könnte man ihr mit diesen 8 Regeln zu Hülffe kommen: II. Lieblich.

1. Grade und kleine Intervalle sind jederzeit grossen Sprüngen vorzuziehen.
2. Mit solchen Graden und kleinen Intervallen soll man geschickt abwechseln.
3. Allerhand unsingbare Sätze zusammen tragen, um sich vor dergleichen zu hüten.
4. Wohlklingende hergegen zu Mustern auserlesen und sammeln.
5. Den Verhalt aller Theile, Glieder und Gliedmassen wohl beobachten.
6. Gute Wiederholungen, doch nicht oft, anbringen. (machen.)
7. Den Anfang in reinen, mit der Ton-Art aufs beste verwandten Klängen
8. Mäßige Läufer, oder lauffende Figuren (melismos) brauchen.

§. 16.

Mit der Deutlichkeit wird viel gesagt, und es erfordert dieselbe auch mehr Gesetze, als die übrigen Eigenschaften. Wir wollen nur zehn zur Probe anführen: III. Deutlich.

1. Sollen die Ein- und Abschnitte (incisiones) genau in acht genommen werden, nicht nur in Singe-Stimmen, sondern ebenfalls in Instrumenten (welches vielen wunderbarlich vorkommen wird.)
2. Muß man sich allemahl eine gewisse Leidenschaft zum Augenmerk sehen.
3. Muß keine Tact-Art, ohne Ursach, ohne Noth, vielweniger ohn Unterlaß, verändert werden.
4. Soll der Tacte Anzahl einen gewissen Verhalt unter sich haben.
5. Soll wieder die ordentliche Theilung des Tacts kein Schluß gemacht werden.

6. Soll der Accent bey den Worten richtig beobachtet werden.
7. Muß man alle Verbrümmung mit grosser Behutsamkeit meiden.
8. Sich eine edle Einfalt auszudrücken angelegen seyn lassen.
9. Die Schreib-Art genau einsehen, und von andern merklich unterscheiden.
10. Die Absicht nicht auf Wörter, sondern auf deren Sinn und Verstand richten; nicht auf bunte Noten, sondern auf redende Klänge sehen.

§. 17.

IV. Die Erkenntniß des Sprengels oder Umfangs einer jeden Ton-Art
 fließend. ist bey dem fließenden Wesen unentbehrlich. Was dieses Wort-allhier für eine Bedeutung habe, lehret das Orchester. Hauptsächlich kömmt das meiste auf die sogenannte Cadenzen, oder Ruhe-Stellen und Absätze an, die man sonst nicht mit Unrecht auch Clausulen *) heist. Wenn nun durch öftere Aufhaltung eine Melodie ihre fließende Eigenschaft nothwendig verlieret, so versteht sich von selbst, daß solche Absätze nicht zu häufig angebracht werden müssen. Acht Regeln dienen hierzu:

1. Man soll die Gleichförmigkeit der Ton-Füße (daß ich so rede) ich meyne der Rhythmorum, fleißig vor Augen haben.
2. Auch den geometrischen Verhalt gewisser ähnlicher Sätze, nemlich die musikalische Zahl-Maasse (numerum musicum) genau beyhalten.
3. Je weniger förmliche Schlüsse eine Melodie hat, je fließender ist sie.
4. Die Cadenzen müssen ausgesucht, und die Modulirung wohl herum geführt werden, ehe man zu den Ruhe-Stellen schreitet.
5. Die Ruhe-Stellen im Lauff der Melodie müssen mit dem, was darauf folgt, gewisser maassen verbunden werden.
6. Das gar zu sehr punctirte Wesen ist in Sing-Weisen zu fliehen; es erfordere denn solches ein eigener Umstand.
7. Die Gänge und Wege nehme man nicht durch viel harte Anstöße, als chromatische und dissonirende Schritte.
8. Keinem Themat zu Gefallen muß die Melodie in ihrem natürlichen Fortgange gehindert, noch merklich unterbrochen werden.

§. 18.

Wer nun ein wenig Nachdenkens hat, kan leicht begreifen, daß diese Regeln noch einen grossen Zusatz leiden würden, wenn man sich vorgesetzet hätte, ihre Anzahl ohne sonderbare Noth zu vermehren. Wir haben hiemit nur den allerersten Versuch thun wollen, und die Bahne gebrochen, des festen Vertrauens, daß

*) a claudendo viam modulationis, certo respectu.

derjenige, welcher die angeführten Grund-Sätze wohl inne hat, schon mit der Zeit mehr nützliche Folgen daraus ziehen, und wenn er die Erfahrung, wie billig, zu Hülfen nimmt, die Sache je länger je weiter zu ihrer Vollkommenheit treiben könne. Die Menge der Regeln macht eine Wissenschaft schwer; wenige und gute machen sie leicht. Gar keine aber spielen ihr das Garaus. Weil es gleichwol auch damit noch nicht ausgemacht ist, wenn man die blossen kurz-gefassten Regeln weiß, sondern zu deren Ausübung höchsterforderlich seyn will, eine Erklärung darüber zu machen; als will ich sie nach der Reihe durchgehen, und so kurz als es möglichst in einem Kern geschehen kan, hiemit erläutern.

§. 19.

Was solchemnach den Vorsatz betrifft, daß in einer jeden guten Melodie etwas seyn müsse, welches so zu reden, der ganzen Welt bekannt sey: so ist hiemit gar nicht gesagt, daß man nur sein viele abgenutzte Dinge, und alte verbrauchte Formelgen anbringen dürffe; sondern vielmehr dieses, daß man nicht zu weit mit seinen neuen Erfindungen fahre, und darüber seine Melodie nicht nur fremd, sondern auch schwer mache. Denn das Gehör will doch immer etwas haben, das es schon einiger maassen kennet; es sey so wenig, als es wolle; sonst kan ihm eine Sache weder gefallen, noch leicht vorzukommen. Je weniger man inzwischen dergleichen bekannte Gänge anbringet, und je mehr man sie mit andern seltenern, doch geschickten Einfällen zu vermischen weiß, je besser wird das Werk gerathen.

§. 20.

Die zweyte Regel der Leichtigkeit entspringet aus der ersten: Denn, gleichwie man eines Theils alles bekannte nicht gänzlich auf die Seite setzen darff, so muß auch hinwiederum, andern Theils, alles gezwungene, angemaachte, und gar zu weit gehobte Wesen mit Fleiß vermieden werden. Was hiemit gesagt ist, kan man süglicher aus der Arbeit affectirter Componisten ersehen und erhören, als mit Worten beschreiben. Diefenfalls sind die Exempel verhaft; sonst kömten derselben nicht wenig beygebracht werden. Gemeinlich, wenn es den guten Leuten an artigen Erfindungen und am genie fehlet, und sie doch nicht gerne andre Componisten handgreiflich ausschreiben oder berauben wollen, pflegen sie rechte Sonderlinge zu werden, und ihre Zuflucht zu lauter eigensinnigem Verfahren zu nehmen; suchen also den Abgang ihrer eignen Fruchtbarkeit mit lauter Seltsamkeiten zu ersetzen. So schwer solches nun den Verfassern werden mag, weil es lauter Gewalt und Zwang braucht, so schwer gehet es auch denen Zuhörern ein: etliche wenige Stücker ausgenommen, die sich stellen, als ob sie was rechtes davon verstünden.

§. 21.

Die dritte Regel, daß man der Natur am meisten, dem Gebrauch aber nur in etwas folgen soll, fließet ebenfalls aus den vorhergehenden Gründen, und hängt richtig mit ihnen zusammen. Das natürliche Callen eines in der Wissenschaft unerschafften (der aber viel Gutes sein Tage gehdret haben, und eine angebohrne Fähigkeit besitzen muß) wird die beste Melodie abgeben, und zwar um so vielmehr, weil sie von allen künstlichen Zwangs-Mitteln entblößet, und nur dem Gebrauch in etwas verwandt ist. Nichts kan leichter und beqvemer seyn, als was uns die Natur selbst an die Hand giebt, und kein Ding wird schwer fallen, das der Gebrauch und die Gewohnheit gut heißen. Dammhero muß sich ein Componist oftmahls hiebey, als ein blosser Liebhaber aufführen, und diesem das natürliche Wesen gleichsam ablernen.

§. 22.

Wenn wir viertens die Künsteley auf die Seite werffen, so soll damit der wahren Kunst nicht zu nahe geredet seyn; diese aber geschicklich anzubringen und künstlich zu verdecken oder zu bekleiden, ist eben der so schwere Punct. Mein Rath hiebey wäre, daß sich auch der allerkunstreichste so wenig auf die eigentliche Künsteley verliesse, als ein tüchtiger Fechter auf seine Zinten.

§. 23.

Da uns die fünfte Regel auf die Franzosen weist, und befielet, denselben mehr, als den Welschen, in der melodischen Leichtigkeit zu folgen: so kan man nicht besser thun, als des Lully Werke, und einiger kurz nach ihm berühmten Verfasser Arbeit, vorzunehmen: Denn die neuen Franzosen öffen den Italianern gar zu viel nach, und wollen trotz ihrem Naturel Künstler seyn; verderben aber dadurch die ihnen sonst beywohnende und angebohrne Leichtigkeit, und machen so wol andern, als sich selbst, die Sache unnöthiger Weise schwer. Solches hat ihnen gar deutlich und nachdrücklich ihr eigener Landsmann, der ungenannte Verfasser de l'Histoire de la Musique, in seinen beyden letzten Bänden, die nicht von Bonnet sind, unter die Nase gerieben.

§. 24.

Es trägt auch ein grosses zur Leichtigkeit bey, wenn man, zu Folge der sechsten Regel, seiner Melodie gewisse Schranken setzet, die jedermann mit einer mäßigen Stimme beqvem erreichen kan: Denn wenn ein Gesang entweder gar zu hoch, oder gar zu tief gehet, wird er dadurch vielen Leuten schwer, und muß sich bald so, bald so verkehren lassen, welches lauter Ubelstand verursacht. Was gute Sänger sind, die werden wenigstens eine Octav zu erreichen keine Schwierig:

rigkeit finden; doch weiß ich nicht, welch ein sonderbarer Vortheil oft darin steckt, wenn man sich diese Gränzen noch enger, etwa auf eine Sept oder Sext, stellt: Denn je mehr ein Componist sich hierin versteiget, je mehr gewöhnt er sich zu schlechtzaneinander hangenden, zerstreuten und zertrennten Modulationen. Da schwärmet man herum, unter einer angemaassten Freyheit, und bringt nichts heraus, das wohl gefügt oder concinne ins Gemüth dringe. Ich rede nicht von solchen geübten Sektären, die Meister der Melodie sind, fähige Leute zur Ausführung vor sich finden, und sich ihrer Freyheit am rechten Orte zu gebrauchen wissen; aber einem angehenden Melodien-Macher wollte ich rathen, daß er sich fürs erste den Bezirk der Sext oder Octav zur Gränze wähle; doch so, daß es der Landmann eben nicht mercke. Gewiß es wird sehr viel beytragen, seine Melodien leicht und bequem zu machen. Denn was ist mir damit sonderlich gedienet, daß nur diese oder jene Person allein geschickt ist, eine Arie, die sich z. E. über zwey Octaven erstrecket, heraus zu bringen? ich wolte gerne mitsingen, und wenns nur in Gedanken wäre, darin bestehet das größte Vergnügen; das wird mir aber nicht erlaubt.

§. 25.

Die letzte Regel dieser ersten Abtheilung ist nicht die schlechteste, nehmlich: **Daß man die Kürze der Länge allemahl vorziehen soll.** Es braucht dieselbe aber desto weniger Erläuterung, je mehr wir begreifen können, daß eine kurze, und nicht zu weit gereckte Melodie leichter zu behalten sey, als eine lange und ausgedehnte. Womit jedoch nicht gesaget wird, daß eine kurze Arie auch leichter zu machen sey: Denn bey der Kürze verstehen wir auch die Güte. Das leichte gehet nur den Zuhörer an; nicht den Sektar: wiewol jenem nimmer ein Ding leicht dünken wird, das diesem schwer geworden ist.

§. 26.

Die andre Haupt-Eigenschaft einer wohl eingerichteten Melodie II. ist die **Deutlichkeit.** Bey solcher hat die erste Regel: **Daß man die incisiones genau bemercke,** mit wenig Worten sehr viel gesagt. Es ist fast nicht zu glauben, wie häufig auch die grbßesten Meister hierin verstoffen: maassen sie gerne alle ihre Kräfte anwenden, bloß mit brausenden Figuren die Ohren zum Aufstande zu bringen, dabey der Verstand doch keines weges vergnügt wird, vielweniger das Herz was recht es empfinden kan. Das seltsamste ist, daß jedermann in den Gedanken stehet, man bedürffe zur Instrumental-Music keiner solchen Anmerkungen; aber es soll weiter unten hell und klar erwiesen werden, daß alle, so wol große, als kleine Instrumental-Melodien ihre richtige commata, cola, pun-

puncta, &c. nicht weniger, als der Gesang mit Menschen-Stimmen, haben müssen. Denn sonst kan ummöglich eine Deutlichkeit darin gefunden werden.

§. 27.

Zu derselben gelanget man auch nimmermehr recht, wenn nicht die zweyte Richtschnur beobachtet wird, mittelst welcher man sich bey einer jeden Melodie eine gewisse Gemüths-Bewegung zum Zwecke setzet. Denn, gleichwie ein geschickter Mahler allezeit nur die eine oder andre seiner Figuren (wo deren viele in einem Gemählde vorkommen) mit besonders erhabenen Farben versiehet, damit sie unter den übrigen Bildern merklich hervorrage; also muß auch der Componist in seiner Melodie, auf eine oder andre Neigung seine Absicht führen, und dieselbe so bemerken oder ausdrücken, daß sie mehr, als die übrigen Neben-Umstände, in die Ohren falle. Wir mögen bey Gelegenheit der Vergleichung mit der Mahlerey noch dieses bedenden, daß eines geschickten Künstlers Vorhaben nicht etwa bloß dahin gehe, ein Paar schwarze Augen, eine erhabene Nase, und einen rothen Mund zu mahlen, sondern er trachtet immer in solchen Gesichts-Zügen die eine oder andre Neigung vorzustellen, damit z. E. der Zuschauer sage: in den Augen stecke was verliebtes; an der Nase sey was großmüthiges, und am Munde was höhnisches. Eben so wenig muß sich auch der Musicus damit begnügen, daß er bunte Noten hinmahle, seine Intervalle und übriges Geräthe wohl austrame, und alles mit den schönsten Beywörtern schmücke; sondern er muß sich wirklich dahin bestreben, daß in seinem Nachwerck eine ausnehmende Gemüths-Bewegung herrsche. Heget er diese nun selber nicht, oder weiß sie nicht nachzunehmen, wie ist es möglich, daß er sie bey andern rege mache? Wenn aber nichts dergleichen in einer Melodie ausgedrückt wird, so hat sie so wenig Deutliches, daß kein Zuhörer was anders, als ein leeres Geklänge und Gesänge daraus machen kan. Diese Regel schreibt uns nur die höchste Nothwendigkeit einer solchen vorzustellenden Leidenschaft vor, und zeiget die dringende Ursachen an; wie sie aber auszudrücken sey, das gehöret an einen andern Ort.

§. 28.

Wenn die Frankosen in ihrem so genannten Recit (auch öftters in den Airs) fast auf jeder Zeile den Tact verändern, so nehmen sie sich damit zwar eine vergebliche Mühe, und könten es den Welschen viel wohlfeiler hierinn nachthun, welche, nebst uns, gar keinen abgemessenen Tact im Recitativ beobachten: denn es ist fast eierley, überall keine Zeitmaasse, oder alle Augenblick eine neue zu haben. Weil aber der Recit eigentlich keine Melodie heißen kan; hergegen in den melodischen Sätzen, dafern sie deutlich seyn sollen, die vielfältige Veränderung des Tacts zu meiden ist: so erhellet hieraus, daß die Seele der Melodie, nehmlich die Zeit

Zeitmaasse, nur unica seyn müsse. Und das war die dritte Regel zur Beförderung der **Deutlichkeit.** Erfordert aber das Reim-Gebäude eine Veränderung hierin, so hat Noth zwar kein Gebot; doch sollte meines Erachtens der Poet sein Styl-Maass in einer Arie nicht gerne ändern, es wäre denn, daß er auch zugleich eine andre Leidenschaft rege machen wollte.

§. 29.

Die vierte Regel der **Deutlichkeit** beruhet auf der **Anzahl der Abmessungen oder Tacte**, welche man sonst **Mensuren** nennet. Ob nun gleich derselben Verhalt in grossen und langen Sätzen, nicht so leicht von jedermann erkannt werden mag, wird doch eine bequeme und begreifliche Einrichtung dieses Artikels dem Gesange nicht wenig **Deutlichkeit** geben; in kurzen und lebhaften Melodien aber (die man *airs de mouvement* nennet) ist solche Vorsicht unausföhllich nöthig, weil sonst eine muntere Sang-Weise kein anders Geschick bekömmet, als etwa ein Paar Arme, deren einer zwei Hände, der andere aber drey oder mehr hätte. Nun ist es zwar ein leichtes, die eigentliche Anzahl dieser Abschnitte in gewissen Stylen, als im hyporchematischen und choraischen, einiger maassen fest zu stellen; in andern Schreib-Arten aber fällt es desto schwerer. Wo viel Bewegung ist, da muß die Melodie in diesem Fall die allgröfste Richtigkeit der Abtheilung haben; wo es hergegen träge und schleppend ausfällt, oder auch nur ernsthaft und langsam heraus kömmt, da läßt sich bey der Gleichförmigkeit mehr Ausnahme machen. **Beiz** meiniglich thut man am besten, auch in dem gröfsten *adagio*, daß man die gerade Zahl der Tacte vor der ungeraden wählet. So viel ist gewiß, daß ein hurtiger Gesang niemahls eine ungerade Anzahl der Mensuren haben sollte, und eben alle diese *airs de mouvement* mögen wir hiebey gar sicher zum Grunde legen: denn sie sind, wie gesagt, unter allen Arten der Melodien, in diesem Stück die richtigsten und **deutlichsten.**

§. 30.

Die **Beobachtung der ordentlichen Theilung eines jeden Tacts** (*caesur*) giebt uns die fünfte Regel der **Deutlichkeit** an die Hand. Solche Theilung fällt nun immer, entweder in den Nieder- oder Aufschlag, wenn die Mensur gerade ist. Im ungleichen Tact aber geschieht diese Theilung niemahls anderswo als im Niederschlage allein; oder besser zu reden, es hat vielmehr gar keine Theilung statt, weil die *Caesur* bloß auf der ersten Note des Abschnittes lieget. Wieder diese, der Zeitmaasse Natur, (*contra srtin & thesin*) einen Schluß, eine Bindung, oder sonst einen beträchtlichen Fall und Absatz der Stimme (*chute*) anzubringen, das heißt, in der *Seq.*-Kunst eben den Fehler begehen, als wenn ein Dichter seine *pedes* mit

den Worten endiget, und also die Cäsur hangen läßt. Die Haupt-Ursache dieses häufigen Ubelstandes entstehet in der musicalischen Composition wohl daher, daß man den schlechten, gewöhnlichen Vier-Viertel-Tact mit dem, der nur zwey halbe hat, unvorsichtlichlich vermischt. Jener hat augenscheinlich vier; dieser aber nur zwey Glieder, welche bey ihm eben so viele Theile austragen, einfolglich auch so viel Schlüsse oder Absätze in der Melodie zulassen; der vorige hergegen muß nur auf dem ersten und dritten Gliede, als auf welche die Cäsur fällt, nicht auf dem zweyten und vierdten Schlüsse oder Absätze *) machen.

Recht

Unrecht

§. 31.

Gleichwie der Accent in Aussprechung der Wörter eine Rede deutlich und undeutlich machen kan, nachdem er am rechten oder unrichten Orte angebracht wird; also kan auch der Klang in der Musick, nachdem derselbe wohl oder übel accentuïret wird, die Melodie deutlich oder undeutlich machen. Beyde Accents-Arten muß ein Componist wohl inne haben, damit er in Vocal-Sachen nicht wieder die Prosodie, noch in Instrumental-Stücken wieder den musicalischen Accent anstosse: was dieser für Bedeutung, und dessen geschickte Anwendung für Nutzen habe, kan am berührten Ort der Critick mit mehrern gesehen werden.

§. 32.

emphatic. Hieher rechnen wir billig auch die *emphatic*, oder den Nachdruck, weil dasjenige Wort, das damit versehen ist, allemahl eine gewisse Art des musicalischen Accents erfordert. Nun kömmt es aber darauf an, daß man wohl zu urtheilen wisse, welches eben diese nachdrückliche Wörter sind. Und da ist kein besser Rath, als daß man allerhand Vorträge untersuche, absonderlich in ungebundener Rede, und das Rechtsschuldige etwa durch folgendes Mittel zu finden trachte.

§. 33.

Wenn ich z. E. wissen wollte, wo in diesen wenigen Worten der Nachdruck stecke:

*) Siehe den ersten Band der musicalischen Critick p. 32. 34.

stecke: **Unser Leben ist eine Wanderschaft**, so dürfte ich nur den Satz in Frage und Antwort bringen, nehmlich: Was ist unser Leben? Eine Wanderschaft. Also entdeckt sich hier die *emphasis*, daß sie auf dem Worte **Wanderschaft** sey. Und wenn der Componist solches Wort auf die eine oder andre ungewollene Weise hervorzieht, wird er **deutlich** seyn.

§. 34.

Weil vieles hierauf ankömmt, werden noch ein Paar Exempel nicht misfallen. **3. E. Der hier auf der Welt vermeinet in stiller Ruhe zu sitzen, ist sehr betrogen.** Da wird es nun auf die Einrichtung der Frage ankommen, welche meines Erachtens so lauten müßte: Ist nicht derjenige betrogen, der hier vermeinet in stiller Ruhe zu sitzen? Antw. **Sehr!** Also siele auf das *adverbium intendens*, und sonst auf keinem, die wahre *emphasis*; in Entstehung aber dieses *adverbii*, müßte das Wort, betrogen, den größesten Nachdruck haben. Wo bey zu merken, daß eben die *adverbia* in der Rede offt das meiste zu sagen haben, und der Nachdruck nicht selten auf ihnen lieget, insonderheit wenn sie eine Größe, Eigenschaft, Ausdehnung, Vergleichung, Darlegung u. s. w. bedeuten.

§. 35.

Noch eins: **Der Weg zum Himmel ist mit Dornen bewachsen.** Da wird gefragt, womit ist der Weg zum Himmel bewachsen? und geantwortet: **mit Dornen.** Denn wenn dieses Wort weggenommen wird, bleibt gar kein Verstand übrig, oder der Vortrag sagte nicht, was er sagen wollte; bey welchem Abzeichen man ebenfalls den Ort des Nachdruckes merken mag.

§. 36.

Wisweilen ist die Stelle zweydeutig, so daß die *emphasis* bald hie, bald da seyn kan, nach Gelegenheit der Meinung. **3. E. Mein Engel, bist du da?** Da wird entweder nach der Person oder nach dem Orte gefragt, und also die *emphasis* in der ersten Absicht auf **Du**, in der andern aber auf **Da** geleyet. Der Zusammenhang muß darüber den Ausschlag geben. Solcher Gestalt kan sich ein jeder selbst weiter hierin üben, und seinen Verstand schärfen.

§. 37.

Die siebende Regel der Deutlichkeit lehret uns, **alle Verbrämungen und Figuren mit grosser Behutsamkeit anzuwenden.** Was aus Hindansetzung dieses Gebots der melodischen Schönheit für entsetzliche Plüsterlein oder *mouches* ins Gesicht geleyet werden, weist die tägliche Erfahrung. Ein Ungeannter schrieb neulich hievon also: **Die Arien sind so dünn und so kraus, daß man ungedultig wird, ehe das Ende kömmt. Der Componist ist zufrieden**

zufrieden, wenn er nur unsinnige Noten setzt, welche die Sänger, durch tausend Verdrehungen, noch abgeschmackter machen. Sie lachen bey der betrübtesten Vorstellung, und ihre Italiänische Ausschweifungen kommen immer am unrechten Ort. Die Arien, welche der vortrefliche T. gesetzet hat, sind viel zu ordentlich: man füllet ihre Stellen allezeit mit solchen Kasereyen aus, die sich für lächerliche Rehlen, nicht aber für die Vernunft schicken. Dergleichen gestickte Arbeit, es bringe sie ein am Geschmack verderbter Geseker, oder eine üppige Stimme hervor, gemahnen mich nicht anders, als eine gar zu reiche Liberey für Edel-Knaben oder Trompeter, wobey alles mit güldenem und silbernen Schnüren dermassen bedeckt ist, daß man weder Tuch noch Luchs-Farbe daran erkennen kan. Ob nun gleich diese Ubertretung in den Zierathen bey einem vernünftigen Geseker billig nicht seyn sollte, so findet er doch Ursachen, sich desto mehr dafür zu hüten, weil aus dem verdorbenen Geschmack leicht eine böse Gewohnheit oder Mode werden kan.

§. 38.

Da kommen wir nun auf die **Einfalt**, welche nicht, als etwas dummes oder albernes und gemeines; sondern vielmehr als etwas edles, ungeschmincktes und recht sonderbares zu verstehen ist. Diese Einfalt macht den allerwichtigsten Punkt, so wol im Schreiben und Reden, als im Singen und Spielen, ja im ganzen menschlichen Umgange: und wenn jemahls angebohrne Eigenschaften statt haben sollten, wäre hier gewiß der rechte Ort für sie. So viel ist wohl ausser Streits, daß die Menschen, einer vor dem andern, auch in diesem Stück etwas voraus haben, nachdem des Leibes Bau und die Geblüts-Mischung ordentlich oder unordentlich eingerichtet, folglich zum Eindruck fähig oder unfähig sind. Edle Gedanken haben immer eine gewisse Einfalt, und nur ein eingiges Augenmerk. Wer sich nun dergleichen ohne allem Zwang, nach den blossen Natur-Gesetzen vorstelllet, der wird am besten fortkommen. Will man Muster und Vorbilder haben, so darff nur die alte Mahlerey, Bildhauer- und Münz-Arbeit angesehen werden: welche starcke Züge, majestätische Gesichter, und nachdrückliche Stellungen trifft man da nicht an? wobey doch fast nicht der allgeringste, überflüssige Zierath vermacht ist, sondern vielmehr die höchste Einfalt und Blöße hervorzuzien. Aber diese Blöße ist nicht armselig, sondern edelmüthig und getrost; nicht eckelhaft, sondern entzückend, weil sie in ihrem wahren Lichte siehet. Eben also sollte es auch mit unsern Melodien beschaffen seyn.

§. 39.

Nun haben wir noch **zwo Regeln von der Deutlichkeit** übrig: die neun-

te,

te, welche gebietet die Schreib-Arten wohl von einander zu unterscheiden. Das will kürzlich so viel sagen, man soll die Sing-Arten in der Kirche, auf der Schaubühne und in der Kammer nicht mit einander vermischen; eine Supplic hinsetzen, wo ein Receipt stehen soll; der Stimme nicht zumuthen, Dinge zu machen, die sich nur für Geigen schicken; ein Werbe-Stück nicht den Flöten belegen, und dergleichen mehr, wovon bereits oben gehandelt worden ist.

§. 40.

Die zehnte Regel der Deutlichkeit ist zwar hier von ungefehr die letzte; aber dem Inhalt nach fast die wichtigste. Denn wenn wir, solcher zu Folge, unsere Haupt-Absicht nicht auf die Wörter, sondern auf den Verstand derselben, und auf die darin enthaltene Gedanken zu richten haben, so gehöret hiezu keine geringe Einsicht des Affects, der in ihnen steckt, wovon an einem andern Ort ausführlicher zu handeln nöthig seyn wird. Es hat sonst diese Regel zwey Glieder, deren eines auf die Menschen-Stimmen, das andre auf die Instrumente gehet, und uns, zu mehrer Deutlichkeit, redende Klänge, (des sons parlans) und nicht der bunten Noten Menge empfielt. Denn daß keine einzige Melodie ohne Verstand, ohne Absicht und ohne Gemüths-Bewegung seyn müsse, ob sie gleich ohne Wörter seyn kan, wird hierdurch, und durch die Natur-Versetzse selbst festgesetzt. So viel von der zweyten Classe unsrer melodischen Grundsätze zur Erläuterung.

§. 41.

Die dritte Eigenschaft einer guten Melodie war demnach, daß sie fließend seyn muß. Dazu hilft erstlich, daß man die rhythmische Ubereinstimmung und richtige Abwechselung des arithmetischen Verhalts gewisser Klang-Füße stets vor Augen habe. Es ist hiemit nicht gesagt, daß man etwa einerley rhythmum beybehalten müsse, welches vielmehr einen Ubelstand und Eckel verursachen würde; man muß nothwendig verschiedene pedes sonoros mit einander verwechseln, eben wie solches in der Dichtkunst nach ihrer Art geschieht. Aber diejenigen, so einmahl vorgewesen, müssen am rechten Ort wiederum ans Licht kommen, daß sie sich einander gleichsam antworten, und die Melodie fließend machen. III.

§. 42.

Die Ordnung nun, welche in solcher Anführung und Abwechselung der Klang-Füße beobachtet wird, nennet man einen geometrischen Verhalt. Denn, so wie der arithmetische diese Füße, worauf die Melodie gehet, an und für sich selbst

selbst betrachtet, so weiset hergegen der geometrische Verhalt, wie sie zusammen gefüget werden, und ihre Absonderungen ordentlich darlegen müssen, & E.



a, ist ein gewisser Fuß von dreym Klängen, die am Gehalt unterschieden sind. b, ist wiederum einer von eben der Zahl, aber einerley Geltung: da ist in beyden eine arithmetische Beschaffenheit besonders. c und d hergegen zusammen genommen, stellen die richtige Abwechselung voriger beyden Füße dar, und machen einen geometrischen Abschnitt.

§. 43.

Wey dieser Gelegenheit darf man wohl die Prosodie zur Hand nehmen, und sich ein Verzeichniß von allen Füßen in der Dichtkunst machen, um solche mit den musicalischen zu vergleichen: worunter sich sodann viele angeben werden, die in der Poesie Fremdlinge sind, weil die Music es ihr an Reichthum hierin zuvor thut, und auch alles, was jene hat, aus dieser herrühret. Eigentlich gehdret dieser Artikel ad rhythmopoeiam, welche einen eignen Fleiß erfordert, wenn man sie Kunstmäßig treiben will. Im vollkommenen Capellmeister mehr davon.

§. 44.

Die dritte Regel zur Beförderung des fließenden Wesens in der Melodie, so wol, als die vierte, betrifft die Cadenzen oder Schlüsse: denn weil natürlicher Weise fest stehet, daß viele Schlüsse und Absätze den Lauff des Gesanges hemmen; so ist leicht zu erachten, daß eine recht fließende Modulirung nur wenig Cadenzen haben müsse. Zwar ist es an dem, daß bisweilen Themata vorkommen, die kurz auf einander clausuliren, und eine ausdrückliche gute Absicht darunter führen, in gleichen, daß unsre Choral-Lieder, deren einige doch sehr schöne Melodien aufweisen, ob sie gleich oft kaum den Sprengel der Dvint erfüllen, (wie das Deutsche Gloria) fast in lauter Cadenzen bestehen; aber davon, nehmlich von der Eigenschafft des Styls, in Fugen und Oden, ist hier die Rede nicht, sondern von der Armseligkeit, die sich darin bloß gibt, wenn man nichts als Cadenzen zu machen weiß.

§. 45.

Das ärgste hiebey ist, wenn gegen und wieder die vierte Regel, sothane Schlüsse sehr übel gewählt sind, und der Gesang zur unbequemen Ruhe schreitet.

tet, ehe er noch die geringste Wendung verrichtet, oder einige Ursache zur Müdigkeit hat. Gut, nöthig und schön ist es, wenn gleich im Anfange ein Haupt-Schluß in die Endigungs-Note vernommen wird. z. E.



denn dadurch erhält der Zuhörer alsobald Nachricht von der ganzen Ton-Art, und von der Weise, mit welcher der Seher weiter fortzuschreiten gedenket; wenn er erst einen solchen festen Fuß gesetzt hat. Aber daß die unzeitigen Schlußmacher dergleichen Absicht führen sollten, das lassen sie wohl an sich kommen; sie fallen den Augenblick auf eine Cadenz in die Terz, bey weichen Ton-Arten, und in den Quinten-Schluß, bey harten: Damit ist es alle, und denn wissen sie schier nicht mehr, wo aus oder ein. Zu dieser Erklärung kan man auch den Vortheil rechnen, welcher einer Melodie in ihrem fließenden Wesen daraus erwächst, wenn sich bald im Anfange der getheilte Drey-Klang, oder die trias, hören läßt: denn daraus schließet der Zuhörer gleichfalls, in welchem Bezirk seine Ohren werden herum geführt werden; und das Vorherwissen ist ihm angenehm.

§. 46.

Wenn auch das gar zu sehr punctirte Wesen, absonderlich in Sing-Sachen, wenig oder nichts fließendes mit sich führen kan, so rath uns die sechste Regel, solches zu verwerffen. Im präludiren und fantaisiren, wo keine ordentliche Musical-Music überhaupt auch nicht: ja in Entrées, und dergleichen hohen Tänzen, wird es mehrentheils ausdrücklich erfordert: es klingt sehr frisch und lebhaft, drückt verschiedene muntere, auch heftige Gemüths-Bewegungen sehr wohl aus; aber es fließet doch nirgend.

§. 47.

Der Zusammenhang, oder die geschickte connexion hilft ein großes zum fließenden Wesen in einer Melodie; daher hat man fünffstens, absonderlich bey Absätzen oder Schlüssen dahin zu sehen, daß nicht mit der Thür ins Haus gefallen, sondern alles ohne mercklichen Aufenthalt, vermittelst bequemer Zugänge und Fortschreitungen, auf einander gepasset und gefolget werde, wie in einer guten Rede, per transitiones. Die Franzosen treiben dieses fast zu hoch in ihrer Music, und geben dadurch ihren Melodien viel leyerhaftes: Derwegen auch hierin Maasse zu halten wäre: denn was allzusehr fließet, das entwischet leicht, und ist schlüpfrig.

§. 48.

§. 48.

Das Ziehen und Schleppen durch die halben Tone und Dissonanzen, darinn mancher so sehr verliebt ist, hat zwar seine Zeit und seinen Ort, nachdem es die Umstände leiden, oder erfordern; allein wer was fließendes setzen will, darff eben solche krumme Wege nicht gehen. Wo diese Absicht aber nicht ist, da hat ein jeder gewisser maassen freye Hände.

§. 49.

Wie nun der gute ungezwungene Zusammenhang, dabey man nicht zu ängstlich verfähret, einen Satz mit seinem folgenden durch die Verbindung nicht wenig fließend macht; so entsteht hergegen eine grosse Hinderniß bey dieser Eigenschafft, wenn man etwa, einem oder andern Themat zu Gefallen, den Gesang, das singende Wesen (chant) in seinem natürlichen Gange, mit ungeschickten Pausen unterbricht, und die Melodie in ihrem Fortgange zurück hält: Dem da kans ja nicht wohl fließen. Das Thema aber verstehen wir hier diesesmahl von einer Grund- oder Neben-Stimme; nicht von einer Haupt-Melodie: das ist zu sagen, wenn sich der Bass, oder die Violine hervorthun wollte, so, daß darüber die vornehmste oder Sing-Stimme leiden müste; welches wieder alle gesunde Vernunft läufft, und doch täglich geschieht. So viel ist mir bey dieser dritten Classe zur Kern-Erläuterung eingefallen.

§. 50.

IV. Die Classe der Lieblichkeit war, unserm ersten Entwurff nach, um ein Paar Stufen höher gesetzt; wir haben sie aber mit Fleiß bey der Ausarbeitung zulezt gespart, und ihr die vierte Stelle eingeräumt: weil die andern nothwendiger sind; so wie diese hergegen beträchtlicher ist. In sofern nun die davon ertheilte acht Regeln einer kleinen Erklärung bedürffen, gehet die erste dahin: Daß man mehr Grade, oder Schritte, und kleine Intervalle, als grosse Sprünge gebrauche, wenns lieblich klingen soll. Wer hievon Exempel aufzusuchen, und in die Ordnung zu bringen Lust hat, kan dieselbe wie locos communes unter gewisse allgemeine und besondere Titel setzen, davon kein geringer Nutz zu hoffen stehet. Wir wollen einen kleinen Entwurff machen, und dem fleißigen Untersucher dadurch Anlaß geben, wie er sich in diesem Stücke etwa zu verhalten hätte:

Erster allgemeiner Titel, vom steigenden halbert Ton, mit auserlesenen Exempeln versehen.

Zweyter allgemeiner Titel, vom fallenden halben Ton: Welchen beyden anzuhängen wären:

Zween

Zween besondere Titel, von den kleinen halben Tönen, so wol steigenden, als fallenden.

Dritter allgemeiner Titel, worin ausgesuchte Aufgaben von der steigenden kleinen Tertz enthalten.

Vierter allgemeiner Titel, von der fallenden kleinen Tertz u. s. w. bis an die Quart.

§. 51.

Wenn wir nun gleich die vorige Regel in Acht nehmen, und zur Beförderung der Lieblichkeit einer Melodie, mehr durch Schritte, als durch Sprünge verfahren, so erfordert doch der folgende Grund-Satz: daß man auch mit solchen Graden und kleinen Intervallen geschweuet abwechselte, das ist zu sagen, man soll nicht lauter Schritte thun, lauter Tertzien, vielweniger lauter Quarten, auch nicht viele von den einen und den andern, in steter Folge hinsetzen; sondern das Gehör mit öfterer Abwechselung und Veränderung belustigen, wodurch demselben eine Melodie am allerlieblichsten wird.

§. 52.

Von halben Tönen, z. E. werden schon drey oder vier auf einander (wenn sonst keine eigene Absicht darunter verborgen ist) zu viel seyn. Fünf bis sechs Grade sind auch zu eckelhaft; es wäre denn, daß die Worte oder Umstände, oder wie gesagt, ein besonderes Vorhaben, ausdrücklich mehr erforderten. Wir reden hier nur von der Lieblichkeit einer Melodie überhaupt; nicht von sonderbaren Fällen, darin eine jede Regel ihre Ausnahm findet. Von Tertzien kan man zwo bis drey, doch nicht einerley Art, ohne Abbruch der Lieblichkeit, auf einander folgen lassen; von Quarten aber selten mehr, als eine, wenn sie accentuirt sind. Der Nieder- und Aufschlag des Tact's machen hier zwar bisweilen einiges Bedenken; doch ist es nicht von der Wichtigkeit, die Regel an und für sich selbst zu vernichten oder zu entkräften. Wer sich die Mühe geben will, Musicalien mit Verstande in dieser Absicht durchzugehen, der wird die Wahrheit unsrer Sätze vollkommen finden.

§. 53.

Hierdurch werden wir unvermerkt auf die dritte Regel der Lieblichkeit geführt, vermöge welcher man sich unmelodische oder unsingbare Fälle mit Fleiß auffuchen soll, solche unter gewisse Haupt-Stücke zu bringen; ihren Uebel-Laut, worin er bestehe, zu bemerken; die Ursachen desselben zu erforschen, und dergleichen vorsichtiglich zu meiden. Man darff solche Dinge zwar nicht weit hohlen: weil das Böse gemeinlich häufiger auffstößet als das Gute; aber bey

denen, die aus Contrapunten ein Handwerk machen, trifft man vor allen einen sonderbaren Schatz unartiger Gänge an, und da kan einer aus ihren Fehlern schon ziemlich klug werden.

§. 54.

Wenn z. E. iemand so sezte:



müßte iedermann, der nur irgend einen Begriff lieblicher Melodie hat, gerne gestehen, daß eine solche steigende kleine Terz h: d, auf welche noch ein steigendes, und accentuirtes Hemitonium folget, gar nicht natürlich, geschweige angenehm, klingen könne. Nun dörffte einer sagen: ich höre solches wohl; weiß aber keine Ursache dessen anzugeben. Dem dienet zur Nachricht, daß die beyden Enden, h: dis, eine harte Dissonanz, nemlich eine verkleinerte Quart, gegen einander anzugeben; daß sie beyde accentuirt sind, und durch das vermittelnde d, wegen der unformlichen Theilung noch schlimmer lauten, als sonst. Darin steckt die Ursache. Denn wenn die Zwischen-Note, d, wegbliebe, und aus dem h ein halber Schlag würde, merckte man den Misalat bey weitem so viel nicht, weil das h alsdenn einen Absatz oder Aufenthalt bekäme, und desto leichter vergessen werden mögte. Es thäte auch die Zusammenfügung besagter steigenden, verminderten Quart keine so schlimme Wirkung, ob sie schon in kürzern und gleichgeltenden Noten erschiene; dafern nur beyde termini nicht accentuirt wären; sondern sich einer von ihnen, als das zweyte und letzte Glied des Aufschlages, darstellte. z. E.



Doch würde auch hiebey in der Vollziehung eine gewisse Zierlichkeit, tirata, oder Schleuffer genannt, zur Bedeckung erfordert.

§. 55.

Unter dem Artikel der gescheuten Abwechslung mit den Intervallen könnte folgendes unmelodische Exempel mit in die böse Reihe stehen:

Hier



Hier aber ist die Ursache nicht in der Dissonanz; sondern in dem unzeitigen leeren Sprunge der großen Terz, b: d, welcher weder mit dem vorhergehenden, noch mit dem nachfolgenden einige Gemeinschaft hat, und also gar ungeschickt abwechselte. Es halten nehmlich die Intervalle hier diese seltsame Ordnung: Zween steigende Grade; eine große Terz darauf, so ebenfalls steigt; und endlich ein halber Ton, wiederum steigend. Daß diese Intervalle alle steigen, möchte mancher denken, ist ja was einförmiges und unverwerfliches; aber die Antwort auf solchen Einwurff ist leicht zu machen, nehmlich, daß sothanes Steigen in sehr ungleichen Schritten verrichtet, und eben durch die vorgeschickte Einförmigkeit der lieblichen Abwechslung ein Stein in den Weg geworffen wird. Wenn wir dieses Verfahren in mathematischen Figuren vorstellig machen sollten, würde die abgeschmackte Einrichtung einem ieder noch deutlicher in die Augen fallen.

§. 56.

Bey sothaner genauen Untersuchung übel eingerichteter Melodien werden unfehlbar eine Menge besondrer Regeln hervowachsen, davon wir nur iho eine kleine Kern-Probē geben wollen. Nach obiger Anleitung stehet fest:

1. Daß ein steigender halber Ton, darauf eine steigende große Terz, mit noch einem steigenden halben Ton folget, keine gute Melodie mache.
2. Daß zwey steigende Quarten nicht gut klingen können: denn es kömmt eine übel vermittelte Septime heraus, z. E.



es müste denn seyn, daß die erste und dritte dieser Noten nicht accentuirt, oder auch ganz kurz wären. Und diese Ausnahm gilt schier bey allen andern dergleichen Vorfällen.

3. Kan ich wol sagen, daß eine Terz und Secund, wenn sie so auf einander folgen:



G 2

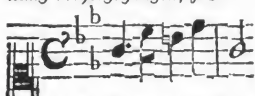
sehr

sehr viel lahmes und unmelodisches haben. Ob es auch die Accente eines, oder die Punkte andern Theils hiebey viel besser machen können, daran steht fast zu zweiffeln. Die Ursache ist: daß unsre Ohren nach der fallenden kleinen Terz gerne noch ein fallendes größeres Intervall, und nicht ein kleines hören wollten, indem jenes die Lebens-Geister erweitern würde, welche durch den Ton, oder durch die Secunde eingeschränkt werden, z. E.



§. 57.

Eben solche physicalische Gründe haben auch bey dem §. 54. angeführten Exempel statt, nemlich, daß die Erweiterung angenehm ist, wenn eine Einschränkung vorhergegangen, z. E.



oder



wird die Folge umgekehrt, so ist die Wirkung auch umgekehrt, d. i. alle Einschränkung betrübet desto mehr, wenn eine Erweiterung vorhergegangen ist. Besser ist es demnach, man hüte sich überall davor; es wäre denn im ungeraden Tact, mit einem gewissen Anhang, der eine Verbindung oder hübsche Manier darlegte, z. E.

oder auch
in Betracht
der Ton-Art

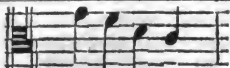
allwo es mit dem Accent, ingleichen mit dem Nieder- und Aufschlage der Mensur, eine ganz andre Bewandniß hat; und doch geht das Ding ohne zierliche Bedeckung nicht ab. Bey allen diesen Sachen kömmt jedoch, was vorhergehet und nachfolget, sonderlich in Betracht.

§. 58.

Das zuletzt angeführte Exempel gehört zur dritten Anmerkung unmelodischer Sätze, welche oben §. 53. befindlich ist. Wir wollen noch eine hinzuthun:

4. Es werden zwei Secunden, mit einem leeren Zwischen-Raum, nach einander auf folgende Weise, weder hinter sich, noch vor sich, nicht das geringste in der Melodie taugen:

denn



denn nach vernommenen Ton, g, f, wollte das Ohr gerne eine Erweiterung, oder, welches besser, eine Fortsetzung dieser Art Grade zum heruntersteigen haben; es folgt aber hier, statt dessen, eine Kluft oder Spaltung, die die Melodie in ihrem Gange zerreißt, und eine *inconcinnitatem* verursacht. Die Aenderung der Mensur und Cäsur dürfte hier auch nichts richten, man kehre und wende die Noten wie man will: es sey denn, daß man die Deffnung oder Lücke fülle. *) Diese wenige Exempel können schon Anlaß zu mehren Anmerkungen geben. Wir gehen inzwischen weiter.

§. 59.

Gleichwie man nun die bösen Gänge zur Vermeidung, und zur Untersuchung ihrer Ursachen, fleißig aufsuchen muß; so hat man hergegen die wohlklingenden Gänge zu Mustern anzumerken, welches die vierte Regel abgiebt, wodurch man seiner Melodie eine Lieblichkeit zu Wege bringen kan. Bononcini, der jüngere, ist ein melodischer Seher, Telemann desgleichen; und wollte ich diese beyde wol (ohne jemand zu nahe zu treten) einem Lehrbegierigen absonderlich vorschlagen, um aus ihren Weltbekannten Werken die anmuthigsten Gänge herauszuziehen, und darüber, nach genauer Untersuchung, gewisse Regeln zu machen. Wir finden z. E. in des erst genannten Cantaten diese artige Modulation:



§. 60.

Daraus könnte man sich etwa folgende Regel stellen: Tertia composita auf einem dactylischen Fuß herunter; quinta hinauf und wieder herab, geben eine gute, ja schöne Melodie; absonderlich wenn dabey, wie hier, die Endigungs-Note drey-mahl; die Terz und Quint, als vermittelnde und herrschende Klänge einmahl, und der zierliche Laut des untenliegenden Hemitonii gleichfalls einmahl vernommen werden: denn so hat man gleich einen vollkommenen Bezgriff von der ganzen Ton-Art und von der Haupt-Ubereinstimmung. Kommt nun hernach dieser Modulus durch den Wiederschlag in der Terz des Haupt-Tons aber:

§ 3

*) Wobey doch zu merken, daß alsdenn das hinzugesetzte e, und nicht das vorhergehende f, die anschlagende Note seyn würde.

abermahl vor, so wird die Lieblichkeit desselben verdoppelt; und zwar aus obigem Grund: Sake, vermöge dessen die Erweiterung angenehm fällt, wenn eine Einschränkung vorhergegangen ist: denn oben war die Terz klein, hier ist sie groß:



§. 61.

Hiebey könnte, nebst andern, eine neue besondere Regel lieblicher Führung des Gesanges abgenommen werden, des Inhalts: daß auf dergleichen drey und mehr Quinten-Sprünge gerne und mit Lust viele Grade, aus Liebe zur Abwechslung gehöret werden mögen, wie solche denn auch folgen:



§. 62.

In den Telemannischen Wercken trifft man einen herrlichen Vorrath solcher melodischen Gänge an, davon wir nur zur Probe den blossen Anfang einer Arie, deren Worte, wo mir recht ist, von der himmlischen Pracht einer seligen Seele handeln, hersehen wollen, da in so wenig Noten nicht nur der obllige Begriff des modi tonici, sondern nebst der ausnehmenden Lieblichkeit, auch recht was prächtig und erhabenes zu spüren ist:



Man siehet hier, wie schön die Grade und Sprünge mit einander abwechseln, wie das fallen, steigen und gehen, so wohl vermischet sind. An gewissen Stellen dieses Haupt-Seklers habe ich mich in langer Zeit nicht müde singen können: insonderheit hat er den Choral: Ach Gott vom Himmel steh darein &c. mit einem Basseset ausgeführt, welcher so Melodie-reich ist, daß nichts darüber gehet. Man findet ihn in seinen gestochenen kleinen Wercken, und wer ihn nicht kennt, dem fehlt eine grosse Freude.

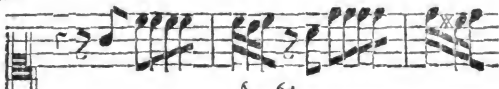
§. 63.

§. 63.

Die fünfte Regel der Lieblichkeit bestehet in genauer Beobachtung des guten Verhalts aller und ieder Theile einer Melodie: Unsre vorige Bemühung war nur auf den Verhalt der Intervallen angesehen, welchen man von diesem letztern, den die Theile mit einander haben müssen, gar wohl unterscheiden muß. Gegenwärtige Regel ziele nicht allein dahin, daß z. E. der andre Theil einer Arie mit dem ersten im Bunde, oder so zu reden, in einem guten Vernehmen stehe; sondern, daß auch die kleinen Neben-Theile ihre gewisse Gleichförmigkeit darlegen. Hiewieder aber handeln die meisten galanten Componisten dergestalt, daß man offten meinen sollte, der eine Theil ihrer Melodie gehöre in Japan, der andre in Marocco zu Hause. Zwar darff niemand eben so scharff hierin verfahren, daß er Schwerdt und Wage, ich will sagen, Zirckel und Maas:Stab dabei zur Hand nehme; aber auch die Ungleichheit und der niedrige Verhalt in den Theilen thum der Lieblichkeit eben solchen Abbruch, als ein grosser Kopf und kurze Beine der Schönheit des Leibes. Wenn z. E. im ersten Theile dieser Modulus gewesen wäre:



so wird es lieblich klingen, wenn im andern Theile etwa so darauf geantwortet, das gute Verständniß fortgeführt, und die Verwandtschaft beyder Theile behauptet wird.

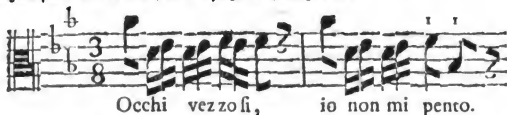


§. 64.

Die sechste Regel erfordert, daß man angenehme Wiederholungen und Nachahmungen, doch nicht gar zu häufig, anstelle. Gemeinlich haben die Wiederholungen im Anfange einer Melodie mehr statt, als in deren Fortsetzung: denn dort folgen sie oft unmittelbar, und auch ohne Versekung, auf einander; hier aber tritt immer was dazwischen. Von der repercussion, wie dieselbe zur geschickten Verhältniß der Theile ein grosses beytrage, haben wir schon oben geredet, und wissen also, was damit gesagt sey. Wenn wir zu den Fugen kommen, wird die Sache noch mehr erläutert werden. Hier mercke man sich den Unterschied, daß die bloße Wiederholung, repetitio, einerley Klänge zum Grunde sezet; repercus-

so

so aber, der Wiederschlag oder die Nachahmung, bald höher, bald niedriger am Klange seyn könne. Von der ersten kan dieses wenige ein Muster, und zwar, wegen der letzten fallenden Note, ein recht gutes, abgeben:



Es würde lange so artig nicht seyn, wenn die Stimme mit dem Worte pento nicht herunter fiel, sondern die genaue Wiederholung beybehielte: so viel kan oft an einer einzigen Note liegen, welches der Aufmerksamkeit wohl werth ist.

§. 65.

Nicht nur im letzten Theil einer Melodie, wenn wir ihn gegen den ersten halten, wird es lieblich heraus kommen, den Wiederschlag geschickt anzubringen; sondern auch in den Gliedern und Gelencken eines jeden Theils vor sich klingt es sehr angenehm, wenn die Vernunft und Bescheidenheit dabey zu Rathe gezogen werden. Im vorhergehenden Absatze ist überhaupt vom guten Verhalt ganzer Theile einer Melodie gelehret worden; in diesem hergegen, und im folgenden, untersuchen wir ins besondere ein Paar Hülfsmittel und Umstände, die ein grosses dazu beytragen. Denn fürs erste ist zu merken, daß die Wiederholungen im Anfange einer Melodie nicht aus Mangel oder Armuth, sondern der Anmuth und Lieblichkeit halber vorgenommen werden, welche desto merklicher fallen, wenn etwa, wie oben, die eine oder andere Note, gleichsam zufälliger Weise, und doch mit gutem Vorsatz, verändert werden. Ein ieder könnte wol zu den Worten, io mi pento, etwas neues setzen; aber es würde lange nicht so lieblich in die Ohren fallen, als die Wiederholung hier thut.

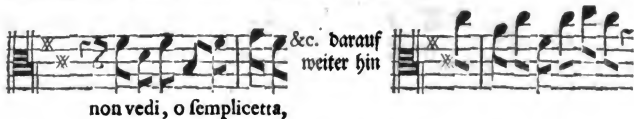
§. 66.

Hiernächst stehet es auch sehr schön, wenn so wol im Anfange, als bey Fortsetzung einer Melodie, die Wiederholungen mit den Wiederschlägen, die repetitio- nes und repercusiones wohl vermisset werden, und davon will ich folgenden Auszug des Bononcini zum Muster vorstellen, der Anfang ist so:



Das:

darnach führet er die Melodie fort, und macht einen Schluss in der Quint; pausirt ein Paar Tacte; nimmt darauf die Wiederholung des Anfangs vor; nachdem er dem Wort-Verstande schon ein völliges Genügen geleistet; und schreitet zum Ende des ersten Theils. Den andern hebt er mit dem Widerschlage an; und bringt ihn auf zweyerley Art zum Vorschein; erstlich durch die Sext, hernach durch die Terz, welches alles sehr lieblich ins Gehör fällt, auf diese Art, und mit Reimung der *) Wörter, zur bessern Wirkung:



§. 67.

Es wird keinem, der Lust zu studiren hat, an allerhand Sachen und guten Exempeln, bey dem ihigen Noten-Reichthum der Welt, fehlen; aber daran fehlt es, daß nicht ein ieder weiß, was er in solchen Sachen eigentlich zu seinem Zweck dienliches suchen, und untersuchen soll. Dazu nun giebt dieser Unterricht einige Anleitung, ohne, daß wir nöthig hätten, die Exempel ferner, zumahl in einer Kern-Schrift, zu häuffen. Viele, nicht nur hohlerne, alte und Wurmfichige, sondern auch gläserne, neue und blande Componisten, mögen mirs heimlichen Dank wissen, daß ich von ihren Schätzen nicht so viel unter die Leute bringe, als ich oben, bey Erwähnung unmelodischer Sätze, leicht hätte thun können; von den gülden Gefäßen aber werde, bey Gelegenheit des vollkommenen Capellmeisters, mit solcher Enthaltung zu reden, wie hier geschehen, weder Ursache noch Willen haben.

§. 68.

Daß aller Anfang einer guten Melodie mit solchen Klängen gemacht werde, welche entweder die Ton-Art selbst vorstellen, oder ihr doch nahe verwandt sind, solches erheischet die siebende Regel der Lieblichkeit. Wir dürfen abermahl nach Exempeln nicht weit suchen; sondern nur das eben vorgehende betrachten, in welchem gleich die vier ersten Noten den völligen Accord des Tons, und ein übriges hören lassen. Dieses geschieht nun zwar allhier in lauter Sprüngen, und wird nicht so sittsam lauten, als wenns in Schritten geschähe; doch

h

fan

*) Niemandt klingt ein Widerschlag besser, als bey dergleichen Umständen: *vezzosetta, semplicitta, &c.*

Kan solches, der Materie wegen, nicht allemahl so genau beobachtet werden, und muß man nicht nur der Liebe zur Veränderung vieles nachsehen, sondern auch unterscheiden, ob der Sinn in den Worten frisch und munter, oder ob er leidend und ruhig sey. Ein Beyspiel des letztern giebt folgendes an die Hand, wo die Bedeutung des Leidens in Gedult sehr natürlich, durch lauter Grade, und zwar kleine Intervalle, ausgedruckt wird; dennoch aber dabey die Ton-Art gnugsam verräth.



§. 69.

Das schäumende, sprudelnde, brausende, tündelnde und üppige Wesen hat heutiges Tages in der musicalischen Setz-Kunst fast den größtesten Beyfall, und auch, in so weit, den meinigen, daß ich niemand leicht rathen wolte, wieder den Strohm zu schwimmen. Wer nun diese Absicht, und sonst keine, heget, der muß bisweilen die Anmuth, und andere wesentlichere Eigenschaften des Gesanges, einiger maassen auf die Seite setzen. Ich kenne etliche, die ihren Mantel ziemlich nach dem Winde zu richten wissen; doch schwingen sie sich zuletzt immer wieder in den Sattel, und halten dem guten Geschmac Stand.

§. 70.

Die letzte von unsern Regeln wird seyn, daß man zur Beförderung der Lieblichkeit nur mäßige Melismos gebrauche. Hier untersuchen wir nicht die Stelle oder Wörter, auf welche dergleichen Zierrathen oder Lüuffe (passaggi) sich wohl oder übel schicken: denn das gehöret zum nothwendigsten Punct der bereits abgehandelten Verstand- und Deutlichkeit. Anigo betrachten wir nur die bloße Form der Melodie, ohne sonderbare Absicht auf deren Untervurff, betreffend diese Ausschmückung, und sagen demnach, daß die Melismi, wenn sie unmäßig angebracht, oder zu weit geredet werden, die Lieblichkeit hindern, und Eitel erwecken. Dieses Exempel ist gut:



Wie:

Wiederschlag.



an Begebenheiten und unlieblichen Läuften ist wohl eben kein Mangel; doch will ich vor aller Gefahr eins hersetzen, das so, wie jene, von Bononcini ist: denn grosse Leute fehlen auch.

a te più non verrà - - - - -
 - - - - - a te
 più non verrà.

ich habe die nichts bedeutende, und gar keinen solchen Schmuck werthe Wörter mit Fleiß dazu gesetzt, und glaube, es sey hier einer von den Fällen gewesen, dessen wir §. 65. erwehnt haben. Merke übrigens bey den Wiederschlägen noch an, daß dieselbe in Fugen oder Kirchen-Styl allemahl (oder doch wenns recht zugehen soll) mit grossen Ton-Arten auf grosse, und mit kleinen auf kleine Ton-Arten antworten, welches im Cantaten-Madrigalen- oder Dramatischen Styl willkührlich ist: wie aus den §§. 59. 60. 66. und 70. zu ersehen.

§. 71.

Und hiemit hätten wir das Eis ein wenig gebrochen, auch unsern bisherigen Regeln von der Melodie einige Erläuterungen angehänget, so, daß es nunmehr ein leichtes seyn dürfte, diese Materie weiter auszuführen, und den erfundenen Dingen einen Zusatz zu geben.



Viertes Haupt-Stück.

Vom Unterschied der Vocal- und Instrumental-Melodien.



§. 1.
 Alles Musificiren geschieht entweder mit Singen, oder mit Spielen, und zwar auf gewissen Werkzeugen, welche, Vorzugs-Weise, Instrumente heißen; ob wol auch die Menschen: Stimme nicht weniger ihre eigene belebte Werkzeuge hat. Hieraus folget, daß hauptsächlich zwey Classen der Melodien sind, nemlich Vocal, und Instrumental.

§. 2.
 Nun finden sich zwar Leute, die da meinen, eine Melodie sey eine Melodie, sie werde gesungen oder gespielt. Es ist auch in so weit wahr, wenn man bereits gemachte Melodien ansiehet; aber die Frage ist hier von solchen, die noch gemacht werden sollen. Andere sprechen, es sey sonst kein Unterschied nöthig, als den die Instrumente, wegen ihrer Einrichtung, selbst an die Hand geben, und damit ist der Sache trefflich geholfen. Die Dritten merken endlich wol, daß diese Ausflucht nichts hilft, und daß freylich der Unterschied in andern Dingen mehr stecken müsse; wissen ihn aber nicht zu finden. Und diesen muß man Licht geben, welches hiemit geschehen soll.

§. 3.
 I. Der erste Unterschied zwischen einer Vocal- und Instrumental-Melodie bestehet demnach darin, daß jene, so zu reden, die Mutter; diese aber die Tochter ist. Mich deucht, eine solche Vergleichung weiset nicht nur den Grad des Unterschiedes; sondern auch die Art der Verwandtschaft an.

an. Denn wie eine Mutter nothwendig älter seyn muß, als ihre Tochter; so ist auch die Vocal-Melodie sonder Zweifel eher in dieser Unter-Welt *) gewesen, als die Instrumental-Music. Jene hat dannenhero nicht nur den Rang und Vorzug; sondern befelet auch der Tochter, sich nach ihren mütterlichen Vorschriften beständiglichst zu richten, alles fein singbar und fließend zu machen, damit man hören möge, wessen Kind sie sey.

§. 4.

Und aus dieser Anmerkung können wir leicht abnehmen, welche unter den Instrumental-Melodien ächte Töchter, und welche hergegen Bastarde sind; nachdem sie nehmlich der Mutter nacharten, oder aber aus der Art schlagen. Andern Theils, da die mütterliche Eigenschaft viel sittsames und eingezogenes erfordert, so wie bey der kindlichen hergegen mehr munteres und jugendliches stat findet, kan auch hiers aus geschlossen werden, wie unanständig es sey, wenn sich die Mutter etwa mit dem Puß der Tochter behängen; und diese wiederum die Verhüllung einer Matron währen will. Ein jedes an seinem Ort hat die beste Art.

§. 5.

Aus sothanem Grund-Sache stießet von selbstn der zweyte Unterschied zwischen den Melodien, nehmlich dieser: **Daß vocalis vorgehet, und instrumentalis nachfolget.** So natürlich auch diese Regel aussieht, so ordentlich wird ihr doch allemahl entgegen gehandelt. Denn wer macht wol den Anfang in der Sek.-Kunst mit einer Vocal-Melodie? Greift nicht ein ieder erst zu allerhand Spiel-Sachen, zu kleinen und grossen Stücken, zu Sonaten, Duvertüren &c. ehe und bevor er nur einen einzigen Choral recht zu singen und aufzuschreiben, geschweige künstlich auszuarbeiten weiß. Nun aber ist alles gespielte eine bloße Nachahmung des Singens, wie es denn auch heißt: *tibiis, fidibus, fistulis canere*, weil die Menschen den Gebrauch ihrer Kehle ehender gehabt, als sie Instrumente nachmachen können. Kan denn aber iemand gute Copien verfertigen, der nie ein rechtes Original vor sich gesetzt hat?

§. 6.

Nächst dieser natürlichen Ursache sind noch vier andre, warum man in der Ton-Lehre von der Sing-Music anfangen soll, welche, ob sie wol eine lange Untersuchung litten, hier nur kürzlich und Kern-mäßig berührt werden sollen. Die erste ist, daß

*) Ich sage wohlbedächlich in dieser Unter-Welt: Denn man darf im geringsten nicht zweifeln, daß die Engel, vor dem Fall des Menschen und seiner Beraubung des Paradieses, an einigem Stück, so dem Lobe Gottes dienlich, Mangel gehabt haben, und in solchem Verstande Stimmen und Instrumente gleich alt sind.

es viel schwerer, auf Instrumenten etwas zu setzen, das recht Art habe, und guten Beyfall finde, d. i. die Gemüther der Zuhörer zu dieser oder jener Passion bewege: weil dabey keine Worte, sondern nur eine blossе Ton-Sprache vorhanden. Denn, daß ein Geräusche und auch eine Harmonie gehöret werde, daraus kein Mensch schliessen könne, ob es Fisch oder Fleisch sey: das macht die Sache nicht aus.

§. 7.

Die zweyte Ursache ist, daß man, durch die grosse Freyheit bey Instrumenten, zu lauter unformlicher Melodie gewöhnet wird, und von der Sing-Art endlich so weit abgeräth, daß es hernach fast unmöglich fällt, den vorigen und ersten Geschmack aus dem neuen Topf zu bringen. Dieses werden wir täglich an solchen Componisten gewahr, die entweder von der Geige, oder von einem andern besondern Instrument ihr Handwerk machen, daß nehmlich alle ihre Sing-Sachen nach solchem riechen, und mehr, oder weniger melodisches haben, nachdem das beliebte oder erwählte Instrument mehr, oder weniger, zur Sing-Art geneigt ist.

§. 8.

Die dritte Ursache finden wir darin, daß man bey dem gewöhnlichen Instrumenten-Styl die so nöthigen Eintheilungen desselben keines weges erlermet; sondern seine wilden Einfälle allein zu Gesetz-Gebern annimmt: darüber denn hernach, wenn Worte in die Music gebracht werden sollen, der Verstand sehr zu kurz kömmt. Daß aber die Instrumental- so wol, als die Vocal-Melodie ihre Einschnitte richtig, ja fast richtiger denn diese, haben müsse, wird weiter unten erhellen.

§. 9.

Viertens hat man, bey solchen Instrumental-Sachen, als da sind Symphonien, Concerten, Ouvertüren ꝛc. seine Absicht fast allemahl mehr auf die Harmonie, und auf das geschickte Gewebe der Parteyen, als auf eine fließende, an einander hängende Modulation gerichtet; da doch diese der eigentliche Zweck seyn sollte: und das sind die Ursachen, warum von der Vocal-Music im Lehren und Lernen der Anfang gemacht werden muß.

§. 10.

III. Gleichwie nun ein junges Frauenzimmer natürlicher Weise mehr Feuer heget, und auch zuweilen blicken läßt, als eine ernsthaftte Mutter; also siehet man jenem auch mehr Freyheit nach, denn dieser. Und daraus fließet der dritte Unterschied unsrer Melodien, daß nehmlich, melodia instrumentalis durchgehends mehr Feuer und Freyheit habe, als melodia vocalis. Man siehet die Wahrheit dieses Sages nirgend klärer ein, als wenn wir irgend eine Sing-Arie, die ihr besonderes Accompagnement hat, etwa auf einem Hautbois, oder

oder andern dazu bequemen Instrument, moduliren, von den übrigen aber ermelde Begleitung dazu spielen lassen. Absonderlich will der Violin-Styl nicht viel schläfriges (als nur zur kurzen Abwechselung) leiden; sondern fast immer eine gewisse lebhaftte Bewegung haben; dahingegen der Sänger, überhaupt davon zu reden, die Mäßigkeit lieber hat.

§. II.

Dieser allgemeine Grund-Satz bringet deren verschiedene besondere hervor. Unter andern zeiget sich denn ferner der vierte Unterschied auch darin, daß melodia vocalis keine solche Sprünge, als instrumentalis, zulast. Man halte z. E. Vivaldi seine Concerten, insonderheit sein so genanntes *Eltro armonico*, mit den Cantaten des Buononcini zusammen, so wird in diesem Stücke kein Zweifel mehr übrig bleiben. In Ermangelung besagter Verfasser können tausend andre Werke den Ausschlag geben; nur sind sie vor andern, der eine im Springen, der andere in melodischen Sängen ausnehmend stark. Sie haben auch in beyden Eigenschaften, ieder für sich, eine groſse Vollkommenheit: denn Buononcini setzet viele springende, sprudelnde *Accompagnements* zu sehr ehrenbaren Sing-Melodien, und weist also oft mit einer einzigen kleinen Arie diesen Unterschied der Melodien handgreiflich, im ersten Anblick. Vivaldi, ob er gleich kein Sänger ist, hat doch aus seinen Sing-Sachen die Geigen-Sprünge so weit zu verbannen gewußt, daß seine galanten Arietten manchem geübten *Vocal-Componisten* ein rechter Stachel in den Augen geworden sind.

§. 12.

Wenn wir hierauf das Singen und Spielen an ihm selbst betrachten, so treffen wir gleich diesen fünfften Unterschied an: Daß bey der *Vocal-Melodie* die Beschaffenheit des Athems ungemeyn mehr, als bey den *Instrumental-Sachen*, beobachtet werden muß. So geringe auch dieser Punct manchem scheinen möchte, so unbedachtsam wird doch von *Instrumental-Componisten* dawieder angestoßen, wenn sie dem Sänger seine Arbeit schwer machen, und ihm nicht füglich Luft zu geben wissen. Die meisten Organisten, so selber keine Sänger gewesen, liegen in diesem Spittal krank, und wissen oft nicht einmal, was die Ursache der Krankheit sey: sie denken, was auf ihrer Orgel mit zehn Fingern und zween Füßen angehet, das lasse sich auch in dem einzigen Rohrlein der Kehle wohl thun, und bemerken also diesen Unterschied ihrer Melodien gar schlecht. Es ist nicht unfers Vorhabens, solchen Setzern anzuzeigen, wie, oder wenn sie dem Sänger die Arbeit erleichtern sollen: Denn auf solche Weise würde ein ieder Ab-

Abchnitt dieses Kerns einen ganzen Lehr-Band ausmachen müssen; sondern wir wollen nur kürlich zeigen, worin auch disfalls der Melodien Unterschied bestehe.

§. 13.

VI. Ein ieder wird ja dazu sagen, wenn ich zum sechsten Abzeichen solgendes sehe: **Daß einige Wind-Instrumente ebenfalls ihre eigene, und zwar eine andere Ersparung des Athems erfordern, als die übrigen, und daß ihre Spiel-Melodien auch hierin merklich von den singenden abgehen.** Alle Leser werden es gestehen, in so fern sie die Sprache nur verstehen; aber iedermann wird es hievor vielleicht nicht bemercket haben. Wer nur immer so wenig von solchen Instrumenten was weiß, die angeblasen werden müssen, und erweget z. E. daß kein Trompeter vermbgend ist, mit einem Oboe oder Bassono auszudauren, daß dannhero die Melodie des erstern kurz gefaßt, hin und wieder unterbrochen, einfolglich in den dahin gehörigen vielen Stücken, von allen andern so wol, als von der Vocal-Melodie, unterschieden seyn müsse, der wird in weiterer Untersuchung desto weniger Mühe finden.

§. 14.

VII. Was wir oben überhaupt bey dem Feuer und bey der Freyheit in Instrumental-Melodien zum Grunde gesetzt, und daraus eine besondere Regel gezogen haben, giebt uns dereu noch mehr an die Hand, die den vorhabenden Unterschied darlegen: insonderheit diese Anmerkung, **daß die Vocal-Melodie kein solches reißendes, punctirtes Wesen zulasse, als die Instrumental-Composition.** Wenn die Franzosen, die ich für grosse Meister im Instrumenten-Styl halte, sich der Puncte bey den Noten begeben sollten, würden sie, wie Röche ohne Salz, bestehen. Gewiß ist es dennoch, daß dergleichen geschärfte rhythmici, so schön und munter sie auch bey Instrumenten fallen, im Halse eines Sängers gar keine artige Wirkung thun, und gewisser maassen für Fremdlinge in der Vocal-Melodie zu achten sind, auch als solche nur, dann und wann erscheinen; doch mit grosser Mühsigkeit. Und das wäre der stehende Unterschied.

§. 15.

VIII. Betrachtet man hiernächst den ambitum, den Sprengel und Bezirk der Menschen-Stimme, die sich selten weit über eine Octav, in gleicher Stärke, erstreckt, so folget der achte Unterschied richtig: **daß die Grängen bey Instrumenten nicht so enge sind, als bey Sängern.** Dieses verhält sich fast wie 2 gegen 1, ja in etlichen Werkzeugen gar wie 3 gegen 1, wenn man die Menschen-Stimmen mit ihnen vergleicht. Es können und mögen also, auf sothanem grossen Raume ganz andere Sprünge, Läufe und Wendungen vor-

vor:

vorgenommen werden, als in den engen Schranken der Luft-Röhre; folglich ges hören ganz andere Melodien dazu.

§. 16.

Ferner geben auch die Ton-Arten der Sache ein verändertes Aussehen, in dem die Vocal-Melodie keine Schwierigkeit bey irgend einer Ton-Art; die Instrumental-Melodie aber deren sehr viele und grosse findet. Denn ob ich einem Sängler sein Stück aus dem cis; oder aus dem c setze, das gilt ihm einerley: der eine Ton ist ihm so leicht, als der andre; bey Instrumenten aber mit nichten, welches nicht nur ihre Eigenschaft, sondern auch oft der Spieler Unersahrenheit beweiset. Wenn z. E. eine Flibte den Modum gis moll, und seines gleichen, verabscheuet, so hat der Spieler die Schuld nicht; aber wenn ein Organist davor stuhet, so ist er zu verdenden. Demnach muß auch, in Erwählung der Ton-Arten, nach Maßgebung der Natur eines ieden Instruments, ein Unterschied gemacht werden, welchen man bey der Vocal-Melodie zu beobachten nicht nöthig hat.

IX.

§. 17.

Was die künstlichen Melodien betrifft (in so fern sie Melodien heißen können) so zeigen dieselbe ebenmäßig den Unterschied des Singens und des Spielens an, und zwar darin, daß die Instrumente mehr Kunst-Werke zulassen, denn die Singe-Stimmen. Die vielgeschwängte Noten, die Arpeggie, und alle andre gebrochene Sachen, ingleichen die harmonischen Kunst-Stücklein der Contrapuncten, Fugen, Canonen u. s. w. sind auf Instrumente alle wohl zu bringen; erfordern aber grosse Behutsamkeit, wenn man sie mit Menschen-Stimmen aufführen will. Ursprünglich zwar sind die Fugen und Canones nur für Sing-Knaben in Schulen, zu ihrem Unterricht, gesetzt worden; die Spieler haben auch noch heute zu Tage so viel nicht damit zu schaffen, als gewisse singende Personen, bey Gelegenheit; mit den meisten übrigen aber ist es so bewandt, daß sie gar nicht zur Vocal-Melodie gehören, sondern bloß den Instrumenten eigen sind, und also damit den zehnten Unterschied machen.

X.

§. 18.

Weil inzwischen, bey heutiger Art zu sehen, fast immer die Menschen-Stimmen eine Gesellschaft an den Instrumenten haben wollen, so bestehet sonderlich ihr Unterschied diesen Falls darin, daß, wenn beyde zusammen arbeiten, die Instrumente nicht hervorragen müssen. Die Meynung ist hier nicht, als ob die Instrumente, bey so gestaltten Sachen, sich nicht dürften ausnehmend hören lassen; sondern nur, daß sie, wenn die Singe-Stimmen

XI.

zugleich mitgehen, eine Stufe herunter treten; sich nicht so laut machen; jene erheben; nicht aber sich selbst empor schwingen sollen. Sonst dürfften sie, bey solchen Abwechselungen, wo die Stimmen inne halten, auch wohl nach ihrer Art, sich hervorthun; doch so, daß es der Haupt-Sache keinen Nachtheil bringe. Manches schöne Gemählde wird dadurch gleichsam verfinstert, daß es in einen grossen, goldenen, geschnitzten und künstlichen Rahm eingefasset ist, welcher die Augen allein auf sich ziehet, und dem Bilde Abbruch thut. Die Anwendung ist hier leicht zu machen.

§. 19.

XII.

Der allerbekannteste Unterschied unsrer Melodien ist wol dieser: daß Melodia Instrumentalis mit keinen Worten zu thun habe; wie die vocalis. Allein hiebey ist etwas sehr unbekanntes, oder wenigstens, was undemerktes vermacht. Nämlich, daß melodia instrumentalis zwar der Worte, aber nicht der Gemüths-Bewegungen, müßig gehet. Wie unsre meisten heutigen Concert-Schmiede und Noten-Klecker auf diesen Punct antworten wollen, das weiß ich nicht; sie müssen denn die Grund-Sache verläugnen, und den wahren Zweck aller Music verrücken: welches sie zwar practice, doch nicht theoretice thun können.

§. 20.

Weil nun aber unstreitig das rechte Ziel aller Melodien nichts anders ist, als eine solche Vergnügung des Gehörs, dadurch die Affecten rege werden; so kan mir ja keiner dieses Ziel treffen, der keine Absicht darauf hat, selber nicht beweget wird, ja kaum an irgend eine Leidenschaft gedenkt; wenn es nicht, zum Unglück, etwa eine solche ist, die er im Beutel hat. Wird er aber gerührt, und will auch andre rühren, so muß er alle Neigungen des Herzens, durch bloße Klänge, und deren Zusammenfügung, ohne Worten, dergestalt auszudrücken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meynung und den Nachdruck, mit allen Ein- und Abschnitten, vöblig begreifen und verstehen könne. So ist's eine Lust! Und dazu gehört wahrlich mehr Kunst und starcke Einbildungs-Krafft, wenns einer ohne Worte, als mit denselben, zu Wege bringen soll.

§. 21.

Nun dürffte man schwerlich glauben, daß auch so gar in kleinen, schlechten Tanz-Melodien die Gemüths-Bewegungen so sehr unterschieden seyn müssen, als Licht und Schatten immermehr seyn können. Damit ich nur eine geringe Probe gebe, so ist Z. E. bey einer Chaconne der Affect schon viel erhabener und stolzer, als bey einer Passacaille; bey einer Courante ist das Gemüth auf eine zärtliche Hoffnung

Hoffnung gerichtet; (ich meyne aber keine weltliche Corrente) bey einer Sarabanda auf lauter steiffe Ernsthaftigkeit; bey einer Entrée auf Pracht und Eitelkeit; bey einem Rigaudon auf angenehmen Scherz; bey einer Bourée auf Zufriedenheit und ein gefälliges Wesen; bey einem Rondeau auf Munterkeit; bey einem Passepié auf Wandelmuth und Unbestand; bey einer Gigue auf Hitze und Eifer; bey einer Gavotte auf jauchzende Freude; bey einem Menuet auf mäßige Lustigkeit u. s. w.

§. 22.

Bey Untersuchung größerer und ansehnlicher Instrumental-Stücke wird sich so wol diese Verschiedenheit in Ausdrückung der Affecten (da z. E. ein *adagio* die Betrübniß; ein *Lamento* den Schmerz; ein *lento* die Erleichterung; ein *Andante* die Hoffnung; ein *affettuoso* die Liebe; ein *allegro* den Trost; ein *presto* die Begierde u. zum Abzeichen führen) als auch die Beobachtung aller und ieder Abschnitts, noch deutlicher spüren lassen, wenn die Verfasser rechten Schlages sind. Höre ich den ersten Theil einer guten Duvertür, so empfinde ich eine sonderbare Erhebung des Gemüths; bey dem zweyten breiten sich die Geister in aller Wollust aus; und wenn ein ernsthafter Schluß erfolgt, sammeln und ziehen sie sich wieder in ihren gewöhnlichen ruhigen Sitz. Mich deucht, da ist eine angenehme abwechselnde Bewegung, die ein Redner schwerlich besser verursachen könnte. Vernehme ich in der Kirche eine feyerliche Symphonie, so überfällt mich ein andächtiger Schauer; arbeitet ein starker Instrumenten-Chor in die Wette, so empfinde ich eine hohe Verwunderung; fängt das Orgelwerck an zu brausen und zu donnern, so entsethet eine göttliche Furcht in mir; schließt sich denn alles mit einem freudigen Hallelujah, so springt mir das Herz im Leibe; wenn ich auch gleich weder die Bedeutung dieses Worts wissen, noch sonst ein anders, der Entfernung halber, verstehen sollte, ja, wenn auch gar keine Worte dabey wären, bloß durch Zuthun der Instrumente und redenden Klänge.

§. 23.

Ob man nun wol nicht sagen kan, daß ein Saker seine Abschnitte und Ruhestellen misset oder zählet; noch allemahl vorher bedacht ist, ob er hie ein musikalisches Comma, dort ein Colon, u. s. w. anbringen soll (als welche Umstände denn noch zur Erregung der Leidenschaften unentbehrlich sind) so ist doch gewiß, daß es recht gewiegte Meister, schier ohne darauf zu studiren, also treffen, wie es seyn muß, und im ierlichen Reden oder Schreiben iederzeit gehalten wird; einem Lehrbegierigen aber wird vornemlich kein geringes Licht angezündet, wenn man ihm, wie hier geschieht, Anlaß gibt, solche Dinge fleißig zu bemerken, und sich ohne

Zwang, einen deutlichen Begriff von den Nothwendigkeiten, Theilen, zugehörigen Dingen und Unterschieden der Melodien zu machen.

§. 24.

Es wird unten, bey Anführung der Gattungen und Arten aller oder der meisten Melodien, mehr Gelegenheit vorkommen, hievon zu handeln. Und daß ichs demnach hier nur kurz fasse, so ist denn auch zweyßeltens, wie wir gesehen haben, die Instrumental-Melodie darin hauptsächlich von Singe-Sachen unterschieden, daß jene, ohne Beyhülffe der Worte und Stimmen, eben so viel zu sagen trachtet, als diese mit den Worten thun.

§. 25.

XIII. Alle Worte, in gebundener oder ungebundener Rede, haben ihre rhythmos oder abgezählte Sylben-Füße, ihre pedes und poetische Maasse, auch ausser der Dichterey, und diese sind von der größesten Krafft, so wol im Reden, als im Singen oder Spielen. Nur die metra, oder Reim-Gebände sind in ungebundener Rede nicht vorhanden: d. i. die Abmessung ganzer Verse, Zeilen, Reimschlüsse &c. Und in solchen Stücken weist die Vocal-Melodie einen abermahligen Unterschied von der Instrumental-Melodie, *dierweil* bey dieser die Musica metrica nicht so, wie bey der Vocal-Music, die trefflich gerne Verse leiden mag, zu thun hat. Man mögte sagen, es verstünde sich ja von selbst, daß die Instrumente, weil sie keine Worte brauchen, auch keiner Verse benöthiget sind; dieses ist richtig: allein weil alle Verse aus rhythmis und Sylben-Maassen zusammen gesetzt sind, und unsre Instrumente die Materie, obgleich nicht die Form, brauchen, so ist dieser feine Unterschied nicht zu verwerffen. Wiederum obgleich das rhythmische Wesen nirgends eigentlicher zu Hause gehöret, als eben in Instrumental-Melodien, woselbst es fast alles zu thun vermag; so haben sie doch in den metris alle Freyheit, d. i. sie dürfen sich an keines derselben binden, wie größesten Theils die Vocal-Melodien thun müssen.

§. 26.

XIV. Hingegen bemerken wir den vierzehnten Unterschied darin, daß eine Vocal-Melodie ihre geometrische Fortschreitungen lange nicht so genau beobachtet, als die Instrumental-absonderlich die Tang-Melodien thun müssen. Diese Fortschreitungen und ihre Bedeutung werden theils aus dem Orchestre II, theils auch aus dem, was bereits oben in diesem Kern davon erinnert worden, vermuthlich bekannt seyn. Alhier dienet nur noch so viel zum Unterricht, daß darin gleichsam der metrische Verhalt aller Instrumental-Melodien bestehet, als welchen sonst, wie wir so eben vernommen haben,

ben, die Singsstimmen eigentlich, und in gewissen Stücken, besonders vor sich behalten. Also kan man sagen, die geometrischen progressiones dienen den Instrumenten an statt eines metri.

§. 27.

Wenn oben von nothwendiger Empfindung und Ausdrückung der Gemüths-Neigungen bey den Instrumental-Melodien geredet worden; so stehet leicht zu erachten, daß auch die Lehre von der emphasi, von dem Nachdruck, hieher gehöre, nur mit dem Unterschiede: daß die Vocal-Melodie den Nachdruck in den Worten, die Instrumental-Melodie aber denselben im Klange suchet. Es scheint gar eine niedliche Sache hierum zu seyn. Wer sich aber nur die Mühe nicht verdriessen lassen will, gewisse hervorragende Klänge, in guten Französischen Instrumental-Sachen, auszumerken, der wird gar bald finden, wo dieser Knote zu lösen sey, und wie er seine Klänge mit gutem Nachdruck redend machen könne. Gemeinlich steckt der klingende Nachdruck im steigenden halben Ton vorzüglich. z. E.

XV.



und ist was merkwürdiges, daß die kleinen Intervalle überhaupt viel öfters, als die grossen dazu dienen müssen: fast eben so, wie wir in Wörtern, oben bey den geringscheinenden adverbis, gesehen haben. Es fällt hieby auch zu betrachten, daß nicht jeder Accent eine emphasi enthalte; sondern daß diese gleichsam einen doppelten Accent habe. Denn in obigen wenigen Noten sind deren wol 8 accentuirt, und doch hat eine nur den rechten Nachdruck, die mit dem Asterisco bezeichnet ist.

§. 28.

Untersuchen wir die musicalischen Schreib-Arten, so wird sich also bald finden, daß auch dadurch ein mächtiger Unterschied zwischen der Vocal- und Instrumental-Melodie entstehe, welchen sich ein ieder Leser aus dem zweyten Capitel dieses Kerns selbst mit leichter Mühe vorstellig machen, und die Style in gehörige Ordnung bringen kan.

XVI.

§. 29.

Endlich geben auch die Arten oder Gattungen der Melodien noch den allerhandgreiflichsten Unterschied zu erkennen, so daß melodia vocalis ganz andre genera cantionum erfordert, als melodia instru-

XVII.

men-

mentalis. Man vermische dieses nicht mit den Stylen: denn in einerley Styl kommen sehr viele Gattungen der Melodien vor. Wir haben aber desto weniger nöthig, hievon an gegenwärtigem Orte weitläufftiger zu lehren, da weiter unten derselben Materie ein eignes Haupt-Stück gewidmet ist.

§. 30.

Es wäre nicht schwer, die angemerkten Verschiedenheiten noch weiter auszuführen; allein, weil ein ieder aus dem, was gesagt worden ist, schon gnugsam siehet, was für eine Wissenschaft in gar wenigen Kern-Stücken enthalten sey, und wie nöthig dergleichen Absenderungen einem Musico, der sich hervorthun will, anscheinen müssen, so wird das übrige dem fleißigen und weitem Nachsinnen der Studirenden, für diesesmahl, billig anheimgestellt.





Sünfftes Haupt = Stück.

Von den Einschnitten der Klang = Rede.



§. 1.

Diese Lehre, de incisionibus, welche man auch distinctiones, interpunctationes, posituras &c. nennet, ist die allernothwendigste in der ganzen Sch: Kunst; und wird doch so sehr hintangesehet, daß kein Mensch bishero die geringste Regel, oder nur einigen Unterricht, davon gegeben hat.

§. 2.

Vor etlichen Jahren hat ein grosser Dichter, als etwas sonderbares, entdecken wollen, daß es mit der Music in diesem Stücke fast eben die Bewandniß habe, als mit der Rede = Kunst. Welch Wunder! Die Ton = Künstler mißgen sich wohl schämen, daß sie hierin so saumselig gewesen sind: Denn obgleich hie und da einer, aus dem Licht der Natur, auf gesunde Gedanken gekommen seyn mag; so sind die guten Herren doch nur am Rande geblieben, und haben nicht bis auf den Kern durchdringen, vielweniger die Sache in eine gebrige Kunst = Form, weder öffentlich noch heimlich, bringen können.

§. 3.

Um nun diesem Mangel einiger maassen abzuhelffen, müssen wir uns die Mühe geben, die liebe Grammatic so wohl, als die schätzbare Rhetoric und Poesie, auf gewisse Weise zur Hand zu nehmen: denn ohne von diesen schönen Wissenschaften die gebrige Kundschafft zu haben, greiffet man das Werk, ungeachtet

tet alles Bestrebens, doch nur mit ungewaschenen Händen, und gleichsam vergeblich an: wie ich denn keines weges zweiffle, es stecke wohl die rechte Ursache der bisherigen Verabsäumung dieser Dinge in keinem andern Winkel, als in der groben Unwissenheit und Ungelehrsamkeit der heutigen Musicorum (und wenns auch Königl. Capellmeister wären) die kaum ihre Mutter-Sprache recht schreiben können, und doch vom Morgen bis an den Abend componiren, ja mit Italiänischem und Französischem sich breit machen wollen.

§. 4.

Jeder Antrag, der schriftlich oder mündlich geschieht, bestehet demnach in gewissen Sätzen oder periclis; ein jeder Satz aber wiederum in kleinern Abschnitten bis an einen Punct. Aus solchen Sätzen erwächst ein ganzer **Zusammensatz** oder **paragraphus**, und aus verschiedenen solchen Absätzen wird endlich ein **Haupt-Stück** oder **Capitel**. Sodann machen ferner viele Haupt-Stücke ein Buch; die Bücher einen Band oder Volumen; und etliche Bände ein ganzes **opus** oder **Werk**. Das ist, aufs kürzeste der **climax** und **Stufenmäßiger Entwurf** alles dessen, so geredet, geschrieben, gesungen und gespielt werden mag.

§. 5.

In der **Ton-Kunst** oder **Klang-Rede** brauchen wir aufs höchste zur Zeit nur einen **paragraphum**, ganzen **Ab- und Zusammen-Satz**, welcher gemeinlich die **Schranken** einer **Arie** einnimmt, und wie gesagt, aus verschiedenen Sätzen oder kurzen Vorträgen, wenigstens aus zween bestehen und an einander gefüget seyn muß. (Wiewol es im **Lehr-Styl** bisweilen seine **Ausnahm** leidet, im **Fall** die **Deutlichkeit** solche erfordert.)

§. 6.

Wieder diese **nothwendige Eigenschaft** eines **musicalischen Satzes** in einer **Arie** stoßen nun diejenigen **grossen Herren Poeten** (sie nehmen mirs nicht übel) häufig an, die z. E. in einer **Cantata** folgende **Zeilen** für einen **paragraphum**, d. i. für eine **Arie** und **ganzen Absatz** ausgeben, da doch nicht mehr, als ein **einzig**er **Satz** oder **periodus** darin enthalten ist, welches eine **peribole**, oder ein **periodicum** genannt wird.

Wesen, das nicht nur die Zeiten
Und die Ewigkeit erfüllet;
Nein, aus des Vollkommenheiten
Selbst das Meer der Ewigkeiten,
Wie ein kleines Bächlein, quillet;
Und des Grösse doch nur Güte:
Dich verehret mein Gemüthe.

§. 7.

§. 7.

Da sind sieben Zeilen; sieben Einschnitte, und doch nur ein einziger viersgliedriger Satz oder periodus, der wegen seiner Länge und vielen Distinctionen, wie ein reiches Gewand aussiehet, und doch seiner innerlichen grossen Schönheit ungekränct, gar nicht musicalisch ist; weil er keinen ganzen Zusammensatz oder paragraphum ausmacht, der doch deswegen unumgänglich zu einer Arie erfordert wird, damit die Melodie irgendwo ein wenig ruhen könne, ehe und bevor sie ihr gängliches Ende erreicht. Zu einem arioso, oder ausserordentlichen Vortrage, dürfften sich solche Worte gut schicken; aber zu einer Arie dienen sie nicht.

§. 8.

Ein periodus aber, damit wir ihn in seiner Ordnung als einen Satz beschreiben, ist ein kurgesakter Spruch, der eine völlige Meinung, oder einen ganzen Wort-Verstand, in sich begreift. Was nun dieses nicht thut, sondern weniger hält, das ist kein periodus, kein Satz; und was mehr leistet, ist ein paragraphus, Absatz oder Zusammensatz, der aus verschiedenen periodis bestehen kan, und von Rechtswegen soll.

§. 9.

Wenn wir also oben festgesetzt haben, daß ein einziger periodus keinen paragraphum machen kan, weil er die zu einer Arie gehörigen Theile nicht hat, obgleich bekannt, daß, ausser der Music, solche kurze Sätze besonders unterschieden, und willkührlich von dem übrigen Zusammenhang (als ein unvollkommener paragraphus) getrennet werden, dazu ein ieder seine Ursachen haben mag; so wird das Gegentheil die Regel noch besser erläutern.

§. 10.

Wir wollen einen Antrag wählen, der eben so viel Zeilen, und eben so viel Einschnitte hat, als der obige §. 6. befindliche; der aber dabey drey periodos beträgt. Die singende Person sitzt am Ufer eines Flusses, und läßt sich so vernehmen:

Klarer Spiegel meines Leidens,
Nimm auch meine Zähren an!
Laß die lispelnde Crystallen
Sanffte, sanffte niederfallen!
Daß zu deinen Silber-Wellen
Sich mein Thränen-Thau gesellen,
Und zu Perlen werden kan.

da Capo.

§. 11.

Ob nun gleich diese Worte, an Wortreslichkeit der Gedanken, jenen das

Was

Wasser nicht reichen (denn davon handeln wir ieko nicht) so sind sie doch sonst sehr artig und singbar, haben anbey die musicalische Eigenschafft eines vollkommenen paragraphi oder Zusammensazes, welches zu zeigen und lehren unser Vorhaben war, ohne iemands löblicher Arbeit im geringsten zu nahe zu treten.

§. 12.

Wenn nun viele Arien auf diese Weise, mit untermischtem Recitativ, nach und auf einander folgen, so wird daraus eine Cantate, ein Auftritt *ic.* welches denn ein musicalisches Capitel oder Haupt-Stück heissen mag. Eine Anzahl aber solcher Capitel zusammen genommen, wie in einem Dratorio, in einer Passion, oder in einer theatralischen Handlung, machen ein Buch, und so weiter.

§. 13.

Die Erkenntniß eines periodi verbindet mich, ehender keinen förmlichen Schluß zu machen, als bis der Satz aus ist; die Erkenntniß aber eines paragraphi verbietet mir, sonstwo, als zu Ende desselben, einen gänglichen Schluß anzubringen. Mit verschiedenen periodis (den allerlehten ausgenommen) kan ich auch in verschiedenen anverwandten Klängen förmlich absetzen und stille halten; der paragraphus aber will endlich allein einen gänglichen Endigungs-Schluß haben, das ist zu sagen, wenn der lezte paragraphus zum lezten mahl vorkömmt: denn sonst, wenn er noch wiederholet werden soll, hat er eben die Freyheit, als seine Vorgänger.

§. 14.

Zu beyder Einschmitte Bezeichnung in den Worten dienen nicht nur die Punkte, (wiewol am meisten;) sondern auch bisweilen die Frage- und Ausruffungs- Zeichen, welche eben so wol als das punctum, einen Satz, ja nicht selten, unversmuthlich, einen ganzen paragraphum schliessen können; dafern bey ihnen ein vollkommner Wort-Berstand zugleich mit eintritt, wie §. 10. zu sehen, oder, dafern mit Fleiß nichts weiter hinzugethan werden, und die Rede abgebrochen werden soll, so, daß eine rednerische Figur oder Blume darunter steckt.

§. 15.

Quintilian will den periodum oder Satz so eingerichtet haben, ut sensum concludat; ut sit aperta & intelligi queat; non immodica, *) ut memoria contineri queat. Auf Teutsch: daß er den Wort-Berstand vollende, deutlich und vernehmlich; nicht unnüßig lang sey; auf daß man ihn im Gedächtniß behalten könne. Putean thut hinzu: ut decore pronounciari queat, d. i. der Satz soll so eingerichtet seyn, daß man ihn mit guter Art und Anständigkeit aussprechen könn

ne.

*) S. den 6 §. dieses Capitels.

ne. Isidor will, und ich glaube, Putean hat es auch so gemeinet, kein periodus soll länger seyn, als daß er in einem Athem ausgesprochen werden möge; wol aber kürzer: seine eigne Worte lauten so: Longior esse non debet, quam ut uno spiritu proferatur. Das lasse sich ein Musicus und musicalischer Poet gesagt seyn; es werdens ihm, daferne ers in seiner Arbeit in Acht nimmt, so wol Sänger, als Zuhörer, danken: diese, wegen der Deutlichkeit; jene wegen der Erleichterung ihres Geschäftes.

§. 16.

Wir wollen aber, nachdem überhaupt von dem paragrapho und (r) periodo fürs erste gnug gesagt worden, zu den kleinern Einschnitten schreiten, und mit dem geringsten, nemlich mit dem Commate *) oder Gelencke (l) den Anfang machen, als bey welchem ein grosses zu bemerken ist. Dieses Comma wird vom Isidor genant, particula sententia, ein Theilgen des Satzes; dagegen heisset er das Colon, membrum, ein Glied; den periodum aber ambitum, einen Umfang, live circuitum, einen Bezirk. Lipsius drückt ihre Krafft so aus: Comma sustinet, macht einen kleinen Einhalt; Colon suspendit, schiebet länger auf; Periodus deponit, bringt zur Ruhe. Kurz, das Comma ist ein Stücklein des Satzes, dadurch die Rede einen kurzen Einschnitt bekömmt; ob gleich noch in den Worten kein völliger Verstand ist: denn es erfordert auch sehr oft ein einzelnes Wort sein eigenes Comma.

§. 17.

Selten wird man finden, daß unerfahrne oder übel unterrichtete Componisten ein Comma in der Rede überhüpfen; obs gleich geschweutere vielmahl mit gutem Bedacht thun. Aber nur gar zu häufig machen jene einen Absatz oder Einhalt, eine Pause und Ruhe-Stelle, wo kein Comma zu hören oder zu sehen ist. Die Exempel hievon sind so zahlreich, daß ich besorge, man möchte die Anführung eines einzigen für eine Karität halten. Wenn indessen grosse Capellmeister in öffentlichem Druck so verfahren:

*) *Κόμμα*, græc. segmen, a *κόπτω*, ezdo, scindo, ich haue oder schneide ab, Teutsch: ein Abschnitt. Spanlein, Splitter, dem auch die Gestalt des commatis in unsern Schrifften gleicher. Ich nenne es ein Gelencke, hieweil, in Ermangelung der commatum, alle Vorträge steiff, starr, unverständlich und ungelentig sind, und sehr damit mehr auf die Bedeutung der Sache, als des Wortes. Was die beyden berühmten Spanier Quintilian, in institut. orator. und Isidor, in originibus, geschrieben haben, ist ziemlich bekant; Vielleicht aber weiß nicht iedermann, daß die beyden gelehrten Niederländer, Lipsius eine epistolam de distinctionibus, und Patavianus ein Syntagma von eben denselben, hinterlassen haben, welche erstere dem letzten beygedruckt ist, und ein paar nützliche kleine Schrifften sind. Der erstgenannte gab sich selbst diesen Ruhm: ingenium docile & cæcæ; exzeipio Musicam. vid. Lips. Epist. miscell. Cent. III. Epist. 87.

Wohl diesem, dem der Sünden Grösse (eine Pause.)

Nicht mehr mit ihren Centnern schreckt.

Dem unser Hört der Fehler Blöße (wieder eine Pause.)

Mit seinem Purpur-Mantel deckt ic.

So kan man wol nicht umhin, sich daran zu spiegeln, und auf die Vermeidung dergleichen grober Schul-Fehler mit Fleiß bedacht zu seyn.

§. 18.

Es kan nicht schaden, wenn wir gleich obigem einfältigen teutschen Exempel ein nicht weniger albernes, obgleich Welsches, zum Geführten geben. Es sezt ein guter Freund eine Arie, die sich mit diesen Worten anfängt:

Con dolce aurato strale

Un volto vezzosetto, vezzosetto - - -

und pausirt darauf drey ganzer Tacte: wenn solche vorbei, werden dieselben Worte, mit eben derselben Melodie, noch einmahl wiederholet, ehe was weiters kömmt. Es ist hie nicht einmahl ein Comma, vielweniger ein sensus vorhanden, als welcher erst aus der Folge abzunehmen ist. Auch ein seyn: vollender Königl. Capellmeister, eben wie der vorige!

§. 19.

Wir wollen doch einen Hochfürstl. dazu sezen, dessen Werke, daraus dieser Auszug genommen, ebenfalls gedruckt sind

Qual pensier tormentoso

D'ogni mia speme il bel seren imbruna?

E a turbarmi il riposo - - (Cadenz und $\frac{1}{2}$ Pausen.)

Gravi timor, fieri sospetti aduna. (Bindung die sich künftigt resolvirt.)

E piu mia se - - - (lange Note mit einer Pause.)

non cura

se ben sereni a mo - - (lange Note mit einer Pause.)

non volgi i rai &c.

Ich mag in diesem kleinen Werklein nicht weitläufftiger seyn; habe aber noch einen artigen Vorrath dergleichen albernere Meister-Stücke von verschiedenen Capellmeistern bey der Hand: welcher bey einer bequemern Gelegenheit dereinst erscheinen könnte.

§. 20.

Das beste ist, sich ein Muster von Worten auszusuchen, wo lauter vollkommene commata, d. i. solche, die einen rechten Einhalt erfordern, anzutreffen sind, und dieselbe in eine bloße Melodie, ohne Bass, zu bringen: da denn an den wenigsten Stellen

Stellen Pausen nöthig seyn werden, indem alles gar süglich, durch gewisse natürliche Fälle der Stimme, (*chutes de voix*) auszudrücken stehet, und viel besser ist, als wenn man allenthalben kleine Seuffzer (*soupirs*) setzen wollte, z. E. im folgenden Beispiel wird man für, vollkommene Gelencke finden, bey deren keiner die geringste Pause vorhanden, und doch Gelegenheit genug zur Schöpfung des Athems gegeben, auch bey Endigung des Satzes eine förmliche Cadenz in einem verwandten Klange gemacht wird.

Sedato.

Getrost, mein Herz, :: nun laust du Gnad

um faßsen, dein Jesus will die Sünder nicht verlassen, und

sollt es auch am Kreuze seyn, und sollt es auch am Kreu : ke

&c.

seyn.

f. 21.

Darauf folget ein anders, mit dreym Einschnitten, so durch Pausen ausgedruckt sind: damit einer die Wahl habe.

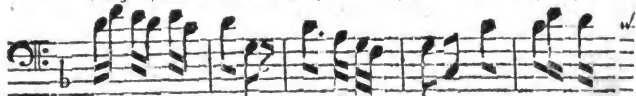
Schauet, *) mein Jesus ist Rosen zu gleichen, welche den

f. 3

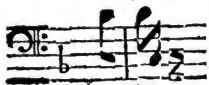
*) Das Comma nach dem Worte, Schauet, kan perfectum & pendulum seyn; doch das erste mehr.



den Purpur mit Dornen umhüllen, Schauet, mein Jesus ist



Rosen zu gleichen, welche den Purpur mit Dornen

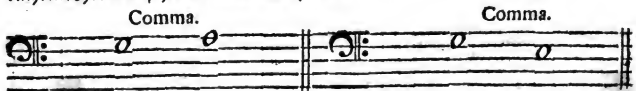


&c;

umhüllen.

§. 22.

Ein gewisser gründlicher Theoreticus will die Commata lieber im Bass, oder in der Grund-Stimme, als in der Haupt-Melodie, ausgedruckt wissen, und zwar alle durch Cadenzen. Ob es nun gleich so weit seine Richtigkeit hat, daß man z. E. die Commata nicht unfüglich, durch solche Bass-Clausuln, die auf eine unvollkommene Art steigen oder fallen (per clausulas imperfecte ascendentes & descendentes) zur Noth wol andeuten kan; so stehet solches doch um so viel weniger zu rathen, ie schlechter und armseliger eine Melodie durch so viel Bass-Cadenzen werden dürffte, und ie zerriffener dieselbe herauskommen müste; dahingegen tausend-mahl mehr Ursachen vorhanden sind, warum sich das Fundament nach der Ober-Melodie, nicht aber diese sich nach jenem richten muß. Die Commata des wohlgedachten Theoretici sehen in einem MS. so aus:



Clausula imperfecte ascendens.

Clausula imperf. descendens.

§. 23.

Weil aber hieraus ein schlechter Trost zu holen ist, und denn nicht eben eine jede, durch die Rechtschreibung eingeführte Bezeichnung der Gelenke, im Reden einen

einen Einhalt erfordert; so kan man leicht gedenken, daß ein Unterschied zu halten, und nicht nur diejenigen Commata, so in der Aussprache ungültig, obgleich im Schreiben nöthig sind, sondern auch noch viele andre derselben in der Music überhüpffet werden können und müssen. Daher dem die in der musicalischen Critik ehmalig gemachte Distinction, zwischen einem vollkommenen und unvollkommenen Commate, inter comma perfectum & pendulum, wohl zu merken ist.

§. 24.

Weil wir nun von dem vollkommenen Gelecke oben schon ein doppeltes Muster beygebracht haben, wird wol nöthig seyn, von dem unvollkommenen auch eine kleine Probe mitzutheilen. Man lasse sich aber vorher nur gesagt seyn, daß die zweifelhafteste oder schwebende Commata theils nur einen sehr kurzen Einhalt, theils und am meisten aber gar keinen leiden. Das erste hat statt, wenn eine traurige exclamation, oder ein solcher imperativus vorhanden, der wirklich einen Aufschub andeutet, und ein Nachdenken erfordert. Z. E.

Ach! daß die Hülffe aus Zion über Israel käme!

oder,

halt! Erschlag ihn nicht. Es ist der König. u. d. g.

§. 25.

Bey den eingeschalteten Vocativis aber, bey den Imperativis, das ist, wo ein Ruf oder Befehl vorhanden, die eine Hitze oder heftige Regung ausdrücken; ingleichen, bey den zweymahl auf einander folgenden Adverbiis *) oder Zunörtern: ach! ach! sss nein, nein sss ja, ja u. s. w. wird alles, wegen des dringenden Eifers, noch mehr im Singen, als im Reden, überhüpffet. Wir dörffen hies von kein Exempel in Noten, sondern nur in blossen Worten geben:

Lösche, Cupido, dein schmeichelndes Licht!

(punctum)

Ablege, schenke mir funckelndes Schwefel!

(punctum)

Gebt mir, ihr Sterne, Medusens Gesicht,

(comma perfect.)

Daß ich bestraffe den schändlichen Frevel!

(punctum)

Laß mir, o Himmel, die Freude geschehn,

(comma perfect.)

Rache zu sehn!

(punctum.)

§. 26.

*) Man wird leicht merken und bestermaassen entschuldigen, daß ich mir Mühe gebe, die grammaticalischen Kunst-Wörter, samt andern, so viel möglich, durch anschauliche zu erklären: Denn ich besorge leider! daß viele unter meinen Notenreichen Lesern sind; denen es schwer zu sagen fallen würde, was eigentlich eine exclamatio, ein imperativus, vocativus, adverbium &c. heiße. Es verdrießt mich, daß ich, diese Anmerkung zu machen, Ursache habe.

§. 26.

Hier sind auffer den vier Puncten oder Sätzen, und zween vollkommenen Gelencken, noch sieben schwebende Commata, nehmlich die vier eingeschaltete vocativi: *Eupido, ihr Sterne, o Himmel und Phlegeton*, die herbegerufen werden; so dann drey hitzige Befehls-Wörter oder imperativi: *Lösche, gebt mir, laß mir*; die alle zusammen, nehmlich die sieben letzt erwähnte, gar nichts in der Melodie, als Einschnitte, geachtet werden. Und so kan man von den übrigen urtheilen.

§. 27.

(;)

Da nun ein Comma in der Rede dasjenige vorstellet, was am menschlichen Leibe der articulus oder das Gelencke ist; also bedeutet das colon hergegen ein membrum, oder gangtes Glied, wie der Griechische Nahme mit sich bringet; das semicolon aber (;) nur ein halbes. Wir wollen von dem letztern hier zuerst handeln, und sagen, daß es ein solcher Einschnitt sey, der die Mittel-Stelle zwischen einem Commate und Colo vertritt. Dieselbe Stelle findet sich bey disjunctivis, oppositis, & relativis, d. i. bey solchen Sätzen, die eine Absonderung, einen Gegenstand, oder etwas in sich fassen, das sich auf was anders beziehet: absonderlich wenn solche Umstände in wenig Worten enthalten sind.

§. 28.

Hiernächst hat das Semicolon noch ein eignes Abzeichen, nehmlich dieses, daß es oft Platz nimmt, ehe noch die Wortfügung nach der Grammatic vollendet ist; welches hingegen bey dem Colo nie geschieht, indem solches einen förmlichen grammaticalischen Sinn erfordert; obgleich die völlige Meinung des gangten Vortrages oder Zusammenfahes noch ausgefeket bleibt.

§. 29.

Die disjunctiva haben zwar eine Absonderung oder Trennung, aber keinen Gegensatz oder Widerspruch zum Grunde, und können dannenhero in der Melodie mit etwas entfernten Klängen füglich ausgedruckt werden. Z. E. Bey diesen Worten: *Dich hab ich mehr geehrt; ihn aber mehr geliebt. Ingleichen: Ich muß den Leib dir überlassen; doch fordre nicht das Herz von mir.* Da sind zwar in dem ersten Satz Ehre und Liebe von einander unterschieden; aber dar um keine Gegenstände. Herz und Leib werden in dem andern Satz gleichsam getrennet, ohne iedoch einander zuwieder zu seyn. Also muß in solchen Fällen, die Melodie zwar einen merklichen Unterschied machen, das eine Glied der Klang-Rede von dem andern, auf gewisse Art, absondern oder trennen; doch darff sie nichts ge-

gens

gensseitiges einführen, weder in den Intervallen, noch in den Klängen, an und für sich selbst betrachtet. Das ist, ich darff eben keine Wiederstrebung in den Intervallen erzwingen, eine grosse Terz nehmen, wo eine kleine gewesen ist, u. d. g. noch auch in den Klängen etwa steigende gegen fallende, und umgekehrt anbringen; sondern ich darff nur meine Ton-Art mit guter Manier verändern, und in die nächste treten. Z. E. in einem Recitativo, aus dem A ins C.

Dich hab ich mehr geehrt; ihn aber mehr geliebt.

In einer Ariette, aus dem D ins F.

Ich muß den Leib dir überlassen; doch fordre nicht das
Herz von mir.

§. 30.

Dasjenige, wornach sich die Melodie in dergleichen Umständen am meisten richten muß, kömmt auf die emphasin an, welche im ersten Satz auf die Vornenn- Wörter (pronomina) *dich*, und *ihn*, vornehmlich; hiernächst aber auch, wiewol nicht so stark, auf die verba, (Werkwörter) *geehrt* und *geliebt* fällt. In dem zweyten Satz ist der Nachdruck auf das nomen (Nennwort,) *Leib*, und auf das Bey-vort, (adverbium) *nicht*, hauptsächlich anzutreffen; etwas schwächer aber auf *Herz*. Inzwischen ist nicht immer ein förmlicher Schluß nöthig.

§. 31.

Bey ausdrücklichen Gegen-Sätzen verhält sich die Sache ganz anders. Denn es erfordert daselbst der Worte Widerstand auch ein gleiches in den Klängen, und sind

sind diese streitende Vorträge so wol im Recitativ, als in den Arien, bestermaassen im Acht zu nehmen; doch alles ohne Zwang, z. E. im Dramatisch: satyrischen Styl:

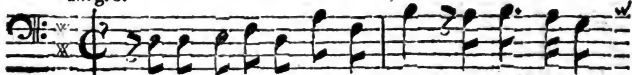
Da sagt man zu mit Mund und Hand,
Kein Wort soll seyn gesprochen;
Doch wenn der Rücken nur gewandt,
Ist schon dies Wort gebrochen.

Da sind deutliche Gegentheile: **Worthalten** und **Wortbrechen**: derowegen mag man auch diese wiederge Handlungen durch solche Bewegungen in den Intervallen und Klängen ausdrücken, die dem Gehör eine Vorstellung davon geben.

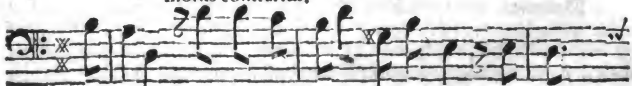
§. 32.

Ich sage, man mag oder man kan es thun; nicht, daß es eben eine unumgängliche Nothwendigkeit sey, ohne welcher die Melodie, als Melodie, nicht bestehen würde. Deutlicher ist dennoch deutlicher. Es helfen auch solche Anmerkungen der Erfindung auf die Sprünge: denn die Gegensätze können auf verschiedene Weise ins Werk gesetzt werden, es sey durch eine Gegen-Bewegung verschiedener aneinander hängender Klänge; durch Intervalle die sich zuwiederlauffen, durch plötzliche Veränderung der Ton-Art &c. Nur von der ersten eine Probe zu geben, mag folgendes zur Vermeidung der Weitläufigkeit allhier genug seyn:

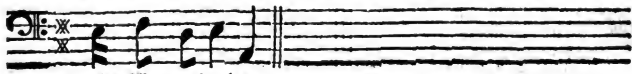
allegro.



Da sagt man zu mit Herz und Hand, kein Wort soll seyn
motus contrarius,



gesprochen; Doch wenn der Rücken nur gewandt, ist schon



dies Wort gebrochen.

§. 33.

Mit den relativis (wohin auch alle kurze, auf einander folgende Beschreibungen gehören) hat es wiederum eine eigene und sonderliche Verwandtschaft: denn da soll billig nichts Streitiges oder Niedriges, sondern vielmehr eine gewisse Gleichheit oder Ähnlichkeit in den Intervallen angebracht werden; doch nicht in den Klängen, als welche nothwendig ihre Verschiedenheit und Abwechslung behaupten müssen. z. E.

Unzählbar ist der Sternen Heer;
Unzählbar ist der Sand am Meer;
Doch weichen sie der Menge meiner Schmerzen.

grave.

Unzählbar ist der Sternen Heer; unzählbar ist der Sand am Meer; doch weichen sie der Menge meiner Schmerzen. *)

§. 34.

Wenn sich bey diesem Einschnitt so trifft, daß die Sätze, welche sich auf einander beziehen, auch eine Ähnlichkeit des Reims und seines Gebäudes haben, oder daß dergleichen in einem oder andern Satz absonderlich vorfällt, z. E.

Laß nur alle Liebes- Zeichen
von dir weichen;
Laß der Treue Bande schwinden,
die dich binden;

alsdenn giebt es leichte und artige Versehungen, in Ansehung der relativorum; und gute Wiederholungen, in Betracht der Reime, e. g.

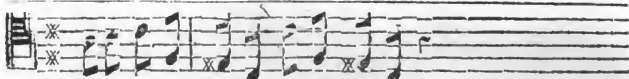
ardiro.

Laß nur alle Liebes- Zeichen von dir weichen; laß der

℥ 2

Treue

*) Wer Acht hat, wird den Uebelstand leicht merken, daß bey diesem Satz der geometrische Vers halt nicht richtig ist, sondern zu kurz komme.

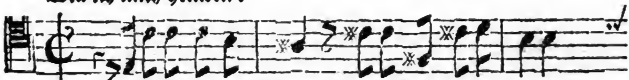


Erene Bande schwinden, die dich binden ꝛc.

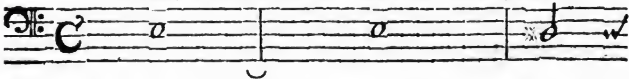
§. 35.

Von den sogenannten kleinen Beschreibungen wird man in Arien wenig antreffen, weil sie lange Sätze machen; doch stellen sie sich oft im Recitativo ein, und thun eine gute Wirkung, wenn man sie klüglich behandelt. Wir wollen eine, in vielen kleinen oder halben Gliedern bestehende Beschreibung der Verzweiflung hersehen:

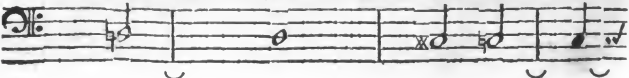
Unfäglich ist mein Schmerz; unzählbar meine Plagen; (scil. sind)
 Die Luft beseuffzt, daß sie mich hat genährt;
 Die Welt, dieweil sie mich getragen,
 Ist bloß darum Verbrennens werth;
 Die Sterne werden zu Cometen,
 Mich Scheusal der Natur zu tödten;
 Dem Körper schlägt die Erd ein Grab,
 Der Himmel meiner Seel den Wohn-Platz ab:
 Was fang ich dann, verzweifelter, verdamnter Mörder an?
 Eh ich mich soll so unerträglich kräncken,
 Will ich mich hendenken!



Unfäglich ist mein Schmerz; unzählbar meine Plagen;



die Luft beseuffzt, daß sie mich hat ernährt; die Welt, dieweil sie



mich getragen, ist bloß darum verbrennens werth; die Sterne

werden zu Co meten, mich Scheusal der Natur zu tödten;

dem Körper spricht die Erd ein Grab, der Himmel meiner

Seel den Wohnplatz ab: Was fang ich denn verzweifelter, verdamnter

Mörder an? eh ich mich soll so un erträglich kräncken,
will ich mich henden!

§. 36.

Der Raum leidet es nicht, die Aehnlichkeit, so ein jedes dieser 4 bis 5 halben Glieder mit dem andern hat, zu untersuchen: wer den paragraphum oder Zusammenfass recht ansiehet, wird schon finden, daß ein gewisser Fall der Stimme allemahl das semicolon bemerckt; daß der Bass nicht säumet, das seine auch zu den Einschritten beizutragen, und zwar auf keine wiederkehliche, sondern gleichförmige Weise; daß bey den vier oder fünf comaribus ganz anders verfahren wird, und sich die Grund-Stimme nicht einmahl zu einer unvollkommenen Clausul beweget; daß hergegen, wo das ganze Colon kömmt, welches hier fast die Eigenschafft eines Puncts hat, sich ein förmlicher Schluß mit Pausen einsetlet; daß die Folge aus einem andern Ton gehet; daß die Frage sich absticht; und daß endlich mit dem Exclamations-Punct ein Endigungs-Schluß erscheinet.

§. 37.

Wistweilen findet sich auch eine Antithesis, ein Gegensatz zwischen dem da Capo und dem übrigen Theil einer Arie, da denn das daselbst stehende semicolon, weil es hernach nothwendig in ein punctum verwandelt werden muß, und den Endschluß macht, allerdings eine gängliche Cadenz in die Final-Note erfordert, z. E. in diesen Worten:

Soll

Soll ich ein andre lieben?
 Die Ehrsucht saget ja;
 Doch trag ich fast ein Grauen,
 zu schauen,
 Wie die es wird betrüben,
 Die mich mit Gunst ansah.
 Soll ich ein andre lieben?
 Die Ehrsucht saget ja.

§. 38.

Ausser diesem einkigen Fall, welchen ich doch lieber, mittelst einer zweyfachen Ausarbeitung des da Capo, vermeiden wollte, muß das Semicolon niemahls eine förmliche, vielweniger eine gänzlich Cadenz haben. Auch darff man sich nicht immer an die Poeten kehren, die offtermahls von ihren Einschnitten gar wenig Grund anzuzeigen wissen: weil es eine seltene, und etwas heisse Sache darum ist. Das meiste muß bey dem Seher auf einen gesunden, nachdenkenden Verstand ankomen, wenn auch gleich der Dichter lauter Commata und Puncte gebrauchte, um sich nicht zu verrathen, daß er nicht wisse, an welchem Ort ein Colon oder Semicolon stehen müsse. Jenem soll durch diese kleine Anleitung vermuthlich geholffen werden, falls er sich nur helfen lassen will: um die andern bekümmere ich mich iezo nicht.

§. 39.

Nun kommen wir an das Colon, (:) welches schon mehr zu bedeuten hat, als die vorigen Einschnitte, indem es einen größern Theil der Rede begreift, und einen vollkommenen grammaticalischen Verstand hat; ebaleich ein ieder wohl mercket, daß noch ein mehreres folgen soll: Und eben aus dieser letztbemerckten Ursache, kan es zwar keine gänzlich Endigungs-Cadenz, aber wohl einen Aufschub, eine verlangende Ruhe, clausulam desiderantem, in der Melodie leiden.

§. 40.

Es hat dieses Glied seine Stellen in Anführung einer Ursache, einer Wirkung, einer Erzählung, eines Exempels, einer Folgerung, eines Gleichnisses, einer Überschrift, eines andern Worte, und dergleichen mehr. Die Ursachen fängt man gemeiniglich an mit den Beywörtern, weil, denn &c.; die Wirkungen mit dem Wörtlein durch; die Folgerung mit dem daraus, dahero &c.; das Gleichniß, und zwar dessen Anwendung mit dem also, auf solche Weise &c.; die Erzählungen, Exempel, Überschriften, eines andern, oder sonst merckwürdige Worte, binden sich an keine Ordnung, und sind sonst leicht an ihrem Inhalt zu erkennen.

§. 41.

Es würde in einem Kern zu langweilig fallen, und ein eignes Haupt-Stück erfordern, wenn man von allen diesen locis und Anzeigungs-Stellen, poetische und musicalische Beyspiele anbringen wollte. Wer nur ein gutes wohlgeschriebenes Buch aufschlägt, der wird ihrer, nach vorher eingenommener dieser Einleitung, genug antreffen. Es kan aber die fernere Ausführung an einem andern Orte geschehen: denn ich fürchte, daß mancher seine Bücher, die wir ihm aufzuschlagen angerathen haben, wie die Kuh das neue Thor, ansehen dürfte.

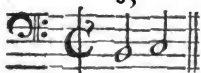
§. 42.

Nur das nothwendigste, so bey einer Melodie dieserhalben zu beobachten vor- kommt, kan allhier unberühret nicht bleiben. Und da ist zu wissen, daß ich bey den Ursachen zwar inne halten; doch nicht wohl cadenziren kan. Hergegen bey den Wirkungen ist weder eines noch das andre erlaubt. Wenn aber eine Erziehung folgen soll, muß die Melodie in suspensio, oder im Zweifel gelassen werden, welches gemeinlich in der Quinte des Tons, ich meine des Haupt-Tons, durch 7 & zu geschehen pfleget, oder auch auf andre Weise. Und alsdenn hat die Regel des Pipsti statt: colon suspensio, das Colon will keinen Aufschub haben. Bey Exempeln gewinnt es eben dasselbe Ansehen; nicht aber bey einer Consequenz, oder Folgerung, als welche dergleichen clausulam desiderantem nicht braucht. Die Gleichnisse können zwar eine vorhergehende Cadenz leiden; die Überschriften keines weges, und müssen dieselbe durch eine Monotonie, d. i. wo einerley Klang oft hinter einander gebraucht wird, nemlich per unisonum continuatum, fast nach Art des gebundenen Kirchen-Styls ausgedrückt werden. Wo endlich eines andern Worte, oder sonst nachdenkliche Sprüche, Anzugs-Weise vorkommen, da muß nicht nur die Melodie in etwas unterbrochen, sondern auch, bey sothanen Worten, die Ton-Art verändert werden.

§. 43.

Weil nun der mannigfaltige Gebrauch eines ieden Einschnittes an und für sich selbst hieraus sattfam erhellet, so mag ein Vernünftiger leicht urtheilen, ob die Sache damit ausgemacht sey, (zumahl da das Colon allein 6 bis 7 Weisen hält) wenn ein sonst berühmter und gelehrter Königlich Capellmeister sein Colon und Semicolon unter eine einzige Regel zu bringen denckt, und sie beyde, ohne weitere Untersuchung, durch den blossen Gang des Basses, auf folgende Art, abgefertiget wissen will?

65



Ich gestehe, man kömmt auf solche Art am kürzesten davon. Dergleichen Irrthümer aber haben drey starke Quellen, die einer tüchtigen Verstopfung benöthiget sind, damit sie von dem Lehr-Stuhl nicht weiter unter die Sitz-Bäncke einreissen, und alles überschwemmen. Die vornehmste dieser Quellen ist der pedantische Hochmuth; die andern sind Mangel an Melodie, und Mangel an Nachdenken.

§. 44.

Die Fragen in der Klang-Rede, so mit dem Zeichen (?) im Text (?) bedeutet werden, folgen nun nach unsrer Ordnung, und sind entweder eigentliche, oder verblümete Fragen. Viele Seher stehen in den Gedanken, es müsse das Frage-Zeichen nothwendig allemahl im Singen durch eine oder andre Erhöhung der Stimme ausgedruckt werden; aber man darf eben kein Herrn-Gebot daraus machen. Zwar ist in gemeiner Rede und Aussprache die Erhebung der Stimme iederzeit bey einer Frage vermacht; allein in der Melodie giebt es viele Umstände, die hierunter eine Ausnahm nicht nur zulassen, sondern oft erheischen. Ueber dies trifft man viele figürliche Fragen in Versen an, dabey gar kein Zweifel vorwaltet, obs so, oder anders sey. Dieser aber, nemlich der Zweifel, ist das wahre Kennzeichen einer eigentlichen Frage. Derohalben muß ein Melodien-Seher die eine von der andern billig unterscheiden, und nach solchem Unterschied seine Noten einrichten. Wenn z. E. gefragt wird:

Kan ich Argeney gewehren,
Da ich selber soll vergehn?

so ist der Verstand dieser: daß niemand einem andern zu helfen vermögend sey, der selbst Hülffe bedarff, und das ist eine solche Rede, die ausser allem Zweifel ist. Darum darf man sich bey so gestalten figürlichen Fragen, so genau nicht an die gewöhnliche Form binden; ob es gleich einem gescheuten Componisten unverbotten bleibt, mit obigen Worten eine füglich analytisch melodicam *) oder Aufsbung, durch eine nachdrückliche Versehung, Fragweise anzustellen.

§. 45.

Wie aber eine rechte eigentliche und ordentliche Frage, dabey noch einiger Zweifel vermacht zu seyn scheint, ohne Erhebung der Stimme, in Noten anzustellen sey, daß dennoch die suspensio oder Unschlüssigkeit deutlich vernommen werde,

M

das

*) Von der Bedeutung dieses Wortes des. Tom. II. Crit. Mus. p. 18. 22. 35.

davon ist schon oben §. 35 und 36. eine bepläufige Probe abgeleget worden, welcher ich allhier noch diese Anmerkung beyfügen muß: daß die unvollkommenen Consonanzen am geschicktesten dazu sind, sie mögen nun steigen oder fallen: das macht es nicht allemahl aus.

§. 46.

(!) Sollte wol jemand meinen, daß, gleichwie in den Fragen ein zweyfascher, also in den Anrufungen oder Exclamationen ein dreyfältiger Unterschied wäre? welches sich doch, bey der Untersuchung ganz richtig befindet, und den Componisten allerdings verbindet, sothane Ausbrüche auch auf eben so vielerley Weise zu bearbeiten. Die erste Art begreift eine **Verwunderung**, einen freudigen **Zuruf**, oder einen ausmunternden **Befehl**, z. E.

1. Monarch!

Großmächtigster! du bist der unbefiegte Held!

2. Vivat! Vivat! ewig lebe,

Ewig blüh Hammonia!

3. Knalle, donnerndes Geschütz!

Krache, mit bestammten Bliß!

Und hiebey ist die Freude allemahl Meister, oder *passio dominans*: daher denn lauter lebhafter und hurtige *moduli* dabey gebraucht werden müssen; absonderlich aber grosse und weite Intervalle.

§. 47.

Die zweyte Art der Ausbrüche hält alles Wünschen und herglichs Sehnen in sich; alle Bitten, Anrufungen, Klagen, auch Schreckniß, Entsetzen u. d. g. die letztern erfordern eine Heftigkeit in der Melodie, so am besten durch geschwinde oder hurtige Noten auszudrücken stehet; das Sehnen aber und die übrigen Eigenschaften haben die Betrübniß zur Mutter, z. E.

Himmel! hast du für mich Armen
noch Erbarmen,

Ach! so steh mir iezo bey!

da müssen, nach Befinden der Umstände, bald grosse, bald kleine Intervalle angebracht werden; doch herrschet die Zärtlichkeit darin vorzüglich.

§. 48.

Die dritte Art der exclamation gehet auf ein Geschrey, so aus äußerster Verzückung, Erstaunung und schrecklichen, greulichen Vorfällen entstehet, die den höchsten Gipfel der Verzweiflung ersteigen. z. E. wenn ein Cain rufft:

Eröffne dich, Kassen der schmauchenden Hölle!

Reiß mich zu deiner Blut hinein!

Ich liefre dir meine verzweifelte Seele! &c.

Zwar würde ich, für meine Wenigkeit, willig meine Stimme dazu geben, wenn dergleichen gräßliche Vorstellungen gar aus der lieben Music ausgemustert werden sollten; wenn sie aber doch aufstossen, so muß man auch mit ihnen recht umzugehen wissen. Das meiste kommt auf die verschiedene Gemüths-Bewegungen, und deren Kundschaft, an. Hier ist nun lauter desperates Wesen, und darff man also auch lauter verwegene Intervalle, die eine unbändige Eigenschaft wieder einander haben, auf die Bahn bringen, und zu dem ruchlosen Geschrey ein wütendes accompagnement wählen, dazu die Dactylischen Vers- und Klang-Füsse nicht unbequem sind.

§. 49.

Gleichsam per parenthesin ein Paar Worte noch de ipsa Parenthesi () zu machen, dürffte sich hier vielleicht, zum Beschluß des Haupt-Stückes, nicht übel schicken. Denn, obgleich dieser Einschnitt nicht eben sonderlich musicalisch ist, und meinentwegen gerne Urlaub haben möchte, so kömmt er doch bisweilen in Arien, mehr und öftters aber in Recitativ vor, und wer mit solchem Einschluß in der Melodie richtig verfahren will, darff nur erwegen, ob sein vorhabender Zwischen-Satz viel, oder wenig, von dem Haupt-Zweck der Rede abweicht: maassen die Melodie nach solchen Umständen auch viel oder wenig unterbrochen werden muß. Zum Exempel einer solchen Einschaltung oder parentheseos, die sich ziemlich weit von dem rechten Vortrage entfernt, mag folgendes dienen:

Wie leicht ist's dem, der so mit Raupen handelt,

Daß er auch unsern Staub (da ohne dem bekannt,

Daß nichts zu nichts wird) zu seinem Ruhm verwandelt.

und da muß nothwendig der Gesang so weit herunter treten, als etwa aus der Mitte des Soprans, in die Mitte des Alts, wenigstens eine Quart oder Quint, vom \bar{e} ins \bar{f} oder \bar{e} . Denn ich rechne die Mitte nicht nach den fünf Linien, sondern nach dem Ort, wo die Stimmen ihre rechtmäßige Mittel-Stärke haben.

§. 50.

Ein andres Muster eingeschalteter Worte, das nicht so weit geholet ist, steckt im folgenden Satz:

Um deine Gnade nun, o Gott, recht zu ermessen,

Und der vergangnen Noth so bald nicht zu vergessen:

So leite mir (daß ich der Krankheit Jammer-Stand,

Und der Gesundheit Schatz recht bilde) selbst die Hand!

W 2

§. 51.

§. 51.

Es ist mehrentheils lauter Flickey bey einigen Dichtern, mit diesen Einschläffen und Zwischen-Sätzen, so man die parenthesin nennet, und ziehen sie solche Schalt-Worte fast allemahl handgreiflich, des Reims wegen, nur herbey. Ich glaube, wer frey und aufrichtiglich der Wahrheit Raum zu geben Lust hat, wird es nicht läugnen, und wenns auch sein eignes Werk beträffe. In freyen Künsten muß einem ieden nach seiner Einsicht frey stehen, seine Meinung, mit unerschrockener Bescheidenheit, zu sagen: so lange bey der Sache geblieben, und keine Persönlichkeit berührt wird. In einer Arie treffe ich inzwischen dieses an, so auf Christi Geißelung gehet:

Dem Himmel gleicht sein buntgefrierter Rücken,
Den Regenbögen ohne Zahl,
Als lauter Gnaden-Zeichen, schmücken:
Die (da die Sündfluth unsrer Schuld verseiget)
Der holden Liebe Sonnenstrahl
In seines Blutes Wolcken zeigt.

§. 52.

Wenn nun die Zwischen-Sätze noch solchen ziemlichen Zusammenhang mit dem übrigen Vortrage haben, so darff man auch die Melodie zu keiner sonderlichen Trennung nöthigen oder zwingen; sondern der natürlichen Ausrede vergönnen, hierin Befehle vorzuschreiben. Pausen und Ruhe-Stellen schicken sich gar nicht dabey: denn sie hindern den Fortgang, und schaden dem Gebände der Reime so wol, als der Klänge, weit mehr, weder sie dem Verstande nutzen können.

§. 53.

(.) Wie aber das punctum (.) alles beschliesset, so soll es auch den Anmerkungen dieses Haupt-Stückes aniso ein Ziel setzen. Und ob es gleich unter den Einschnitten der Klang-Rede der grubste ist, so fällt doch in der Melodie das wenigste dabey zu beobachten vor: denn man hat weiter nichts zu thun, als an dem Orte, wo das punctum befindlich, eine förmliche Cadenz, eine rechte Clausul, und letztlich einen gänzlischen Endigungs-Schluss im Haupt-Ton anzubringen. Damit hat das Ding seine Richtigkeit.





Sechstes Haupt: Stück.

Von den Gattungen der Melodien, und ihren
besondern Abzeichen.



§. 1.
Leichwie es in der Ton: Kunst drey Haupt: Style und Schreib: Ar: ten giebt, die ihre Neben: Theile und Untergebne haben, wie der Inhalt des zweyten Haupt: Stückes dieses Kerns mit mehrern ge: lehret hat; also finde ich, wenigstens, etliche dreyßig Gattungen der Melodien, deren 16 dem Singen, 22 aber dem Spielen eigent: lich angehören, und fast durchgehends ihre Abkümmlinge unter sich begreifen.

§. 2.

Weil nun die Ordnung und Einrichtung solcher Gattungen eben so viel zum Vortheil eines Componisten, und zum klaren Begriff seiner Kunst beytragen muß, als die Unerfahrenheit in diesem Stücke Verwirrung mit sich bringet; so wollen wir oberwehnte Gattungen, samt ihrer Zubehör, kürzlich durchgehen: nicht zwar, als ob damit alles gehoben und vollendet wäre; sondern nur damit ein fester Leit: Faden ergriffen werden möge, durch dessen Hülffe man hernach weiter kommen köm: ne. Denn ich verlange hiedurch der Anzahl dieser Gattungen so wenig Schranken zu sehen, daß ich vielmehr mit Freuden vernehmen werde, wenn jemand sich des Rechtes der Vermehrung gebrauchen sollte. Zu wenig kan ich wol davon sagen; aber nicht leicht zu viel.

§. 3.

Der Natur Weg gehet von der Unvollkommenheit zur Vollkommenheit: wir wollen in ihre Fußstapfen treten, welches uns niemand in Lehr: Sachen verdrängen kan, und von dem leichtesten Gesange, von der bekanntesten Melodien: Gattung den Anfang machen. Ist demnach die vornehmste, obwol einfältigste Art aller Sing: Stücke

I. Der Choral, cantus choralis, planus, gregorianus, &c. demselben rechnet man zu

Recitativum ecclesiasticum, s. Stylum ligatum, z. E. die Collecten vor dem Altar &c.
Antiphonom, den Wechsel: Gesang.
Canticum, das Lied oder die Ode.
Psalmum, den Psalm.
Hymnum, den Lobgesang.

§. 4.

Wie es vor Alters damit zugegangen, nemlich mit dem Choral: Gesange überhaupt, da weder Tact noch Geltung der Noten, sondern nur ein gewisser Sprengel der Klänge dabey gebraucht worden, solches gehört in die Geschichte der Music. Heutiges Tages sind unsre Choräle mehrentheils nur rechte und schlechte Oden oder Lieder, mit verschiedenen Gesetzen, und richten weiter auf nichts ihre Absicht (was die Melodien betrifft) als auf eine gewisse Ton: Art, ohne sonderbarer Betrachtung der Einschnitte, oder andrer musicalischen Niedlichkeiten, und vornehmlich auf die Leichtigkeit.

§. 5.

Die Schönheit aber, so sich dem ungeachtet, bey etlichen unsrer Choral: Melodien, auf eine Herz: bewegende Art, hervorthut, übersteiget auch die größste Kunst, und wäre allein zureichend, unsre vortheilhafte Meinung von der edlern Einfalt im Gesen zu bestärken. Die Hymni, welche lauter Lob: Sprüche und große Thaten Gottes begreifen, die cantica &c. waren Anfangs, bey ihrer Einführung in die Kirche, nur zum bloßen Singen, so wie die Altars: Recitative und Wechsel: Gesänge noch sind, verordnet; heute zu Tage erstrecken sich die erstern weiter; die Psalmen aber brauchten immer Instrumente.

§. 6.

Nach und nach sind die Oden, wenn wir sie als eine Melodien: Gattung betrachten, so geistlichen, als weltlichen Inhalts, durch die sogenannten Arien fast ganz vertrieben worden; und zwar nicht unbillig: weil die verschiedenen Lieder: Gesetze auch verschiedene Vorträge darlegen, und dannhero schwerlich mit gesunder Vernunft, zumahl im Madrigalischen Styl, auf einerley Melodie gesungen werden können

können. Denn was kan wol ungereimters seyn, als wenn in der einen Strophe das Wort verfiert ein klägliches Melisma von 7 oder 8 Noten bestimmt, welches hernach, in einer andern Strophe, auf das Wort beschleunigt fällt; oder wenn eben der Lauff von vier Tacten, den die Wasserwogen herbey locken, weiter hin auf das Wörtlein plötzlich erhalten muß? Und unzehlige *) mehr dergleichen.

§. 7.

Das Geschlecht der Arien ist sehr groß und weit ausbreitend, ja, es beziehet sich bey heutiger Setzkunst fast alles darauf, und also folget

II. Die Aria, zum Singen:

wohin vornehmlich gehören

- | | |
|---|-------------------------|
| { | Arioso. |
| | Ariette. |
| | Aria, senza Stromenti. |
| | - col Basso obbligato. |
| | - con Stromenti &c. &c. |

§. 8.

Das Wort Aria kömmt Zweifels-frey von der Luft **) her, nicht nur, weil aller Klang sein Fuhrwerk darin antrifft; sondern auch, weil eine schöne Melodie mit nichts angenehmers, als mit einer süßen, frischen Luft, zu vergleichen ist, und eben solche Erquickung, wo nicht eine grössere mit sich führet. Es ist sonst die Arie, das mit wir sie beschreiben, ein wohlgeingerichteter Gesang, der seine gewisse Tonart und Zeit-Maasse hat; sich gemeiniglich in zween Theile scheidet, und in einem kurzen Begriff eine grosse Gemüths-Bewegung ausdrückt. Bisweilen wird mit dem wiederhohlten ersten Theil, bisweilen auch ohne demselben, geschlossen: im ersten Fall heist es da Capo, welches schon ein alter Davidischer Gebrauch ist.

§. 9.

Das Arioso hat nur mit der Aria ein gleiches mouvement, oder Bewegunges Art; sonst aber weder dieselben Schranken, noch dieselbe Absicht: denn es kan eine blosser Erzählung, oder sonst ein nachdenklicher, lehrreicher Spruch, ohne sonderbarer ausdrücklichen Gemüths-Bewegung, darin enthalten und verfasst werden. Man nennets auch wohl deswegen obligato, oder gebunden; anzudeuten, daß es sich von dem Recitativo nur darin unterscheidet, daß es nach dem Tact gesungen seyn wolte.

§. 10.

Arietta ist das Verkleinerungs-Wort (diminutivum) von Aria, und hat alle

*) Es würde kein Capellmeister solche kindische Fehler begehen. wenn er wüßte, was der melismatische Styl wäre, zu dem die Oben gehören; und nicht zur Madrigalischen Schreib-Art.

**) Salmasil's Verifizierung, als ob Aria von Aera her komme, ist sehr weit geholet. s. Walbers Lex.

alle Eigenschaften ihres Stammes; ausser der Länge und Ausführlichkeit. Oftmals leidet eine Arietta auch solche Wiederholungstheile, als die Tanz- Melodien, und ist übrigens so eingerichtet, daß sie leicht zu fassen stehet. Kurz, alle gute Melodien sind, in gewissem Verstande, Arien oder Arietten; und dieser Nahm mag jedem geschickten Kinde beygelegt werden; doch behalten ihn diejenigen, so vor andern an Gestalt, Wachsthum und zierlicher Größe wohl gerathen sind, gleichsam Vorzugsweise, zu eigen.

§. 11.

Es giebt oft bey der Poeterey solche Sätze, die wegen der Gedanken und Worte Menge, die Gränzen einer kurzgefaßten Arie weit überschreiten: und da sind die Herren Dichter, aus Abgang musicalischer Wissenschaft, augenscheinlich verlegen, wohin sie solche starke paragraphos rechnen, oder, wie sie dieselbe benennen sollen. Bald schreiben sie darüber arioso; bald affettuoso; bald, und zwar am allerübelsten, Aria: wie ich davon sehr viele Exempel, wenns nöthig wäre, aufweisen könnte. Bey so gestalten Sachen stehet denn des Componisten Verstand ganz still, und er weiß nicht, was er daraus machen soll.

§. 12.

Ein Satz von zwölff Zeilen, der noch dazu ein Da Capo von sechs erfordert, ob gleich mit grossen Buchstaben Aria darüber stehet, dünckt dem Seher etwas ungeschicktes zu seyn. Ein andrer Satz, von eben der Länge, mit der Uberschrift: Arioso, scheinete ein mehrers zu begreifen, als der Titel sagen will. Ein dritter Satz von funfzehn Zeilen, mit dem Worte: affettuoso, versehen, beschreibet die Beschaffenheit der Sache vor der Sache selbst. Wie ist da heraus zu kommen? Also!

§. 13.

Es ist eine besondere Gattung der Melodien, die mit ihrem rechten Nahmen heißt:

III. Cavata,

zu derselben gehören die

Madrigale (im eigentlichem Verstande.)
Aufschriften (epigrammata)
Kling-Gedichte (Sonnetten.) u.d.g.

Eine solche Cavata nun ist ein stark ausgearbeiteter Gesang mit Instrumenten, der keine solche Ein- oder Abtheilungen hat, wie die Arien, sondern in einem weitern Begriff, nur einen einzigen sensum oder Wort-Verstand, ohne sonderbarer Leidenschaft, ausdrücket, indem darin mehr auf etwas scharfsinniges, als auf den Affect gesehen, und überhaupt mehr eine Betrachtung, als Reizung, vorgestellt wird. Diese Cavata will allemahl eine Begleitung von Instrumenten, und zwar ein reiches, haben;

ben; welches sich bey einem Arioso ganz anders verhält. (Exempel *) in Versen finden sich häufiger als man meinen sollte.

§. 14.

Wir kommen nun zu einer besondern Gattung des Gesanges, welche eigentlich keine förmliche Melodie hat, und sonst einen eignen Styl allein erfordert, nemlich zum

IV. Recitativo,

welcher zweyerley ist

{ ohne Instrumenten.
mit Instrumenten, wo er, mit einem Wort, ein
Accompagnement, Vorzugs-Weise, heisset.

Diese Art zu singen hat, wie gesagt, die Freyheit, daß sie sich nach der gemeinen Ausrede richtet, und mit allerhand Ton-Arten spielt, darin herum wandert, anfängt oder schliesset, wie und wo sichs am besten schickt. Der Recitativo hat wol einen Tact; braucht ihn aber nicht: d. i. der Sänger bindet sich nicht daran. Wenn es aber ein Accompagnement ist, so hat man zwar, um die Spielende im Gleichgewicht zu halten, noch etwas mehr Achtung für den Tact, als sonst; allein es muß solches im Singen kaum gemerckt werden. Dieses ist vom Welschen Recitativo zu verstehen, und vom Teutschen, der nach Welscher Art gesetzt worden.

§. 15.

Die Frankosen hergegen haben in ihrem Recit nicht nur einen, sondern fast alle Tacte, oder ihre Arten, beysammen, und meinen, durch deren Veränderung, den Wort-Füssen zu helfen, und ihrer natürlichen Aussprache desto näher zu kommen; aber sie irren sich, und machen den Gesang nur desto verwirrter und gezwungener, weil sie fast gar keine Kürze oder Länge ihrer Sylben beobachten, einfolglich dieser Mühe desto weniger bedürfften.

§. 16.

Indessen ist es keine so geringe Sache um einen guten Recitativo, Was ein Recitativo erfordert. wie mancher wol meinet, denn seine seltene Eigenschaften sind diese:

1. Er will gar nicht gezwungen, sondern ganz natürlich seyn.
2. Der Nachdruck (emphasis) muß vortreflich wohl dabey in Acht genommen werden.
3. Der Affect muß nicht den geringsten Abbruch leiden.
4. Es muß alles so leicht und begreiflich in die Ohren fallen, als ob es geredet würde.
5. Der Recitativo dringt weit schärffer auf die Einschnitte, als alle Arien: denn

N

Da

*) S. Jedisches Vergnügen, An. 1721. p. 47. 59. 95. wo das Da Capo unnöthig, 97. 104. 107. lauter vortrefliche Gedanken und Ausdrücke. Meister-Stücke, die alles überstreffen.

da sieht man bisweilen der angenehmen Melodie etwas nach.

6. Eigentlich gehöret keine Melismata noch Wiederholung im Recitativo zu Hause; auffer bey einigen gar sonderlichen und seltenen Fällen.
7. Ist der Accent keinen Augenblick auffer Acht zu lassen.
8. Die Eäsur des Tacts, ob dieser gleich selbst Feyerabend hat, muß dennoch im Schreiben ihre Richtigkeit haben.
9. Die eingeführte Schreib-Art muß, mit allen ihren bekannten Clausuln, bey behalten werden, und doch was unbekanntes, in der Abwechslung, darlegen.
10. Die ersinnlichste Veränderung in den Sängen und Ton-Arten muß gesucht werden, doch so, als kämen sie von ungefehr.

Kurz, durch nichts verräth sich und seine Ungeschicklichkeit ein Componist mehr, als durch einen presshaften und hanenbüchernen Recitativo. Das ist eine oft-berührte Wahrheit!

§. 17.

Aus Arien, Recitativo, Arietten, Arioso &c. erwächst die fünfte Gattung unfrer Sing-Stücke, nemlich:

V. Die Cantata,

welche zweyerley seyn kan,

- | | |
|---|--|
| } | 1) Wenn sie mit einer Aria anfängt und schließt, welches am besten ist. |
| | 2) Wenn sie beydes mit einem Recitativo verichtet, oder auch das Anfangen nur. |

Die Cantaten können geistlich oder weltlich seyn, nach Inhalt der Worte: so, wie alle Cavaten, Arien und Recitative. Ihre wahre Natur leidet keine Instrumente; ihre übrige Einrichtung aber erfordert mehr künstliches, als die theatralische Music überhaupt: denn weil diese auswendig gelernet werden muß, die Cantaten hergegen vom Papier hergesungen, und zum Kammer-Styl gerechnet werden, so siehet ein ieder die Ursache leicht.

§. 18.

Es müssen dannenhero die Cantaten so wol an Arien, als Recitativo, fleißig und reinlich ausgearbeitet seyn; einen saubern, ausnehmenden, und merckwürdigen General-Vasf führen; lauter nachdenkliche, ausgefuchte Erfindungen darlegen, und nicht zu lange währen. Wer jemahls eine Opfern-Mahlerey bey Tage gesehen, und zugleich eine Landschaft von Verdion dagegen gehalten hat, kan sich ein Bild des Unterschieds, zwischen Dramatischen Scenen, und Kammer-Cantaten, machen. Diejenige Art der Cantaten, woselbst mit einer Arie angefangen, vermittelt und geschlossen wird, ist die gefälligste; wiewol auch ein anfangender, nachdrücklicher Recitativo bisweilen fast mehr Aufmerksamkeit verursacht; doch aber keine gute Wirkung am Ende thut.

§. 19.

Bisher haben wir mit solchen Stücken zu thun gehabt, die für eine Stimme allein gesetzt werden, und die man Solos nennet; nun gehen wir weiter, und betrachten

VI. Das Duetto, *)

{ senza Stromenti.
 { con Stromenti &c.

Dieses ist zwar auch eine Arie; aber ganz andern Schlags: denn sie siehet, nebst einer angenehmen Melodie, auch auf ein fugirtes oder concertirendes und sonderbar harmonisches Wesen. Dazu nun gehöret Kunst. Das Duetto, oder die Arie mit zwei Singe-Stimmen, wird entweder auf Welsche, oder auf Französische Art, eingerichtet.

§. 20.

Die Französische Airs à deux lieben den gleichen Contrapunct: das ist zu sagen, wo die eine Stimme eben die Worte, zu gleicher Zeit, singet, als die andre, und entweder gar nichts, oder nur hie und da, etwas wenig concertirendes, das hinter einander herschleicht, anzutreffen ist. Es lassen sich dergleichen Duo, absonderlich in Kirchen, noch wol hören, sind vornehmlich andächtig und begreiflich.

§. 21.

Der Welschen Art gehet nun zwar bey diesen Duetten viel an den erwehnten guten Eigenschaften ab, durch das fugirte, gekünstelte und in einander gestochene Wesen; sie erfordern aber einen ganzen Mann, und sind so wol in der Kammer, als Kirche, (vormahls, zu Steffani Zeiten, auch auf dem Schau-Platz) den gelehrten Ohren eine grosse Lust, wenn sich fertige, sattelfeste Sänger dazu finden, als woran es uns anieho weniger, als an solcher Arbeit selbst mangelt. Besagter Steffani hat sich in dieser Gattung vor allen andern, die ich kenne, unvergleichlich hervorgethan, und verdient bis diese Stunde, ein Muster zu seyn.

§. 22.

Noch eine kleine Neben-Art Welscher Duetten, worin nur gefraget und geantwortet wird, wie in einem Gespräche, will heute zu Tage fast, zumahlen auf dem Schau-Platz der Opern, den Vorzug behaupten. Ich habe davon, und von Duetten insgemein, an einem andern Ort, **) bereits meine Gedanken zur Einzigentdeckt.

*) S. den ersten Band der musikalischen Critick p. 131.

**) S. den zweyten Band der musikalischen Critick p. 23. 28. 43. 44. 48. 51.

§. 23.

Von den zwostimmigen GesangsSachen leitet uns die Ordnung auf die dreystimmige, und da erscheinet

VII. das Terzetto, oder die
Aria a 3 Voci } senza Stromenti.
con Stromenti &c.

Es pflegen nun gemeinlich die Worte zu einem solchen singenden Trio auch dreyerley unterschiedene Meinungen mit sich zu führen, und dem Seher zu eben so vielen Subjecten, oder Fugen-Formuln, Gelegenheit zu geben. In solchem Fall erfordert das Terzetto noch mehr Kunst und Geschicklichkeit, als das Duetto. Wo aber ein solcher Umstand nicht ist, kan man, zumahl in der Kirche, den geraden oder gleichen Contrapunct dazu wählen; auf der Schaubühne aber muß es etwas bunter hergehen; und in einem besondern Concert am aller künstlichsten. Es will einen Meister haben, dem die Fugen wohl fügen, quem artificium Fugarum non fugit.

§. 24.

Ein Quatuor, oder Satz mit vier Stimmen, verliert schon einiger maassen den Nahmen einer Aria, und wird gemeinlich

VIII. Ein Chor, Coro, Tutti,
welcher dreyerley Art seyn kan, } im gleichen Contrapunct.
} mit Abwechselungen.
} mit Fugen oder concertirend.

Wiewol auch eine vierstimmige Aria, ohne Instrumenten, so eingerichtet werden mag, daß sie einem Chor, der immer, bey heutiger Weise, accompagnirt seyn will, nicht so gar ähnlich siehet. Wir lernen inzwischen aus obiger Eintheilung, daß die Ehre dreyerley Art seyn können. Einmahl, wenn sie in gleichen Schritten einhergehen, da keine Stimme was macht, das der andern nicht gewisser maassen gleich kömmt. Zweytens, wenn ein Wechsel-Gesang vorfällt, da eine Stimme allein die andern zur Nachfolge anführet; oder da die eine fragt, und die übrigen darauf antworten, auch wol umgekehrt; oder, wenn verschiedene, wohlbesetzte Ehre oder Singbühen zugleich anstimmen, und an verschiedenen Orten der Kirche, mit einander abwechseln, welches die größste Lust *) von der Welt ist. Drittens, wenn ein Chor Fugenweis ausgeführet wird, es sey nun in der Kirche, oder auf dem Schauplatz, oder sonst wo. Wiewol, wegen der Schwierigkeit, solche Fugen auswendig zu lernen, man ihrer bey dem Dramatischen Styl lieber müßig gehet.

§. 25.

*) S. den ersten Theil des Drucksers, p. 158. f.

§. 25.

Die Italiäner halten in ihren Singe-Spielen gar zu wenig; die Franzosen hergegen fast gar zu viel von Chören: Wenn bey jenen etwa einer vorkömmt, z. E. am Ende der Oper, so machen sie alsobald ein air de mouvement, oder ein Tanz-Lied daraus; diese aber imitiren und concertiren tüchtig und majestätisch in ihren stark besetzten Chören; doch tasten sie nicht leicht eine förmliche Fuge an. Die Teutschen entlehnen inzwischen, in diesem Stücke, von dem einen und andern Volcke, was ihnen anstehet.

§. 26.

Unter den weltlichen Vocal-Sachen hat ausserhalb des Schauplatzes billig den Vorzug

IX. Die Serenata,

oder Abend-Music,

{ a Voce sola.

{ di pui voci, sempre con Stromenti.

Nirgend läßt sich eine solche Serenata besser hören, als auf dem Wasser, bey stillem Wetter: denn da kan man allerhand Instrumente in ihrer Stärke dabey gebrauchen, die in einem Zimmer zu heftig und übertäubend klingen würden, als da sind Trompeten, Pauken, Waldhörner, &c.

§. 27.

Der Serenaten-Haupt-Eigenschafft muß allemahl die Zärtlichkeit, la tendresse, seyn. Denn, wie bey den Cantaten allerhand Regungen und Leidenschaft angenommen, und auf eine historische Art, Erzählungsweise, vorgestellt werden; so will hergegen die Serenata von nichts anders, als von zärtlicher und starker Liebe, ohne Verstellung, wissen, und muß sich der Componist allerdings, bey dieser Gattung seiner Melodien, so wol als der Poet, darnach richten. Es ist keine Melodie so klein, und kein Stück so groß, ein gewisses Haupt-Abzeichen muß immer darin herrschen, und sie von allen andern unterscheiden; sonst heißt es nichts.

§. 28.

Es läuft demnach wieder die eigentliche Natur der Serenata, wenn man sich ihrer, ausser ihrem Element, (ich meine den Affect) bey Glückwünschungen, öffentlichen Geprängen, Beförderungen auf hohen Schulen u. s. w. bedienen will. Staats- und Regiments-Sachen sind ihr fremd; denn die Nacht ist keinem Dinge, mit solcher innigen Freundschaft zugethan, als der Liebe: jenen Händeln dienen die Dratorien und Aubaden, oder Morgen-Musiken, allerhand Art, und führen eine prächtige, hochtrabende Eigenschafft, in weltlichen Materien, zum besondern Abzeichen, die sich zur Zärtlichkeit und geheimen Regung schlecht reimet. Derohalben haben auch die Dratorien mehr Singe-Stimmen nöthig; da es her-

gegen bey einer Serenata ein solo, oder etwa ein Paar Sänger, gar wohl bestellen können, welches ein abermahliges gutes Abzeichen ist.

§. 29.

Die kleinste, theatralische piece soll vorangehen, und ist dieselbe

X. Das Balletto : worunter wir aber mehr, als den alsogenannten kleinen Tanz verstehen:

Es ist dieses Balletto ein kurzes, von Rechtswegen nur aus einer einzigen Handlung bestehendes, zur blossen Lustbarkeit erfonnenes Schauspiel, darin fast mehr getanzt, als gesungen wird; wiewol, was die Handlungen anlangt, grosse Aufmerksamkeit und Freyheit statt findet: denn sie können darnach seyn. Sein Abzeichen ist die Freude und Wonne, und sonst keine Haupt-Leidenschaft, die nicht in lauter Lust besteht. Der Componist eines Ballets muß im Hyporchematischen Styl über die maassen wohl gewieget seyn, oder sich nach einem musicalischen Tanzmeister, zur Beyhülffe, umsehen; sonst wird er ausgelacht. *)

§. 30.

Die Arien und der Recitativ eines solchen Ballets haben auch, in Vergleichung mit andern, ein grosses Abzeichen darin, daß sie nur galant und natürlich, nicht aber sehr künstlich und ausgearbeitet seyn drffen. Die Arietten finden ihren Platz hrfig; das arioso aber nimmer: es ist zu ernsthaft, welches kein Ballet leidet; sondern allezeit etwas freyes und munteres erfordert. Kurz, ein Ballet dieser Art will lauter Leben, Geist und Galanterie haben: ist also eben kein Werk eines gelehrten Componisten oder eines theoretischen Meisters, als solcher; sondern eines aufgeweckten Kopfes, der gar feine, natürliche, und dabey durchdringende Verstands-Gaben hat, die Welt kennet, und der Erfahrung seine meiste Geschicklichkeit zu danken hat.

§. 31.

Das erste Ballet, so auf dem Hamburgischen Schauplatz aufgefhret worden, war auf des Kayfers Leopoldi Nahmens-Tag, und gefiel jedermann besser, als eine förmliche Oper. Hernach folgte ein Königliches Preussisches Ballet, mit nicht

*) Das neueste Stück dieser Art, so 1736. im August zu Paris aufgefhret worden, heisset: Les Romains, Ballet heroique. Es hat ein Vorspiel von zween Eintritten. Das Werklein selbst ist in keine Handlungen, sondern in drey Enres, oder Aufzüge, die nicht zusammenhangen, eingetheilt. Der erste Aufzug stellet das verliebte Hirten Leben; der andre den irrenden Ritter-Brand; der dritte aber die Nymphen-Zauberey vor: sofern die Romanen sich auf solche Dinge beygeben. Hierzu ist noch ein vierter Aufzug, vom Wunderbaren, gekommen: dessen Partitur doch nicht mit den übrigen in Kupfer gestochen worden. Der Componist heisset Mr. Niel, und hat gewis mehr gründliches in diesem Spielwerk angebracht, als man vermuthen sollte, und mancher feyher Italiener daran wenden würde; wenn er gleich könnte.

nicht wenigern Beyfall. Das Carnevall von Venedig ist aus dem Französischen übersetzt, und 1707. hier gespielt, auch unzählige mahl mit Vergnügen wiederholt worden. Hernach sind die abgeschmackten Intermezzi, u. d. g. Mode geworden; der lebhaftte Französische Geist aber hat sich fast ganz verlohren.

§. 32.

In Frankreich haben sich diese kleinen, angenehmen Schauspiele länger, als sonst wo, im Besitz, und in dem besten Ruf von der Welt, noch bis diese Stunde, erhalten. Le Triomphe de l'Amour, von Lully; l'Idylle de Paix, von eben demselben, so er nur bloß ein Divertissement betitelt; les Ballets des Saisons, von Colasse; l'Aricie, Ballet, von Charais; l'Europe galante, Ballet, das allerliebste Stück, von Campra; les fêtes galantes, von Desmaret's; Le Carnaval de Venise, von Campra; le Triomphe des Arts, von de la Barre; Arethuse, Ballet, von Campra; les Fragmens de Lully, Ballet, von Campra; Les Muses, von eben demselben; u. u. sind lauter ausnehmende Meister-Stücke dieser Gattung, welche ich darum anführe, weil sie viel natürlicher fallen, als ganze, lange Opern; nicht so viele verliebte Händel und Staats-Sachen entweihen; keine Zotten zulassen; alles so einrichten, daß es ohne Zwang fast von selbstem singet, spielet, tancket, und daher einer Nachahmung höchst-würdig ist.

§. 33.

Diejenigen, so da meinen, alle diese Gattungen hätten nur in den Umständen, zufälligen Dingen, und in der Einrichtung der Poesie ihren Unterschied; nicht aber in der musicalischen Sch-Kunst, iren sich sehr: denn ob es zwar alles größfesten Theils, und auf das größste zu reden, aus Recitativen und Arien bestehet, so haben doch auch diese ihren wesentlichen Unterschied in den Haupt-Abzeichen oder Characteren, da nemlich

XI. Ein Pastorale,

oder Schäfer-Spiel, { tragique, heroisch.

{ comique, Landmässig.

nicht in Frolocken und Jauchzen, nicht in prächtigen Aufzügen, sondern in einer unschuldigen, bescheidenen Liebe, in einer naïveté (welches eine ungeschminkte, angebohrne und doch angenehme Einfalt bedeutet) sein Kennzeichen findet, nach welchem sich alle Arten und Theile desselben richten müssen: die Melodien insonderheit.

§. 34.

Zwar ist es freylich wol an dem, daß die wenigsten unter den heutigen Ton-Künstlern solche abstechende Eigenschaften beobachten, darum ich ihnen auch hier mit den Weg zeigen, und Anlaß zu mehrem Nachdenken geben will; denn sie hal-

ten

ten fest dafür, eine Aria sey eine Aria, und ein Recitativ ein Recitativ: als wenn einer sagen wollte, alle Bücher wären nur lauter Buchstaben, sie bestünden ja alle aus dem Alphabet. Daher denn auch andre Leute, die eben so tiefsinnig sind, als jene Componisten, scheinbare Ursachen gnug finden, alles über einen Leisten zu schlagen. Es ist aber beyderseits übel gethan, und diesem Übel möchte vielleicht die vorhabende Insiht in die Gattungen der Melodien, einiger maassen zu steuern das Glück haben. Wir wollen es versuchen!

§. 35.

Wer demnach ein Pastoral mit gutem Beyfall in die Music bringen will, der muß sich überhaupt solcher Melodien befeissen, die eine gewisse Unschuld und Güte herzigkeit ausdrücken, und dabey so viel Verliebtes selbst empfinden, als wenn er die Haupt-Person im Spiel vorstellte. Die heroischen Schäfer-Spiele, wo Könige und Prinzen unter verstellter Tracht, in gleichen Götter und Luft-Wagen, eingeführet werden, erfordern freylich einen erhabnern Styl, in denen dahin gehörigen Vorträgen und Umständen; aber der Haupt-Punct muß doch über alle andre hervortragen. Zwar haben auch die Schäfer-Spiele sowol ihre Lustbarkeiten, als andre; sie sind aber einfältiger, kindischer, und dem Land-Leben gemäß: die Pastorale haben auch Aufzüge und Spiele; aber sie sind nicht prächtig, sondern nur artig. Also müssen die Melodien dazu diesen Eigenschaften, so viel möglich, ähnlich seyn.

§. 36.

Endlich erscheinet unter den theatralischen Gattungen die vornehmste, so da ist

XII. Die Opera, samt ihrem Anzuge,	}	Tragœdia, das Trauerspiel. Comœdia, das Lust-Spiel. Sætyra, das Straf-Spiel.
---------------------------------------	---	--

Diese enthält gleichsam einen Zusammenfluß von allen übrigen Schönheiten des Schauplatzes in sich. Die Liebe regieret fast allemahl so stark und mit so vielen verwirrten Händeln darin, daß kaum andre Gemüths-Bewegungen, es sey denn, daß sie aus der Liebe entstehen, Raum darin finden: welches, meines Erachtens, ein edelhaftes Zuviel ist, das weder Noth, noch Grund hat. Wir müssen die Sachen inzwischen nehmen, wie sie sind, nicht wie sie wol seyn solten, oder müßten.

§. 37.

Es hat demnach derjenige, welcher eine Opera mit Melodien versehen will, auf nichts so sehr zu sehen, als auf die lebhafteste Ausdrückung aller vorkommenden Gemüths-Neigungen: denn obgleich die Liebe immer der Haupt-Affect ist, so erregt

reget sie doch einen Hauffen Unruhe und Bewegungen mit der Eifersucht, Traurigkeit, Hoffnung, Vergnügung, Zorn, Rache, Wuth, Raserey u. so daß ich grosse Lust hätte, den vornehmsten Character einer Opera in der Unruhe selbst zu suchen; wenn mirs nicht verdacht werden wollte.

§. 38.

Ist der Zweck eines Singe-Spiels tragisch, so muß sich der Gesang auch darnach richten, und müssen lauter majestätische, ernsthaftte, klägliche Melodien, nach Befinden der Umstände, eingeführet werden. Ist das Ende lustig, so kehrt man es um, und bedient sich zu rechter Zeit freudiger, fröhlicher und anmuthiger Melodien. Ist die Absicht satyrisch, so müssen die Sang-Weisen hie und da etwas lächerlich, posierlich und stachlicht heraus kommen. Niemand aber wird verlangen, daß ich ihm in einer Kern-Schrift von allen diesen Gattungen Muster hersetzen soll, welches ich sonst leicht thun könnte, und vielleicht noch dereinst thun werde. Operetten sind kleine Opern; sonst nichts.

§. 39.

Nach kurz gefasster, doch zu unserm Zweck hinreichlichen Betrachtung der weltlichen Sachen, müssen wir auch derjenigen nicht vergessen, die eigentlich und insbesondere der geistlichen Ton-Kunst gewidmet sind. Und da erscheinen

XIII. Die Dialogi, oder Gespräche, welche so vielerley Arten, als Materien, haben.

Es sind Unterredungen in ungebundenen Worten, die gemeinlich von Schriftmäßigen Personen geführet, und entweder aus den Evangelien, oder aus andern Biblischen Geschichten, von Wort zu Wort hergenommen werden. Ihr Abzeichen ist historisch, und eine bloße Einführung der mit einander sprechenden Personen, meistentheils in einem stetigen arioso, bald mit, bald ohne Instrumenten. Da ist weder Recitativ noch Arie; sondern eine ungestörte Abwechselung des Gespräches; ohne weitere Veränderung, als daß sie sich im Schluß pflegen zu vereinbaren. Es ist eine altfränkische Gattung der Kirchen-Musiken, welche anieho, mittelst des Dramatischen Styls, auf einen andern Fuß gesetzt ist. Daß auch die Orgeln mit verschiedenen Clavieren, auf gewisse Weise solche Gespräche nachahmen können, ist eine artige Anmerkung im Waltherschen Lexico, und ein neuer Beweis, daß die Klang-Rede auch auf Instrumenten zu Hause gehöret.

§. 40.

Diesen, mehrentheils aus der Mode gekommenen, Gesprächen hat man billig vorgezogen

XIV. Das Oratorium,
dessen Arten sind

{ die Passionen, oder Vorstellungen des Leidens Christi.
Epithalamia, Hochzeit-Stücke.
Epicedia, Trauer-Musiken.
Epinicia, Sieges-Gesänge u. c.

In denselben werden entweder durch die Prosopopdie, da aus Dingen Personen gemacht werden, die sonst keine sind; oder ohne Verblümmung, durch Vorstellung gewisser Personen, solche Vorträge gethan, die nicht nur in einem dürrn Gespräch, Erzählungsweise, sondern in beweglichen Sätzen von allerhand Art, schöne Gedanken an den Tag legen: die Gemüther zur Andacht und heiliger Furcht, zum Mitleiden, zum Lobe Gottes und zur geistlichen Freude bewegen: durch Choräle, Ehre, Fugen, Arien, Recitativ u. die artigste Abwechselung treffen, und selbige mit allerhand Instrumenten, nach Veranlassung der Umstände, klüglich begleiten.

§. 41.

Die Gemüths-Bewegungen sind hier wiederum, wie man siehet, das vornehmste, worauf der Componist Acht zu geben hat; sie haben aber ein anders und höhres Objectum oder Vorwurf, nemlich Gott und seine Werke, die freylich weit ernsthaftere und gründlichere Gedanken geben, als die verstellten oder gefärbten Affecten des Schauspielers. Ubrigens muß die Ausdrückung in den Melodien eines Oratorii (welches so viele Abzeichen als Leidenschaften hat) zwar nicht so wild, aber wol so lebhaft, wo nicht lebhafter seyn, als in Opern: denn ein Oratorium ist gleichsam eine geistliche Opera, und die Materie verdient es vielmehr, daß man sie nicht schläfrig ausarbeite. Bey Opern ist alles Schertz; in Kirchen ist alles Ernst, oder sollte es doch seyn. Es giebt indessen auch weltliche Oratorien, die zum Kammer-Styl gehören, und sich in der Ausarbeitung darnach richten.

§. 42.

Den nächsten Sitz nehmen ein die sogenannten

XV. Concerti da Chiesa

{ a 1. 2. 3. 4. &c. Voci,
con, e senza, Stromenti.

Diese Gattung soll der berühmte Ludewig Viadana, Erfinder des General-Basses, zuerst aufgebracht haben; da sonst vor seiner Zeit alles verwirrt und verirrt unter einander, mit Lärm-reichen Fugen und polternden Contrapunten, mit starken, aus vollem Halse schreyenden Chören, ohne Unterschied guter oder böser Stimmen, ohne Manier oder Zierlichkeit, ohne Melodie und ohne Verständlichkeit, in den Kirchen getrieben worden: so daß man mehr, als einmahl, bedacht gewesen, allen Gesang und Klang ganz und gar vom Gottesdienste zu verbannen; und das waren die lieben Moteten.

§. 43.

§. 43.

Der gute Viadana schreibet, in der Vorrede seiner zu Frankfurt 1613. gedruckten Werke, genug von den triftigen Ursachen, die ihn bewogen, statt der gewöhnlichen Moteten, die Concerte einzuführen, und beziehet sich das meiste auf die, mir so sehr ans Herz gewachsene Deutlichkeit und Verständlichkeit der Melodien, ingleichen auf ein reines Accompagnement mit der Orgel. Der Ueberfluß edelhafter Fugen und Contrapuncte; die unzierlichen Cadenzen und ungereimte Concordanzen; die Unterbrechung und Unterdrückung der Worte; die unformlichen Intervalle, zerstückelte Harmonien &c. werden alle in besagter Vorrede nahmshaft gemacht, und wie billig gestraffet.

§. 44.

Man nimmt sonst Davidische Psalmen zu solchen Concerten, oder auch andre Sprüche aus der H. Schrift; iedoch ohne allerhand gute poetische Texte davon auszuschließen. Anfangs hatten die geistlichen Concerte keine andre Gesellschaft, als die Orgeln, und wurden sehr oft nur mit einer einzigen Sing-Stimme gefest, welche so darn mit dem Organisten gleichsam um den Preis stritte. Hernach brauchte man zween, drey bis vier Sänger dazu, und zuletzt fanden sich auch verschiedene Instrumente dabey ein. Diese Concerte waren übrigens ganz kurz, etwa von einer Quart-Seite zu ieder Stimme gerechnet, und giengen in einem Satze, ohne Unterbrechung des General-Basses, daher. Es wurden auch, wo es an einem oder andern Sänger fehlte, ihre Partheyen bisweilen auf Zinken geblasen, welche dazumahl die Stelle der Hautbois vertraten; doch hat die Nachwelt hierin viel gehndert und gebessert.

§. 45.

Die eigentliche Absicht bey den Concerten war, und ist noch, die Text-Worte vernehmlich zu machen, und, bey einer oder mehr Stimmen, dennoch, durch Hülffe des General-Basses, eine völlige Harmonie zu Wege zu bringen. Wer nur weiß, was Capell- und Concert-Stimmen heutiges Tages sind, da nehmlich bey den ersten alles was Odem hat, bey den andern aber nur die besten, sich hören lassen, der wird sich einen desto leichtern Begriff von dieser Melodien-Vattung machen können, zumahl, wenn er hinzusetzt, daß der Rahme von certare, streiten, herkömmt, und so viel sagen will, als ob in einem solchen Concert eine oder mehr auserlesene Sing-Stimmen, mit der Orgel, oder unter einander, gleichsam einen Kunst-Streit darüber führten, wer es am lieblichsten machen könne.

§. 46.

Eine ganz andre Beschaffenheit hatte es mit den allerältesten Kirchen-

Sachen: denn da waren in grossem Ruf, und immer Triumph
XVI. De Moretti.

Bev denselben wuste man von keinem *) General-Bass, zu der Zeit; sondern der Organist musste alle Singe-Stimmen in Partitur bringen, und solche, wie eine Allemande, oder anders Hand-Stück, voller Bodts-Triller und abentheuerlicher Läufe, so fein daher figuriren: Man wuste dabey von keinem andern concertiren, als von derjenigen Jagd, welche durch die unsingbaren und unendlichen Fugen angestellet ward; alles gieng in vollen Sprüngen da Capella, mit der ganzen Schule, Feldsein; und hauete getroßt fort, bis ans letzte Ende: denn ehe gab man kein Quartier. Da war keine Leidenschaft oder Gemüths-Bewegung auf viel Meil-Weges zu sehen; keine Einschnitte in der Klang-Nebe; keine rechte Melodie; keine wahre Zierlichkeit; ja gar kein Verstand zu finden; sondern lauter zerhackte Vollstimmigkeit und wüstes Geschrey: alles auf ein Paar lateinische, oft gar nichts bedeutende Wörter, als: Salve Regina misericordiz, &c. Und doch waren es auch nicht als lemahl ordentliche Fugen; sondern mehrentheils nur schlechte Nachahmungen, da eine Stimme die andre gleichsam äffete, und ein grosses Wesen machte.

§. 47.

Die heutigen Frankosen nennen zwar noch bis diese Stunde alle ihre Kirchengen-Stücke, ohne Unterschied: des Motors; man kan ihnen auch die Freyheit gerne gönnen; wiewol die Unwissenheit, in Benennung eines Dinges, keinen übergegründeten Argwohn giebt, daß man auch das Ding, oder die Sache selbst, nicht kenne oder verstehe. Allein die Einrichtung ist doch etwas besser, als sie vor Alters war: denn es kommen gar oft Abwechselungen dabey vor, daß nehmlich eine oder andre ausnehmende Stimme sich etwa allein hören läßt, und concertiret.

§. 48.

Aus den angeführten Umständen ist leicht zu schliessen, daß zwar die eigentliche Moteten-Art nicht ganz zu verwerffen; doch aber höchst nöthig sey, dieselbe allenfalls mit der Concerten-Art durchzuflechten, und dem Wort-Verstande in keinem Stücke zu nahe zu treten, es koste auch die beste Fuge von der Welt. Es heißt auch hier: Ich habe es wol alles Macht; aber es frommet nicht alles. So viel sey von den sechszehn Gattungen der Singe-Melodien oder Stücke gesagt; doch ohne hierin iemand Maasß oder Ziel zu stecken.

§. 49.

Oben ist schon erwehnet worden, daß bey Instrumental-Sachen alles beobachtet

*) Wäre dieser bey den Moteten-Herkommens gewesen, was hätte Viadana nöthig gehabt, seinen Weg, und mit ihm eine andre neue Gattung der Melodien einzuführen? Man muß die Zeiten unterscheiden.

tet werden müsse, was die Setzkunst von den Vocal-Melodien erfordert: ja oft ein mehreres. Solches wird hiemit bekräftiget: denn da hat man erst auf die Gemüths-Neigung zu sehen, die mit Instrumenten ausgedruckt werden soll; hernach auf die Einschnitte der Klang-Reihe, ohne Worte; drittens auf die emphasin oder auf den Nachdruck; viertens auf den geometrischen, und fünftens auf den arithmetischen Verhalt. Man sehe nur die aller kleinste Melodie an, so wird sich wahr befinden.

§. 50.

Wie nun in der ganzen Natur und allem erschaffenem Wesen kein einziger Körper, ohne Zergliederung, recht erkannt werden mag; so will ich der erste seyn, der eine Melodie zerleget, und ihre Theile ordentlich untersucht. Zur Probe solls nur fürs erste ein Menuetgen seyn: damit jedermanr sehe, was ein solches kleines Ding im Leibe hat, wenns keine Misgeburt ist, und damit man von geringen auf wichtigere ein gesundes Urtheil fällen lerne.

§. 51.

Es hat demnach

I. Le Menuet, la Minuetta

{ zum Spielen, }
 { zum Singen, } besonders,
 { zum Tanzen, }

keinen andern Affect, als eine mäßige Lustigkeit. Wenn die Menuetten-Melodie auch nur sechszehn Tacte lang ist, (denn kürzer kan sie wol nicht seyn) wird sie wenigstens einige Commata, ein Semicolon, ein Paar Cola, und ein Paar Punkte in ihrem Begriff aufzuweisen haben. Das sollte mancher schwerlich denken; und ist doch wahr. An einigen Stellen, wenn die Melodie rechter Art ist, kan man auch den Nachdruck deutlich vernehmen, der Accente, Fragezeichen &c. zu geschweigen. Der numerus sectionalis, oder geometrische Verhalt, und der rhythmus, oder arithmetischer Verhalt, sind beyde unentbehrliche Dinge bey allen Tanz-Arten, und geben denselben die rechte Waasse und Gestalt. Wir wollen an der Minuetta hies von ein solches Exempel zeigen, welches bey allen übrigen gnugsamen Anlaß zur Zergliederung geben kan.





§. 52.

Da ist nun ein ganzer musicalischer paragraphus oder **Zusammensatz** von 16 Tacten, aus welchen 48 werden: dieser bestehet aus zweyen periodis oder Sätzen, die sich (gleich den folgenden Einschnitten) durch die Wiederholungen, um zwey Drittel vermehren, und unter den Schluß-Noten mit Puncten (::) bemercket sind. Es befindet sich darin nicht nur ein Colon, oder Glied; sondern auch ein Semicolon, oder halbes Glied: die man bey ihren gewöhnlichen Zeichen (:) (:) erkennen kan. Man trifft ferner drey **Commata** an, daraus neun werden, und die mit dem bekannnten Beystrichlein (,) versehen sind. Die dreyfache emphasin aber deuten wir mit eben so vielen Sternlein (*) an. Der numerus sectionalis, oder **geometrische Verhalt**, ist hier, wie durchgehends bey allen guten Tanz-**Arten**, 4: und hat vier Kreuzlein (†) zum Abzeichen. Die **Rhythmi**, oder **Klang-Füsse** des ersten und andern Tactis werden im fünfften und sechsten wieder angebracht, v - | - v - |. Diejenigen, so sich hernach im neunten und zehnten Tact angeben, vv - - | - - | höret man gleich im elfften und zwölfften gerne noch einmahl, woraus denn die arithmetische Gleichförmigkeit erwächst. Und das wäre die ganze Zergliederung in acht Stücken.

§. 53.

Wer eine Menuet zum Clavier haben will, der schlage nur (auch anderer Ursachen halber) **Händels**, **Kuhnauens**, **Graupners** 2c. Hand-Sachen auf, so wird er, um den Unterschied der dreyen Menuet-Arten zu finden, nur fragen dürfen, ob sich die daselbst befindliche Melodien dieser Gattungen oder zum Singen wohl schicken? Wegen der Sing-Menuetten nehme man **Dramatische Arbeit** zur Hand, absonderlich von Teutschen und Italiänern, die gar oft setzen: **Aria**; **tempo di Minuetta**, obs gleich keine förmliche Menuetten sind. * Die rechten Tanz-Melodien dieser Gattung und ihr wahres Kennzeichen sind indessen nirgend besser anz

zutreffen, als bey den Franzosen und ihren gescheuten Nachahmern, worunter Te-
lemann der vornehmste ist.

§. 54.

Hiernächst betrachten wir

II. Die Gavotta,

deren Arten ebenfalls

zum Singen, solo, tutti.
zum Spielen, da Cembalo, di Violini &c.
zum Tanzen zc. abzielen.

Ihr Affect ist eine rechte jauchzende Freude. Ihre Zeitmaasse ist zwar geras-
der Art, aber kein Vier-Viertel-Tact, sondern ein solcher, der aus zween halben
Schlägen bestehet, ob er sich gleich in Viertel, ja gar in Acht theilen läßt. Ich
wollte, daß dieser Unterschied ein wenig besser in Acht genommen würde, und daß
man nicht alles so überhaupt eine schlechte Mensur nennen möchte.

§. 55.

Das hüpfende Wesen ist ein rechtes Eigenthum dieser Melodien-Gattung;
und keinesweges das lauffende. Die Welschen Setzer brauchen eine Art der Gav-
votten für ihre Weigen, die oft mit ihren Ausschweifungen ganze Bogen erfüllen,
und nichts weniger sind, als was sie seyn sollen. Doch, wenn ein Welscher nur seine
Geschwindigkeit bewundern lassen kan; so macht er alles aus allen. Fürs Clavier
setzt man auch gewisse Gavotten, die grosse Freyheiten gebrauchen; es aber doch
nicht so arg machen, als die gefidelten.

§. 56.

Daß die Franzosen das t in der Gavotte nicht verdoppeln, kömmt daher, weil
sie es in keinem andern Worte dieser Endigung thun, und es doch hart aussprechen:
als z. E. capote, carote, calote, colote &c. menote, Bergamote, gelinote, no-
te, pelote &c. das Endigungs e gilt bey ihnen in der Aussprache so wenig, daß das
t dadurch mehr Krafft gewinnt, und wie ein doppeltes lautet.

§. 57.

Was sonst Menage von dem Ursprunge des Nahmens Gavotte gedenkt, daß
derselbe von einem Berg-Volcke, in der Landschaft Gap, herkomme, läßt sich hören;
mich deucht schon, ich sehe sie auf den Hügeln mit ihren Gavotten herum hüpfen: und
was mehr dabey zu beobachten vorfällt, wird man im I. Orch. in Niedts Handlei-
tung, II. Th. meiner Ausgabe; im Bressard, und endlich im Waltbärschen
Wörter-Buche zu suchen haben. Daß aber in diesem letztern verimeinet wird, es sey
so was seltenes, wenn eine Gavotta mit einem halben Schlage anfängt, darüber
könnte man eine Menge widersprechender Proben aus Welschen Verfassern, abson-
derlich aus dem Steffani, wiewol nur in Sing-Gavotten und Chören, anführen.

§. 58.

Eine Melodie, die mehr fließendes, glattes, gleitendes und aneinanderhängendes erfordert, als die Gavotte, ist

III. Die Bourrée, { zum Singen, nur im melismatischen Styl,
 { zum Tanzen; hauptsächlich.

Diese Melodien-Gattung hat, meines Wissens, keine solche Neben-Arten, oder sie ist vielmehr noch nicht so ausgeartet, als die Gavotte; obwol oft in weltlichen Concerten eine Sing-Aria, col tempo di Borea, gesetzt wird. Und warum nicht? wie sie gebildet seyn, anfangen und aufhören müsse, das stehet schon an mehr, als einem Ort, beschrieben und nachgeschrieben. Doch muß ich hier sagen, daß ihr eigentliches Abzeichen auf der Zufriedenheit und einem gefälligen Wesen beruhe, dabey gleichsam etwas unbekümmertes oder gelassenes, eine nonchalance, und ein wenig nachlässiges oder gemächliches, doch nichts unangenehmes, vermacht ist.

§. 59.

Weil ich finde, daß sich die Wörter-Bücher-Schreiber, und die grossen Wort-Richter selbst, bisher noch nicht an die Bedeutung der Bourrée gewaget haben, in dem Furetiere, Richelet und ihre Ausschreiber ganz stille davon schweigen; so will ich doch meine wenige Gedanken darüber kürzlich allhier eröffnen, aber niemand aufdringen. Den Anlaß dazu geben mir die wirklichen Eigenschaften der Bourree-Melodie, zufrieden, gefällig, unbekümmert, gelassen, nachlässig, gemächlich, und doch artig. Das Wort an ihm selbst bedeutet eigentlich etwas gefülltes, gestopftes, wohlgefestes, starkes, wichtiges und doch dabey weiches oder zartes, das geschickter zum schieben, glitschen (pas glissés) oder gleiten ist, als zum heben, hüpfen und springen. Daman nun einen bekannten Tanz hat, der einer gewissen Braut zu Ehren la Mariée heisst: so könnte es gar wohl seyn, daß die Viscajer, bey denen die Bourrée zu Hause gehdret, und wo die feisten, niedlichen Leiber selten zu finden sind, etwa einem solchen Frauenzimmer zu gefallen, diesen Tanz erfunden, und ihn la Bourrée genannt hätten. Er schickt sich wahrlich zu keiner Art der Leibes-Gestalten besser, als zu der besagten: Um die Wort-Forschung will ich keinen Streit erheben, und mich gerne einer bessern belehren lassen, so bald nur eine bessere zum Vorschein kömmt; eher nicht.

§. 60.

Wir gehen weiter, und nehmen vor uns

IV. Den Rigadon,

{ zum Spielen,
 { zum Tanzen,
 { zum Singen.

Deffen Melodie, meines Erachtens, die artigste von allen ist: ihre Eigenschaft bestehet

stehet in einem angenehmen und etwas tändelnden Scherz. Von Italiänern wird der Rigaudon oft zu Schluß-Chören in Dramatischen Sachen; von den Franzosen aber, zu absonderlichen Oden, und ergehlichen Arien, gebraucht. Seine Form kan aus dem Orchester abgenommen, dabey aber noch bemerckt werden, daß der dritte Absatz gleichsam eine parenthelin, oder Einschaltung, vorstellen muß; als ob derselbe gar nicht zum Haupt-Vortrage gehörte, sondern nur so von umgefehr dazwischen käme. Derwegen er auch die Tiefe des Klanges und keinen rechten Schluß liebet, damit das folgende desto frischer ins Gehör falle.

§. 61.

Der Rigaudon ist übrigens ein Zwitter, aus der Gavote und Bourrée zusamen gesetzt, und mag nicht unfüglich eine drey- oder vierfache Bourrée heißen. Doch sind die Umstände und Formelgen, die Eintheilung, der Umfang, die Abwechselung ganz anders beschaffen. Diese Tanz-Melodie hieß vor Alters im Welschen nur Rigo, welches einen Fluß oder Strom bedeutet; und ich finde wirklich, daß sie bey den Seelenten nicht fremd ist: Also hat fast ein jedes Element, ja Berg und Thal, eigene Melodien hervor gegeben. Es ist ein bekannter Schiffer; Rigaudon, den man mit diesen Worten zu singen anfängt: Dans nos Vaisseaux &c. Richalet sagt, der Rigaudon komme aus der Provence her, und ich glaube es desto eher, weil das Mittelländische Meer daselbst die Gemeinschaft mit Welschland befordert.

§. 62.

Unsre nächste Betrachtung fällt auf den Marsch, oder

V. La Marche, welcher ist
entweder } ernsthaft oder
} posierlich.

Seine rechte Eigenschaft ist was heldenmüthiges und ungeschweutes; doch nichts wildes oder lauffendes. Daher ist es unrecht gehandelt, wenn man von allerhand Sachen Marches machen will. Gemeine Duzend-Componisten stehen in den Gedanken, eine Marche könne niemahls lustig genug seyn; traurig und kläglich, jämmerlich und weinend darf er wol eben nicht gesetzt werden, doch auch deswegen nicht auf den Sprung. Frisch und munter ist noch lange nicht lustig und fröhlich. Eine Marche ist gar kein eigentlicher Tanz: und wenn er in Schauspielen zum Vorschein kömmt, schreiten die Personen nur ganz langsam und ehrbar nach dem Tact daher, ohne tanzen, hüpfen oder springen; doch figuriren sie unter einander, welches wohl zu sehen ist, absonderlich von Gewaffneten oder Krieges-Leuten.

§. 63.

Auch hindert es der Ernsthaftigkeit einer solchen Melodie mit nichten, wie manche wähnen, wenn sie gleich in ungerader Tact-Art erscheinet: Lully hat solches sehr oft gethan; sich aber stets dabey die prächtigen Abzeichen und das kriegerische Wesen angelegen seyn lassen. Wie gar zu viel Feuer keinen rechten Helden macht; sondern ein ganz unverzagtes, festes Gemüth schier durch nichts beweget, oder von seinem eigentlichen Sitz gebracht wird, indem es sonst aller klugen Entschliessung gute Nacht sagt, und der Hitze den Zügel schießen läßt; also kan ein Setzer sich hieraus schon ein Bild machen, nach welchem seine Marches keinen losdernden Brand, sondern eine muthige Wärme, in sich halten müssen.

§. 64.

Nun sind zwar Vorfälle, da auch die Marches ihre Eigenschafft verändern, und sich, nach gewissen Umständen, einrichten lassen müssen: Denn, wenn ich z. E. einen Hauffen Arlequins, oder anderer lustiger Brüder, mit einer ernsthaften Melodie, aufführen wolte, würde solches ungereimt seyn; ie lächerlicher sie bey solcher Gelegenheit ausfällt, ie besser ist sie, und dazu gehöret auch ein eigenes Abzeichen. Habe ich aber nicht mit satyrischen Personen, sondern mit tapffern Kriegs-Leuten zu thun, so muß mein Marsch was gefestetes und unerschrockenes Darlegen.

§. 65.

Mit dem, auf Zug und Wachten, so nützlichem Spiel hat eine ziemlich nahe Verwandtschaft, und doch einen besondern Gattungs-Unterschied

VI. Die Entrée.

Es muß bey derselben das majestätische Wesen allerdings auch Statt finden; aber sie darff doch so gar hochtrabend nicht einhergehen. Hergegen hat die Entrée mehr scharffes, punctirtes und, so zu reden, reissendes, an sich, als sonst irgend eine andere Melodie, wobey denn die Ebenträchtigkeit der Marches fehlet oder in etwas abgeheth. Ihre herrschende Eigenschafft ist die Strenge, und der Zweck, daß sie die Zuhörer zu solcher Aufmerksamkeit reizet, als ob recht was fremdes oder neues vorgebracht werden solte.

§. 66.

Die zwey Abtheilungen, wo man die Sätze wiederholet, können bey einer Entrée wohl etwas länger seyn, als bey dem Marsch: jene leidet auch die ungerade Anzahl der Tacte, weil ihr Wesen nicht fließend, sondern ein wenig störrisch ist: Dieser hergegen gibt solches durchaus nicht zu, sondern will einen genauen geometrischen Verhalt haben: Ferner macht man auch gerne die beyden Wiederholungs-

lungstheile der Entrée von einerley Länge; bey dem Marsch aber ist gemeinlich der erste dieser Theile kürzer, als der andre, und was dergleichen, noch nie bemerckter, Unterschied seyn mag, welchen die Gegenhaltung beyder Melodien, nach dieser Anleitung desto leichter entdecken wird.

§. 67.

Eine jede Tanz-Melodie heißt zwar sonst bey den Franzosen, mit einem allgemeynen Nahmen, eine Entrée; voraus wenn sie bey Schauspielen zu Aufzügen dienet, und die Banden einführet; aber in besondern Verstande ist es eine solche hypochondematische Gattung, nach welcher oft auch nur eine einzige Person mit der größten Kunst, Stärke und Geschicklichkeit, ganz ernsthaft tanzet. Noch eines ist hiebey, zum Abzeichen, und zum ersten mahl anzumercken, daß nemlich der Anfang einer Entrée, um ihre Autorität desto besser zu zeigen, bisweilen mit der Oberstimme ganz allein gemacht, und der Bass erst, nach einer Pause, nachahmend eingeführet wird, fast auf die Weise, wie bey Duvertüren zu geschehen pfleget. Doch muß die Pause bey beyden nicht über einen Tact betragen.

§. 68.

Diesen ernsthaften Melodien mag nun auch wiederum was frisches und hurtiges folgen, nemlich

VII. Die Gigue,
mit ihren Arten, welche sind

}	die gewöhnliche,
	die Loure,
	die Canarie,
	die Giga.

Die gewöhnlichen oder Engländerischen Giquen haben zu ihrem eigentlichen Affect einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet. Die Loures, oder langsamten und punctirten zeigen ein stolzes, aufgeblasenes Wesen an, deswegen sie bey den Spaniern sehr beliebt sind. Die Canarischen müssen grosse Begierde und Hurtigkeit mit sich führen, aber dabey ein wenig einfältig seyn. Die welschen Gige endlich, welche nicht zum Tanzen, sondern zum Weigen (wovon auch ihre Benennung herrühren mag) gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zu der äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit, doch mehrentheils auf eine fließende, und keine ungestüme Art, etwa so wie der Strom-Pfeil eines Bachs.

§. 69.

Alle diese neue Anmerkungen haben nicht so wohl ihre Absicht ins besondere auf den völligen Begriff der blossen Länge, als auf die Entdeckung des darin stekenden Reichthums, und dessen geschweuter Anwendung, bey einer Menge anderer und

wichtiger Dinge, absonderlich bey Sing-Sachen und Ausdrückung der Leidenschafften von allerhand Art, allwo unzählbare und unglaubliche Erfindungen, aus diesen gering-scheinenden Quellen, hervorkommen. Da gibt es, eben wie von den übrigen Gattungen, auch Arien a tempo di Giga, zum Singen; vornemlich nach Maassgebung der Loures, die eine artige Wirkung thun. So daß ich, z. E. mit der blossen Giquen-Art schon vier Haupt-Affecten ausdrücken kan: Den Zorn oder Eifer; den Stolz; die einsältige Begierde und das flüchtige Gemüth. Die Einsalt der canarischen Giquen wird insonderheit dadurch ausgedrückt, daß alle vier Absätze und Wiederkehrungen, immer im Haupt-Ton, und in keinem andern schliessen. Man denke weiter nach.

§. 70.

Es ist auch keinesweges hiebey zu vergessen

VIII. Die Polonoise, *

oder der Polnische Tanz,

in gerader
und ungerader Tact-Maasse.

Man solte nicht meinen, was diese Melodien-Gattung für sonderbaren Nutzen hat, wenn sie in singenden Stimmen, nicht zwar in ihrer eigentlichen Gestalt; sondern nur auf die Polnische Art und ihren Fuß, angebracht wird.

§. 71.

Zwar ist die Tanz-Weise der Polen nicht unbekant; doch dürffte jedermann nicht bemercken, daß ihr rhythmus, in gerader Mensur, hauptsächlich der Spon-dæus ist, (- -) mit welchem auch so gar geschlossen wird, das sonst bey keiner Melo-die in der Welt geschiehet, zumal in unisono continuo. Bey ungerader Zeit-Maasse, verändert sich dieser Spon-dæus in den Jambum (v -), so daß, bey der ersten Art, zwo gleich-lange Noten, oder halbe Schläge, in einem Ton, bey der andern aber, eine kurze und eine lange, nemlich ein viertel und ein halber Schlag, auch in einem Ton, das Regiment führen. Ich sage hauptsächlich, denn diese rhythmi werden gleichwol mit andern untermischet, wie aus den Exempeln am besten zu ersehen.

§. 72.

Der Anfang einer Polonoise, im genauen Verstande genommen, hat darin ganz was eigenes, daß sie, weder mit dem halben Schläge, im Aufheben des Tacts, wie die Gavotte; noch auch mit dem letzten Viertel der Zeitmaasse, eintritt, wie die Bauren; sondern gerade zu, ohne allen Umschweiff, und wie die Frantosen sagen, sans façon, in beyden Arten, mit dem Niederschläge getroffen anhebt.

§. 73.

*) Diese fehlt im Walschischen Wörter-Buche, und sonst allenthalben.

§. 73.

Wenn ich etwas zu setzen, oder solche Worte in Noten zu bringen hätte, darin eine besondere Offenherzigkeit und ein gar zu freyes Wesen herrschte, wolte ich keine andre Melodien-Gattung, denn die Polnische dazu erkiesen: Maassen, meines Erachtens, hierin ihr wahres Abzeichen, oder Character und Affect beruhet. Selten läßt sich die rechte Natur und Eigenschafft eines Volks, bey desselben Lustbarkeiten und Tänzen verdecken; ob es gleich bey andrer Gelegenheit geschehen mögte.

§. 74.

Wiederum eine sonderbare, zu vielen andern Stücken nützliche, Melodiens Gattung, welche zu ganz fremden Einfällen Anlaß gibt, ist

IX. Die Angloise,

der Engländische Tanz, dahin gehören

die Country-Dances,
Ballads,
Hornpipes &c.

Was vortrefliches, und dabey seltsames, haben diese Tänze an sich, welches diejenigen Büchlein bezeigen, die, von einer Zeit zur andern, in Amsterdam, bey Jeanne Roger zum Vorschein kommen, und ganze Sammlungen enthalten. Dasselbst kan sich ein ieder von der Einrichtung solcher Melodien guten Unterricht holen, und erfahren, daß sothane Kling-Stücke nicht eben aus rückenden Noten bestehen; sondern viel weiter um sich greiffen, schöne fließende Melodien führen; die Klang-Maasse ungemein beobachten; voller starcken Bewegungen stecken; und in der Ton-Kunst rechte, artige Sonderlinge sind.

§. 75.

Die Haupt-Eigenschafft der Angloisen ist, mit einem Wort, der **Eigeninnz**; doch von ungebundener Großmuth und edler Gutherzigkeit begleitet. Wer nun diese Gemüths-Bewegungen, absonderlich die erste, vorzustellen hat, der lasse sich die Untersuchung solcher Melodien empfohlen seyn, die ihm dazu Anleitung geben, und den choraischen Styl, wie die besagte country-dances, zum Grunde legen.

§. 76.

Was die Ballads betrifft, so siehet man leicht, daß das Wort vom baller, oder Tanz insgemein, herkomme; aber eigentlich sind es in England melismatische Oden, oder Lieder, mit vielen Strophen, die zwar vornemlich zum Singen gesetzt, doch auch bisweilen zum Spielen und Tanzen gebraucht werden, gleich den französischen Vau-devilles, von welchem Wort Menage *) eine sonderbare Ableitung zeigt. Man

P 3

hat

*) Der gute Mann hat oft sehr geschossen, absonderlich in Dingen, die mit der Musik, welche er sang und gar nicht verstand, eine Gemeinschaft haben. Sechs Fehler auf einem Haufen,

hat deren eine Sammlung, unter dem Titel: Pills to purge Melancholy, d. i. Pils-
len, wieder die Traurigkeit, worin eine Menge solcher Lieder gedruckt stehen.

§. 76.

Die Hornpipes sind Schottländischer Abkunft, und haben bisweilen so was
aufferordentliches in ihren Melodien, daß man denken mögte, sie wären von den
Capellmeistern am Norder- oder Süder-Pol verfertiget worden. Wer sie indessen
zu untersuchen die Mühe nehmen, und was er daraus begriffen, zu rechter Zeit wohl
anwenden will, wird auch davon seinen Nutzen ziehen können.

§. 77.

Zu den hurtigen Melodien, gehört noch

X. Le Passeped, entweder

{ in einer Symphonie.
} oder zum Tanzen.

Ihr Affect kömmt der Leichtsinigkeit ziemlich nahe: Denn es sind bey ihrer Un-
ruhe und Wandelmüthigkeit lange der Eifer, der Zorn oder die Hitze nicht, die sich
bey einer flüchtigen Gique befinden. Inzwischen ist es doch auch eine solche Art
der Leichtsinigkeit, die nichts verhaftes oder misfälliges, sondern vielmehr was artis-
ges an sich hat: so wie manches Frauenzimmer, ob es gleich ein wenig volage ist, den-
noch ihren Reiz dabey nicht verlieret. Bey den besten Schiffleuten in Frankreich
hat diese Tanz-Melodie ihren Ursprung, nemlich in Bretagne: Ob das unbeständige
und unruhige Element der See hiebey seinen Einfluß hat, will ich ungesagt seyn
lassen.

§. 78.

Diejenige Art der Passepeds, welche offt in weltlichen Symphonien gebraucht
wird, gewinnet, durch das vorhergehende und nachfolgende, eine andre Gestalt, und
dient nur statt eines allegro, oder hurtigen Zwischen-Satzes. Offt schließt sich
auch die Symphonie mit einer solchen Tanz-Weise, verstehe bey den Italiänern;
nicht aber bey den Franzosen, die sich derselben bloß zur Regierung ihrer Füße bedie-
nen. Uns Teutschen mag es nicht hindern, wenn etwan Gemüths-Bewegungen
aufftossen solten, die mit obigen überein kämen, wenigstens den rhythmum, wo nicht
die Form, des Passepeds, mit zu nehmen.

§. 79.

die ihm in den Menagiane Tomo III. p. 110. aufgerücht werden, und ein Instrument, Simicum
genannt, betreffen, sind über alle maassen lächerlich, und bringen seinen Originibus nur schlechtes
Ansehen zu wege.

§. 79.

Was die Gauß-Helden ein Kunda nennen, muß ja niemand mit derjenigen Gattung unserer Melodien verwechseln, die man, wegen ihrer in die Kunde gehenden, Wiederkehr,

XI. Ein Rondeau nennet, { eine gerade,
solches hat entweder } oder ungerade Zeitmaasse,

und stellet dasjenige Ding in der Ton-Kunst vor, was durch das eben also genannte Reim-Beschlecht, in der Dicht-Kunst, angedeutet wird. Der 136. Psalm ist, nach seiner Art, nichts anders, als ein Rondeau. Luther nennet ihn eine Litaney. Ich wüßte nicht, daß diese Art der Melodien, deren Beschreibung in meinem Niede enthalten, oft zum Tanzen gebraucht worden wäre; wohl aber desto mehr zum Singen, und hauptsächlich zum Instrumental-Concert. Meines Bedünkens regieret in einem guten Rondeau eine Standhaftigkeit, oder vielmehr ein festes Vertrauen; wenigstens läßt sich diese Gemüths-Bewegung sehr gut dadurch vorstellen.

§. 80.

Anlangend

XII. Die Sarabanda, mit ihren Arten

{ zum Singen,
} Spielen und
} Tanzen:

So hat dieselbe keine andre Gemüths-Bewegung, als die Ehrsucht; doch sind die Species darin unterschieden, daß sich die Tanz-Sarabande in engerem und doch dabey viel hochmüthigerer Verfassung befindet, als die übrigen ihres Geschlechts; daß sie keine lauffende Noten zuläßt, weil die grandezza solche nicht leiden kan, sondern ihre Ernsthaftigkeit steiff und fest behält.

§. 81.

Zum Spielen auf dem Clavier und auf der Laute erniedrigt man sich etwas bey dieser Melodien-Gattung, gebraucht mehr Freyheit, ja, macht wol gar doubles, oder gebrochene Arbeit, daraus, welche wir Variationses heißen. Mr. Lambert, des Lully Schwieger-Vater, pflegte dergleichen Verkleinerungen (wenn ich so reden darf) auch selbst in Sing-Sarabanden anzustellen. Einem ieden bleibe sein Geschmack; meiner wäre es nicht. Sonst scheinen die bekantten Folies d'Espagne, auf gewisse Weise, mit zu dieser Gattung zu gehören; sie sind aber nichts weniger, als Thorheiten, im Ernst gesagt: Denn es ist wahrlich mehr gutes in solcher alten Melodie, die sich nar auf eine kleine Quart erstrecket, als in allen Mohren-Tänzen, die jemals erfunden seyn mögen. f. Den Eporum Göttingens.

pag. 102.

§. 82.

§. 82.

Jedermann wird gehöret haben, daß es eine Gattung von Instrumental- und Tanz- auch Sing-Melodien gebe, mit Nahmen

XIII. Die Courante, oder
Corrente; man hat deren

zum Tanzen,
fürs Clavier oder für die Laute,
für die Geige, und
zum Singen.

Wenn die Courante getanzt werden soll, findet sie ihre unumstößliche Regeln, die der Componist genau in Acht nehmen muß, wenn er sie aus dem Orchestre, aus dem Püedt zc. gelernet hat. Kein anderer Tact, als der dreyhalbe $\frac{3}{4}$, hat dabey Statt.

§. 83.

Soll diese Melodie dem Clavier dienen, so wird mehr Freyheit vergönnet; auf der Geige aber hat sie fast keine Schranken, sondern suchet ihren Nahmen tüchtig, mit immervährendem Lauffen, zu behaupten; doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe. Die Sing-Couranten kommen der Tanz- Art am nächsten; ob sie wol eigentlich nur das tempo di Corrente, und eben nicht die ganze Form derselben, brauchen. Der Lautenisten Meisterstück, absonderlich in Franckreich, ist gemeinlich dieser Gattung, worauf man auch seine Mühe und Kunst nicht übel anwendet. Die Leidenschaft oder Gemüths-Bewegung aber, so in einer rechten courante vorgestellt wird, ist die süße Hoffnung. Denn es findet sich was herzhafftes, was verlangendes und was freudiges darin; lauter Stücke, daraus alle Hoffnung zusamengefüget wird.

§. 84.

Weil dieses noch kein Mensch gesagt, auch wol kaum gedacht haben mag, so wird mancher meinen, ich suchte etwas in diesen Dingen, das nicht darin zu finden, sondern in meinem eignen Gehirn jung geworden seyn. Aber ich kans handgreifflich vor Augen legen, daß obige Stücke, einfolglich der daraus bestehende Affect, wirklich in einer guten Courante anzutreffen sind. Laßt uns eine alte, jedem bekannte Melodie dazu aussuchen: Denn fürs erste fahren die neuen aus der Gleise, und fürs andre mögte man einwerffen, ich hätte sie selber nach meinem Sinn gemacht.



§. 85.



§. 85.

Bis an die Helffte des dritten Tacts, wo das † stehet, ist was **berghafftes** in dieser Melodie, absonderlich gleich im allerersten; das wird niemand läugnen: Von da, bis an die Helffte des achten Tacts, da eben dasselbe Zeichen befindlich ist, äussert sich ein **sehuliches Verlangen**; bevorab in den drittehalb letzten Tacten, und mitstelt der wiederholten Cadenz in die Quint unterwärts: endlich erhebt sich am Ende eine **mäßige Freude**; zumal im neunten Tact.

§. 86.

Eine Menge solcher Couranten, darunter viele noch besser und im geometrischen Verhalt richtiger, sind von mir untersucht worden, alle von ächten Verfassern; und es hat sich immer die Wahrheit dessen, was ich hier von der Gemüths-Bewegung anführe, darin erwiesen. Ich könnte gar leicht von allen andern Gattungen der Melodien eben solche Proben beybringen; aber so würde mein Kern zu einem grossen Baum werden.

§. 87.

In Clavier: Lauten: und Violdagamben: Sachen gehet

XIV. Die Allemanda, eine aufrichtige Teutsche Erfindung, vor der Courante, so wie diese vor der Sarabanda und Gigue, her x. welche Melodien-Folge man, mit einem Rahmen, die Suite nennet. Die Allemanda nun ist eine gebrochene, ernsthafte, und wohlausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines **zufriedenen oder vergnügten Gemüths** trägt, das in guter Ordnung und Ruhe scherzet. Man hat auch einen Tanz, der mit diesem Rahmen belegt wird; aber einem Rigaudon viel ähnlicher siehet, als einer Allemanda. Noch eine andre, und zwar die dritte, Gestalt gewinnt diese Gattung bey den welschen Violinisten,

womit sie zwar der teutschen Art etwas näher kommen, als die Frankosen; doch weit vom Ziel schießen. Der Unterschied läßt sich besser in den Wercken sehen, als beschreiben. Maccini und Händel können zu Mustern dienen, deren Arbeit in Kupffer heraus ist. Gesungen werden die Allemanden nie, daß ich wüßte.

§. 88.

Die Instrumental-Music hat auch eine eigne Gattung der Melodien an der insbesondere so genannten

XV. Aria, mit und ohne Doubles, die sonst auch Partice heißen.

Sie hat so wol auf dem Clavier, als auf allerhand andern Instrumenten, Platz, und ist gemeinlich eine schlechte, kurze, in zween Theile unterschiedene, singbare Melodie, die nur meistens darum so einfältig erscheinet, daß man sie auf unzählige Art verbrämen und verändern kan, um dadurch, wiewol mit Beybehaltung der Grundtöne, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen. Der Affect mögte mit recht die Affectation seyn; wiewol in der schlechten Melodie für sich, verschiedene Gemüths-Bewegungen angebracht werden können.

§. 89.

Zu Frobergers Zeiten war dieser Partiten: Geist dermassen eingerissen, daß nicht nur auf solche besondere kleine Arien, z. E. auf ein so genanntes Lieblein *Lanzurlo*, wenigstens ein halb Duzend Variationen erhalten mußten; sondern selbst die ehrlichen Allemanden, Couranten, ic. wurden damit angesteckt, und kamen nicht ohne Brüchen, krummen Sprüngen, und vielgeschwängten Noten davon. Mir ist es eine sonderliche Freude, daß dieser Geschmack ziemlich gefallen ist, und Kuhnau war, meines Behalts, der erste, der es wagte, eine harmonische Arie, wo die Mittelstimmen nicht stille sitzen, ohne dergleichen unbequemes Gefolge, im ersten Theil seiner neuen Clavier-Ubung, No. 63. ans Licht zu stellen.

§. 90.

Noch eine gewisse Gattung, ich weiß nicht, ob ich sagen soll, der Melodien, oder der musicalischen Grillen, trifft man in der Instrumental-Music an, die von allen übrigen sehr unterschieden ist, in den so genannten

XVI. Fantaisies oder Fantasie,
derer Arten sind

die Boutaden,
Capricci,
Toccate,
Preludes,
Ritornelli &c.

Ob nun gleich diese alle das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stege:

Stege-Reiffe daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig Schranken und Ordnung, daß man sie schwerlich mit einem andern Nahmen, als guter Einfälle, belegen kan. Daher ihr Abzichen die Einbildung ist.

§. 91.

Die größste unter den Tanz-Melodien ist wol

XVII. Die Ciacona, Chaconne, mit ihrer Schwester oder ihrem Bruder dem Passagaglio, der Passe-caille.

Ich finde wirklich, daß Chacon ein Familien-Nahme ist, und der Befehlshaber oder Admiral von der Spanischen Flotte in America, An. 1721. Mr. Chacon geheissen hat: Mir solte diese Ableitung besser, als jene, vom Persischen Schach, gefallen, die im Waltherischen Wörter-Buch stehet. Von der Passe-caille wolte ichs endlich passiren lassen, daß sie so viel bedeute, als passe-ruë, wie Menage haben will; wenn dieser nur glaubwürdig genug wäre.

§. 92.

Die Chaconne wird beydes gesungen und getanzt, bisweilen gar zugleich, und gibt dergleichen Lustbarkeit, wenn sie wohl abgewechselt wird, noch ziemliches Vergnügen; doch allezeit mehr Ersättigung, als Anmuth; wie ich denn auch kein Bedenkendes trage, ihren eigentlichen Character mit der erstgenannten Eigenschaft auszudrücken. Man weiß, wie leicht die Ersättigung den Edel und Abscheu gebietet; und wer diese Gemüths-Bewegungen bey mir aufbringen wolte, dürfte nur ein Paar Chaconnen dazu bestellen.

§. 93.

Sonst bestehet der Unterschied zwischen der Chaconne und Passe-caille in vier Dingen, darüber man eben so geringe nicht hinwegsehen kan. Diese vier Merkmale sind folgende: Daß die Chaconne langsamer und bedächtlicher einher gehet, als die Passe-caille, nicht umgekehrt; daß jene die grossen Ton-Arten, diese hergegen die kleinen liebet; daß die Passe-caille nimmer zum Singen gebraucht wird, wie die Chaconne; sondern allein zum Tanzen, daher auch natürlicher Weise eine hurtigere Bewegung entsteht: und endlich, daß die Chaconne ein festes Bass-Thema führet, welches, ob man gleich, zur Veränderung, bisweilen aus Müdigkeit der Ohren, davon abgeheth, doch bald wieder zum Vorschein kömmt, und seinen Posten satzfam behauptet; da sich hingegen die Passe-caille (so muß das Wort auf französisch geschrieben werden, nicht Passacaille) an kein eigentliches Subject bindet, und schier nichts anders von der Chaconne behält, als das bloße, doch um etwas beschleunigte

nigte Mouvement. Welchen Umständen nach man billig der Passe-caille den Vortzug gönnen sollte.

§. 94.

Weil sich die Italiäner ungern mit Duvertüren abgeben, so haben sie, an deren Statt, eine andre Gattung eingeführet, nemlich

XVIII. Die Intrada.

Der Affect, den sie erwecken soll, ist ein munteres Verlangen nach mehrern: weil sie gemeinlich, als eine Einleitung, viel gutes von dem folgenden Werke verspricht. Ob es allemal gehalten wird, siehet dahin. Die weitere Beschreibung und Eigenschaft einer Intrada wird überflüssig seyn, alhier zu wiederholen. B. ossard, Balthar, das Orchester &c. geben darüber Bescheid.

§. 95.

Eine weit vornehmere Stelle unter den Gattungen der Instrumental-Melodien bekleidet

XIX. Die Sonata { mit verschiedenen Violinen &c.
auf besondern Instrumenten allein, 1. E. auf der
Oboe: &c.

Deren Absicht hauptsächlich auf eine allgemeine Willfährig und Gefälligkeit gerichtet ist, das ist zu sagen, es muß in den Sonaten eine gewisse complaisance herrschen, damit einem jeden Zuhörer gedienet ist, und die sich zu allem bequemet. Ein Trauriger wird was klägliches und mitleidendes, ein Wollüstiger was niedliches; ein Zorniger was hefftiges u. s. w. in verschiedenen Abwechselungen antreffen. Solchen Zweck muß sich der Componist, bey seinem adagio, andante, presto &c. vor Augen setzen; so wird ihm die Arbeit gerathen. Seit einigen Jahren hat man angefangen Sonaten fürs Clavier (da sie sonst nur für Violinen &c. gehören) mit gutem Beyfall zu sehen; bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht, und wollen mehr gerühret werden, als rühren; d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger, als der Herzen. Doch ist die Verwunderung, über eine ungewöhnliche Fertigkeit, auch eine Art der Gemüths-Bewegung, die nicht selten den Neid gebietet. Die Franzosen werden nun auch in diesem Stücke, so wie in Cantaten, zu lauter Italiänern. Es läuft aber meist auf ein Stückwerk, auf lauter zusammen gesuchte Elksulgen (pieces de rapport) hinaus, und ist nicht natürlich.

§. 96.

Die stärkste Vollstimmigkeit erfordert, unter allen, das eigentlich so genannte

XX. Concerto grosso,

als eine Instrumental-piece von lauter Violinen, deren Vivaldi, Venturini und andre

andre eine Menge haben in Kupffer stechen lassen, wie in dem Catalogue de Musique, welcher zu gewissen Zeiten in Holland heraus kömmt, mit mehren zu versehen. Ihre Affecten sind mancherley und wechseln ab, wie in der Sonata, doch nicht so häufig: Denn die Vollust führt in den Concerten, überflüssig die Herrschaft. Auf die vollständige Befetzung kömmt, bey diesen Concerten, sehr viel an, ja, man pflegt sie sie bis zur Unmäßigkeit hinauf zu treiben, so daß es fast einer reichen Tafel zu vergleichen ist, die nicht für den Hunger, sondern zum Staat und zur Uppigkeit gedeckt zu seyn scheint. Daß es in diesem angenehmen Wettstreit, davon alle Concerte ihren Nahmen führen, an einer scherzenden Eifersucht und Rache, an einem gemachten Neid und Haß, ingleichen an andern solchen Leidenschaften, wiewol auf eine spitzende Art, nicht fehle, kan ein ieder leicht erachten.

§. 97.

Eine mäßigere Gattung gibt

XXI. Die Sinfonia, Symphonie,

{ da Chiesa, in der Kirche.
{ di Camera, in der Kammer.
{ del Drama, in der Oper.

Welche, ob sie gleich auch eine ziemliche Befetzung (worunter Hautbois, Bassons &c. mit gerechnet werden) erfordert; dennoch so verwehnt und lecker in ihren Modulirungen nicht seyn darff, als das Concerto. Denn, unangesehen die Symphonien den größesten welschen Schauspielen zur Deffnung dienen, so wie die Inraden den kleinern; haben sie doch nie kein solch wollüstiges Wesen an sich. In Kirchen müssen sie noch viel bescheidener eingerichtet werden, als auf dem Theatro und im Zimmer. Ihre vornehmste Eigenschaft bestehet darin, daß sie in einem kurzen Begriff und Vorspiel eine kleine Abbildung desjenigen machen, was nachfolgen soll. Und da kan man leicht schliessen, daß, in solcher Symphonie, die Ausdrückung der Affecten sich nach denjenigen richten müsse, die im Werke selbst hervorragen.

§. 98.

Endlich soll den Hauffen unserer Gattungen diesmal schliessen

XXII. Die Ouvertür, Ouverture,

deren Character die Edelmutß seyn muß, und die mehr Lobes verdient, als Worte hier Raum haben. Die Beschreibung stehet im I. Orch. und im Waltherschen Lexico.

§. 99.

Das wäre denn so, aufs kürzeste, ein wenig mehr, als ein blosses Verzeichniß der Melodien-Gattungen, mit ihren Abzeichen, und zwar nur der gebräuchlichsten, vornehmsten und bekanntesten; die gleichwol noch von niemand sonst in die

Ordnung gebracht, vielweniger ihre Arten, Eigenschaften, Abzeichen und Affecten berührt worden sind,

§. 100.

Wenn man nun von ieder Gattung dasjenige sagen sollte, was alles davon zu sagen ist, und dabey deren mannigfaltigen Nutzen, auch ausser ihrem Kreise, die Umstände, Mißbräuche und Zufälle untersuchen, sodann die Artickel mit deutlichen Exempeln erläutern wolte, (welches eben keine ungereimte, oder unnöthige, Arbeit wäre) so würde ein grosses Buch aus diesem einzigen Haupt-Stücke entstehen.

§. 101.

Und da es mit den andern Haupt-Stücken (auch denen, die hier gar nicht berührt werden) fast eine gleiche Bewandniß hat; unser iewiges Vorhaben aber und die einmal gesetzten Schranken, solche weitläufftige Ausführungen weder zulassen, noch erfordern; indem die ganze Absicht nur auf einen Kern gerichtet ist: Als wens den wir uns hiemit weitr, und überlassen dem Lehrbegierigen diese Materie zu weitem Nachsinnen, und dem Bedencken, daß, wie ein Gottesgelehrter die Bibel mit genauen Augen lieset, als ein Leye; so auch denen eine genauere Untersuchung der Melodien höchstnöthig sey, die Componisten (bevorab zum Lobe Gottes) seyn wollen, als denen, die nur vom Zuhören Wesen machen. Wozu denn die bereits ernannte Schrift-Steller zwar eine hülfliche Hand bieten; doch der eigne Fleiß, und die ernstliche Betrachtung schöner practischen Wercke, absonderlich der Telesmannischen, den größesten Vortheil bringen können.



Sie.



Liebendes Haupt = Stüd.

Von der Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde
in der Gesz = Kunst.

§. 1.

Scher meinet, wenn er ein wenig Vorrath an Erfindung hat, so sey es mit seiner Composition schon richtig. Es ist aber weit gefehlet, und kan damit allein nicht bestellet werden; wiewol es, sicherlich, fast die Helffte der Arbeit ausmacht: denn von der Erfindung muß angefangen werden. Allein es heist auch wiederum: Ende gut alles gut, und dazu gehören Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde, die sonst, mit ihren Kunst = Nahmen, heissen: *dispositio, elaboratio & decoratio.*

§. 2.

Viele fangen mit solcher Freigebigkeit an, daß sie es zuletzt gar nicht, in gleichen Schritten, ausführen können: über solche klagte schon Horaz zu seiner Zeit etwa also: Ein Zober *) solts seyn; und ward ein Krüzelein. Wir haben nicht wenig Exempel von Ton = Künstlern, die ziemlich reich an Erfindungen sind; denen aber das Feuer bald ausgehet, und die, wegen Verabstümmung guter Einrichtung, daran sie keinmal gedencken, nichts recht ausarbeiten, noch bis ans Ende verharren. Marcelllo ist ganz anders gesinnet, wie wir bald sehen werden.

§. 3.

*) *amphora cepit
Institui; corrente rota cur urceus exit? Hor. de arte poet.*

§. 3.

Hergegen gibt es andre, die erschnappen gerne eine fremde Erfindung aus derjenigen Menge Sachen, die ihnen unter die Hände gerathen, davon doch oft nicht zwei Notizen ihre eigene sind; sie wissen diese Entwendung aber dermassen geschickt einzurichten, auszuarbeiten und zu schmücken, daß es eine Lust ist. Wenn ich nun von beyden eines wählen sollte, entweder eine glückliche Erfindung, oder eine gute Einrichtung u. nähme ich vielleicht die erste; beyde zusammen aber würden sie mir viel lieber seyn. Es ist was rares: so wie Schönheit und Tugend, in einer Person.

§. 4.

Was nun, zum ersten, die Disposition betrifft, so ist sie eine artige Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie, oder in einem ganzen musicalischen Werke, fast auf die Art, wie man ein Gebäude einrichtet, und abzeichnet, einen Entwurf oder Abriss machet, einen Grund-Riß, um anzuzeigen, wo z. E. ein Saal, eine Stube, eine Kammer, und so weiter angeleget werden sollen. Unfre musicalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurf, Gegenstande oder Objecto unterschieden: Damians hero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner sonst vorgeschrieben werden, nemlich: den Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Wiederlegung, und den Schluß, sonst genannt: Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio.

§. 5.

Es ist zwar den allerersten Componisten eben so wenig in den Sinn gekommen, ihre Sätze nach obiger Ordnung einzurichten, als den mit natürlichen Gaben versehenen fertigen Rednern, solchen 6. Stücken genau zu folgen, ehe und bevor die Wohlredenheit in eine förmliche Kunst und Wissenschaft gebracht worden. Es würde auch noch, bey aller Richtigkeit, oft sehr pedantisch heraus kommen, wenn man sich gar zu ängstlich daran binden, und seine Arbeit allemal nach dieser Schnur abmessen wolte. Dennoch aber ist nicht zu läugnen, daß, bey fleißiger Untersuchung, sowol guter Reden, als guter Melodien, sich diese Theile, oder einige davon, in geschickter Folge, allerdings darin antreffen lassen; ob gleich manchemal die Verfasser ehe auf ihren Tod, als auf solchen Leit-Faden, gedacht haben mögen.

§. 6.

So gar in den allergeeinsten Gesprächen lehret uns die Natur selbst gewisse tropos oder uneigentliche Deutungen der Wörter, gewisse Argumente oder Gründe, gebrauchen, und in denselben eine gehörige Ordnung halten; unangesehen die redende niemals von einer rhetorischen Regel oder Figur das geringste geböhret haben.

ben. Und aus diesem natürlichen Triebe des Verstandes, der uns locket, alles mit einer guten Ordnung und Zierlichkeit vorzubringen, sind endlich, von sunreichen Köpffen, die Regeln erfunden und angegeben worden. Mit der Music allein hat es nun noch bis hieher finster um diese Gegend ausgesehen; wir wollen aber hoffen, daß es sich, nach und nach, etwas ausklären werde, und unsern Beytrag dazu nicht sparen.

§. 7.

Das Exordium ist der Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden. Mehrentheils, wenn wir einen Satz ohne Instrumente betrachten, stehet dieser Eingang in dem Vorspiel des Basses, oder in dem Ritornello,*) wenn ein größeres accompagnement dabey ist.

§. 8.

Die Narratio ist gleichsam ein Bericht oder eine Erzählung, dadurch die Meinung und Beschaffenheit des Vortrages angedeutet wird. Sie findet sich gleich bey dem Eintritt der Singe- oder vornehmsten Concert-Stimme, und beziehet sich auf das Exordium, welches vorher gegangen ist, durch einen geschickten Zusammenhang.

§. 9.

Die Propositio oder der eiaentliche Vortrag enthält kürzlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede, und ist zweyerley: simplex & composita, einfach oder zusammengesetzt, wohin auch die variata, oder bunte und verbrämte, in der Ton-Kunst, gehbret, von welcher die Rhetoric nichts weiß. Solche Propositio hat ihre Stelle gleich nach dem ersten Absatz in der Melodie, wenn nemlich der Bass gleichsam das Wort führet, den Vortrag thut, und den Inhalt so kurz, als einfach, vorleget. Darauf denn die Singe-Stimmen ihre propositionem variatam anheben, sich hiernächst mit dem Fundament vereinigen, und den zusammengesetzten Vortrag erfüllen. Wir wollen, weiter unten, eine Arie vor uns nehmen, und sie nach dieser Ordnung untersuchen, ob sichs so damit verhalte? so wird alles, was hie gesagt worden, viel deutlicher in die Augen und Ohren fallen; es mag so neu und fremd scheinen, als es wolle.

R

§. 10.

*) Wir nennen auch dasjenige hier ein Ritornello, was mit Instrumenten vorher gespielt wird, weil es zur Wiederkehr dienet, und damit so wol geschlossen, als angefangen werden kan.

§. 10.

Die *Confutatio* ist eine Auflösung der Einwendungen, und mag in der Melodie entweder durch Bindungen, oder auch durch geschickte Anführung und Wiederlegung fremd scheinender Fülle oder Modulirungen, ausgedruckt werden: denn eben durch dergleichen Gegen-Sätze, wenn sie wohl gehoben sind, wird das Gehör in seiner Lust gestärket, und alles, das demselben in Dissonanzen und Rückungen zuwieder lauffen mögte, geschlichtet und aufgelöset. Inzwischen trifft man dieses Stück der Einrichtung nicht so viel, als die andern an; da es doch wahrlich eines der schönsten ist.

§. 11.

Die *Confirmatio* ist eine künstliche Bekräftigung des Vortrages, und wird gemeinlich, in den Melodien, bey wohlersonnenen, und über Vermuthen angebrachten Wiederholungen, angetroffen; worunter aber die gewöhnlichen Reprisen nicht eigentlich zu verstehen sind; sondern nur die mehrmalige, mit artiger Veränderung versehene, Einführung gewisser angenehmer *modulorum*.

§. 12.

Die *Peroratio* endlich ist der Ausgang oder Beschluß unsrer Klangrede, welcher, vor allen andern Stücken, eine besonders nachdrückliche Bewegung verursachen muß. Und diese findet sich nicht allein im Lauff oder Fortgange der Melodie, sondern vornemlich in dem Nachspiel oder *Ritornello*, entweder allein im Fundament, oder in stärkerer Begleitung mit andern Instrumenten: es sey dieses *Ritornello* vorher gehöret worden, oder nicht. Die Gewohnheit aber hat es so eingeführet, daß wir in den Arien fast eben mit den Sängen und Klängen schließen, darin wir angefangen haben: welchemnach unser *exordium*, in diesem Fall, auch die Stelle der *Perorationis* vertritt.

§. 13.

Doch kan ein geschickter Seher auch oft hierin seine Zuhörer artig überraschen, und sowol in dem Schluß der Sing Melodie, vorzüglich, als auch im würclichen Nachspiel, beyklüßig, unvermuthete Veränderungen anbringen, die einen angenehmen Eindruck hinter sich lassen, daraus ganz eigene Bewegungen entstehen: und das ist die eigentliche Natur der *perorationis*. Die Schlüsse, so auf einmal, ganz unerwarteter Weise, abgebrochen werden, oder, wie man redet, *ex abrupto* entstehen, geben hier auch dienliche Mittel zur Gemüths Bewegung an die Hand.

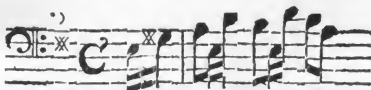
§. 14.

Zum Beweisthum dessen, was bisher berichtet worden, laßt uns eine Aria von dem berühmten und gründlichen *Marcello* untersuchen: nach deren Muster man
hernach

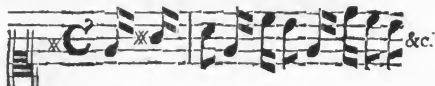
hernach desto leichter alle andre Melodien, in dem, was diesen Punct der Einrichtung betrifft, beurtheilen kan. Denn, ob gleich die erwehnten Stücke sich eben nicht allemal in derselben Reihe befinden, oder auf einander folgen; so werden sie doch, in guten Melodien, fast alle anzutreffen seyn.

§. 15.

Das Exordium oder den Eingang unsrer Aria macht dieser Satz oder dieses Thema:



Dasselbe wird darauf alsofort, ohne weitem Umschweif, von der Sing- Stimme ergriffen, und, weil es schon die ganze Absicht der Melodie anzeigt, folgender Gestalt, fast gleich-lautend, im höhern Ton, nachgemacht.



Und dieses ist eigentlich die Narratio, welche bis an eine Cadenz, mit völligem Verstande, fortgesetzt wird.

§. 16.

Nachdem nun der Absatz in der Terz erfolgt ist, hebt der Bass die repositionem, und gleichsam den rechten Vortrag, erst an, allwo die propositio simplex so erscheint:



Denn, ob gleich dasselbige Thema beybehalten wird, gewinnt es doch eine ganz neue Kraft durch die Versetzung, und weil solche im Bass allein geschieht, ist es nur ein einfacher Vortrag.

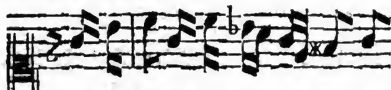
K 2

§. 17.

- *) Es scheint, der galante Verfasser habe sich hiebey die Dorische Ton-Art, in der Versetzung, erwählet: weil wir aber nicht den ganzen Zusammenhang der Arie hersehen können, sondern nur ihren Grund-Riß zeigen wollen, so sind die folgende Systemata unbedeutend gelassen, und ist die grosse Sext, oder das fis, nur im Lauff der Melodie, beygefüget worden.

§. 17.

Darauf fällt die Sing-Stimme mit einer Veränderung also ein, und macht eine propositionem variatam.



Wornächst die Melodie noch einige Tacte lang, auf diese Art, weiter geführet wird, bis der Wort-Verstand einen abermaligen Absatz erfordert.

§. 18.

Alsdann nimmt der Bass das Thema wiederum vor, und zwar so, wie ers im Eingange berührt hat; ehe ers aber vollendet, tritt ihm die Sing-Stimme, mittelst einer Nachahmung, entgegen, gibt dabey der Melodie ein ganz anders Ansehen, und zeigt, samt dem Fundament, propositionem compositam, oder einen zusammen gesetzten Vortrag an, folgender Gestalt:



§. 19.

Wiederum, nach Verlauff einiger Tacte, vernimmt man die confirmationem, oder Bekräftigung dessen, was bereits, auf verschiedene Weise, vorgetragen worden; iedoch mit einer merklichen und schönen Veränderung:



So weit reicht die Helffte, welche denn, gewöhnlicher maassen, eben so geschlossen wird,

wird, wie sie angefangen worden, und damit die perorationem, oder den Schluß erhält.

§. 20.

Im zweyten Theil, nachdem der Verfasser seine neue narrationem angebracht, und gleichsam eine apostrophen *) eingeführet hat, reiffet er, so zu reden, ein Stücklein von seinem bisherigen Themate ab, und macht ein besonderes daraus; arbeitet damit, per confurationem, durch Bindungen und Gegen-Sätze (verstehe dissonirende Einwüffe) so lange, bis er sie glücklich auflöset, und seinen periodum in die Quarte des Haupt-Tons, zur Ruhe bringet. Ich will lieber den ganzen Satz herschreiben, und mit Anmerkungen, zumehrer Deutlichkeit, erläutern:

- *) Apostrophe ist, wenn sich der Redner gang unvermuthlich zu andern Zubörenden zu wenden schicket.
 a) Hier endiget sich die peroratio. b) Transito oder Übergang, Krafft dessen das vorhergehende mit dem folgenden an einander gefüget, und von jenem zu diesem hinüber getreten wird. c) An diesem Ort gehet die Apostrophe, oder aversio, an. d) Der Widerschlag, oder die repercussio geschieht in der Sext des Haupt-Tons. e) Da treffen die Gegen-Sätze mit ihren Auflösungen ein; *confuatio, rhetoribus dissolutio; nobis resolutio.*

§. 21.

Hiermächst ergreift der Bass das völlige Thema, mittelst eines neuen Wieder-
schlages in der Quarte, drehet es ganz fremd herum, und wird darin von der Singe-
Stimme, doch mit abermahliger Veränderung, gefolget; welches fast der amplifi-
cationi und argumentationi, einer Erweiterung und Bewährung, gleich siehet:
vermbge deren sich die Melodie der Quinte nähert.



§. 22.

Ferner folget ein frischer Wiederschlag, oder eine repercussio in der Quinte
des Haupt-Tons, welche Figur in der Rede-Kunst, und zwar in den figuris dictio-
nis, mit dem Nahmen, refractio seu reverberatio, belegt wird: doch so, daß die
Singe-Stimme diesesmal nicht nachfolget, sondern vielmehr eine Gegen-Bewegung
vornimmt. Endlich läßt sich oberwehnte, abgesonderte Clausul zu einer frischen
confutation ein, womit der zweyte Satz oder periodus schließt, und hernach das
Da Capo Platz findet.

§. 23.

§. 23.

Das kan, mit gutem Recht, einen geschickten Riß abgeben, der nicht nur wohl eingerichtet, sondern auch, bevorab im zweyten Theil, auf das fleißigste ausgearbeitet ist, und, nebst den sechs vorgeschriebenen Stücken, zugleich einige Stellen aufweist, die den figuris dictionis & sententia beyhkommen, und die wir, ob sie gleich zur Zierde eigentlich gehören, dennoch im Vorbeygehen, unbemercket nicht haben lassen können. Wer Lust hat, wird, diese Materie ferner zu untersuchen, keinen Umgang nehmen, und sich wundern, wie fast in allen guten Melodien diese Dinge so deutlich zu finden sind, als ob sie mit Vorsatz dazu bestimmet worden wären.

§. 24.

Es liegt inzwischen ein grosses an der Einrichtung, und kommen alle Verhältnisse der Theile darauf an, die ein Stück aufzuweisen haben mag: worin es denn gar oft vortrefliche Meister und Erfindungsreiche Componisten heßlich zu versehen pflegen. Bisweilen gelüct es ihnen; doch nur von umgekehr: weil sie die rechten Grund-Sätze nie untersucht, noch sich die geringste Regel, ausser ihrem guten Naturell, von einer ordentlichen Einrichtung jemals gemacht haben.

§. 25.

Der Redner Gewohnheit ist, daß sie die stärksten Gründe zuerst; hernach die schwächern; und zuletzt wiederum stärkere anbringen. Das scheint gewiß ein besonderer Kunst-Griff zu seyn, welchen sich ein Musicus eben sowol, als ein Orator, zu Nutz machen kan: zumahl bey der allgemeinen Einrichtung seines Wercks. Und wiewol es das Ansehen gewinnt, als ob diese Richtschnur das Verfahren derjenigen billige, die ihren Arien sonst nichts, als ein ausnehmendes Da Capo, zu geben wissen, dabey der Anfang und das Ende gleich stark, das Mittel aber oft jämmerlich aussiehet; so taugt doch eine solche disposition deswegen nicht, weil sie mehr auf besondere ganze Theile, als auf das allgemeine Wohlweseñ des Vortrages gerichtet ist, wie denn das erwehnte Kunst-Stück nicht sowol von einer specialen, oder vielmehr generalen Einrichtung zu verstehen ist, daß nemlich, alle Theile überhaupt, ein ieder vor sich, solche drey Stufen der schwächern, stärckern, und stärcksten Argumente zu beobachten habe.

§. 26.

Gleichwol kan auch hierin Maas und Ziel gesetzt werden, daß man, einer Seits, der Sache weder zu viel, noch zu wenig thue; andrer Seits aber besagte Regel in ihrer Krafft lasse: welches alsdenn geschiehet, wenn man ein Werk vorher wohl eintheilet und abreisset, ehe zur Ausarbeitung geschritten wird. Die meisten Componisten, wenn nur ein guter Einfall da ist, fahren gleich, mit ungewaschenen Hän-

Händen, zur elaboration; es gerathe nun damit, wie es wolle: da doch die Vorsichtigkeit unaussetzlich erfordert, in allen Dingen einen Uberschlag zu machen, ehe man Hand anleget. Rechtshaffene Haushälter *) werdens wissen, insonderheit solche, die das Einmahleins, und, aus der Rechne-Kunst, das Addiren, in gutem Verstande, wohl gelernet haben.

§. 27.

Bey Verfertigung grosser Dratorien pflegt mein Gebrauch zu seyn, den Schluss des ganzen Wercks zuerst vorzunehmen, und denselben, bey noch frischer und unermüdeter Krafft der Geister, jedoch mit einer gewissen Absicht auf das übrige, also einzurichten, daß er was rechtes sagen mögte. Ein ieder folge seinem Triebe: ich erwöhne dieses nicht aus Eitelkeit, noch zur Vorschrift; sondern bloß darum, weil ich mich iederzeit wohl dabey befunden, und die Zuhörer vor allen Dingen am Ende, wo es auch am nöthigsten ist, ohne Ruhm zu melden, so gerühret habe, daß vieles davon in ihrem Gedächtniß Wurzel geschlagen hat.

§. 28.

Von dem weltberühmten und Music-gelehrten Steffani habe mir ehemals sagen lassen, daß derselbe, ehe er noch eine Feder angefaßt, die Opera, oder das vorhabende Werk, eine Zeitlang beständig bey sich getragen, und gleichsam eine recht ausführliche Abrede mit sich selbst genommen habe, wie und welcher Gestalt die ganze Sache am füglichsten eingerichtet werden mögte. Hernach aber hat er seine Sätze zu Papier gebracht. Es ist eine gute Weise; ob gleich zu vermuthen, daß sich heut zu Tage, wo alles auf der Flucht geschehen soll, wenig finden werden, die Gefallen tragen, solche Überlegung anzustellen; es sey nun Unverstand, oder Gemächlichkeit (alias Faulheit) oder auch derjenige alberne Hochmuth, welchen man suffilance nennet, Schuld daran. Ja, wenns lauter Ziegen wären, die, ohne ein Bein zu zerbrechen, von der Mauer herabklettern könnten, so holte Claus Narr die Leiter umsonst.

§. 29.

Wenn inzwischen die Gleichförmigkeit in allen Dingen ein grosses beyträgt, daß dieselbe nicht nur den menschlichen Sinnen angenehm, sondern auch eben dadurch an sich selbst dauerhafter werden, wie solches guten Baumeistern wohl bewußt seyn wird; so ist leicht zu erachten, warum einige Sachen, mit dem Alter, wenig oder nichts an ihrer innerlichen Güte und Festigkeit verlieren, ob sie gleich von auf-

*) Rechtshaffene sage ich darum, weil es Leute giebt, die sich einbilden Oeconomi zu seyn, da sie doch keine einsige Kammer, geschweige Küche und Keller, zu eigen haben, und alle ihre Griffe da-in bestehen, auf andrer Unkosten zu leben. Die Anwendung wird leicht zu machen seyn. Arglistigkeit ist keine Weisheit.

auffen einen kleinen Anstoß bekommen mögten; andre hergegen, so sehr sie auch glänzen und prahlen, alsobald in der Wiege ihr Grab finden. Das lieget größesten Theils an der guten oder üblen Einrichtung.

§. 30.

Wer sich also, (seiner Fertigkeit im Sehen ungeachtet) der überwehnten Methode, auf gewisse, ungezwungene Art, bedienen will, der entwerffe, etwa auf einem Bogen, sein volliges Vorhaben, reiße es auf das größte ab, und richte es ordentlich ein, ehe und bevor er zur Ausarbeitung schreitet. Meines wenigsten Erachtens ist es die allerbeste Weise, dadurch ein Werk sein rechtes Geschick bekommt, und ieder Theil so abgemessen werden kan, daß er mit den andern eine gewisse Verhältniß, Gleichförmigkeit und Übereinstimmung darlege: maassen dem Gehör auf der Welt nichts liebers ist, denn das.

§. 31.

Zeit will dazu gehören, und Gedult; wer die nicht hat, der wird geschwinde davon kommen: wenn er nur so, vor der Faust, wegschreibet, wie die meisten thun, welche sich, weder um das allgemeine, noch besondere Einrichtungs-Wesen, nicht das geringste bekümmern: Daher es denn auch manchemal im Ton, im Tact u. wunderliche und abentheurliche Contrasten*) gibt, die, ohne Verwirrung und Eckel, nicht angehöret werden mögen. So viel von der Einrichtung.

§. 32.

Die Elaboratio oder Ausarbeitung selbst, nach gemachtem Überschlage, ist um die Helffte leichter, als sonst; braucht dannenhero wenigsten Unterricht: Denn man trifft einen bereits-gebahnten Weg an, und weiß gewiß, wo man hinaus will. Von niemand wird inzwischen diese Ausarbeitung geringer geschätzt, als von solchen, die sich mit vielen Erfindungen schmeicheln; welche doch, mehrentheils, auf leere und seltsame Grillen hinaus lauffen. Wo man weder an die Einrichtung, noch an die Ausarbeitung eines Wercks, recht denckt, da ist auch die beste Erfindung, wie eine verlassene Ariadne: artig, hübsch, schön; aber ohne Beystand, Schutz und Schirm.

§. 33.

Leuten, die keine taugliche disposition machen wollen, wird hernach die Ausarbeitung desto saurer und kostet ihnen viel Zeit und Arbeit: das schreckt die gemächlichen und wollüstigen Herren ab; die Arbeit insonderheit stehet ihnen gar nicht an; sie meinen, ihre ausschweifende Fragen müßten schon eben so gut seyn, als eine wohl-

§

ges

*) So nennet man bey den Wählern und Bildhauern die niedrigen Stellungen der Glieder eines Leibes u.

gegründete Erfindung, die klüglich eingerichtet, und hernach eben so leicht ausgeartet, als gefällig angehdret wird. Nach den Gedanken solcher Post-Componisten stehet ein anhaltender Fleiß, und eine genaue Beobachtung nothwendiger Vorschriften, nur staubigten Schul-Füchsen und niederträchtigen Slaven an: Wer wolte sich denn fesseln lassen, und so viel Zeit auf die Ausarbeitung wenden? Ein feiner Schmuck, ein künstlicher Zierrath, eine reiche Verbrännung: können dasjenige vollkommen ersetzen, was etwa, an einer gründlichen Zuschneidung, oder an einer festen Rath, abgehet. Meine Meinung ist so:

Zwar frey; jedoch in steter Pflicht:
Gebunden; aber knechtisch nicht.

§. 34.

Nun ist es freylich an dem, daß die hurtigsten und feurigsten, anbey zur Music, und zu den dahin gehbrigen schönen Wissenschaften, bequemsten Gemüther selten an Gedult und Zeit einen Ueberfluß haben. Mancher kan nichts sehen, es geschehe denn in aller Eil, oder, wie es in einigen Brieffen zur Unzeit lautet: rapim! Andre hergegen, ie länger sie einem Dinge nachsinnen, ie mehr sie wegstreichen und einflücken, ie stumpffer werden sie, und ie künstlicher sie ihr Werk gerne ausarbeiten wolten, ie schlechter und gezwungener gerath es oft: weil sie, nehmlich, alles ohne vorhergegangene Überlegung angreifen. Das erste ist eine Verneessenheit, die mit dem Fall in naher Verwandtschaft stehet; das andre thut die Furcht, als eine einfältige Gemüths-Bewegung, die sich auch so gar bey Ausern und Muscheln befindet, wenn ein Messer zwischen ihren Schalen eindringet. Und hier muß es heißen: nec tumide, nec timide!

§. 35.

Ein ieder prüffe sich selbst wohl, wie er in diesem Stücke geartet sey, und richte sich desfalls, mit gewisser Mäßigung, nach seinem Triebe. Denn es ist doch allemal besser, wenn einer es ja nicht ändern kan, mit anständiger, natürlichen Art (de bonne grace) einen kleinen Kunst-Fehler zu begehen; als denselben, durch ängstliches Bemühen, und gezwungenen Fleiß, zu vermeiden oder zu bemänteln. Ein solcher kummerloser Schnitzer ist einer mühseligen Richtigkeit vorzuziehen; wenns nicht gar zu grob gemacht wird. Die Alten sagten: Genio indulgendum, man muß seiner Neigung etwas nachgeben. Und es ist recht wohl gesagt.

§. 36.

Allein, es will auch nicht allemal mit dem heftigsten Triebe ausgerichtet seyn. Bisweilen gerath es; sehr oft mißlinget es. So viel ist gewiß, daß keine gute Ausarbeitung, ohne vorgängige Einrichtung, auf dem Stus, geschehen könne; son-

sondern Zeit und Gedult erfordert. Hat es aber mit der Überlegung seine Nichtigkeit, so braucht man desto weniger Zeit und Gedult. Wenn ich dieses auch gleich mehrmal sagte, würde es doch nicht schaden.

§. 37.

Die Erfindung will Feuer und Geist haben; die Einrichtung Ordnung und Maasse; die Ausarbeitung kalt Blut und Bedachtsamkeit. Man sagt im gemeinen Spruch-Wort: Gut Ding will Weil haben. Das verstehe ich mehr von der Disposition, als Elaboration: denn wo es mit dieser träge, langsam und schwer hergeht, da wirkt sie in den Gemüthern der Leser oder Zuhörer eben desgleichen. Was in der Eil gemacht ist, und gut ausfällt, hat deswegen vor andern Wercken nichts voraus. Wiederum ist es unbillig, daß man dem Künstler vielmehr die Zeit, als die Arbeit, bezahlen soll. Doch hat die Natur nicht gewollt, daß eine grosse Sache, die zum Lobe Gottes, und zur Bewegung menschlicher Leidenschaften, abzwelet, auf der Flucht geendiget werden soll; sondern sie hat einem ieden herrlichen Werke auch eine besondere Schwere zugetheilet. So lauten Schuppii Worte im ungeschickten Redner.

§. 38.

Endlich sind weder alle Personen, noch auch alle Zeiten und Stunden zu einer guten Ausarbeitung bequem: und da hat mancher heute zu etwas Lust, davor ihm morgen grauet. Selten trifft man einen Erfindungs-reichen Mann an, der seine Sachen tüchtig ausarbeitet; hingegen sind die mühseligsten Künstler gemeinlich die armseligsten Erfinder. Kurz, wer wohl disponirt, hat halb elaborirt; es kostet ihm nur wenig Zeit und Aufmerksamkeit; keine grosse Arbeit; wo sich diese zu stark blicken läßt, ist es weit schlimmer, als wenn sie gar zu Hause geblieben wäre. Also muß es heissen: Nicht zu wenig, *) nicht zu viel! Sonst verdirbt Gesang und Spiel.

§. 39.

Wenn wir endlich noch ein Wort von der Ausschmückung oder Decoration machen müssen, wird hauptsächlich zu erinnern nöthig seyn, daß solche mehr auf die Geschicklichkeit und das gesunde Urtheil eines Sängers oder Spielers, d. i. des Executoris, ankömmt, als auf die eigentliche Vorschrift eines Setzers.

§. 40.

Etwas Zierrath muß man seinen Melodien belegen, und dazu können die häufigen Figuren oder Verblümungen aus der Rede-Kunst, wenn sie wohl angeordnet werden, vornehmlich gute Dienste leisten. Bey Leibe aber brauche man sie nicht

© 2

übers

*) Neudessu operæ; neve immoderatus abundos. Flor. Set. 5. L. II.

übermäßiglich. Die Figuræ dictionis haben eine grosse Aehnlichkeit mit den Wandlungen der Klänge, in lange und kurze, in steigende, fallende ꝛ. Die Figuræ sententiæ aber betreffen ganze Passagen und Sätze oder Themata, nach ihrer Umsehung, Nachahmung, Widerschall ꝛ.

§. 41.

Die so genannten Manieren verderben manche schöne Melodie im Grunde, und kan ich den Französische[n] Ton-Künstlern, so herrlich gut ich auch ihrem Instrumenten-Styl bin, nimmermehr verzeihen, wenn sie, aus übermäßiger Liebe zu Zierrathen und bunten Sachen, ihre doubles oder Doppel-Stücke dermassen durchstücken und durchnähen, dieselbe mit unendlichen kleinen Figuren solcher Gestalt ausspuken, oder vielmehr verunzieren, daß man schier nichts mehr von der wahren natürlichen Schönheit ihrer Sätze vernehmen kan. Denn bey solchen Figuris sententiæ verschwinden alle Figuræ dictionis, die doch in der Ton-Kunst die besten sind, und vor andern empor steigen sollten, selbst bey aller Versehung und Veränderung.

§. 42.

Von dem berühmten Josquino, ehmaligen Capellmeister in Frankreich, erzehlet *) Prinz, aus den Collectaneis T. III. eines mir unbekanntem Johannis Manlii, eine Geschichte, die den Unterschied zwischen dem alten und neuen Geschmack der **) Frankosen, zum Nachtheil der letztern, darleget. „Als Josquinus, heisset, es, noch zu Cambray lebte, und einer in dessen musicalischen Stücken eine unanzständige Coloratur machte, die er, Josquinus, nicht gesehet hatte, verdross es ihn dergestalt, daß er denselben hefftig ausschalt, und, daß es alle hören kunten, zu ihm sagte: Du Esel, warum thust du eine Coloratur hinzu? wenn mir dieselbe gefallen hätte, würde ich sie wol selbst hineingesezt haben: wenn du willst recht-componirte Gesänge corrigiren, so mache dir einen eignen, und laß mir meinen ungehudelt.

§. 43.

Wir verachten darum die decorationes nicht. Wohlangebrachte Manieren sind keinesweges geringe zu schätzen, es entwerffe sie der Componist selber, wenn er ein Sänger, oder geschickter Spieler ist; oder es bringe sie der Vollyeher, aus freyem Sinne, an. Wir tadeln aber den Mißbrauch auf das höchste, und so wol die Ungeschicklichkeit der Singenden und Spielenden, welche sich ausschweif-

*) In seiner histor. Besch. der Sing- und Kling-Kunst, 10 Cap. §. 33.

**) Es kommt mir merkwürdig vor, daß die größten Capellmeister in Frankreich, aus der Fremde dahin beruffen worden. Josquin war ein Niederländer, Lasso auch; Lully war ein Welscher ꝛ. ꝛ.

fender Zierrathen, aus Mangel eines guten Geschmacks, ja besser zu sagen, einer gesunden Vernunft, und gehöriger Wissenschaft, zur Unzeit und ohne Bescheidenheit bedienen; als auch die ärgerlichen Schwärmereyen einiger gar zu fantastischen Componisten mit ihren närrisch-tollen Einfällen, welche sie selbst für lauter schönen Schmuck und Zierrath halten, unangesehen gemeinlich das abgeschmackteste Wesen von der Welt daraus entstehen; die erzwungene und allzuoft wiederholte übelstimmende Abweichungen der Zone, samt der übrigen ungebührlichen Freyheit, der sich diese Sonderlinge gebrauchen, um eine Käsen-Music heraus zu bringen.

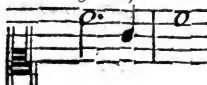
§. 44.

Die gescheutesten unter den wahren, achten, Welschen S^egern hegen hierin ganz andre Gedanken, als einige ihrer haselirenden Vorfahren und izeigen wilden Mitbrüder. Sie lieben ein ungeschmücktes, reines und einfaches Wesen weit mehr, als alles verbrämte Puppenwerk: zumahl in Sing-Sachen. Und wenn sie ja ihren Einfällen den Lauff nicht hemmen können (denn am Wuth gebracht es ihnen nicht) so lassen sie lieber die Decoraciones den Instrumenten über, welches sehr wohl und klüglich gethan ist, wenn z. E. die Singe-Stimmen mit einer zierlich-schlechten Melodie einhergehen, daß alsdenn die Instrumente dazu, und dazwischen, gewisse artige, lebhaftige Modulos und Auspüzungen anbringen. Von solchen Welschen S^egern rede ich, als der vor einiger Zeit in England blühende Bononcini war, welcher gar genau wußte, wo die Zierrathen ihren eigentlichen Sitz haben müssen: maassen seine Arbeit solches zur Gnüge beweiset. So viel ist gewiß, daß der häufige Schmuck in der Ton-Kunst mehr den Instrumenten, als den Singe-Stimmen zukömmt.

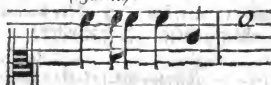
§. 45.

Wenn es der Raum und unsre Schrancken vergönnten, könnte man hier leicht die 12. figuras dictionis, samt den 10 figuris sententiz, der Länge nach einführen, und sehen, wie viele unter ihnen sich zur Auszierung einer Melodie, oder auch eines ganzen Wercks, von gewitzigten Componisten anbringen ließen. Denn, was ist z. E. gewöhnlicher, als die musicalische Epizuxis oder Subjunctio, da einerley Ton oder Klang, in eben demselben Saße, mit Heftigkeit wiederholet wird?

eigentlich:



figürlich:



§. 46.

Was ist wol gebräuchlicher, als die Anaphora in der Ton- und S^eg-Kunst,

wo eben dieselbe Klang-Folge, die schon vorgewesen ist, im Anfange verschiedener nächster Clauseln, wiederholet wird, und eine relationem oder Beziehung machet?

§. E.



Die Epanalepsis, Epitrophe, Anadiplosis, Paronomasia, Polyphton, Antanaclassis, Ploce, &c. haben solche natürliche Stellen in der Melodie, daß es fast scheint, ob hätten die Redner selbige aus der Ton-Kunst entlehnet: denn sie sind lauter, auf gewisse Weise angebrachte, repetitiones vocum.

§. 47.

Betreffend die figuras sententiz, da das Absehen auf ganze Modulos zielet, wer weiß nicht vom Gebrauch der Exclamationen, die wir schon oben, als einen Abschnitt der Klang-Rede, betrachtet haben? Wo ist die Parrhelia größer, als in der musicalischen Composition? Die Paradoxa, oder das inopinatum, wo was unvernünftiges oder nicht vermuthetes vorkömmt, kan man fast mit Händen greiffen. Die Correctio oder Revocatio hat fast in allen Gegen-Bewegungen statt. Die Præteritio, Apostrophe, Apostrophe &c. gehören alle mit einander, gewisser maassen, in der Music zu Hause.

§. 48.

Viele werden hiebey denken, wir haben dergleichen Dinge und Figuren nun so lange angebracht, ohne zu wissen, wie sie heißen, oder was sie bedeuten; können uns auch forthin wol damit behelffen, und die Rhetoric an den Nagel hängen, oder unter die Wand werffen. Diese kommen mir noch lächerlicher vor, als der bürgerliche Edelmann beym Moliere, der vorher nicht gewußt hatte, daß es ein pronomen sey, wenn er sagte: ich, du, er; oder, daß es ein imperativus gewesen, da er zu seinem Knecht gesprochen: Komm her!

§. 49.

Ich mag auch, die Wahrheit zu sagen, dieses mahl mit Fleiß nicht weitläufiger hierin seyn: theils, weil ein ieder geschickter Leser bereits aus obiger Anzeige die Wahrheit meines Sages finden wird: theils, weil ich nicht als ein Neuling angefa-

hen

hen werden, noch die Sache, gleich bey dem ersten Antrage, zumahl in einer Kernschrift, gar zu Schulmäßig behandeln mag.

§. 50.

Vor Zeiten haben unsre gelehrte Musici ganze Bücher, in ordentlicher Lehr: Art, von puren Sing: Manieren (die ich *figuras cantionis*, so, wie die vorhergehenden, *figuras cantus* nenne) zusammen getragen, welche mit den obangeführten gleichwol keine Gemeinschaft haben, und mit denselben nicht vermischet werden müssen. Unter andern finden wir eine Probe davon an der Arbeit des ehmaligen Nürnbergischen Capellmeisters, Andreas Herbst, ingleichen an dem berühmten Wolfgang Caspar Prinz, in seiner *Musica modulatoria vocali*.

§. 51.

Allein, da sich die Sachen fast jährlich ändern, und die alten *tremoli*, *groppi*, *eircoli*, *cirate* &c. nicht mehr Stich halten wollen, eine andre Gestalt gewinnen, oder auch neuern Moden Platz machen müssen: so siehet man solche Vorschriften fast mitleidend an, und würde sich, wenn man schon dergleichen, nach heutiger Weise, entwerffen wolte, in ein paar Jahren eben so bloß stellen lassen müssen, als jene. In dessen gibt es doch einige Manieren, als z. E. die *Accente*, die *Schleifer*, die *Vorschläge* &c. von ziemlicher Dauer, über welche, so weit sie das Clavier betreffen, Kubnau, in der Vorrede seiner Suten, eins und anders beygebracht hat, das nicht sonder Nutzen gelesen werden mag.

§. 52.

Noch eins, welches uns zugleich auf das nächste Capitel leitet, ist zu erinnern, daß nemlich unter die grossen Figuren der *Amplificationis*, derer etliche dreysig sind, und mehr zur Verlängerung, zum Schmuck, Zierrath, oder Gepränge, als zur gründlichen Ueberzeugung oder Bewegung der Gemüther dienen, nicht mit Unrecht zu zählen ist das bekannte und berühmte Kunst: Stück der *Fugen*, worin die *Miraculis*, *Expolitio*, *Distributio*, samt andern *Blümlein*, die selten zu Früchten werden, ihre Residenz antreffen. Wir wollen dannenhero davon im folgenden und letzten Haupt: Stück, iedoch nur Auszugs: weise, einigen Unterricht ertheilen.



Achtes



Achstes Haupt-Stück. Von den Fugen.

§. 1.

FJe Fuge ist eine Art Gefanges und Gespieles, oder beyder zugleich, mit verschiedenen Stimmen, da die eine der andern, in gewissen Schritten, nacheilet oder nachfolget, und eben dasselbe Thema führet. Doch dürffen diese verschiedene Stimmen nicht allemal in grosser Anzahl dabey seyn: denn man setzet auch Fugen mit zwo Stimmen.

§. 2.

Solche Kunst-Stücke werden darum Fugen genannt, weil eine Stimme vor den andern gleichsam wegstreihen und entweichen will; von ihnen aber, als auf der Flucht verfolget wird, bis sie sich endlich freundlich begegnen, und am Ende alle vers gleichen.

§. 3.

Es gibt gebundene und freye Fugen. Gebundene sind, wenn sich der Componist daran bindet, daß alle Noten, vom Anfange des Untervurffs, bis zum Ende desselben, ohne Ausnahm, nachgesungen oder nachgespielt werden sollen. Und das sind die Canones. Freye oder ungebundene Fugen aber sind zwar darum so gänzlich nicht ohne Einschränkung, als die blossen Nachahmungen oder imitations; sondern so beschaffen, daß nur eine gewisse Clausul, von gehörigen Stimmen, nachgesungen werden darff.

§. 4.

Diese Fughe sciolte, d. i. ungebundene Fugen, sind wiederum dreyerley: einfache, vielfache, und Gegen-Fugen. Was einfache sind, ist leicht zu ermessen, nehmt

nehmlich: wenn nur ein Subjectum, ohne Verkehrung, oder andern Kunst-Griffen, regelmäßig durch- und ausgeführt wird. Vielfache sind, wo mehr Subjecta, doch ohne Verkehrung, vorkommen. Gegen-Fugen aber haben zwar nur einen einzigen Unterwurf; doch wird derselbe auf vielfältige Art getummelt, herumgekehret und verdrehet. Diese letztern Gegen-Fugen gehören eigentlich zum doppelten Contrapunct; die mittelsten zu den Doppel-Fugen; die ersten aber sind und bleiben die vornehmsten, gebräuchlichsten und leidlichsten, aus welchen hernach alle andre entspringen.

§. 5.

Eine jede Fuge hat zwey Haupt-Kämpffer, welche die Sache mit einander ausmachen müssen: der eine heißt Dux, der andre Comes. Es sind aber weder Herzoge noch Grafen. Der anhebende Satz ist der Führer, oder Dux; derselbe muß, wenn die Fuge recht ordentlich, und der Ton-Art gemäß seyn soll, entweder im Endigungs- oder auch im herrschenden Klange (d. i. in der Quinte) anheben. Andre Intervalle werden sonst nicht dazu gebraucht, als nur ausserordentlich in der Mitten eines Stückes oder Zusammenfages, nachdem man schon das ordentliche Wesen vernommen und gefasset hat.

§. 6.

Den Ducem oder Anführer begleitet der Comes, als ein Gefährte: doch daß diese Begleitung und Folge in unterschiedlichen Klängen geschehe, um dadurch eine gewisse Macheiferung, oder *emulationem*, anzudeuten, als worin fast der ganze Unterschied zwischen dem Führer und Gefährten bestehet: Hat nun jener den herrschenden Klang zur Anfangs-Note, so nimmt dieser den Endigungs-Ton dazu, und umgekehrt.

§. 7.

Wenn man nun weiß, mit welchen Klängen ein Thema oder Fugen-Satz anfangen könne, so wird auch nöthig seyn zu sagen, wie dessen Schluß oder Abbruch ungefehrt beschaffen seyn möge. Da ist nun eben nicht die beste Art, daß in dem Endigungs-Klange, wenn damit angefangen worden, auch geschlossen werde, und eine förmliche Cadenz erscheine. Zwar geschiehet solches oft mit gutem Beyfall, wenn ein rechter Meister der Vollstimmigkeit darüber kömmt, der auch, so zu reden, aus nichts etwas machen kan; aber dieses Verfahren schließt keine solche Verschiedenheit oder Abwechslung ein, als wenn Schluß- und Anfangs-Noten ungleich sind. Das allerartigste ist, wenn das Thema so eingerichtet wird, daß man die förmlichen Schlüsse lieber gar dabey vermeidet, und die Schranken desselben so zu setzen weiß, damit kein rechter eigentlicher Absatz erfolge, maassen die Ruhe-Stellen in Fugen,

F

und

und Contrapuncten gar nicht zu Hause gehören, sondern solche Fremdlinge sind, daß sie sich schwerlich eher melden, noch in eigener Gestalt sehen lassen dürfen, als bis die ganze Jagd zu Ende läuft. Ich nehme mit Fleiß ein Gleichniß vom Jagen, weil dasselbe auch wenig vom Ruhen oder stillehalten weiß. 3. E.

The image shows musical notation for a fugue. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, and the second system has two staves. The notation includes various notes, rests, and an asterisk marking a specific point in the music. The first system shows a melodic line on the upper staff and a bass line on the lower staff. The second system shows a similar structure, with the asterisk placed above the upper staff.

Da ist zwar, wo der asteriscus stehet, ein kleiner Einschnitt, wie ein Comma; aber nichts weniger, als ein förmlicher Schluß oder Absatz, wie ein Punctum.

§. 8.

In den ordentlichen und gewöhnlichen Fugen heben also, erwehnter maassen, die Führer und Geführten das Thema in der Quint und Octav an. Ein anders aber ist, wenn diese Ordnung überschritten, und der Satz, mit Fleiß und Kunst, so zugesuget wird, daß nach dem ersten regelmäßigen Wiedererschlag (repercussion) der Geführte hernach auch in andern Klängen anfangen, und doch mit dem Führer einstimmen kan: woben man sich mehrentheils auf die drey Wege, durch die Octav, all' ottava; durch die erhöhete Terz, alla decima; und durch die erhöhete Quint, alla dodecima; zu beziehen pflaget: welches eigentlich eine, aus dem doppelten Contrapunct entlehnte Erfindung ist, eben so wol, als die einfachen Fugen in hypodiapason, hypodiapente und hypodiatessaron, d. i. in der Unter-Octav, Unter-Quint, und Unter-Quart. Es gibt auch Fugen, darin der Geführte dem Führer in einem dissonirenden Klange nachsetet, nemlich in der Secund, Septima und Quart; welches iedoch lauter außerordentliche Vorfälle sind, ob sie gleich unangezeigt nicht gelassen werden können.

§. 9.

§. 9.

Wie lang etwa der Führer bey einer Fuge an Tacten seyn möge, ist einiger maassen willkürlich, und wird davon zum Beschluß dieses Haupt-Stücks §. 74. noch etwas vorkommen; doch hält man insgemein dafür, daß, ie ehender und geschwinder der Geführte seinem Anführer folge, ie besser die Fuge sich hören lasse. Man findet oft die vortrefflichsten Ausarbeitungen über die wenigsten Noten: fast so, wie bisweilen die besten Predigten auf drey oder vier Text-Worte gemacht werden können. Wer sollte wol denken, daß diese acht kurze Noten



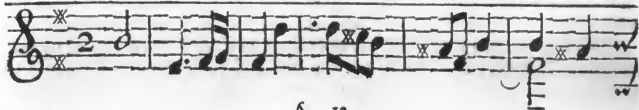
so fruchtbar wären, einen Contrapunct von mehr, als einem ganzen Bogen, ohne sonderbarer Ausdehnung, ganz natürlich hervorzubringen? Und dennoch hat solches der künstliche, und in dieser Gattung besonders glückliche Bach in Leipzig jedermann vor Augen gelegt, ja, noch dazu den Satz, hin und wieder, rücklings eingeführt.

§. 10.

Wir kehren uns, bey heutiger Setzungs-Kunst, zwar nicht mehr an die alten Gebote, da die Fugen, gleich den Tönen, in Haupt- und Neben-Arten, in authenticas & plagales, getheilet wurden, deren erste mit steigenden, und die andern mit fallenden Sätzen versehen seyn mußten; aber die Alten wollten gerne, daß man bey dem Steigen die Quint, und nicht die Quart, in Betracht ziehen sollte, wenn der Führer im Endigungs-Klange anfängt. Und das ist auch eine gute Anmerkung, die wir billig, in Theilung der Octav, so wenig aus den Augen setzen müssen, als große Ungewißheit des Tons, aus Hintansetzung solcher Vorschrift, erfolgt und entsteht.

§. 11.

Der schwache Sprung in die Quart der Ton-Art, aus dem Endigungs-Klange aufwärts, debilis ille saltus, wie ihn die Alten nannten, zumahl, wenn er gleich im Anfange erscheint, hinterläßt immer einen Zweifel, daß man nicht alsobald wissen kan, aus welchem Ton gespielet oder gesungen werde. (Welches doch ein grosses zur Lieblichkeit einer Melodie beyträgt, wie an seinem Orte gemeldet worden ist.) Und wenn auch die Quart umgekehrt wird, d. i., wenn gleich ein Sprung in die Quint unterwärts aus ihr entstehet, hat es doch eben die Schwierigkeit. Ein Exempel wird es klärer machen:



§. 12.

Wenn ich diesen Fugen-Satz in seinen Anfangs-Noten betrachte, kan ich schier nicht sagen, ob er aus dem e, oder aus dem h, gehe. Daran ist der bloße Fall in die Unter-Quint Schuld, welche nichts anders, als die Quart der Ton-Art ist, falls die Anfangs-Note auch hernach finalis werden soll. Denn man siehet aus der Folge (obgleich nicht aus der Bezeichnung des Systematis) daß H mol die Ton-Art ist; und es weisen auch solches einem verständigen melorherz die wesentlichen Klänge, oder chordæ essentialis, desselben Modi, welche gleich doppelt und dreyfach vorhanden sind, nehmlich h, d, fis, und also den Ausschlag geben.

§. 13.

Indessen macht doch die Quart den Zweifel, weil sie gleich im Anfange, ohne Vermittelung, eintritt, und daher die Ohren (welche auf die Folge nicht merken können) alsobald auf die Ton-Art des E mollis führet, in welchem auch die repercussio füglich geschehen könnte, ob sie gleich im fis bessere Art hat, und zwar wegen besagter wesentlichen Klänge, sowol, als auch wegen des Absatzes und förmlichen Schlusses, bey dem der Comes mit dem fis, h, geschicklich nachfolgen kan, welches dem e verboten ist.

§. 14.

Ungeachtet aber des erwähnten Zweifels, wegen der Ton-Art, welcher, bey Anführung der ersten Klänge dieses Fugen-Satzes, erregt wird, ja, ungeachtet derselbe in dem Endigungs-Ton anhebt und aufhöret; gibt er doch sonderbare Gelegenheit zur glücklichen Ausführung, und hat sie Händel, auf eine unverbesserliche Weise, ins Werk gerichtet. So gewiß ist es, daß keine Regel ohne Ausnahm bleiben kan.

§. 15.

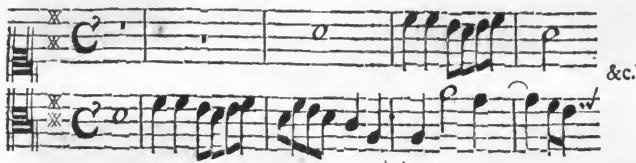
Der Sprung in tertiam modi ist allemahl gut, und eben darum viel besser, als in Quartam, weil die Tert ein Intervall ist, das zur Dreystimmigkeit, ad triadem, gehdret. Wir verstehen es aber mit diesen Sprüngen nur so, wenn sie gleich im Anfange vorkommen. Denn, bey fortwährender Führung der Melodie, hat es seine geweisete Wege, und bedarff keines eigenen Unterrichts.

§. 16.

Der Anfang und das Ende eines thematis oder Fugen-Satzes und Textes.

ma:

machen die meiste Schwierigkeit in der repercussion oder im Widerschlage. Es können auch themata gesetzt werden, die ihren ganzen Bezirk nicht weiter, als auf eine Terz, erstrecken: da diese nun, im Widerschlage, die Octav, oder Schranken der Ton-Art, nicht erreichen, muß man sich solches nicht irren lassen: denn keine Terz mag in eine Quart, durch die repercussion, verändert werden, wie es wol mit der Quart in die Quint u. s. w. angehet. 3. E.



§. 17.

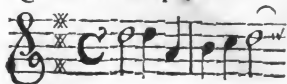
Man gibt eine Regel, daß, wenn der Dux eine Secunde steigt, der Comes solches, durch die Terz, nachahmen müsse. Diese Vorschrift will ich erläutern, und zwar mit dem Zusatze, daß ihr Inhalt nur richtig sey, wenn der Führer in der Quint des Haupt-Tons anhebet; keinesweges aber, wenn es in der Endigungs-Note geschieht. Wie denn auch das Steigen, überhaupt, nichts entscheidet, wenn noch mehr Noten hernach ebenfalls höher steigen; sondern nur bloß davon verstanden werden muß, wenn die Melodie alsobald, nachdem sie in die Secunde gestiegen, wieder herunter fällt. Aus Mangel dieses zwiefachen Unterschieds, den noch niemand, in Lehr-Sätzen, angemercket hat, verursacht eine solche Regel mehr Verwirrung, als Erleichterung. Und derer sind eine ziemliche Anzahl.

§. 18.

Es mag nun der Führer in dominante oder finali anheben, dabey auf- oder abwärts springen, richtet doch der Geführte immer seine Absicht auf eine reine repercussion, folgender Gestalt:

Dux.

Quarta descendens per saltum:



Comes.

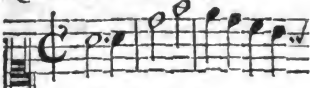
Repercussio:



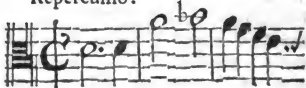
3

Quar-

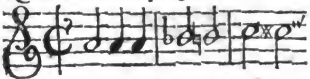
Quarta ascendens per saltum :



Repercussio :



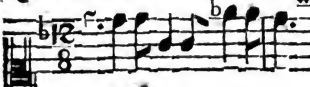
Quarta ascendens per gradus :



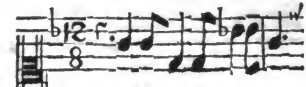
Repercussio :



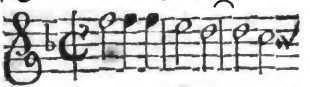
Quinta descendens per saltum :



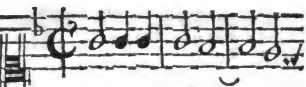
Repercussio :



Quinta descendens per gradus :



Repercussio :



§. 19.

Da siehet man, daß aus der Quart die Quint wird, und aus der Quint die Quart wird, es sey gehend oder springend. Das letzte Exempel weist noch über dieses, daß aus der fallenden Secunde, wenn der Führer in dominante anhebet, bey dem Geführten der fortgesetzte Unisonus entstehe : denn die zwischenliegende Klänge müssen sich, weil aus der Quint eine Quart wird, nach den Gränzen richten.

§. 20.

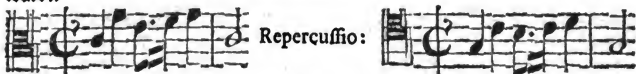
Was nun die weitere Ausführung der Modulation betrifft, und welcher Gestalt die Klänge einander, bey dem Widerschlage, antworten müssen, davon hat man nebenstehende, nicht zu verwerfende Leiter, als woraus ungefehr, und Exempelsweise, abzunehmen, daß, wo der Dux c hören läßt, da müsse der Comes g oder f, nachdem es die Umstände erfordern, angeben ; wenn in jenem d vorkömmt, muß dieser a haben ; wenn aber der Dux die Klänge f oder g berühret, antwortet ihm der Comes mit c u. f. w.

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

§. 21.

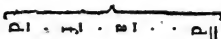
§. 21.

Man hat iedoch in gewissen Fällen eine Freyheit und Ausnahm, wenn nemlich der Dux einen basirenden Sprung, durch die Quint herunter thut, wie im folgenden Exempel zu sehen: allwo wegen dieser Clausul, das d dem g antworten muß; welches sonst obiger Tabelle zuwieder läuft, da es nicht d, sondern c, thun würde.

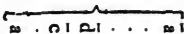


§. 22.

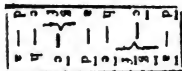
Damit man aber recht eigentlich verstehe, wie mit solcher Stellung der Octaven verfahren werden müsse, so sehe man erstlich den völligen vierstimmigen Accord des gewählten Modi, es sey nun welcher es wolle, also übereinander, zur Richtschnur des Führers:



Nun sollte die Octave, oder der Sprengel des Gefährten, mit der Terz, Quint und Octav, wol billig gleicher maasson dagegen gesetzt werden, nemlich: a c e a. Weil aber, auf diese Weise, der guten repercussion und Ton-Art zuwieder, das e dem a antworten müste, so nimmt man, statt der Quinte vom a, die Quarte d, also:



Hierauf fülle ich die leeren, und mit Puncten bemerkte Stellen beyder Octaven aus, und sehe sie, auf diese drunter stehende Art, gegen einander über, so finde ich daran eine Richtschnur des Wiederschlags.



§. 23.

Wiewol es hiemit nicht die Meinung hat, daß man sich allemahl solche Tabellen machen müste, weil, alles daher gehofften Vortheils ungeachtet, dennoch viele Schwierigkeiten dabey vermacht sind: die am leichtesten zu heben stehen, wenn nächst der gehörigen regelmäßigen repercussion, auf eine reines, mit der vorgeseh-

gesetzten Ton-Art wohl übereinkommende, Versetzung gesehen wird. Derjenige führet am besten dabey, der die Umstände und Erfordernisse einer guten Melodie wohl inne hat, und in der Vollständigkeit, vor allen Dingen, Meister ist, daß er mit der Harmonie, nach Gefallen, spielen könne: Denn ich muß wol gestehen, daß diese, bey Fugen und andern dergleichen Kunst-Stücken, mehr Dienste thut, als jene. Wer indessen noch so weit nicht gekommen ist, und die hieher gehdrige Arbeit bewährter Verfasser untersucht, dem wird obige Beyhülffe zum Leit-Faden dienen können.

§. 24.

Die General-Fugen-Regel ist diese: Man soll die Gränzen der Ton-Art (welche in einer Octav bestehen) nicht überschreiten, weder unten noch oben: auch nicht mit dem Comite in einem dem Modo zuwieder laufsenden Klange anheben; übrigens aber die Intervalle so gleich und ähnlich machen, als nur möglich ist. Wenn nun eines von diesen dreyen Stücken Gefahr läuft, wie oft geschiehet, darff ich wol nicht so genau auf die beyden letztern, als auf das erste sehen: denn die Ton-Art verdienet allemahl grössere Achtung, als das übrige.

§. 25.

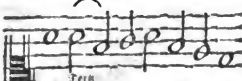
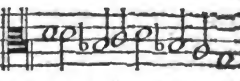
In Chorälen wollen es einige so genau nehmen, daß sie auch so gar kein Intervall zulassen, welches nicht just mit denen im Duce befindlichen übereinkomme, und fangen dannenhero zuweilen ihren Comitem in einem fremden Ton an, damit sie, durch dieses vermeinte kleine Ubel, ein grösseres, nemlich die Überschreitung des Modi, vermeiden. Es ist auch nicht bey allen Fugen-Sätzen möglich, die Intervalle, im Führer und Geführten, gleich zu machen; im Widerschlage mit dem gehdrigen Klange anzufangen; und dabey die Gränzen der Ton-Art nicht zu überschreiten. Die Ursach ist, daß jede Ton-Art, in diesem Verstande, bey der Theilung seiner Octav, eine Quarte oben, und eine Quint unten hat, welches ungleiche Intervalle sind. 3. E.



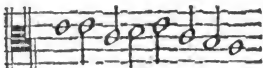
§. 26.

Wer nun die Dorische Ton-Art; oder das D moll wählen, und aus dem bekannten Choral: Vater Unser ꝛc. eine Fuge machen, dabey aber sowol die Aehnlich-

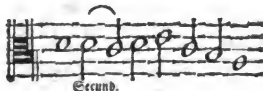
lichkeit der Intervalle, als den richtigen Anfangs-Klang im Widerschlage beob-
achten wollte, der würde dem vornehmsten Stücke zu nahe treten, und die Gränzen
des Modi unleidlicher Weise überschreiten müssen.

Dux.  Comes. 

Will er aber nun dieses vermeiden, so muß er entweder in einer fremden chorda (es
sind aber alle hier fremd, außer der finali und dominante) seinen Geführten also
eintreten lassen, daß dieselben Intervalle beygehalten werden, und das taugt eben
so wenig:





Oder aber, er muß das Intervall der sinkenden Terz in eine Secunde ver-
ändern, so behält er die beyden Haupt-Eigenschaften des Widerschlages, und
bricht nur der dritten und geringsten, nemlich der genauen Aehnlichkeit seiner Inter-
valle, etwas wenig, und an einem einzigem Orte, ab; welches ich lieber wählen
möchte, des Vertrauens, die meisten Contrapunctisten werden hierin mit mir einig
seyn.



§. 27.

Bei einigen Kirchen-Liedern, die nach den alten modis gesetzt sind, muß man
den Unterschied zwischen der selbst-ständigen und geborgten Ton-Art, inter modum
authenticum & plagalem, welches andre Haupt- und Neben-Modos nennen, mit
zu Rathe nehmen: welches fast die einzige Gelegenheit ist, wo diese Lehre, bey heu-
tiger Setz-Kunst, noch statt findet. Und da wird die Ton-Art so eingerichtet, daß
die Quert oben, und die Quert unten kömmt, so wie wir das Gegenspiel im 25. §. an-
gezeigt haben. Z. E. bey dem so genannten Hypo-zolius:

Hypo-zolius.  nicht  Phrygius.

11

§. 28.

§. 28.

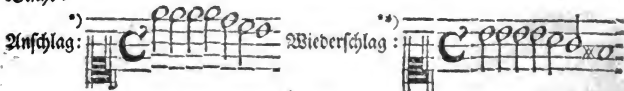
Aus Mangel dieses Unterschieds wissen viele Organisten nicht, wie sie z. E. bey dem Choral: **Christus der uns selig macht** u. die repercussion anstellen sollen. Am Ende hat er freylich die Zeichen der phrygischen Ton-Art; aber im Lauff der Melodie ist er so stark mit dem Aeolischen Neben-Modo versehen, daß billig hier die, sonst bey der Moden-Lehre eingeführte Regel Platz nimmt: *a potiori fiat denominatio* d. i. die meisten Klänge geben dem Ton seinen Nahmen. Nun ist das **h** sieben mahl; das **a** aber dreyzenmahl darin; ja es wird gar eine förmliche Cadenz im leßtern gemacht, und fast immer in der Quart modulirt: wobey jedoch nicht zu läugnen stehet, daß 3 Cadenzen im **h** vorkommen, so wie sie denn auch sind. Das her kan man ihn, bey dem Widerschlage, gar wohl nach hypo-dolischer Art handhaben. Doch wäre es deswegen nicht unrecht, bey diesen Zeiten also zu verfahren:



aber die guten Alten waren dem **h** feind, und nahmen lieber das **a** dafür: weil jenes keine reine Quint bey ihnen hatte, und auch kein **fis** im phrygischen Modo seyn mußte.

§. 29.

Wenn nun besagte Organisten das erste Glied dieses Chorals fugiren wollen, oder sollen, so sprechen sie: der Führer fängt im **e** an, welches auch die Endigungs-Note ist; da muß der Geführte in der dominante (worunter sie immer die Quint verstehen, ob es wol auch hier die Quart seyn kan) nachfolgen, nemlich im **h**; und wenn ferner die Richtigkeit der Intervalle beobachtet wird, stehet das Ding so zu Buche:



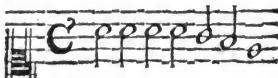
§. 30.

Weil aber, bey solcher Einrichtung, der Geführte in einem solchen Klange aufhöret, der überall aus dieser Ton-Art verbannet ist, nemlich im **fis**; (maassen die

*) Dieses Wort kan hier mit Recht gebrauchet werden; ob ich gleich der erste bin, der es thut: denn es bedeutet propositionem.

**) In diesem Ausdruck habe ich Vorgänger.

Ordnung so stehet: e f g a h c d e, es mag der Haupt- oder Neben-Modus seyn; Dabey die halben Zone im ersten und fünften Grade liegen) auch die Octave nicht erfüllet wird, welches doch süglich geschehen kan; so siehet man schon, daß es hier an dem Erkenntniß der Ton-Art fehle: denn dieselbe weist bald an, wie mit Bes: behaltung aller Aehnlichkeit in den Intervallen, dennoch in einem Ton- gemässen Klange angefangen, und im e geschlossen werden könne. z. E.



§. 31.

Und auf diese Weise muß man bey andern Chorälen, die eine gewisse Ton-Art, nach alter Lehre, führen, auch verfahren, und wenn ja irgend ein Intervall vertauschet werden soll und muß, wohl zusehen, daß es keinen halben Ton treffe, weil solcher am empfindlichsten ins Gehör fällt.

§. 32.

Es stehet ferner, bey dem Fugen-Wesen zu erinnern, 1) daß auch wol zwey bis drey Stimmen, auf canonische Art, nach einander, ohne Wiederschlag, alle in finali, oder alle in dominante chorda anheben mögen: weil man sich, obwol im Anfange, doch bey Fortsetzung der Arbeit, nicht immer an die repercussion, und ihre Ordnung, binden darff: 2) Daß es eben nichts strafbares sey, wenn man gleich bis weilen den Umfang der Ton-Art aus den Augen setzet, und mit guter wohlbedächlicher Art, verabsäumt, als welches auch die allergewissenhaftesten Contrapunctisten (Orlando und seines gleichen) für keine Sünde gehalten haben. Allein mein Rath, bey diesen Freyheiten, wäre, daß man sich ihrer nicht gerne, ohne sonderbare Ursache, gleich im Anfange bediente, ehe das Thema, gewöhnlicher Weise, durchgeführt worden. In der Mitte aber, und bey Fortsetzung der Arbeit, darff sich niemand das geringste Bedencken daraus machen: denn es gibt eine gute Abs: wechselung, und grossen Anlaß zur geschicktern Ausarbeitung.

§. 33.

Von dem ersten Punct mag folgendes eine Probe abgeben, und wird es desto artiger mit dergleichen Freyheit herauskommen, wenn eine Stimme sein bald und kurz auf die andre eintritt:

Gewöhnliche Weise, den Gefährten einzuführen, beym Anfange.

Mit ausländigerer Freyheit, in der Mitte:

§. 34.

Von der zweyten Erlaubniß findet man die Vorfälle noch häufiger, als von der ersten, etwa auf diese Art:

Anschlag.

Wiederschlag.

Freyheit.

Die

Die gewöhnliche regelmäßige Weise des Widerschlags nennet man *consoociationem modorum*, weil ich, durch Veränderung eines oder andern Intervalls (da nemlich in beyden Exempel aus der Secund eine Terts wird, wie die Zahlen 2. und 3. anzeigen) die darin ungleichen Ton-Arten mit einander vereinbare: bey welcher *consoociatione* oder Zusammengesellung die Vertauschung eines grossen Intervalls lange nicht so merklich ist, als eines kleinen. Die Freyheiten aber, so man sich hiez bey nimmt, gehören ad *aquationem modorum*, weil ich die eine Ton-Art, so viel die Intervalle betrifft, gerade auf eben dem Fuß behandle, als die andre, und also beyde, in besagten Intervallen, gänzlich vergleiche.

§. 35.

Bisher haben wir mit ordentlichen Fugen-Sätzen zu thun gehabt, so viel der Raum hat leiden wollen, nemlich mit solchen, die in der Quint oder Octav anheben; weil es aber, insonderheit bey gänztlicher Durchführung eines Chorals, auf Fugen-Art, viele Vorfälle gibt, wo die Sätze ganz ausserordentlich anfangen, so wird auch hieby verschiedenes zu erinnern seyn, bevorab da doch die meiste Absicht unsers Unterrichts auf die Kirchen-Music ziele.

§. 36.

Wenn demnach ein Thema in der Secund anhebt, und sein Vorhaben auf die Endigungs-Note der Ton-Art führet, so folget der Comes auch in einer Secunde des *verfesten modi*; ziele aber der Dux nicht auf die *chor-dam finalem*, sondern auf die *dominantem*, so folget ihm der Comes nicht in der besagten Secunde, sondern *per finalem* der *verfesten* Ton-Art. Z. E. mein Modus wäre G dur, und der Fugen-Satz finge im 2, als der Secund, an; hörte aber im g, als Endigungs-Note, auf: so ist der *verfesteste modus*, natürlicher Weise, D dur, und der Comes singt im e an, als in der Secund derselben *verfesten* Ton-Art.

Exempel von anfangender Secund zum Haupt-Ton.

The musical example consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a common time signature (C). It contains a melodic line starting on the second degree of the scale (F in G major) and moving through various intervals, ending on the tonic (G). Above the final note of the first staff, the word "finalis" is written. The bottom staff begins with a bass clef and a common time signature (C). It contains a corresponding bass line that starts on the second degree (D) and also resolves to the tonic (G). Both staves end with a double bar line and a repeat sign.

U 3

Ein

Eintritt der dritten Stimme durch die Septime mit der ersten. &c.

§. 37.

Neiget sich hergegen die Melodie des ersten Fugen: Satzes zum d, als zur Quint, herunter, so tritt der Gefährte nicht mit der Secunde ein; sondern mit eben der Quint des Haupt:Tons, welche alsdann dasselbe d ist.

Ein anders, von anfangender Secund zur Quint.

a) b)

dominus

Idem Thema, per morum contrarium.

a) Secunda Modi, G. dur.

b) Quinta ipsius Modi, G. dur.

The first system of the fugue consists of four staves. The top staff (Soprano) begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (Alto) also uses a treble clef. The third staff (Tenor) uses a treble clef. The bottom staff (Bass) uses a bass clef. The music is written in a style characteristic of 18th-century fugue notation, with various note values and rests. There are several 'x' marks above the staves, likely indicating specific notes or measures. A circled 'c)' is placed above the final measure of the system.

The second system of the fugue continues the four-staff format. It features similar musical notation to the first system, including notes, rests, and dynamic markings. A circled 'd)' is placed above the final measure of the system.

§. 38.

Fängt ein Fugen-Satz in der Terz, oder auch in der Sext seines Haupt-Tons an,

- c) Bemerket nur beyläuffig den Eintritt der vierten Stimme, da sie mit der ersten und dritten eine Sext macht, welches nichts tägliches ist.
- d) Hier wird, in gleichmäßiger Absicht, ein neuer Eintritt der Ober-Stimme, und zwar ein unvermutlicher, angewiesen, da sie mit dem Bass eine kleine Quinte macht.

an, so folgt der Widerschlag in eben dem Intervall seines verletzten modi, dafern die Melodie auf den Schluß-Klang siehet. Gehet sie aber zur dominanti, so hat es zwar nicht mit der Sext, aber mit der Terz, eine andre Verwandnis: massen sich dieselbe sodann, bey dem verletzten Modo in dessen Secunde (welche im letzten Exempel dieser Art mit 2. bezeichnet ist) verändert. Z.E. keine Ton-Art wäre G. moll:

Exempel von der anfangenden Terz zum Haupt-Ton.

The first example shows a melodic line in G minor (one flat, common time). The melody starts with a half note G, followed by a series of eighth notes: A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. Above the staff, the word "finalis." is written above the final G. The melody ends with a quarter note G. Below the staff, there is a "&c." marking.

Von der anfangenden Sext zur Quint.

The second example shows a melodic line in G minor. The melody starts with a half note G, followed by a series of eighth notes: A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. Above the staff, the word "dominant." is written above the final G. The melody ends with a quarter note G. Below the staff, there is a "&c." marking.

Von der anfangenden Sext zum Haupt-Ton.

The third example shows a melodic line in G minor. The melody starts with a half note G, followed by a series of eighth notes: A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. Above the staff, the word "finalis." is written above the final G. The melody ends with a quarter note G. Below the staff, there is a "&c." marking.

Hier macht es keine Aenderung.

Von der anfangenden Terz zur Quint.

dominans.

Hier aber wohl.

§. 39.

Was die anfangende Quart, in außerordentlichen Fugen-Sätzen, betrifft, so wird sie von dem Gefährten, durch ein gleichmäßiges Intervall, nach der Ver-
setzung, beantwortet, und gleichsam für die Quint angesehen; sie mag die fina-
lem, oder dominantem, zum Zweck des Thematis setzen.

Von der anfangenden Quart zum Haupt-Ton.

tr. finale.

Ein anders, zur Quint.

dominans.

Æ

§. 40.

1) und 2) deuten hier an, daß dem Unifono des Führers durch die Secunde des Gefährten geant-
wortet wird, um den Sprung in die Quart hinauf wohl zu bilden.

§. 40.

In der Septima des Haupt-Tons einen Ducem anfangen zu lassen, das ist schon etwas sehr fremdes, und wenn, bey solchem Vorfall, auf die finalelem gezielet wird, so folgt der Comes in eben demselben Intervall, das ist zu sagen, in der Septime des verfesten Modi. Neiget sich aber der Führer zur Quint, so muß der Gefährte nicht in einem gleichmäßigen Intervall, sondern in der Sept der verfesten Ton-Art, anfangen. Z. E. Mein Modus wäre B. dur, der Fugensatz sänge im a, nehmlich in der Septime des Haupt-Tons, an, und die Melodie ginge zur Final-Saite; so müste der Gefährte eben auch in der Septime seiner verfesten Ton-Art, d. i. im e, die Nachfolge anstellen.

Exempel von anfangender Septime, zum Schluß-Ton.

The musical score consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature. It begins with a trill (tr.) on the note G4, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a trill (tr.) on G4, then another trill (tr.) on G4, and finally a trill (tr.) on G4 with the word 'finalis' written above it. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, showing a trill (tr.) on G4. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, showing a trill (tr.) on G4, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a trill (tr.) on E3, followed by a series of eighth notes: E3, F3, G3, A3, G3, F3, E3. The score concludes with a final cadence (w).

*) Ich bemercke abermahls nur beplüssig hiemit den Eintritt des Basses, da er mit den Ober-Stimmen die Sept und kleine Quint ausmacht.

§. 41.

Lenkt sich aber die Melodie des Führers unterwärts *) zur dominanten, vom a zum f, so gehets im Gefährten ganz anders zu, und hebt er in der Terz des Haupt-Tons an, auf diese Weise, vom d zum b :

Exempel von anfangender Septime, zur Octave:

§. 42.

Es kan dieses Thema kurz hinter einander her geführt werden, welches beyß läuffig erinnert, und dabey bemercket wird, daß es nur nicht im Anfange eines Stücks geschehen müsse. Z. E.

Æ 2

Dis

*) Oberwärts zur Octave bleibt es im Comite, wie bey dem vorigen Exempel; doch werden die folgende Intervalle verändert. Es würde zu weitläuffig fallen, alles herzusagen.

Ingleichen:

Und da thun die verwechselten Noten, *note cambiate*, schöne Dienste, wie bey der Septime 1. und bey der Secund 2. zu sehen ist, da die Dissonanz vorgehet und die Consonanz nachfolget, welches sonst umgekehrt seyn müste.

§. 43.

*de clausula
irregulari.*

Bisher haben wir von den außerordentlichen Anfangs-Klängen eines Fugen-Satzes, der nicht nach der gewöhnlichen Weise eingerichtet ist, verschiedenes beygebracht; Nun wird es auch Zeit seyn, etwas von den außerordentlichen Schlüssen desselben in die Secund, Tert, Quart, Quint, Sext und Septime zu erwähnen. Zumahl weil es noch eine unberührte Materie ist, davon, meines Wissens, niemand was geschrieben hat.

§. 44.

Was die in der Secunde aufgehörende *themata* betrifft, so dürfen wir nicht weit darnach suchen, oder was eigenes dazu erfinden; sondern nur unsre Chorals-Bücher, und in solchen gleich das bekannteste Abend-Lied aufschlagen, nemlich: *Werde munter* &c. dessen erster Absatz in der Secunde des Haupt-Tons seine Ruhe-Stelle nimmt. Wenn nun ein solcher Absatz zum Vorwurf einer außerordentlichen Fuge aufgegeben werden sollte, müste der Comes dem Duci folgender Gestalt, Note für Note, antworten, und sich hernach mit der Ton-Art wiederum vergleichen lassen, weil er gleichsam mit ihr gewisser maassen zerfallen war.

pcr

per Secundam †

§. 45.

Eben daselbst, nemlich im Choral-Buche, werden uns auch Sätze auffstossen, die sich in der Terz endigen. Nur eines, aus vielen, zu erwählen, nehme man den Duf-Psaln: Aus dieser Noth &c. und verfertige, zum ersten Abschnitt desselben, eine Repercussion; so wird erhellen, daß sich die Terz am Ende nicht so leicht, als die Secunde, mit dem Haupt-Ton vereinbaren lasse, welches wieder die gemeine Meinung zu lauffen scheint.

Æ 3

per

per Tertiam †.

u. f. iv.

§. 46.

Ein Thema, das in der Quart des Haupt Tons aufhöret, kömmt im Schluß des Comitis zur finali, und braucht also (wenn sie beyderseits dur oder moll sind) keiner weitern Erläuterung, als dieses Exempels:

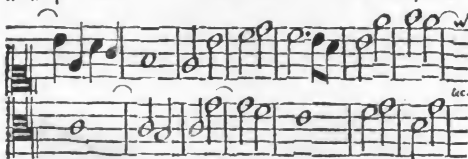
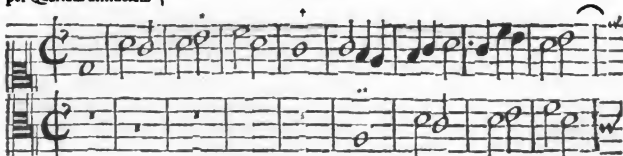
per Quartam †

allein,



Allein, in alten Choral-Liedern, die sich z. E. nach der Dorischen Ton: Art richten, wo die Quarte nicht, wie im Aeolischen Gesange, weicher Natur ist, sondern die grosse Terz zum Accompanement haben will, da hat es die Bewandniß, wie mit dem Psalm: **Durch Adams Fall** &c. und zwar im fünften Absatze seiner Melodie, welche, ob sie gleich, so zu reden, das D moll zum Grund: Ton hat, doch daselbst im G dur einen Schluß macht, und den Comitem nöthiget, die Beantwortung durch die Septime, oder C dur, zu bewerkstelligen.

per Quartam distinctam †



*) Hier hat es die Quarta Modi mit ihrer grossen Terz zu thun; da sie bezogen im vorigen Exempel die kleine brauchte, und also moll war, wie der Haupt: Ton. Nun hat sie aber den harten Accord; ob gleich die Ton: Art selbst weich ist.

†) Die unterschiedene Art der schliessenden oder cadenzirenden Quarte wird hiemit angezeigt.

**) Man mercke besäussig die beyden Eintritte

u. f. w.

§. 47.

§. 47.

Bey der schliessenden Point mögte man sich wundern, warum wir dieselbe einer Unordnung beschuldigen, indem alle ordentliche Fugen-Sätze darinn aufhören können, so wohl, als in der Octave, oder im Final-Klange. Aber es geschieht eben dieses Aufhören auf sehr verschiedene Art, wovon unter den Wörtern Cadenza und Clausula in den Lexicis Unterricht zu holen stehet. Hier nehmen wir nur die sogenannte tenorisirende Cadenz vor uns, welche zwar nichts unordentliches an sich hat, doch im Fugen-Handel, bey der Risposta oder Beantwortung des Satzes, bisweilen ausserordentliche Schwierigkeit verursacht.

§. 48.

Man darff inzwischen nur bey der gewöhnlichen Versetzung der Intervalle richtig bleiben, und sich nichts daran kehren, wenn gleich der Comes in einem fremden Klange aufhöret: denn es kömmt hier auf die Vergleichung der Ton-Arten wiederum das meiste an. Folgendes Beyspiel wird es ausweisen.
per Quintam tenorizantem †

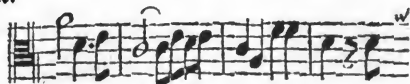
† es thematis per septimam; ingleichen daß alle diese Aufgaben m. m. füglich auf dem Clavier zu spielen so wol, als mit Stimmen zu singen sind, wenn sie weiter, auf dieselbe Art, ausgeführt werden.

** Chorda peregrina.
Sequentis.

*) Conciliatio Modi per Syncopen, 98. vid. secundum exemplum §. 49.

§. 49.

Ob nun gleich, wenn mans genau nehmen wollte, die Riposta also fernmüßte, oder kbannte:



gibt es doch keine solche gute Bindungen und Rückungen, welche, so zu reden, die Seele der Fugen sind; zu geschweigen, daß auf diese Weise der halbe Ton des Führers bey dem Gefährten gar nicht mit in den Anschlag kömmt: das doch ein wesentliches Stück des Widerschlages ist, und fast so viel zu bedeuten hat, als die Ton-Art selbst: denn es läßt sich mit dem halben Ton nicht umgehen, als mit andern Intervallen, unter denen die kleinsten, wie bereits erinnert worden, dem Gehör am allerempfindlichsten fallen.

§. 50.

Hey den Serten, wenn ein Fugen-Satz darinn aufhören sollte, braucht es so viel Mühe nicht zur Verträglichkeit. Man würde schwerlich denken, daß hievon eine Menge wohlausgearbeiteter Proben vorhanden sind, wenn nicht die alten Contrapunctisten uns noch einen guten Vorrath derselben hinterlassen hätten: denn sie pflegten von dem lieben ut, re, mi, fa, sol, la, welches, wie jedermann weiß, ein Thoma ist, das in der Sert aufhöret, einen Canto fermo zu machen, und ihn, wie eine Portugiesische Königin, zu schmücken. Wir wollen, nach unsrer Art, ein Paar kleine Exempel hersehen, deren eines springend, das andre gehend, in die Sert geräth, und den Liebhabern die fernere Ausarbeitung überlassen, nachdem ihnen der Weg gewiesen worden.

per saltum ad Sextam.



Y

per



per gradus.



§. 51.

Mit einer schliessenden Septime möchte es etwas mehr zu sagen haben, weil der Anfang nicht nur der zweyten, sondern auch der dritten Stimme, wenn sie bey der letzten Note des Comitis zugleich eintreten soll, selbst nicht regelmäßig seyn kan. Man muß daher dem Gefährten so wol als dem Führer, noch einen Zusatz geben, und sie, mittelst desselben, auf einen solchen Klang lencken, der sich zur Ton-Art versteht, und wohl schicket: wie davon schon oben, bey andrer Gelegenheit, absonderlich §. 40. ein Beyspiel gegeben worden ist; doch nicht aus einerley Ursache. Eine solche doppelte Klufft aber hat nicht viel artiges an sich, und die Näherung gehet der Absonderung oder Trennung, in den meisten Dingen, so die Ton-Kunst betreffen, absonderlich in Fugen: Wercken, weit vor. Wir müssen aber doch auch hievon ein Exempel geben:

per Septimam †



§. 51.

Zusatz

+

&c.

* §. 52.

Wenn nun, bey dem Eintritt der vierten Stimme, kein abermaliger leerer Raum bleiben soll, welches wirklich zu viel wäre, so muß er nicht, wie die vorigen, in *theti* oder im Niederschlage des *Tacts*, sondern in *arsi*, im Aufschlage desselben geschehen, wie hier * zu sehen ist. Es läßt sich auch endlich bey der am letzten nachfolgenden Stimme, und weiter hin, solche Freyheit wol gebrauchen; doch im Anfange und bey den ersten Stimmen nicht.

§. 53.

Dergleichen Dinge scheinen manchem etwas neu und fremd, weil sie noch wenig oder gar nicht eingeführet sind; aber ich kan aus der Erfahrung fest versichern,

daß solche Fugen-Sätze, die so ausserordentlich anfangen und aufhören, vielmehr Veränderungen an die Hand geben, und den Ohren lange nicht so edelhaft vorkommen, als andre Themata, welche ihre einzige und beständige Abwechslung bloß in der Quint und Octave suchen.

§. 54.

Was noch weiter hiebey zu betrachten vorfallen möchte, wird sich in I. folgende 7 Anmerkungen fassen lassen, deren erste diese seyn mag: Daß, weil ein Fugen-Satz sehr oft wiederholet wird, derselbe nicht nur feine, liebliche Gänge und Föhrungen, sondern auch, so viel möglic, unterschiedliche Figuren und Rückungen haben soll, damit er, bey so öfterm WiederSchlage, dem Gehör nicht verdrießlich falle. Es ist aber nicht viel buntes und tanzhafftes hiezu nöthig, sondern nur ein artiges, singbares Wesen, welches, mit seiner edlen Einfalt, insgemein die besten Fugen abgibt; dahingegen es in andern an nichts so sehr, als an der Melodie, fehlet.

§. 55.

II. Wenn man eine Fuge, mit vier oder mehr Stimmen, nur einiger maassen ausführen will, müssen zum wenigsten ein Paar Duzend gewöhnliche Tacte dazu angewandt werden, wenn das Thema zwey bis drey lang ist; es wäre denn, daß eine gar träge Mensur dazu erwählet würde, in welchem Fall es auch wol mit wenigern zu bestellen ist: alles, nachdem es die Umstände, die Worte, die Gelegenheit und die Art des Haupt-Sages leiden wollen.

§. 56.

III. Merkwürdig ist es, daß man gegen hundert Fugen, die das tempus binarium, oder die Zeitmaasse, welche zween Theile hat, wählen und führen, kaum fünf von guten Meistern antrifft, die in ungerader Mensur einhergehen. Unter den geraden Abtheilungen kommen noch bisweilen der Zwölff- und Sechsz-achtel-Tact zum Vorschein; Drey-Viertel aber, und Drey-Achtel selten: welches ein Zeichen ist, daß die Fugen überhaupt, ob sie gleich munter und frisch seyn mögen, dennoch so wol im Styl, als Tact, die leichte, hüpfende und choraische Bewegung nicht lieben, sondern, bey aller Lebhaftigkeit und Kunst einen gewissen Ernst erfordern, welcher endlich auch wol in ungeraden Tact-Arten zu beobachten stehet. Wer sich die Mühe nimmt, guter Contrapunctisten Arbeit zu untersuchen, wird diese Anmerkung wahr befinden.

§. 57.

IV. So dürfen auch alle Fugen eben nicht gänzlich ausgeführet werden, wenn deren viele auf einander folgen, wie im Moteten-Styl zu geschehen pfle-

pfleget. Vielweniger darf man sich an den Gebrauch einiger Organisten binden, die das Thema erst, ohne die geringste Verblümung, sein ehrbar, und viertmahl nach einander, in lauter Consonanzen und frommen Lämmers-Terzien hören lassen; hernach auch wieder per Comitem, eben so züchtig, von oben anfangen; immer einerley Keyer treiben; sonst nichts nachahmendes, oder geschicklich-rückendes dazwischen zu bringen wissen; sondern nur stets einen kahlen Accord oder General-Baß dazu haken. Ihr Thema ist allezeit oben oder unten; in der Mitten, bey einer Vollstimigkeit, soll es noch der erste entdeckt haben. So bald der Comes im Alt abgefertiget worden, wird kein Augenblick versäumt, gleich darauf die repercussionem Ducis, im Tenor, glücklich anzuhoben, damit ja Cadenz auf Cadenz erfolge, und jedermann alles vorher wisse, was er zu erwarten habe; da es doch viel artiger lautet, wenn, nach erster Anhörung des Gefährten, einige kleine Fülle dazwischen kommen, und der Tenor mit dem Führer unvermuthet eintritt. Und wenn dieser also ein wenig verzögert worden, kan der Baß hernach, wenn sichs schickt, ein wenig vor der Zeit einfallen, damit es nicht so abgeredet, und ängstlich-ordentlich scheine. Wir haben zwar oben behauptet, daß die Absonderung oder Trennung in Fugen nicht viel gutes wircke: aber eine bange und furchtsame Zusammenfügung ist noch ärger, als jene.

§. 58.

V. Man soll vielmehr trachten, sein Thema so einzurichten, zumahl wenn es nach eigener Willkühr erfunden wird, daß es sich zum Eintritt des Comitæ eher schicke, als bis es ganz zu Ende läuft: Denn, wie es gar armselig klingen, wenn die nachahmende Stimme just so lange verziehen muß, bis der vorhergehenden nichts mehr zu sagen übrig bleibt; so thut die gegenseitige Einrichtung, bey den öfttern Wiederholungen, unvergleichliche Dienste, und macht ein ganz anderes Gewerbe davon, weil es die, den Fugen sonst sehr abgehende, Veränderung ungemein befördert. Je näher sich demnach, zum andern oder drittenmahl der Durchführung, die Stimmen auf den Fersen folgen, (es sey nun durch die gewöhnlichen und vorgelegten Intervalle, oder etwa per unisonum & octavam, auf gemeine canonische Art) und je unvermutheter diese Folge, bald in den Obren, bald in den Mitten; bald in den Unter-Stimmen, ohne sich an die Reihe zu binden, vernommen wird, je artiger wird die Fuge zu hören seyn, daß man gleichsam zum Thematæ sagen möchte: Siehe, bist du schon wieder da! das dachte ich nicht.

§. 59.

VI. Zum allerersten mahl, damit der Fugen-Satz desto deutlicher begriffen werde, insonderheit, wenn eine förmliche Cadenz dabey vermacht seyn soll

folll und muß, läßt man denselben gerne ganz nackt und bloß, vom Anfange bis zum Ende, rein ausschören; hernach aber wird, auf das sinnreichste zum Comite modulirt, und ehe der Dux zum andern mahl eintritt, ein gar kleines Zwischen-Spiel geführt, damit Gelegenheit gegeben werde, besagten Ducem nicht nur mit guter Art, sondern als obs von ungefehr käme, einzuführen. Darauf mag sich der Comes im Basse, oder in der vierten Stimme, sie sey an welchem Ort sie wolle, wo es thunlich ist, vor der anberahnten Zeit hören lassen, und hat nicht nöthig, die Endigung des versetzten Ducis abzuwarten, dafern es sonst die Umstände der Harmonie zugeben. Ist nun die erste Durchführung auf diese Weise vollbracht, alsdenn kan eine Transicio oder ein Ubergang vorgenommen werden, nehmlich eine solche ierliche Vereinbarung des vorigen mit dem folgenden, daran eigentlich das Thema keinen Theil hat, indef die erste oder Ober-Stimme (z. E.) ein wenig pausiret, und bald darauf, bey fortgeführter Vollstimmigkeit, per comitem wieder eintritt, falls sie vorher den Ducem gehabt hat, aut vice versa.

§. 60.

Bey sothaner Gelegenheit mögen sich denn die Themata allgemählich näher treten, dafern sie, wie wir zum voraussehen, darnach eingerichtet sind; die Wiederholung der förmlichen Schlüsse aber muß alsdenn auf alle Weise verhütet werden: es wäre denn, daß eine besondere Veranlassung zur elegance oder Zierlichkeit daraus genommen werden könnte. Darf also, ohne dergleichen Ursache, kein Fugen-Satz, wenn er einmahl rein durchgeführt worden, in seiner vbligen Gestalt, von Anfange bis zu Ende, abermahl, oder allemahl, erscheinen. Bey dreystimmigen Stücken (denn es dürffen eben nicht immer vier Stimmen da seyn) läßt es gar fein, wenn das Thema im Alt oder Tenor, nachdem es die beyden äußersten Stimmen schon gehabt haben, unvermuthet in die Mitte tritt, ohne daß sich jene deswegen im geringsten irre machen, noch ihre angefangene melodische Gänge, Bindungen und Rückungen unterbrechen lassen. Nächst diesem Ubergang, wenn ich so reden darff, a l'improvisto, bestehet, in Vermeidung der Cadenzen, von den Welschen Cadenze sfuggite genant, und in der verführten Anbringung der Thematum, fast die größte Kunst der Fugen; wenn aber diese drey Stücke darin nicht zu finden sind, darff man sicher gedencken, daß es nur eine Noten-Kleckerrey, und der Verfasser nicht weit her sey.

§. 61.

VII.

Noch ein kleiner, doch nicht auszusehender Kunst-Griff ist die wohlsonneme Abwechselung des Haupt-Satzes einer Fuge, in den verschiedenen Stimmen, und die dazwischen anzubringende Schmückungen; welche doch ganz

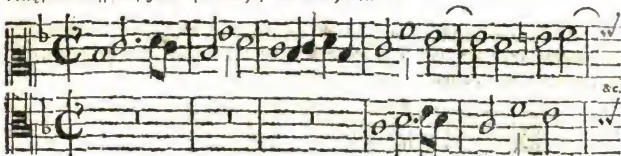
ganz kurz seyn müssen, damit die Einfassung nicht mehr Achtung gewinne, als der Spiegel selbst. Was nun diese Abwechslung betrifft, so verstehen wir dadurch nicht den alten, betretenen Weg, gerade von oben nach unten, oder von unten nach oben (denn viele Fugen fangen auch im Bass oder Tenor an) sondern eine solche Einrichtung, da bald diese bald jene Stelle, sie sey hoch oder niedrig, von dem Themate, ohne Rang noch Reihe, eingenommen wird.

§. 62.

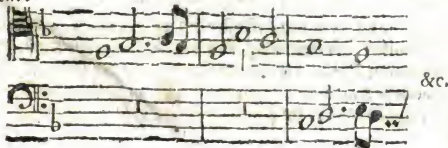
Wenn man (z. E.) vier Stimmen hat, so kan der Haupt-Satz in denselben schon viermahl seinen Ort verändern, und eine ganz andere Folge, auch verschiedene Harmonien, Bindungen und Rückungen, Einhalt und Fortgang machen; nehmen wir nun zu einer jeden Stimme die Einführung so wol des Ducis, als Comitris, so ist klar, daß die Stellen und Folgen acht und vierzigmahl abgewechselt werden können. Kommen hiezu die kleinen nothwendigen Zwischen-Spiele, transitiones, und Verknüpfungen, samt den verkürzten, unvermutheten Anbringungen des Themas und der Auszierung, so hat man ein sehr weites, geräumtes Feld zur Arbeit vor sich, und darf sich des Abgangs der Materie nicht befürchten.

§. 63.

Ich nehme, z. E. folgenden Haupt-Satz im allabreve, mit der förmlichen Cadenz, und lasse es, zum erstenmahl, rein aushören:



so wird solches, nach fernerer Durchführung, an verschiedenen Orten, näher an einander zu bringen seyn; als erstlich, zugleich bey und mit der Cadenz, zween Tacte vor dem Ende:



§. 64.

§. 64.

Fürs andre, bey dem Eintritt der Ober-Stimme, da der Bass seine Cadenz fliehet, und fliehen muß, wenn was rechtes daraus werden soll, drey Tacte vor dem Ende:

The musical score for §. 64 consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a minor key (one flat). The first two staves end with a cadence. The third staff begins with a bracketed section labeled 'cadenza fuggita', which is a short, lively melodic passage.

§. 65.

Drittens, in zwey Mittel-Stimmen, vier Tacte vor Endigung des Haupt-Satzes, welcher nur 5 lang ist; dazu aber die Obere und Untere gar nicht stille sitzen dürfen, wenn sie sonst fortzufahren gute Gelegenheit haben.

The musical score for §. 65 consists of two staves. The top staff is a single melodic line. The bottom staff is a single melodic line. The music is in a minor key (one flat). The passage is four measures long, showing a specific rhythmic and melodic pattern in both staves.

Diese Annäherung hat auch in den äussersten Stimmen, sowol, als in der Mitten, statt; der Satz kan aber nicht umgekehrt, oder das unterste zu oberst gebracht werden, wegen der eintretenden Quint, die bey der Verkehrung der Stimmen, zur Quart wird, welche, wenn sie nicht vorher gebunden ist, keinen Anfang machen kan. Es ist eigentlich eine Betrachtung, die zum doppelten Contrapunct gehöret, und hier nicht schadet.

§. 66.

§. 66.

Man mercke dabey, daß die Stimme, welche eintreten soll, wo möglich, ein wenig vorher pausiren, und auf das unvermutheste kommen müsse. Durch vorherliegende Dissonanzen ist am besten gethan, wovon deswegen oben mit Fleiß, obzwar nur beyläuffig, eins und anders angebracht worden, damit nicht ein eigner Artikel daraus werden mögte. Es folgt indeß noch ein Exempel hier unten.

§. 67.

Viertens kan auch das vorhabende Thema gar in dreyen Stimmen ganz kurz hintereinander, eingeführet werden, so, wie es vorhin in zweyen geschehen ist. 3. E.

cadenza sfuggita.

Eintretender Bass, per dissonantiam,
1. Quartam.

§. 68.

Weil wir iso von der Ausführung handeln, nachdem vorhin eigentlich nur vom Anfange und Ende eines Haupt-Satzes in Fugen geredet worden, so dürfte wol manchem damit gedienet seyn, wenn ihm, über obiges Thema, zu einer Übung, im Ausarbeiten, der Weg gebahnet und Anlaß gegeben würde: Denn obzwar das Vornehmste bey den Fugen auf die Einrichtung des Haupt-Satzes und dessen Nachfolge ankömmt, so verdient doch die Ausarbeitung, daß man auch dabey ein Nachdenken gebrauchte. Ich will versuchen, ob eine kleine Beschreibung hierunter helfen, und in soweit ein Licht anzünden könne, daß man

dergleichen mehr, aus den Wercken berühmter Künstler, verfertige, und seine Übung darnach anstelle. Eine Handleitung kan es doch abgeben, und wer ihr folget, wird den Nutzen bald spüren.

§. 69.

Descriptio
elaboratio-
nis.

Das Thema *) soll in finali anheben, wie es oben §. 63. exemplo I. stehet; und ob man es gleich gar wohl, erwehnter maassen, erst rein ausshören lassen könnte, so ist doch auch nicht unrecht gethan, wenn etwa der Alt, bey derjenigen Note des Führers, die vor der letzten hergeheth, seinen Eintritt macht; welches aber bey dem Tenor nicht wohl angehet, und um so viel besser ist, ie edelhafter die gar zu grosse Aehnlichkeit lauten würde, wenn die Stimmen just in einerley Zeit-Maasse hintereinander herschleuterten.

§. 70.

Man nehme ferner in acht, daß bey dem Eintritt des Tenors, der sodann um einen Tact später, nach geendigtem Geführten, erfolget, die Ober-Stimme eine Dissonanz zur ersten Eintritts-Note des Tenors treffe und halte, welches sich am süglichsten die Quarte, b, seyn kan. Ein gleiches ist denn auch bey dem Eintritt des Basses zu bemerken; derselbe aber verziehe nicht so lange, als sein Vorgänger, sondern melde sich nur auf eben die Weise, wie der Alt gethan hat, nemlich bey derjenigen Note des Tenor-Sages, der vor der letzten hergeheth. Und als so findet sich eine geschickte Um- oder Abwechslung hierin. v. Excmpl. 2. §. 63.

§. 71.

Ist nun der Bass eingeführet, so mag man den Discant, oder Sopran, nach Verfließung und Erfüllung eines temporis, (2 Tacte) etwas pausiren lassen; die übrigen Stimmen aber indessen auf das bequemste, mit geschickten modulis und Rückungen, so lange weiter fortleiten, bis der Bass das Thema zu Ende gebracht hat: alsdenn kan, bey Berührung der letzten Note desselben, die Ober-Stimme wiederum in der Quint den Haupt-Satz anheben, und der Alt, im dritten Tact, nachdem er einen vorher pausiret hat, per finalem, folgen; dieser aber der Tenor per dominantem, nach vorhergegangener kleinen Pause, und mit oberwehnter Annäherung des Thematicis, so wie §. 67. angedeutet worden ist.

§. 72.

*) Ungeachtet es im Endigungs-Klause anfängt und aufhöret, hindert ihm doch solches eben so wenig an guter Ausführung, als dem §. 24. erwehnten Sage. Und wie wöhlen es desto lieber.

§. 72.

Hat der Tenor zum andern mahl, und zwar diesesmahl in Comite, bis an die letzte Note seinen Haupt: Satz geendiget, sodann, und nicht wohl eher, kan der Bass, nachdem er 6 oder 7 Tact pausiret hat, per Ducem, einfallen, wie §. 67. gleichfalls gewiesen ist; dabey denn der Sopran, bis etwa auf die Helffte des Themas, fortgesetzt werden, und hernach etliche Tacte 4 bis 5 pausiren mag: auf das er, bey ersehener Gelegenheit, das Thema zum dritten mahl, und zwar in finali, ergreiffe. Hiernächst kan es der Tenor wieder per dominantem nehmen, ohne das er pausiren, oder sonst seine Modulation unterbrechen darff; wobey aber der Bass ein paar tempora feiren mag.

§. 73.

So bald der Tenor penultimam berühret, nehmlich d; so lasse man den Ducem im Alt (wenn er vorher eine ganz kleine Pause gemacht hat) und gleich darauf im Bass den Comitern, bey der zweyten Alt: Note des Haupt: Satzes, hören, indessen die Ober: Stimme ein paar Tacte pausiret: nach deren Verfließung nehme sie das Thema zum vierten mahl, per dominantem, oder auch per Comitern, wie sichs am besten schickt (ich wählte das erste); worauf endlich der Bass zuletzt, doch ohne fernere Unterbrechung, in finali, folgen, und, mit einem kleinen Zierrath, der Schluß gemacht werden kan.

§. 74.

Diese Durchführung ist eine von den kürzesten und einfältigsten, die man haben kan, weil sie sich nur etwa auf 30 tempora, oder 60 Tacte, erstreckt, und wenig oder gar keine Ausschmückungen hat, mit welchen allemahl in Fugen gar sparsam umgegangen werden muß, so das sie nur zur bloßen transition dienen. Der Haupt: Satz kömmt darin funfzehnmahl vor, welches mit jener Zahl eine gute Verhältniß weist. Dux & Comes sind, ieder zweymahl, abgewechselter Weise, im Sopran; im Alt ist der Comes nur zum Anfange einmahl, hernach der Dux, zu verschiedenen unterbrochenen Zeiten, drey mahl; der Tenor hat das Thema einmahl im Duce, und zweymahl im Comite; der Bass aber viermahl mit Umwechselung des Führers und Geführten. Und das wäre so die schriftliche Zergliederung einer kurzen Fuge.

§. 75.

Von der Länge des Haupt: Satzes etwas zu erwehnen, so kan man im ernst: haften Kirchen: Styl wohl vier und mehr Tacte, nach der allabreven- Art dazu
neh;

nehmen; aber nach heutiger und gebräuchlicherer Weise, wo der langsame Viertes Quartel-Tact, mit besserer Melodie, herrschet, nicht gerne über zweyen Tacte. In ungeraden und kurzen Mensuren hat es eine andere Bewandniß, und läßt sich disfalls nichts festes, oder unumstößliches, vorschreiben: maassen die Worte, und andre Umstände, bisweilen darnach seyn können, daß sie ein etwas langes Thema erfordern. So will sich auch hiebey der Eigensinn des Setzers nicht gerne einschräncken lassen. Alles, was ich hierüber ratthen, und für gut ausgeben kan, ist dieses: Lieber zu kurz, als zu lang. S. §. 9. h. c.

§. 76.

Vor diesem war es eine Regel, daß man erst, wenn die Fugen mit Singe-Stimmen und Instrumenten seyn sollte, den Haupt-Satz mit jenen allein durchführte, und nachgehends mit den Instrumenten, auch besonders, ein kleines Zwischen-Spiel oder Ritornello machte, welches sich auf das Thema beziehen mußte; doch nahm sich die allabreven-Art hievon aus, als welche man immer alla Capella, zugleich mit Instrumenten und Singe-Stimmen anhebt, fortsetzet und endiget.

§. 77.

Mit der Zeit ist eine andre Weise eingeführet worden, die fast mehr Beyfall gefunden hat. Da läßt man, nemlich, zwey oder drey Stimmen, nachdem das Stück stark ist, vorangehen; wenn aber die letzte eintritt, fallen ihr zugleich alle Instrumente auf einmahl mit zu, bey denen das erste und oberste (es sey nun ein Violino, oder was anders) nicht mit dem Sopran in unisono gehen, sondern eine eigene Melodie (so wie sie denn auch Melodie heißen mag) führen, und, wie mans nemet, reel gesezet werden muß. Die zuletzt eintretende Sing-Stimme sey nun der Bass oder der Discant, (denn eine von den beyden äußersten ist doch die beste, obgleich den übrigen kein Verbot auferleget ist) so that solches Tutti eine sehr gute Wirkung, nicht nur im Anfange; sondern auch gegen das Ende einer Fuge.

§. 78.

Es wollen einige Contrapunctisten haben, man soll absonderlich den Bass, wenn er den Haupt-Satz zum erstenmahl ergreift, in finali anheben lassen. Dieses ist nun zwar eine gute natürliche Ordnung, wenn der Sopran vorher in dominante angefangen hat, und der Stimmen vier sind, auch der Alt und Tenor sich bereits Rang- und Reihenmäßig hören lassen: ingleichen, wenn zwey Soprane vorhanden sind, und die Fuge aus fünf Sing-Stimmen bestehet, wie ich
denn

denn glaube, daß diese vorbesagte Ordnung eine Ursache, unter andern, mit gegeben seyn mag, warum die Altten gerne 2 Discante gebraucht haben.

§. 79.

Allein, wenn nur vier Stimmen singen sollen, und die erste fängt in finali an, und die Ordnung wird beybehalten, so muß der Bass nothwendig dominantem wählen, welches gar keine Sünde ist. Wird aber die Ordnung nicht gehalten, (wie solches ebenmäßig in des Sehers Willführ stehet) so fällt die Regel ganz und gar weg. In so weit könnte man sie dennoch gerne geken lassen, daß, wenn der Bass, zum allerleysten mahl, in einer Fuge das Thema führet, und auch, wenn er allein anfängt, solches in finali geschehen möchte: mit dreyen Stimmen ist es leichter zu thun, als mit viereen.

§. 80.

Vor allen Dingen richte man sein Thema so ein, daß es in der Melodie nicht zu weit um sich greiffe, zu hoch oder zu niedrig gehe, d. i. daß es seine Gränzen, in diesem Verstande, etwa an einer Quinte, oder höchstens, an einer Sext, im Umfange habe, als worin man passsame Modulationes machen kan, und Raum genug dazu findet, auch desto bequemer dieselben in den Mittel-Parteyen anzubringen Gelegenheit hat. Werden diese Gränzen nicht in Acht genommen, bey der Einrichtung eines Haupt-Satzes zur Fuge, so entstehet in den Wieder-schlägen viele Schwierigkeit, absonderlich wenn Sing-Stimmen dabey zu thun haben. Gilt diese Anmerckung in einer ieden Melodie, wie schon im dritten Capitel §. 21. gelehret worden; wie vielmehr findet sie bey einem Fugen-Satz ihren Grund.

§. 81.

Keines Sängers Stimme wird sich, ordentlicher und gewöhnlicher Weise, in gleicher Stärke auf zwo Octaven erstrecken; selten auf zwo Sexten; allemahl aber auf zwo Quinten, neun oder zehn Grad: und da gehet man am sichersten. Ich rede darum von Quinten, weil eine iede Stimme das Thema wenigstens einmahl als Ducem, und einmahl als Comitem, führen muß, dazu denn der erwähnte Sprengel nöthig ist.

§. 82.

In Instrumental-Sachen findet eine grössere Freiheit Raum; doch gibt es bisweilen im Spielen, noch mehr aber im Gehör, keine geringe Verwirrung,

wenn die Thematata einander zu sehr ins Gehörge kommen, bald auf, bald niederspringen müssen, einfolglich nicht nur allen Zusammenhang der Melodie, sondern auch die Deutlichkeit, verlieren, sich nicht recht ausnehmen, noch absondern können: zumahl auf dem Clavier, allwo ein weiter Umfang des Haupt-Satzes an der Vernehmlichkeit grossen Abbruch thut; er mag so künstlich ausgearbeitet seyn, als er immer will.

§. 83.

Was weiter bey dieser Materie noch in Obacht zu nehmen, lassen wir billig bis zur Reiffung des Vollkommenen Capellmeisters ausgefeket seyn, und schlagen indessen die Partituren der wenigen guten Contrapunctisten zu Mustern in praxi vor, deren Arbeit man fleissig, nicht nur spielen, (denn viele können eine erlernte Fuge gut spielen, und wissen doch kaum worin sie bestehet) sondern genau durchgehen, fleissig untersuchen, und, nach obiger Anleitung, in anatomische Beschreibungen bringen muß, damit man ihnen die Künste ablerne, solche nachahme, und die in unserm Kern angegebene Grund-Sätze weislich anwende. Die mir bekannten grossen Meister in Fugen sind, nebst andern, Bach, Scarlatti, Händel, Johann Krieger, Kuhnau, Telemann, Walther &c.

E N D E.



Register.

A.

A bend Music 101
Accent ist wohl zu beobachten 42
Acht-Klang in reinem Verbalt, wie er sich auf dem Klang-Meister hervor thut 4
Adagio, dessen Affect 67
Affettuoso, dessen Affect 67
Airs à Deux 99
Allegro, dessen Affect 67
Allemanda, was sie sey 121. ihre Gattungen 121. 122
Amplificatio in einem musicalischen Exempel gezeigt 124
Anaphora, Exempel davon 141. 142
Andante, dessen Affect 67
Anfang der Melodie ist in reinen, mit der Ton-Art außs beste verwandten, Klängen zu machen 57. Exempel davon 58
Anfangs-Klänge, außerordentliche, einer Fuge 146. 157
Angeloise hat was vorzügliches und seltsames 117. ihre Haupt-Eigenschaft 117
Anschlag, Bedeutung dieses Worts 154
Antiphona 94
Antrag, woraus er bestehe 72. beschrieben 129. durch ein Beyspiel erläutert 131. 132
Apostrophe, was sie sey 133
Aria, deren Wortforschung und Beschreibung 95
 erfordert einen ganzen Zusammenfas 72. 73
 a 3. Vocel 100
 vierstimmige 100
 mit und ohne Doubles 122. an einer von Mar-cello wird die Einrichtung erläutert 130. sq.
Arten haben die Oden fast gar **verbrungen** 94. so ohne Begleitung beweget 33
Arieux, was sie sey 95. 96
Arioso, was es sey 95.
Ausbaden, wo und wie sie zu brauchen 101
Ausarbeitung der Seg.-Kunst, ist nach gemacht-tem Uberschlage leicht 137. 139. ohne Einrich-tung schwer 137. und selten gut 138. will kalt Blut und Bedachtsamkeit haben 139
Ausführung eines Juges- Sanges, was dabey zu beobachten 177. 184
Aus schmückung, worauf sie sonderlich antomme 139
f. Manieren.

B.

Bach, ein glücklicher Meister in Fugen 147. 182
Ballade, was sie sey 117
Balletten, ihre Beschreibung 102. Abzcheiden 102, deren werden verschiedene angeführt 102. 103
Bekräftigung wird beschrieben 130. durch ein Beyspiel erläutert 132
Berichte, wird beschrieben 129. in einem Bey-spiel erläutert 131
Blindgebohrner bringt auf einem Waldhorne mehr Klänge hervor, als eine Orgel hat 10
Bononcini, wird getadelt 59
 seine Cantaten 63
 der jüngere ein melodischer Seher 53
 wußte den eigentlichen Sitz der Manieren 141
Bourrée, ihr Abzcheiden 112. Wortforschung un-tersucht 112. Affect 67
Boutaen 122

C.

Cadenzen, ob sie Clausula zu nennen 36. wie sie beschaffen seyn sollen 46. 47
Canarie, ihr Affect 117
Canonische Styl, wie er in der Kirche zu gebrau-chen 20. außserhalb der Kirche 25. 26
Cantaten, ihre Gattungen 98. und Eigenschaften 98
Canticum 94
Capellmeister, die größten in Frankreich sind Ausländer 140
Capellmeister, der vollkommene, wird verspro-chen 28. 33. 34. 46. 57. 182
Capell-Styl, wird der gebundene Kirchen-Styl genannt 14
Capricci 122
Cavata, deren Beschreibung und Abkömmlinge 96
Chaconne, eine Tang-Melodie 123. Nahmens-Ableitung ibid. Eigenschaft 123. wie sie von der Passacaille unterschieden 123. sq. ihr Affect 66. richtet bey Höfen öfters mehr als Contra-Puncte aus 22
Chor, kan dreyerley seyn 100. wie sie bey den Weischen, Franzosen und Teutschen beschaffen 101
Choral 94. Vater Unser 21. wie eine Fuge dar-aus zu machen 152. Christus der uns selig
 A a

Register.

tung beschaffen seyn **137.** will Feuer und Geist haben **139**
 Exclamation **142**
 Exclamations-Zeichen, dessen Satzungen, wie sie ausdruckten **90.91**
 Exordium f. Eingang.

F.

Fantaisies, ihre Arten **122.** Abzischen **123**
 Feld- und Kriegs-Styl **28**
 Figurz dictionis **140.** sq. Sententiz **140.142**
 Fließend soll eine Melodie seyn, acht Regeln davon **26.** Gleichförmigkeit der Rhythmorum in Obacht zu nehmen **45.** der Numerus musicus beyzubehalten **45.** sq.
 Folies d'Espagne **119**
 Fortschreitungen, geometrische **68**
 Frage Zeichen, wie es ausdruckten **89.90**
 Frankreich ist die erste Tang-Schule **22**
 Franzosen sind grosse Meister im Instrumenten-Styl **64.** ihnen ist in der melodischen Leichtigkeit mehr als den Westchen zu folgen **38**
 Französische kleine Tang-Vieber und Melodien an Führer einer Fuge **145.** wie er anhebe **146.** wie lang er an Tacten **147**
 Fuge, ihre Beschreibung **144.** woher sie den Nahmen habe **144.** gebundene und ungebundene **144.** einfache **144. 145.** vielfache **145.** ihre Seele sind gute Bindungen und Rückungen **169.** hat drey Haupt-Kämpfer **145.** General-Fugen-Regel **152.** Freyheiten bey denselben **155.** Proben davon **156.** sieben Anmerkungen **172.** seq.
 Fugen = Satz, dessen Anfang und Ende machen die meiste Schwierigkeit im Wiederschlage **148.** wie der Anfang **145. 146.** und Schluß seyn solle **145.** ordentliche **146. 157.** außerordentliche Anfangs-Klänge **157. 164.** außerordentliche Schlüsse **164. 171**
 Fughe sicche **144**
 Fux, ein Meister in Fugen **182**

G.

Gänge f. Sätze.

Gavotta, ihre Arten **111.** Affect, Zeit = Maasse und Eigenschafft **111.** warum die Franzosen nur ein brauchen: 1 Nahmens-Ursprung ib.
 Gebundene Kirchen-Styl, wo Nachricht da-

von zu finden **13. 14.** Dieß auch der Capell-Styl **14.** ist bey uns nicht mehr geröthlich **14**
 Gefährte einer Fuge **145.** zielt allezeit auf eine reine Repercussion **149**
 Gegen-Fugen **145**
 Gelenkte f. Comma.
 Gemüths-Bewegungen sind der Endtwec der Melodie **32. 66. 40**
 Geschmack, ob davon Regeln gegeben werden können **29**
 Gespräche f. Dialogi.
 Giga, ihr Affect
 Gigue, ihr Affect **67. 115.** wie sie anzuwenden **116**
 Gleichförmigkeit macht angenehm und dauerhaft **136**
 Glied f. Colon.
 Graupner wird gelobt **110**
 Gründe, in welcher Ordnung sie anzubringen **135**

H.

Händel wird gelobt **23. 110. 122. 182**
 Halb-Ton, der grosse, im übertheiligen Verhalt, wie ihn der Klang-Messer angebe **9**
 Halb-Ton, der kleine, im übertheiligen Verhalt, wie er auf dem Klang-Messer zu erforschen **9**
 Hammer-schmid wird gelobet **14.** Probe auf dessen geistlichen Madrigalen **18**
 Harmonie, was sie sey **31.** wie sie mit der Melodie verknüpft die Gemüther rühre **32**
 Heintzen wird getadelt **34**
 Hochzeit-Stücke **106**
 Hornpipe, was sie seyn **117. 118**
 Hyannus **94**
 Hypochematistische Styl **22.** wo Unterricht davon zu finden **23**

I.

Incisiones sind bey der Melodie genau zu bemerken **39**
 f. Einschnitte.
 Instrumental-Melodie ist die Tochter der Vocal-Melodie **60. 61.** folget dieser **61.** hat mehr Feuer und Freyheit **62. 63.** läßt mehr Sprünge zu **63.** findet viel Schwierigkeiten der Ton-Arten **65.** hat nicht mit Worten zu thun **66.** soll nicht ohne Gemüths-Bewegungen seyn **66. 67.** daher hat die Musica melica nicht son-

Register.

derlich zu thun 68. sucht den Nachdruck im Klange 69.	Lesso, Orlando, Urtheil von ihm 14
Instrumental-Music, was sie sey 18. ob sie Incisiones brauche 39.	Läufer, sind mäßig zu brauchen 58-59
Instrumenten, bey ihnen sind die Grenzen nicht so enge, als bey Sängern 64. lassen mehr Kunstwerk zu, als Sing-Stimmen 65. müssen nicht hervor ragen, wenn sie mit der Vocal-Music zusammen arbeiten 65-66	Lauten: Sachen 121
Instrumenten-Melodien 109. seqq.	Leicht soll eine Melodie seyn, sieben Regeln davon 35. sie soll was bekanntes 37. nicht affectirtes an sich haben 37. der Natur am meisten, dem Gebrauch nur in etwas folgen 38. Künstley vermeiden 38. ihr sind gewisse Schranken, die ieder mann erreichen kan, zu setzen 38. die Kürze ist der Länge vorzuziehen 39
Instrumenten-Styl 18. hat viel Gattungen 19. was ein Seher dabey zu beobachten 19-109. ist auß der Päpstlichen Capelle verbannt 19. wie er in der Kirche 19-20. auß dem Teatro 21-22. bey der Kammer-Music zu brauchen 24-25. wo Beyspiele davon zu finden 25. dessen Eigenschaften 25	Leiter, wie die Klänge bey'm Wiedererschlage einander antworten müssen 150-151
Intervalle, Beschreibung 1. der klingenden Intervalle Verhalt 1.11. lassen sich durch Linien und Zahlen am besten abbilden 1. grade und kleine sind grossen Sprünge vorzuziehen 35-48. und gesucht abzuwischen 49	Lento, dessen Affect 67
Intrada, ihr Affect 124	Liebllichkeit einer Melodie, acht Regeln davon 35. derselben Erläuterung 48-59
Josquins, Nachricht von ihm 140	Linien und Zahlen bilden die Intervalle und ihren Verhalt am besten ab 1
	Lippl Gedachten von der Melodie 31
	Loure, ihr Affect 115
	Lully wird gelobt 21
	ist in alle Sättel gerecht 22
	seine Werke werden recommended 38-114
	Lust-Spiel 104

K.

Kaisers Opern-Intrada 21
Kammer-Styl begreift den Instrumenten- 24-25. Canonischen 25-26. Chorischen 26-27. Madrigalen- und Melismatischen Styl 27
Kirchen Lieder, wie sie in eine Fuge zu bringen 154. f. Choral.
Kirchen-Styl 13. dessen fünf Gattungen sind der gebundene 13-14. der Moteten- 14-15-16 Madrigalen- 16-17-18. Instrumenten- 18-19-20. und der Canonische Styl 20
Klänge, einer Trompete 10. entworfen 11. wie sie einander im Wiedererschlage antworten müssen 150-151
Klang Maasse, ihr Wesen und Nutzen 1-2
Klang Messer f Einsaiter.
Krieger, Johann, ein Meister in Fugen 182
Kubnay wird gelobt 110-182
Künstleley ist bey der Melodie zu meiden 38
Kürze ist der Länge vorzuziehen 39

L.

Lamento, dessen Affect 67

M.

Madrigalen, Ursprung des Namens 17. Beschreibung 17. ehemalige und jetzige Beschaffenheit 17-18
Madrigalen-Styl 16. wie weit er sich erstreckt 16. seqq.
Madelrey gleicht der Music 40
Manieren verderben manche schöne Melodie 140. wohlangebrachte verdienen ihr Lob 140. schicken sich besser für Instrumenten, als für Sing-Stimmen 141. ob sie von einer Dauer seyn 143
Marsch, dessen Eigenschaften 113. kan auch in ungerader Tact Art erscheinen 114. was ein Seher dabey zu beobachten 114
Maschi wird gelobt 122
Mathematische Hülfsmittel, wozu sie in der Music nöthig 2-10
Melismatische Styl 24
Mollimi sind mäßig zu brauchen 58. Exempel 59
Melodie, Kunst eine gute zu machen 20. seqq. begreift das wesentlichste in der ganzen Music 29. ihre Seele ist die Zeit-Maasse 40. eine gute

gute ist bey vielen Stimmen nicht anzutreffen
 30. 31. ist gründlich beschrieben 31. und um-
 ständlich erläutert 31. seqq. deren Materie 31.
 Form 31. Endzweck 32. 66. wie sie die Ver-
 mürher rühre 32. bisher hat eine richtige Ver-
 schreibung derselben gefehlet 34. ihre wahre
 Schönheit bestehet in dem bewegenden und
 rührenden Wesen 34. Eigenschaften 32. 33.
 a) daß sie leicht sey, sieben Regeln 35. 37. 39.
 b) daß sie fließend sey, acht Regeln 36. 45.
 48. c) Lieblichkeit, acht Regeln 35. 48. 59.
 d) Deutlichkeit, zehn Regeln 35. 39. 45. Un-
 terschied der Vocals- und Instrumental-Mele-
 dien 60. 70. ihre Satzungen und besondere
 Abzeichen 93. seqq.
 Melodie, wird beschrieben 29. ist noch von
 niemand gelehrt worden 29. Dantus hat zwar
 den Mangel bemerkt, ihm aber nicht abge-
 holfen 30. hier werden die ersten Regeln da-
 von gegeben 30. deutete bey den Griechen die
 ganze Stg. Kunst an 31

Menage, von der Gavotte 111. seine Origines ge-
 tabelt 117

Menschen Stimme, ihr Sprengel 64

Menuetten, ihre Satzungen 109. Affect 109.
 Eigenschaften 109. wo man die besten antreffe
 110. 111. eine wird zergliedert 109. 110

Morboffs Gedanken von Madrigalen 16

Moteten, ihre alte Gestalt 108. sind nicht gäng-
 lich zu verwerfen 108. diesen Rahmen geben
 die Franzosen allen Kirchen-Stücken 108

Moteten-Styl, wo er seinen Rahmen her habe
 15. dessen Werth 15. 16. heutiger Gebrauch
 16. ob ihm der Canonische Styl unterworfen
 15

Music hat mehr Füße, als die Dicht.-Kunst 46

Musicus hat viel mit den Rednern gemein 135

D.

Nachdruck, denselben sucht die Vocal-Musik in
 Worten, die Instrumente im Klange 69. der
 Worte, wie er zu finden, in etlichen Exem-
 peln gezeigt 42. 43

Narratio s. Bericht.

Natur, ihr ist mehr zu folgen, als dem Gebrauch
 38

Note cambiata 164

Oden sind von den Arien fast gar verdrungen

94. zu welcher Schreib.-Art sie gehören 95

Operetten 105

Opern, ihre Eigenschaft 104. was ein Setzer

dabey in acht zu nehmen 104. 105

Opern-Componist muß alle hohe Tang.-Arten

wohl verstehen 22

Opern-Styl 21

Oratorien, ihre verschiedene Arten 106. ihre

Abzeichen 106. wo und wie sie zu brauchen

101. bey denselben ist der Schluß zuerst vor-
 zunehmen 136

Orchester hat verschiedenes vom Unterschied des

Stols beygebracht 13

Orgeln können die Gespräche nachahmen 105

Orlando, ein gewissenhafter Contrapunctist 155

Ouverture, ihr Character 125. Affect 67

P.

Paragraphus 72

Parenthesis, wie sie auszudrücken 62. poetische

Exempel 91. 92 sind mehrtheils zückerer 92

Partite, ihr Affect 122

Pastecaille 123. 124

Passepleid, dessen Ursprung und Affect 118. 67

Pastion 106

Pastorale, ihr Kennzeichen 103. wie sie abzu-
 fassen 104

Periodus, beschrieben 73. wie er einzurichten
 74. 75

Peroratio s. Schluß.

Phantastische Styl, was darzu gehöre 23. wo
 er gedraucht werde 24. darinnen wird Handel
 gelobt 23

Poeten werden getadelt 72. 66

Polnische Art des Choraischen Styls ist beliebt
 26

Polonoise, ist von vorzüglichem Tuge 116.

was sie besonders an sich hat 116. ihre Eigen-
 schaften 117

Preludes 122

Presto, dessen Affect 67

Proposito s. Antrag.

Psalmen 94

Punct, wie und wo anzubringen 92

Register.

nicht genau 68. suchet den Nachdruck in Worten Vollstimmigkeit kömmt der Melodie zu Hülfung der Gemüther zu Hülf 69 32	Wohlklingende Sätze sind zu Mustern zu wählen 53. Regeln und Exempel davon 53-54 3.
---	--

B.

Waldhorn bringt mehr Klänge hervor, als eine Orgel hat 10 Walther, ein Meister in Fugen 182 Werckmeister wird gelobt 10 Werner, Christian, Cantor in Danzig 13 Widerlegung wird beschrieben 130. durch ein Beispiel erläutert 133 Wiederholungen, gute sind, aber nicht oft anzustellen 55 Exempel 56. 57 Wiedererschlag, wenn er am besten klingt 57 Wind-Instrumente, einige erfordern ihre eigene Erspargung des Athems 64	Zablten, ihr vornehmster Nutzen bey dem Klange f. Fluten. 2 Zabl. Lehre. wozu sie in der Musick diene 2 Zeit. Maasse ist die Seele der Melodie 40 Zergliederung einer Melodie 109. wird mit einem Menuewen versucht 109. 110 Ziegler, Caspar, seine Beschreibung der Madri-gale 17 Zusammenhang hüffe ein grosses zum fließenden Wesen einer Melodie 47-48 Zusammenfatz 72. 73 Zwischen-Spiele der Italiäner 24
--	--

Folgende Nachschrifft hat ein Ungenannter etwas spät mitgetheilet, und hier anzuhängen begehret; Seine Worte lauten also:

Er würde sich schwerlich die Mühe jemahls geben, über dem Herrn D. K. Scheelsüchtig oder neidisch zu seyn; gönne ihm vielmehr, als einem grundrädlichen und fleisigen Mann, gerne alles gutes; Kenne aber, in Beurtheilung wissenschaftlicher Lehrsätze (welches keine Heiligthümer sind) weder Platonem, noch Aristotelem, sondern seine alte, beste Freundin, die Wahrheit ganz allein. Wer in Künsten protestantisch seyn will, muß sich nicht auf gut papistisch eine Unfehlbarkeit zuschreiben. Im gelehrten musicalischen Reiche gilt kein Ansehen der Person. Auf dem Parnas siehet Apollo bloß auf den Verstand, und macht denjenigen nur holde Blicke, die es besser wissen, als andre, und ihre Sachen richtiger zu Märckte bringen, als D. K. Da lobt man vernünftig, tadelt herbhaft, und scheuet kein Velfern der schwachen oder kleinen Geister. Was die verblünte Redens-Art über B. betrifft, hat der Ungenannte solche gar wohl begriffen, und eben darum des Herrn K. critischen Geschmack, in lauterm Ernst, gepriesen; welches dieser jedoch nicht verstehen wollen, sondern zum ärgsten gedeutet, und sonst keine Spibe, die zur Sache gehöret, und zu seiner Vertheidigung die könte, vorgebracht hat. Uebrigens sey dem Velfall des gemeinen Mannes nicht allemahl zu trauen, wie aus dem Exempel des Hippomachi und seines Schülers im Meliano zu sehen.

