Rostocker Dokumentenserver
Dieses Werk wurde Ihnen durch die Universitätsbibliothek Rostock zum Download bereitgestellt.
Für Fragen und Hinweise wenden Sie sich bitte an: digibib.ub@uni-rostock.de

Philipp Christoph Hartung

Musicus Theoretico-Practicus, bey welchem anzutreffen ...

1 : Die demonstrativische Theoria Musica Auf ihre wahre Principia gebauet, von vielen arithmetischen Subtilitaeten befreyet, hingegen Die Abwechslung derer Harmonien, die daher entstehende Scalae, und die aus der Harmonie entspringende Melodie ...

Nürnberg: Felßecker, 1749

http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527

Band (Druck) Freier Zugang

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0001
DFG

Dd-68/11 1-3

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0002
DFG

Ex
Bibliotheca
Academiae
Rostochiensis

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0003
DFG

Bibliotheca
Regiae
Gustrowiensis

1924 XII 149/51

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0004
DFG

MUSICUS THEORETICO-PRACTICUS

bey welchem anzutreffen

I.

Die demonstrativische

THEORIA MUSICA

Auf ihre wahre Principia gebauet,
von vielen arithmetischen Subtilitæten befreyet,
hingegen
Die Abwechslung derer Harmonien, die daher entstehende
Scalæ, und die aus der Harmonie entspringende Melodie.
Nebst noch mehrern bißher unerörtert gebliebenen
Wichtigkeiten vestgestellet werden.

II.

Die methodische

CLAVIER-Anweisung

Mit Regeln und Exemplen.
wozu noch kommet
Eine Anführung zu fugirenden Fantasien, zu
rechter Executirung deß Chorals, zu rechtem Ge-
brauch eines neu-inventirten Circuli.

ausgefertigt von

P. C. Humano.

Nürnberg,
Gedruckt bey Adam Jonat, an Felßeckers seel. Erben, 1749.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0005
DFG

Vorbericht

Zum ersten Theil.

Dem Hoch- und vielgeneigtem Leser wird nicht mißfällig seyn, daß der Autor dieses Compendii Humanus heißt. Dann auf eine inhumane Art das Studium Musicum abzuhandlen, welches doch mit unter die Humaniora, wo nicht unter die Humanissima gehört, wäre ein sehr grosser Ubelstand. Inzwischen heißt Humanus noch lange nicht so viel, als Angelicus oder gar Divinus; sonst wäre das Sprüch-Wort nicht in der Welt: Errare humanum est. Darum bittet sich der Autor aus, daß humane und Warheit-liebende Musici dieses Werkgen nicht ehe approbiren möchten, biß sie es untersucht und von der Warheit überzeugt worden. Man hat vor nöthig erachtet, die musicalische Theorie in solcher Methode vorzutragen, wie eines aus dem andern folget: dann dardurch gewöhnt man sich, von allen musicalischen Warheiten Raison zu geben, deren man die meisten bißher nur durch das Gehör vertheidigen können; aber auch, wann man gesprochen: Mir

klingt es, oftmahls den Widerspruch hören müssen: Mir klingt es nicht. Diesen gegenwärtigen Tractat nun zu verstehen, wird nöthig seyn, ihn von Anfang an, und nicht hin und her etwas heraus zu lesen. Man hoffet durch dieses Compendium dem Mangel ziemlich abzuhelfen, von welchem Baconus redet, mit solchen Worten, welche biß dato noch immer wahr gewesen, und die daher von dem Herrn Walther in dem Musicalischen Lexico bey dem Namen dieses gelehrten Engelländers mit Fleiß eingerücket worden: Varie hactenus, neque infeliciter, praxis Musicæ exculta est: theoria vero, præcipue, quæ practicæ causas continet, admodum perfunctorie habita; reducta enim est in mysticas quasdam subtilitates, quarum nec usus nec veritas constat. Denenjenigen Music-Liebhabern wird dieses Werkgen insonderheit einleuchten, welche gern etwas gründliches in der Music hätten lernen mögen, aber in der Meynung, als ob die viele arithmetische Arbeit derer bißherigen Theoreticorum zur Känntniß der Music-Schönheiten nöthig wäre, bißher sind abgeschreckt worden. Gegenwärtige Theorie ist auf einen ganz andern Fuß gesezt. Und destoweniger wird sie Verdacht auf sich laden, als ob sie sich derer Eiß-Brüche anderer Autorum bedient hätte.

I. N. J.

I. N. J.

Cap. I.

§. 1.

Alles was dem Gehör fühlbar ist, heisset ein Laut.

§. 2. Die Erfahrung giebt: Daß ein Laut seye; daß mancher Laut starck, mancher leiß; mancher verwirrt, mancher deutlich; mancher schön, mancher wiedrig, seye.

§. 3. Die Erfahrung giebt ferner, daß manchmal zwey oder mehr Laut zusammen wiedrig, manche zusammen schön sind.

§. 4. Die Erfahrung zeigt, daß manche Laut, wann man sie nacheinander hört, lieblich; manche nacheinander wiedrig sind: und daß mehr Laut zusammen, wenn sie von etlichen andern Zusammen-Lauten abgewechselt werden, und wann nach diesen wieder andere folgen, sich wohl oder übel hören lassen.

§. 5. Die Erfahrung lehrt, daß mancher Mensch einem Laut, oder Zusammen-Laut, oder abwechslenden Zusammen-Laut, länger dann ein anderer Mensch zuhören könne.

§. 6. Die Erfahrung lehrt, daß das, was schön lautet, wann man es lange hören muß, endlich unerträglich wird.

§. 7. Die Erfahrung zeigt, daß mancher Laut oder Zusammen-Laut, oder abwechslender Laut einem Menschen angenehm, einem andern wiedrig ist.

§. 8. Die Vernunfft hält den Schön-Laut vor eine Wohlthat GOttes: daher sie billig bemühet ist, die Ursachen desselben zu untersuchen, und allerhand Schön-Laut dem Menschen zur Vergnügung, GOtt aber fürnehmlich zu Ehren, auszusinnen.

§. 9. Weil die Vernunft aus der Erfahrung weiß, daß der Schön-Laut nicht in allen Menschen einerley Empfindung verursachet: so untersucht sie die Ursach dieses Unterschiedes.

§. 10. Die Vernunft findet bey ihrer Untersuchung, daß solcher Unterschied offt herrühret von übeler Beschaffenheit des Ohrs ; offt von des Gehöres langer Gewohnheit; offt von einer bey gewissen Laut gehabten verdrießlichen oder lustigen Neben-Vorstellung ; offt vom Eigensinn, und Eigen-Liebe ; offt von mehr dann einer dieser, oder noch von andern Ursachen.

§. 11. Dahero nimmt die Vernunft bey Betrachtung des Schön-Lauts, das Ohr und Gehör zwar wohl zum Empfinder, aber nicht zum unbetrüglichen Richter an: und sinnet hingegen auf etwas gewisseres.

§. 12. Die Vernunft untersucht deßwegen die Ursach des Lautes, deß einzelnen Schön-Lautes, deß Mit- oder nach einander folgenden Schön-Lautes.

§. 13. Die Ursach deß Lautes sofern er starck oder leiß, deutlich oder verwirrt, hoch oder niedrig ist, findet sie in der Natur-Lehre, sowohl an denen lautenden Cörpern, als an dem Ohr, und der zwischen beyden befindlichen Lufft.

§. 14. Die Ursach deß Ubel- und Schön-Lautes, findet sie in der Natur-Lehre und der Mathesi.

§. 15. Wann die Vernunft das was sie vom Schön-Laut gefunden, in ordentliche Begriffe und Schlüsse bringt, daß es dem Verstand recht faßlich und überzeugend ist ; so heißt dieses eine Scientz.

§. 16. Trägt man diese Scientz mündlich oder schrifftlich vor, so ists eine Doctrin.

§. 17. Lehrt man nur die Ursachen deß Schön-Lautes in dieser Scientz, so heißts eine Doctrina Theoretica.

§. 18. Lehrt man aber auch darneben, wie man nach der Erkänntniß der wahren Ursachen, auch selbst soll Schön-Laute hervor bringen ; so heißt das eine Ars: und die Doctrin heißt alsdann Doctrina Theoretico-Practica.

§. 19. Die Wissenschafft, die wissenschafftliche Lehre, und die practische Lehre zusammen, oder einzeln heißt mit einem Namen Music. Auch ist bekannt, daß die Anstimmung der ersonnenen Schön-Laute, und auch die zu Papier gebrachte Zeichen oder Noten, deß ersonnenen Schön-Lautes, ebenfalls pflegt Music genennt zu werden.

§. 20. Wir bekümmern uns dermahlen um die Music, sofern sie eine Scientz ist. Und befleißigen uns, daß unsere Doctrin eine gründliche Wissenschafft vom Schön-Laut seyn möge.

§. 21. Die Ausübung der Musicalischen Scientz ist eine Kunst, sowohl in Erfin-

Erfindung der Schön-Laute, als auch in Anstimmung derselben. Was leicht ist, ist keine Kunst. Daher hat die Eigen-Liebe offt einen Musicum betrogen, daß er das, was ihm schwehr wird auszuüben, alsbald vor eine Musicalische Kunst halten wollen; ob es gleich nicht schön gelautet. Man beliebe den Unterschied zwischen Kunst-Laut und Schön-Laut zu mercken, ingleichen beliebe man nachzudencken, ob die Namen: Thon-Künstler, Thon-Künsteleyen einem braven Musico eine Ehre seyen?

§. 22. Die Music erweget alles was zum Schön-Laut gehört. Daher werden wir betrachten müssen. Die Stimme, den Thon, die Intervalla, die Harmonie, die Verwechslung der Harmonien, die Scalam, die Dissonantien, die Melodie, die Mensur, die Würckung der Music.

Cap. II.

§. 23.

Stimme ist ein einfacher Laut von anhaltender annehmlicher Höhe und Stärcke; es seye gleich bey Menschen, oder Instrumenten.

24. Menschen-Stimme ist dem menschlichen Ohr, gleichwie dem thierischen Ohr seines gleichens Stimme, am angenehmsten.

§. 25. Es ist aber ein grosser Unterschied zwischen der menschlichen Red-Stimme, und Sing-Stimme. Die Red-Stimme hat keine anhaltende Höhe, sondern zieht sich über oder unter sich. Dahingegen die musicalische Stimme in der Höhe anhält.

§. 26. Weil bey einem guten Redner der Nachdruck seiner Stimme aus denen Gedancken ungezwungen mitfolgt; und er an die Erhebung und Verstärckung der Stimme gar nicht gedenckt, wann es unaffectirt seyn soll; Da hingegen ein Sänger auf seine Noten zugleich acht haben muß, und folglich nicht so herzlich redet: so steht das Auf- und Abziehen der Red-Stimme einem Redner besser an, als wenn es lautete wie gesungen. Und das Anhalten der Höhe in der Sing-Stimme steht einem Sänger besser an, als wenn er auf- und abzöge; Dann man dächte sonst, er singe falsch; oder rede affectirt.

§. 27. Dahero muß man es der Stimme gleich anhören, ob es geredet, oder gesungen heissen soll. Wer einen Rede-Sänger abgeben will, der ist ein unannehmlicher Redner; und wer einen Sing-Redner abgeben will, der ist ein falscher Sänger. Wovon unten ein mehreres.

Universitäts Bibliothek Rostock http://purl.uni-rostock.de /rosdok/ppn818015527/phys_0011 DFG

§. 28. Instrument-Stimmen sind dem menschlichen Ohr angenehm, wann sie in eben dem Ambitu der Höhe und Tiefe bleiben wie die Menschen-Stimme, oder nicht sehr weit darüber gehen.

§. 29. Menschen-Stimme mag bey Alten oder Jungen seyn, so schickt sie sich immer zum Mitstimmen.

§. 30. Menschen-Stimme ist allein vermögend, alle Höhen, die ihr nicht allzu hoch oder tief angegeben werden, nachzustimmen, und daraus einen schönen Zusammen-Laut anzufangen. Instrumenten hingegen können nicht anders lauten, als wie sie gestimmt sind, und haben schon eine bestimmte Höhe.

§. 31. Was der Stimme am ähnlichsten kommt, ist der Klang, welcher ein einfacher Laut ist, der eine anhaltende Höhe, aber eine allgemach verschleichende Stärcke hat.

§. 32. Vor eine Stimme wird ferner gehalten das Schnarr-Werck, welches einerley Höhe, und ein unzählbares Stottern der Stimme hat.

§. 33. Tremulant wird vor eine Stimme gehalten, weil er einerley Höhe, und eine zwar empfindliche, doch sittsame Abwechslung der Stärcke und Schwäche hat.

§. 34. Trillo wird vor eine Stimme gehalten, die einerley Höhe hat, weil der mitalternirende Thon nicht so starck als der geltende tiessere gehört wird.

§. 35. Hingegen sind der Music entgegen 1.) der Knall, ein Laut, der nur einen Augenblick währt. 2.) Der Schall, ein Knall, worauf einiger Gegen-Hall folget. 3.) Das Poltern, ein Schall oder Knall, der offt hintereinander widerholt wird. 4.) Das Geheul, eine auf- oder niederziehende Stimme. 5.) Geblöck, ein stotterndes Gehäul. 6.) Geplärr, eine zählbar stotternde Stimme. 7.) Rauschen, da viel tieffe verwirrte Laute anhalten. 8.) Zischen, da viel verwirrte hohe Laute anhalten. 9.) Sausen, da viel verwirrte tieffe Laut sich in die Höhe, und wieder nieder ziehen. 10.) Summen, da zu einer tieffen Stimme ein unangenehmes Zischen gehet. 11.) Kirren, ein Stottern sehr hoher Stimmen. 12.) Zwitzern, ein unordentlich Abwechslen sehr hoher Stimmen, wie bey kleinen Vögeln. 13.) Knirschen, Geitzen, eine hohe unschickliche Neben-Stimme zur rechten Stimme. 14.) Schellen, hohe verwirrte Klänge. 15.) Gethöß, hohe und tieffe, starke und schwache Stimmen und andere verwirrte Laut untereinander.

§. 36. Hat die Stimme nichts von diesen allen, so heist sie eine reine Stimme.

37.) Die

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0012
DFG

§. 37.) Die Stimme ist nicht in allen, sondern nur gewissen Cörpern möglich. Stimme entsteht, wann das Gehör das Zittern derer kleinesten Theile derer stimmfähigen Cörper vermittelst der darzwischen schwebenden Luft empfindet.

§. 38. Nachdem die kleinesten Theile eines stimmfähigen Cörpers bey dem Anstimmen weit oder nicht weit hin und her schnurren, nachdem empfindet man eine starcke oder schwache Stimme.

§. 39. Nachdem diß schnurren oder vibriren hurtig oder langsam hin und hergehet, nachdem heißt auch das Gefühl im Gehör eine höhere oder tieffere Stimme. Von dieser Stärcke und Höhe der Stimme, videat. Hamberg. Physica §. 340. seqq.

§. 40. Die deutlichste Erfahrung hiervon, hat man an metallenen Saiten; daran man das Schnurren selbst sehen und hören kan.

§. 41. Nachdem auch die Saite starr oder leiß angezogen ist, nachdem klingt sie hoch oder tief. Dann sie sucht ihre Ruhe desto hurtiger, je schwehrer sie aus ihrer Ruhe durch das Anschnellen zu bringen war.

§. 42. Nachdem die Saite kurz oder lang ist, nachdem ist auch ihre Vibration hurtig oder langsam möglich, und folglich der Klang je desto höher oder tieffer.

§. 43. Jede andere Stimme sowohl der Menschen, als Metallen, hölzerner und anderer Cörper Stimmen, haben ebenfalls eine Vibration zur Ursach ihrer Stärcke und Höhe. Videantur Physici.

§. 44. Weil die Stimme in einer Vibration bestehet; so muß im Ohr eine Bewegung vorgehen. Diese Bewegung im Ohr, wenn sie auch schon aufgehört, hinterläßt einen deutlich empfindlichen Eindruck dessen, was man gehört; welcher Eindruck aber nach und nach verschwindet.

§. 45. Die Bewegung im Ohr von einerley Hurtigkeit, verursachet eine liebliche Empfindung dem Sinne des Gehöres, bey denen meisten Menschen: und hingegen wohl bey keinem einzigen Thier.

§. 46. Die gleiche Hurtigkeit wird dem Gehör, sowohl wegen Ermüdung deß Ohres, als wegen Ermüdung der Attention, die bey dem Gemüth gleichsam hergezwungen wird, endlich zur Last. Gleichwie Aug und Verstand müde werden, wann sie nur auf einen Vorwurff attendiren, und keine Verän-

derung machen sollen. Die Nerven werden zu lahm. Daraus kommt endlich Kopff-Weh oder Schlaf.

§. 47. Die Bewegung im Ohr von vielerley proportionirter Hurtigkeit verursachet bey denen meisten Menschen eine liebliche Empfindung im Gehör.

§. 48. Hält aber diese proportionirte Hurtigkeit auch zu lang an; so werden die Nerven endlich auch zu lahm. daraus entstehet endlich Kopff-Weh oder Schlaf.

§. 49. Die Bewegung im Ohr von sehr vielerley Hurtigkeit, deren keine anhält, sondern bald grösser bald geringer wird, verursachet eben nicht allezeit sehr liebliche Empfindung im Gehör: Doch macht die mancherley Ausspannung der Nerven mit ihrer Veränderung keine Lähmung im Gehör.

§. 50. Aus §. 46. Sieht man, warum man einer anhaltenden Stimme, z. E. bey dem Orgelstimmen, so satt kriege. Aus §. 48. sieht man, warum man einen langen Trauer-Geläute von 4. harmonischen Glocken endlich nicht mehr geneigt seyn kan. Aus §. 49. siehet man, warum man dem Vögel-Gezwitzer ganze Tage zuhören könne.

§. 51. Die Bewegung der Kähle und des Ohres, in einer Person beysammen, können leicht einander mit der Hurtigkeit beschwehrlich seyn: Dahero kan es kommen, daß ein sonst accurater Musicus, zu anderer Leute oder Instrumenten-Stimmen falsch mit singet.

§. 52. Man darff von einem Menschen, der kein Belieben, kein Geschick, sondern Wiedrigkeit im Gehör bey der Music hat, weiter nichts sagen, als daß ihm GOtt das Vermögen in seinen Ohren versagt hat, gute und liebliche Empfindung bey der Music zu haben. Und so ein unmusicalischer Mensch kan dennoch Verstand und Tugend, trotz dem grösten Musico, durch GOttes Gnade besitzen.

§. 53. Von der Stimme kan ich überhaupt sagen: Sie seye hoch oder tief, z. E. sie seye männlich, weibisch, ꝛc.

§. 54. Ein stimmfähiger Cörper, der weder seine Natur sich soll zu hurtiger Vibration, oder zu allzulangsamer gebrauchen lassen, lautet unangenehm. Z. E. eine allzu hoch getriebene Mannes- oder allzu tief gedehnte Knaben-Stimme. Eine allzusehr gespannte Dicke, oder allzu schlaff gedehnete metallene Saite.

Cap.

Cap. III.

§. 55

Thon ist eine Stimme, deren Höhe mit der Höhe einer andern Stimme in gewisser Vergleichung stehet.

§. 56. Also kan ein Thon ohne einen andern gewissen Thon nicht betrachtet werden; und ist daher etwas zusammen gesetztes.

§. 57. Bey dem Thon kommt sowohl dessen Höhe als auch dessen Länge zu betrachten vor.

§. 58. Bey solcher Bewandtniß hat der Thon zwey mathematische Maas-Stäbe, deren einer die Intervalla der Höhe bestimmt; der andere aber die Intervalla der Zeit. Die Verhältniß der Zeit-Intervallen wird auch sonst die Mensur genennt.

§. 59. Die Intervalla der Höhe lassen sich auf dem Instrument, Monochordum genannt, an metallenen Saiten sehr accurat ausmessen.

§. 60. Wann auf dem Monochordo eine Saite neben einer andern in gleicher Höhe aufgezogen, und die eine just in der Mitte durch Hülffe eines untergeschobenen Stegleins halbirt wird: so schnurret diese nocheinmal so hurtig hin und wieder, als die andere. §. 42. und klingt folglich noch einmal so hoch als die andere. §. 42.

§. 61. Die Verhältniß der Länge, und also auch der Höhe der kürzern Saite gegen die andere ist wie 1. zu 2.

§. 62. Diese Verhältniß der Höhe lautet mit der tiefern vollkommen einstimmig, angenehm und vernehmlich höher. Wird um unten vorkommender Ursachen willen Octava genannt.

§. 63. Je vollkommener also das Verhältniß ist einer Saite zu der andern, desto einstimmiger wird sie seyn.

§. 64. Wann von zwey Saiten, die einerley Höhe und Länge haben, die eine in drey Theile abgetheilt, und darauf nur zwey Theile angestimmt werden: so verhält sich die kürzere gegen die längere Saite wie 2. zu 3. und so verhält sich ebenfalls ihre Höhe wie 2. zu 3.

§. 65. Diese Verhältniß der Höhe lautet mit der tiefern Saite einstimmig, angenehm und vernehmlich höher dann die tiefere. Wird Quinta genannt.

§. 66. Die Saite in 4. Theile getheilt, und nur 3. davon angestimmt, oder das Verhältniß wie 3. zu 4. bringt die Quart; einen angenehm einstimmenden Thon.

§. 67. Die

§. 67. Die Saite in 5. Theile getheilt, und nur 4. davon angestimmt, oder das Verhältniß wie 4. zu 5. bringt die Tertiam majorem; einen noch angenehmern einstimmenden Thon.

§. 68. Die Saite in 6. Theile getheilt, und nur 5. davon angestimmt, oder das Verhältniß wie 5. zu 6. bringt Tertiam minorem; den angenehmsten einstimmenden Thon.

§. 69. Je grösser die Einstimmigkeit ist, desto öffters trifft die Vibration der einen Stimme mit der andern zusammen: aber desto weniger kan man auch daher eine Stimme von der andern unterscheiden.

§. 70. Dahero ist die Octav nicht so wohl von dem tiefsten Thon zu unterscheiden, als die Quint; die Quint nicht so leicht, als die Quart; die Quart nicht so leicht als Tertia major; diese nicht so leicht und deutlich, als Tertia minor zu unterscheiden.

§. 71. Die gröste Deutlichkeit der proportionirten Thone machet, daß sie auch hernach am lieblichsten ins Gehör fallen. Weil nun bey denen Tertzen die gröste Deutlichkeit ist: §. 70. So haben diese die gröste unter allen, hingegen die Octava die geringste Annehmlichkeit in ihrer Beystimmung zum tiefesten Thon. Ja die Octava gilt dem Gehör fast vor eines mit jenem.

§. 72. Ein Verhältniß, das mit grösseren Zahlen geschrieben wird, als 5. zu 6. ist dem Verstand schwerer zu fassen, als dieses: Dahero es auch dem Gehör keine wohl proportionirte Bewegung machen kan. Auch lehrt die Erfahrung, daß man in solchen weitläuffigern Verhaltnissen keine Annehmlichkeit empfinde.

§. 73. Wo zu zwey einstimmenden Thonen der dritte kommt, der sowohl zu dem einen als zu dem andern eine gute Verhältniß hat: so lauten alle drey zusammen schön.

§. 74. Wo zu drey einstimmenden Thonen der vierte kommt, der zu jeden der dreyen eine gute Verhältniß hat: so lauten alle vier zusammen schön.

75. Diese Ubereinstimmung zweyer, dreyer oder vier Saiten oder Stimmen heist Harmonie; und jede dieser Stimmen heist Consonans.

Cap. IV.

§. 76.

Von der Harmonie mit mehrern zu handlen, wollen wir die Thone mit sonst gewöhnlichen Signaturen benennen, nehmlich mit Buchstaben.

Der

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0016
DFG

staben. Der tiefste Thon, nach welchem die andern gemessen werden, soll uns C. heissen: und gilt es uns gleich, wie hoch oder tief man diß C. anstimmen mag. Die Quint wollen wir G. nennen. Die Tertiam majorem E. die Terriam minorem Dis. Und wir setzen hiermit voraus, daß unser Leser die Noten schon können und singen lernen.

§. 77. C. G. E. C. von oben herab verstanden giebt eine Harmonie. Dann das obere C. ist gegen dem untersten wie 1. zu 2. G. ist zu dem untersten C. wie 2. zu 3. Eben diß G. ist zu dem obern C. wie 4. zu 3. E. ist gegen dem C. wie 4. zu 5. E. ist gegen dem G. wie 6. zu 5. Da nun jeder Thon zu allen samt und sonders ein gutes Verhältniß hat: so stimmt C. G. E. C. schön zusammen, und machen zusammen eine Harmonie. W. Z. E.

§. 78. C. G. Dis C. giebt eine Harmonie. Dann C. C. ingleichen C. G. und G. C. ist wie im §. 77. Dis ist gegen dem untern C. wie 5. zu 6. gegen dem G. wie 5. zu 4. Ergo ist C. G. Dis C. eine Harmonie.

§. 79. Man siehet, daß in diesen erstbenannten Harmonien alle musicalische proportiones auf einmal vorkommen: folglich sind mehr als 4. Consonantes zu einer Harmonie nicht möglich, man müste dann einen Consonantem in der höhern oder tiefern Octav vermehren wollen. Daher heissen beyde erstbemeldte Harmonien vollständige oder vollstimmige Harmonien.

§. 80. Die eine dieser Harmonien hat zum C. eine andere Tertz dann die andere; weil nun dieses ihr einziger Unterschied ist, und in jeder Harmonie die Tertz am deutlichsten mit ihrer Annehmlichkeit vorsticht: §. 70. 71. so bekommt die Harmonia C. G. E. C. den Namen, daß sie heist: Harmonia dura; und C. G. Dis. C. den Namen: Harmonia mollis.

§. 81. Jene hat die Krafft das Gemüth zu erwecken; diese das Gemüth zu stillen, wie die Erfahrung lehrt. Wann wir unten von der Würckung der Music reden werden, so wollen wir hiervon die Ursach anzeigen §. 487. und 488.

§. 82. Die Harmoniam Duram wollen wir signiren C^* die Harmoniam Mollem C^b. oder auch besser unten A^b.

§. 83. G. C. E. G. ingleichen E. G. C. E. von unten hinauf verstanden, geben eine Harmonie. Ingleichen G. C. Dis G. und Dis G. C. Dis, geben jede wieder eine Harmonie.

§. 84. In denen 4. Harmonien des vorigen §. sind theils Consonantes in die höhere oder tiefere Octav versezt, und ist also ihr Verhältniß gegen all und jede allezeit noch einmal oder nur halb so groß, als wann C unten stehet.

§. 85 Gleichwohl beruhigt sich das Gehör in diesen 4. Harmonien nicht. Ursach: Das Gehör hat das vollkommene lieber als das unvollkommene; und wann es etwas unvollkommenes hören muß, so will es das vollkommene nachher auch haben.

§. 86. Die vollkommenste Harmonie nimmt ihren stärksten und ansehnlichsten, das ist den tiefesten Consonantem zum Grund und Maaß-Stab der übrigen Consonantium an. Wir wollen ihn: Grund-Thon nennen.

§. 87. Dieser Grund-Thon nimmt nebst der Octav, als dem einstimmigsten Consonante, auch dem nach der Octav vollkommensten und einstimmigsten, nemlich die Quint über sich, und sieht der Grund-Riß der Harmonie nachhero also aus: C. g. c. Sezt man moll oder dur-Tertz dazwischen, so hat man die vollkommenste Harmonie, and alle gute Intervalla sind beysammen.

§. 88. Nähme der Grund-Thon die Quart über sich; so wäre die Quint vertrieben: nähme der Grund-Thon weder Quart noch Quint über sich; so wäre die Harmonie noch unvollkommener disponirt. Ergo beruhigt sich das Gehör darinnen nicht.

§. 89. Wir wollen daher die 4. Harmonien §. 83. die Schwebenden Harmonien nennen: und die §. 77. und 78. die Ruhenden Harmonien.

§. 90. Die Schwebende Harmonien müssen sich aus denen Ruhenden beurtheilen lassen, ob sie recht oder unrecht seyen, durch Versetzung derer Consonantium. §. 84.

§. 91. Die Schwebenden Harmonien haben ihren Nutzen, wie wir unten hören werden. Weil aber die Ruhenden jener ihr Grund sind: so geht unsere Betrachtung voran und hauptsächlich auf die Ruhende Harmonien.

§. 92. Soll die Harmonie rein und vollstimmig seyn; so darf ihr kein Thon beystimmen, der gegen ihre Consonantes samt und sonders kein gutes Verhältniß hat. Daher kan die Quart nicht neben der Quint (beydes vom Grund-Thon angerechnet:) Tertia major nicht neben der minore da seyn. Sonst wäre keine Einstimmigkeit; auch keine Ruhe.

§. 93. Um der Deutlichkeit willen müssen der Ruhenden Harmonie ihre

Haupt-

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0018
DFG

Haupt-Consonantes, nemlich der Grund-Thon, Octav, und Quint auch stärker besezt seyn dann die Tertz, die an sich schon grössere Deutlichkeit hat, als die andern Consonantes. §. 70. 71.

§. 94. Daher darf die Tertz nicht gleich unten über dem Grund-Thon, wann dieser tief stehet, genommen werden: sonst wird die Quint überbrummet.

§. 95. Wer den §. 70. recht überlegt, der wird schliessen: daß, wo das C. dreymal, und G. zweymal vorhanden seye, die Tertz einmal genug seye; folgender Gestalt: C. G. c. e. g. c.

§. 96. Die gehörte Harm. hinterläßt einen Eindruck §. 44. Wenn nun hierauf eine unproportionirte Harm. folgt: so wird jener Eindruck confus; das Gehör empfindet erstlich davon eine Wiedrigkeit, und bald darauf wird die erste Harm. vergessen. Folgt auf die erste Harm. aber eine andere wohl proportionirte; so thut der alte Eindruck und die neue Harm. zusammen dem Gehör wohl. Kommt hierauf die erste Harm. wieder, so ist sie, als noch halb imprimirt, desto angenehmer; und jene bleibt auch noch eine weile imprimirt.

§. 97. Eine Harmonie allein ist noch keine Music, es mögen ihre Consonantes zugleich oder nacheinander gehöret werden. Wann nicht etwa jemand den Klang von 4. Harmonisch gegossenen Glocken, oder das Blasen eines Kühe-Hirten vor eine Music halten will.

§. 98. Die Harmonie wird der Grund der Music, wann sie andere Harmonien, vor und nach ihr hat, deren Grund und Maaß-Stab sie ist, und mit denen sie also abwechslet, daß sie die vornehmste, und ihr Eindruck im Gehör am grösten bleibt.

§. 99. Die Erfahrung lehrt, daß es nicht gelte, mit vollen Fingern nur in die Claves zu greifen, wie man selbsten wolle: und es ist klar aus §. 96. daß gleichwie die Harmonia simultanea vom guten Verhältniß herrühret, auch die Harmoniæ alternantes ihren Grund ebenfalls in der guten Verhältniß gegen einander haben.

§. 100. Die maaßgebende Harmonie wollen wir die Grund-*Harmonie* nennen, auch manchmal die Haupt-Grund-Harmonie: ihren Grund-Thon aber den Haupt-Grund-Thon.

§. 101. In einer ganzen Music muß nicht mehr denn eine Haupt-Grund-Harm. seyn: sonst würde eo ipso mehr dann eine Music heraus kommen.

Es würde ein Kleid, auf einer Seite anders als auf der andern gefärbt und gestaltet.

§. 102. Weil die Rede von lauter ruhenden Harmonien ist; und die ruhenden Harmonien, derer schwebenden ihr Grund sind: §. 90. so ist die Grund-Harmonie auch der Grund derer schwebenden Neben-Harmonien.

§. 103. Die Haupt-Grund-Harmonie muß dem Gehör am allererstenn eingepräget werden; damit man gleich am Anfang die Schönheit des ersten und folgenden empfinden, und das Gehör, ja das Gemüth durch und durch seine Ergötzung haben möge.

§. 104. Das Gehör ist vergeßlich: §. 44. deßhalben muß man die Haupt-Grund-Harmonie immer wieder einprägen; und nicht soweit in andere Harmonien gehen, daß jene darüber vergessen werde. Es wäre dann, daß die ganze Music zu Ende, und man nachher in eine andere Music oder Choral ꝛc. ꝛc. fortrücken müste; der eine ganz fremde Grund-Harmonie hat.

§. 105. Die Haupt-Grund-Harmonie muß um §. 103. und 104. willen auch das allerlezte, und der Haupt-Grund-Thon das alleräusserste Ende seyn.

Cap. V.

§. 106.

Abwechslende *Harmonien* sind entweder solche, welche nur auf einen Augenblick mit der Grund-Harm. umwechslen, ob man schon einige kurze Zeit darinnen bleiben könte: oder es sind solche, mit denen die Grund-Harmonie nicht so geschwind umwechslen, aber desto länger darinnen bleiben kan, ohne die Haupt-Grund-Harmonie aus dem Gedächtniß zu lassen.

§. 107. Harmonia C*. und Cb. können einander nicht geschwind abwechslen. Dann jede erregt weit einen andern Affect; §. 81. Bey Verwechslung dieser beyder würde alsbald die Tertz der vorigen Harmonie vergessen; auch hat C*. andere Neben-Harmonien, welche dem Cb. nicht anstünden. Dahero wechslen diese dur- und moll-Harmonien einander nicht ab. Wo nicht jemand etwann die Licenz gebrauchen wollte, einen ganz abgesonderten Satz in einer Music aus dur in moll oder umgekehrt, zu setzen: und da wird solcher Satz freylich ganz anders, aber drum nicht schön lauten. Zum Einstehlen in eine ganz fremde Harmonie am Ende der Music thut so eine Veränderung gut.

§. 108. Weil

§. 108. Weil C*. und C^b. einerley Quint und Octav haben, und dennoch zu keinem Abwechslen, am wenigsten aber zum hurtigen Abwechslen sich schicken: so müssen zu hurtigem Harmonie-Wechsel solche Harmonien gehören, da Grund-Thon und Quint der Grund-Harmonie nicht mehr eben das bleiben können in der neuen Harmonie.

§. 109. Um der Verhältniß willen aber, §. 99. muß entweder die Quint, oder Octav der neuen Harmonie in eine Stelle kommen, welche vorher in der Grund-Harmonie einer von ihren Consonantibus schon gehabt. Hierzu schicken sich die beyde nächsten Verhältnisse, nemlich Harmonia G* und F*. am besten.

§. 110. Wann man aus der Grund-Harmonie C*. in die Neben-Harmonie G*. fällt: so wird aus der vorigen Quint die neue Octav und Grund-Thon. Wann man aus C*. ins F*. fällt: so wird aus der vorigen Octav und Grund-Thon die neue Quint.

§. 111. In solcher Abwechslung mag man hin- oder wieder zurück gehen: so höret die alte und neue Harmonie allezeit entweder ihre gehabte Quint, oder ihren gehabten Grund-Thon.

§. 112. Die Neben-Harmonie, welche in der Abwechslung nicht die Quint, sondern selbst den gewesenen Grund-Thon oder Octav fort hören läst, ist die vollkommenere Neben-Harmonie; zumahl in dem Gang aus C* ins F*. bekommt die neue Quint C. einen Theil am schönsten Intervallo, nemlich an C. A. §. 68. und wird dahero angenehmer bey der Abwechslung zu hören seyn. Drum wird die Harmonie F*. einen Vorzug in der Schönheit haben vor G*. Hingegen wenn man aus der Neben-Harmonie G*. wieder zurück ins C*. gehet; so wird aus eben der Ursach alsdann C*. desto schöner seyn: dann alsdann wird die Octav und Grund-Thon des G*. fortgehört, und empfängt Theil am schönsten Intervallo, nemlich an der Moll-Tertz e. g. Unten werden wir den Nutzen hievon sehen.

§. 113. Welche Harmonie keine gute Verhältniß zur Grund-Harm. hat; folglich welche Harm. weder die Octav noch Quint derselben fort behält: Die darf mit der Grund-Harm. weder hurtig noch langsam abwechslen. §. 99. 109.

§. 114. Welche Harm. eine gute Verhältniß zur Grund-Harm. hat; und in ihrer Harm. noch den Grund-Thon oder Octav, und die Tertz der

Grund-Harm. fortbehält: Die ist der Grund-Harm. am ähnlichsten; und darf mit dieser auch umwechslen.

§. 115. Solches ist die Harmonia mollis A^b. Sie ist gleichsam die sittsame schöne Frau deß muntern Mannes C^*.

§. 116. Zwischen denen Harm. C^*. und C^b. ist keine Ehe möglich §. 107. Eines jagt das andere aus dem Hauß: und wo C^*. einige Hochachtung gegen C^b. tragen will; so mag A^b. doch nichts mit C^b. zu thun haben. Ja C^b. wird von A^b. nur vor eine herrschsüchtige Maitresse deß C^*. gehalten, welche zwischen der rechten Ehe deß C^*. und A^b. nur Unfrieden, ja die Ehescheidung gar verursachet.

§. 117. Wann man aus C^*. ins A^b. gehet: so findet man da 2. Neben Harmonien vor sich, mit denen man alle Augenblick umgehen muß; nehmlich E. und D. wovon unten.

§. 118. Wann die Harm. A^b. ins C^*. zurük wolte; so fände sie nicht mehr darinnen ihre Octav, sondern nur ihre Tertz und Quint: Deßwegen geht sie nicht so geschwind ins C^*. zurük; sondern nur erst alsdann, wann sie mit ihren eigenen Neben-Harm. sich eine Weile beschäftigt hat, und hernach gleichsam eine neue Conversation anfangen will.

§. 119. Harm. A^b. hat ein etwas anderes Temperament als C^*. welches nicht so eiligst kan abgelegt werden: Ingleichen hat es seine eigene Conversation zu Hauß. Dahero behält die Grund-Harm. zur hurtigsten Abwechslung allein die beyde Harmonien G^*. und F^*.

Cap. VI.

§. 120.

Wir wollen von dem Abwechslen der Grund-Harm. C^*. mit G^*. und F^*. jetzt a parte reden; hernach von A^b. wieder a parte; und endlich von der vermischten Abwechslung derer dur- und moll-Harmonien wieder a parte.

§. 121. Weil Harm. G^*. mit C^*. item F^*. mit C^*. in guter Verhältniß sind: so können C. und G. item C. und F. einander abwechslen. Aber G^*. und F^*. weil sie zusammen keine gute Verhältniß haben, können einander nicht unmittelbar abwechslen.

§. 122. Weil auch F^*. und G^* keinen einzigen gemeinschaftlichen Consonan-

sonantem haben: so können sie auch darum einander nicht unmittelbar abwechslen. §. 109. §. 111.

§. 123. Deßwegen mag das Gehör diesen Satz nicht:

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

C. F. G. C. oder C. G. F. C. Und hieraus sieht man einiger massen, warum bey manchen Compositionen sich Octaven und Quinten neben einander melden; welche doch, wie weiter unten erhellen wird, ungereimt sind.

§. 124. Man gehe also aus der Harm. G*. erst wieder zurük ins C*. alsdann erst ins F*. oder umgewandt: erstlich aus C. in F. hernach wieder ins C. von da ins G*.

§. 125. Diesemnach steht allemahl die Grund-Harm. in der Mitte: und die Abwechslung ist einem Perpendicul gleich, der aus dem Grund auf die eine, hernach wieder durch den Grund auf die andere Seite wieget.

§. 126. Bey Abwechslung der Harmonien muß man jede Stimme in ihrer Folge von der andern mit folgenden unterscheiden können. Mithin darf diejenige Stimme, welche vorher unter einem andern Consonante gestanden, jetzt im Fortschreiten nicht über selbigen kommen; und die Stimme, welche über einem andern Consonante gestanden, darf im Fortschreiten nicht unter diesen kommen.

§. 127. Weil in der Harmonie ein Consonans vor dem andern eine Annehmlichkeit hat. §. 70. 71. so muß, damit alle Stimmen annehmlich werden, jede bald dieser bald jener Consonans werden. Z. E. die Stimmen die jetzt die Tertz war, muß im folgenden die Octav &c. welche die Quint war, muß im folgenden die Tertz &c. werden. Ja diese Veränderung derer Consonantien, gilt nicht nur zwischen dem Grund-Thon und der obersten, sondern auch zwischen denen andern Stimmen samt und sonders gegen einander.

§. 128. Solchem nach geht Bas und Discant nicht Octaven-weiß; Bas und Tenor nicht Quinten-weiß; Tenor und Alt nicht grosse Tertzen-weiß; Alt und Discant nicht ordentliche Quarten-weiß, und so ferner.

§. 129. Nimmt man die 3. nächst-vorhergehende §§. zusammen; so wird man

man sehen, warum folgender Satz verwirrt, verdrießlich und arm in seiner Abwechslung laute:

c g c f c.
g d g c g.
e h e a e.
C. G. C. F. C.

§. 130. Die erlaubten Abwechslungen hingegen stehen also:

c c c h c. c h c c c. e f e d e. e d e f e.
g a g g g. g g g a g. c c c h c. c h c c c.
e f e d e. c d e f e. g a g g g. g g g a g.
C. F. C. G. C. C. G. C. F. C. C. F. C. G. C. C. G. C. F. C.

g a g g g. g g g a g.
e f e d e. e d e f e.
c c c h c. c h c c c.
C. F. C. G. C. C. G. C. F. C.

§. 131. Jeder von diesen 6. kurtzen Gängen lehrt uns vieles, welches hier folgen soll. Erstlich sehen wir hier, daß sich vollstimmige Harmonien abwechslen lassen; ferner, daß die Grund-Harm. in der Mitte stehet; ferner, daß die Mittel- und obere Stimmen von einander sich unterscheiden, und die Folge einer jeden wohl hören lassen; ferner daß die Stimmen, wann sie auch still stehen, als ccc, und ggg, nicht einerley Annehmlichkeit fortbehalten, weil sie einmal Octaven das andermal Quinten sind; ferner, daß durch wenige Vertiefung oder Erhöhung derer Stimmen grössere Veränderung könne gemacht werden, als wann alles mit einander so hoch hinauf oder herab rückte, wie der Bass.

§. 132. Man sieht ferner §. 130. daß die grossen Schritte bey dem Fortrücken nicht in die Mitte, sondern hauptsächlich in den Bass gehören, was das Ansprechen derer Grund-Thone betrift.

§. 133. Man sieht ferner §. 130. was Motus contrarii (Gegen-Gänge) Motus obliqui (Einseitige Gänge) und Motus recti (Neben-Gänge) seyen; und welche erlaubt seyen, sofern es ruhende Harmonien sind, i. e. solche, die ihren Grund-Thon im Bass haben. Man siehet aus §. 126. 127. 128. warum Motus contrarii und obliqui möglich, schön und nöthig sind.

§. 134. Man

§. 134. Man siehet ferner §. 130. daß die Abwechslung der Grund- und 2. Neben-Harmonien so viel Thone mitbringen, daß man eine Scalam von ziemlichen Ambitu und Bezirck daraus machen kan.

Cap. VII.

§. 135.

Scala ist eine Zusammen-Ordnung derer Consonantien aus der Grund- und 2. Neben-Harmonien, wie diese Consonantes ihrer Höhe halber sich am nächsten nacheinander schicken.

§. 136. Diese Scala ist schön, wann der Grund-Thon von jeder derer drey zusammen gehörigen Harmonien mitgehöret wird: dann da folgt in der Scala alsdann aufeinander die Octava, Quinta, Tertia, Octava, Quinta, Tertia, als die schönen, schönern, und schönsten Consonantes §. 70. 71. folgender Gestalt: c h c d e f g a g f e d c h c.
C G C G C F C F C F C G C G C.

Diese Scala ist aber auch ohne Mitstimmung schön. Dann wer die Scalam aus C. anfangen will, dem ist ganz natürlich, zu Anfang das Intervallum Cg, oder cG. sich in Gedanken vorzustellen. Also bauet er auf das imaginirte Cg. alsbald die Tertz deß G. nehmlich H: und hat also um G. willen ein Vergnügen an der Folge derer zwey Thone CH. Oder er bauet auf das imaginirte CG. die Quint deß G. und hat daher ein Vergnügen an der Folge derer Thone CD. DE. gefällt ihm um des Intervalli GC. willen: EF. gefällt ihm wegen des Intervalli CF. FG. wegen FC. GA. wegen CF. und so auch rückwegs.

§. 137. Weil nun also entweder durch das Mitlauten der Harmonie oder durch die anfänglich mit eingebildete Harmonie, und durch die fortwährende Impression der Harmonie die Scala schön und leicht wird: als siehet man 1. daß nothwendig in der Scala ganze und halbe, item grosse und kleine Thone vorkommen müssen. 2. Daß man mit Ausrechnung derer Scala-Thone nebeneinander, Z. E. wie 8. 9. wie 9. zu 10. wie 15. zu 16. einen der Grund suchet, nicht contentiren kan. Dann wann er fragt: Warum kommt dann die Proportion 6. zu 7. und 7. zu 8. nicht in die Scala, da sie doch zusammen besser lautet als ein ganzer Thon? so muß ich mich doch endlich auf die Harmonie beruffen, und die Antwort lautet alsdann kürzlich also:

Die Scala Thone müssen lauter Consonantes aus denen 3. zusammen gehörenden Harmonien seyn.

§. 138. Wer das Monochordum versteht, der findet, daß der ganze Thon c d. grösser ist, dann der ganze Thon d e: und daß der ganze Thn f g. grösser ist, dann g a. Weil dieses ist, solte man fast sorgen, die Menschen-Stimme möchte den Thon nicht recht treffen: aber die Sorge fällt von selbst weg, wann man bedenkt was Scala seye: nemlich daß sie keine Zusammensetzung gleicher oder ungleicher ganzen und halben Thone seye, welche sich erst untereinander vergleichen lassen müßten; sondern daß Scala seye, was §. 135. gesagt worden.

§. 139. Diese Scala aber §. 136. weil sie nicht aus a. ins h. fort kan, ist noch arm. Wann wir aber die Neben-Harmonien reicher machen werden; so soll auch dieser Armuth abgeholfen werden. Immittelst sehen wir: da Thon und noch viel mehr Scala ein Compositum ist; daß Scala mit Unrecht vor das einfache natürliche Principium der Harmonie, ja der ganzen Music von einigen gehalten werde: Wir haben die Möglichkeit der Scalæ aus denen Harmonien gesehen; drum ist Harm. das Principium der Scalæ

Cap. VIII.

§. 140.

Die Grund-Harmonie muß das erste in der Music seyn §. 103. Die Grund-Harmonie muß erst ein parmal hin und her wiegen; wann man die Mittelste Harmonie recht einprägen will. §. 125. Die Grund-Harmonie muß nicht vergessen noch verlohren werden. §. 104. Und auf solche Bedingniß dörfen beyde Neben-Harmonien G*. und F*. zu Interims-Grund-Harmonien werden.

§. 141. Wann G*. zur Interims-Grund-Harmonie wird, so steht sie so lang in der Mitte, wie vorher die Haupt-Grund-Harmonie C* §. 125. Und so lang ist die Haupt-Grund-Harmonie jezt ihre Quart-Harmonie; für sich hinaus aber hat sie eine neue Quint-Harmonie, D*.

§. 142. Diese Interims-Grund-Harmonie G* hat so lang eine eigene Scalam, wie C*. und diese ist aus denen Harmonien G*. C*. und D*. zusammen gesezt.

g fis g a h c d e d c h a g
G D G D G C G C G C G D G.

§. 143. Wann

§. 143. Wann wieder nach der Haupt-Grund-Harmonie die Harm. F* zur Interims-Grund-Harmonie wird; so steht sie ebenfalls in der Mitte; und die Haupt-Grund-Harmonie ist jezt ihre Quint-Harmonie, für sich hinaus aber hat sie eine neue Quart-Harmonie B*.

§. 144. Diese Grund-Harmonie F*. hat auch so lang ihre eigene Scalam, die aus denen 3. Harmonien F*. B*. und C*. zusammen gesezt ist.

f e f g a b c d c b a g f.
F C F C F B F B F B F C F.

§. 145. Die beyde Scalæ müssen zu ihren hier untergesezten Grund-Thonen die accurateste Verhältniß bekommen. Wer ein musicalisches Gehör hat, der trifft sie; er mag singen, mit denen Lippen pfeifen, oder mit einem Bamm-Blat, oder sonst ohne Instrument musiciren.

§. 146. Weil beyde Int. Gr. Harm. gleich einem Perpendicul ihre Harm. G*. und F*. zweymal rühren, ehe sie die Haupt-Gr. Harm. einmal hören lassen; so möchte bald die Int. Gr. Harm. sich nach und nach als die wichtigste Harm. insinuiren. Darum muß man ihr die Herrschaft bey Zeit wieder nehmen, und die Mittel-Stelle der Haupt-Gr. Harm. wieder übergeben.

§. 147. Wann die Int. Gr. Harm. G* ihre Quint-Harm. D*. zur Int. Gr. Harm. nach ihr selbst machen wolte; oder wann F*. ihre Quart-Harm. B*. zur Int. Gr. Harm. machen würde: so liesse im hin- und herwiegen sich die Haupt-Gr. Harm. gar nicht mehr hören, und wäre vergessen.

§. 148. Daher sieht die erlaubte Abwechslung der Haupt- und Interims-Grund-Harmonien also aus:

c h c c c c. d e d d d d. c d e e f f.
g g g a g g. h c h a h h. g h c c c c.
e d e f e e. g g g fis g g. e g g g a a.
C G C F C C. G C G D G G. C G C C F F.

f f f e f f. e f e d e e.
c d c c c c. c c c h c c.
a b a g a a. g a g g g g.
F B F C F F. C F C G C C.

§. 149. Die unerlaubte Abwechslung sieht also aus:

c h c c c c. d d cis cis d d. d d e e f f.
g g g a g g. h a a a a a. h h c c c c.
c d c f e e. g fis e e fis fis. g g g g a a.
C G C F C C. G D A A D D. G G C C F F.

f f g f f f. e f e d c c.
c d dis d c c. c c c h g g.
a b b b a a. g a g g e e.
F B Dis B F F. C F C G C C.

In dieser unerlaubten Abwechslung bey dem zweyten Gang stellt sich die Quint der Int. Gr. Harm. G*. in die Mitte zwischen die Harm. G. und A. also: D A D. In dem vierten Gang macht es die Quart-Harm. der Int. Gr. Harm. F*. nemlich B. auch also, und thut den Gang: B. Dis. B. Dardurch wird alsbald die Haupt-Gr. Harm. so fremd, als ob sie noch nie dagewesen wäre. Deßwegen hat man solche Ausschweiffungen zu meiden §. 147.

§. 150. Wer das Monochordum versteht, der weiß auch, das die unerlaubt beygebrachte Harmonie des zweyten Gangs A. e. cis. a. die Höhe nicht haben, wie sie in der Haupt-Grund-Harmonie ihre Scala gehören; und eben so im vierten Gang die Harm. Dis. g. b. dis. sind wann man Zircul und Zahlen zu Hülf nimmt, nicht zur Scala stimmig, und der Unterschied bedeutet schon ein wenig zu viel, daher man auch mit mehrern ersieht, daß die Gränzen bey Abwechslung der Harmonien nicht biß dorthin dürfen überschritten werden.

§. 151. Hingegen wann wir die Haupt- und Inter. Gr. Harmonien mit ihren Neben-Harm. zu Hülffe nehmen; so können wir die Scalam so ausbauen, daß auch a h, welches vor nicht zusammenhängen wollen, jezt sich schön aneinander fügt; also: c d e f g -- a h c.
C G C F C G D G C. auch rückwegs.

§. 152. Will man einwenden: g a sey dißmal ein grosser, und dort §. 136. ein kleiner Thon; so ist die Sache richtig, aber darum der Music unschädlich. Dann in dieser leztern Art der Scalæ fängt, wo im Bass G. unter den Discant g, untergesezt ist, das Gehör, und mit dem Gehör eine accurate

curate Stimme eine neue Scalam an. Folglich muß g a. so groß als c d. seyn: man wiederhole §. 145. Man hat hieraus, anstatt die Music selbst eines Defects zu beschuldigen, das menschliche Gehör und Stimme zu bewundern; weil es die Consonantes der Grund- und Interims-Grund- auch derer beyden Neben-Harmonien so prompte weiß zusammen zu sezen und rein auszustimmen.

§. 153. Dergleichen Geschicklichkeit ist von allen sonstigen Music-Instrumenten entfernt. Bey Violinen, Flöten, Clavieren ꝛc. ꝛc. ist gar nicht daran zu gedenken: aber Orgeln könte man also zurichten, welche mit 3. Clavieren versehen, durch einen Register-Zug die 3. zum C*. gehörige Scalas, nemlich die §. 136. im mittlern, die §. 142 im obern, und die §. 144. im untern Clavier hätte; bey welcher Orgel aber um auch aus dem Cis, D. Dis. E. &c. spielen zu können, zwölf Register seyn müßten, welche allemal drey reingestimmte Scalas öffneten. Allein was das vor ein Hände-Springen, und unnöthige kostbare Orgel-Bau-Kunst wäre, wird denen am ehesten einleuchten, welche wissen, daß das Comma, um welches ein grosser und kleiner halb oder ganzer Thon differiret, kaum fühlbar seye. Das Experiment läßt sich auf dem Monochordo machen, da man, wann zugleich ein grosser und kleiner Thon gerührt wird, es noch reiner zusammen klingt, als manches grossen Musici sein Leib-Clavier, wo er das par Saiten die zu einem Thon gehören in viel grösserer Differenz coleriren und schlampen lassen kan; und dennoch capable ist, auf diesem schlecht gestimmten Clavier die Schönheit oder Ungestalt einer Music wahrzunehmen.

§. 154. Also ist in denen beyden Scalis §. 136. und §. 144. eine warhaffte Differentz deß Intervalli: aber man höret sie in denen erlaubten Harmonien nicht.

§. 155. Weil die Scala aus lauter Consonantibus der erlaubten Harmonien bestehet; und demnach aller Thone ihr jedesmaliger Grund-Thon zugleich mit verstanden, wo nicht mitgehöret wird: so ist nicht nöthig eine weitere Verhältniß von einem Thon gegen einen andern zu beschreiben, als die er zu seinem Grund-Thon hat. Folglich ist das weiteste Verhältniß wie 5. zu 6. §. 136. 142. 144.

§. 156. Hingegen haben die Orgel- und Instrument-Macher die weitläufigere Thon-Meß-Kunst desto nöthiger: Damit sie die sehr ingenioſe

Temperatur im Stimmen, auch die Bindung und Abtheilung derer Instrumenten so treffen mögen, daß das Gehör die sonstige Defecte nicht mercke.

§. 157. Musici können solche weitläufigere Thon-Meß-Kunst nicht gebrauchen, wie schon gelehrt worden. Und seither deß Pythagoræ Zeiten ist nichts heraus kommen aus aller der grossen Mühe, die er und seine Nachfolger und Widersacher gehabt, als daß sie unter vielem Schatten-Gefecht, ein Theatrum zu bauen gesucht, auf welchem nicht sie, die Musici, sondern nur hinter dem Vorhang, die Orgel- und Instrument-Macher jeziger Zeit sehr vernünftig und geschiklich agiren. Und die Musici sind ihre Handlanger; sonsten wissen sie nichts zu thun.

§. 158. Ob nun gleich einige Thone der Scalæ nicht mit dem Grund-Thon C* gemessen werden: so werden sie doch von selbigen an gezehlet, daß sie heissen: Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava. Wir wollen bey dieser Mode bleiben; dann sie ist nützlich.

Cap. IX.

§. 159.

Von Dissonantien soll jezo folgen, nachdem wir biß dahero von lauter Consonantibus geredet.

§. 160. Dissonantia ist eine Zustimmung solcher Thone, die zur gegenwärtigen Harmonie nicht gehören.

§. 161. Die Erfahrung lehrt, daß das Gehör einige Dissonantz vertragen könne, viele aber hingegen nicht dulten könne: item daß das Gehör einige Dissonantz länger vertragen könne, als andere: ingleichen daß eines Menschen Gehör hierinnen delicater seye, als eines andern.

§. 162. Wann man bey Dissonantien gar nicht die geringste Consonantz weder eines gegenwärtigen Thones, noch einer erst vergangenen oder gleich eintrettenden, oder nächst umzuwechslen tüchtigen Harmonie hat, so ist die Dissonantz unerlaubt. Dann die Music will einen Grund haben warum etwas beystimmen dörfe: und dieser Grund ist die Harmonie.

§. 163. Ein Thon, der von einem rechten Consonante um einen halben Thon differirt ist unerträglicher, als wann die Differentz ein ganzer Thon wäre.

§. 164. Eine

§. 164. Eine Harmonie die von etlichen Dissonantien geirret wird, muß nicht lange gedränget; sondern entweder wider rein gemacht werden, oder die dissonirende Thone müssen gar an jener Stelle allein einrücken.

§. 165. Ein Thon, der um einen ganzen Thon von dem Consonante abstehet, den er am meisten irret, ist erträglicher, als der §. 163. und erträglicher als die etliche §. 164. Kan also auch länger in der Music fortgehört werden.

§. 166. Die Haupt- oder Inter. Gr. Harm. sollen, so lang sie dieses sind, und nicht Quint-Harmonien von andern abgeben sollen, nichts dissonirendes haben: Dann aus ihnen muß der rechte Zusammenhang aller Harmonien am meisten und deutlichsten beurtheilt werden können. Durch die Dissonantien aber würde die gröste Deutlichkeit verderbt. Ergo läßt man da die Dissonantien weg.

§. 167. In die Quint-Harmonien; oder wann die Grund-Harmonien dergleichen werden wollen; item wann die Grund-Harmonien einer andern Quart- oder Quint-Harmonie eigentlich weichen solten, schicken sich Dissonantien.

§. 168. Wann die Quint Harmonie einen Dissonantem kriegt, der zur Quint dieser Harmonie schön consonirt, und zwar in der kleinen Tertz, welche das angenehmste Intervallum ist §. 71. und welcher Dissonans den Grund-Thon und Octav nicht näher als im Intervallo eines ganzen Thones kommet; Der hat unter denen Dissonantien seines gleichen nicht an Schönheit, und ist am längsten erträglich.

§. 169. Wir wollen diesen Dissonantem sehen und ihn mit einem grössern Buchstaben känntlich machen:

c h c.
g F g.
e d e.
C G C. Dieses F. ist der Quint-Harm. ihre Tertia Quintæ, oder die sogenannte Septima deß G. dieses F. ist schon in der Scala; dann es ist der Neben-Harm F. ihr Grund-Thon. Dieses F. zeigt uns die Möglichkeit der falschen Quint H. F.

§. 170. Dieses F. welches wir nur, wie ja gewöhnlich, die kleine Septimam nennen wollen, dient zur Schönheit der Quint; dann sie begabt die

Quint

Quint mit einer Tertz, wodurch alle beyde schön werden ; und hilft zur Fortsetzung eines schönen Tertz-Gesangs, wovon unten.

§. 171. Wann der Grund dieser Septimæ, nemlich die Quint nicht selbst vorhanden ist ; so lautet es schlecht : Dann man hört die Ursach nicht, von der diese Sept schön wird. Wann Quint und falsche Quint einander abwechsleln, da nichts darzwischen stehet ; folglich ein par Thone, die einander nicht kennen, einander secundiren sollen ; welche noch darzu eine allzugeringe Veränderung der Proportion in Fortsetzung der Stimmen, folglich Verdruß bringen : §. 127. so kan und soll man sie weg lassen. Also ist unrecht: g F e.
c h c.
C G C.

Das F. ist gleichsam ein Cammer-Diener, den man an einem fremden Ort nicht kennt, wohl aber seinen gnädigen Herrn, welcher d. heißt. Nimmt ihn sein Herr mit dorthin, so wird er passirt : kommt er allein ; so darf er in die vornehme Assemblee nicht schmecken.

§. 172. Wann die Grund-Harm. der Quint-Harm. weichen könte, kommt die §. 169. gesehene Quint-Harm. mit ihrer Septima zu ihr §. 167. Aber nur auf einen Augenblick. §. 164. Wir wollen die Quint-Harm. die Eingeschobene nennen. Sie sieht also aus: c d c h c.
g h g f g.
f d e.
e G e G
C C.

Confusion zu vermeiden muß die Grund-Harm. ihre Tertz bey dem zweyten und vierten Griff wegthun : so drängen sich nur die Dissonantes neben einen, und nicht zwischen zwey Consonantes an §. 163.

§. 173. Die eingeschobene Harm. läßt sich ganz oder mit ein par Thonen hören. Z. E. g f g.
e d e.
G G G.
C C C.

§. 174. Die ganz oder nur mit ein par Thonen eingeschobene Quint-Harmonie ist sowohl in der Haupt-Grund- als Interims-Grund-Harm. erlaubt. §. 167.

§. 175. Bey

§. 175. Bey der eingeschobenen Harm. sieht man die Möglichkeit der grossen Septimæ C h. item der Secund C d. Und der kleinen Secund C h.

§. 176. Die eingeschobene Harm. kommt auch zum alleröffteſten nur mit einem einzigen Consonante also:

c d e d c h c.
g — c — g — g.
e — g — e — e.
C ——————— C.

§. 177. Die Quart-Harm. F*. giebt auch sich Mühe, etwas unter zu schieben. Nemlich f. und a. gemeiniglich aber nur a. allein. §. 167.

§. 178. Daraus ersieht man den hurtigen Lauf der Scalæ, wann die Harmonie liegen bleibt. Wir wollen ihn hersetzen, und die eingeschobenen Thone kleiner als die Consonantes der Harmonie schreiben

C d E f G a G f E d C h C.
C———————————————C.

§. 179. Untersezt man die Scalam folgender Gestalt:

C d E f G a H C.
C————G——C. so ist a. ein Stück von der Inter. Grund-Harm. G*. ihrer Quint-Harm. D*. gleichwie oben §. 151.

§. 180. Untersezt man die Scalam folgender Gestalt:

C d E F g A h C.
C——F—— ——C. so ist h. gleichsam ein Lücken-Büsser, der erst vor einen eingeschobenen Thon gehalten wird, wann man schon über ihn hinüber ins c. gekommen ist.

§. 181. Untersezt man die Scalam gar nicht, so ist wenigstens die Grund-Harm. sich darbey einzubilden. d. und f. item h. sind untergeschoben von der Quint-Harm. und a von der Quart-Harm. §. 172. 177.

§. 182. Das muß aber sehr hurtig, und der Weg-Lauf bey a. und h. am allerhurtigsten gehen; dann dort sind 2. Thone nebeneinander, die nur untergeschobene und keine Consonantes sind. Doch muß dieser Lauf der Scalæ nicht in einer dem Gehör unempfindlichen, sondern ganz deutlichen Hurtigkeit geschehen.

§. 183. Weil solcher Gestalt der Scalæ eine grössere Hurtigkeit zukommt, als denen Harmonien; und sie also das öfteste und reicheste bey der Music

ist: so prägt sich diese, da sie zumahl auch immer in Gesängen, wo alle Leute mitsingen, vorkommt, dem Gedächtniß von Jugend auf ein.

§. 184. Weil die Scala hurtiger zu treffen, und der Menschen Stimme leichter zu singen ist, dann wann sie die Harmonie auf und ab recht hurtig treffen solte: so singen die meisten Leute solche auch, wann es langsam gehen soll, lieber, dann die Harmonie, ob sie schon hören, daß Harmonia lieblicher laute.

§. 185. Die nur erst angeführte Ursachen haben denen meisten Musicis auch die Scalam in eine solche unverschuldete Autoritæt gebracht, daß sie die Scalam vor das erste Principium der Music achten; und mehr als ein Arcanum divinum in jedem Intervallo grösser und kleiner, halben und ganzen Thone ꝛc. heraus zu holen gedenken.

§. 186. Wir haben oben §. 134. 135. 136. gehört, daß Scala die Harmonien zum Grund habe; und aus lauter dererselben Consonantibus bestehe, sie möge hurtig oder langsam gehen: und wir kehren uns nicht daran, was wir auf der Welt am ersten und öfftesten gehört haben; sonden an die Ursach, warum die so unzähligmahl gehörte Scala uns schön laute.

§. 187. Wir haben oben §. 136. die Ursach angegeben von der Schönheit eines jeden Thones neben dem andern. Die welche solche Ursach nicht lernen mögen, sind von keinem einzigen par Thonen neben einander gewiß, ob und warum sie schön lauten. Und müssen wider ihren Willen und Geständniß sagen: das Gehör gibts. Ich sage, die Vernunft giebts, und das Gehör empfindets.

§. 188. Bey der eingeschoben Quint-Harmonie sieht man die Möglichkeit der Trillo, und bey beyden eingeschobenen Harmonien die Möglichkeit derer Accente, Vorschläge ꝛc. Vom Trillo sind ein par Worte nöthig.

§. 189. Trillo ist eine hurtige Abwechslung zweyer ganzen oder halben Thone, deren der eine ein Consonans der Grund-Harmonie; der andere einer von der Quint-Harm. ist.

§. 190. Das Trillo schlägt den unteren Thon stärker als den obern; und muß daher der unterste auf einem Consonante der Harmonie stehen, welche jezt am meisten gelten soll. Daher ist diß Trillo nicht erlaubt: h c h c, c d c d,

C. G. Dann deß Trillo stärkster Thon ist auf dem unrechten Platz.

Platz. Auch ist nicht erlaubt a h a h c.
G C. dann a. ist weder in der Grund- noch Quint-Harmonie. Man sehe die Definition deß Trillo §. 189.

§. 191. Viele Trillo zu machen verursacht Undeutlichkeit. Und weil die Grund-Harmonien die deutlichste seyn müssen §. 166. so schicken sich die Trillo in die Quint-Harm. am besten: und zwar sind sie da am natürlichsten wo eben Quint- und Grund-Harmonie im Begriff sind einander abzuwechslen, und in diese zu fallen.

§. 192. Bocks-Trillo sind keine Abwechslungen derer Consonantien aus obigen 2. Harmonien; sondern gehören zu einerley Harmonie: und stellen also das nicht vor was Trillo sollen. Von Menschen-Stimmen können sie gar nicht getroffen werden. Dienen nicht zur Vermehrung, sondern zur Verunehrung derer Mit-Stimmen. Dahero ist das Gehör schwehr an solche Trillo zu gewöhnen. Wer es aber gewohnt wird, und nicht nachsinnen gelernt hat; der hält solche endlich vor so delicat, wie die Hottentotten ihr vermodertes Fleisch.

§. 193. Von einfachen hurtigen Lauf auf der Scala haben wir vorhin die erlaubte Fälle gehört. Wann 2. Thone zugleich auf der Scala laufen können; wird es ihnen um so weniger verbotten seyn, je gewisser so ein Lauf ganzen Harmonien erlaubt wäre, wann nicht eine Undeutlichkeit daraus entstünde.

§. 194. Laufen 2. Thone miteinander, so muß einer den andern nicht undeutlich, sondern schön zu machen suchen.

§. 195. Tertzen machen einander schön im Auf- und Absteigen. Die Tertzen gehen in folgenden erlaubten Schrancken:
c d e f g a g f e d c,
c h c d e f e d c h c.
C ———————— C. Da wird die eine Stimm gegen die andere bald das sehr angenehme, bald das allerangenehmste Verhältniß kriegen §. 71.

§. 196. Tertzen dürfen nicht so weit mit fort, als eine Stimme auf der Scala allein kan. Man sehe §. 179. 180. dort ist g. und hier f. mit dem Bass eine Octav, zu welcher sich keine Tertz sondern Quart von oben herein reimet. Auch schickt sich keine Tertz oben unter das c. Ferner, weil wann eine Stimme allein läuft, man oben 2. unterschobene Thone neben einander bekommt,

kommt, nemlich a h: so kriegte man, wann die Tertz erst hinten drein liefe, 4. untergeschobene Thone hintereinander. Welches vollends unerlaubt wäre. Man beliebe den §. 182. zu widerholen; und folgendes unerlaubtes Exempel zu betrachten, worinnen die untergeschobene Thone kleiner angezeigt sind:

E d E F G a h C d E
C h C d E f G a h C
C———————————C. Solche Arbeit nennt man Lämmer-Tertzen. Macht man sie hurtig so lauten sie wüst; macht man sie langsam so lauten sie noch wüster.

§. 197. Unten wird noch mehr von Tertzen vorkommen, wann wir von der Melodie reden werden.

§. 198. Quarten können nicht nacheinander auf der Scala hurtig gehen: dann sie verändern im Fortgehen ihr Verhältniß gegen einander nicht. Und so auch die Quinten. §. 127. 128. Auch sind sie keine Consonantes einer untergeschobenen Harmonie. Wovon doch hier die Rede ist.

§. 199. Sexten können auf der Scala hintereinander gehen: dann der untere Thon ist nur die in die tiefere Octav versezte Tertz. Daher gelten hier die Cautelen, was den Ambitum betrift, wie bey dem Tertz-Gang. §. 195. Weil bey dem Sexten-Gang die untere Stimme die Haupt-Stimme bedeuten will, welche Ehre doch eigentlich der obern gehöret: so ist in sofern der Tertz-Gang dem Sexten-Gang annoch an Schönheit vorzuziehen.

Cap. X.

§. 200.

Harmonia mollis A^b. ist oben einiger massen berühret, und von ihr gezeigt worden, daß sie zur Harm. C*. gehöre. §. 114. 115. und daß sie nicht hurtg hin und her mit C*, abwechsle 118. auch vor sich 2. Neben-Harmonien habe. §. 117.

§. 201. Harm. A^b. ist gleichsam vom Fleisch und Bein deß C*. Ist also wie dessen liebe Ehe-Gattin; wohnt neben dem C*. ist sittsam; ihre Zimmer stehen ihm, und seine Zimmer ihr offen; sie ist schön; ist reicher als der Mann; und ihre Freunde sind auch seine Freunde.

§. 202. A^b. hat ihre Neben-Harmonien, eben wie C*. seine eigene

hat.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0036
DFG

hat. Ab. wohnt zwischen ihren beyden Neben-Harm. in der Mitte, wie C*. auch wohnt §. 125. Auch können ihre Neben-Harm. zu Interims-Grund-Harmonien werden, und sie ist die einstweilige Haupt-Grund Harmonie.

§. 203. Weil A^b. eine Haupt-Gr. Harm. nach C*. werden kan; so ist das was an ihr zu betrachten ist so fern sie ein Stück der Music aus C*. ist, und so fern sie selbst die eigentliche Haupt-Gr. Harm. und C*. nur ihre Neben-Gr. Harm. ist, einerley. Nur mit dem Unterschied; daß in der Music aus A^b. die männliche Harm. C*. nicht so viel; und in der Music aus C*. die weibliche Harm. Ab. nicht zu lang geschäftigt seyn darf.

§. 204. Die Harm. A^b. hat zu ihren öftesten Neben-Harmonien, gleichwie C*. auch hatte, ihre Quart- und Quint-Harmonien: man beliebe zu widerholen, was bey dura gesagt worden. §. 110. — 113.

§. 205. So lang die Quint-Harm. E. keine Interims-Grund-Harm. wir; so wechselt sie als dura, mit A^b. Hingegen die Quart-Harm. D. wechselt als mollis mit A^b.

§. 206. Die Quint-Harm. hat, wie der Gr. Harm. C*. ihre, §. 168. die Septimam gern bey sich. Und alsdann kommt der hurtigste Moll-Gang also heraus:

a gis a a a.		a a a gis a.
e e e f e.		e f e d e.
c h c d c.		c d c h c.
A. E. A. D. A.	oder mit der Septima	A. D. A. E. A.

Man beliebe von diesen Abwechslen nachzulesen §. 131. bis 135.

§. 207. Die allererste Scala der Moll-Harm. hiesse demnach so:

a gis a h c d e f e d c h a gis a.
A. E. A. E. A. D. A. D. A. D. A. E. A. E. A.

Unter denen 2. Moll-Tertzen welche diese Scala hat, nemlich c. und f. ist das f. die getreueste. Und ist oft das einzige Zeichen, woran man die Moll-Harm. noch kennt.

§. 208. Das dastehende gis haben wir einstweil aus der Erfahrung angenommen. Und weil nur die Quint-Harm. nicht aber auch die Quart-Harm. deß A^b. dur seyn will: so wollen wir die Ursach suchen, warum zu hurtiger Abwechslung die Quint-Harm. dura gehöre.

§. 209. Ich achte, es seye der Mühe werth, daß man sich um die Raison dieses Dinges bekümmere: obschon solches, wie überhaupt die Abwechslungen derer Harmonien, und sonst sehr viele in diesem Tractat vorkommende nöthige Stücke, bißher unbewiesen geblieben; und in denen General-Bass- und Compositions-Anweisungen schlechthin vor bekannt angenommen worden. Wir wollen 2. Ursachen anführen, warum die Quint-Harm. Dura seye. Eine Dur-Harm. ist munterer als die Moll. Harm. Damit nun die Moll-Grund-Harm. nicht mit lauter Traurigkeit umgeben seyn möge; und damit gleichwohl die Grund-Harm. weil sie durch die Quint-Harmonie schöner wird, §. 112. lieblich durch das Abwechslen mit ihrer Traurigkeit gegen das Dur absteche: darum hat sie die Dur-Quint-Harm. lieb.

§. 210. Wir wollen ferner die 2. Moll-Gänge noch einmal anschreiben; und zwar die Tenor-Stimme wollen wir zur Haupt-Stimme oben machen.

c h c d c.	c d c h c.
a gis a a a.	a a a gis a.
e e e f e.	e f e d e.
A. E. A. D. A.	A. D. A. E. A.

oder mit der Septima d:

Die Moll-Tertzen sind das schönste Intervallum §. 71. Alle Thone, welche in dem Moll-Tertz-Gang mit begriffen sind, werden durch diß Intervallum schön. Da nun der Gang in diesem §. lauter Moll-Tertzen hat, nemlich: c h c.
a gis a.
darum ist jeder Thon, insonderheit der Octav- und Grund-Thon dardurch schöner gemacht worden. Das schönste ist in der Music allezeit das beste: darum behält man die Dur Quint-Harmonie vor der in Moll. Obschon Orte in der Welt sind, wo die Leute gewohnt sind Z. E. also zu singen: a e c a ga h a, c c h a ga h a.

§. 211. So lang die Quint-Harm. dieses ist, und nicht selbst zur Interims-Gr. Harm. wird; so muß sie dura seyn. Int. Gr. Harm. aber wird sie, sobald sie hin und her wieget.

§. 212. Bey der Abwechslung aus A^b. in die Quart-Harm. D. erlange ich die Vortheile deß weichen Tertz-Ganges nicht: drum ist diese Harm. mollis.

Cap.

Cap. XI.

§. 213.

Wann die Quint-Harm. E*. zur Inc. Gr. Harm. wird; so muß sie mollis werden. Hierauf hat sie eine neue Quint-Harm. H*. und A^b. ist ihre Quart-Harm. Will man aber nachher wieder zur Haupt-Gr. Harm. A^b. und E^b. soll ihre Inc. Grund-Herrschaft aufgeben: so wird E. wieder die Quint-Harm. und muß aus g. auf neue gis. werden.

§. 214. Wann die Quart-Harm. zur Inc. Gr. Harm. wird; so muß die Haupt-Gr. Harm. A^b. jezt ist dur werden: dann jezt ist diese, die Quint-Harm. von der Harm. D^b. §. 211. Sobald aber die Haupt-Gr. Harm. A. wieder die Mittel-Stelle haben, und aufs neue mit E*. und D^b. ihre hurtige Abwechslungen machen will: so muß aus A*. A^b. werden.

§. 215. Dem zufolge sieht die Scala der Quint-Harm. E^b. also aus:

e. dis. e. fis. g. a. h. c. h. a. g. fis. e.
E. H. E. H. E. A. E. A. E. A. E. H. E.

und die Scala der Quart-Harm. D^b. also:

d. cis. d. e. f. g. a. b. a. g. f. e. d. cis. d.
D. A. D. A. D. G. D. G. D. G. D. A. D. A. D.

§. 216. Die weiteste Ausschweifung derer Harmonien wollen wir mit einem Exempel zeigen:

a gis a a a.	gis a h h h a gis.	a cis d d d cis d.	c d c h a.
e d e f e.	e e gis g fis fis e.	e g a b a g a.	a a a gis e.
c h c d c.	h c e e dis dis h.	c e f g f e f.	e f e d c.
A E A D A.	E A E E H H E.	A A D G D A D.	A D A E A.

§. 217. Nebst dem, daß diß Exempel die lezt vorigen §. §. erläutert, zeigt es uns auch den Grund derer Chromatischen halben Thone cis, dis, fis, gis. Nemlich cis, dis, und gis sind Tertzen derer Quint-Harmonien, und fis ist die Quint der Quint-Harm. H*. Man sieht hier alle Proportiones fast, wie sie entstehen und möglich sind. Man sieht aber auch, weil gis d, cis g, dis a, der Umfang sind von 2. kleinen Tertzen übereinander; daß sich weder der Name Quartæ noch Quintæ recht vor sie schicke; dann kein Thon von beyden ist des andern Grund. Eben so wenig kan man c gis, g dis, f cis, in diesen Gängen gewisse Namen geben; dann

auf

auf der Scala ist es eine Quart, und das Intervall der Höhe ist nur eine Tertz. Gleichwie auch umsonst ist zu bestimmen ob F d h Gis, Septimæ oder Sextæ seyen. Einer mißt die Höhe, ein andrer die Schritte. Ich sage nochmahlen: Weil keiner von denen Thonen gis d. &c. c gis. &c. und F Gis daß andern Grund ist; so solten sie ihre eigene Nahmen haben. Von F d h Gis. wird unten eine besondere Betrachtung vorkommen. Von denen andern erst berührten Intervallis aber wäre zu wünschen daß sie Namen haben könten von denen zweyerley Harmonien, dazu sie gehören; wie auch daß sie im General-Bass Signaturen hätten, die keine Zahlen wären.

§. 218. Aus §. 216. sieht man ferner, wo es erlaubt seye, aus einer Moll-Harm. geschwind eine Dur-Harm. zu machen. Nemlich, wann die Grund-Harm. mollis muß zur Quint-Harm. werden. Auch sieht man §. 216. wann aus einer Dur- darf eine Moll-Harm. werden. Nemlich wann die Quint-Harm. muß zur Grund-Harmonie werden. Da hingegen schon §. 107. gezeigt worden, daß eine Gr. Harm. wann sie das bleibt, weder aus dura mollis, noch aus molli dura werden dürfe.

§. 219. Man sieht ferner aus §. 216. daß man halbe Thon weiß, wie auf einer Scala, einige erlaubte Fortschreitungen machen könne. Wovon a parte bey denen Schwebenden Harmonien vorkommen soll.

Cap. XII.

§. 220.

Was von Dissonantien von §. 160. an biß §. 199. bey denen Dur-Harmonien gesagt worden, gilt auch von denen Moll-Harmonien. Und haben wir nur ein par neue Anmerkungen nöthig. Nemlich:

§. 221. Wann nach der Moll-Gr. Harm. A^{b}. die zwey Consonantes von der Quint-Harm. h gis folgen; und zugleich zwey Consonantes von der Quart-Harm. nemlich f d zugleich mitstimmen: so siehet diese Dissonantz also aus: a F
e D c
c H c
a Gis a. Man darf die Thone in andere Octaven setzen, also: a Gis a.
e F e.
c D c.
a H a.

§. 222. Die

§. 222. Die meisten Componisten pflegen es in der Dur-Gr. Harm. auch nach zu machen: Wann man aber ansieht, woraus dieser Satz zusammen gesezt werde; so wird man es vor unzulässig bey Dur-Harm. halten müssen. Und die Erfahrung lehrt, daß gute Musici, die an ihren Orten dergleichen nicht gewohnt sind, darwider protestiren. Der Satz ist dieser: c D c.
g Gis g.
e F e.
c. H. c.

§. 223. Wollte man anstatt deß Gis A nehmen, und also diesen Satz aus 2. Consonantibus der Quint-Harm. F*. und 2. von der Quint-Harm. G*. zusammenstücken, also: c D c.
g A g.
e F e.
c. H. c. so wären A. und H. Septimæ; da hingegen bey obigem Satz in Moll lauter Tertiæ molles, die einander in der Proportion nicht viel ungleich sind, vorkommen. Ob nun gleich keine Septima erlaubt ist, dann die, wovon §. 168. biß 172. stehet: so findet man dennoch den Gang in denen Musiquen aus Dur manch mal angebracht. Es ist kein Wunder wann er von denen meisten verworfen worden. Also lasse man Musicalische Licentz, die man gewohnt worden, lieber wider abkommen; und bleibe bey der Musicalischen Schönheit.

§. 224. Weil bey diesem §. 221. angezeigten erlaubten dissonirenden Satz man aus F. nicht ins Gis. kan; sintemalen sich weder von der Quart- noch Quint-Scala etwas unterschieben läßt: so hat die dabey erlaubte Scala nur folgenden Ambitum: Gis. a. H. c. D. e. F. e. D. c. H. a. Gis.

§. 225. Weil Gis. H. D. vor Gis. H. E. in der Quint-Harm. gilt, §. 206. so können wir diesen Satz Gis. H D. F. die Schwebende Quint-Harm. nennen; da ohnediß hier der Grund-Thon E. nicht vorhanden ist. §. 89. Ich wolte daß dieser Griff lieber eine andere Signatur im General-Bass hätte, als eine Zahl §. 217.

§. 226. Weil die Quart-Harmonie nicht unmittelbar auf die Quint-Harm. auch diese nicht auf jene gleich folgen soll, §. 121. 122. so können auch die 2. Consonantes von jeder solcher Harmonie, welche in der Schwe-

benden

henden Quint-Harm. vorkommen, einander nicht unmittelbar abwechslen. Dahero setze ich nicht:

a	gis	gis.			a	gis	a.
e	f	e.			e	f	f.
c	d	h.			c	d	d.
a	h	e.	auch nicht:		a	h	d.

§. 227. Wann die Grund-Harm. A^b. zur Quint-Harm. und also aus moll dur wird: so schickt sich um deßwillen, weil G^b. unmittelbar auf A^b. nicht folgen kan §. 121. 122. Dieser folgende Satz mit der schwebenden Quint-Harm. an statt der Harmonie A^*. nicht sonderlich schön:

a	B	a.
e	G	f.
c	E	d.
A	Cis	D.

besser stunde er also:

a	a	a.
e	g	f.
c	e	d.
A	Cis	D.

§. 228. Wann die Schwebende Quint-Harm. voran kommen will, so muß man sie ja recht sehr kurz machen. Dann weil aus ihr, da es lauter fast einerley weiche Tertzen sind, viererley Harmonien offen sind, worein man plumpen könte; und wann man diese Schw. Quint-Harm. zu sehr strecken will, man geschwind die Haupt-Harm. vergißt: so ist der Zuhörer ungewiß, wo der Musicus jezt hinaus will, oder hinaus darf. Dann der mag hernach einfallen wo er will, so wird man glauben, er seye nicht durch die Thür sondern über den Zaun herein gekommen.

§. 229. Die Harm. A_b. oder ihre Interims-Gr. Harmonien können gleichwie bey C^*. §. 172. und 177. gezeigt worden, die untergeschobene Quint- oder Quart-Harm. mithören lassen. Oder auch nur ein par oder einen Consonantem davon allein.

§. 230. Dahero auch diese Scalæ gelten:

A gis A h C d E f E d C h A gis A.
A———————————————A.

Oder also untersezt: A h C d E fis Gis A.
A———E———A.

Oder also: A h C D e F g A. A h Cis D e F g A.
A——D———A. oder: A———D———A.

§. 231.

§. 231. Man sieht hieraus, daß die Moll-Scala mehr als einerley Gestalt habe, je nachdem sie untersezt wird.

§. 232. Weil die Schwebende Quint-Harmonie §. 121. mehr vor eine Quint- als Quart-Harm. dient §. 225. so kan sie, wann die Grund-Harmonien eigentlich weichen solten, §. 172. zur Grund-Harmonie mit eingeschoben werden:

a	gis	a.		cis	d	cis	d.
e	f	e.				b	
	d	c.		g	a	g	a.
c	h			e	f	e	f.
A—A—A.				A	D—D—D.		

Der zweyte und sechste Griff zeigt uns solches.

§. 233. Weil in der Music aus A^b. ihre Quart- und Quint-Harmonien, nemlich D^b. und E^*. einander nicht unmittelbar abwechßlen dörfen, §. 226. so darf auch A^*. weil es nichts mit E^*. sondern nur mit D^b. zu thun hat, einander nicht abwechßlen. Also darf es nicht heißen:

a	gis	a	a	a	gis	a.
e	e	c	f	e	d	e.
c	h	cis	d	cis	h	cis.
A.	E.	A.	D.	A.	E.	A.

§. 234. Darum dörfen auch die Schwebende Quinten, welche die Stelle deß A^*. und E^*. vertretten, einander nicht unmittelbar abwechßlen. Also ist unrecht:

a	b	gis	a.
e	g	f	c.
c	e	d	c.
A.	Cis.	H.	A.

§. 235. D^b. und E^*. sollen einander nicht unmittelbar abwechßlen, folglich ist auch dieser folgende Satz unrecht:

a	a	gis	a.
e	f	f	e.
cis	d	d	c.
A.	D.	H.	A.

Dann der dritte Griff steht an statt der Quint-Harm. E^*. und der gehört doch nicht gleich nach D^b. §. 121. 122.

§. 236. Inzwischen weil der letzvorige Satz im dritten Griff die Tertz d f. deß zweyten Griffes fort behält; so ist dieser Satz noch manierlicher dann die vorherigen.

§. 237. Weil sich Thone unterschieben lassen §. 229. So ist dieser Satz erlaubt: aba--a.

D A. Wann diß b allein gelten will, und die a sollen weichen; so ists eine doppelte Freyheit: allzuviele Freyheit heißt sonst Unhöflichkeit: in der Music wollen wir es eine Licentz ohne Schönheit nennen. Der prætendirte Satz wäre dieser:

a a B a.
e e f c.
c cis d c.
A A D A.

§. 238. Wann zu einer solchen Licentz noch diese Freyheit kommt, daß man den kaum erlaubten Satz §. 235. zum Grund nimmt, und folgenden Gang thut:

a B gis a.
e f f e.
cis d d cis.
A D H A.

so wird die Unverantwortlichkeit immer grösser. Man seye wenigstens her, und setze im Discant hinter das b noch a: so wird nur die Licentz §. 235. allein angebracht.

§. 239. Wann man ja ohne dergleichen Sätze nicht leben kan, so mache man es Regelmäßig. Also:

a a b a a gis a.
e f g f e f e.
cis d e d c d c.
A. D. Cis. D. A. H. A.

Das wäre ein schöner Satz zu einem Lamento. Wo man aber diesen Satz mit Weglassung derer Mittel-Stimmen machen würde, und ihn also der Tertzen beraubte, so wäre er ein fürchterliches Todten-Gerippe. Und wo man den; der im §. 238. vorgekommen, nicht zugleich mit denen Mittel-Stimmen hören liesse, sondern im Discant und Bass allein; so wäre das ein leibhaftiges Gespenst: man kan sich gar keine Gestalt an ihm recht fürstellen, ob man es schon höret.

§. 240. Gleichwie man sich vor Gespenstern nur eine Zeitlang fürchtet, endlich aber ihrer gewohnt wird; so kan man auch die Musicalischen Gespen-

ster

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0044
DFG

ster endlich ohne Furcht ansehen und hören. Und gleichwie sich mancher Mensch endlich erfrechet, durch Hülfe derer Gespenster nach Schätzen zu graben; eben so suchen manche Musici in und durch ihre Musicalische Gespenster noch verborgene Musicalische Schätze. Eine solche Disharmonie, die den Kopf unter dem Arm trägt, einen Menschen- und einen Geiß-Fuß hat, oder von der nur ein par dürre Hände sichtbar sind, die ist deß Umgangs unwürdig.

Cap. XIII.

§. 241.

Das Ende der Moll. Music solte man meynen, seye nothwendig auch in der Haupt-Gr. Harm. molli zu machen; gleichwie von der Dur-Music auch gesagt worden. §. 105,

§. 242. Die Erfahrung lehrt, daß manchem das Moll-Final gantz allein, manchem das Dur-Final gantz allein, manchem alle beyde, manchem aus Forcht vor Musicalischen Sünden keines von beyden gefällt. Man lese §. 10. Alle diese viererley Herren haben recht und unrecht, nachdeme man es nimmt. Es wird bald erhellen.

§. 243. Final ist die letzte Abwechßlung samt dem endlichen Stillstehen der Grund-Harmonie. Final wird auf zweyerley Weise gemacht :1.) Da man vor der endlichen Ruhe der Gr. Harm. noch einmal die Quint. Harm. E*. hören lässet. 2.) Da man vor der endlichen Ruhe noch unmittelbar vorher die Quart-Harm. Db. hören lässet. Beyde diese Final sind gebräuchlich, wiewohl das erstere einigen Vorzug hat. §. 112.

§. 244. Es ist vernünftig, daß die Final langsam gemacht werden. Werden sie langsam gemacht, und wird also die Neben-Harm. ein wenig gestreckt; so passirt diese als eine Interims-Gr. Harm. Und da geht in der letzten Abwechßlung der Haupt-Gr. Harm. Ab. mit E*. keine Veränderung der Tertz vor. Aber in der Abwechßlung der Haupt-Gr. Harm. Ab. mit Db. geschieht es, daß Ab. nochmal muß A*. werden: weil A. zu D. nochmal eine Quint-Harm. wird.

§. 245. Da nun die Moll-Harm. A. dem ohngeachtet daß sie jetzt Dur ist, dennoch vor die Haupt-Gr. Harm. angehört wird: §. 207. und

es wider den Endzweck ihrer Verwandlung wäre; wann sie, ohne nochmal in die Harm. E*. zurück zu wiegen aus Dur wolte neuerding Moll werden: §. 214. so erspahret sie diese Mühe, und erhält den Vortheil, daß zu guter letzt die Quart-Harm. D♭. nochmal recht schön geworden; §. 112. und daß sie nemlich die Haupt-Gr. Harm. A♭. da sie sich schon neben D♭. in Dur zur Ruhe gelegt, nicht erst nochmal aufstehen, und ins Moll fortrucken darf. Also ist der Satz recht:

a	gis	a.		a	a	a	a.
e	e	e.		e	e	f	e.
c	h	c.		c	cis	d	cis.
A	E	A.	auch	A	A	D	A.

Unrecht:

a	gis	a.	a	a	a	a.	a	a	a —.
e	e	e.	e	e	f	e.	e	f	e —.
c	h	cis.	c	c	d	c.	cis	d	cis c.
A	E	A.	A	A	D	A.	A	D	A —.

§. 246. Weil nun auf gewisse Bedingung sowohl das Dur- als Moll-Final recht ist: so wäre zu wünschen, daß es auch allenthalben auf den rechten Fall gebräuchlich wäre. Nicht zu gedenken, daß einem fremden Musico, der das Final, woran das Auditorium nicht gewöhnt ist, in seiner Gast-Music hören lässet, allezeit ein ungütiges Urtheil derer Zuhörer widerfähret.

§. 247. Bißher haben wir von beyden Haupt-Harmonien C*. und A♭. genug gehandelt. Wir wollen die Abwechßlung, die in jeder vorgekommen, die Reine Abwechslung nennen. Dann jezo kommen wir zu solchen Abwechslungen der Harmonien, darinnen zwar die Harmonien an sich auf das reineste gestimmt sind; aber die Rein-Stimmigkeit deß Intervalli, in welches die Harmonien fortrucken einige, ob zwar unfühlbare, doch aber mit Zahlen und Circul ausfindliche Noth bißweilen leidet.

Cap.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0046
DFG

Cap. XIV.

§. 248.

Vermischte Abwechslung ist: worinnen Dur- und Moll- Harmonien durcheinander folgen. Zum Exempel:

e	e	f	d	e.		a	a	g	c	h	a.
c	c	d	h	c.		e	f	e	a	gis	e.
g	a	a	g	g.		c	c	c	e	e	c.
C	A	D	G	C.		A	F	C	A	E	A.

Hier sehen wir Dur und Moll in jedem Satz beysammen; obschon jener Satz eigentlich Dur, und dieser Moll ist.

§. 249. Wer das Monochordum betrachten will, der wird finden: Daß, wann im ersten Satz C A D. wird reinstimmig nacheinander folgen, hernach der Gang ins G. hinaufwarts um ein sogenanntes Comma höher als eine Quart, und herabweges um ein solches Comma geringer dann eine reine Quint seye. Wer sich aber die Harmonie CEGC. nur vorhero recht imprimirt hat, der wird das Fehlerhafte Intervallum D G. doch treffen. Und weder er noch jemand anders wird es daran hören, daß das keine reine Quart seye; genug, daß er wieder in das reine G. kommt.

§. 250. Es ist eine Wohlthat von dem Schöpfer deß accuraten Gehöres, daß dieser Fehler nur auf dem Papier, und nicht in dem Ohr selbst kennbar ist. Dahero wir solche Intervalla auch ohne Anstand, wie die reinesten brauchen dörffen und sollen. Zumahl da vermittelst der heutigen Temperatur die Defecte noch mehr vermindert worden.

§. 251. Soll die vermischte Abwechslung musicalisch und schön seyn: so müssen die Harmonien eine gut scheinende Proportion gegeneinander haben; und also muß die folgende entweder der vorigen ihre vermeinte Quint- Quart- oder Tertz- Harm. seyn.

§. 252. Man beliebe zu wiederhohlen, daß C*. zu ihren nächsten Neben- Harm. hat G*. und F*. §. 109. seqq. ferner, daß C*. eine verwandte Moll. Harm. A♭. hat; und daß dieser ihre nächste Neben- Harm. sind E*. oder E♭. und D♭. §. 204. seqq.

§. 253.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0047
DFG

§. 253. Wann G*. und F*. zu Interims Gr. Harm. werden; so hat jenes eine verwandte Moll Harm. E^b. und das F*. hat D^b. Die Neben-Harmonie vom A^b. welche E^b. heißt, ist die nemliche Moll-Harm. von G*. und die Neben-Harm. von A^b. welche D^b. heißt; ist die Moll Harm. vom F*.

§. 254. Wann man einer Moll-Harm. Zeit läßt, daß sie einer andern zum hin und her wiegen als eine Quint-Harm. dienen kan; so wird sie Dur. §. 211. Hat eine Moll-Harm. nicht so viel Zeit; so bleibt sie Moll.

§. 255. Die Harm. C*. geht gern ins A^b. dann sie findet in A^b. noch ihre Octav. §. 114. Hingegen geht A^b. nicht so gern und hurtig ins C*. dann es findet nur darinnen seine gehabte Quint. Eben um deßwillen geht auch F*. lieber ins D^b. dann D^b. ins F*. und G*. geht lieber ins E^b. dann E^b. ins G*.

§. 256. E^b. geht gern ins C*. dann es findet darinnen noch seine Octav. C*. geht nicht gern oder hurtig ins E^b. dann es findet darinnen nur seine gehabte Quint. Eben um deßwillen geht A^b. lieber ins F*. dann F*. ins A^b. Obschon alle diese Harmonien eine Verhältniß zusammen, haben wir 4. zu 5. oder 5. zu 4.

§. 257. Weil die benannte Harmonien ihre Gänge lieber in eine Harmonie hin, als von dort her thun: so ist bey der Vermischten Abwechslung an keinen hurtigen Hin- und Hergang zu gedenken; so daß eine Harmonie zwischen 2. andern also in der Mitten stünde, wie bey der reinen Abwechslung geschehen kan, und erinnert worden ist. §. 125.

§. 258. Die Vermischte Abwechslung ist also nur ein Durchgang. Weil sie kein Hin- und Hergang ist; so giebt es da keine Interims-Grund-Harmonie dazwischen; sondern der Gang geht von der Haupt-Grund- oder Interims-Grund-Harmonie aus, und durch Moll- und Dur-Harmonien durch, biß wieder zu der Grund-Harm wo man ausgegangen, oder auch manchesmal zu einer derer andern daher gehörigen Ge. Harmonien.

§. 259. In solchen Vermischten Abwechslungen kan, was die Tertz betrift, nicht jede Harmonie zur vorherigen, wie zur folgenden, oder zur folgenden wie zur vorigen sich so accurat schicken; wann der Gang hurtig durchgehet. Wann der Durch-Gang langsam gehet, so lässet sich, wie bey der Moll-

Quint-

Quint-Harmonie §. 205. oft aus Moll Dur, und aus Dur Moll machen.

§. 260. Die Grund-Harm. C*., als der Director, muß nothwendig die ihr gehörige dur- oder moll-Tertz haben. Sonst kennte man sie nicht; und sonst hätte man keinen Maaß-Stab, wornach man das andere nachfolgende beurtheilen könnte, weil die andern Harmonien zumahl ihre reineste Nachstimmung nicht behalten, §. 248.

§. 261. Auch die Quint- und Quart-Harmonien brauchen nicht, sich in Moll verwandlen zu lassen: können es auch nicht.

§. 262. Die Harm. A^b. wann sie eine Quint-Harm. abgeben soll, kan dur werden §. 214. Die Moll-Quint-Harm. E*. wann sie zum künftigen Griff keine Quint-Harm. abgeben soll, kan moll werden. Und man kennt solche Moll-Harmonien doch noch, daß sie molles sind; ob sie gleich eine Dur-Tertz haben angenommen. §. 207.

§. 263. Wir wollen die erlaubten Gänge der Vermischten Abwechslung selbst sehen; und zwar erstlich, da man Quarten weiß hinauf gehet:

e c f d g e a g.
c a d h e c f e.
g f a g h a c c.
C F D G E A F C.

Der dritte Griff schickt sich, was die Tertz betrift, mehr zum vorigen als folgenden Griff. §. 259. Auch ist dieser Satz rückwarts lange nicht so gut, als hinwegs. §. 255.

§. 264. Noch ein Quart-Gang hinauf in Moll:

c a d h e c f d e c.
a fis h g c a d h h a.
e d fis e g f a g gis e.
A D H E C F D G E A.

Hier schickt der zweyte Griff sich besser zum folgenden als vorherigen. Ingleichen schickt sich der lezte Griff ohn einen mehr zum folgenden als zum vorherigen. Auch will dieser Satz sonst nicht rückwärts schön lauten. §. 255.

§. 265. Die Gänge Quinten-weiß sehen also aus:

e d f e a g. c h e d e c.
c h d c f e. a g c h h a.
g g e a c c. e e g g gis e.
C G D A F C. oder in Moll: A E C G E A.

In beyden Sätzen wäre der Rückgang schwehr, weil F*. ins A^b. und E^b. ins ins G*. müßte. §. 256. §. 255.

§. 266. Die Gänge Quarten-weiß von oben herab sehen also:

e d c h a c. c h a g f e.
C G A E F C. A E F C D A.

Wir müssen aber, weil die Harmonien Secunden-weiß einander ablösen, erst in der Lehre von Schwebenden Harmonien diesem Fehler abhelfen können: drum verspahren wir diesen Gang biß dorthin.

§. 267. Ein Gang Quinten-weiß von oben herab:

g a e f d e.
e f c d h c.
c c a a g g.
C F A D G C. Wir haben oben §. 250. gehört, daß die Abwechslung der Harmonien zu einer Tertz- Quart- oder Quint-Harmonie gehen müsse. Wann wir nun den lezt angesetzten Gang weiter wolten fortführen: g a e f d e c d h c a h c.
C F A D G C F h E A D G C.
so wäre das h im Bas kein proportionirter Grund, oder die Harmonie h. zusammen wäre keine proportionirte Harm. zum vorherigen F*. Daher alles unvollkommen wird, was man damit vornimmt.

§. 268. Wann man bey jedem Griff die Octav in die Septimam verwandelt, welche hernach im folgenden, indem sie liegen bleibt zur Tertz wird, also: c — h — a — g — f — e.
g f — e — d — c — h c.
A D G C F h E A D G C.
oder aufwärts: e — f — g — a — h c.
h a — h — c — d — e.
C F D G E A F H G C. so empfindet man bey der

der Abwechslung F. H. allezeit die üble proportion: zu geschweigen, daß man die 4. Stimmen nicht recht deutlich anbringen kan.

§. 269. Wann man die 2. Sätze §. 267. und 268. mit denen unerlaubten Fortgängen contrahirt, so daß die oberste Stimme um einen Griff ehe untergeschoben, und in der untersten der zweyte, vierte ꝛc. Thon ausgelassen, folglich nur Secunden-weiß fortgerückt wird, also:

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

so harmonirt zwar jeder Griff mit sich selbst; aber nicht mit der vorherigen oder folgenden Harmonie: Dergleichen Gänge sind aufkommen, weil man die Scalam vor das erste Principium der Music gehalten. Welches doch unrecht ist. §. 137. Es harmonirt darinnen nur im ersten Gang der vierte zum fünften Griff; und im zweyten Gang der zweyte zum dritten Griff.

§. 270. Die erlaubtesten Gänge der Vermischten Harmonie stehen auf diesem Circul, wo nach Art eines architectischen Grund-Risses die Thüren offen. Oder inwendig sind an der Thür kleine Schlüssel angesteckt; da darf man heraus gehen, aber nicht so leicht hinein. Die Buchstaben bedeuten die Harmonien.

Ehe die Harmonien in solchen Vermischten Gängen weiter fortschreiten, gilt allemahl wann die Harmonie dur ist, so lang die Scala §. 136. wann sie aber moll ist, so gilt indessen der hurtige Lauf der Scalæ §. 224. Wann die Moll-Harm. zur Quint-Harm. wird, so gilt §. 230. die dortige allerletzte Scala. Wer dort das vorherige verstehen lernen, dem braucht man die Ursach hier nicht zu wiederholen.

Cap. XV.

§. 271.

Schwebende Harmonien sind solche Harmonien, in denen nicht der allmahlige Grund-Thon, sondern ein anderer Consonans der gegenwärtigen Harmonie unten stehet. §. 89.

§. 272. Weil die ruhenden Harmonien derer Schwebenden ihr Grund sind: §. 90. so gilt alles das, was von Abwechslung derer ruhenden Harmo-

nien, item was von Dissonantien gesagt worden, auch bey denen Schwebenden Harmonien.

§. 273. Schwebende Harmonien sind nöthig; damit die unterste Stimme nicht nur per saltus, sondern auch per gradus, das ist, auf der Scala Secunden-weiß gehen möge, und also eine Melodie bekomme.

§. 274. Weil die Thone der Scalæ lauter Consonantes der Grund- und Neben-Harmonien sind: §. 135. so müssen die Thone der untern Stimme, wann sie per Scalam gehet, entweder ein Grund-Thon, oder Quint oder Tertz seyn; gleichwie angemerkt worden. §. 136.

§. 175. Wir wollen den Gang der Bass-Stimme mit grossen Buchstaben anschreiben, und sowohl die accompagnirende obere Stimmen, als auch den rechten Grund-Thon unter dem Bass mit kleinern Buchstaben ansetzen, wie wir bey §. 136. auch gethan haben.

c d c c c c.
c h g a e f.
g f c c c c.
C D E F G A.
c g c f c f. auch rückwegs. Oder:

c d c c c h d d c.
c h g a e g c g g.
g f c c c d fis f e.
C D E F G --- A H C.
c g c f c g d g c. auch rückwegs.

§. 276. Hieraus erhellet, daß der Bass, so oft er den Grund-Thon nicht selbst hat, einen obern Consonantem darvor erkennen; oder wann oben der Grund-Thon nicht vorhanden, dennoch also fortgehen müsse, als ob oben ein Consonans den Grund-Thon vorstellete. Kurtz: die Abwechslung muß nach allen schon oben bey Dur und Moll angezeigten Reglen derer ruhenden Harmonien geschehen.

§. 277. Geht der Bass nicht gar zu tief, so kan er Thone unterschieben, und hurtig laufen. §. 178.

§. 278.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0052
DFG

§. 278. Die Schwebende Harmonien kan man bey Vermischten Harm. also anbringen:

e a f h g c a d h e c f d g e.
c e d fis e g f a g h a c b d c.
g a a h h c c d d e e f f g g.
C Cis D Dis E — F Fis G Gis A — B H C.
c a d h e c f d g e a f b g c.

Wie auch auf folgende Art:

e g g f e — cis d h c h c.
c d de d c h a a g g g g.
g g g a a e e d d c f e.
C H B A — Gis G Fis F E D C.
c g g d a e a d g c g c.

Weil nach C*. nicht erlaubt ist, C^{b}. zu greifen; so hat man nach E. im zehenden Grif das Dis weggelassen.

§. 279. Wann wir bey denen Schwebenden Harm. die Lehre von untergeschobenen Thonen zu Hülfe nehmen; und wann wir, wie schon bey beyden letztvorigen Sätzen, einen fortlautenden Bass-Thon das eine mahl vor einen Grund-Thon, das andere mahl vor einen andern schwebenden Consonantem gelten lassen; so können wir folgenden Satz, der oben billig verworfen worden, §. 121, 122. gut machen. Unrecht war:

c c h c.
g a g g.
e f d e.
C F G C.

recht ist aber:

c c h c.
g a f g.
e fd — e.
C F G C.

Im letzten Satz giebt der Tenor das d. an; woraus erhellet, daß das F. darzu schwebe, und eben so viel seye, als ob es hiesse:

c c d h c.
g a a f g.
e f — d e.
C F D G C.

Man kan aber auch gleich bey dem zweyten Griff das d. angeben, ohne das f. vorher hören zu lassen: c c h c.
g a f g.
e d — e.
C F G C. Oder man macht erst im dritten Griff das G. zum Schwebenden, hernach zum Grund-Thon der Quint-Harmonie: c c c h c.
g a g f g.
e f e d e.
C F G — C.

§. 280. Der schlechte Gang §. 169. folgt mit Untersetzung deß Grund-Thones hier ein wenig verbessert:

f e d c h c a g f e.
e c h g fg f e d g.
A G F E D E C C H C.
f c g c g c f c g c. Auch rückwegs. Indessen stehet dieser Satz jenem ziemlich ungleich: aber es kan um nichts irregulaires zu machen, nicht anders seyn.

§. 281. Versprochener massen wollen wir auch den Gang §. 266. durch eine Schwebung verbessern, und den darzu gehörigen Grund-Thon unter den Bass, wo dieser schwebet, mit hinsetzen. Unrecht:

e d c h a g. c h a g f e. e de c hc a g.
c h a g f e. a g f e d c. c h - a g - f e.
g g e e c c. e e c c a a. g g - e e - c c.
C G A E F C. item: A E F C D A. recht ist: C G - A E - F C.
e c

Weil auch folgender Satz recht ist: e d c —h a— g.
c h g a g e f e.
g gf e —ed c — c.
C GC A E A F C.

ergo ist auch der folgende recht, welcher ein par Thone im Tenor unterschiebt, und dardurch die Anzeige thut, daß im Bass der dritte Griff C. und

der

der sechste A. noch hinein verstanden werden müssen. Der Gang ist nun dieser: e d c h a g.
c h a g f e.
g gf e ed c c.
C G A E F C. Das f. deß Tenores im zweyten Griff ist ein Stück von der Quint-Harm. die vor der Grund-Harm. C. hergehen solte. Das d. deß Tenores im vierten Griff gehört zur Quint-Harm. die vor der Moll-Harm. A^b. hergehen solte. Weil nun nach dem f. auch ein Stuck der Harm. C. folgt, nemlich c. und e. und weil nach d. auch ein Stuck der Harm. A^b. folgt, nemlich a. und c. so darf das A. deß Bassés im dritten Griff, und das F. im fünften, ohne Bedencken mit voraus kommen. Indessen ist dieses ein hübscher langsamer Scala-Gang.

§. 282. Ein zur Schwebenden Harm. gehöriger Satz ist auch folgender:
e e e d e.
c h h.
a gis a — gis.
A E F — E. Weil das F. nur mit 2. Stimmen oben besetzt ist: so ist der Gang ziemlich verdächtig. Dann es muß sich allenthalben von rechtswegen ein Satz also accompagniren lassen, daß 4. Stimmen bleiben dürfen. Wir wollen ihm helfen, so gut als er es verdient. Folgender Satz ist doch recht:
e e — d c h.
c h c a — gis.
a gis a f e e.
A E A D A E. Der vierte Griff kommt vor dem dritten, und schwebt, nemlich der Grund-Thon D. bleibt weg, und f. wird der Bass. Die Irregularitæt kommt daher; weil zweyerley Harmonie Gänge zusammen kommen, nemlich ein Dur-Harm. Gang oben: e e d e. Nach diesem richtet sich der untere Moll-Harm. Gang, und leihet dem obern eine Sext: f. Gleichwie in diesem Gang. e d e. an statt: e d cd e.
A F E. c a a- h.
a f e gis.
A D A E.
Es ist diß Ding ein Stück vom Italiänischen Gout, in welchen man sich gewöhnli-

wöhnlicher massen, durch Dissonantien die Mit-Stimmung, und den schönen Gout verderbet.

§. 283. Wann die Bass-Stimme und noch eine obere Stimme wollen 2. besondere lauffende Melodien zusammen hören lassen: so müssen sie nach dem Regel-mäßigen Harm. Wechsel geschehen. Unrecht:
g f e d c d e e, f e d c h c d h, e d c h a h c a &c.
EF GEAGFE, DEFDGFED, CDECFEDG. &c.
item: c h a g f e d c.
CDEFGAHC. Gehen solche Dinge hurtig, so versteht man sie nicht: gehen sie langsam, so lauten sie falsch.

§. 284. Diß wird etwann das nöthigste seyn, welches man vorher, ehe man die Melodien selbst besehen kan, zum Grund legen muß.

Cap. XVI.

§. 285.

Von dem Zeit-Maaß derer Harmonien, oder von der Mensur, ist ehe wir von der Melodie reden, folgendes anzuzeigen.

§. 286. Alle Harmonien zusammen genommen, müssen nicht so lange währen, biß das Gehör ermüdet: dann der Zucker wird endlich sonst zur Galle.

§. 287. Jede Harmonie muß ehe abgewechslet werden; als man ihrer überdrüßig wird.

§. 288. Jede Harm. muß nicht langsamer abgewechslet werden, als die Attention und das Gehör vermögend ist, den Zusammenhang der Grund- und Neben- Hermonien, ja den Zusammenhang der Haupt- Grund- und Interims-Grund-Harmonien zu fassen. Das Gehör ist vergeßlich.

§. 289. Hingegen soll die Abwechslung derer Harmonien nicht so hurtig geschehen, daß die Attention und das Gehör nicht nach kan. Sonst wird ein umlauffendes Rad daraus, an dem wegen Hurtigkeit man die Speichen nicht unterscheiden kan.

§. 290. Demnach wäre die allerhurtigste Abwechslung etwann diese, wann in Zeit eines Puls-Schlages höchstens 3. mahl gewechslet würden; wann man etwas munteres vorzustellen hat. Dergleichen Hurtigkeit aber darf nicht zu oft

kommen

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0056
DFG

kommen. Da ja lauter im größten Motu stehende Affecten selbst auch verwerflich sind.

§. 291. Die Grund-Harm. länger als die Neben-Harmonien zu strecken, ist so lang unnöthig; als sie in der Mitte stehet; man kennt sie doch: Z.E. cgggcfffcgggcfffc. Aber in denen äussersten Neben-Harmonien solche Streckungen zu machen, wäre zu viel: man möchte leicht die Haupt-Gr. Harm. vergessen.

§. 292. Mit hurtiger Abwechslung darf man aus einer Grund-Harm. nicht zu sehr in die Neben-Harmonien derer Inter. Gr. Harm. zu eilen. Hauptsächlich muß man vom Anfang sich bey der Haupt-Gr. Harm. und ihren 2. Neben-Harmonien erst eine Weile aufhalten, darinnen hin und her zu wiegen.

§. 293. Durch die vermischten Harmonien darf man nicht so hurtig gehen, als man in denen 3. zusammen gehörigen Harmonien herum gehet.

§. 294. Die Eingeschobenen Harmonien dürfen kein langes Zeit-Maaß haben. Die untergeschobene einzelne Thone müssen das kürzeste Zeit-Maaß haben. Die Septima der Quint-Harm. darf das längste Zeit-Maaß unter allen Dissonantien haben. §. 168.

§. 295. Einzelne Stimmen können zwar mit ihrer Zustimmung, aber nicht mit ihrer Hurtigkeit sich nach dem Zeit-Maaß derer Harm. richten. Dann sie geben oft einen Thon mehr dann einmahl hintereinander, oder mehr als einen Consonantem der gegenwärtigen Harm. nacheinander an; oder laufen auf der Scala, und die übrige Harm. bleibt liegen. Oft bleibt die Harm. liegen, da indessen ein par untere Stimmen, oder wohl mehr dann zwo hurtiger gehen, so daß der Grund-Thon allein liegen bleibt.

Cap. XVII.

§. 296.

Melodia heißt die Ordnung derer jenigen Thone, welche in Anstimmung derer Harmonien zu einer Stimme allein gehören.

§. 297. Es giebt Haupt-Melodien, Zwischen-Melodien; grosse zusammengesetzte, kleine zusammengesetzte, kleine einfache; Regel-mäßige, Fehlerhafte;

lerhafte; wohl- schlecht- unmensurirte; arme, reiche; schöne, verdrüßliche; deutliche, undeutliche; langsame, hurtige, vermischte; erweckende, stillende; schickliche, unschickliche; lange, kurtze, mittelmäßige; wiederholende, nachahmende; ja noch mehrerley Melodien, wie die Erfahrung lehret, und von jedermann leicht eingesehen wird.

§. 298. Weil die Music nur mit lauter Schön-Laut umgehen soll; so ist auch billig der Inhalt einer jedweden Melodie der Schön-Laut. Wann nun viele durch Melodien sich bemühen, alle Vorfälle, die einen Laut haben, zu imiciren: so gehören solche Künstler, so oft die natürliche Nachahmung einen Schlecht-Laut zuwege bringt, nicht zu denen Musicis, sondern zu denen Comœdianten; dann bey diesen ist das Haupt-Werk eine natürliche Vorstellung, sie seye hernach schön oder gräßlich.

§. 299. Die Aufmerksamkeit deß Gehöres und Verstandes ist in dieser Sterblichkeit zu unvollkommen, als daß man auf viel Melodien zugleich acht haben könte. Darum richtet sich der Mensch nur auf eine, höchstens manchmal auf 2. Mel. zugleich. Die andern mitgehende Stimmen aber vergnügen nur das Gehör, sofern sie jetzt harmoniren; nicht sofern sie in ihrer Folge eine gewisse Ordnung halten.

§. 300. Demnach ist nicht nöthig, einer Stimme eine so schöne Melodie zu geben, als der andern: sondern es muß lieber eine unter allen denen Stimmen eine Haupt-Melodie haben.

§. 301. Diese Haupt-Mel. muß die schönste unter allen Stimmen seyn. Jedoch muß man sich bemühen, denen Mit-Stimmen nicht eine sehr zerflickte Melodie zugeben: weil es oft geschieht, daß ein Zuhörer bald dieser, bald jener Stimme zuweilen aufmerksam zuhöret, und Schönheit drinnen suchet.

§. 302, Eine Haupt-Mel. muß Platz haben, einen ziemlichen Lauf oder Sprung hinauf, oder herab thun zu können. Solches können die Mittel-Stimmen nicht, dann sie stecken meist zu enge. Hingegen können die oberst und unterste hoch oder tief steigen.

303. Die Haupt-Melodie muß in der Stimme seyn, auf welche sich das Gehör am liebsten richtet. Die Bass-Stimme ist das nicht; sondern die oberste Stimme; welche wegen der hurtigsten Vibration dem Ohr die lieblichste Fühlung machet.

§. 304.

§. 304. Die Bas-Stimme kan in der Tiefe nicht hurtig moduliren, dann ihre allzulangsame Vibration prägt dem Gehör so geschwind den rechten Thon nicht ein. Die oberste Stimme hingegen kan das am leichtesten: folglich hat der Discant, als die freyeste, lieblichste, gelenkeste Stimme, allezeit die Haupt-Melodie.

§. 305. Der Bas, fällt dem ohngeachtet auch mehr als die Mittel-Stimmen ins Gehör: 1.) weil er nur auf einer Seite von einer Mittel-Stimme undeutlich gemacht werden kan; 2.) weil sein Steigen und Fallen höher dann der Mittel-Stimmen gehet, 3.) weil er unter allen die stärkeste Stimme ist.

§. 306. Nach der Discant-Melodie muß man also dem Bas das schönste zuzutheilen suchen. Was alsdann übrig bleibet, giebt man in möglichst schöner Ordnung denen Mittel-Stimmen. Doch werden wir, wann wir auf die Tertz-Begleitung kommen, uns einige Ausnahm bedingen.

§. 307. Wo der Discant langsam gehet, stehet, oder pausiret; da bekommt eine andere Stimme so lang die Haupt-Melodie; welche Interims-Haupt, Mel. wohl um etwas ehe, als die rechte Haupt-Mel. aufhöret, anfangen darf: welches alsdann eine Bindung abgiebt.

Cap. XVIII.

§. 308.

Bey Betrachtung derer Harmonien haben wir gesehen, daß nur das Regul-mäßige daran schön seye: sowohl was die Mit- als was die Nachstimmung betrift.

§. 309. In denen Harmonien haben wir allenthalben 4. Stimmen gefunden, deren jede eine Ordnung in ihrem auf- und absteigen vor sich gehabt; jede solche Ordnung heißt Melodie. Und die oberste Ordnung heißt Haupt-Melodie.

§. 310. Die Ordnung wurde dardurch schön, wann die Stimme bald die Octav, bald die Quint, bald die Tertz von der gegenwärtigen Harmonie kriegte. §. 127.

§. 311. Wir haben in der Harmonie-Lehre 4. Consonantes gesehen, z. E. CEGC, Hört man diese 4. Conson. nacheinander, so ist es die kürtzeste natürlichste Melodie,

§. 312. Wir haben die Consonantes von 3. zusammengehörigen Harmonien in einer Ordnung ihrer Höhe halber gesehen. §. 135. 136. seqq. Diese Ordnung heißt Scala; und ist der Gang der Scalæ nach dem Gang der Harmonie die kürtzeste natürlichste Melodie.

§. 313. Wir haben in der Harmonie-Lehre auch Dissonantien gesehen, welche alle sich mit einer hergehörigen Harmonie legitimiren mußten, und nur unter gewissen Bedingungen anstimmen durften.

§. 314. Wann in einer Melodie andere Thone wolten vorkommen, als wir §. 311. 312. 313. gesehen; so wären sie zu der Harmonie unschicklich, das ist, sie wären unmusicalisch, wüst. Was aber in denen Harmonien wüst ist, das wird hoffentlich in Melodien nicht schön seyn, weil diese auch Theile der Harmonien sind. §. 309.

§. 315. Wir haben gehört, daß die Harm-Lehre einigen Thonen ein grösseres Zeit-Maaß, andern ein geringeres erlaube. §. 182.

§. 316. Aus dem allen folgt, daß die Melodie sich nach denen Harmonie-Reglen richten müsse.

§. 317. Die Erfahrung lehrt auch, daß alle Melodien, welche harmonisch-regulair sind, denen Schön-Thon-Liebhabern wohlgefallen.

§. 318. Es giebt zwar berühmte Männer, welche hart wider diejenige eifern, die die Harmonien wollen zum Grund derer Melodien machen. Die Erfahrung lehrt aber gegenfalls auch, daß diese Männer selbst in der Praxi eben das thun, was sie in der Theorie an andern nicht leiden wollen. Man überlege folgendes:

§. 319. Alle Musici geben zu, daß die Music aus einem gewissen Thon gehen müsse. Was ist das anders als der Grund-Thon der Haupt-Grund-Harmonie.

§. 320. Alle Musici suchen die Melodie mit Thonen zu untersetzen, wenigstens wünschen sie das thun zu können. Was sie gerne untersetzten, heißt das nicht Harmonie?

§. 321. Alle Musici wünschen und suchen, daß sie die Melodie, welche hurtig per saltus gehet, nicht auch allezeit mit einer hurtig abwechslenden Mit-Stimmung unten besetzen, sondern lieber zu 2. 3. oder mehr Thonen der Melodie nur eine Mit-Stimmung unten fortbehalten dörften. Wa-

sie

sie gerne hinsetzten, das heißt Harmonie, von welcher die Melodie-Sprünge Consonantes sind.

§. 322. Alle Musici suchen die Harmonien zu der Melodie so aneinander zu fügen; daß kein Ubelstand heraus möge kommen, wann auch oben die Melodie schwiege. Ist das nicht so viel als: was zur Melodie gehört, muß Harmonie-Regel-mäßig abwechslen; und was nicht Regel-mäßig abwechslet ist zur Melodie unschicklich?

§. 323. Alle Musici pflegen von einer unartigen Melodie zu sagen: sie falle in wunderliche Thöne. Ist das nicht eben so viel als wann sie sagten: diese unartige Melodie bringt Thone her von einer nicht hergehörigen Harmonie?

§. 324. Alle Musici wünschen, die Melodie, wann sie ganze und halbe Thon-weiß durcheinander auf- oder niedersteiget, von Thon zu Thon mit Harmonie untersetzen zu können. Was sie gerne untersetzten, sind das nicht entweder die oben besehene hurtig abwechslende 3. Harmonien, oder ein par von denen vermischten Harmonien mit unter? Was sind alsdann solche Thone der Melodie hernach anders als lauter Octaven, Quinten oder Terzen derer erlaubten Harmonien?

§. 325. Alle Musici suchen die auf der Scala lauffende Melodie offt nur mit einer liegen bleibenden einzigen Harm. zu untersetzen. Heißt das dann nicht so viel, als: die Thone der Neben-Harmonien werden zur Grund-Harm. untergeschoben?

§. 326. Da nun alle Musici, die nicht nur schrifftlich oder mündlich auf eine saubere Melodie dringen, sondern auch sich befleissen, selbige zu machen und zu accompagniren, uns ihren thätlichen Beyfall geben: so ist zu verwundern, daß man die Melodie-Lehre nicht ehe aus der Harmonie-Lehre fleißig gesucht hat zu erklären.

§. 327. Wir setzen nunmehro auf das, was wir von §. 309. an gesehen, unumstößlich feste: 1.) die Harmonien sind der Grund der Melodien. 2.) Die Harmonien sind Regel-mäßig; also sind die rechten Melodien ebenfalls Harmonie-Regel-mäßig. 3.) Regel-mäßige Harm. und ihre Abwechslungen sind schön; Regel-mäßige Melodien sind dahero auch schön. 4.) Folglich muß die Schönheit derer Melodien bewiesen, und die Fehler derer Melo-

dien ebenfalls bewiesen werden können. 5.) Man muß einem sagen können, wie er schöne Melodien machen solle.

§. 328. Harmonien sind der Grund derer Melodien, gleichwie das Gesetz der Grund ist der Moralitæt. Der Wille ist so fruchtbar, daß er immer etwas will und begehrt, ob es recht seye, solches entscheidet das Gesetz. Es mag leicht ein ingenioser Kopf seyn, so will er immer Melodien machen und singen; ob sie recht seyen, das entscheiden die Harmonie-Regeln.

§. 329. Melodie ist gleichsam ein schöner unmündiger Prinz. Harmonia ist das Collegium welches vor seine Auferziehung sorgen muß; als der Hofmeister, der Informations-Rath, der Informator &c. &c. Der Prinz darf thun was er will; nur darf es seinen Vorgesezten nicht entgegen seyn. Melodie mag singen wie sie will; nur darf es der Harmonie nicht entgegen seyn.

§. 330. Einem Prinzen muß man an allen seinen Thun es ansehen können, daß er seine zugeordnete Aufseher vor Augen habe. Wo sie nicht hinwollen, da darf er auch nicht hin. Siehet man ihn nur allein, so muß er sich so bezeugen, daß sein Thun nicht verdächtig werde, sondern allenthalben seiner Zugeordneten Wille hervor leuchte.

§. 331. An der Melodie muß man eben auch immer die Harmonie-Schönheit sehen. Wo die Harmonien nicht hindürfen, da darf die Melodie auch nicht hin. Die Melodie darf niemahls so gehen, daß man nicht wisse, zu welcher Harmonie ihre jetzige Thone gehören, ob es die Haupt- Grund- oder Interims-Grund- oder eine äussere Neben-Harmonie seyn solle?

§. 332. Kan man der Melodie ansehen, welches überall ihre Harmonien sind, so ist sie eine deutliche Melodie.

§. 333. Wann sie aus jeder Harmonie bald die Octav, bald die Quint, bald Tertz hat; so ist sie eine schöne Melodie, was jeden Thon a parte betrifft.

§. 334. Die Melodie gehet entweder allein, oder in Begleitung einer oder mehrerer Stimmen. Allenthalben hat sie folgende Verrichtungen; 1.) Sie hält, oder schlägt oft auf einem Thon an. 2.) Sie schreitet fort. 3.) Sie kehret um. 4.) Sie bricht ab. 5.) Sie endiget.

§. 335. Wir wollen alle diese Verrichtungen der Melodie ohne und mit Begleis-

Begleitung schön zu machen suchen. Exempel geben zu können, so wollen wir wider die Thone mit Buchstaben schreiben. Die steigenden Thone deß Discantes mit grossen teutschen, und die übrige mit lateinischen; die tiefesten Thone deß Basses mit grössern lateinischen Buchstaben: solcher Gestalt können wir viel Platz erspahren, der uns sonst auf die Noten gienge.

Cap. XIX.

§. 336.

Wann die Melodie auf einem Thon lange liegen, oder oft nacheinander anschlagen will, so muß zu Anfang der Melodie solches auf einem Consonante, und nicht gleich auf einem andern Thon, oder einem Consonante einer Neben-Harm. geschehen. Unrecht: c d d d d d f e c. §. 103. Recht aber: c c c c c d f e c. Oder: e e e e e d f e c. Oder: c g g g g d f e c.

§. 337. Wann die streckende oder also oft anschlagende Melodie Mit-Stimmen hat; so lautet es schlecht, wann die Mit-Stimmen auch auf ihrem Thon liegen bleiben, oder in der nemlichen Hurtigkeit, wie die Melodie stottern.

§. 338. Besser, wann die Mit-Stimmung nur allemahl über den andern Anschlag der Melodie mit anschlägt.

Unrecht: e e e e e d f e c. Recht: e e e e e d f e c.
e c c c c h g c--. c c c h g c--.

NB. Wann eine hohe Mit-Stimme das als unrecht angegebene Exempel mitmacht, so geht es noch an: wir werden besser unten es sehen.

§. 339. Die gestreckte oder stotternde Melodie kan durch das Auf- und Absteigen der Mit-Stimmen, sonderlich deß Basses verbessert werden; dann solcher Gestalt wird die Melodie bald eine Octav, bald eine Sext, bald eine Quart des Basses. Zum Exempel:

c c c c. e e e e. g g g g.
g g e g. c c c c. c c c c.
e c c e. g g g g. c g c c.
C e g c. C e g c. C e g c. Die Mittel-Stimmen müssen um deßwillen verwechslet werden, damit die Tertz nemlich das e. so lang es

die

die oberste Stimme nicht ist, nicht zu stark kommen möge. Man beliebe zu wiederholen §. 93. seqq.

§. 340. Diese Gänge können sowohl im Auf- als Niedersteigen also unten besetzt werden.

341. Man mercke noch zum §. 338. daß an statt deß langsamern Anschlagens der Mit-Stimmung man folgende Abwechslung machen kan; e e e e.
C c c C.

§. 342. Bey dem Strecken und Stottern der Melodie kan man ihrem Thon dadurch noch grössere Schönheit geben, wann die Mit-Stimmung die Harmonie verändert.

c c c c c.	g g g g g.
g a g a g.	e d c d e.
e c c c e.	c h g h c.
C f e f C.	C g e g C.

Dergleichen darf aber nicht hurtig kommen. §. 290.

§. 343. Man beliebe aber sich zu hüten, daß man nicht bald Anfangs durch die Mit-Stimmung eine andere als die Haupt-Harmonie länger hören lasse. Unrecht wäre demnach: c c c c c. g g g g g.
C f a f C. C g h g c.

Cap. XX.

§. 344.

Wann die Melodie fortgehet, so ist dieses Auf- oder Absteigen also anzustellen, daß man damit eine hergehörige Harmonie angebe.

§. 345. Die Harmonie wird nicht lieblicher können angegeben werden, als entweder durch einem Harmonie-Gang, zum Exempel: CEGC, oder durch einen Scala-Gang: cdefgahc. Dann diese 2. Gänge sind die natürlichste Melodien.

§. 346. Der Harmonie-Gang ist der einstimmigste, der Scala-Gang der reicheste und geläufigste: und hat also jeder vor dem andern einen Vorzug der das Gehör afficirt.

§. 347. Wann man im Aufsteigen ein Stück vom Harmonie- und noch ein Stück vom Scala-Gang zusammen hängte von einer Octav biß zur andern,

dern, z. E. CefGahC: so wäre das Gehör irre, und es wäre nicht deutlich, was vor Harmonien dardurch angedeutet werden wolten.

§. 348. Weil die Impression derer Thone nicht augenblicklich im Gehör verschwindet; so wird in der Scala der Præantecessor eines jeden folgenden Thones mit diesem die ziemlich deutliche Vorstellung einer beystimmenden Tertz formiren, und das Gehör vergnügen. Nemlich es imprimirt sich im Gang: CDEFGAG. erstlich wenn man von unten biß aufs E. kommt die Tertz CE. Darnach imprimirt sich wann man auf F. kommt, die Tertz DF. bey G. die Tertz EG. bey A (da indessen das D. der vor dagewesenen Tertz DF. verschwunden) die Tertz FA. Auch rückwegs. Wann ich aber melodirte: CDEGA. oder: CEGA. oder CDEFA: so hätte im ersten Exempel D. keinen comitem, A. hätte auch keinem. In folgenden Exempeln, oder wann ich rückwegs einen Scala-Thon auslieſſe, so würde jedes mahl ein oder ein par solche Impressionen derer Tertzen manglen. Soll nun im Auf- oder Absteigen der Melodie nichts schönes manglen; so muß entweder ein unzerstümmelter Scala-Gang allein, oder ein Harmonie-Gang allein auf- oder absteigen.

§. 349. Wann der Harmonie-Gang hier genennt wird; so verstehen wir darunter theils die ordentliche ruhende Harmonien §. 89. theils die Quint-Harmonie, welche mit einer Septima begabt ist, die vor einen Consonantem gilt, Die ordentliche Harm. ist diese: Cegc. die andere: Cegb.

§. 350. Wann diese Harmonie-Gänge haben angefangen; so darf weiter hin kein Scala-Gang daran geflickt werden; wenigstens biß der Harmonie-Gang in der ordentlichen Harm. biß ins C. herab oder ins C. hinauf gekommen. Unrecht wäre: CegahC. item: CgedC. Erlaubt wäre: CegcdC. item: CgechahG. Wann zu dem Harmonie-Gang die übrigen Scala-Thone zum theil mit wollen gehen; so ist ihnen solches in sofern erlaubt, wann sie als untergeschobene an dem unansehnlichsten Ort mit angeflickt werden, und also in kürzerer Mensur: CefgC. CgfeC.

§. 351. Der Harmonie-Gang geht nicht gern ausser der Ordnung, dann dessen schöne Melodie wird zerrissen. Schlecht wäre: Cec. CgC. Ist aber der ausgelassene Consonans erst vorher da gewesen, so werden die 3. übrigen Consonantes besser bestehen können. Z. E. gCeC. eCgC.

§. 352. Wann man nur 3. oder gar nur 2. Consonantes deß Harmonie-Ganges, oder nur 2. weit voneinander abgelegene Consonantes angestimmt, und darnach gleich zurück gehet; so ist deutlich genug, was vor Harmonien man mit der Melodie meyne. Recht wäre: Cege. Cgeg. Cge. Ceg. CCge. Die Uberhüpfung derer Consonantium auf der Quint-Harmonie muß also geschehen, daß man nicht von e, aufs b, oder von b, aufs e, hüpfe: dann diß Intervallum dissonirt gar wüst. Unrecht wäre, BeC. item: gBec. item Begc, Recht: eCgB. item: cgCB. item: BCeg.

§. 353. Der Scala-Gang, wann er hat angefangen, will er gern wenigstens mit fort biß zur Quint, wann nemlich der Aufgang ein ganzes Octav- oder noch grösseres Intervallum haben soll. Wann ich also von C. biß ins C. wolte aufsteigen; so wäre, wann ich einmal auf der Scala angefangen habe, dieser Gang der beste: cdefgahc. Nach diesem der beste: cdefgC. Nach diesem ein angefangener Scala-Gang mit untergeschobenen kurzen Thon: CdegC. Nach diesem der schlechteste, mit gleich stark und langen Thonen: cdegC. Und von oben herab ist schlecht ChageC. item: ChagfeC.

§. 354. Wann der Harmonie-Gang in einem geraden Fortgang 2. Harmonien nacheinander angeben will; so darf um der Deutlichkeit willen der erste Gang nicht eher, als biß man zur Octav gekommen, abgebrochen werden. Wann ich nun in einem Fortgang aus der Harm. C. ins G. fallen, und also fortgehen wolte: CeghD. oder: CgdH. so wäre undeutlich, zu was vor einer Harm. das g. gehörte: also gilt dieser Gang nicht. Recht aber wäre: CegcdG. CgechG.

§. 355. Wann man, ehe man biß zum Grund-Thon, oder zur Octav gekommen, in eine andere Harmonie vermittelst einer geraden Fortschreitung kommen wolte: so wäre endlich erlaubt einen einzigen Consonantem der neuen Harmonie anzurühren, aber die andern Thone der neuen Harm. rückwarts zu nehmen. Z. E. Cegaf. item: CgeDfe. Weil man aber im ersten Exempel nicht weiß, was man aus dem a. vor einen Thon machen soll, biß man ins f. gekommen; und nicht weiß, was man im andern Exempel aus D. machen soll, (einen Consonantem oder einen untergeschobenen Scala-Thon,) so ist besser sich von solcherley melodiren abzugewöhnen.

§. 356.

§. 356. Weil nicht erlaubt ist: c e g h d, so kan auch folgender Gang, da die untergeschobene Thone mit angerühret werden, nicht gut seyn, C d e f g a h c d. Auch rückwegs.

§. 357. Aus dem allen sieht man, daß das beste in eine andere Harmonie zu kommen dieses seye: Wann die Melodie da sie in eine andere Harm. will, alsbald zu einem Consonante der neuen Harm. umkehret, Z. E. c e g C a f. C g e c d f e.
C — F C — G C.

§. 358. Ein Harmonie-Gang, der durch 4. Consonantes hinauf und auch wieder so viel zurück gehet, stellt eine Vollstimmigkeit vor. Z. E. C c g C g e, C f a C a f, C e g C g e, C. Daher es entweder nicht, oder nur mit schwachen Mit-Stimmen, oder mit solchen sich accompagniren läßt, die der Höhe oder Tiefe halber von diesem Harmonie-Gang weit abstehen.

§. 359. Folgender Harmonie-Gang: e C g e, f D h f, e C g e &c. hat am füglichsten eine starke Baß-Begleitung; oder lauter schwache langsamere Mit-Stimmen, nebst einem starken Baß; oder die starke Mit-Stimmen müssen weit von der Haupt-Melodie abstehen, und die Tertz weglassen.

§. 360. Der Scala-Gang kan mit Tertzen besetzt auf einem Ambitu fortgehen, wie §. 195. stehet. Wann demnach die Scala fortgehet; so darf ich die Tertzen auch hurtig hintereinander hören lassen, aber also, daß dem Gehör keine fremde Harm. eingebildet werde. Recht wäre: C e, d f, e g, f a, g. g e, f d, e c, d h, C. Unrecht: e c, f d, g e, a f, e g, d f, c e. Dann die Intervalla: c f, d g, e a, &c, machen das Gehör irre.

§. 361. Die erlaubten erst gezeigten Gänge müssen in der möglichsten Hurtigkeit gemacht werden, wann die Harm. unten etwann stehen bleibt.

§. 362. Der Scala-Gang kan sonst mit verkehrten Tertzen, das ist, mit Sexten besetzt werden §. 199. Wann demnach die Scala fortgehet: so kan dieser Scala-Gang mit Sexten gemacht werden. Solche Dinge sind zwar nicht vor Menschen-Stimmen, doch aber vor theils Instrumenten; und dürfen dahero nicht vergessen werden.

§. 363. Die beste Art der nacheinander angerührten Sext-Begleitung auf dem Scala-Gang ist nicht dieser: e C, f D, g E, a F. Dann die Inter-

valla cf, dg, ea. bilden dem Gehör leicht fremde Harmonien ein. Sondern die beste Sext-Begleitung ist folgende: eC, Df, gE, Fa, gE.

§. 364. Weder diese Tertz, noch Sext-Begleitung darf ehe aufhören, als biß man zu der Grund- oder Interims-Grund-Harmonie kommen ist, zu welcher der Scala-Gang hingehen sollen. Z. E. ich hätte den Gang: g f e d.
e d c h. wolte ich den mit Sexten oder Tertzen nacheinander anstimmen, so darf es nicht heissen: ge, fd, ed. sondern: ge, fd, ec, d. Auch darf es nicht heissen gE, Df, ed. oder: gE, Df, eC, H. sondern: gE, Df, eC, Hd.

§. 265. Der Scala-Gang mit der Tertz- oder Sext-Begleitung kan auf einem begleitenden Thon sich länger und öfter hören lassen, als auf dem andern. Z. E. gee, fdd, gEE, Dff, eCC.

§. 366. Der Scala-Gang kan samt einer Tertz, oder ohne Mit-Stimmung, so lang die Harm. liegen bleibt im fortgehen den Grund-Thon oder die Quint darzwischen angeben. Z. E. eC, fC, gC, aC. hG, cG, dG, eG.

§. 367. Der Scala-Gang darf jene vermeynte Harmonien §. 269. nicht mitnehmen. Unrecht: EEge, DHfd, CAec, HGdh, AFca, GEhg, &c Ingleichen keine ganze Harmonien. Unrecht: CegCeC, HdgHdh, AceAca, GheGhg &c. Dann die äusserste beyde Enden sind Octaven. Noch schlimmer wäre: CegCec, HdgHdh, AcfAca, Gheghg &c. Dann hier kämen nicht nur oben und unten Octaven; sondern es folgten auch unrechte Harmonien nacheinander. Eben so unrecht wäre, wann der Scala-Gang Stücke von Harmonien mitnehme, deren äusserste Consonantes Quinten wären: cGec, hfdh, aEca, gDhg. und dergleichen mehr.

Cap. XXI.

§. 368.

Wann die Melodie zurück tritt, so muß sie aus keinem untergeschobenen Thon der Harmonie in einem stärkern Intervallo, als in einer Secund zurück gehen. Unrecht: cdefgae. Recht: Cdcfgag. Im Fehlerhafften Exempel siehet man das Intervall ae, welches eine fremde Harmonie einbilden will.

§. 369.

§. 369. Wann die Scala eine Tertz-Begleitung hat, so darf sie zwar aus einem par untergeschobenen Thonen auf das nächste par Consonantes der nemlichen Harmonie zurück; aber nicht auf ein par Consonantes einer andern Harmonie. Wir wollen das vorige rechte Exempel wieder nehmen.

Recht ist: e d e f g a g. unrecht: e d e f g a f.
c h c d e f e. c h c d e f d.
C———— C. C———— G.

Dann durch den lezten Sprung wird eine fremde Harmonie dem Gehör in den Weg geschoben; nemlich D♭.

§. 370. Desto weniger kan man aus einem untergeschobenen Thon der vorigen Harm. zu einem untergeschobenen Thon einer neuen Harmonie gehen.

Unrecht wäre: c d, e d, a g.
C ——— G.

§. 371. Weil man nun von einem Consonante der vorigen zu einem Consonante der neuen Harmonie gehen soll, nur das secund Intervall ausgenommen; so gilt es doch noch nicht gleich viel was man vor einen Consonantem ergreife. Man merke daher folgende Reglen:

§. 372. Man ergreiffe einen solchen Consonantem dessen Intervall mit dem vorigen Thon dem Gehör keine fremde Harm. einbilden will.

Unrecht: c H. g D. E a. und g E.
c G. c G. c f. c F.

§. 373. Man gebe keiner Mit-Stimme im folgenden Thon die Octav wieder, wann sie selbe bey der vorigen Harm. auch gehabt. Wann auch gleich Motus contrarius beobachtet wird, so hilft diß dennoch wenig, eine Unschönheit abzuwenden. Unrecht im Bass: c G e. c G e.
e g C. c G c.

§. 374. Man gebe keiner Mit-Stimme im folgenden Thon die Quint wieder, wann sie selbe in der vorigen Harm. auch zur Melodie gehabt hat.

Unrecht: g D c.
c G c.

§. 375. Man ergreiffe einen solchen Consonantem mit der Melodie, der mit dem Thon der vorigen Harm. kein wüster Dissonans ist, 1.) Nicht

die falsche Quarten. 2.) Nicht die falsche Quint. 3.) Nicht die sogenannte Septimam deficientem. Demnach wäre schlecht:

c fis g. c gis a. item: e b a. F gis a.
A D G. A E A. C -- f. d e A.

§. 376. Solcherley wüste Intervalla dürfen nicht ehe vorkommen als wann man etwa mit einem Text etwas sehr odios vorzutragen hat. Und damit deutlich seyn möge, was vor eine Harmonie man mit solchen dissonirenden Intervallis angeben wolle; so muß man gleich nach einem solchen schlechten Sprung zurück auf den nächsten Consonantem tretten. Unrecht: e B c. recht: e B a. Unrecht: C fis d. recht: C fis g.

§. 377. Man ergreift lieber eine Septimam, oder verkehrte Secund; oder eine Nonam, welche auch eine versetzte Secund ist; oder eine Quint; eine Quart; eine Tertz; eine Secund.

§. 378. Hier ist noch eine Art von Gängen der Melodie anzufügen, welche eigentlich ein Scala-Gang aber nur in vermischten Harmonien ist. Nemlich: c cis d dis e &c. Sowohl im Fort- als im Rück-Gang können solche Melodien vorkommen. §. 248. item: §. 278. seqq.

§. 379. Weil solche Gänge dem Gehör sich nicht ohne Mit-Stimmung insinuiren können; gestalten es weder ein ordentlicher Harmonie- noch bekannter Scala-Gang ist: so dörfte so ein Gang sich weder in so einer Melodie, welche alleine gehen will, noch in einer hurtigen Medulation hören lassen.

§. 380. Weil diese Gänge bey jedem Thon eine Abwechslung der Harmonie in der Mit-Stimme müssen hören lassen; die allzu hurtige Abwechslung der Harmonien aber Undeutlichkeit verursachet: §. 289. 290. So können dergleichen Gänge weder mit einer Tertz- noch Sext-Begleitung so hurtig fortlauffen, als der ordentliche Scala-Gang, sondern es muß langsamer zugehen.

§. 381. Durch allzuweite und oftmahlige Sprünge muß man dem Gehör den Zusammenhang derer Harmonien nicht verderben. Unrecht: c G H D, E c C A, F E D C H D G. Noch ärger, wann wüste Dissonantien mit unter kämen: C G E B, A F E B, A F C fis G G.

§. 382. Durch allzu kurzes Abbrechen derer Scala- und Harmonie-Gänge muß man dem Gehör ebenfalls keine Undeutlichkeit und Eckel erwecken.

Unrecht:

Unrecht: c e e c, dc de d f, ed ef e c, d c dc dh. Recht aber, wann man dabey fortgehet: e d e f e, d c d ed, c h cde. &c.

§. 383. Durch das kurze Abbrechen der Gänge Halb-Thon-weiß, wovon §. 378. seqq. gesagt worden, würde man noch etwas leyerhafteres zuwege bringen. Unrecht: e e dis e, fe dis e fe dis e, d c h a, ba gis a ba gis a.

§. 384. Dieweil nun der allzu kurze Rück-Gang weniger als ein gänzlicher Stillstand der Melodie taugt, sondern kindisch lautet: so wird jedermann zugeben, daß man die allzu kurzen Hin- und Hergänge nicht Haufen-weiß aneinander hängen dörfe. Wohl aber ein par, oder einen so gar kurzen Hin- und etwas längern Rück-Gang. Recht: C C h D, C e f d, e C. Hier kommt auf einen grossen Sprung ein kleiner Scala- darauf ein kleiner Harmonie- und wieder ein Scala-Schritt. Wider ein grosser Harm. Sprung. Solche Vermischung grosser und kleiner Harm. und Scala-Gänge muß nie aus denen Augen gelassen werden.

§. 385. Bey dem geraden Fortgang der Scala haben wir oben die Tertz und Sext-Begleitungen gehabt. Da wir jezt von dem Rück-Gang, ja von allem Auf- und Niedersteigen der Melodie reden: so müssen wir dem auf- und niedersteigenden Scala-Gang auch hier seine begleitende Schönheit abermahls billig zuwenden.

§. 386. Die Tertz-Begleitung ist möglich, so oft die Melodie auf der Scala in dem Ambitu gehet, welchen wir §. 137. gesehen haben; item §. 207. ingleichem §. 281.

§. 387. Die Tertz-Begleitung kan fortgesezt werden, wann die Melodie etwa nur im zuruckgehenden nächsten Thon ergreift, und hernach entweder wieder hin oder weiter herlauft. Z. E. e f g a g f e, de fg fe d.
c d e f e d c, hc de dc h,
C ——————— G ———————

§. 388. Die Tertz-Begleitung, weil es eine immer mitlaufende schöne, ja die schönste Consonantz ist, kan nicht anders als denen Schönheits-Liebhabern gefällig seyn. §. 71.

§. 389. Der Ambitus der Scalæ, zu welchem sich solche Tertz-Begleitung schickt, ist vollkommen vermögend, einem Zuhörer die rechte Harmonie, und zugleich eine Begierde beyzubringen, daß er selbst die mitstimmende Tertzen

auf

auf der Scala mit fort musiciren möchte. Hört er die Tertzen nun schon darbey angestimmt; so vergnügt ihn dieses um so mehr.

§. 390. Tertz-Begleitung ist fliessend, leicht zu singen, schön, gefällig. Daher muß ihr bey aller Music der gehörige Respect billig angedeyhen.

§. 391. Es hat wohl ehe ein Musicus gesagt: die Tertz-Begleitungen seyen Kirchweyh-mäßig. Es ist wahr. Aber ist nicht das weisse Hof-Brod auch Kirchweyh-mäßig; und es wird doch bey Hof gegessen? Der Land-Mann ißt gern etwas gutes, und sein Ohr hört auch gern etwas gutes.

§. 392. Es hat mehrmahlen ein grosser Herr, der doch ein grosser Kenner musicalischer Künste gewesen, denen Dorf-Kirchweyh-Pfeifern lieber dann seiner Cammer- und Bal-Music zugehört: weil er bey diesem Kirchweyh-Gedutel unter vielen musicalischen Fehlern doch noch gute Tertz-Begleitungen hat hören können, die hingegen an seinem Hof etwas seltenes gewesen.

§. 393. Man darf aber nicht denen Kirchweyh-Pfeifern, sondern nur einer gründlichen Theorie die rechte Tertz-Begleitungen ablernen: sonst werden die Lämmer-Tertzen daraus, wie sie auf der Doppel-Flöte derer Alten lauteten, und dergleichen manches haütiges Music-Stück auch noch einige aufzuweisen hat.

§. 394. Die Sext-Begleitung bey denen Scala-Gängen ist schöner als sonst alle andere Begleitung, die Tertz-Begleitung ausgenommen. Sie ist hurtig möglich, leicht zu singen, fliessend: aber etwas weniger schön dann die Tertz-Begleitung, weil die Sext scheinet die Haupt-Melodie haben zu wollen; die doch der obersten Stimme gehört.

§. 395. Durch die Sext-Begleitung kan die Scala, welche mit Tertzen zu laufen angefangen, vollend ausgebauet werden: e f g a h c d e.
c d e f D e H c,
zwischen f. und D. muß man sich wieder vorstellen, was oben von untergeschobenen Thonen gesagt worden. Dann der ganze Harmonie-Bau wäre folgender: e f g a — h c d e.
cd e f — d e H c,
C G C F D G C G C. Man repetire §. 279.

§. 396. Durch die Sext- und Tertz-Begleitung, wann man sie untereinander mischt, kan man schöne Sprünge auf der Scala thun:
g C g, a a a, item: e C f, g C a, g C f, e -- d,
c c c, f c f. c e d, c -- f, e -- d, c g H,

§. 397.

§. 397 Die Tertz- und Sext-Begleitung in dem Auf- oder Absteigen halbe Thon-weiß lautet sehr schön; aber der Grund-Thon muß mit dabey seyn, und der Gang darf nicht hurtig laufen. Zum Exempel:

c c f fis, g gis a, c cis d dis: e e e —.
c cis d dis e e e. e e f fis, g gis a —.
A A D H E D C A. item: a a Dc hH, Ee d h c a.

§. 398. Wann die Haupt-Melodie samt ihrer Tertz oder Sext-Begleitung langsam gehet, hält oder pausirt; so können die andern übrigen Stimmen eben dergleichen begleitete Gänge auf der Scala miteinander thun. Oder es kan auf viele Fälle der Tenor mit dem Discant, und der Alt mit dem Bass (wo dieser nicht allzu tief stehet) also begleitet fortlaufen.

§. 399. Überhaupt muß die Stimme, welche zwischen der Discant-Stimme manchmahl die Haupt-Melodie bekommt, sich nach allen bißher besehenen Melodie-Regeln richten. Dann sie thut ihr Amt auch der Schönheit halber.

§. 400. Von dem weiteren Fortgang der Melodie ist zu melden, daß sie nur in die Harmonien mit ihren Schritten und Sprüngen kommen dörfe, welche sich daher schicken. Wir haben sie oben besehen.

§. 401. Die Melodie darf nicht bald Anfangs in die äusserste Neben-Harmonien kommen, darinnen zu springen, zu laufen, oder zu halten. Unrecht: c c e g fis a fis d. item: c c c Caf, B B B. Auch nicht gleich in die Moll-Harmonie, darinnen etwann inne zu halten.

§. 402. Weil die Quint-Harmonie um deßwillen, daß sie den Grund-Thon der Haupt-Grund-Harmonie eingebüsset hat, nicht so grosse Lieblichkeit hat als die jenseitige, oder die Quart-Harmonie: §. 112. so muß man das, was man recht schön durch die Melodie vorzustellen gedenket, lieber in der Quart-Harm. anbringen.

§. 403. Soll die Melodie in der Haupt-Gr. Harm. recht schön seyn, so weicht man eine Weile in die Quint-Harmonie. und dann zurück in die Haupt-Harmonie. Dardurch wird diese recht fähig etwas schönes darinnen zu melodiren.

§. 404. Wann die Melodie auf- und nieder gehet, so thut man nicht lauter Harmonie-Gänge. auch nicht lauter Scala Gänge: sondern man füget entweder zu dem einen der hinauf gehet, den andern im herabgehen an; oder

wenigstens macht man der Gänge von einerley Art nicht allzu viele aneinander. Unrecht: C e g C, g G e c, C C a fis, D D h g.

§. 405. Nun wollen wir sehen wie viel Thone zusammen gehören, biß solche zusammen können eine Melodie genennet werden.

§. 406. Der Harmonie-Gang vor sich, ingleichen der Scala-Gang vor sich, ist jeder eine schöne obwohl arme Melodie. Wann ein Harmonie- und Scala-Gang, der eine hinauf das andere herab aneinander gefügt werden; so giebt das eine angenehme Melodie, die man übersehen, und auf vielerley Art verändern kan.

§. 407. Wann nur ein par Consonantes deß Harm. Ganges, und herweges ein Theil der ganzen Scalæ aneinander gefügt werden: so giebt das eine angenehme Melodie, auf sehr vielerley Art.

§. 408. Wann ein Harmonie- oder Scala-Gang nur um einen Thon zurück tritt, und alsdann noch weiter fortgehet: so giebt das eine angenehme Melodie, auf sehr vielerley Art.

§. 409. Die Veränderung der Harmonie- und Scala-Gänge, deren Thone jedesmahl zusammen nur das Zeit-Maaß von 3. biß 4. Puls-Schlägen austragen, ist unzählig; daher man die Specification solcher kleinen Melodien vergeblich aus Büchern und Music-Stücken zusammen suchen wird. Es ist so wenig möglich, als man alle Worte, die man aus 24. Buchstaben zusammen setzen kan, in ein Lexicon zusammen tragen wird können.

Cap. XXII.

§. 410.

Kleine MeMelodien kan man überdenken, und ihre Ordnung zusammen ins Gehör fassen. Grosse Melodien, die nicht in Absätze getheilt werden, sind unverständlich; gleichwie ein langer Periodus, der nicht durch Cola, Commata &c. subdividirt, und in dem ein Buchstabe an den andern angehänget ist, ohne einmahl die Wörter voneinander zu rucken.

§. 411. Alle Grössen, wann sie verständlich werden sollen, müssen subdividirt seyn: 1000. ist in 100. und 100. in 10. 10. in Einheiten abgetheilt. Eben also ist eine grosse Melodie in kleinere abgetheilt.

§. 412.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0074
DFG

§. 412. Weil nun eine grosse Melodie aus viel kleinern Melodien bestehen soll: so muß man auch sehen können, wo sie zusammen gesetzt sind.

§. 413. Das Ende einer kleinern Melodie kan man kenntlich machen, 1.) durch eine Streckung ihres letzten Thones, oder deß letzten ohne einen: c e g, C ha g, a g f, e - - oder: c e g, C ha g, a g f, c d. 2.) Durch eine Streckung derer Mit-Stimmen, sonderlich deß Basses: c e g, c ha g, a g f, ed cd ef. c g e, c d c, f e d, C —. 3.) Wann jede derer kurzen Melodien so lang wird als die andere. 4.) Wann man die vorige Melodie wiederholt. 5.) Wann die neue Melodie eine Aehnlichkeit mit dem Anfang der vorigen hat, entweder der Höhe-Wechslung, oder der Hurtigkeit nach, oder nach beyden: ccc, Chag, agf, ed cd ef,,, ggg, DEcd, c ha, g — —.

Cap. XXIII.

§. 414.

Einer kurzen Melodie ihre Enden recht zu kennen, dient hauptsächlich, wann sie in gleichlange Abschnitte oder sogenannte Tacte subdividirt ist.

§. 415. Der Tact ist ein solches Stück der Melodie, das 2. Theile hat, welche sich untereinander verhalten, entweder wie 1. zu 1. oder wie 1. zu 2. oder wie 2. zu 1. Die erste Art derer Tacte hat 2. Tempo, die andere Art hat 3. Tempo.

§. 416. Die Erfindung eines Tactes der 2. Theile hat, die sich untereinander verhalten wie 2. zu 3. ist dem Gehör nicht anders als durch lange Gewohnheit erst begreiflich; ist auch von dem Herrn Inventore selbst nicht zur Nachahmung recommendirt worden. Dient gleichwohl darzu, daß man sich durch solche Dinge untereinander zu mehrerer Tact-Vestigkeit habilitire; ob er schon als eine Tact-Art würklich in die Music recipirt zu werden unfähig, und der Schönheit sehr hinderlich ist.

§. 417. Die Harmonie hat auch selbst etwas bey Proportion der Tacte beyzutragen, nemlich folgendes.

§. 418. Der Harmonie Gang hat 4. Thone. Die machen 1.) einen geraden Tact von 2. par gleichen Tempo: ce, g C. 2.) Einen ungeraden Tact von 3. Tempo, wann die Thone ungleiches Zeit-Maaß bekommen: ce, g, C. c, eg, C. c, a, gC. C, g, ec. C, ge, c. Cg, e, c.

§. 419. Geht der Harmonie-Gang hinauf und herab; so hat man wieder Tripel-Tact: ce, gC, ge,, cf, aC, af,, ce, gc, ge,, c.

§. 420. Der Scala-Gang, wann er hurtig gehet, und die dissonirenden Thöne zur Harmonie gehörig unterschiebet, bekommt er eigentlich 2. par gleiche Tempo: cd, ef, gah, c.

§. 421. Geht dieser Scala-Gang wieder zurück; so hat er 3. par gleiche Tempo: cd, ef. gah, cha, gf, ed,, c.

§. 422. Geht die Scala nur auf ihrem eigentlichsten Ambitu, so hat sie 3. par Tempo: ch, cd, ef, ga, gf, ed,, c. Aus dem allen sehen wir, daß die Zahl derer Thone im Harmonie- und Scala-Gang ein beträchtliches zur Mensur beytragen.

§. 423. Ein Tact der 2. gleiche Tempo hat, wie 1. zu 1. heißt $\frac{2}{2}$. oder $\frac{2}{4}$. Tact. Ein Tact der 2. ungleiche Tempo hat, wie 1. zu 2. heißt $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$. Tact, oder $\frac{3}{4}$. Tact. Wird der $\frac{2}{2}$. Tact subdividirt, so wird daraus $\frac{4}{4}$. oder $\frac{12}{8}$. Tact. Subdividirt man den ungeraden Tact, so wird daraus $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{2}$. Tact.

§. 424. Das erste Tempo eines Tactes ist das wichtigste: und das erste Tempo bey jeder Subdivision ist ebenfalls wichtiger dann die übrigen kurzen Tempo. Mit oder nahe am ersten Haupt-Tempo fängt man jederzeit an, einen neuen Abschnitt der kurzen Melodie zu gedenken. Auf solche Art wird jede Melodie dem Gehör eine deutliche Ordnung einbilden können.

§. 425. Welche Art von Tact man einmahl erwählt hat, die muß man fort gebrauchen, biß ein Tractus von etlichen kurzen Melodien vorbey ist. Will man die Tact-Art gar zu oft abwechslen, so wird das Auditorium confundirt; dann es weiß nicht so geschwind, nach was vor einer Elle es jetzo messen solle. Leicht gehen etliche Tacte vorbey, biß man wider in die Mensur sich findet; und also hat man am Anfang der neuen Tact-Art umsonst zugehört. Zugeschweigen daß die Musici selbst nicht anders als mit sehr genauer Attention die neue Mensur recht wohl zusammen überein treffen können.

§. 426. Um der Deutlichkeit willen muß eine kurze Melodie, welche 2. Tact lang ist, lauter andere kurze Melodien von gleicher Länge nach sich haben: c e g c, de fd e c,, d d d h, a h ca h g,,

§. 427. Wann die erste Mel. 3. Tact hat, so müssen die folgenden eben wieder so viel haben: c cd, e c, d G,, d de, f d, e c. zu dieser Melodie

Melodie gehört eigentlich der $\frac{3}{4}$. Tact: weil sonst in der folgenden Melodie das im Aufschlag käme, was vorher im Niederschlag da gewesen; wann man $\frac{4}{4}$. Tact behielte. Inzwischen hat man bey dem $\frac{4}{4}$. Tact den Vortheil, daß man durch ein Signal der Hand oder des Fusses die ungeübtere leichter als bey dem $\frac{3}{4}$. Tact einlenken kan: daher ist unnöthig den $\frac{3}{4}$. Tact anders, als um der 3. und 3. Tact willen zu gebrauchen.

§. 428. Der $\frac{3}{4}$. item der $\frac{4}{4}$. Tact, wann er etwa nur mit viertels Noten versehen ist, können es wohl vortragen, daß man die Melodie 4. Tact lang mache. Man darf wohl gesetzte Menueten, ingleichen die Bouréen ansehen; so wird man es wahr befinden.

§. 429. Die kurze Melodien haben ihre Absätze; nicht aber allemahl an ihrem Ende, sondern oft in der Mitte. Wir wollen beydes besehen.

Cap. XXIV.

§. 430.

Die Melodien setzen ab, nicht in der Absicht, daß man die Musicirenden mit künstlichen Pausen vexiren will, sondern der Melodie selbst dardurch ein Ansehen zu geben; oder den Nachdruck deß etwann dazu gehörigen Textes dardurch zu exprimiren.

§. 431. Die Pausen wollen wir also signiren: die viertels Pause soll durch zwey Parallel-Striche, die Achtels-Pause durch einen Quer-Strich dißmahlen bezeichnet seyn.

§. 432. Die Absätze mit Pausen sind am ehesten zur Deutlichkeit behülflich, 1.) welche das Tempo, das durch Pausen einmahl ausgelassen worden, das andere, dritte ꝛc. mahl wieder weglassen: c e 𝄽, Df 𝄽, e cd ef, Gg 𝄽, 2.) Welche verursachen, daß die Melodie nach der Pause in ihrem vorigen Tempo wieder anfangen kan; ef, g 𝄽 𝄽 c d, e 𝄽 𝄽 ga, g Cg f, Cf, e 𝄽 𝄽 fd,, &c, item: g, g, g ah, c, c, c c &c.

§. 433. Wann die Melodie Mit-Stimmen hat, welche die Absätze und Tacte genau anzeigen; so kan man zwar die Pausen der Haupt-Melodie anderswo setzen: es wird aber nichts schönes heraus kommen. Z. E.

ef, g 𝄽 g fg, e 𝄽 𝄽 𝄽, f 𝄽 𝄽 gd, e c 𝄽 &c,
C—H — C—G — A—G — C —.

§. 434. Die letzte Note vor der Pause muß kein untergeschobener Scala-Thon seyn. Und wann der auf die Pause folgende Thon ein untergeschobener Thon ist, so muß er sehr kurz angeschlagen werden: = =, h cd, e =, d ef, g =, a hg, c,

§. 435. Die grössere Pausen sind am schönsten, wann man halbe oder ganze einfache Melodien ausläßet.

§. 436. Wie man sich bey Pausen zu verhalten hat, also muß es auch mit der Dämpfung derer Stimmen gehalten werden; so daß piano und forte auf gleiche Weise anfange oder aufhöre.

Cap. XXV.

§. 437.

Die kurzen Melodien endigen sich, in welcher Harmonie, und auf welchem Consonante sie wollen. Aber man merke folgende Cautelen.

§. 438. Die kurzen Melodien, die den Anfang der grossen Melodie vorstellen, dörfen ihr Ende nicht in der Moll-Harm. A. machen, wenn die grosse Mel. C. dur ist; item nicht in der Dur-Harm. wann die grosse Mel. Moll ist. Dann die Abwechslung gehört nur in solcher Hurtigkeit vor die 2. nächsten Neben-Harmonien. Unrecht: c d e f g, a h ch a,,

§. 439. Wann die allererste kurze Mel. sich in einer Neben-Harmonie endigt, so muß die gleich folgende Mel. lieber in der Haupt-Gr. Harm, als in eben dieser Neben-Harm. sich endigen. Noch weniger dürfen anfänglich 3. oder 4. in einerley Neben-Harm, geendigte Melodien vorkommen. Dann die Haupt-Harm. bleibt nicht recht imprimirt.

Unrecht: c e G, d c h, c h a, h gg, e d c, h cd, G G fis, G--.
C — G — D — G — c h a, G dc, h G d, G -.

Wann dieses der Anfang einer Menuet wäre, und folglich repetirt würde; so kämen sehr unschicklich 4. Quint-Harmonie-Endigung hintereinander.

§. 440. Die kurze Mel, welche bey einer grossen Mel. das mittlere Ende, z. E. bey einer Reprise vorstellen soll, darf sich in einer Neben-Harm. endigen. Es darf aber solche Mittel-Endigung kein so sehr gestrecktes Final seyn, als ob man dort gleichsam schon auf ewig wolte Abschied machen. Dann sonst verliehrt man den Eindruck der Haupt-Grund-Harmonie. Ingleichen

muß

muß das Ende sich zu dem Anfang der folgenden Reprise schicken. Z. E. gis a h, c a-, fis g a, h g--, c g g, a g-, f e d, c - -. Wann man diesen Satz repetiren will; so reimet sich c. und gis nicht.

§. 441. Das Final welches am Ende einer sehr grossen Melodie, NB, die nicht repetirt wird, oder am Ende einer ganzen Music gemacht werden soll; ist der letzte Hin- und Hergang auf denen 3. zusammen gehörigen Harmonien. Wobey die Melodie noch allerhand Läufe und Sprünge thut; ferner mit langsamern Schritten zu der Octav oder Tertz hinzunahet, und endlich in einem von diesen beyden Consonantibus gar stehen bleibet.

§. 442. Das Final einer grossen Melodie ist selbst eine kurze Melodie. Und diese kurze Mel. endigt sich nirgend lieber als in der Haupt- Gr. Harmonie. Diese Final-Mel. bleibt in dem Tact, den die ganze grosse Mel. auch gehabt; streckt aber an statt deß Tactes die Noten, nemlich sie macht in ihrem Gesang, oder in ihrer Mit-Stimmung aus Achteln, Viertel, aus Vierteln, Halbe Schläge ꝛc.

§. 443. Die kurze Mel. die gleich vor dem Final hergehet, darf nicht auf der Neben- Harmonie einer Interims- Grund- Harm, aushalten: sonst kämen diese 2. Harmonien unmittelbar nebeneinander. Unrecht:
c c g, d - c, h a g, fis a d, h d g, C a f, e C h, c --
C - -, h - a, g fis e. D - -„ G g f, e f a, g - G, c --.

§. 444. Der lezte Ruhe- Thon darf nicht so kurz abgeschnappet werden. Dann das letzte ist von rechtswegen nochmahl eine Haupt- Impression der vorigen Haupt- Grund- Harmonie. §. 105. Sind aber ein par Consonantes schon vor dem Ruhe- Thon vorhergegangen, so darf man diesen letzten Consonantem der Haupt- Harm. wohl kurz abrumpiren.
Unrecht: g c c, a c c, g fe dc, h - c.
e —, f —, e — f g Gc.
Recht: g c c, a c c, c e g, C c =.
c - -, f - - egfed, C - =.

§. 445. Wann von einem Ende einer grossen Melodie biß zum Anfang einer andern Melodie (z. E. in einer Cantata) sich im vorhin gehabten Tact ein par kurze zwischen Melodien leiß hören liessen; und nach dem alsbald die neue grosse Melodie recht pünctlich anfienge: so wäre es weit besser, als wann ein gänzliches Aufhören, oder sonst ein Tumult mit Plaudern oder Stimmen

derer

derer Saiten vernommen würde, biß man zur neuen Melodie und ihrer etwann veränderten Mensur sich miteinander vereinständiget.

Cap. XXVI.

§. 446.

Eine kurze oder einfache Melodie darf, wann sie einmahl in einer grossen Melodie zu Ende ist, wiederholt werden: oder sie darf in einer Neben-Harm. um die Quint oder Quart höher oder tiefer wieder vorkommen.

§. 447. Wann in einer grossen Melodie einerley kurze Melodie in der Haupt- hernach in denen Neben-Harmonien wieder vorkommt, so heißt diese Art der kurzen Melodie ein Thema.

§. 448. Die Themata werden entweder nur auf einer Stimme hintereinander angebracht, wie z. E. in denen heutigen Menueten; oder in denen Mit-Stimmen wird das Thema wann es da zu Ende, dort in einer andern Octav, oder in einer andern Harmonie gehört. Beydes heißt man eine Imitation.

§. 449. Wann eine kurze Melodie noch nicht gar zu Ende, und es fängt indessen eine andere Stimme eine neue kurze Mel, an, so heißt das eine Ligatur. Organisten pflegen sich mit beyden Händen also zu üben, daß sie dieses Kunst-Stück recht treffen lernen. Wann die Ober-Stimme die Taet-Zahl einer kurzen Melodie fort behält, und so fort gespielet wird, daß 3. oder gar 4. Stimmen sich also verhängter Weise einander ablösen: so ist es nicht nur künstlich, sondern auch deutlich und schön.

§. 450. Wann eine, oder ein par kurze Melodien also wie im vorigen §. verhänget werden, daß sie als Themata in allerhand Harmonien und Octaven wieder kommen, so heißt das eine Fuga. Auch eine Fuga muß die oberste Stimme immer so respectiren, daß die Taet-Zahl die einmahl zu einer kurzen Melodie angenommen worden, in der obersten Stimme immer käuntlich bleibe.

§. 451. Das Tutti soll billig oben wohl abgesetzte, und in denen Mittel-Stimmen verhängte Melodien oder Themata haben, wann man ihm soll nachsagen können, daß es deutlich, künstlich und schön zugleich seye.

§. 452. Die Arten der kleinen Melodien sind fast unzählbar. Die grossen sind aus kleinen zusammen gesetzt. Die Art der Zusammensetzung ist wieder

der sehr vielerley: daher würden wir uns vergeblich bemühen, wann wir alle mögliche Arten der grossen Melodien nennen wolten lernen.

§. 453. Man beliebe das schöne Waltherische Musicalische Lexicon nachzuschlagen. Da wird man finden, daß die schon ersonnenen und zur Mode gewordenen Melodien ihre Namen bekommen, entweder von der Art ihrer Mensur, oder von ihrer Länge, oder Kürze, von ihrer Art zu repetiren, von ihrer Hurtigkeit, von besondern Casibus, von der Stärke oder Schwäche derer Stimmen, von der Vielheit oder Wenigkeit der Beystimmung, von der Art der Verbindung, von gewissen Nationen, von gewissen Affecten, von gewissen Instrumenten, von gewissen Personen, von andern Umständen.

§. 454. Die Melodie-Arten, die ihren Grund nicht in der Vernunft haben, sondern nur in der Mode, und im Mißbrauch der Music; sind nicht würdig, daß man ihrenthalben sich in Weitläuftigkeit einlasse, und determiniren wolle, was zu jeder solcher Melodie-Art gehöre.

§. 455. Es ist noch einiges übrig, welches hier und dar in der Melodie-Lehre noch könte angefügt werden. Weil aber diese Schrift nur das nothwendigste fassen soll; so müssen wir manches zurück lassen. Wir gehen jetzo fort, und untersuchen die Würkung der Music.

Cap. XXVII.

§. 456.

Die Wirkung der Music ereignet sich nur an dem Menschen. Daß etliche Vögel Melodien nachpfeiffen lernen, solches geschiehet nicht daher, als ob sie eine Freude über die Melodie hätten, sondern theils weil sie die vorgepfiffene Melodie so oft hören müssen, biß ihrer Art nach, eine Impression der Melodie bey ihnen endlich entstehen muß; theils von der Eigenschaft mancher Vögel, welche geneigt sind, alle Arten deß Lautes, die mit ihrer Kähle können nachgemacht werden, nach zu probiren, es mag Melodie, oder sonst eine andere Art von Laut seyn. Wer es probiren will, der nehme eine Flöte, worinnen eine Scala von ganzen Thonen kan geblasen werden, in der Proportion wie 7. zu 8. Die elendeste kurze Melodie, die man einem Staaren darauf vorpfeiffen wird, die wird er so gern lernen, und so bald, als

ein anderer solcher Vogel eine schöne kurze musicalische Melodie nachpfeiffen wird lernen. Dahero hat die Music als Music nur an denen Menschen eine Wirkung.

§. 457. Die Erfahrung lehrt uns, daß wir uns der lieblichen Empfindung aus der Music bewußt sind. Die proportionirte Bewegung derer angestimmten stimm-fähigen Cörper fällt ins Ohr. Die Seele empfindet es. Ob aber der Thon erst von der Seele formirt werde, oder ob die Seele nur den im so künstlich erbaueten Ohr und dessen Organis schon formirten Thon nur empfinde? solches darf man von einem Musico nicht ehe zu wissen fordern, biß die Philosophi den Zusammenhang der Seele mit dem Leib, erst werden deutlich und mit wenigern Widerspruch erklären können. Wir lassen es auch denen Herren Anatomicis zu richtigem Austrag über: ob die zarten Nerven, die vom innersten Organo deß Gehöres an, sich durch den ganzen Leib erstrecken sollen, das Instrument der im Leibe über der Music fühlenden Alteration seyen? Wahrscheinlich ist es.

§. 458. Biß dahin behelfen wir uns um so lieber mit der blossen Erfahrung; weil diese uns keinen Zweiffel übrig lässet, daß nicht die Music eine Wirkung im Menschen habe.

§. 459. Wann wir durch die Music etwas gutes wirken wollen; so müssen wir auch lernen, welche Music das Gemüth des Menschen ergötzen könne.

Cap. XXVIII.

§. 460.

Die Gemüther derer Menschen sind zweyerley: dann sie sind entweder in einer von GOtt selbst ihnen geschenkten und fortgewirkten guten Ordnung und Bewegung; oder sie sind in einer wüsten Unordnung und bösen Bewegung. Wir wollen beyde Arten dieser Gemüther besonders betrachten.

§. 461. Das recht geordnete Gemüth hat entweder eine ruhende, sanfte, zugleich aber empfindliche geistliche Lieblichkeit in sich; oder es hat eine geistliche erhabene muntere empfindliche Lieblichkeit.

§. 462. Was dieser inwendigen Lieblichkeit eines Gott-ergebenen Gemüthes

müthes ähnlich kommt, das ist demselben angenehm, wann es gleich nur die äusserlichen Sinnen zu erst rühret.

§. 463. Was dem stillen Gemüth darzu Anlaß giebt, daß es seine sanfte Lieblichkeit mehr empfindet, das ist ihm angenehm.

§. 464. Wodurch dem Gemüth seine erhabene muntere Lieblichkeit empfindlicher gemacht wird, das ist ihm angenehm.

§. 465. Wodurch das Gemüth in seiner Lieblichkeit gestöhret wird, das ist ihm unangenehm.

§. 466. Aeusserliche unsündliche Ergötzungen derer Sinnen, besonders die Music haben einige Aehnlichkeit mit der innern geistlichen Ergötzung der Seelen. Wann nun solche äusserliche Lieblichkeit der Seelen eine Gelegenheit wird, sich der innern Lieblichkeit zu erinnern; so wird das Gemüth die Music-Ergötzung gerne haben.

§. 467. Ich nenne das was die Music als Music an der geheiligten Seelen thut, nur eine Gelegenheit; weil in das innerste des geheiligten Herzens keine andere Wirkung kommen kan, als die der Geist GOttes durch die ordentlichen Gnaden-Mittel darinnen vornimmt: sonst würden wir der Schrift widersprechen; und mit Behauptung einer Würkung der Music in das innerste der Seelen, die Music über ihre Gebühr erheben.

§. 468. Die Music ergötzet also zwar das Herz. Aber unmittelbar nur diejenigen Kräften deß Herzens, die der Mensch in seiner Gewalt hat Mittelbar ergötzt die Music das innerste der Seelen, wann der Geist GOttes, der allezeit im Frommen geschäftig ist, das Herz bey Gelegenheit deß äusserlichen Gefühls der irrdischen Music-Schönheit an die inwendige geistliche Freude erinnert, und diese selbst bewegt.

§. 469. Hat aber die Music einen geistlichen Text; so ist dieser, wann er orthodox ist, und deutlich gesungen wird, schon vor sich kräfftig und würkend. Ohne Music ist schon ein Wort deß HErrn dem geheiligten Herzen eine innige Freude und Trost. Mit Music ist diß Wort eine süß eingehende Freude und Trost deß an seine Lieblichkeit erinnerten Herzens.

§. 470. Wann die Music keinen orthodoxen Text hat, oder sonsten üppig ist: so wendet das rechtschaffene Herz sich davon ab; und GOtt giebt Gnade, daß ihm das schönste an dieser Music greulich und häßlich vorkommt, damit es nicht bestrickt werden möge.

§. 471. Hat eine geistliche oder andere indifferente Music als Music nichts schönes: so wird einen frommen nicht verdacht werden, daß er gegen diese Music gleichgültig und unbewegt bleibe.

§. 472. Wann das Gemüth in einem sehr grossen Grad der Niedergeschlagenheit sich findet, wie bey manchem Angefochtenen; oder wann sich das Gemüth in einem sehr hohen Grad der geistlichen Freude befindet: so lehret die Erfahrung, daß die Music, wann sie auch die größte Aehnlichkeit mit dem innern Seelen-Zustand hat, nicht viel, oder gar nichts thun will. Dann entweder ist das Gehör, wie auch andere äussere Sinnen in einer Zerstörung; oder die geringste Music-Schönheit ist dem angefochtenen zu lieblich; oder die größte Music-Schönheit ist dem erfreueten zu schlecht. Uberhaupt davon zu reden: GOtt hat seine Stunden, in denen er die Music-Schönheit unwürksam seyn lässet.

§. 473. Oft sind die Componisten Schuld, daß das Herz keine Lieblichkeit aus der Music empfindet. Z. E. Wann einer die geistliche Freude zu erwecken die Stimmen also setzet, als ob insonderheit die Sänger sich vor lauter geistlicher Freude zu tod lachen wolten. Eine muntere Empfindung geistlicher Freude ist kein solch lachend und zapplendes Wesen im Herzen: darum ergötzt eine geistliche Lach-Music, wenigstens die Sing-Stimmen dieser Music, eine fromme Seele nichts.

§. 474. Wann jemand geistliche oder andere Traurigkeit vorstellen, und die wüst dissonirend-folgende Harmonien oder Melodien, überhaupt Musicalische Unschönheiten, darzu nehmen wolte: so würde er nichts gutes damit machen. Dann die Ordnung und Schönheit kommt auch der betrübtesten Seelen nicht aus dem inwendigsten weg. Daher muß auch Ordnung und Schönheit an der Music, die der Seelen-Zustand ähnlich seyn soll, nicht unkenntbar seyn.

§. 475. Nun kommen wir auf die Gemüther, welche in einer wilden Zerstörung und Unordnung sind. Bey diesen ist entweder eine empfindliche Niedergeschlagenheit und Unzufriedenheit, oder eine empfindlich erhabene Frechheit.

§. 476. Was dieser Unordnung und Empfindung entweder der Niedergeschlagenheit oder der Verwegenheit in etwas ähnlich kommt, das ist dem zerstörten Menschen angenehm.

§. 477. Manch unordentliches Gemüth ist so attent auf die Music, daß

daß wegen seiner natürlichen Leichtsinnigkeit die äusserstẽ und in seiner Gewalt stehenden Gemüths-Kräfften durch die Music wohl biß zum Weinen bewegt werden. Welchen Effect, wann er gleich nicht so groß wäre, wir eine Sammlung deß Gemüths von der grössesten Zerstreuung nennen mögen.

§. 478. Hat die Music einen geistlichen Text, so ist zwar dieser vermögend, auch ohne Music dem unartigen Menschen aufzuwecken, und zu bewegen. Desto bequemer aber macht es GOtt dem unartigen Menschen, wann er erst die ärgste Zerstreuung durch die Music hinweg schafft, und eine Attention durch die Music auf den Text beybringt; damit er hernach den innersten bösen Grund deß Herzens, den auch die beweglichste Music, als Music, nicht zu bewegen vermag, selbsten angreiffe; und durch das mit äusserlicher Lieblichkeit verstandene Wort seinem Geist an dem Herzen arbeiten lasse.

§. 479. Wann ein unzufriedener böser Mensch etwas trauriges in der Kirche musiciren hört, so hat er darüber eine heimliche Freude; ob er es gleich nicht meynet, oder es keine Freude nennet. Wann ein frecher Lüstling etwas munteres in der Kirche musiciren höret, so freuet es ihn. Beyden aber ist das Gegentheil verdrüßlich: nemlich jenem die fröliche, diesem die traurige Music-Schönheit.

§. 480. Daher mag es leicht geschehen, daß einer die Music tadelt, die der andere lobt: ob sie schon sonsten alle beyde Kenner und Liebhaber der schönen Music sind, und ihren eitlen Wohlgefallen daran suchen.

§. 481. Weil die Music aber, wenn sie sich erstlich nach dem Zustand deß unordentlichen Menschen mit einer unschuldigen Aehnlichkeit richtet, dessen Gemüth fassen, und ihn nach und nach dahin bringen kan, daß er indessen, ehe er den Geist GOttes in das Herz läßet, die empfindlichste Wuth seines wilden Wesens hemmet: so wäre zu wünschen, daß dem Unzufriedenen erst eine recht traurige, hernach immer munterere Music könte gemacht, und also ihm unvermerkt sein Gemüth in etwas geordnet werden. Gleichwie ebenfalls dem Uberlustigen eine zu erst fröliche hernach immer sittsamere und ruhigere schöne Music zur einstweiligen Bezähmung seines wildesten Wesens zu wünschen wäre.

§. 482. Solches zu bewerkstelligen, und also beyde Gattungen derer unordentlichen Menschen zur gründlichen Veränderung mit solcher Methode durch die Music zu præpariren wird wohl noch lange ein pium desiderium bleiben. Weil, wie §. 480. gesagt worden, einem Theil diese, dem andern

Theil die andere Music nicht anstehet; und man gerad eine von beyden Arten Leute zu der vor ihn tüchtigen Method. schen Music nicht a parte sammlen kan.

§. 483. Indessen giebt doch GOtt Gnade, daß durch die Music, welche selten recht methodisch auf den Zustand eines unordentlichen Gemüthes eigentlich und a parte zu passen scheinet, ein und anderes Gemüth empfindlich gemacht, und aus dem gröbsten Unform gebracht wird: welches aber doch nur etwas äusserliches ist.

§. 484. Man darf also die Wirkung der Music auch bey dem ärgsten Gemüth nicht vor verlohren geben: und da wir überhaupt die Möglichkeit deß zu wünschenden Effectes der Music bey guten und bösen Gemüthern gesehen: so wollen wir jetzt insbesondere die mancherley Arten der Bewegungen deß Gemüths betrachten; und dabey allezeit mit nehmen, was die Music solchen Gemüths-Bewegungen ähnliches habe.

Cap. XXIX.

§. 485.

Ein Gemüth ist entweder niedergebeugt, oder erhaben. Ein Gemüth welches sich bewegt, das fühlet diesen seinen entweder gebeugten oder erhabenen Zustand.

§. 486. Eine Music ist ihrem Haupt-Wesen nach, nemlich nach ihrer Grund-Harmonie entweder niedergebeugt, oder erhaben.

§. 487. Niedergebeugt ist die Harmonia Mollis. Dann weil in einer jeden vollkommenen Harm. das Moll-Tertz-Intervallum das schönste ist; §. 68. 71. und also das Gehör vornemlich auf sich ziehet; in der Moll-Harm. aber dieses schönste Intervallum in der Tiefe bey dem Grund-Thon sich befindet: so wird das Gehör zur Tiefe der Harmonie herabgezogen; und diese auf der Tiefe haffende Lieblichkeit stellet damit den niedergebeugten Zustand des Gemüthes vor.

§. 488. Erhaben ist die Harmonia Dura, dann ihr Moll-Tertz-Intervallum ist nicht in der Tiefe bey dem Grund-Thon, sondern auf denen 2. mittlern Consonantibus der ruhenden Harmonie, nemlich in der Quint und Tertz zusammen: daher wird das Gehör von der Tiefe deß Grund-Thones

zur

zur Tertz und Quint in die Höhe gezogen; und diese in der Höhe hafftende Lieblichkeit stellet damit den erhabenen Zustand deß Gemüthes vor.

§. 489. Ein niedergezogenes Gemüth wann es sich bewegt, so fühlet es seinen Zustand: Eine Harm. mollis mag sich als Harmonie hin und her bewegen, oder nur in einzelnen Stimmen und Melodien; so wird man immer fühlen daß es eine niederziehende Music-Art seye.

§. 490. Wann das niedergezogene Gemüth sich sehr bewegt, so fühlet es, je stärker und weiter sein Seufzen gehen will, sich auch desto stärker. Eine Moll-Harm, oder Melodie, je mehr sie sich in höhere Thone erhebt, je kenntbarer wird ihre Art deß vorstellenden Affectes.

§. 491. Wann das niedergezogene Gemüth sich noch so sehr, noch so stark hat bewegt, und sich gefühlet; so sinkt es doch immer wieder hurtig oder sachte in seinen ersten Stand. Eine Moll-Music kommt ebenfalls immer wieder zu ihrem niedergezogenen eigenen Humor.

§. 492. Ein erhabenes Gemüth macht mit aller seiner ersten, mit geringer mit grosser Bewegung, sich ihme selbst fühlbar noch Proportion der geringen oder grossen Bewegung. Es mag sich auch hin und her bewegen wie es will, so ist sein Haupt-Zustand, nemlich sein erhabenes Wesen das erste mittelste und lezte. Eben so ist die Dur-Harm. und Melodie, mit ihrer ersten, fortgesetzten, geringen, grossen Bewegung nach Proportion der kleinen oder grossen Bewegung mehr oder weniger fühlbar, daß sie ein erhabenes Wesen habe. Ihr erstes, weiteres und letztes ist ein munteres Wesen.

§. 493. Nachdem das niedergehaltene Gemüth darbey in der Ordnung ist, so wird bey aller seiner Bewegung auch innerliche Lieblichkeit seyn; wo Unordnung ist, da wird bey aller seiner Bewegung auch Unmuth seyn. Die Moll-Music stellet mit schöner Melodie und lieblichen Stimmen die Ordnung und Lieblichkeit vor: aber mit dissonirenden Intervallis der Melodie und mit rauhen Stimmen stellet sie die Unordnung und den Unmuth vor.

§. 494. Das erhabene ordentliche und folglich liebliche Gemüth stellt die Dur-Music mit schönen, lieblichen, hellen Stimmen und Melodien: das unordentliche freche Gemüth mit förchterlichen schreyenden Stimmen und öftern Dissonantien der Melodie vor.

Cap.

Cap. XXX.

§. 495.

Wir wollen noch weiter ad specialiora gehen: durch Gleichhaltung der Höhe einzelner Moll-Harm. Consonantium wird eine fortwährende gleiche Empfindung, durch Aufsteigung auf Moll-Consonantibus eine grössere Empfindung, durch Niedersteigen ein Nachlassen der Empfindung deß niedergezogenen Gemüthes vorgestellt.

§. 496. Durch Gleichhaltung der Höhe einzelner Dur-Harm. Consonantium wird die fortwährende gleiche Empfindung, durch Aufsteigen auf Dur-Consonantibus eine grössere, durch Niedersteigen ein Nachlassen der Empfindung deß erhabenen Gemüthes vorgestellt.

§. 497. Der weite Aufsprung auf Moll-Consonantibus erhebt plötzlich die Empfindung deß niedergezogenen Affectes; der weite Niedersprung dämpft die Empfindung plötzlich. Und eben so gehet es mit dem Auf- oder Niedersprung auf Dur-Consonantibus: daß deß erhabenen Affectes plötzliche Empfindung oder Dämpfung damit vorgestellet wird.

§. 498. Der Scala-Gang hinauf macht eine nach und nach entstehende, der Scala-Gang herab macht eine verschleichende Empfindung deß niedergezogenen oder erhabenen Affectes, nach dem der Gang Moll oder Dur ist.

§. 499. Das Auf- oder Absteigen auf lauter halben Thonen in denen vermischten Harmonien giebt oder nimmt die Empfindung deß Affectes noch gelinder.

§. 500. Durch Verstärkung derer Stimmen stellt man die Stärke der Gemüths-Bewegung vor, durch Verminderung der starken Stimmen eine Ohnkraft derer Affecten.

§. 501. Das Auf- und Absteigen auf denen nacheinander folgenden Consonantibus stellt in Dur eine offenbare Ergötzung, in Moll eine heimlichere Ergötzung, und offenbare Sittsamkeit vor.

§. 502. Folgende Gang-Art: e c c c, g c c c, C c c c, E c c c, stellet ein Pracht-liebendes Gemüth, hingegen: dis c c c, g c c c, C c c c, dis c c c, stellt eine gezwungene Pracht vor.

§. 503.

§. 503. Wüst dissonirende Intervalla stellen in Dur wilde erhabene Affecten vor, in Moll niedergezogene wilde Affecten.

§. 504. Das hurtige Achwechslen ganzer Harmonien stellt eine Eilfertigkeit deß Gemüths vor. Das hurtig-liebliche Abwechslen mit Scala-Läufen in Dur eine jubilirende Freude; mit Harmonie-Sprüngen eine lachende ausgelassene Freude. Die unlieblich-hurtige Abwechslung eine Ubereilung. Die hurtig-liebliche Abwechslung in Moll-Scala-Gängen eine stille jubilirende Freude; in Harmonie Gängen eine gezwungene falsche Freude. Die unliebliche hurtige Abwechslungen in Moll stellen eine Ubereilung deß unzufriedenen Gemüths vor.

§. 505. Die plötzliche Anstimmung starker grosser Dur-Harmonischer Intervallen stellt einen wohlgeordneten Eifer; dissonirende plötzlich-einfallende starke Stimmen und grosse disson. Intervalla einen verwirrten Eifer, item einen Schröcken vor.

§. 506. Durch plötzliches Einfallen starker und grosser consonirender Intervallen in Moll stellt man den wohlgeordneten grossen Eifer deß niedergebeugten Gemüths, item eine plötzliche Beschämung; durch solche dissonirende Intervallen ein hefftiges Erschröcken und Unwillen vor.

§. 507. Durch plötzlich Anstimmen schwacher grosser Dur-Intervallen einen heimlichen grossen Eifer; durch dergleichen in Moll ein Entsetzen und Murren.

§. 508. Durch plötzliches Abbrechen stellt man die plötzliche Veränderung deß Affects vor. Als in Dur eine Vorsichtigkeit, da vorher Sicherheit war; in Moll eine gezwungene Aufraffung deß Gemüthes.

§. 509. Durch plötzliches Abbrechen, und wiederholtes plötzliches Einfallen stellt man in Dur den Zorn und Zanck; in Moll aber die Furcht vor.

§. 510. Durch plötzlich Abbrechen und wiederholtes hurtig-plötzliches Einfallen, wann es mit schwachen Stimmen geschieht, stellt man in Dur ein beherztes heimliches Verlangen, Fragen; in Moll eine Unschlüßigkeit, oder heimlich furchtsames Nachdenken vor.

§. 511. Nachdem diese Vorstellung wohl geräthet, nach dem wird auch durch solche Aehnlichkeit das Gemüth bewegt werden.

Cap. XXXI.

§. 512.

Die Music macht, wie wir aus dem allen sehen, den Affect deß Gemüths natürlich, und zugleich musicalisch nach. Weil also diese Nachahmung in genau-gemessenen Schranken bleibet, und zugleich doch das Gehör afficirt; so wird jedermann zufrieden seyn, daß diese eingeschränkte Nachahmung um ihrer Einschränkung willen gezwungen und in sofern affectirt seye; genug, daß sie schön ist.

§. 513. Hingegen wann ein Redner sich befleissen will, oder wann ihm von andern angegeben wird, wie er die Stimme erheben oder fallen lassen solle: da wird unzählig viel verdrüßliches heraus kommen. Wir müssen noch mehr hiervon sagen.

§. 514. Die Red-Stimme ist keine anhaltende, nach gewissen Intervallis gemessene Stimme, dergleichen die Music-Stimmen hingegen sind.

§. 515. Die Red-Stimme hat aber mit dem Gemüth einen solchen Zusammenhang, daß, nachdem sich das Gemüth sehr oder wenig, gewaltsam oder sanft, plötzlich oder gelinde bewegt, auch die Stimme solches mit ihrer Bewegung nachmachet.

§. 516. Die Gemüths-Bewegung hat keine abgemessene Schranken, daher hat auch die Red-Stimme keinen anhaltenden Thon, kein musicalisches Intervallum, keine Scansion der Worte, keine gemessene Pausen ꝛc.

§. 517. Wann also die Red-Stimme denen Gemüths-Bewegungen ähnlich seyn, und der Redner sowohl seinen jetzt habenden Affect andern anzeigen, als auch mittheilen will: so wird die Red-Stimme gar nichts gemessenes haben dürfen; sonst dächte und sagte man: der Redner spricht affectirt.

§. 518. Bey manchem Redner ist freylich ein solcher Natur-Fehler, daß er seine Stimme nicht in seiner Gewalt hat; sondern es ist entweder eine Monotonia, oder sonst eine andere unschickliche Stimm-Veränderung bey ihm. Bey solchen wird freylich die Stimme nichts bewegen können; sondern der Inhalt der Worte bewegt allein. Und wann er ein geistlicher Redner ist; so ist der Geist GOttes bey dem Wort geschäftig, es mag mit äusserlicher Lebhafftigkeit oder mit einer Monotonia gepredigt werden. Wann es nur verständlich ausge-

ausgesprochen wird; und wann man dem Zuhörer mit affectirten oder sonst unannehmlichen Reden das Gehör nicht ermüdet, und die Attention ihm solcher Gestalt verderbet.

§. 519. Desto mehr wird aber ein Zuhörer attent seyn, wann er eine liebliche und zu denen beweglichen Worten recht nach dem gehörigen Affect passende Red-Stimme höret. Sein Gemüth ergötzt sich, wann er auch unbekehrt ist, an der lebhafft gesprochenen Rede. Er sucht auch vielleicht nur sein Gehör, Verstand und die in seiner Gewalt habende Gemüths-Krafft zu ergötzen: es kommt aber sein Gemüth bey der lebhafften Rede erstlich unvermerkt in einige Sammlung; es kommt die Würkung deß Geistes GOttes bey der Aufmerksamkeit auf das Wort alsbald an das Herz. Wird das Herz gewonnen, so hat das der Geist GOttes nicht durch die lebhaffte Stimme, sofern sie lebhafft war, sondern durch die verborgene Krafft des gepredigten Wortes gethan.

Cap. XXXII.

§. 520.

Weil die Music-Stimme und die Red-Stimme mit dem Gemüth eine Aehnlichkeit haben; so werden beyde Stimmen auch untereinander eine Aehnlichkeit haben. Aber mit dem Unterschied: daß deß Gemüths- und der Red-Stimme Bewegung ungemessen, die Bewegung der Music-Stimme hingegen gemessen ist. Die Aehnlichkeit ist also nur eine beyläufige Gleichheit.

§. 521. Wir wollen die Aehnlichkeit ein wenig besehen. Ein Redner nimmt im peroriren eine gewisse beyläufige Höhe an, in welcher er anfängt und aufhört, auch so oft er am schwächsten reden will, sich darinnen aufhält. Das hat eine Aehnlichkeit mit dem Grund-Thon der Harmonie. Und der allererste Anfang, wie auch das alleräusserste Ende seiner Rede hat eine Aehnlichkeit mit dem Haupt-Grund-Thon der Haupt-Grund-Harmonie.

§. 522. Bey Materien wobey er keine Munterkeit zeigen will, wird der Ambitus seiner Stimm-Erhöhung und Senkung ziemlich kurz seyn. Das hat eine Aehnlichkeit mit der Moll-Harmonie ihrer Tertz: C dis.

§. 523. Bey erweckenden Materien wird der Ambitus seiner beyläufigen Red-Höhe etwas grösser seyn. Das hat eine Aehnlichkeit mit der Dur-Harmonie ihrer Tertz: C e.

Universitäts Bibliothek Rostock http://purl.uni-rostock.de /rosdok/ppn818015527/phys_0091 DFG

§. 524. Bey erweckenden Materien wird der Redner viel öfter über den erst gemeldten Ambitum hinüber kommen, als bey traurigen Materien: dann bey traurigen Materien hält er sich in der Tiefe lieber als in der Höhe. Das hat eine Aehnlichkeit mit dem Sitz der größten Harmonie-Lieblichkeit: die erweckt Red-Lieblichkeit ist gleichsam auf der Dur-Harmonie in e g. Die niedergezogene Red-Lieblichkeit ist gleichsam auf der Moll-Harmonie in c dis.

§. 525. Einen angenehmen Nachdruck zu geben, wird der Redner die Stimme oft sehr lieblich, und nach Beschaffenheit auch sehr hoch erheben, auch lieblich wieder sinken oder fallen lassen. Das hat eine Aehnlichkeit mit der Ergötzung deß Gehöres durch Scala-Gänge, durch Harmonie-Gänge und Sprünge ꝛc.

§. 526. Einen einschneidenden fürchterlichen Nachdruck zu geben, wird er die Stimme auch manchmal unlieblich erhöhen, sinken oder fallen lassen. Das hat eine Aehnlichkeit mit denen erlaubten Dissonantzen.

§. 527. Er wird, was er recht nothwendig machen will, mit hurtiger, oder starker Pronunciation vorbringen; einiges wird er wiederholen; die Verwirrung des Gemüthes wird er durch plötzliches Innehalten, durch Stottern, durch Beben der Rede anzeigen. Das alles hat eine Aehnlichkeit mit denen Läufen, Pausen und dergleichen.

§. 528. Die Gemüths-Bewegungen mit Red-Stimmen vorzustellen ist fast jedweden Menschen wohl geläufig. Die Gemüths-Bewegung mit Music-Stimmen vorzustellen ist zwar allenthalben bey allen Affecten möglich, erfordert aber Kunst. Weil man nun das schwehrere aus dem leichteren billig lernen soll: so kan ein Musicus von der Red-Stimme seine Recitativ-Stimme am füglichsten lernen.

Cap. XXXIII.

§. 529.

Weil aber die Aehnlichkeit zwischen Red- und Music-Stimme nur eine beyläufige Gleichheit ist; so muß man die Aehnlichkeit nicht über Noth gröser machen.

§. 530. Affectirt lautet die Rede, wann sie eingeschrenkt ist. §. 517.

Schlecht

Schlecht lautet die Music, wann sie unproportionirte Thone, Mensur &c. hat: also ist das beste, wann man so redet, daß jedermann höre, wir reden herzlich; und wann man so singet, daß jedermann hören kan, wir singen schön.

§. 531. Aus diesem möchte ohnschwehr zu ersehen seyn, daß denen heutigen Recitativen unverdienter Weise die Ehre widerfährt die sie bey Musiqen genießen. Dann diese Recitative haben die beyden Eigenschafften, daß nemlich darinnen ist eine affectirte Rede. und ein unmusicalischer Gesang.

§. 532. Die Erfahrung lehrt, daß die Recitative in Kirchen-Musiquen unter denen Leuten, welche durch schöne Musiquen sonst sehr afficirt werden, keinen Beyfall finden. Man kan es ihnen nicht verdenken, wann sie sagen: Es laute, als wenn jemand zwischen die Music drein plauderte.

§. 533. Man möchte sagen: diese Leute verstehen die Kunst nicht, die am Recitativ ist. Antwort: alle Music-Kunst ist dem Gehör angenehm; wo nicht, so gehört sie nicht zur Music. Demnach muß jedermann, der kein verderbtes Gehör hat, der Music Kunst Beyfall geben. Da nun unter zwantzigen kaum ein Music-Feind, hingegen unter zwantzigen kaum ein Recitativ-Freund ist: so wäre zu wünschen, daß man genauer nachdächte, was mit Recitativen zu thun seye.

§. 534. Man möchte sagen: wer die Recitativ verachtet, der kan sie etwann nicht singen oder spielen, oder componiren. Antwort: ein Musicus muß alles dieses können; dann es kommen ihm ja Sachen vor, die noch künstlicher dann die Recitative sind, und zur wahren Schönheit der Music gehören. Wer das künstlichere schöne versteht, wird leicht das unkünstlichere unschöne auch verstehen.

§. 535. Mancher Schönheit-liebender stattlicher Musicus hat die Recitative schon längst in seinem Herzen abgeschafft: er kan aber wegen vielerley Ursachen sich nicht bloß geben.

§. 536. Man spricht freylich: Recitative haben eine grosse Krafft. Wann dieses Grund haben soll, so muß das, was §. 531. stehet, nicht wahr seyn; woselbst ich die Eigenschafften der Recitative angezeigt. Läßt man die dortige Warheit gelten, so frage ich: woher haben die Recitative ihre Krafft, von der affectirten Rede, oder von der unmusicalischen Melodie?

§. 537. Ein geistlicher Text bey dem Recitativ hat freylich seine Krafft, wann man die Worte verstehet. Diese kommt aber nicht aus dem Recitativ, sondern hat sie schon vorher. Das Recitativ aber wirkt in sofern bey dem geistlichen

Text, daß es dem allergrößten Theil einen Unwillen gegen den Sänger, gegen die Melodie, gegen den Text selbst beyzubringen vermag. Daraus entsteht Gespött über GOttes Wort, oder wenigstens, wann es noch glücklicher abgehet, so entstehet eine Weile eine Unaufmerksamkeit biß das Recitativ vorüber ist.

§. 538. Man spricht etwann: man hat die Erfahrung vom Theatro her, daß die Recitative grosse Krafft haben. Aber es kan nicht seyn, daß das Recitativ so fern es musicirt wird, daselbst eine Krafft haben solte. §. 531. Sondern das Opern Recitativ hat seine Krafft von dem was in die Augen daselbst fället, und was der böse Geist noch durch die darinnen hörende Aergernüssen dem Gemüth mit einzuzaubern vermag.

§. 539. In Italien bauet man zu manchen Zeiten in einigen Kirchen Theatra zu Sing-Spielen. Daselbst mag das Recitativ eine aus der Augen-Weyde, und aus der etwannigen Orthodoxie deß Textes, nicht aber eine aus der Music deß Recitatives selbst entstehende Krafft haben.

§. 540. Ausser dem Theatro hat das Recitativ so wenig Krafft, als die Schlitten-Rollen Krafft haben, wann man sie nicht an denen schönen Pferden vor denen schönen Schlitten, sondern nur in der Sattel-Kammer höret.

§. 541. Ehe wir nun überall Theatra hin bauen, wo die Recitative wollen gesungen seyn; so wollen wir sie lieber ungesungen lassen.

§. 542. Die Music ist so reich, daß sie mit schönen Melodien und Harmonie-Wechslungen alle unsündliche Bewegungen deß Herzens nachahmen und rühren kan.

§. 543. Die Music ist ferner so reich, daß sie mit schlechten Melodien und wüsten Dissonantien, die aber doch auch ihre Reglen respectiren müssen, alle verhaßte Wild-Affecten nachmachen könte, wann es nöthig wäre.

Cap. XXXIV.

§. 544.

Ein Musicus verhalte sich hierinnen wie ein Redner, der die Erbarkeit und Wohlanständigkeit liebt. Dieser redet von Lastern entweder nicht; oder wann er davon redet, so redet er mit einer merklichen Unlieblichkeit davon. Also schweigt ein Musicus von denen Lastern entweder gar still; oder er sucht solche Compositiones hervor, wodurch ein Abscheu gegen das vorgestellte Laster entstehen muß.

§. 545.

§. 545. Indessen ist leicht zu beweisen, daß man ganz und gar kein Laster weder pro noch contra in die Music bringen solle. Die Music ist um der Ergötzung willen von GOtt gegeben: und diese Ergötzung erfordert lauter schöne Zusammen- oder Nachstimmung. Stellt man die Laster nun mit schönen Musiquen vor, so meritiren sie das nicht; und gereichen zur Verführung: stellt man die Laster mit Dissonancien, wüsten Stimmen, lahmen Melodien vor; so ist das keine Sache, die den Namen einer Music meritirt. Dahero kommt auch keine gesegnete Würkung aus der Laster-Music.

§. 546. Diesemnach wäre zu wünschen daß aus denen Kirchen-Musiquen z. E. folgende musicalische Vorstellungen wegblieben: deß stolzen Pharisäers Gebet. Ich danke dir GOtt ꝛc. Das Poltern der Juden vor dem Richt-Haus Pilati. Die übele Zusammenstimmung derer falschen Zeugen wider Christum. Das Brüllen deß höllischen Löwen, und andere Dinge die nicht dürfen, auch nicht können musicalisch, das ist, schön, beweglich vorgestellt werden.

§. 547. Ein Musicus der dem Schöpfer und Erfinder der Music liebet, wird sich auch hüten, daß er wider die heilige Absicht dieses hohen Music-Meisters die Music nicht mißbrauche.

§. 548. Die Absicht GOttes ist nicht, uns in der Unordnung zu stärken, oder die Laster uns beliebt zu machen: sondern uns durch die Music-Ergötzung in Ordnung zu bringen, und zur Attention auf seinen Gnaden-Zug uns anzulocken. Daher findet ein tugendsamer Musicus nichts zu musiciren: von dem verliebten Wesen unbekehrter Personen, von der Unkeuschheit. von der rasenden Liebe, von der Verzweifelung, von der tollen Freude, vom Müßiggang, vom wütenden Zorn, von der sogenannten edlen Selbst-Rache, vom Zank, von der Zauberey, vom Fluchen ꝛc. Seine Music-Kunst ist vor solche Dinge viel zu edel.

§. 549. Wann ein Musicus dennoch seine Kunst an die Laster wendet, so hat er weniger Ehre davon, als wann ein Koch sein Wasser und Feuer, seinen Eßig und Speck, sein Gewürze, seine viele Mühe und Kunst an einen fetten Hunds-Braten aufwendet: und ihn mit schönen Blumen wohl beerönet, auch mit Citronen-Scheibgen belegt, auf die Tafel schicket. Alle Laster sind aus der stinckenden Speiß-Kammer des Satans: was wird ein Musicus mit seiner Music-Kunst daran löbliches künstlen? Was wird er vor Ehre einlegen?

gen? Was wird er delicates daraus machen, darvor die Tugend keinen Abschen habrn wird.

§. 550. Ein rechtschaffener Musicus suchet dahero recht schön, und recht beweglich, und recht gewissenhafft zu componiren. Schön macht er es; dann er ist ein Schön-Thon-Künstler; nicht nur schlechthin ein Thon-Künstler.

§. 551. Recht beweglich macht er seine Music, wann er die rechte Zeit, den rechten Ort, die rechte Umstände seiner Zuhörer beobachtet. Wann er die jetzt nöthigen Affecten weiß nach obbeschriebener Art durch Instrumenten zu rühren. Wann er, da er einen Text hat, solchen zugleich mit möglichster Schönheit und auch zugleich mit obbeschriebener Red-Aehnlichkeit musicirt.

§. 552. Recht gewissenschafft componirt der rechte Musicus, wann er die Absicht deß allweisesten Music-Meisters immer vor Augen hat. Folglich wann er nicht nach der sogenannten galanten Mode, sondern darauf siehet, wie er Fromme aufmuntern möge den HErrn mit Herzen, mit Worten und Stimmen zu loben; wie er die Frommen auch mit indifferenter, aber schöner Music ergötzen möge; wie er die wilden Gemüther zu einer Sammlung derer äusserstrn Seelen-Kräfften zu einiger Bändigung ihrer Wuth bringen möge: wie er dem HErrn ein Gefäß der Ehren, und andern ein gesegnetes Exempel der Nachfolge seyn möge.

§. 553. Ein solcher Musicus ist ein Engel auf Erden; ein solcher Musicus meritirt, daß er von allen Music-Kennern venerirt werde; dahingegen ein grosser aber ärgerlicher Künstler verdient, ehe vergessen zu werden, dann der ärmste Schäfers-Knecht mit seiner Weiden-Pfeiffen.

Inhalt

Inhalt deß ersten Theils.

Cap. I. Vorbereitung von der gründlichen Wissenschafft des Schön-Lautes. §. 1. — 22. pag. 1.

Cap, II. Von der Stimme, ihrer Beschaffenheit, Ursach und Würkung im Ohr. §. 22. 55. pag. 3.

Cap. III. Von dem Thon, dessen Proportionen und Intervallen. §. 55. 75. pag. 7.

Cap. IV. Von der Harmonie, was und wie vielerley. §. 75. 106. pag. 8.

Cap, V. Von Abwechslung derer Harmonien überhaupt. §. 106. 120. pag. 12.

Cap. VI, Von Abwechslung der Harm. C*. mit ihrer Quint- und Quart-Harmonie, §. 120. 134. pag 14.

Cap. VII. Von der daher entstehenden ersten Scala. §. 134. 140. pag. 17.

Cap. VIII, Von denen beyden Interims- Grund-Harmonien G*. und F*. und ihren beyden Scalis. §. 140. 159. pag. 18.

Cap. IX. Von denen Dissonantien in der Harmonia dura. §. 159. 199. pag. 22.

Cap. X, Von der Harm. molli, nemlich A^{b}. welche mit C*. abwechslet. Von ihren eigenen Neben-Harmonien, und ihrer ersten Scala. §. 199. 213. pag. 28.

Cap. XI. Von denen Interims- Grund-Harmonien der Harmoniæ mollis. §. 213. 220. pag. 31.

Cap. XII. Von denen besondern Dissonantien in denen Moll-Harmonien. §. 220. 242. pag. 32.

Cap. XIII, Vom Moll- und Dur-Final der Moll-Harmonie. §. 242. 248. pag 37.

Cap. XIV. Von der vermischten Abwechslung derer Dur- und Moll-Harmonien. §. 248. 271. pag. 39.

Cap. XV. Von denen Schwebenden Harmonien. §. 271. 286. pag. 43.

Cap. XVI. Von der beyläufigen Mensur der Harmonien. §. 286. 296. pag. 48,
Cap. XVII. Von der Melodie überhaupt. §. 296. 308. pag. 49.
Cap. XVIII. Beweiß, daß die Melodie aus denen Harmonien zu beurtheilen. §. 308. 336. pag. 51.
Cap. XIX. Harmonische Reguln vom langen Liegen, oder oftmahligen Anschlagen der Melodie auf einem Thon. §. 336. 344. pag. 55.
Cap. XX. Harmonische Reguln vom geraden Fortgang der Melodie, §. 344. biß 368. pag. 56.
Cap. XXI. Harm. Reguln vom Rückgang, ja von allem Auf- und Niedergang der Melodie. §. 368. 409. pag. 60,
Cap. XXII. Vom Zusammensetzung der grossen Melodie aus kleinen. §. 409. 414. pag. 66.
Cap. XXIII. Von der Mensur derer Melodien, als vom Tact, und dem Verhältnüß derer kleinsten Melodien gegeneinander. §. 414. 430. pag. 67.
Cap. XXIV. Vom Abbrechen und Pausen der Melodie. §. 430. 436. pag 69.
Cap. XXV. Vom Final der grossen und kleinen Melodien. §. 436. 446. pag. 70.
Cap. XXVI. Von Wiederholung der kleinen Melodien in grossen, oder von Thematibus, auch von übrigen Melodie-Arten. 446. 456. pag. 72.
Cap. XXVII. Von der Würkung der Music überhaupt. 456. 460. pag. 73.
Cap. XXVIII. Von zweyerley Arten derer Gemüther, worinnen sie würket. §. 460. 484. pag. 74.
Cap. XXIX. Von der Aehnlichkeit der Harmonie mit der Gemüths-Beschaffenheit. §. 484. 494. pag. 78.
Cap. XXX. Von der Aehnlichkeit der Red-Stimme mit denen Gemüths-Bewegungen, und daher kommenden Würkungen. §. 494. 525. pag, 80.
Cap. XXXI. Von der Aehnlichkeit der Music mit der Red-Stimme. §. 525. 529. pag. 82.
Cap. XXXII. Von Verhinderung guter Würkung durch unmusicalische Recitative. §. 529. 544. pag. 83.
Cap. XXXIII. Vom unrechten und rechten Gebrauch der Music. §. 544. ad Cap. XXXIV. finem. pag, 84. & 86.

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0098
DFG

Universitäts Bibliothek Rostock
http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn818015527/phys_0102
DFG

uls könne erfunden 63
t eine Septima 81
ajus ist die grosse Sext 66
kleine Sext 66

I.

mit Ziffern exprimi- 2
gewisse Signa erhö- niedriget 3
Dissonantien 3
ssen 3
Thonen sie bestehen 4
al Baß vorkommen- an durch Umdrehung s 6

L.

wie es damit zu hal- 11

M.

anders als sie auf- 10. 35
Fallen und Steigen
ficultät 35
18
42
ey er sey 10
in acht zu nehmen 9. 64

N.

ch 86

Nona major, woraus sie bestehe 5
minor, woraus sie bestehe 5
wo sie am angenehmsten klinge 87
superflua, woraus sie bestehe 5

O.

Octava, aus wie viel Thonen sie bestehe 5
was davon gelehrt wird 63
ihre Verdoppelung 67
superflua, woraus sie bestehe 7
passirt in einer geschwinden passage 35
diminuta, woraus sie bestehe 5
wird zuweilen in einer geschwin- den passage geduldet 35
Orgeln, was vor vitiöse progressen ge- wisse Register verursachen 67
wie das Pedal mit lauter reinen Stimmen von dem berühmten Silbermann in Dreßden er- bauet 67

P.

Pausen, wann sie kurtz, doch aber in- nerlich lang sind, so soll vorge- schlagen werden 11
die kurtzen heben zwischen den vi- tiösen progressen den Fehler nicht auf 67
Pedal-Stimmen in Dreßden 67
Pentatonum ist eine Sexta superflua 81
Præparatio, was sie sey 88. 89
wo sie zuweilen nöthig 89
scheint da, wo sie nöthig, oft nicht observiret zu seyn 89