### Yale University Library Digital Collections

<table>
<thead>
<tr>
<th><strong>Title</strong></th>
<th>Choral-System</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td><strong>Call Number</strong></td>
<td>MT45 V883</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>Creator</strong></td>
<td>Vogler, Georg Joseph, 1749-1814</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>Published/Created Date</strong></td>
<td>1800.</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>Generated</strong></td>
<td>2022-04-13 20:25:04 UTC</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>Terms of Use</strong></td>
<td><a href="https://guides.library.yale.edu/about/policies/access">https://guides.library.yale.edu/about/policies/access</a></td>
</tr>
<tr>
<td><strong>View in DL</strong></td>
<td><a href="https://collections.library.yale.edu/catalog/15744039">https://collections.library.yale.edu/catalog/15744039</a></td>
</tr>
</tbody>
</table>
YALE UNIVERSITY

LOWELL MASON
LIBRARY OF MUSIC
PRESENTED BY HIS FAMILY
1873
Abt Bogler's

Choral-System.

Kopenhagen, 1800.

In Kommission in der Dalsch'schen Musikhandlung.

Gedruckt bei Niels Christensen.
Inhalt.

I. Kritische Revision der Musikalischen Theorie.

II. Historische Deduktion über die uralte Psalmodie.

III. Verbesserung und Umarbeitung schlerhafter Behandlungen der 6 Griechischen Tonarten.

IV. strenge Prüfung viersinniger Orgelbegleitungen und Chöre.
Kritische Revision der musikalischen Theorie.


War es nicht durch Grundlichkeit und Deutlichkeit; so war es doch gewiß durch eine seltenen Nichteinnehme vor allen anderen se erschienen Musikern ausgezeichnet; denn es entstand eine allgemeine Empörung gegen die winzige, einige Bogen starke Tonwissenschaft und Konzepte.

Jus's Gradus ad Parmatinum fand eine allgemeine, willige Aufnahme. Freilich war diese Stufe zum Musenberg wegen Mangel an Tonchulen die erste, aber auch die unterste. Zwischen dem ersten und anderen Theil entdeckte man nicht die mindeste Spur von Zusammenhang; denn der theoretische diente eben so wenig dem praktischen zur Stütze, als dieser von seiner Anwendung leistete: sie harmonierten gar nicht miteinander, und doch sollte man hieraus die Harmonie erlernen. Seine Ordnung, wo er den Stufenweg der Schule vorgeschrieben, war eben so unsicher, als der wechselseitige Bezug zwischen Tonwissenschaft und Konzepte. Der wollte den Schüler erst zweistimmigen Sop, als dann drei- und vierstimmigen lehren, das dicinium dem quattrecinium vorzuschieben; da es doch lebter ist, in vier Stimmen eine Harmonie zu bringen, als sie auf zwei Stimm-
men einzuschränken. Die zwei- und dreistimmig gesetzten Psalm-
men seines Zeitgenossen Marcello in Venedig sind in Absicht
auf Harmonie vollständiger als viele andere Kompositionen
mit 4 Stimmen; sie sind eine Quint-Enge, und man
cann die Sache, mit wenigem Preis zu sagen, sich durchaus nicht
eigen machen, eb und bevor man wirklich se4); gewesen ist;
man kann, um noch eines auffallenden Gleichnis es zu beibehalten,
noch eher Branntwein destilliren, als die Trauben oder Früchte
gewachsen sind.

Rameau's und seines Komponisten d'Alombert Anfänge
gründe der musikalischen Theorie traten gleich als Gesetzbücher
auf, denen Frankreich versehrungs voll, huldigte, und die
wenigen Streitkriegen, die von Zeit zu Zeit gewechselt wur-
den, hatten mehr die Absicht, diese Elemente zu konolidie-
ren, als das Schergenände umzustoßen.

Eis Kirnberger's Werk noch völlig erschienen war, ers
hielt es schon im Cie die Sanktion von Sulzer, und das An-
sehen dieses Philosophen war viel zu groß und zu allgemein,
as das jemand sich dagegen hätte wagen lassen.

Allein, mein System wollte man im Jahre 1776 schon
in der Schule erörtern, und mich zum Märtyrer machten.
Das erste Zeugnis der Freunde war eine blutdürstige Kritik.
Dass ich weder Deutsch könne, noch ein musikalisches Ge-
hör habe, waren mir unter die Nachsprüche, womit man
mit das Handwerk niedergelegten, alle schweren Anschuldig-
ungen und die Verleumdung meiner Theorie verhindern wollen.

Man stürzte so hastig darüber her, dass ich mich zum
Gegenwerke anschlagen müsse. Ein Preis von 100 Louisdor,
den ich auf gewisse 16 Harmonien zeigte, die Niemand ausges,

4) Beckerchen Eiz, schrieb jemand an seinen Freund, dass mein Preis
so lange gebracht ist, ich hatte zu wenig Zeit, nämlich die
nen königlichen Ausgsg von einem ansehenden Gemisch zuziehen.
fanden, die ich endlich selbst bekannt gemacht; ein gleicher
Preis auf einen Schlußfall, ein Intervall – kurz, auf ein mus-
kalisches Material, das man nach ausfinden und heischen
konnte, oder auf ein Material, das man für unzweck erklä-
ren würde, der eher so wenig gewonnen ward, gab den
Ausdruck und berechtigte mich, in Feines Land zu fassen.
Knieburgers unausschärf gescheiterte Kanons wurden ausgelöscht, seine Theorie und Praktik angegriffen, letztere umgear-
beitet, ihm vor mir selbst zugefunden, bis endlich das ihm
sonst nie eigen gewesene Stillschweigen erfolgte. Inzwischen
erschienen gegen mich wie *) Protokollanschrift nach der anderen,
die auf folgenden Schlußfall hinausliefen: hat Vogler Recht,
dessen System mit dem vorigen im Widerspruch steht, so haben
die Vorgänger Unrecht: nun ist es aber unmöglich, daß ei-
ner recht haben soll und die anderen alle Unrecht: (vich
den Reformatoren!) folglich hat Vogler Unrecht.

Ein anderer Obegriff äußerte sich so: Vogler hat die
Ästhetik den Tod geschworen, und leitet die sinnlichste aller
fühlbaren Künfte (die Musik) auf steife, trockene und kalte,mat-
hematische Regeln zurück. Dieser Kunstheft, wollte also
Nichts von Mathematik wissen; sobald ich aber die Macht
der musikalischen Ästhetik vermittels musikalischer Malereien
und Schilderungen von ganzen Geschichten in öffentlichen
Orgel-Konzerten und in ganz Europa hören lies, scheint man
gegen meine grenzenlose Deutung. Da ich im Jahre 1780
sah, daß meine Landsleute mir nicht glauben wollten, wand-
derte ich nach Frankreich, und legte der Akademie der Wissen-
schaften mein System vor; erhielt zwar die Ehre der Ehrung,
allein Okenherts, der für den Abzug seiner Exemplar unöf-
flich beordert war, Vandermonds, der durch Zweifel und
Widerpräche seine Kenntnis beweisen wollte, beide, Reprä-
sentanten der Akademie, hielen mich noch 6 Monate auf.

A 2

*) So beiteile!}
Wöchentlich gesah eine Untersuchung, wo man die weitreichsten Fragen ansprach, z. B. alle mathematischen Verhältnisse zu bestimmen, die die Chorei und Sephiri vor dem Thron des Altershöchsten niesen u. d. m.*). Hierdurch hoffte man sich zu erübrigen, und man hielt so lange an, bis sich endlich einen Preis von 1000 Livres für ein Material, das man meinem System beifügen; und wieder denselben Preis auf jedes, das man misste, oder auf das Buch, worin man sie schon angeführt konnte, setzte, und dadurch die Aprobation erzwang. Sie war in ganz besonderen Ausbreitungen obengenannt, und lauerte im Anzuge ungeschäftlich, die Königliche Akademie der Wissenschaften zu Paris findet des Herrn Mr. Vogelfers Tonwissenschaft richtig und sein Tonmaß für diejenigen, die keine Mathematik verstehen, nützlich, kann sich aber mit der näheren Untersuchung nicht beschäftigen, da die mathematischen Verhältnisse hierin zu sehr auf die Praxis angewendet sind, wofür die Akademie keinen Ausdruck hörte. Sollte nun diese Anwendung etwas ausrichtiger werden, so müsste man sagen: wir Ignoranten in der Musik möchten nicht gern unter musikalischer Theorie, wofür wir und einen Richterspruch anmessen, mehr versehen, als allgemeine Grundsätze, die der Knabe in der Regel die schönsten, noch weniger ein anderes als Nemeau's System anerkennt, wovon wir (nämlich d'Alembert in seiner Religions- 1749) das Zeugnis ausgesetzt, daß auf seinen Beweis vom Grundsatz der Harmonie (demonstration du principe de l'harmonie) 

*) In den Memoiren einer sogenannten Musikalischen usw. und noch dann gegründeten Gesellschaft in den Jahren 1769—1779, won von Lütje in Leipzig gedruckt war, wurde eine außerordentliche Menge von Thatsachen mit Detaill aufgenommen, wobei sich hervorheben möchten, obwohl sich die Schöpfungsgesetz in dem Sinne hält, weil die Schilden mit ihren Leibern außersehen werden, die auf Erden von solchen Fabeln gerührt werden.
mathematische Verhältnisse sich anwenden lassen, was bei den bisherigen Tonschulen nie der Fall war.


Die M. 1764, wo ich noch als ein Knabe, einen schwachen Versuch wagt, Regeln zu entdecken und Grundsätze zu suchen, habe ich unangestrengt, mich bemüht, von allem, was musikalische Wirkung und Tonschule heisst, Rechnung zu führen und zu geben.


Warum ging es nun so langsam mit der Aufnahme meines Systems in Deutschland? Warum wähnte es 14 Jahre, bis

Ich habe darüber den lateinischen Briefe fechsen, dem er mit meinen Theorien Meister gemacht, ausführlich gelesen, und ich glaube noch zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, daß ich durch diese Übungen die Zusammenstellung niemals zu das juristische System eingebracht bin, als seine eigenen Schüler, die nur einseitig davon verleiten können.


ich h on einen Musikelshaber in Benedig, der etwas von dem Ballottischen System kannte, aufforder sam und F E gemacht worden, schreckten mich ab, ein Schiller eines Mannes zu werden, der meinen Forschungsgeist wie

*) Ich bin ein jeder ein Viertelhundert Jahr im Besitz dieses Systems, und sehe meine silberne Hochzeit durch diese Revision.

Pater Vallorti hatte ein System entworfen, das aber wie fertig geworden; dessen Hauptvorteil in der Schöpfung der hochten Leiter bestand, und in Andacht auf harmonische Fortschreitung, vorzüglich zur Entwicklung und praktischen Ausdehnung eines Winkes vom berühmten französischen Philosophen Renes Decartes ward. Dies gewährte ihm eine Kenntnis (Sistema dei vivoli), die noch niemand so ausführlich behandelte hatte. Der erste Satz bewies, dass es nur eine einzige Harmonie gebe, und alle verschiedene Gesalten sich hauen.

*) In Würzburg und Bamberg studierte ich Juris publ. et can. in Padua, wo ich 1773 angefangen, Theologie.

**) Sie wüssten schon in 5 Monaten das wissen, was zu ich so Jahr gebraucht. Wenn ich überhaupt diese Schule beschreiben wollte: so würde ich nicht ganz ohne Interesse für Menschenkenntnis und für den Einfluss der wissenschaftlichen Bildung gelenken werden.
davon herleiten lassen. Mit der Ferne und eines wahren Philosophen mach er nie aus, gleitete nie aus, und seine Beweise bildeten eine Kette von Folgerungen.

Auch Rameau und Kirnberger sprachen von Umwendung, sie blieben aber ihren Grundsätzen nicht treu, und widersprachen sich sich.

Rameau wollte den L2 mit kleiner Dritze; Kirnberger den mit kleiner Quinte nicht mehr für den Hauptflang erkennen.

Das zu der Umwendung mit 3 zu bei d, H, G, der Hauptflang sei, gab Rameau zu, denn h ist die große, im Bass liegende, Dritze; nicht aber, das zu der Umwendung mit 3 zu bei c, der Hauptflang sei, obwohl ebenfalls die Dritze ist; und blos deswegen, weil c die Kleine Dritze ist.

Durch diese Beigerung wurde er verleitet, einen Ausweg zu suchen, und geriet auf einen Irrweg. Er glaubte etwas neues entdecken zu müssen; la Sixte vuote 3); allein, wie welchem Nutzen? Nun der Hauptflang im Grunde liegt, wo keine Umwendung Statt findet: so ist die Quinte g zu c ein Wohlfang, die brizifige Sechste, die ohne Vorbereitung eingetreten dorth, war nun hier auch ein Wohlfang; allein bei zwei nebeneinander liegenden Stufenstufen, wie g und e, entspricht auch das rosteste Ohr, das einer unzutiefendezand ist, und verlangt Krafung. Ja dieser einzige Ausweg aus seinem System beweist schon hinlänglich, dass der Autor, der das 2) Die heisse Fl. Sechste.
das unzusammenhängende alte Gebäude niedergeissen, an den
Ruinen angeflossen, gefallen und den Hals gebrochen habe,

Kienberger will wol zu der Anwendung mit

C, A
(obchon etwas durchsamt und strachwein) für den Hauptflang

a 7

a 7

f 5

f 5

a 7

a 7

erst H ist aber G Hauptflang, so wird a die Neunte und tritt
gegen Kienbergers eigenen Grundtänzen ohne Vorbereitung

folglich ist a nicht die Neunte, sondern eine Siebente;
folglich ist G nicht Hauptflang, sondern H;
schallich muss man bei der Reduktion, die alle verschiedene Gestalten
in ihre Stamm-Formen aussetzt, hierdurch Licht verstreut,
und Deutlichkeit erzielt, sich nicht auf die vollkommenste Harmonie
(acord parfait nach Rameau) einschränken, sondern auf
alle Harmonien, es mögen dabei verminderte oder überraschige
Tonverbindungen (Intervalle) vorkommen, immer zurückgehen,
und dann Churer alles zu simplisieren, und eine allgemeine
scharfe Uebersicht von der Mannichfaltigkeit aller Gestalten,
deren die Musik je ausreichend ist, zu verschaffen.

Vallotti, in seiner Form zu denken sehr tiefstimmig, in der
Art sich auszudrücken sehr abstrakt, sodasre von einem jeden
Ton-
Tunskünstler, daß er schlechthin die Algebra verstehe! Ich aber hatte dassel, daß die gemeinsen Rechenkünste schon hinreichend sei, Verhältnisse zu kennen, Ebenmäße daraus zu bilden und Vergleiche anzustellen; denn ich bin überzeugt, daß man durch eine zu sehr abstrakte Behandlung, vorzü die auftretenden musikalischen Genien am allerwenigsten sicherten Empfindlichkeiten zu haben, die Vereinigung und Harmonie zwischen dem Denken und fühlen noch immer halbfertig zurückhalte, und ob ich schon übers Kreuz vergleichähnige und Brüche mit Brüchen vergleichähnige, sah man doch jedes Kind die Verfahren einführen und nachahmen.

Man ich's! Da zwei verschiedene kleine Ziehne vergleiche, um zu wissen, welche von beiden der eigenwerte Unterhaltungsziehne, die in der künstlichen Lütter nicht Platz hat \(^1\), sich mehr nähere; so vergleichähnige ich den Nenner des ersten Bruchs mit dem Zähler des zweiten Bruchs, ferner den Zähler des ersten Bruchs mit dem Nenner des zweiten Bruchs, nunmehr erstes mit dem zweiten Bruchs, d. D. \(\frac{a}{b} \times \frac{c}{d} = \frac{ac}{bd}\), 4 mal 16 ist 64.

\[
\frac{2}{3} \times \frac{3}{4} = \frac{6}{12} = \frac{1}{2}
\]

Hier ergibt sich, daß der Abstand von \(\frac{3}{4}\) kleiner ist, als von \(\frac{2}{3}\); folglich nähert sich die Ziehne von \(\frac{3}{4}\) mehr
der von \(\frac{2}{3}\) als jene von \(\frac{2}{3}\), und man eindrücke zugleich den Unterschied zwischen \(\frac{2}{3}\) und \(\frac{3}{4}\), der die Verhältnisse des Komma \(\frac{3}{4}\) hervorbringt. Euche ich 8 auf dem Weg der Ziehnen und sagte: C ist die ganze Ziehne; G \(\frac{3}{4}\); D \(\frac{3}{2}\) von \(\frac{3}{4}\) oder \(\frac{3}{2}\); A \(\frac{2}{3}\).

\(^1\) Die Schöpfung der Lütter läßt keinen größeren Ernstgenug zu, als von \(\frac{2}{3}\) in \(\frac{3}{4}\) und \(\frac{3}{4}\) in \(\frac{2}{3}\), die eigentliche Unterhaltungsziehne ist weder \(\frac{2}{3}\) in \(\frac{2}{3}\) noch \(\frac{3}{4}\) in \(\frac{3}{4}\), sondern \(\frac{2}{3}\) in \(\frac{2}{3}\).
A1 vom 1/4 oder 1/2; so wird 3/4 vom 3/2 oder 3/2. Nehme ich aber 1 als die Dritte an, und teile es unmittelbar vom C ab, so ist E 1/2; die Achte davon 1/8; weiter 1/16, 1/32, 1/64.

Das c also, als die Dritte zu C, ist 1/32; und als die Hälfte zu A ist 3/4; hierin besteht die sogenannte Temperatur. Niemand aber wird leugnen, das dieses Verfahren, das jedoch das schwierigste in meinem ganzen System ist, ohne Algebra vorgenommen werden könne. Wenn man also sich auf die Schöpfung der Leiter einlässt, und dabei fest beharrt; so sind alle Folgerungen eben so sicher als einleuchtend.


Im harten C werden die Töne e, a, h, als Dritten von C, E, G, im weichen A als Quinten von A, D, E, gefunden; da der Unterschied zwischen c als Dritte und c als Quinte zeigt, dass 1/4 tiefer und 1/4 höher ist; so folgt, dass c, a, h in der harten Leiter tiefer, in der weisen Leiter höher sind. Ist aber das a, in der Schöpfung der weisen Tonleiter um 1/8 höher; so ist der Abstand vom H zu a größer, und die Siebente
liehtes Schlingender. Es besteht also meine von anderen so sehr ausgezeichnete Lehre hauptsächlich in der Erscheinung beider Seiten.


Voll von diesen Ideen hatte ich jedoch mit alten Vorurtheilen zu kämpfen, die sich in meinem Kopf eingefressen hatten: 1. B, die Regel der Bassfolge und der Bei- Tiefen, (die Regle d'éclaire) die die Harmonie nach dem Zusammentreffen der Grundnoten bestimmen, und jeder Haupttiefer unternommene Tiefen tieferen anweisen sollte, wo man unter anderem für ausgesprochen macht, daß, wenn G nach F folgt, dieses 3; wenn G 6, 4 vorhergeht, F 2 haben müßte, ferner, daß 2 nicht anders als von 4 begleitet werden diese u. d. m. Um ein Chaos, wie die musikalischen Regeln waren, auszumählen, um ein neues Gebohr, auszurichten, eine andere Ordnung der Dinge einzuführen — dazu ward ein Mann von grauer Erfahrung erforderlich, gewiß war dieses Unternehmen für einen 27 Jahr-igen Tiefen tiefer nicht zu kolossalisch. So breit ich auch war, dies Vorhaben auszuführen, so schüchtern war ich, den Weg einzuschlagen, der mich am geschwindigsten zum Ziel brachte.

Ich hatte eine musikalische Kontroverse schreiben, das Unzulängliche in den alten Systemen aufdecken und die Unentbehrlichkeit
Ich halte es mit einem anderen System bewiesen fallen, denn ohne ein solches Verfahren sind die Wahrheit nicht Eingang
Mein Stil war simpel, aber leicht; die Einstellung
folgerichtig, aber wenig ausdrücklich; die Folge von mathematischen Beweisen scheint so überraschend als meine Auffassungs
schwierigkeits zu sein; denn die Beweise waren, wie man
ruhig, ständig zu sehen: die Ordnung war richtig, aber
ungewöhnlich; dem Abdruck fehlte eben so sehr Korrektheit,
als den gezeigten Notenbeispiele die gegebene Rezep
schwierigkeits; die Gründe waren so gedrängt, als wenn, deshalb
unfallend — kurz: das System hatte Alles in Acht auf das
Aussage gegen sich, nur Wahrheit für sich, man fand die
Ehre her, den Kern bitter; denn — es war zu neu. Ich
folgte, um besser verstanden zu werden, keine Kenntnis vor-
aus; diese Methode hat eine ganz nachsichtige Wirkung.
Um mich versteht zu können, hätte man Nichts wissen, aber
Alles vergessen, meinem Übergang Schritt vor Schritt folge,
durch die neue Vorstellung machen oder die alten behütigen
folgen. Philosophen konnten sich in die Praxis eindringen; Mütter müßten Alles, was sie sahen, fanden gar zu viel,
was sie nicht sahen. Der Mensch, dessen Finanzen zerstört
hat, hat weniger als Nichts; reich kann ich ihm nicht gleich
machen, ich muß erst seine Schulden bezahlen. Der Mensch,
dessen Kopf von Vorurteilen bedeckt ist, weiß, was er nicht
einstellen kann, ich muß ihn nicht gleich machen, ich muß ihn
erst von seinen Irrlehern abwenden.

Meine Terminologie war gründlich, aber, ohne das Wahre
mit dem Falschen zu verwechseln, unausweichlich, ohne die
einwirkende Schwierigkeit die Kritik, die ich auf meinen Meis
ter vorher selbst gemacht; wenn ihr System heraus rührt, fasse
sich, wie ein Musiker, daß der Mathematiker von Musik
obwohl der Musiker von Mathematik spreche. Ich hätte, wie
ich es nachhinein mit meinem Vorlesungsschüler in Schwedischer
Sprache
Sprache machte, die letzten mathematischen Beweise nicht als den Grundstein, worauf ich bause, sondern erst das neue Geschehen der schwachen Augen zu zeigen, und sie hervor aufmerksam machen sollen auf das, was zum Grunde liegt.


So wenn ich sehr ganz neu mit der Kenntnis, die ich seit 50 Jahren auf Reisen gesammelt, außer den könnte, welche Annahme dürfte ich mir unsichern? Allein, ohne so viele Fragen zu beantworten, so viele Zweifel aufzuwühlen, so viele Erklärungen abzuschlagen, so viele Kritiken zu vernichten, oder selbst vom Widerspruch Musen zu schöpfen, hätte ich nie gelernt, was ich weiß. Zudem war ich bisher untätig für die Auffächerung geblieben, und wie viele haben durch meine Schriften Unterhalt gefunden? Ich danke also dem Heben aller guten Gaben für das Glück, dass ich mein Pfund nicht vergraben, sondern damit gewuchert habe.

Ich kann noch voraussehen, dass dies ungekürztes Werk, das manches Lobhagelcher erregen, dass die Herausgabe einer solchen Kritik, wo es mit so vielen Anhängern der alten Pedanterie aufnehme, mit neuer Weiser zusammen wird, als ich schon habe. Allein es ist um Wahrheit zu thun.

Da ich bisher aufrecht geblieben, was und wie ich es gelernt, so will ich der vorherrschenden Kontroverse mein musikalische Glaubensbekennnis vorzustellen, damit man einiges wie
wie kurz ich mein System bei der ersten Entstehung hätte fassen, wie deutlich erklären können, wenn ich damals die Gabe des Vorstehens und die jetzige Erfahrung gehabt hätte.

Mein System besteht hauptsächlich in der Erkennung der Wechselbeziehungen in der progressiven Folge der Töne, die aus dem Urgrund des Schöpfungsprozesses entstanden sind. Die notwendigen Klangmuster, die aus den Urgrundklangen der Töne entstehen, sind in der harmonischen Progression der Töne festgelegt. Die harmonische Progression ist der Schlüssel zu der Erkennung der Töne. In beiden Systemen kommen zwei wichtige Dritten, die Quinten und die Sekunden vor, die sind 6 Intervalle, durch die Umwandlung erhalten wir zwei Sekunden, die Quinten und die Sekunden, die sind 6 Intervalle. Da wir vermittels der Töne der weichen Litter den Haupttöne schließen, noch in einen anderen Fall zu können, ohne fremde Töne einzuführen: So vermag der erhöhte vierte Ton B in den weichen Litter, wenn die Quinte erhöht, ein außermäßiges Intervall, nämlich die verminderte Quinte; wenn die große Quinte von E zum dritten Ton C anhält, die übermäßige Quinte; wenn mit Beibehaltung der weichen Dritte der vierte Ton erhöht und Dis wird, die verminderte Dritte.

Vermittels der Umwandlung wird aus einem großen Intervall ein kleines, aus einem kleinem Intervall ein größeres; ein übermäßiges Intervall wird vermindert, ein vermindertes Intervall wird übermäßiges.

*) Wäre man also, nach seit 25 Jahren aus Erfahrung, für das Ende, gegen mich geschrieben worden, in einem Papyrus, wie mit einem Siegel durchgezogen, und auf der Kapelle lautere, so käme doch nicht so viel wesentlich heraus, als meine Kritik enthieilt.
Die Urzahl möchte mit der Zahl der Tumwendung immer 9 aus 2 3 5 7
wird eine 4 2 1
Summe 9 9

Die Lehre von Schlussfälle ist mit der Intervallen-Lehre so genau verbunden, daß man nicht nur bestimmten kann, wie viele Intervallen (nämlich 1 2 in beiden Leitern und 6 aufschließ in der weichen) sind, sondern auch, warum der 18 sind, und warum nicht mehr sein können, woher sie entstammen, wo und wie sie künftig werden müssen.

Kennen man alle Nach- und Nebenschläge, die die harmonische Fortschreibung angeben, alle Intervallen und Schlussfälle, die in beiden Leitern je haben: so geht man zur Wechselwirkung über, und scheint das ganze Harmonie-System liegt vor Augen. In Anwendung der Vereinigung schlägt ich vor, sie bei jeder Tumwendung so simpel und beachtlich einzurichten, daß die nächste Ziffer am Fuß dem Haupttang angehe, und der Nebentang die oberste werde, daß man "V

6 5 3 6

nicht F sondern F lege; denn die Taktzeile ist der Haupttang; die scheinbare Klänge ist die wirkliche Taktzeile ii. w.

Über die Temperatur hat man in vorigen Zeiten ungesicherte dazu geschriften und Millionen von Zahlen angegeben. Da durch alle Zahlenstellungen des Geschäft nicht gebildet, sondern nur durch harmonische Zahlen gesteuert wird: so leuchtet die Lehre von der Temperatur auf; aus ihnen müssen (und es möglich, eine Nummer *) zu finden; worin alle Lehren in Harmonie stecken wollen.

Dr. C. L. a. u. in London erfand einen Krönig, den er an der des Königs hand anbringen konnte, um vermittelst eines Krönigs mitreiche höchste Feiern im Zug in verführen und den Lohn zu erhöhen. Dem in Folge stimmte er alle hochstehende Tassen in Kreuz ein.
monien mathematisch rein und gleich nimmer, ohne über- oder unterschwingende Töne zuzulassen? 2) Wenn man alle Töne rein stimmen und eine gleichschwingende Temperatur erhalten konnte, würde der Charakteristik der Töne nicht darunter leiden? 3) Wie kann man eine gewisse Reinheit erzielen, ohne die Charakteristik aufzupopfern?

1) Es gibt keinen allgemeinen musikalischen Maßstab, so wie, z. B. eine aufgespannte Saiten, in Millionen und Milliarden von Theilen; so entspringt keine kleine Dritte. Was man berechnen kann, kann man nicht immer hören. Was man aber einmal berechnen kann, kann man gewiß nicht hören. Also ist die sogenannte Temperatur in der Theorie unmöglich, in der Praxis, unaußführbar.


3) Das
Das ganze Geschäft der Maßigung besteht darin, daß man gemäß voriger Berechnung, weder $\frac{7}{10}$ noch $\frac{5}{10}$ zu lassen. Um sich davon zu überzeugen, stimme man auf dem Klavier eine Cäte vom Tone $c$ zum $a$ als eine richtige scharfe Künste; so haben wir $\frac{5}{10}$; die andere Cäte $c$ zum $c$ als eine ganz reine große Dritte: so haben wir $\frac{8}{5}$. Diese beiden Cäten stimmen nicht zu einander. Nun senke man $\frac{1}{10}$ nieder, und treibe in demselben Masse $\frac{1}{5}$ höher, bis der reine Einschlag erfolgt. Diesen Vergleich stelle man mit allen anderen Tönen an, nämlich, daß ein jeder Ton als Künste und als Dritte gerastet werde. Kommen wir zum isol: so erränge D schon eine etwas scharfer Dritte: A, E und H noch mehr. Dadurch daß E und H eine etwas scharfer Dritte bekommen, erhalte wir mehr als gis; mehr es als die, und der sogenannte Wolf wird vermieden, der sich zwischen Gis und c, zwischen Dis und g äußere.

Ich brachte sehr wenige Tage, um in die Orgel der Erlöserskirche (Fresers Kirche) in Kopenhagen, die 3 Klaviere hat, worauf man nie aus dem Es oder As spielen konnte, eine neue Temperatur zu legen. Ich warz zuerst, nach meiner Simplifikations-System für den Orgelsauer, die wünschenswerten Pfeifen heraus, führte eine zusammenhängende Trias harmonica ein, und ließ die 4 Töne Cis Dis Eis Gis etwas höher stimmen. Und dies ist alles, was sich von Temperatur sagen läßt, und gesagt werden sollte.

Junge ich nun wieder an, alle Materialien auszuüben: so schränke sich mein System auf wenige Artikel ein:

1) Die natürliche Tonleiter besteht aus der harmonischen Fortschreitung der Teilungszahlen (partes aliquotae) vom Ganzen zu $\frac{1}{2}$.

2) Die fünftliche Tonleiter, die sich in eine harte und weiche Leiter, nach der Verschiedenheit ihrer Entstehung, sondern, läß sieben Stufen zu.

3) Un
3) Unter den 7 Tönen, wenn sie miteinander vereinigt werden, bestehenden 3 das Gehör, es gibt also 3 Hochläufe und 4 Niederschlüsse.

4) Jede Harmonie kann sich in so vielen Gestalten zeigen, als Töne darin enthalten sind, daher entstehen die Umwendungen und die Sonderung des Hauptschlusses, Haupttons und Grundton. Dies begünstigt auch die Vorsprechung und Auffassung der Niederschläue.

5) Die Schöpfung beider Leistungen, die Entstehung und Behandlung der 10 Schlußfälle gewährt uns nebst der neuen Lehre von der Tonsfolge auch die bestimmte Zahl und Charakteristik der 18 Intervallen.

6) Der Umgang der Schlußfälle und Intervallen giebt uns Auffassung über entscheidende und unentscheidende Harmonien, 7 Gattungen von Mehrdeutigkeit und 44 Entscheidungarten.

7) Um mit der bunten Tonsleiter, die aus 12 Tönen besteht, so verschiedene Gänge zu bestreiten, führen uns die Odereragen auf eine Mäßigung im Stimmen, die man Temperatur nennt.

Die 7 Punkte enthalten Alles, was zur Harmonik gehört. Nun sodre ich nicht, daß beschränke Tonsieher nach meinem System komponiren sollen, aber ich wünsche, der Musik zu Ehre, der Schule zur Erleichterung, daß jugendige Lehrschriften nach und unterwiesen und im Stand gesetzt werden, wenn ein Philosoph uns Fragen vorlegen will, eine befriedigende Antwort (was bisher unmöglich war) zu geben.

Männer, deren Ideengang an eine bestimmte Konture, deren Harmoniesatz an eine gewisse Ausschweifung gewöhnt ist, könnten wohl durch Glück gesellt werden; dies äußere sich nicht; daß ich aber steife sei, scheint aus der Ausnahme, die mein Dichterspiel in ganz Europa gehabt hat; nicht zu erhellen, denn ein Konzert, das aus einer 2 Stunden lang anhaltenden Phantasy...
eineBesteht,wonur ein Instrument, ein Spieler, ein Autor gehört wird, durch sie ohne ein Bild zu ausdrücken, viel weniger aufzubringen, bei einer unschuldhaften Komposition, die nichts nicht zu erhalten.

Ich habe im Gegensatz meinem System zu vernehmen, dass vermuthet, eines ganzen Diktat, von lebhaften Moden, die es verfeinert, mein Deif, der sie vermeint, mit all der Simplicität, die mein Hauptstudium ist, wo nicht neu, doch mir eigen bleibt.

Eine solche Revisio der musikalischen Theorie, die mich zur Reise und Umarmung bereichert, muss ich voranschicken, um den Unterschied der modernen Harmonie und der uralten Melodie auseinander zu setzen, die unrichtige Behandlung des Choralgesangs zu rügen, und die Fehler durch meine Umarmung auszulassen; kurz — um ein System für den Choral zu gründen.

II.

Historische Deduktion über die uralte Psalmodie.

Das Licht trat, war wahrhaftig reichhaltiger und deutscher, als Alles, was die Mannheimsche Tonshule im Jahre 1776 enthielt. Auch ich nicht abgeneigt, die Kenntniss, die ich seit 30 Jahren gesammelt, und die Erfahrung, die ich aus meinen Reisen gemacht, in der Folge noch meiner Landsleuten mitzuteilen. Jetzt trete ich mit einer älteren Wissenschaft auf. Sie ist alt; denn ihr Ursprung datirt von mehreren tausend Jahren; nein, denn man kennt sie ganz und gar nicht.

So fast man im 17. Jahrhundert sich mit dem Lieblingswort Ausführung zu gut gedeih, so käumt man noch im Musikalischen keine in einem unüberbrüchigei Nebel herein; so wenig man auch sich recht will, daß die Musik nun der höchsten Opfer erreicht habe; so finde ich leider das Gegenteil.

Ein berührendes Geräusch von starkenden Instrumenten, ein Gemengel von heterogenen Klimmen, Wirrwarr von Modulations, eine unnatürliche Ausdehnung des Umfanges, unvernünftig hohe, quälendende Klänge, die man in dem Masse bewundert, als sie das Empfinden, Vermögen übersteigen, echthafte Modulations, von unansprechbarer Eleganz (man darf breit sagen: Prodomanie) wo die naive ungeschickte Zierlichkeit entsteht wird, Entbehrung der Menschenglied durch


durch Nichts, bedeutende Geschöpf und Zieratzen, die die Mei-
nung, wie mit einem Schwamm, wegzuscheu. Verschieden-
zung der Worte durch betaubende Mischungen, eine Betracht-
tif-Masquerade von Verbrämungen, die den Akteur beim
Singspiel und den Sänger beim Konzert ganz entstellen, wo ein
empfindsames Oh Dio! im Treue vorkommt, und ein wil-
der Aest durch 3 Octav-Abteilungen rastet, Tonzügen,
die ein gelungenes Ihr befehlen und. m. Alles dieses nennt
man haut gout, den seinen Geschmack in der Musik. Es reizt
den Gaumen, ohne Nahrung zu gewähren. Je mehr kompos-
nitiert wird, desto weniger hört man Musik, und ich würde nicht
sicher werden, wenn ich Alles ungehemmt auftrüben, als Aus-
geschmack nach Verschulden räumen wollte, die man für eine
edle Freiheit aufzieht. Ich sage aber ganz kurz:

Was ist der Tonkunst höchster Zweck?

Den schöpfen zu lebend.

Was ist ihre göttliche Absicht?

Das Herz zu rühren, und zu Gott zu erheben.

Welche ist die vornehmste Gattung?

Die Kirchenmusik.

Welche ist die allgemeine, beim Gottes-Dienst unentschlossene
Kirchenmusik?

Der Choral.

Wo finden wir den Ursprung des Choralss?

In den Griechischen Tonarten (*).

Was insonderheit sich von aller anderen Gattung Musken?

Durch seine eigene Behandlung.

Worin (*).

*) Weil diese aufgelöste Nation die Produkte, die sie hatte, aber von
einem anderen Himmelsreich aus ihr Erbe verpfändete, so folgich
in eine Systematische Ordnung zu reißen wurde.
Was ist das Eigentliche?

Dass man alle Tonfolgen, die den ausfallenden und vollkommenen Theatersil charakterisieren, ausschliesse, keine andere aussa, als nur die wenigen, die jeder Leiter zukommen.

Kann man je diese Fragen aufgeworfen und beantwortet?

Nie.

Ich sage also nicht zu viel, wenn ich behaupte, dass unsere Musik ausgegarten ist, und dies um so befugter, wenn ich darum bemerke, dass das Choralystem, die eigentliche Behandlung der uraltten Kirchengänge, so bald sie durch Grundzüge bestimmt wird, eine neue ungenommene Wissenschaft sei.

Nichts schadet mehr dem Fortschritte in Wissenschaften und Kunst als eine despotische Autorität und ein blindes Vorurtheil.

Sebastian Bachs Fertigkeit auf der Orgel und dem Klavier, die Fristigkeit, von der er auf der Orgel vierstimmig und durch den Verlust eines vom Manalsbof wesentlich verschiedenen Pedals fünfstimmig spielte, ist und bleibt sein ausgezeichnetes Verdienst. Keine Nation kann einen solchen Orgelspieler aufweisen, und wir Deutschen haben Unrecht, auf ihn hoffen zu sein. Daß er eine vielumsuchtende praktische Geschicklichkeit besaß, die fremden Harmonien, ganz ungewöhnliche, unerhörte Tonfolgen einzuführen, ist auch wahr. Aber anders dies beweist nicht, dass er 1) Theorie, 2) Gelage, 3) Geschmack und Auswahl hatte; denn, wenn 1) die Eigenschaft der uraltten Melodie und ihre strenges Beischaltung, 2) Neuerungen, eine genaue historische Kenntnis der 12 Griechischen Tonarten voraussetzte; wenn 2) auffallende Gänge, rasche Auswechselungen, gewagte Sprünge, profane Schminkel, wissen. 

5) Siehe die anmühliche und Choralbegleitung der Phrygischen Tonart der aus dem griechischen Textblatt. Siehe ferner die besondere Charakteristik aller und jeder Schlusssätze für die 6 Tonarten.
fürliche Einwürfeung von Kreuz und k: unharmonische Aner-
stande u. v. der unvollständigen hosen Einheit des Chorals
schaden; wenn 3; die Beleuchtung eine Frage ist, was der we-
nigen dazu passenden Harmonien siedet: so müssen die Vor-
merksäße den Beweisen und die Autorität der Nachwelt Platz
machen.

Kapellenmeister Grün hat durch sein Oratorium: der
Einzelfe, den allgemeinen Ruh eines großen Kirchen Kom-
ponten erhalten, der sich hier gar nicht anfasse; allseit die
allererste Harmonie zum Choral: G Haupt voll Blute und
Wunden, womit er anfangen war schon falsch; weil er einen
Phrygischen Gesang Ionisch begleitete.

Den nähmlichen Fehler findet man bei Künberger, dess-
en Bearbeitung Rühmalt herausgegeben. Einem Tonscheiter,
der seine Schüler 3 Jahre lang nicht Choristen plagen, ist
es gewiß unverzeihlicher, als vorigen: allein dies beweist
schon praktisch, ob ich noch hiess in diese Materie eindringe,
das das Choral 1 System eine neue unerkannte wissen-
schaft ist.

Die Zeichnung des Chorals, eines Gesangs, der Gott
zum Lobe anstimmt wird, dative von der 1. Stunde der ersten
Menschen: deswegen verdient sich die Sphäre davon in dem graue-
sten Alterthum.

Da ich keine Geschicht der Musik oder des Gesangs kenne,
eine Bibliothek mit Nachfragen, kein Buch abschrei-
ben, nicht aus 12 Buchern das erste machen, sondern das inter-
thiolien will, was ich aus meinen Mienen in Groß Griechen-
land und Africa selbst erfahren; so kann dieser historische Det-
duzion nicht Chronologisch gereiht werden.

Wolte ich den König David als Stammvater des Chor-
als gegründet angeben, so würde sich meine Aufforder im Dunkel
einer schwankenden Durchmengung verlieren, und unachtige,
mäßig gassende Menschen gibt es genug, die selbst Nicht
rechtes
Nichts zu befürchten wissen, und deshalb sich auf Rechnung des Vorzuges lustig machen.

Wenn ich aber bei zwei so entfernten Völkern, als die Griechen und Ägypter sind, Epitome von Psalmode oder endlich die Tasturkunft der die durch Mangel von Notitkunft unerreichlichen gewordene Tradition näher beunruhigen, alte Volks- und Religionslieder von verschiedenen Völkern miteinander verglichen und die wahren Theorien, die Sonderung der Provinzialgesänge damit angewandt haben, dann will ich, gestützt von der Erfahrung, wie von einer treuen Hektor, das musische und dichterische des musikalischen Niederlandes eingebürgert und mehr Auffassung zu verleihen. Diese als man das höhere der schwankenden Hypothesen glaubte hat, mit schwächerem Glauben entdecken zu können, so die man über das, was vorher phantasiefrei, mit mir noch einstimmen durfte.

Ich werde deshalb die nächtliche Ordnung, die ich an der ersten Herausgabe meines Systems vermisse, hier einführen, seine Genealogie von geistlichen Völks ledig voransagen, sondern dieses durch die nachhebende Erklärung beweisen: nicht phantasiefrei, sondern ganz analytisch verfahren.

was man schon weiß, und mich bloß auf das, was neu ist, was ich selbst ausfindig, auf Reisen erfahren habe, und was ich im Ersten zu gründend Choral-System unterbrechen, einschränken will und muß, so sehe ich meine Reisebeschreibungen voraus, es ich systematisch verfahre.

Ich war auf Armenischen Inseln, wohnte dem Gottesdienst und einmal auch einer Priestervolle bei: da die Armenier sich mit mir zur nächsten Kirche bekannten, denn sie werden zu den vereinigten Griechen (greci latini oder greci uniti) gerechnet, so ward mir erlaubt, auch Messe in ihrer Kirche zu halten. Ich genoss die große Freiheit, alle Kenntnisse zu füllen, die ich nur wünschte, Da mir die Psalmodie so sehr am Herzen lag; so kam die gesellige Aufnahme des Priesters dem forschenden Touristen zu gut. Ich war ganz glücklich, da sie bei ihrer Liturgie die eigenen Gesänge ansstimmen, Orgel oder andere Instrumente finden man bei ihnen nicht, selbst in ihrer Sprache haben sie kein Wort, das Orgel ausdrückt, weil bekanntlich das lateinische Wort Organum ein Werkzeug bedeutet, und nur durch den Zusatz pneumatum, eigentümlicher aber durch den Sprachgebrauch dazu bestimmt worden, einen den Finger und Hessen eines Harmonisten untersuchten Pfeifenchor anzuzeigen.

Der Umstand, daß sie immer ohne Orgel auch meist ohne Noten singen, ist merkwürdig. Die Folge davon ist, daß durch seinen zufälligen Beitrag irgend eines Instruments ihre Melodie an der Reinheit verliere, das Mittel der Aufbewahrung, die Tradition bei so vielen Ohrenzeugen nichts fremdes, gar keine Auslosungen zulässt, sondern denselben einfachen Gesang von einem Jahrhundert auf dem anderen rein und unverfälscht überbringe.

Diese Entdeckung scheint mir für den Choralgesang schon sehr wichtig zu sein, wenn ich auch nicht nach eine andere in einem weitentfernten Weltteil gemacht hätte, die uns über viele
Die Glieder hielten so gewissenhaft auf ihre Provinzialgänge und auf die Tontassen, daß jeder Landschaft eigen war: auf Posen, Dorfische, Fönnische, Potsdamer Kräuter, die zu ihren Melodien den Wunsch, Klang, Farben in sich wahrzunehmen und damals das Tanztempo, die Tonart von einer angenähten Strecke für wohlausgebildet, singwürdig, erfüllten. Sie trugen, von einer sicheren Begeisterung und ihrer Begleitung wie ein Streitwesen, hochzuragen.
bethehalten, und weis er rechterd. i. ohne fremden Zusatz gesungen werden.

Warum reizen unsere musikalischen Gesänge, nicht in fremde Länder? Das Königsgeist, das Pädiestudium ist nunzdem; das Schwanken über alte Choräle, bringt nichts gerne hervor; wie, wenn ein Priester, der nach keinen lebenden Menschen gesehen hat, Todesurtheile sprechen wollte?

Der Glaube der Armenischen Kirche war nicht sehr abwechslungsreich. Als 6 Griechische Toneren habe ich nicht entdecken können, und um so weniger, da der Umfang so eingeschränkt ist. Dies ausfallend war nur eine Melodie, die sich aus einer nur gemäß unbenannten Tonerart, die aber ebendiese Abwechslung war, der konzipieren ursprüngliche Bemerkung und Okonomie von Stüben behauptet, es habe 4 Linien, wenn sie in der Kirche, ihre Chorals zu versehen, so ausreichend sein. In den katholischen Klöstern sogenannte Sänger, manchmal auch durch die Zeit, 4 Linien, und wenn der Gesang, als man, die linke, wenn er sich mehr als um 7 Stüben ausgedehnt, so verändert man bald den Schlussfolger, der künstlerische Gesang, der mittels in Hambühren und der Komposition nach zwei Sagen, dass immer sich von Gregorianischen Szenen dadurch, dass der Tonerart 7 Linien hat.

Die musik der Armenier so auffallende Tonerart war gleichsam die Phrygische, doch aber nicht bestimmt. Diese Bestimmung kann nicht ohne zwei Lagen von mi und fa Stüben haben, und hierdurch wird der Umfang auf 7 oder 8 Töne ausgedehnt, von den Armenier aber selten, oder fast nie benutzt. Sollte ich der namenslosen Tonerart eine eigene Karakteristik anreihen, so müsste ich das Wort Hypophrygische dazu wählen, nämlich nach unter Tonleiter das weiche mi, jedoch ohne Kreuz; denn die Phrygische das L ohne Kreuz gründet am
am nächsten daran. Es wenig, als man jetziger Zeit scheint dazu
stimmt zu sein, eine so auffallende Tonart, erragen zu wol-
len: so erbitte ich mich doch zu einem theoretischen und praak-
tischen Beweis, der für die Grundlichkeit dieser Aussage diene:
1. d. i. ich gebe dir einen Choral aus dieser unmöglich
scheinenden Tonart zu lesen, und vierstimmig in der ihr eig-
gen Genen Carakteristik zu begleiten.

Dass man im E ohne irgend einem Kreuz singt, wie
einen authentischen Schlusfluss mit B als ersten, sondern nur
als fünften Ton von A, dabei anbringen darf, wie anzuzeigen
nöthig hat, kann jeder in der beliebtesten Melodie:
O Haupte voll Blut und Wunden... und meiner Begleitung
dazu ersehen. Auch ist der Unterschied zwischen der Missals-
ischen und Choral-Begleitung zu der Chorischen zusammen
auf meinem Leibblatte schon ersichtlich genug.

Das ist in der genannten Tonart und Choral schon beim
Schlusfluss, als fünfte vom A erscheinen: so ist kein Anstand
mehr, dass nicht dies auch beim b angehen können.
Freilich geschah der Schlusfluss noch mit dem Hauptklange L, der
gleich auch Grundton war, d. i. im Bass lag. Kann ich aber
den Gegend aus dem E, beim Ende, mit einem fremden Haupt-
klange begleiten und dadurch einen Schlusfluss bewirken; warum
soll ich es mit der sogenannten Myrophyrigischen Tonart nicht
versuchen dūrfen?

Nun wende ich bei meinem Leser eine Besprechung, ent-
wickelt zu zweifeln oder zu fragen; zu zweifeln: wenn eine
solche Neugier, von man se Etwas gesehen hat, dieser
todt einigen Misstrauen auf meine Wahrhaftigkeit erregen; oder
tzu fragen. Ab nicht ein Grund von einem solchen heterogenen
Phänomen ausgehen werden könnte. Vielleicht, da man von
mir die Verhältnisse bestimmt wissen wollte, worin die 9
Chöre
Chöre der Engel singen, würde sich die Musiker von fraglos wichtigen Dingen verwenden, um zu erfahren welche Rangordnung der König David bei seinem Saitenspiel von 10 Streifen der Harfe, die er Deachordon nannte, eingeführt hatte. Es ist freilich noch leichter, einen Ausschlag über das zu finden, was je in den Vierzehnten dieser Welt schon einmal war, als vorher zuzusehen, was erst in jener Welt erfolgen soll. Inzwischen gebe ich gestorben zum Werk. Ausführlich soll meine Antwort immer, Nüsse soll sie schaffen, wenn sie eben keine transzendentele Geschwindigkeit gewährt. Genau ist, daß man belehrt wird, es mag auch nur durch Hypothese sein.


*) Ein gewisser Virtuus, der nicht immer auffällig sein konnte, war dies ein solcher der auch im Himmel Instrumental-Musik geben. Kein Auswanderer würde sich in einer positiven Antwort verkleiden, edel und sachlich: dies ist ein nichtiger Herr, der muß mehr Ruhmhaft davon haben, ob Instrumental-Musik da ist, war meine Erklärung, weiß ich nicht, freuten aber die Engel Instrumente: so bin ich gewiss, daß sie rein liederlich, was hier auf Erden ein so seltenes Talent ist.
Konfezter, die die Verse des gekröhnten Dichters nach eigener Begeisterung musikalisch vorbringen.

Bei der Einweihung des Salomonischen Tempels waren die Lieder in drei Kolonnen geteilt, die von 3 Kapellmeistern angeschrieben wurden. Diesen Titel erhielten diese 3 eigentliche Singmeister, weil sie durch ihren guten Gesang, musikalischen Geschmack und der Kürze der Schilderung, anderer die Psalmodie, die durch Tradition fortgepflegt wurde, mitzuteilen, als durch die Komposition von neuen Melodien.

Das die Psalmen Davids von der ersten Epoche des heiligen Gottesdienstes bis zur Zerstörung der Hauptstadt Jerusalem, des Tempels und des ganzen Jüdischen Staates immer in der Synagoge gelegnet worden, beweist deren Weisheit, von denen vorübergehend noch jetzt bei den in der ganzen Welt zerstreuten Juden, ob sie schon wieder König noch Priester, weder Tempel noch Altar oder Opfer mehr haben. Dass sie aber die Psalmodie nicht mehr rein erhalten konnten, ist nebst anderen Verschwinden, die das ungläubische Volk berauscht, auch ein Weisheit von der gänzlichen Ausbildung ihrer politischen und National-Konfusius; denn ob sie schon so oft in Assyrien und Babylon, wegen Abfall und Öffnung, zerstreut waren, und gesungen haben, hatten sie doch noch überhaupt *) und man konnte ihr Beispiel eine einselbstliche Anschauung und Wiedererwählung halten, aber seit der Unterdrückung von Titus, Besoldatus, wo kein Lied mehr von Zion gelungen wird, muss man es schlechthin als eine Strafe und gänzliche Verwirkung ansprechen.

Das die Gesänge der Juden zu anderen Völkern übergegangen, ist kein Zweifel mehr, wenn man weiß, dass selbst dieselben, die sie gesungen hielten, Lieder von ihnen zu hören verlangen haben.

*) Sehe den vorigen Psalm.
Da Alexander der große nach Jerusalem gekommen, und den Tempel besichtigt; so ist es auch sehr wahrscheinlich, dass die Macedonier auf die Psalmodie der Juden aufmerksam geworden, und da sie kein Gold und Silber geraubt, doch die Melodien aufgesangen haben. Die Defensio- und Offensiva-Allianzen, die das Jüdische Volk in den spätheren Zeiten unter den Maccabäern mit den Republiken Rom und Spanien geschlossen; die Verbindung, die es mit so vielen Nationen zur Kriegs- und Friedenszeit geschah, bines und dasselb, dass mehr ausgelassene Nationen als die Juden, bei ihren Dramatischen Feierlichkeiten und Theatralischen Verbinden die Melodien der Synagoge eingeschafft haben. Wenn man aber vollauf noch aus der Bibel, besonders der Apostelgeschichte sich überzeugen will, dass die Pfingstfeierlichkeit in Jerusalem solche Ausländer beigewogen, dass die Juden selbst so viele Propheten gesucht, dass sie sich bedienten, dass sie Juden, aus Mannes- und schläch von Notikunft, vermutlich einer immer ununterbrochenen Tradition, von David bis zur Ausflügung ihrer Religion und des damit verbundenen Staats, die Psalmodie rein behalten, dass durch vorhergenannte Verbindungen und Erhöhung der ändern Völker, die schöner dachten und seiner schiller als die Juden, sich ihre Pfingst zugeeignet haben.

Die alleinlichste Nation war die Griechische. Womöglich noch nicht immer die Erfindungen selbst ihres zugehörten, so war doch dieser Vereinigung ein Hauptzuge dieses ungleich schön und beimützlichen, scharfsinnigen Völkers.

* * 

Wis * ) Lamme, Scharffina und Fazon, was in den neueren Zeiten den Gassen zu Thiel ward, hiech sang das Mono.

* ) Von der ittische Provinz namen man einen Einfall, eine Einsteidung u. d. m. was sehr treffend, sein auch mitunter beständig, was das Ittische Salz: so wie eine präzise kurze, dass bei wenig umfallende Nebensätte ein Articleismus hieß.
Monopol der Griechen. Ihr Methodismus, die Art, alles in Ordnung zu bringen, zu klassifizieren, stets unabhängig zu reihen, leuchtet aus allen ihren Behandlungen der schönen Künste, und Wissenschaften hervor.

Tonleitern konnte man vor Pythagoras Zeiten nicht, sondern nur gewisse Stufenfolgen, einzelne Töne, aus deren Zusammenziehung der Umfang erst gebildet werden musste, den sie zu ihren Melodien nöthig hatten. Die älterste Leiter war eine Folge von 7 Tönen, die aus zwei Tönen, aus zwei Tetrachorden (Tongerüchen) bestand. Man machte einen Unterschied zwischen zwei getrennten und zusammengesetzten Tönen, wo die vierte Stufe des ersten Tetrachordon zur ersten des zweiten ward. Im ersten Fall sagte man Tetrachordon discerum; im letzter: Tetrachordon continuum. Jene 7 tönige Leiter bestand nach unserer jetzigen Bezeichnung aus folgenden Tönen:

<table>
<thead>
<tr>
<th>1.</th>
<th>2.</th>
<th>3.</th>
<th>4.</th>
<th>5.</th>
<th>6.</th>
<th>7.</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ae d e f g a</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

Diese Tonleiter, deren erste Stufe mit der letzten so wesentlich harmoniert, gesagt dem Philosophen Pythagoras gar nicht; er ergänzte sie durch einen tieferen Ton, den lat. Namen: Chorda ausumpa (*), und den Griechischen προολυμπικός, erhielt, gleichsam wie das tiefe A klang, und vom höchsten Ton eine unterer Oktave ließerte. Ich sagte: gleichsam; denn in der Mammeliner Monarchist hatte ich 1778 schon bewiesen, daß das Verhältniß, das Pythagoras durch Raffen ausgedrückt, unrecht war.

Nun findet sich aber, daß der Gesang, den ich aus Armenischen Inseln in Mycophragischer Tonart aus dem X ohne Kreuz gehört habe, von der nämlichen Leiter abstamme, die

*) Ein beigesegneter Ton.
Pythagoras vorgesehen und mit einem Ton vermehrter."
Man kann auch leicht einsehen, daß, wenn man drei Töne zusammensetzt, wo 2 Töne zweimal vorkommen, die wesentliche Anzahl zu einem Diachordon, einer Karte von 10 Saiten zusammensetzt, nämlich:

\[ \text{Hede} \quad \text{efga} \quad \text{ahed} \]

erstes zweites Tetrachordon.

Aß nun die Leiter, die Pythagoras vorgab, sehr alte?
Ja. Dies bestätigt sich aus allen Historikern.
Hatten die Juden Motorkunst?
Nein. Davon lassen sich keine Spuren angeben.
Hatten aber die Griechen Motorkunst?
Ja. Sie hatten Namen, und die Rhythmik war bei ihnen mehr bekannt, als bei uns.
Waren die Griechen mit den Juden in Verbindung?
Ja. Selbst die heilige Schrift, wo von einigen wenigen Zeugen angeführt, bestätigt es.
Soll dieses nun alles ein bloßes Ungeschehen sein, daß 1) Pythagoras die Leiter vom H vorgab, daß 2) ich werte Töne bei den Armeniern, (ohne, was ich noch weiter endet habe, und erstes weder) aus dem H gebührt, daß 3) das dritte Tetrachordon auf dieselbe Art mit dem zweiten, wie das zweite

zweite mit dem ersten, vereint, eine Tonsäule von 10 Strä-
zen bilden, die mit H anfängt, das A Davids grade ein sol-
ches Geistespiel von 10 Tönen beim Gesang brachte?
Nimmt man nun diese historische Deduktion für wahre-
scheinlich an: so erhalten wir einen fernen Ausdruck über die
Frage, warum alle alte Volkslieder in weicher Tonart (im
moll) verfasst werden; denn ob man eine Provençale d. i. eine
alte Melodie aus dem mittelalterlichen Frankreich, das alte
Schweizerische lied von der Gilde der Frauen (Hönszammans vilz)
einen Siebentonespiel, einen ostfriesischen Tanz, die Kon-
frontation von den heiligen Januar in Neapel, auf den 31.
Februar in Weingarten in Franken, eine Lieblings-Arie der
Künstlerin, die mit H anfängt, mit A schließt, u. s. w. un-
tersucht: so ergiebt sich, dass die meisten ältesten Liedsträ-
ger einen, die sich auf die Leiter, die Parthenaara, mit dem tiefen
A verleihen und ausforschen, bezieht. Will man aber wider
meine historische Deduktion annehmen, noch mit letzterem Aus-
druck sich befreien: so bitte ich, es man noch das Verdam-
mungs-Verhau bestimmt, wie einen Sprung auf der Land-
scache zu erlauben, den selbst heroisich nicht nachahmen
könnte, wenn auch der fabelhaftes Name, den die Wesentige *)
bei Gibraltar von seiner Stellung mit dem einen Fuß in Eu-
ropa, mit dem anderen in Afrika entlehnt hat, gegründet
war, nämlich: er reise von Ägypten nach Maroko.
Ich war in Afrika, und hatte, um interessante Entdeck-
ungen zu machen, ein Klavier mit mir geführt. Ohne
mich weiter in Erzählungen zu vertieben, die zum vorhaben-
den Zweck Nichts beitragen, und zur Biographie geeignet
sind, habe ich da die Knaben, nach gründlicher Schule, einen
Text aus Plinius' Episteln zu lesen gegeben, und aus welchem
Ton? — zu Kollegen, die die Leiters vorlesen, wende
sich
Kronia Herculis, Herculis' Stunde.

*2
ich mich — es waren: ni fa mi re; mi fa re mi; dies läßt sich im weichen H so wohl als weichen F (beide ohne irgend einem Kreuz) notiren. Folglich war es entweder:

<table>
<thead>
<tr>
<th>e</th>
<th>f</th>
<th>e</th>
<th>d</th>
<th>e</th>
<th>f</th>
<th>d</th>
<th>e</th>
</tr>
</thead>
</table>

oder

| H | e | a | H | e | a | H |

Physikalisch;

Myrophysikalisch.

Wie könne eine solche Melodie von Aachen, gleich meinem Zingerzug aus der Charte, nach Marokko? Dies geschah zur Zeit, wo Karthago ein blühender Staat war. Karthago ist untergegangen, die Kultur vorüber, die Tradition aber dauert noch immer fort.

Nun wird man mir einwenden: die Ägypter kennen nur Melodie: deso abesse ist der Gesang; sie haben keine Orgeln: so kann auch der Organist keine profane Schnörkel zuschreiben, und durch unhörbare Schlüssel die Melodie ändern; sie kennen keine Harmonie: kennen aber Europäer die Harmonie, die sie verderben? Ein Mahometanischer Gesandter war zu einem Konzert in Europa eingeladen, hört dem Stimmen eines zahlreichen Orchesters mit vieler Aufmerksamkeit zu, man präzidierte mit unter, nach der lästlichen Gewohnheit, es war ein giftiges tödendes Ragout; da dieser Viertel eine halbe Stunde kontinuirt hatte, stand er auf, dankte und bejagte sein Wohlgefallen darüber — dies ist freilich lächerlich — auch ich hab den Einzug eines Marokkanischen Prinzen, der seiner Braut entgegenritt, wo so viele Instrumente, eine Art von Schallmeisen, Trommeln, die wie gefüllte Walschhörner, die Moses-Trompeten Kemen (die das andächtige Volk zum Tabernakel heran, und die Krieger zum Angriff ausförderte) ohne zu harmonieren, sich vereinigten, wobei das Motto der Birnenjen war: singt du dein Lied, ich sing meine. Allein, dies alles hindert nicht, daß ich Recht habe, wenn ich sage, daß man ausser Europa sich erst eine gründliche Idee vom Choral machen, erst da fügen sie, was ein simpelster Gesang vermag, und von den Vor

Man muß erst die Materialien auswählen, ob man sie reichet; ich schuf erst Töne, ob ich die Leiter bildete.

Um ein Choral-System zu gefunden, muß man erst den allmäßlichen Wuchs der Teurichten, von den ältesten Zeiten her, beobachten, ob man sich vom Gebäude eine durchdringliche Einsicht verschaffen könnte.

Mein Choral-System besteht der zweischen Absicht gemäß, die durch diese Vorbereitung schon kennzeichnlich geworden, 1) in einer vollständigen Kenntnis und zweckmäßigen Behandlung.

1) So sehr auch unser »Mode« Zwischen ausfallen mag, daß ich den festen Choral auf Davids Petrochordon zurückleite, und noch der erst höheren Böser einen ungewöhnlichen Wunsch in Absicht auf den ersten, einfachen und fahrenden Gesang einräume; so bitte ich mir, statt Einbürger, eine andere und neue Deduktion aus, die 2) für den Päpst, für den alte Leiter, (vor der Ptolemaischen) für die Monophysitische Kirche, für den Gesang der Armenier und des Korsen, war ich beim Cimbriani und Gregorianischen Kirchenrhythmus auch bei den Muntern von Päpst Damian 3 u. s. w.; ich noch jetz in unseren Katholischen Abteien und Klöstern würde auch derjenigen, die die Gesänge der Erzherren nicht angemen, im Tonreiche nicht, die die Schreiber merk des Tongemangs nie gekannt!
Behandlung der Griechischen Tonarten (dies nennt man das Melodische System): 2) in der genauesten Beobachtung
achten Melodien, strengsten Kontrastung von Schläuchen und
schönsten Zufällen und einer klugen Auswahl der dazu pas-
senden Begleitung (dies nennt man das Harmonische System).
Die Tonlehre der Griechen konnte man wohl historisch, nur ihre
Anwendung blieb bisher ein Geheimnis; weil man nur die
Melodien nach unserem gewöhnlichen Harmonistentum umschaf-
fen, nie aber unsere Harmonien den Melodien anpassen wollte.
Das in Kupfer gestochene Titelblatt färbt schon das
ganze Choral-Coesis in sich, und gewahrt eine anschauliche
Kernmischung von allem dem, was ein Choral-Akompagnateur
zu wissen nöthig hat. Da man erst seit dreihundert
Jahren vierstimmige Gesänge eingeführt hat: so war bei den
Griechischen Tonarten die Melodie die einzige Begleitlinie.
Nieder die Vorzeichnung von Kreuz oder b, noch die Harmo-
nie, die die Griechen nicht kannten, bestimmte die Tonart,
sondern die Lage der Thie in der Melodie und der ganze Um-
fang der Melodie. Der Ton, wovon die Melodie anfährt,
ober, noch eigentlicher, der Ton, wovon sie abgeschmiert wurde,
war die Haupston angenommen. Deswegen ist die augenfü-
gliche Charakteristik des Choralis, die, dass die Melodie nicht
von der Harmonie, und die Tonfolge der zu Melodie passen-
den Haupston sich's selb'swegs von Haupston abhängt. Diese
zweifache Unabhängigkeit trennt die Musikalische und die Chor-
ral-Behandlung, denn in der Musik kann z. B. der Gesang
mit e beginnen, ohne, dass e der Haupston, Grundton
oder Haupston werde, hingegen laßt die Vorzeichnung wieder
nicht zu, dass ein anderer Ton zum Schlusse gebraucht werde,
der nicht mit dem Haupston in Verbindung steht.
Wenig man auf dem Titelblatt von der Seite, wo Urs-
prünge des Choralis steht, die beiden Unionsysteme betrach-
tet, die sich zwischen den Worten Umfang der Melodie
vor-
vorfinden: so kömmt es auf die Schlüssel an, die man beiden vorschreibe, um die Tonart bestimmen zu können. Das untere Tonmaterial (von dem dieser Seite betrachtet) fängt mit dem ersten Tone der Leiter an, und hört wieder, mit dem ersten Tone, der immer der Hauptton ist, auf. Das obere Tonmaterial gibt zu erkennen, ob, obwohl der Ton, womit man anfängt und ausfährt, als Hauptton angenommen worden, nicht bestimmt der Gesang einen anderen Umfang haben könne. Z. B. wenn das untere Tonmaterial den Bisini-Schlüssel, das obere den Bass-Schlüssel bekönnt, so wird P der Hauptton, und die Tonart heißt die dorische; wenn, mit Abhebung des Haupttones P, womit man angesangen und ausführte, oder wenigstens nur aufgesetzt hat, die Melodie sich in mehr im Umfange der Künstler, dem A, als des Haupttons und der Höhe d sich ausfächelt, so bleibt zwar der Hauptteil immer P, aber die Tonart wird nicht mehr als dorische erkannt, sondern man nimmt sie für die überschnittene dorische Tonart an, und sie erhält den Zusatz Hyp., was in Griechischer Sprache über oder außer bedeutet und wird hypodorische genannt.

Auch die nämliche Art entsteht

Alt-Schlüssel  unsere die Pythagorische
halb Drittel, Schl. obere die Hyporrhythmissche
Bass-Schlüssel  untere die Lydische
halb Bass-Schlüssel obere die Hypolydische
halb Drittel, Schl. untere die Myxolydische
Diss. Schl. obere die Hypomolydische
halb Bass-Schlüssel  untere die Neapolitische
Tenor-Schl. obere die Hypolapalische
Tenor-Schl. untere die Lydische
Alt-Schlüssel obere die Hypophrydische

Da nach der Einführung der Pythagorischen Tonleiter, die von dem, zu Anfang und in der Tiefe, beigefügten Töne A angibt,
anfang, die H.-Leiter nicht mehr benutzt werden, es sei denn, daß die Phrygische Tonart, wie ich durch das Sol-legetto-Beispiel bewiesen, mit meiner sogenannten Myrophrygischen Übereinkunft: so können nur die übrigen 6 Hauptsätze von unserer jetzigen Musikleitung Haupttonen werden, und es gibt, in Anlehnung des Haupttones der Melodie, 6 Griechische Tonarten, aber in Anlehnung des Umfanges, dem die Melodie haben kann, noch 6 andere, und zählen: 12 Griechische Tonarten. Die mit dem Zusammengemischten Tonarten, die im übersichtlichen Umfang und auf das obere Limitierstift gegründet sind, die auf dem Titelblatt eine besondere Kolonne ausmachen, und unter der Hauptleitungschrift: zwölf Griechische Tonarten links stehen, nahm man nicht für eigentliche, d. h. (Authentischen) Tonarten an, sondern nur für entlehnte, fremde, gleichsam plagiariisch usurpierte, und sie erhielten den Namen: Plagiäle. Durch die verschiedene Stelle, die der halbe Ton, das mi und la einnimmt, wovon die Alten sagten: MI & LA erst diabolus in musen, entspringen, im Gegensatz von unserer Musik, wo wir nur dur und moll haben, 6 verschiedene Haupthöhe; denn die dorische Tonart, unter weiches Σ, hat den halben Ton *) zwischen der zweiten und dritten, zwischen der sechsten und siebenten Stufe; die Phrygische, das μ. Π. zw. der 1. u. 2. 5. u. 6. Stufe; die Lydische, das Π. F. zw. der 4. u. 5. 7. u. 8. Stufe; die Myrmidon, das Π. G. zw. der 3. u. 4. 6. u. 7. Stufe; die Aerosische, das μ. Α. zw. der 2. u. 3. 5. u. 6. Stufe; die Ionische, das Π. C. zw. der 3. u. 4. 7. u. 8. Stufe.

Wenn

*) Diese Kolonne feste rechts, und gründet sich auf das untere Limitierstift.

**) Der mit dem Zeichen ° in der Vergleichungs-Tabelle bemerkte wird.
Wenn man den bisherigen Vergleich der Griechischen mit
unseren Musikalischen Tonarten, die Stelle des mi und fa,
und die Klassifikation, die von verschiedenen demselben Ge
fang vorgeschriebenen Schlüsseln herrührt, verstanden: So
dient folgende Tabelle hauptsächlich dazu, um sich eine an
schauliche Kenntnis davon zu verschaffen.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Vergleichungs-Tabelle</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Violin Schlüssel:</td>
</tr>
<tr>
<td>Dorische;</td>
</tr>
</tbody>
</table>
| Dis 
   ga 
   he; |
| Altschlüssel: | Halb-Distant-Schlüssel: |
| Phrygische; | Hypophrygische T. |
| Efgahecd |
| 1 2 3 4 5 6 |
| Bass Schlüssel: | Baritonoschlüssel: |
| Lydische; | Hypolydische T. |
| G 
   ga 
   hec; |
| 4 5 6 7 8 |
| Halb-Diat.
Schlu. | Dis-Distant-Schlüssel: |
| Hypolydische T. |
| Gahederf; |
| 3 4 5 6 7 8 |
| Baritonoschlüssel; | Tenorschlüssel: |
| Akgf |
| 2 3 4 5 6 |
| Tenorschlüssel; | Altschlüssel: |
| Ionische; | Hypionische T. |
| Cdefgahecd; |
| 3 4 5 6 7 8 |

Uebew
Überhaupt ist es für einen Harmonisten sehr wichtig, vermittels eines solchen Dekulsions, sich einen deutschen Be- griff von 4 verschiedenen Epochen, die die Tonleiter gehabt, machen zu können.

Die erste Tonleiter war A-Leiter, die ich die Myrophonische nenne; hierin ist auch die Phrygische Tonart gegründet. Die zweite war die A-Leiter, die Pythagoras eingeführt; hierin ist die Äolische und Dorische Tonart gegründet. Die dritte entstand durch einen neuen Zusatz vom Griechischen Gamma; (eine Erfindung des Arretinischen Benefizietter Guido) hierin ist die Myrophonische und Ionische Tonart gegründet. Endlich aber verlassete das dünste Gefühl von drei harmonischen Dreiklangen, (der dreimäßigen Trias harmonica) allmählich die Schöpfung der harten Leiter, wo die Ionische Tonart, das harte C, den Meister spielt, und die Lydische mit einbezogen ist.

Doch in Absicht auf Vorzeichnung, unser harten C in der Musik mit der Ionischen Tonart der Griechen; unser weiches A in der Musik mit der Äolischen Tonart der Griechen über ein kommen scheinen: so unterscheidet ich doch die acht Behandlung des Chorals hinsichtlich von der gewöhnlichen Musikalischen Tonfolge; 1) dadurch, daß der sechste Ton einer Choralmelodie, oder Vers mit der Achte der Matrix, die Dritte zum Hauptkluge werden darf, da kein anderer Umfang, als ein authentischer, (der Octav) oder plagalischer (der Quinte) im Choral Platz findet, und diese Klassifikation von der Herrschaft der Melodie herrührt; 2) durch die Wahl der Harmonien und Einführung der Dreiklangse; denn die Folge von entscheidenden Durchgängen oder der Zwickel der Unterschiedsschritte, die unnötigen Ausweichungen und aufsichtigsten Schlusseffekte — kurz: alles, was den profanen Theatersitu karakteristisch, muß in der Choral- begeleitung vermeiden, hingegen welche Tonarten, die das
Hergen zur Andacht stimmen, Bindungen, Ligaturen, Auffassungen, die vorzüglich auf der Orgel Wirkung thun; Verkettungen von unbeklemmten u. s. w. eingeschoben werden. 3) durch die Schlusssätze, die der Melodie zu Folge, auch in authentische und plagalische sich threten.

Der einzige Schlusssatz vom fünften zum ersten ist authentisch; alle hörigen sind plagalische. Die Dorische, Lydische, Neapolitische und Ionische Tonarten können authentische Schlusssätze haben. Die Myrholysische ist keines authentischen Schlusssätzen aufnehmisch; denn man müßte den fremden Ton als große Dritte zum fünften Ton D einzuführen, allen das bis ist mit dem Charakter einer Choral-Melodie unvereinbar.

*) Sehr die Flugtische vorzulegen, ihre musikalische und Choral-Besichtigung auf dem Titelblatt. Unter 2. Harmonika, wo durch letztere sich auszeichnet, kommt nicht eine einzige vor, die nicht der Durch eine mindersten Anhängigkeit hat; dies aber man bei der näheren Untersuchung der Handflächen.

Musikalische  
\[
\begin{align*}
\text{C} & \quad \text{G} \\
\text{G} & \quad \text{C} \\
\text{G} & \quad \text{C} \\
\end{align*}
\]

Choralmäßige  
\[
\begin{align*}
\text{E} & \quad \text{H} \\
\text{A} & \quad \text{E} \\
\text{H} & \quad \text{A} \\
\end{align*}
\]

In der musikalischen Besichtigung kommen lauter harte Sonaten vor; viertmal die Harmonie von C, derselbe von G und einmal von D. G lauter beim letzten Takt keine starke und entscheidende Unterscheidungsscheine mit sich, und das P nicht mehr. In der Choral-Besichtigung wird nur das einige harte P und endlich das Schlusssätzen P gehört. Sehr weiche Sonaten und daß P mit unenormer Dritte, und kleiner Künste, bezeichnet, beinahe die Harmonie allein; drei kleine Biegen und drei Biegen fallen die Melodie noch nicht zusammen.

**) Sehr die Schlusssätze für jede Sonate auf dem Titelblatt.
Es ist, daß bei der Neologischen das geschilderte Verfahren, ist eine unvermeidliche Notwendigkeit, weil bei der Neologischen nicht der plagalische Schlusfall, wie bei der Myrolodischen, stattfände. Die Phrygische Tonart kann keinen eigenen Schlusfall haben, und muß sich mit einem scheinbar plagalischen begnügen, der mehr einer Umkehrung des authentischen Schlusfalls zur Neologischen Tonart, d. i. vom ersten zum fünften gleich. Ich habe den zwei, nämlich im ersten Takt blos das E Schlusfallmäsig *) im zweiten obige Umkehrung gesetzt.

Für die Myrolodische Tonart habe ich in zwei Täfchen zweiterlei Teilung zum plagalischen Schlusfall angegeben: daß die Melodie beim Schluss des Verses eigentlich nur auf einer Dritte ruhen darf: so dient erster Takt blos zum Beispiel einer Behandlung, die nur im modernen, nicht aber im eigentlichen, strengen Stil Platz findet.

Für die Neologische habe ich einen authentischen und gleichfalls einen plagalischen Schlusfall vorgeschlagen, welcher letztere mit obiger Behandlung der Phrygischen Tonart hervorkeimen. Man sieht hieraus, daß die Choralbegleitung, der äußersten Simplicität unbeschädeter, sich nicht so genau an der Tons.

*) Im Choral eisent ein unter der vollständige Schlusfalls, son dern eine einzige, gleichsam aus dem Ganzen abgelöste, Schlusfallmäsig Harmonie ist zutreffend.

In meinem System, wo ich zuerst die Schlusfälle auf 10 bes fränkt, war keine Anwendung von solchem Schlusfall: G C F E. Da ich nachher davon handelte: so glaubte ein Korrespondent der ihm die Unterscheidung von Speyer, daß man vermeidet der Einstellung des einen Schlusfalls meinen Vorschlag von 10 Lusiodor hätte gewinnen können, wobei das P treibt nichts dazu bei, und stellt keinen ents genauen, verschiedene Schlusfall vor, weil der einzige fünfte Ton entscheidet.
Tönenschicht, wie die musikalische hätten können, sondern mit einem ihr eigenen edeli Schwung, um Entscheidung zu erzielen, fremde Töne einführen, die eine von aller geistlichen Musik ganz ausgezeichnete Wirkung thun: und dies ist hauptsächlich bei der Phrygischen (und der Akasischen mitunter) der Fall.

Die

Die Ionische Tonart kann, nacheinander, noch zwei verschiedene plagalische Schlußfälle annehmen, nämliche, vom vierten zum ersten, und wie es im dritten Fall vorkommt:

\[ F \rightarrow H \rightarrow C \rightarrow G \]

IV VII I

Die Schlußfälle haben mit dem Umfang der Melodie nichts gemein, und können eben so den plagalischen Tonarten, als den authentischen zusammen, und was von der Dorianischen Tonart gesagt worden, versteht sich auch von der Hypodorianischen und.

Da, meinem vorigen Versprechen gemäß, das ganze Choral-System schon auf der Tittelseite entwickelt vor Augen liegt; so wünschte ich, daß der beachtliche Leser etwas langer dabei verweilen möchte; weil, wenn die Theorie einmal recht gesetzt ist, seine praktischen Verwendungen dessen deutlicher werden müssen. Es läßt sich nun leicht einschen, daß wegen Mangels an solchen Kenntnissen die Organisten den Choral öfters ihrem Eigendufter unterliegen, und sich das Recht angemaßt haben, ihn nach Willkür umwenden zu dürfen. Die dabei vorkommenden, auffallenden Fehler sind folgende:

1) daß, um Schlußfälle zu erzwingen, man eine Anderung in der Melodie für unvermeidlich gehalten, Kreuz und unabänderlicherweise eingeführt, wodurch der Choral voll ganz verwunscht worden: z. B. der uraltige Gesang zum bekannten Hymnis: Ut queant laxis, wovon die Substitution ihrer Stellen entnommen, der mythologische Tonart ist, schließt mit den Tönen s f g: in dieser Melodie höre ich ihn vom Chor ohne Orgel vorgetragen; sobald aber der Organist den Choral begleitet, so macht er einen authentischen Schlußfall mit dem fünften Ton d, und zwang den ganzen Chor, so zu singen:

2) daß
2) daß man in fremde Tonarten einleute, statt weicher (2) Tonarten, harte Tonarten, mit der Unterhaltungstoff
lichen, benige, die Vöö folge zweckwidrig seite, mit
recht die Dritte in der Melodie einen Vers schliesse, über-
weiten haupt die charakteristik des Chorals aus den Augen ver-
verscisse, und die edle Psalmodie einem blinden lungen
abgelehne, wie ich vom Salve Regina in 3 verschiedenen
Tonarten ein offenbändiges Beispiel geliefert;
3) daß man sich ganz in Kleinigkeiten vertiefe, und unan-
acht vorständige Posen erlaube, zwischen den Bösen Chroma-
harmonische Laute anbringe, allerlei Schnörkel, Vorflöße,
doch kleine Mächens, Morden, oder gar Triiller in die
Melodie eindringe u. s. m. deswegen schrieb ich
mindests, der ich meine Theorie schliesse, voreiniglich die wirkli-
chen Fehler in allgemeiner schon bekannt gemacht, hatte ich
mich verpflichtet, auch unerkläre Geistesflucht von Chor-
antschülern abzuweisen, und ltere eigengesinnte, von ver-
botenen Sachen zu versuchen, die von gewissen, zur Unzeit
strengen, Richtern ausgeheckt worden. Man hat nämlich
meine Chorals breitere Fehler beschuldigt, daß ich hierin:
1) Zwischenklänge (US:} Klänge, die in der plastis-sich haften) falsch)
2) Unbeständige, nicht fest stehende Tone
3) Akkorde eingeschaltet habe. (US:} Klänge
4) Die Zwischenklänge richteten sich nach der Leiser und
nach dem Umfang der Tonarten. In den Größten
hoher Tonarten hat die Leiser mehr Charakter, als in dem
lyrisch musikalischen Stile, und eben derartigen sind die Zwi-
sehenlänge auch dort von mehr Bedeutung, und finden
noch weniger Anstand, weniger Beachtung von frem-
dern Tonarten, die die hohen endliche Einsätze ohnehin aus-
richten schließt.
5) Es steht in der Lektüre, wie in der Stimmführung, die
etwa die Strophe versuchen und die Male durchgesetzt, 3er
Die musikalischen Regeln von schlechter Tonfolge, sowohl 1) im Rücksicht auf Harmonie, als 2) Melodie, können und dürfen im Choralgesange nicht so genau beobachtet werden; denn 1) hängt es mit der Charakteristik der alten Psalmode untrennbar zusammen, daß eine ganz ungewöhnliche Streifenreihe von Harmoniepunkten vorkommen muß, wo dem Harmonisten keine freie Wahl mehr bleibt, weder die Stimmen der Leiter, noch die Schwebung des Gesangs zu ändern, also zwar, zumal daß es vielleicht in der Notwendigkeit versteht, die zwei nebeneinander liegenden Streifenpunkte mit gleicher Dritter- und gleicher Künste zuzulassen; (welches jedoch in den geschnittenen 96 Orgelbegleitungen, bei mir nie der Fall war) 2) kann im Gesang einer Mittellofthimm die heftliche Notation von 3 freienmäßigen ganzen Tonlen (was die alten Triasen nannten) 3. D. h. a g f nicht so leicht vermieden werden, als sonst in der Musik, wo man sich durch ein Leitersendes Erzielungsgeschenk gleich Luft macht. Dahin die Zwischenklänge im Choral ein weiteres Feld vor sich haben, als in der figuralen Musik; 4) da sie dort bedeutender sind, als hier; so ist kein Zweifel mehr übrig, daß sie im Choral angewendet werden dürfen, besonders, wenn sie so angebracht sind, daß sie zur Harmonie beitrugen könnte, wovon die beiden Letzte Tab. III ein modernes Beispiel liefern. Aber die Zwischenklänge, so vortheilhaft sie in den Mittellofthimm sind, so ausladend wurde man sich Missstand in den äußeren Stimmen werden. Die Choral-Melodie verträgt, schlechterdings keinen Zusatz, und sie muß simpel vorgetragen werden, und edel bleiben. Weit

Von den verschiedenen Figuren, die die Leitung der Noten 3. B., Viertel, Achtel, Sechzehntel usw. ausdrücken, so genannt

...
nimmt Weite ein, daß der Organist Vorschläge, Zwischen-
klänge u. d. m. einführte, muß er, wenn die Gemeinde
zwar sich schon so etwas schleppendes, ziehendes und Gesang-
klänge vorerst abgewöhnt hat, sie davon mit entscheiden-
nder Kraft, Macht und Stärke in die ursprünglichen
Gräben zurück zu bringen suchen. Der Baß läßt eben so
ingewisse kleine Noten zu. Dies schädert seiner eigentüm-
mlichen Gravität. Da man ohne Lade singt, und nur ein
lebhaft gewisser Gesicht von allmählicher, verhältnismäßiger Dauer
obwohlbesteht darz; da das Pedal im Gesang am meisten
und durchdringt, und, so zu sagen, den Mieser spielt, ist
wie uneigentlich werden die der Harmonie fremden Töne,
falls die Zwischenklänge, sich hier eindrängen? Wenn man
alsbald von Zwischenklängen in Absehung auf den Chorals-
gang einen Richterspruch thun will: so muß man das
nicht auf bezeichnen, daß sie in den Mittelstimmen eben so vor-
haftenrestlich angebracht sind, als unschicklich in der Melodie
und im Baß. Doch, um zu beweisen, wie willfährig
ich bin, jedem nach seiner Fassungskraft, nächst zu
sein werden: so schlage ich denjenigen Organisten, die ihre
Ohren und Finger schließen nicht davon geöffnet
können, Zwischenklänge in den Mittelstimmen zu aus-
den, folgendes vor: jedes zweite Achtel in meinen Chor-
räten, wenn sie mit der Orgel begleitet werden, aus-
zulassen und das erste wie ein Viertel anzuhalten; wenn
aber dieser wesentlich vierstimmige Caz (armonia a qua-
tro parti reali) von Sängern sofort vorgetragen werden,
so bin ich gewiß, daß diese Zusammenbindung des
harmonischen Gewebes (die Zwischenklänge in den Mit-
telstimmen) jedem willkommen sein muß.

Die Nebenklänge können beim Choral keine andere
Wirkung herbeizuführen, als die Mittelstimmen mehr
zu verkümmern, oder auch selbst die äußeren Stimmen
enger
enger an die Harmonie anzuklammern. Verwirft man
dies im allgemeinen und ohne alle Einschränkung: so
fällt man endlich auf folgende Irrlehre, wie auf eine
Klippe *), nämlich: daß der Choral müßte abgesetzt
(Staccato, wie vom Clavichord mit Rabenflecke) begleitet
werden. Die allerwollständigste und dabei so vollstän-
dende Harmonie des schlüssig mäßigen fünften Tones
mit der Unterhaltungssebene ist grade die, die man
sich erlauben will, und die ich zum Choral ganz unpas-
fend finde; weil sie zu sehr entscheider; weil sie wegen
ihre unüberwindlichen Auffassungsfähigkeit dazu verleiten
könnte, mit der Dritte in der Melodie einen Vers zu
schaffen; weil sie endlich einen aufsauenden wüsten-
igen Charakter verräth und der frommen Entschlossenheit
der Choraltonarten Tonfolge schädlich wird.

Ihr Verhältniß ist eine Folge von drei nächstans-
einander gründernden harmonischen Anteilen: \( \frac{3}{4} \),
\( \frac{2}{3} \), zum Ganzen (zum Baß). Da die Unterhaltungssebo-
ten, wie ich in der Revision der musikalischen Theo-
rie gezeigt, nicht einmal in unserer künstlichen Tonlei-
ter Platz finden: so wird sie noch selteniger zu den
Choralsonarten. Wenn man obige Lehre von der
zweideutigen Harmonie \( H \), die im weichen \( A \) ganz ver-
schieden als im harten \( C \) ist, gesetzt hat, dabei die
Entfaltung der Pythagorischen Tonleiter, und die Ent-
sehung der Griechischen Tonarten nicht aussen den Aus-
gen verleiten: so kann wol kein Zweifel mehr übrig blei-
ben, daß die andern kleinen Siebenten mehr dem Karak-
}
nichter des Choral-Gesangs entsprechen. Daß man die 9 und
dam 13 einzwingen solle, verlange ich nicht; daß man ohne
nur alle Unbeziehung die Orgelbegleitung bestreiten könne,
lehre ich auch zu; um so mehr, ja ich selbst bei meinen
noch öffentlichen Orgels-Konzerten schon ohne alle Unbeziehung,
vierstimmig gespielt habe; daß man aber auf das große
große Erhabne, Majestätische, auf die Bindungen, Werkzeu-
grüße der Söhne, mit dem gleichsam dazu geschaffenen
konzertischen Chor, der Orgel, die Vorzugswürde vor
allen anderen Instrumenten durchs Anhalten und Zu-
rückhalten stärker durchdringender und allgewaltiger
wird, verzichte thun, aus Furcht wegen dem einfach
zweckmäßigen und willkürlichen Begleitung der von der
Hauptmelodie abweichenden unbefugten Sänger in der
Kirche nicht eine zweckmäßige Harmonie einführen dürfe,
was würde zu viel, folglich gar nichts beweisen.

3) In Anschluß des 2. Artikels muß man wieder, wie
bei den Zwischenklängen den guten Gebrauch vom Miss
brauch trennen. Da beim Kirchengesang einer sehr
zahlreichen Gemeinde und der Begleitung von einem 32-
füßigen Pedal die beiden älteren Stimmen, nämlich
Distant und Bass, zu sehr hervorragen: so ist es eine
eigennützige Sache, daß die Hauptheftung, wenn sie
zum Grunde liegen, in allgemeinen mehr Wirkung
nehmen, als die Umwendungen. Diese hingegen kön-
nen nicht ganz ausgeschlossen werden; weil es die Kün-
stung des Baßanges manchesmal erheischt, oder die
platte, furchtlose Eindringung, die man sorgfältig ver-
meiden muß, gar zum Gesetz macht, Umwendungen
einführen. Es steht daher, wo nicht vierstimmig
Tone Gesänge im vierstimmigen Satz. Der am meisten
ausgeschwärzte ist, ohne Zweifel, der Gesang der ober-
sten Stimme, dann könnte der ernste majestätische ganz
De.
nem esegne Gang des Basses in Betracht; dessen ungeachtet muss auch der Tenor eine gewisse gefällige Form, und der Alt eine konzentrierte Geschmeidigkeit haben, wenn man im Ganzen die weniger erklärliche als sichtbare Halbierung der Farben eine solgsame Einrichtung (un certo, non so che) antreffen soll.

Das eine seits Folge von Hauptklangen im Bass ersehbar wird, die Umwendungen hingegen Mannigfaltigkeit erzeugen; das, wenn in zwei Strophen der Melodie der Haupstklang schon liegt, der Bass sie nicht aufnehmen dürfe, ist bekannt; denn die Tiefseligkeit in der Lage hat beim soviel ansichtslos als die Konkurrenz von zwei verborgenen Achten. Ich habe mir keinen unharmlosen Quersaub oder harten Sprung B, B. von f zu gis, f zu cis, und umgekehrt, auch nicht einmal zwischen zwei Strophen, wo die Pause die Resolution hätte vergessen machen, nur vielleicht im letzteren Falle den Sprung einer Sechste erlauben. Wer sollte je solgende Lage sich zu Schuldb kommen lassen: C F A? Wer kann aber für allezeit den S Akkord ausschließen, wenn ich Fälle aufweise, wo er

1) vorteilhaft, wie bei C H: A: E F G A;

2) nützig, wie bei A G G;

3) unvermeidlich ist? B, B. C A A A.

1) statt H könnte man den Hauptklang F setzen, aber der Bass würde seine Stellung verfehlen; statt F (zur Phry.

2) gischen Tonleiter aus dem Titelblatt) den Hauptklang H;
III.

Verbesserung und Umarbeitung fehlerhafter Be-
handlungen der 6 Griechischen Tonarten.

Dorische Tonart. (Tab. II.)

In der Untersuchung eines vierstimmigen Chorals, muss man 1) die Melodie, 2) die Schlussfälle bei den Kadenz-
gen *)
3) den Bass, 4) die Mittelstämme, 5) die Zwischenstämme zum Gegenstand der Auswerksamkeit wählen.


Um Schlussmaßig zu werden, darf man Töne erhöhen, nie aber erniedrigen; denn durch erhöhte VII oder IV Töne im Bass und durch große Dritten werden Schlussfälle erzeugt. Für die erhöhten fremden Töne wird die Not zum Gesetz, hingegen für die erniedrigten gibt es weber Ursauch noch Veranlassung. Cemb. B. schließt den ganzen Choral im weichen C mit dem fünften schlussmaßigen Ton D; auch dies ist eine unrichtige Ausschweifung.

Der laufende Bass kann keine Wirkung thun, wenn kein Takt beachtet wird; da man den Choral ganz frei ohne irgend einen Zwang des Zeitempfindes singt, so stört eine unsichtbare Bewegung die Anbacht. Die Melodie muss rein, der Bass äußerst einfach sein; denn der Gesang und das Pedal

[Das Ende der Textübersetzung ist nicht abgebildet.]

*) Unter Kadenz verstehe ich im Choral die Ruhe des Gesangs, wo ein Aushaltsungszeichen, das Merkmal einer Formate steht. Diese Kadenz kommt bei jedem Vers (nicht nur Epiphrase, die 4, 8 oder mehrere Verszeilen enthalten kann) am Ende vor.
das ragen in jedem Choral vor allen andern vor. Wie sollen nun Zwischenlänge, die im drummenden und poliernden Pedal alle Harmonie ersticken, zu einem so andächtigen Vortrag passen?

Die Zwischenlänge $e$ und $g$ beim Ausschlag und zweiten Achtel im Bass, wozu das $d$ in der Melodie die unauflösende kleine Siebente vorstellt, sind sehr ausfallend. Das $c$ beim siebenten Achtel des ersten Taktes im Bass, ein ungerader und rhythmisch starker Taktheil, kann als Zwischenflip nicht geduldet werden, aber, als unvorbereitete kleine Siebente, in dieser Lage betrachtet, war es unter aller Kritik.

Die Tonfolge von zwei seinenweise nebeneinander liegenden weichen Tonarten $D$ und $E$, im zweiten und dritten Viertel des ersten Taktes, bedürfen keiner Abhängigkeit eines Meisters. Wenn man mein Harmonie-System in Absicht auf Tonfolge auch nicht annimmt, oder im Choral nicht so streng befolgen zu müssen glaubt; weil manchmal gewisse, von der Harmonie unauflösbare, Melodien vorkommen: so muss doch eine solche plötzliche Folge von Hauptsängen, wozu weder dringende Notte oder reizende Schönheit Anlass gegeben, das ungebildete Öhr beleibinden. Das sechste Achtel $d$ im Bass, (noch bin ich nicht mit dem ersten Takte fertig) ein mit dem $e$ im Alt äusserst kontrastierender Zwischenlänge, leitet zu ge- wölbtem häßlichen, unharmonischen Durstand, der beim siebenten Achtel ausbricht; dies $d$ wird gleichfalls schon jedem Schüler anstößig. Das holsperische Sechzehntel $d$ im Tenor zum $c$ im Bass beim zweiten Achtel des zweiten Taktes, wozu ich keine Veranlassung entdecke, wozu ich keinen Namen weiß, vorher ich keine Entschuldigung finde; die erbarmlicher naften Viertcl-Verhältnisse beim dritten und vierten Achtel des dritten Taktes zwischen dem Bass und Tenor: $f$ c, die unanständigen komischen Bewegungen der Tenorstimme im
im ganzen dritten Takte, besonders der Wechsel prostitution beim dritten Viertel, widersprechen offenbar dem kindlichen — mehr zu allen, als Verleihung eines C. P. E. Bach, wenn er in der Vorrede (dem Sohn der Schwäche, dem Kapellmeister nicht zur Ehre) versichert, dass die Choralgesänge dieses Verfassers, wovon man nichts als Meisterstücke zu sehen gewohnt gewesen, sich durch die besonders einrichtung der Harmonie und das natürliche fließen de der Mitteinstimmen vorzüglich unterscheiden.

Es wird daher des Wunderns, wie der Ungereimtheit in dieser Komposition kein Ende, wenn man etwas genauer herumleuchtet, und gewahr wird, dass beim zweiten Achter des fünften Taktes das x im Bass und g steigt, während beim das g im Alt anhält; das cis im Tenor und b im Bass beim ersten Achter des sechsten Taktes, gleich einem Klangges echter, gegeneinander rennen und zusammenstoßen; dass beim zweiten Achter, statt der einer verminderten Siebente b unvermeidlichen Auflösung, der unbefugte Zwischenklang x in der Melodie die unverhohelte kleine hebelflingen Siebente (g) vom ungeschlossenäsgen vierten Töne g wird; dass bei einer vierklangigen Harmonie, vielleicht auf einer kleinen Orgel ohne Pedal, (siehe das vierte Achter im sechsten Takte) der Tenor tiefer wird, als der Bass, und mit seiner Se bente vorange fict; dass beim zweiten Achter des siebenten Taktes die raue übermäßige Künste cis im Tenor, die vorbereitet sein sollte, aber zum Choral nie passen kann, ungestüm und gewaltsam eintritt; dass beim sechsten Achter der Bass und das Pedal ein c erhalten, dass weder Zwischenklang noch Nachschlag heissen darf, noch Wohltang sein kann; dass vom acht en Achter des siebenten Taktes bis zum ersten Viertel des acht en Takte mehrer bäsische Kontrast!
achten Takts das Gehör vom Baß und Tenor eine so gänzlich anhaltende Tortur auszutragen hat, als wenn man während des fremden Choralgesangs zwei heretische Pfeifen in den Einklang zusammenstimmen wollte; daß beim achten Achtel des neunten Takts die Harmonie von 7 b in jener von 3 b bis übergeht; beim siebenten Achtel des zehnten Takts ein Zusammenlaufen von drei Zwischenklängen im Diskanz, Alt und Tenor das Gehör belästigt, eine viermalige Folge von vier Zwiischenstimmen zwischen dem Alt und Tenor in der letzten Hälfte des zehnten und Anfang des elften Takts eckelhaft wird; daß bei $\text{cis} = \text{c}$ in der Hauptsatz von $\text{d}$ dem $\text{c}$ in der Melodie gleichsam auf die Gerse tritt; daß die unerträglichen Künstlerseiten beim Ende des elften und Anfang des zwölften Takts über die Bühne wilder verirrter Klänge als Vereinigung harmonrender Töne vorstellen, zumal da schließlich $\text{g}$ in der überfingenden Altstimme selbst durch die gehörige Vorbehandlung beseitigt, daß es eine Elste sei, und das Dis von der unwidersprechlichen Dreizahl $\text{b}$ im Tenor unwidersprechlich überzeugt, u. s. w. Ich würde nie fertig, und meine Untersuchung müsste wie diese falsche und unrichtige Behandlung der Dorischen Tonart dem Leser zum Ekel werden, wenn ich alle Kleinigkeiten rügen wollte. Um jedem Leser und Orgelspieler selbst Vergleichung anstellen zu lassen, führen alle Takte scharf mit sich, undurch losleic in die Augen fällt, wie verschieden dieselbe Melodie von $\text{c}$, $\text{b}$ und von mir behandelt und begleitet werden.

Ein gewisser Künstlerhändler, der viele Brustbilder von namhafteigen Männern in seinem Saal ausgestellt, und jedem
Eine passende Inschrift angegeben hatte, fügte unter sein eigenes Beifügung: de me dicant aliis: andere mögen von mir arbeiten. So überlasse ich auch andern, was sie bei der Zusammenstellung zweier Bearbeitungen der nämlichen Melodie denken oder fühlen wollen, und werde weder im dritten Hauptstück meine Umarbeitung vornehmlich zu erhören, noch im vierten meine Begleitung und die Veränderungen in der Melodie parzelle anzumelden suchen; sondern nur beweisen, warum ich so und nicht anders zu Werk gegangen, und wie ich hätte zu Werk gehen können. Dem zu folge schlage ich hier vor, wie man in meiner Verbesserung der Dorischen Begleitung vom vierten Viertel des ersten Takte bis zum dritten Viertel des zweiten Takte den Gesang des Tenor mehr abrunden könne, nämlich durch eine Nach-ahmung der Bewegung, die der Tenor im ersten Takte schon hatte:

Erster Takte | Zweiter Takte

\[
\begin{align*}
\text{Erster Takte} & \quad \text{Zweiter Takte} \\
\text{a} & \quad \text{a} \\
\text{a h c} & \quad \text{a h c} \\
\text{d e d e} & \quad \text{d e d e} \\
\text{6 chs} & \quad \text{6 chs Achtel}
\end{align*}
\]

Phrygische Tonart.

Hier finden sich zweiweier Bearbeitungen des S. N. vor, die ich aus den 4., nicht durchaus verschiedenen, Orgelbegleitungen von seinem Choralbuch zusammen gezogen und mit Nr. 1 und Nr. 2 bemerkt habe.

Die erste Kademz hat Nr. 1 beim zweiten Takte einen Schlußfall ins A als fünfsten Ton vom weissen D, und Nr. 2 einen Schlußfall ins C als erst:n Ton, der auch zu Ende des Nr. 1 beim zwölfsten Takte vorstöte, Bemühten Takte sowohl in Nr. 1 als Nr. 2 findet sich ein ganz prosaer Schlußfall ins harte G. Dies sind grobe Fehler in der Choral-Begleitung, nicht sowohl deswegen; weil keine and
dere Schlusfläste, als Authentische und Plagalische, geduldet werden; weil die Melodie bei der Kadenz entweder die Achte oder die Fünfte haben muss, und die Dritte selbst in der Musikalisichen Behandlung beim Schluss als unpassend zur Ruhe vermieden wird; sondern auch deswegen; weil durch die Einführung des Basses C zum e der Charakter der Tonart ganz wechselt, und die Phrygische Leiter e eine Drittenmäßi
gig angefeuerte Flamm vom unerwartenden C wird, wie aus ihrer verschiedenen Behandlung ersicht.

Da die zweite Kadenz beim vierten Takt mit dem Haup
ton A schliesst, da die vierte Kadenz beim achten Takt nicht anders, als mit dem A als fünten zum weichen D, schlies
sen darf; so sollte man hiesig das A etwas auffangen, und nicht schon zur ersten Kadenz als fünften Ton hören lassen. Die nöthig eine fluge Auswahl der Schlusfläste sei, und wie leicht man, aus Mangel einer reifen Beurtheilungskraft, in zwei entgegengesetzte Fehler verfallen könne, nämlich bald zu heif, bald zu schwulstig, bald zu monotonisch, bald zu anschweizend zu werden, beweist das Beispiel eines sonnig so
großen Mannes. Den ersten Theil des Thorals: O Haupt voll Blut und Wunden, der nur zwei Kadenzten hat, zweimal ins A leiten; da der erste Theil wiederholt wird, dem Gehör eine Schlusfläste, die alle mit A endigen, hin
tereinander anreiben wollen, ist gewifs heif und ermahnd. Aber die Phrygische Tonart, deren Hauptszug ist, mit dem E wenigstens als fünften Tone zu schliesen, es mag sich in der Melodie e die Achte oder h die Fünfte vorfinden — diese Tonart, sage ich, wie mit einem Schwamm wegzischen wollen, dies sollte man nicht vom ersten Harmonisten seiner Zeit, und aller Zeiten, wie er ist genannt worden, erwarten.

Statte das e Nro 1 und Nro 2 beim zweiten Takt, das h Nro 1 und Nro 2 beim zehnten Takt mit dem E im Bass zu

Da Graun mit diesen auffallenden Fehler seinen Tod Jesu begleute, und Kernberger, der durchs feine Choralbegleitung das Feuer seiner Schüler bis zum Eiszapfen abgekühlt, den nämlichen Schlußsatz gewählte hat, können wir nichts mehr, als die Verirrung des menschlichen Verstandes belassen; weil der flüchtige Harmoniss das Eigentliche der Harmonie verkannt, der gestreifte Tontreher für das Eigentliche der höheren Musik gefühltlos geblieben, der ängstliche Schüler bei dem Eigentlichen der Choralschule sich gleichgültig gezeigt.

Wertvoll ist auch die Vorrede zur Ausgabe der Gebrauchsmäßigen Chöre.

"Wie nützlich, sagt C. Ph. C. Bach, kann eine solche "Betrachtung den Lehrbegierigen der Gesetze werden, und "wer länger wol heut zu Tage den Vorzug der Unterweisung "in der Gesetze, vermöge welcher man statt der steifen und "pedantischen Kontrapunkte den Anfang mit Chöre "macht?"

Alle Tontreher von Prenestini Zeiten 1547 bis heute, "also seit dreihundert Jahren, haben den gebundenen oder "freien Stil von ihren Jünglinge nicht harmonisch d. i. mit "beständiger Rücksicht auf die ganze Harmonie, sondern nur "Melodisch oder Figurenmäßig begleiten lassen, so daß einer
Figur, die hinauf oder heruntersteigt, eine andere in ähnlicher Bewegung begegnen müsse. Einen Gesang zu erfinden, hiernach andere Gesänge zu verbinden und, durch solchen Bezug aufs Ganze d. i. auf die Harmonie, dem Schüler eine allgemeine Übersicht zu verschaffen, war nicht gewöhnlich. Der Songler soweit also, nicht Sezen, sondern Zusezen, keinen selbständigen Gesang ausdenken, sondern Satzalien von Noten, gleich wie in einer Kabala, auspunctiren. Ob es nun heißt: punctum contra punctum (da man noch nicht die jetztigen Noten, sondern Punkte hatte), oder notam contra notam lesen; ob ich auf lateinisch cantus firmus oder auf italienisch canto fermo (welche Benennung man mit freien Gesang (1) verdeutsch) oder auf deutsch: ein, aus einem alten Choral gezogener Gesang, sage — ist ja doch eine und dieselbe Pedanterie.

Hier muß man wirklich mit Horaz ausreden: difficile est Cyprium non scribere.

Wenn ich noch in meinem Leben Münze und Veranlassung finde, alle Materialien, die ich gesammelt habe zu benutzen, und der zueckwiderigen sogenannten Kontrapunktischen Schule eine Gesängelehre an die Seite zu setzen: so würde diese 1) eine Entwicklung und nähere Deutung der 1777 in meinem Milieu vorgeschlagenen Jüngertabelle nebst der Bestimmung der Grätschen liefern, und 2) eine Intuitive Lichte, einen musikalischen Orbis pictus, namentlich die Anweisung, verschiedene Gestalten zu erfinden, deren 6000 zu einem einzigen Takte ohne Kreuz und b schon vorzüglich bei mir liegen, verschafften. Doch wieder zum Choral zurück.

Eine Melodie kann mit der Künste, jedoch, vom Hauptsäule besleitet und unterstützt, anfangen; will man ihn nicht zulassen; so setz man die akkompagnirenden Stimmen im Einlange. Schwierlich wird ein rascher Theater-Kompositeur wagen, auch die Harmonie des flüssigen Tones mit ein'
einzuführen. Gegen die Züringslichkeit einer Siebene, schon bei der allerersten Harmonie, wird sich die Feder eines sonst schwärmerischen Tonsängers, das Ohr eines unbesangnen Musikliebhabers strahlen. Daß man aber noch dazu die Siebene in den Grund legte, daß man, bewaffnet mit einem Nebelstock wie mit Kartenfeuer, mit 32 süssigen Pedal wie mit 36 Pfundern, in der feierlichsten Stille, auf das friedlichste Volk, ohne Veranlassung, losbreche, zustürme und verheere — da muß das Ohrabenteuer, das doch kein Pfandleuchte ist, zerschmettert, das Hirn betäubt und das Nerven-System gewalttätig erschüttert werden. Diese malerische Vorstellung mag wol auffallen, aber nur hierdurch kann ich die Empfindung aufhören, die mir die erste Harmonie *) 

Nro 1 abgezogen.

Das

*) Es ist unbestritten, daß manche Gottliche Organisten ihre Harmoniekunst durch ein Gemengsel (melange, wie I. I. Rousseau den Harmonisten verwendet) von unharmonischen Klängen, die nur durch Vorbereitung und Ansicht d. i. durch eine weise Behandlung schulzeiget werden können, bewiesen wollen. Mehrere, die ich gehört habe, lasth der berühmten Häfler, der gewiß viel Fertigkeit besitzt, fing sein Orgelskonzert in Frankfurt am Main, im Oktober Monat 1790 mit faltender Harmonie an.

Unter diese unbegreifliche Dinge gehört auch eine Erfahrung, die ich mit meinen eigenen Ohren in vielen Orgeln und in mehreren Hauptstädten von Europa gemacht habe: nämlich, daß ein höfischer, saubergerichteter, eben so wie auch betrügerischer, Quarzen Register, den man meistens fingt, nennt, die Zue:

- 1 fis gis a
- 2 fis gis a
- 3 fis gis a

in den Tönen: C Cis D Dis E

hörten lieste. Wenn soll das nicht die Ohren durchschneiden?
Das die Griechischen Melodien, so wie ihre Leiter, durch eine eise Einzelt sich auszeichnen kann Niemand leugnen; das die Begleitung auch mit dem Charakter des Gesangs harmonire, muss jeden erwarten. Wer wird nun billigen können, dass C. B. im Nov 1 und 2 alle 12 Töne der Chromatischen Leiter ausgelassen, und sie als wesentliche, selbständige Töne behandelt habe. Wer wird hingegen, wenn er meine Verbesserung damit vergleicht, nicht finden, dass ich nur 1s und 1is als Drüren, die, um gehe und schlaufsmässige zu werden erhöht sein müssen, das la aber als Zwischenlang, jedoch weder die noch g eingeführt habe.

Um mich über die Auswahl der Materialien noch ausführlicher zu erklären: so entlehne ich von der Heilkunde ein Gleichnis, und sonder die Kenntnisse, die den Musikleuten zusammün, wie die, des Materialisten (eines unterges setzten Botaniker) des Apothekers und des Arztes.

Von Quatvor harmonicum, nasse Träg harmonica, das Kirnberger in der Orgel einführen wollte, dass ich hier, da die Rede von umlage ist, nicht schwiegen.

Er sich in der heiligen Geist Kirche in Berlin das zu dem harmonischen Dreiklang beifügen, so zwar, dass dieser Dreiklang, den er I nannte, in der Orgel

\[
\begin{align*}
&b \ 1/2 \\
&c \ 1/2 \\
&d \ 2/3
\end{align*}
\]

zu Odenhagen.8

Gebt. Mit von den Regiser beim zweiten Basson beibehalten so ist wieder eine Siebente da; unterscheiden man sich aber, die menschliche Harmonie zu greifen. So haben wir — keine Harmonie mehr, sondern — ein Chaos.
Die Materialien in der Musik und für den Komponist bestehen darin, daß er fertig Noten lesen könne, die Harmonie in allen Gesalten, die Intervallen, Schlüssel, Mehrdeutigkeiten usw. kenne; dann ist er bloß ein Materialist in der Musik. (Ein Mathematiker, der sich hauptsächlich mit der Tonwissenschaft befaßt, stellt den Botaniker vor.) Kennt er nur die Tonkunst, legt er Begleitungen unter, weiß er den Melodien ihren eigenen Hauptton an, bestimme er den Hauptton, wählt er einen richtigen Grundton oder Bass; versteht er auch Kontrapunktische Dinge; so verhält er sich gegen den puren Harmonisten, wie, um mein Gleichnis durchzuführen, der Apotheker zum Materialisten. Aber, nun ist er seiner Wirkung noch nicht gewiß, so lang er nicht den Zweck kennt, die Mittel anwendet, und die Wirkung hervorbringt, die dem Zweck entspricht, und nur durch die eigenen und keine anderen Mittel erzielt wird. Eine solche Beurteilungskraft, die Erfahrungreiche Scharfsinn, um diese ganze Prozedur gebringt zu leiten, macht den großen Arzt und Komponisten aus. Ist es demnach ein Wunder, daß so viele künstlich gearbeitete Partituren bei der Ausführung keinen Eindruck machen; weil man bei der Auswahl der Materialien sich vergriffen, die Mittel für den Zweck angesehen; weil man glaubte, daß, je komplizierter die Musik ist, desto sicherer ihre Wirkung sei; weil man zur Begleitung des einfachsten edelsten Kirchengesangs rasihe Tonsolen, unerwartete Übergänge gebraucht und missbraucht hat, da doch das Hoh, das Schöne in den Maßstab verbündet und verboten werden mußte, als man zur Unzeit glänzte, gelebt scheinen zu dürfen? Dem zu Folge wird jeder Leiter schmerzlich die Fehler, die ich unter 12 Rubriken gebracht habe, leicht einssehen.
1) Die verminderten 7ten im 2 2 1
   im 3 3 1
   im 2 7 1

finden sich an ihrer Stelle.

2) Die unausgesichtste 7te im 2 3 u. 7 2
   die unvorbereitete Drit-
   ziehung im 1 6 1
   die unzureichend vorberei-
   tete Siebente (denn es ge-
   schicht durch ein Achtel
   und einen Zwischenklang) im 1 12 2
   verrichten keine Kunst
   des reinen Sazes.

3) Durch ungesiebte
   Verstürze des Tenors im 2 2 1
   wird die schiesshafte Folge
   von zwei verbotenen
   d e d g
   Künstern g a, G e nicht
   gedeckt.

4) Da die Musik nicht für
   das Aug, sondern für das
   Ohr da ist, und letzteres
   nicht unterscheiden kann,
   ob ein Ton mit der rech-
   ten oder der linken Hand
   eingeschlagen worden: so
   kommen
   im 3 u. 4 1
   zweier verb. Akten a c
   vor.
   zweier verb. Künstern a g

Man
Man nimmt das h nicht für einen Zwischenklänge, sondern für einen Nachschluss.

5) Keine mehr ausführige Länge *) kann je dem Haupt.

5 7 3 4 1 2

Üngen s G A H an
gewiesen werden, als die

6) Nichts entbehrlust mehr

den Vortragsdienst, als platter, unverhältnis-Schnelle, wie die Zwischenlänge

in der Weise

im 1 2 3 4 5 6

7) Das unnötige sechste

Achtel

Das wider Vorschlag, nach

Nachschluss nach Zwischenklänge ist, macht eine Reihe
von 7 erhebt, wie in einem

Stellenbarere nacheinander

folgenden Dritten vollständig.

1) im

Abschnitt den Charakter

des Choralis gegen die edle

Einmal; 2) im Abschnitt auf

die Harmonik, gegen die

Regeln der Konzertkunst;

3) im Abschnitt auf die Bewegung, gegen die Wir-

kung der Kirchenmusik.

8) Die Folge von 2 schlüssigen fünften Tö

nen

*) Ich betrachte die Art, die Harmonien zu sorgen, wie die Pagona

im Berge des Geschäftes, man kann die nämliche Meinung sein

eintreten, und dinnen, rob und seltsam binwieren, von letzterer

Gartung ist hier die Rede.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Nummer</th>
<th>Klage</th>
<th>Beschreibung</th>
</tr>
</thead>
</table>
| 1)     |       | Die vielen Kreuze und Damen zum harren Gesang von der Leyse, dessen Stil und Ton 
|        |       | den vorgestellten Theater-Stil, und die Wirkung desselben | 
|        |       | nicht mit dem weichen F zu verwechseln. | 
|        |       | Die vielen Kreuze und Damen | 
|        |       | werden wie eine Haft aufs 
|        |       | Auge: sie sind Kreuze, die 
|        |       | in der Tonlage eingewurzelt werden; denn wer 
|        |       | sich von diesen Kreuzen, den 
|        |       | Vom harren F, und den 
|        |       | Vom weichen B; dann 
|        |       | den Ton errungen | 
| 10)    | 7     | Die vielerlei, unharmonische 
|        | 7     | Querschläge, die 
|        | 6     | durch die Töne 
|        | 5     | der zwecklosen Klänge 
|        | 4     | verursacht werden, 
|        | 3     | die vielerlei, unrichtigen 
|        | 2     | zwischenstehende Klänge, vor allem ein 
|        | 1     | Cconcerto, oder 
|        | 1     | die weise Große, um 
|        | 1     | die weise Große vorzubereiten, 
| 22)    | 8     | Das zweite, dritte und 
|        | 7     | vierte Achtel 
|        | 6     | der zweiten keinen anderen 
|        | 5     | Namen als: Nomen. | 

* Die Eigenschaften der Klänge fünten man lieber Abspielkarten von der Natur, der Tonhöhe, der Tonschärfe, usw., 
  wenn man sie nach der genannten Beschreibung ordnen will.

** Wenn man sie nach der genannten Beschreibung ordnen will.
Selbst der Hauptton wird durch die verkehrte Behandlung im Nr. 1. ein Nonens; denn bei keiner Kadenz kommt das Grundton, vielmehr als Hauptschlag vor.

Das die meisten Zwischenfälle in meiner Verbeffung zur Harmonie gerechnet werden können, und auf die Benennung von harmonischen Zwischenfällen Ansporn machen dürfen, s. V. Tab. III.

Erster Takt

<table>
<thead>
<tr>
<th>3</th>
<th>3</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>6</td>
<td>6</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Beziehungen

<table>
<thead>
<tr>
<th>5</th>
<th>4</th>
<th>3 1/2</th>
<th>4 1/2</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>6</td>
<td>6</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

Grundtöne

<table>
<thead>
<tr>
<th>F</th>
<th>C</th>
<th>D</th>
<th>A</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>E</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

Hauptschläge

<table>
<thead>
<tr>
<th>7</th>
<th>7</th>
</tr>
</thead>
</table>

erachte ich für nöthig, hier zu beweisen, damit man einsehen möge, dass meine Verbesserung, eine gänzliche Umarbeitung, das leisst, was meine Kritik von einem anderen Meister fordert, und in seiner Arbeit vermissen.

Im vierten Viertel des siebenten Taktes habe ich nur zum Beispiel für Tonfeger, eine sehr rasche Harmoniesfolge zugesessen, wo die Melodie vom a zum e schreitet, das aber bei der Begleitung vom a schon mitunter zu den Wohlklangen gehöre, doch beim vierten Viertel als verminderte Siebente frei angeschlagen wird. Nun, nach meinem eigenen Tonsystem, muss eine Siebente, die sonst frei eintreten darf, doch alsdann vorbereitet sein, wenn der Ton, der zur Siebente wird, vorher da gewesen. Ist man hiermit nicht zufrieden; so wie ich es selbst nicht bin; so findet man in den weiteren Beispielen, die das Schwedische Choralbuch liefert, Nr. 393 S. 22 eine ganz andere, und gewiss bessere Behandlung.

Da in Erb. Bachs Neolithischer und Ionischer Bearbeitung (siech Tab. IV) fast die nämlichen Fehler wiederholen.
men: So nehme ich diese beiden Tönarten vor der lodiischen in
Vergleichung, und berufe mich, um nicht zu weissfäsig zu
werden, auf obige 12 Rubriken.

Die zwei ersten Takte in lodiischer Toner wird ich diesen
so striff, als die ersten Harmonien platt sind, wo der unbe-
deutenende Sprung vom a zum a im Baß, wenn das Pedal
dazu komme, gewiß keine Mannigfaltigkeit gewährle.

\[ \begin{align*}
3 & 4 | 3 & 4 | 3 & 4 | 3 & 5 \\
\text{(Vergleichende Bachens Behandlung:)} & \text{A} | \text{A} | \text{E} | \text{A} | \text{D} | \text{G} \\
\text{mit meiner Umarbeitung:} & \text{3} | \text{4} | \text{5} | \text{4} | \text{3} | \text{2} | \text{5} | \text{5} | \text{5} \\
\text{A} | \text{F} | \text{H} | \text{A} | \text{D} | \text{G} | \text{C} | \text{G}.
\end{align*} \]

Das widersprüchlich ist im Tenor zum g im Baß; die tri-
violen Dreizähne zwischen dem Tenor und Diskant in zweiten
Takt; die zwei auffallenden Fünften zwischen dem Diskant
und Alt bei einem dazu brinmenden polnischen Bär im
Baß; die punktierte Note h in der Melodie, wobei man nicht
tanzte, wobei man nicht im Takte singt; das zweite Achtel
des Tenors, das h beim dritten Takt zum c im Diskant; die
drei winzigen Siebenten im fünften Takt, und der darin zur
Unzeit angebrachte Oktavensprung der Altstimme; das siebente
Achtel vom neunten Takt, h zum c; die
harmonische, zweckwidrige Gegenbewegung.

\[ \begin{align*}
\text{Alto: a} & \text{g} \\
\text{und} & \text{im siebten Takte,} \\
\text{Bassstimme} & \text{c}.
\end{align*} \]

würde ich keine Gejßerung nehmen, u. d. m. bedürfen keine
Erklärung mehr.

Da meine dritte, vierte und fünfte Raffen mit c
schließen musste; so habe ich es darauf angelegt, daß vom
fünften bis zum ersten Takt die dieselbige Tonsfolge zweimal
vortritt.

Die Ionische Toner gründen sich auf die C-Leiter,
ist ins F transponirt, und erhält deswegen die Vorsich-
tung
nung von einem b, wo ich mich begebe, den siebenten Tact auszuheben.

Dieser große Mann glaubte, ein Meisterstück von einer vierrömmigen Harmonie zu liefern, und ich bin überzeugt, daß viele Harmonisten diesen Tatsch angesehen haben. Er richtete hinzu: (1) auf die gerade Bewegung (mutus rectus) der Tenor- und Oktavstimme; (2) auf die widrige Bewegung (mutus contrarius), die der Baß dazu macht; (3) auf die Gegenbewegung der Altstimme; (mutus obliquus); (4) auf die ungewöhnliche Lage der Siebente g; (5) auf das Wunderbare, das im ganzen Gewebe durchschimmert, besonders wegen der übermäßigen Künste beim dritten und vierten Takte, beim vierten vierzehnten. So geschätzt sind die Reize der Künstler, besonders bei Deutschen: so leicht läßt man sich davon beeindrucken, daß die drei Stellen von Bewegung nichts einer (leider! zu), künstlichen Zusammenstellung dieser siebenten Takte auszeichnen, genüge ich gerne ein. Hingegen, man sagt in schwedischer Sprache, daβ man die Natur, die Ordnung und das Schöne befremden, weil man (compliciert) kunges; und von diesem Verbot von derartiger Art *) stellt hier der Autor, einen unwiderstehlichen bewußt auf. Eine geschäftsvolle Lage der Harmonie kommt mit der schiflichen Farbengebung (Draperie) in der Masse überein; wenn aber die ganze Zeichnung fälschlich, die Kontrast fälschlich wäre: was würde man von einem solchen Gemäldes sagen? Und dies ist hier der Fall. Das fremde, es im Baß, die unnatürlich eingefügte übermäßige Künste für im Tenor, das unnötige, es im Baß. — Was dieses in einer solchen Kritik muß — zu einem solchen, klapprigen Choral — wie überraschend, wie ungereimt?!

Die

1) Färmaga et horae nostre.
Die Beispiele für die luthrische und stufende Tonart habe ich aus alten schwedischen Choralbüchern entnommen.

Die Tanzrhythmik und das Leitmotiv der im zweiten Takt sind so auffallend, als die Beziesung schwankend ist.

Von der Art zu Beziesern einer Reform bedarf, das habe ich in dem ersten Hauptstück schon einen Blick gesehen.

Die Haupflächen haben keine Beziesung nötig, dass diese sich nur den Umwendungen zu gesessen da, es sei denn, um die Qualität der Tonart durch ein $E$ oder $B$ zu bestimmen, und hier würdige ich, der Deutlichkeit wegen, dass man immer $E$ oder $B$, sonst dieselben Erscheinungen sehen aus, wie ein accidentes absolutum, eine Substanz.

Zu Anfang des dritten Takts in der luthrischen Tonart (Tab. III) sollte das $E$ im Bass, eine Umwendung von der C-Harmo nie, die $b$ haben. Einen wichtigen Kontrapunkt macht die $b$ beim Grundton $D$ mit dem profanen Vorschlag a im Diskant, wo man ihn voraussicht, dass $b$, immer die große Sache gehört, und erwarten muss, dass die Gemeine

Das ist langsam vorzugehen, und der Organist dazu mit $D$ einzufallen.

Mißt man den viersten Takte das 3 für eine Oftte anschen: so sollte sie billig dem Organisten vorgeschrieben sein, damit er nicht nachrücke, sich auch mit der Melodie zu besatzen, da ihm ohndem die Harmonie schon so viel zu thun machte.

Da der vierte Vers dieselbe Melodie und Harmonie hat, wie der zweite: so gilt die nämliche Bemerkung für den fechten und achten Takte, als ich beim dritten und vierten schon gemach.

Das zerrende oder schleppende, wie man es nur nennen sollte, nach das vierte Viertel des sechsten Takte) paßt nicht zur edlen Einfalt, der Hauptkarakteristik des Chorals.

Auch ist das Zeichen b eine schöne Erfindung, warum schreibt man nicht deutlicher und für jederman verständlicher den Ton aus, und erkläret, ob er durch einen Ausloser oder Kreuz gezeigt worden?

Wenn z. B. As mit seiner übermäßigen Sehfe vor kommt: so durchschneidet manche Harmonisten die Zahl 6 zweimal, als wenn es nicht dasselbe his wäre, daß ihnen schon da vor. Der Kreis den Ursprung des Intervalles: so weiß man ja, daß es nicht allein aus einem (irrig so genannten) Ton bestehe, sondern aus der Zusammenstellung des Leitereigenen kleinen Driten und der schlussfallmäßigen Erhöhung des vierten Hauptlaufs in der weichen Tonart.

*) man nannte den sehen Ton in der harten fester oder der lebendigen erhoben Ton in der weichen, den Leitenton (transiente). Der vierte erhoben und die große schlussfallmäßige Driten zum zweiten schlussfallmäßigen und es noch viel mehr. Es gibt also, absonder der Leitereigen, oder da das angegebene hierdurch seine Ausdrucksung einichtet, keinen Leitenton, so wie keine Ursach mehr, mit unendlich Kunstwürtern das Gedächtniss zu erhärten: entia non sunt multiplicanda.
erschaffen, machte man für sie einen Aufzug, nannte ihn Basso continuo, den beständigen, daß und man fühlte zugleich die Notwendigkeit, dem Orgelspieler die Harmonien mit Ziefern andern zu wünschen, die die Stelle der obren Linien vertreten sollten.

Zu der Zeit, wo man langsam sang, die Nebelklänge entweder gar nicht, aber selten anwand, war die Beziehung bei der Kirchenmusik eine vorreifische Anstalt. Jetzt, wo man sich gleitende Zieflage erlaubt, die Nebelklänge häufiger anwendet, die nur in einer bestimmten und keiner andern Lage, bei einer gewissen und keiner andern Stimme Platz finden, die aber der Organist unmöglich erstreben kann, ist die Beziehung unmöglichbar. Denn sich die Umstände andern, so gewinnen der Rechtehand ein andres Gesicht.

Es scheint also, daß die Beziehung nicht mehr zweckmäßig sei.

Das man sie entbehren, dagegen in zwei Linien die vierz oder auch nur dreistimmige Harmonie in einer vom Autor selbst gewählten Lage ausgesetzt, auf der Orgel vortragen könne; daß diese Beziehung gewiß mehr Wirkung haben müsse, als die willkürliche Ausführung; die Realisierung der Ziefern in Noten, die man von jedem Organisten zu sichten die Dreistimke hat; daß die Vorschrift auch billiger und wünschbar sei, wenn der Komponist, der mit Müßig übrig die Lage nachdenken kann, einen vierstimmigen Daß für die Vorschrift, der selbständig, dabei, nicht darvon war ich seit 22 Jahren, da ich meine deutsche Messe im Jahre 1778 im Notendruck herausagab, schon überzeugt, aber ich habe aus gegründeten Urzelfarten, wie mit vier

In 18 C. Mutatis circumstantiis mutatus casus, noch und (weisem 1777)

Drei, zwei, fünf und Andern, deren jedes fünf Stimmen hat. 

In 18 C. Mutatis circumstantiis mutatus casus, noch und (weisem 1777)
In einer Partitur von vielen Stimmen möchte ich nun einen besonderen Vorschlag machen, der mich dazu bewog, mit einem Blick auf die Partitur auf die Harmonie einzuwirken. Wenn es, so, die Dritte oder ein Nebenhoch hier und da, wie im Winkel, in einer Einstimm oder Bleistiftinstrument in einem ganz anderen vielseitig auch ungewöhnlichen Schluss verborben liegt.

Auch zu Solos von vielseitig halbseitigenden Einstimmungen oder Instrumenten ist und bleibt ein besonderer Dacht immer nützlich, selbst unentbehrlich, und behält seinen Werth, und ich werde nie billigen, daß man z. B. eine Violoncello-Solo ohne ein bemerkenswertes Begleitwerkzeug, ohne dazu ein Piano forte zu gebrauchen, das die beiden in der Harmonie ausfülle und den gewöhnlichen Genuss bieten solle.

Aber, daß man vom Organisten manch erwarte, als vom Kapellmeister; daß der Organist aus dem Grunde, das ausführlich sein soll, von man dem Kapellmeister Zeit läßt, daß der Organist, sogar zum Choral, der eine ausgewählte Begleitung fordert, so wie eine sorgfältige Harmonie ausfindig soll, die sich bei der Bearbeitung fehler und mehrere Male umgeworden, und wieder neu gemacht habe. Dies beweist, wie man später über die Sache nachgedacht hat. Der Naturwissensch.


Hier sitzt er, der Choral-Verfasser (Verderber?) auf seinem Komöda, (so weich, wie die Orgelbank!) schwitzt in seiner Autor-Tage (dem fünften Stockwerk) sich um her, (in seinem Observatorium) fliegt über sein Schicksal, im Schweiz seines Angesichts sich einen Bus erwölbte zu müssen. Gleich dem Prager Studenten (bei J. F. K.) der mit seiner Mühle die wichtige Entdeckung gemacht, daß, wenn die Gitter aus dem C Dur ist, das Trio (wars auch ein Quartett) aus dem A moll sein muß, wenn auch das Ding, was mir luz, minuens und bestens heiß, nicht nur war. Gleich obigem Studiermacher getöpfert legte er mit der nach Moll, und schien'schul. Was soll das bedeutet, sagt er, (er fängt mit dem Ende an) wie soll ich das spät kriegen? Das ist der Anfang des Ton oder Lunn zum Anfang, und soll die Kadenz machen? (Das Denouement sieht er für Jüngste an.) Nein: der L soll ist sein ***) Dies nennt man im neuen Litzinger demonetister — entmünzten. Nun ist wirklich schon der Rand weg. Das Gepräge muß aber noch mehr geändert werden. Der dritte Vers schließt mit $ (siehe den sechsten Takt) der vierte mit h? (siehe den achtten Takt) Es das geht gar nicht an; das war mein Tage nicht, das man so kauerte... weil...

*) Tela praevis minus nocent.

**) Wir haben eine Opera buffa; il Gustave nolle angustios. Viel leicht ist die Angst des Organisten der verängern soll, noch größer.

***) Siehe Tab. IV in mystolydischer Tonart, den neueren Tafeln.

Man riecht wirklich den Schweif. Aber ich gueter gern ein, dass es mir auch Mu\'he gesoffen hat, die Tonare zu errathen, und diesen edlen Gesang aus seine urspr\'ungliche hebe Einfalt stets zu bringen.

Man hat ihn in Schweden ganz ausgelassen und nicht mehr fangen wollen; da der Text eben auch nichts erhebliches enthaltet: so wird man beim neuen Gesangbuch f\'ur diese Melodie andere Worte einfuhren.
Ich habe dies Beispiel, das vielleicht eines von den an- 
schaulichsten ist, besonders ausgesucht, um dem lehrbegierigen 
Leser den Unterschied zwischen einer reinen Psalmode und 
ihren doppeltten Verfälschung in Abrede auf Melodie und 
Harmonie, so auffallend, als möglich, darzustellen, und 
einen weitlastigen Vergleich zu sparen.

Diese Melodie ist von mir zweimal bearbeitet worden, 
hier Tab. III. und im schwedischen Choralsbuch. (Siehe No-
x pag. 77) Da ich das Choral-System in deutscher Sprache 
entwarf, war noch nicht entschieden, dass das Schweds-
sische Choralsbuch einen so beachtlichen Theil vom System ausma-
chen sollte; da ich aber fand, dass die 6 ausgewählten Bei-
spiele zu den 6 Griechischen Tonarten einem Choralhüter 
nicht zureichende Nahrung gewäahren; da man gewönscht hat, 
diese 6 Melodien, die die Zahlen aus dem Schwedischen 
Gebäude bei sich führen, als ein Studium, das durch 
meine Bemerkungen noch mehr erleichtret werden durfte, zu 
bitten; so folgt hier eine strenge Prüfung meiner eigenen 
Bearbeitungen, die um so mehr Nützen stiften können, je 
ausdrücklicher ich mein Urtheil darüber, besonders bei den mo-
dernen und mitunter profanen Melodien und deren nicht immer 
strengen manchmal sehr nachgiebigen Behandlung, befannte 
zumachen entschlossen bin.

IV.

* Da es im stürzen Takt bärte, wol schreiben können, man würde 
aber kümmerlich zu einem solchen Eindruck, der so neu ist, als er 
trotzdem scheint, (ich spreche aus Erfahrung) das Ohr gewohnen wollen. 
Im selten Takt biete der Kaiser einen Fehler, der in allen 
Sehn, obwohl abendländisch, noch nicht verbessert werden 
konnte, zu justieren, und statt mirrels Rote und halbe Rote A, 
die halbe Note C und Viertels Note A zu lesen.
Strenge Prüfung vierstimmiger Choralbegleitung und Chöre.

Daß für die Choral-Melodie und eine ihr entsprechende zweckmäßigere Harmonie, sich gewisse Regeln bestimmen lassen, daß ausser der historischen Kenntnis auch wissenschaftliche Grundsätze hierauf anwendbar werden können, glaube ich in den zwei Theoretischen Hauptsätzen hinlänglich bewiesen, im dritten und zugleich praktischen Hauptstück durch ausfassende Vergleiche, so wie durch jedesmalige Umarbeitung, leicht und scheinbar, wo nicht handgreiflich gemacht zu haben.

Wer in der musikalischen Literatur einigermaßen bewandert ist, wird eingesehen müssen, daß in den Choralbüchern, die bisher herausgekommen, sich solche Vorschriften verfänden, wie dieser oder jener Choral beschaffen sei, wie man ihn akkompagnieren könne, u. s. w., nie aber, warum die Begleitung grundsätzlich so eingerichtet sein müsse, und nicht anders eingerichteter sein dürfte.

Das, was dies angällt, war mein Motiv,

daß meine Theorie zu eingeschränkt; meine historische Deduktion zu problematisch; meine Kritik über große Weitern zu streng — nun so sei man ein anderes Tonsystem auf; man führe eine weniger einleuchtende Hypothese ein; man seze meiner Umarbeitung eine neue Verbesserung an die Seite.

Will man aber sich vorspiegeln, daß es in Rückblick auf die einzige zur Gleichzeitigen Praxis, die passende Behandlung des Choralgesangs war möglich sei, eine gewisse gekünstelte Reinheit annehmen: so folgen deren noch so, vorunter etliche ganz feine sind, die meinem System nicht eben treu gekünstelt, und wenn ich auch meinen eigenen Grundsätze zu
wider zu handeln scheinen sollte; so führe ich wieder die Grundzüge an, warum ich davon abgewichen bin. Und dies ist die Ursache, warum ich den Künstlern nicht allein lassen darf, sondern mich ihm zur Seite stelle; denn ich bin überzeugt, daß nur durch solche Untersuchungen die Wahrheit laut und sprechend werden kann.

Nun

Da das Schweizerische Choralbuch hier zum Grunde liegt, weiß ich die nützlichen Platten benutzen wollte: so wird sich der Leser weder daran fassen, daß die Zahlen nicht auf eine andere folgen; denn sie beziehen sich auf die Vorlage des Stockholmer Gesangbuchs; noch darauf, daß die Melodien mit den in Deutschland künstlichen nicht immer übereinstimmen; weil diese Abweichung durch die alten Dichter und Reim in Schweden, noch lange vor der glänzenden Epoche der Dichtkunst unter Gustav III., verursacht worden.


Bei der ersten Cadenz, im zweiten Takt, hat pag. 1 der Vorschlag, der mehr Majestät verrath, als Tab. III;

'Ich hatte...'

Die Hände der Händen...'

Worum...'

Weil die...'

Wir haben...'

Denn, daß...'

Es ist...'

Weil die...'

Und wenn...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'

Die ersten...'
III; denn das Verhältnis des Basses zum Tenor c de dürfte etwas profan scheinen, wenn man ihn streng beurteilen wollte.

Im dritten Takte Tab. III ist die Tonfolge neuer und ungewöhnlicher:

7 7 3 3 7
Hauptklänge DEAE;
hingegen pag. x natürlicher und fleissender:

7 5 3 5 7
Hauptklänge DGAC.

Ob ich schon die Folge von zwei fünftenmasig bei einander liegenden mit gleicher Dritte und fünfte begabten Töne der Leiter nicht billigen kann: so habe ich sie jedoch zum Beispiel hier einführen wollen; 1) weil, wie ich schon vorher angemerkt, die Tonfolge in Rückblick auf die Leitertönen Töne im Choralstück, wo man keine Freiheit hat, den Gesang selbst zu erschaffen oder umzuändern, weniger eingeschränkt sein darf; 2) weil bei der allensdass ertshafte geschehenen Gleichheit zweier Töne, die beide ihre kleine Dritte und kleine Fünfte haben, doch die Siebente von einander unterschieden sind; denn es verhältn sich
c zu D wie 3 4 zu 3 5:
d E 3 4 7 4

Das auffallende, was der Tritonus bei der letzten Kadenz im Gesang hat, nämlich h a g f, wird durch das entscheidende gis in der Altstimme sehr gemildert.

Auch im achten Takte ist die Bearbeitung pag. 1, was die Lage berrist, (denn die Tonfolge ist Tab. III dieselbe,) viel geinder; weil 1) der Hauptklänge beim Schluss im Grunde liegt, statt daß Tab. III, was sehr ungewöhnlich doch nicht zu verwerfen ist, eine Umwendung vorhält: 2) weil Tab. III beim vierten Viertel die F Harmonie, nach dem Schlussfaltmässigen fünften Ton E in einer Lage erscheint,
die bei der Simplicität, die den Choral charakterisirt, vielleicht aussfällen dürfte.

Im neunten Takt Tab. III ist bei der Baßstimme ein Druckschlag eingeschlichen. Statt einem Viertel c und der halben Note A sollte eine halbe Note c und ein Viertel A stehen. Das Tab. III die Mittelstimmen beim neunten Takt mehr Räumung haben, als sog. 1, fälle jedem in die Augen.

Da diese Choralbegleitungen einen doppelten Zweck haben, nämlich zum Orgelspiel sowohl als zu einem vierstimmigen Chor geeignet sind, so muß ich hier ein für allemal folgende Erklärung thun.

1) Das den Organisten zu gefallen, und um die Uebersicht zu erleichtern, die vierstimmigen Harmonien in zwei Teilen und im Violinschlüssel nebst dem Baßschlüssel geschrieben worden; 1) weil man sich zur Regel macht, mit der rechten Hand den Diskant und Alt, mit der linken den Tenor und Baß vorzutragen, es sei denn, daß der Tenor sich zu weit vom Baß entferne, wie im letzten Takt Neoc 1 pag. 1, wo die rechte Hand drei Stimmen zusammenfassen muß, und der linken nur den Baß überläßt *), 2) weil der jetz allgemein eingeschriebene Violinschlüssel, mit dem Baßschlüssel vereint, die äußere Deutlichkeit erzielt, da das e im Violinschlüssel einen Strich unter den fünften Linien und das nämliche c im Baßschlüssel einen Strich über den fünften Linien hat.

2) Das

*) Es thut man auf einer guten Orgel ohne Pedal akkompagniren, die man Positiv (besser Trag-Druck) nennt; so rathe ich für den Baß immer die tiefsten Töne auszuführen, und mit der rechten Hand die drei Einstimmen zusammen zu fassen, wenn anders die Tenorstimme es zuläßt; denn auf Kosten eines oder des anderen Lopes darf doch nie die Harmonie verschwämt werden.
2) Daß man sich mit dem Ausführen der Singstimmen manchesmale anders beschaffe, als mit dem Abspielen des Orgel-Akkompaniments, und dies betriebe hauptsächlich die Altstimme. Da der zweite Takt No. 9 pag. 1 dieser bige Kadenz hat, als der letzte Takt: so wünschte ich die Begleitung der Orgel immer so vollständig zu hören, als möglich ist, nämlich daß man beim Schluf die Künst ruhigsten lasse, wie im letzten Takt angemerkt ist: 3
d
f

wenn man aber den Choral mit vier Singstimmen vor tragen läßt: so wird es für die Altstimme immer langsamer ausfallen, daß man, wie beim zweiten Takt, bei der letzten Note der Kadenz ihr den Eintang mit der oberen Stimme anweise; denn d & cis a würde gewiß nicht so fließend sein, als: 3
d

cis d.

No. 9.

Bei dem dritten Viertel des ersten Takte habe ich mit Vorbedacht die Künste zur E Harmonie ausgelassen; weil die kleine Künste h nicht in der Dorischen Seite Statt findet, hinausgen die große Künste h zu hart klingt. Außerdem macht die kleine Siebente ohne ihre Künste oft bessere Wirkung; weil ihr rächer Beiträ die andächtigen Charakter des Choral s schadet.

Dieser Choral beweist schon, daß ich meinen Grund sätzen besonders in Rücksicht auf die fremden selbst in die Melodie einseitlichen Töne nicht immer treu bleiben konnte; weil es schlechterdings unmöglich ist, eine Gemeine, wenn sie schon seit einer Tradition von mehreren Jahrhunderten an Fehler gewöhnt worden, zur ursprünglichen Reinheit zu rückzubringen.
Da man bei der dritten Kadenz cis vierten und im letzten Vers gar das h eingeführt hat: so müsse meine Begleitung sich nach dem un- eigentlichen Gelang richten, und dies dient meinen vielseitigen Zufällen zur Richtschnur, wie man sich in solche Umstände müsse zu schicken wissen, um durch eine zweckmäßige Harmonie das zu ersetzen, was der Melodie unwiederbringlich durch unfundige Harmonien entwande worden.

Dass im ersten Takt b besser sehe, als h, daran ist kein Zweifel, aber alsdann würde ich folgende Tonsolle vorschlagen:

Dieses a

<table>
<thead>
<tr>
<th>a</th>
<th>1</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>c</td>
<td>2</td>
</tr>
<tr>
<td>e</td>
<td>3</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Bass c d e f g a b

Dies geschieht durch eine Umwendun, wo d im Bass mit der Sexte h im Tenor erscheint. Da h die sechste Töne in der Dorischen Tonart ist, und hindert, dass man F als wirklichen musiklichen Hauptton, in dessen Vierer sich b vorsindet, ansehen kann: so gewinnt hierdurch die Kategorisität des Choralsangs, und das Bestreben, auch mit Beherrschung der verdorbenen Melodie durch eine zweckmäßige Auswahl der Harmonien den Charakter einigermaßen wieder herzustellen, bleibt nicht ganz ohne gänzlichen Erfolg.

IV V

Der ungrade und Trippeltakt, den man das hinziehende oder gar springende Zeitmaß nennen dürfte; wenn nicht der langsame Gang nach einen gewissen Ernst damit verbände, ist frei...
freilich nicht des Chorals eigene Kontur. Ist aber die Gemeine einmal an diesen Einschnitte gewöhnt, um jedes erste oder ungrade Taksteil wie eine halbe *) Note, jedes zweite oder grade Taksteil wie ein Viertel vorzutragen, und ein ausgesprochenes Gewicht der Noten im Gefang nochbar zu machen; so scheint diese Rhythmische Sonderung Zwischenklänge herbeizuführen zu wollen; weil in jeder Hälfte des Takts das zweite und fünfte Viertel einen leeren Platz darbietet, der aber unangefüllt bleiben, immer mehr Leitungsart werden musste, und nur durch das fließende der Mittelstimmen und Zwischenklänge eine allmäßige sanfte Händigung erhält.

Da die Choral-Melodie, die hypogeisfische Tenor und rein ist, selbst bei der ersten Kadenz mit den drei Tönen c h e dazu einläder: so erfolgt eine analoge Antwort beim 3 und 4 Takt vom Tenor, beim 6 T. von der Altstimme, und beim 7 T. von der Tenor- und Altstimme.

Die Gemeine selbst nimmt bei ihrem auch noch so rosigen Beifall die Zwischenklänge, die manche Komponistre schlechstens landes verwiesen wollen, in Schutz; weil sie sehr oft zwischen zwei Tönen, wo ein Raum in der Tonleiter leer ist, diese Zwischenlüfte einschaltet. Obwohl die Erstörungen am allerwenigsten zum andächtigen Choralgesang passen: so erhellt doch schon hieraus, daß eine allmäßige Stufenfolge von Tönen dem Ohr mehr behagt, als eine scharfe Lage von getrennten Tönen.

Die *) Chorale werden eigentlich mit großen (sogenannten Klang-)Noten *) bezeichnet werden sollen, dagegen ich nicht, bloss wegen der Ersparrung des Raums neben beim gradeen Takte Teilel-Noten das. Beim uns gradeen Takte habe ich immer 2 Takte gesetzt, nie aber 3 Takte, der ein zu winziges Ansehen gewinnen würde, zugelassen.

1) In Schweden nennt man die oben Noten, die zwei Takte galten, Klangnoten oder Grags-Noten; weil ihre Signe einem Todensfang gleich.
Die Unterhaltungssichere $\text{c}$ bei der Altstimme im letzten Takt, die ich wegen ihrer gewöhnlichen scharfen Wirkung für unnötig zum Choral erklärt habe, verliert hier die Stärke und alles was prosan klingen sollte, dadurch, daß die Cifte und Dreizehnte, das $a$ im Tenor das $c$ im Distanz mit ihr vereinigt worden.

No 17.

Die Melodie ist hypocalysischer Tonart und rein. Ich habe hier in die Mittelstimmen einen fließenden Cefang und in die Harmonie folgende Nebelkäne einzuführen gesucht:

$\begin{align*}
7 & / \text{c} \leftarrow \text{g} \quad \text{zum Hauptflang} \quad \text{a} \quad \text{im} \quad \text{3. T.} \\
5 & \\
6 & /
\end{align*}$

No 27.

Auch dieser Choral ist rein. In der Begleitung habe ich bloß das $g$ als schlußfallmäßige große Dritte zum fünften Ton $e$ eingeprürt. Das $g$ aber, das beim sechsten Takt vorkomme, hat die Absicht, den Weg zu biehen. Daß ich jedoch $e$ nicht als ersten Ton mir einer weichern Dritte, sondern als schlußfallmäßigen fünften habe einreiten lassen, geschieht, um mehr Entscheidung zu erzwingen und um den Choralstil desso mehr zu karakterisieren. Fürte die dritte Kadenz im weichen $e$ geschlossen: so würde bei der vierten Kadenz das $\text{g}$ als Hauptton zu scheidern berechtigt werden; dies war aber eine gänzliche Abweichung von der hypocalysischen Tonart, worin die Melodie sich anhält.

Die Begleitung des ganzen vierten Verses (vom vierten Viertel des sechsten bis zum dritten Viertel des achten Tacks) schriebe mir etwas streif zu sein.

Um mit Besehiehtung der hohen Einszelt etwas mehr Mannjachtigkeit einzuführen, schlage ich folgende Verbesserung vor:

\text{Disc.}
Diefe.

Alt
Ténor
Bäs

Nro 31.

Wer aber meine Erzählung und den ziemlich umständlichen Bericht vom Schicksal des Chorals Nro. 1 reell nachge- dacht hat, wird hier leicht den Ausdruck erraten, und die Verlegenheit der Organisten sich lebhaft vorstellen können, wie und warum er in diese einfache ruhrende Melodie die fremden Töne, als beim dritten Vers, gis beim vierten Vers eingeschaltet. Er müste nämlich zu a h g f e g a h keine Begleitung ausfüllen zu machen, und seiner gewöhnlichen musikalischen Schlusselflisse passen zu g und a ganz und gar nicht.

Hier folgen die Harmonien, wie man diesen Choral in seiner alten Simplicität hätte begleiten können.

\[
\begin{align*}
\text{a} & \quad h & g & f & e & g & a & h \\
\text{c} & \quad d & c & d & c & d & e & f & g & \text{gis} \\
\text{e} & \quad g & f & e & g & h & c & d & c & \text{gis} \\
\text{f} & \quad e & d & c & \text{H} & \text{A} & \text{e} & \text{f} & \text{e} & \text{A}
\end{align*}
\]

Da einmal das bis in der Melodie von der Gemeine ausgenommen und nicht mehr auszumachen war, so habe ich den dritten Vers ins weiche E geleitet. Das dies sehr profan klinge, gesteh ich gern ein: ich hörte eben so wohl g a h
d d h
h a g
g f e

segn können: hierdurch wäre die Tonfolge auch etwas mehr Choralmäßig geworden, aber nie wäre dem Unheil ganz abgestanden gewesen.

Der Zwischenflang bis im dritten Takte ist sehr karak- teristisch; weil sein solcher Satz gewiß in einer anderen Art Musik, als Choral, nie Platz finden.

In welcher Tonart ist nun dieser Choral versessen? Man wird mir nach gewöhnlicher Eintheilung nicht anders antworten können, als: in phrygischer. Wenn es aber eine ausgemachte Wahrheit und ein von alten Choralisten angenommener Grundlage ist, daß der erste und letzte Ton der Melodie (die Harmonie gewiß nicht) die Tonart bestimmt: so darf ich jetzt, was ich Seite 29 versprochen, vermittels der hier vorgenummenden Vorderung und Zurückweisung auf den Urgesang mit einem Hypomypophrygischer Tonart auftreten.

Nro 38.

Den unmüßigen Leserfremden Ton G 5 bis, der zweimal, nämlich bei der vierten und sechsten Kadenz verkehrt, könnte man wohl entbehren. Die Begleitung zu g und a habe ich schon öfter, selbst auf dem Titelblatte (unter den Schlußfällen der Aelischen Tonart) vorgeschlagen.

Das man im Choral keine andere Töne, wenn es doch fremde sein sollen, einführen darf, als schlüssigmäßige, ist hinaufwärts bewiesen. Wollte man dieses Verbot aus meist zu Anfang des ersten und zweiten Teils ausdehnen; so unterscheide ich selbst das Verdammmungthreid; denn, in der Umarbeitung der Sieh. Bachischen Chöre sich ich ganz bestimmte vom
vom Einstang, der weit besser zur Begleitung des fünften Tones passen würde.

Um den lehrgreifigen Leser in Stand zu setzen, daß er selbst arbeiten könne: schlage ich vor, alle Kreuze auszumärcen.

Beim Schluss vom ersten und anderen Theil und bei der dritten Kadenz kommen zwei ausgezeichnete Schlusstakte vor, die eben so ungewöhnlich, als für den Choralsil charakteristisch sind:

\[
\begin{array}{cccccc}
7 & 7 & 3 & 5 & 5 & 7 \\
D & H & E & F & H & C \\
IV & II & V & IV & VII & I
\end{array}
\]

Die vierten Töne D zum A, F zum C liegen hier im Grunde, und diese Schlusstaktmäßige Lage der zur Umwendung geeigneten Töne gewinnt mehr Gravesität, als wenn selbst der Haupftakt da wäre. Hier erfahren wir, was eine solche Lage vermag.

Daß ich bei der ersten Kadenz auf eine nicht alltägliche Weise in den Haupftakt (nicht Hauptton) A einlenke, um die Harmonie vom Haupfton E auszusparen; denn der Choral ist physischer Tonart: geschieht, um das weite Feld der Mannichsäitigkeit im Choralstil, das man leider! zu wenig kennt, (wenn es möglich wäre) auszufüllen. Will man meine eigene Behandlung des zweiten Taktes mit der Kritik über die & Bachischen Chorals die Tab. II unserer Zeile sechsten siebenten und achten Takt in Widerspruch bringen: so antworte ich, daß man wel Recht hätte, wenn bei mir folgende prosane und plattische Tonselze vorkäme:

\[
\begin{array}{cccc}
f & d & e & g \\
\frac{\text{lo}}{\text{lo}} & h & e & \text{g} \\
a & g & g & \text{d} \\
\text{e} & \text{g} & \text{c}
\end{array}
\]

nun aber macht 1) die Harmonie des VII Tones; 2) die Einleitung in das A; 3) die Lage, wo der scheinbare vierte Ton D (zwar vermittelst einer Umwendung) im Baß vorkäme, einen nur zu merklichen Unterschied.

Für
Für den letzten Takts sowohl im ersten als zweiten Theil schlage ich folgende Anordnung vor: \[ \begin{array}{cccc}
 e & f & e & f \\
 h & d & e & h \\
 a & a & g & a \\
 d & H & e & a
\end{array} \]

Hier löst sich die Siebente \( e \) zu \( d \) vermittels eines Vorwurfs auf, der Alt tauscht mit dem Baß; denn im ersten Viertel hatte der Alt \( b \), der Baß \( d \), im zweiten Viertel erhält der Alt \( d \), der Baß \( H \); und der schlußfassmäßige Gang des Basses: \( H, e \), obgleich die \( H \)-Harmonie wegen Mangel an großer Dritte unschlüßfassmäßig ist, charakterisiert noch ungleich mehr den Choralstil.

Nro 40.

Die Melodie ist hypothetisch, rein. Ich habe in allen meinen Chorälen nicht so wohl gesucht, eine vierstimmige Harmonie, die zu einem Gefang d. i. zur Choralmelodie passt, einzuführen, sondern zwischen vier reinen wentslichen Gesängen eine Harmonie zu stiften; weil ich einer jeden Eingstimme, den Grundlagen gemäß, die ich vorher E. 51. angegeben, ihren eigenen Charakter anweisen wollte, und bin, da die Schöpfung des Gesangs nicht von meiner Wahl abhieng, nicht bei allen Chorälen gleich glücklich gewesen.

Beider vierten Kadenz im sechsten Takts erwarte man einen Schlufsstoß ins \( C \) mit der Dritte \( e \) im Distanz; man sieht nämlich einer Analogie in der Begleitung entgegen, was zu die Analogie im Gefang beim fünften Takts einzuladen scheint. Um mehr Mannichfaltigkeit zu erzielen, um zu hindern, daß nicht bei vier Kadenz immer die \( A \)-Harmonie erscheine, um zugleich dem Tonsorcher zur Belehrung Varianten von Tonsätzen auszusuchen, schlage ich hier eine Umarbeitung vom sechsten bis neunten Takts vor.
Die vorstehende Anweisung zur ersten Note kann nunmehr durch das Obige vollendet werden, indem der Verfasser die nun folgenden Anweisungen hinzufügt.

Die nachstehende Anweisung zur zweiten Note kann nunmehr durch das Obige vollendet werden, indem der Verfasser die nun folgenden Anweisungen hinzufügt.

Die vorstehende Anweisung zur ersten Note kann nunmehr durch das Obige vollendet werden, indem der Verfasser die nun folgenden Anweisungen hinzufügt.
Nach dem Zeugnis der erfahrensten Organisten in Schweden wird diese hypothetische Choralmelodie durchgängig richtig von der Gemeine als von den Cantoren selbst gesungen; weil letztere als halbeschriebene und eingebildete Kunstverständige sich die Choralwirksame Freiheit nehmen, im zweiten Takt statt dem sanften originellen die einache schlussallmäßige gis anzustimmen.

Zur ersten Kadenz, die ich ins weiche E als Hauptschlag geleitet, war ich gesungen, zwei fremde Töne, nämlich das und bis einzubehren. Sollte E als sanfter Ton vom A die Schlussall ein streuen, so, wie ich schon angemerkt, im Choral eine einzige Harmonie die Schlussall bewirke; so kann es auf folgende Art geschehen: a h g e
\[ \begin{array}{c}
  \hline
  h \\
  \hline
  e \\
  \hline
  d \\
  \hline
  a
\end{array} \]
\[ \begin{array}{c}
  \hline
  f \\
  \hline
  g \\
  \hline
  gis \\
  \hline
  f d H e.
\end{array} \]

Wenn beim vierten Takt das als nicht gewaltsam eingeschwungen wäre, so könnte man diesen Choral auf die ähre dorische Tonart zurückleiten; denn E, mit cis in der Leiter, ist die Nebenleitung von D mit h. Um ihn ganz dorisch zu haben, würde ich folgende Takte ändern, und das C ganzlich auslassen:

erster und
zweiter
vielter
achter
unter.

Der Tenor singt beim vierten Viertel des vorletzten Takts im Einklang mit dem Baß, und steigt beim ersten Viertel des letzten Takts in die Ächte; dies nennt die Italiener: octava alla rovescia.

Wo eine Gemeine nicht unübersichtlich den Zwischenflang fis in der Melodie beim neunten Takt behauptet, könnte man auch ihn ausmärschen, doch ist er wegen der Abändnung des Gesangs nicht ganz zu verwerfen.

Auch dieser Choral gründet sich auf die dorische Tonart und auf die Leiter vom weichen D ohne b, und sieht, wegen dem Umfang der Singstimme, im weichen G ohne es vorgeschrieben.

Der Hauptflang E im dritten Viertel des ersten Takts wird nicht als der zweite Ton in der weichen Leiter vom D, sondern als der siebente in der harten Leiter vom F betrachtet; denn die Siebente tritt ohne Vorbereitung ein.

Diese Melodie ist ganz profan, die Begleitung hingegen acht Ionisch. Sie bezieht sich auf das C, wovon diese Vorschrift eine Transposition liefert.

Wolste
Wollte man die erste Kadenz, vermittelt des Haupt-
flangs A. ins D als Hauptton leiten, statt das C vorauszu-
V
schieben; die dritte und vierte Kadenz, beide ins D als fünfs-
ten; die fünfte in den Hauptflang G; so würde ein Trans-
lied daraus. Dies beweist, wie unentbehrlich das Choral-
system für Organismen ist; weil sie nicht nur die Ästhetischen Melodien
gehörig begleiten, sondern auch die ungeschützt durch ein passen-
des Akkompagnement veredeln sollen.

Die Melodie vom fünften und sechsten Takt ist diesel-
bige, wie die vom siebenten und achten; allein der Bass, der
nochmals eine Dritte höher wird, stellt eine Umwendung
vom Kontrapunkt in der Regima vor.

Da die nämliche Melodie im No 84 beim fünften und
sechsten Takt wieder, aber mit einer dritten und ganz ver-
erschiedenen Belegung vorkommt, die sich durch den erhöhten
vierten Ton Cis auszeichnen; so lernt hier ein lehrbegieriger
Leser mehrere Arten von Tonfolgen kennen.

Daß dieses Cis im No 53 beim letzten Takt angewandt werden, glichbar, um die Wirkung der Harmonie
zu veredeln, und das prosane, das auf die Melodie haftet,
zu verdecken.

No 56.

In diese Jonsche Choralmelodie ist beim fünften Takte
ein fremder Ton eingeschaltet worden, der der Hauptchar-
akteristik schadet, und dabei hindert, daß bei der dritten Ka-
denz ein so prächtiger Schlußfall, wie der Mykolydische, vor-
kommen könnte:

\[
\begin{align*}
\text{g} & | \quad \text{a} & \quad \text{a} \\
\text{d} & | \quad \text{d} & \text{cis} & \text{h} & \text{cis} \\
\text{e} & | \quad \text{cis} & \text{h} & \text{cis} \\
\text{A} & | \quad \text{A} & \text{A} \\
\end{align*}
\]
Um die Eigenschaft des Chorals wieder herzustellen, die durch einen einzigen prosaen Ton entbehrlicher wird, habe ich plagiatische Schlussfälle eingeführt, die sanfter sind, als die authentischen, und dem Inhalt der Worte und der Würde des Gegenstands entsprechen.

Man vergleiche folgende Schlussfälle.

\[
\begin{array}{cccc}
\text{d} & \text{h} & \text{cis} & d \\
\text{cis} & \text{a} & \text{cis} & \text{c} \\
\text{cis} & \text{d} & \text{cis} & \text{cis} \\
\text{cis} & \text{cis} & \text{cis} & \text{cis} \\
\text{cis} & \text{cis} & \text{cis} & \text{cis} \\
\end{array}
\]

IVV VII V V

man untersuche ferner, welche Wirkung die Erste beim dritten und zehnten Takte hervorbringt, um sich einen bestimmten Begris vom Choralgesang und Choralbegleitung zu machen.

Sollte jemand mehr Bewegung in den begleitenden Stimmen (vielleicht auf die Art wie bei Nr. 42) wünschen; so folgte auch hier ein noch ein Beispiel:

\[
\begin{array}{cccc}
\text{cis} & \text{cis} & \text{e} & \text{cis} \\
\text{cis} & \text{cis} & \text{cis} & \text{cis} \\
\text{cis} & \text{cis} & \text{cis} & \text{cis} \\
\text{cis} & \text{cis} & \text{cis} & \text{cis} \\
\text{cis} & \text{cis} & \text{cis} & \text{cis} \\
\end{array}
\]

\[
\begin{array}{cccc}
\text{cis} & \text{cis} & \text{cis} & \text{cis} \\
\text{cis} & \text{cis} & \text{cis} & \text{cis} \\
\text{cis} & \text{cis} & \text{cis} & \text{cis} \\
\text{cis} & \text{cis} & \text{cis} & \text{cis} \\
\text{cis} & \text{cis} & \text{cis} & \text{cis} \\
\end{array}
\]
Will jemand sich die Mühe geben, diese neuerwählten Takte in Ordnung zu setzen, so kann er unter beiden Begleitungen die auswählen, die ihm zweckmäßiger vorkommt.

97

Diese Choros-Melodie ist dorisch, rein. Ich habe bei den Versen, wo die Melodie zwei oder drei Silben auf dem selbstigen Ton vorträgt, eine ausgeschriebene Bewegung des Basses wie Nr. 27 durchzuführen gesucht. Da im Gelinge die Analogien fehlen sind: so läßt sich nicht viel im Bass der gleichen anbringen, wenn anders der Bass ungezwungen sein soll.

Daß man beim auszeigen des Basses für die Singsime die ganz tiefen Töne eine Oktave höher schreiben müsse, fällt jedem in die Augen, und bedarf keiner genauen Bestimmung mehr.

Sollte jemand beim achten und vierzehnten Takt die verminderte Siebente auffallen: so kann das Kreuz wegschieben; findet man die Unterhaltungssebente anstößig:

\[ \begin{align*}
    &\quad f e d \\
    d &\quad es \quad a \\
    a &\quad g f \\
    A &\quad A d \\
\end{align*} \]

diese untere Stimmen vor.

Auch bin ich mit der zweiten und fünften Cadenz nicht zufrieden; weil der Tenor mit dem Diskant in Dezimen fortschreitet. Eigentlich, wenn man eine konzentrierte Lage für die Harmonie aussuchen will, soll man den Tenor immer höher setzen, als den Diskant, d. i. die Fortschreitung so einrichten, daß, wenn der Diskant und Tenor von Mannstimmen vorgetragen würden, der Diskant und nicht der Tenor die Unterterz bilden; folglich zwischen der Frauenstimme oder Knabenstimme und dem Tenor sollen Sexten aber keine Dezimen-Verhältnisse gebildet werden. Hier ist die Verbesserung:
Hier ist die Verbesserung:

\[
\begin{array}{cccc}
\text{a} & \text{h} & \text{c} & \text{h} \\
\text{f} & \text{a} & \text{g} & \text{i} \\
\text{a} & \text{c} & \text{e} & \text{c} \\
\text{c} & \text{h} & \text{e} & \text{c} \\
\text{f} & \text{d} & \text{e} & \text{c} \\
\end{array}
\]

Nro 84.

Diese Melodie ist ganz modern und noch mehr prosan, als die von Nro 53. Bei den drei ersten Kadenzen habe ich immer etwas charakteristisches für den Choral mit eingeschoben: bei der ersten einen Schlusssatz ins C; bei der zweiten, eine Elsfe; bei der dritten, den Schlusssatz vom vierten oder siebenten Thon und wieder die Elsfe; wollte man auch das Platte vom vierten Schlusssatz verschweigen; so schlage ich für das letzte \( g \) folgende Begleitung vor:

\[
\begin{array}{cccc}
\text{g} & \text{d} & \text{e} & \text{d} \\
\text{c} & \text{h} & \text{c} & \text{G} \\
\end{array}
\]

Daß ich beim zweiten Vierckel des zweiten Tafes einer Unterhaltungsziebente den Eintritt gestattet, widerfährt noch nicht dem Verbot, das ich selbst gegeben; weil in dieser Lage, wo das \( c \) zum Grunde liegt, und gleichsam einen Zwischenklang vorstellt, sie nie den wollustigen Eindruck machen kann, der ihr sonst ganz eigen zu sein pflegt.


Am Nro 100 sollte die vierte Kadenz den nämlichen Schlusssatz, wie die andere, die siebente den nämlichen Schlusssatz, wie die dritte, haben, dann wäre der Choral dorisch und rein.
Von Nr. 107 war im dritten hochgezogen die Melodie.

In Nr. 115 mußte ich auf das einstimmige Zeugnis der ersten Organisten von Schweden, daß die Gemeine von dem sogenannten Bauernabus B bei der ersten und dritten Kadenz, wo sie sich oft akkompaniiren, nicht absichtlich sei, eine Dritte der Melodien zulassen, hi nochmals.

In Nr. 129 deuten die Zwischenklänge beim vierten Takt die falschste Folge zweiter Künste. Dieser Takt habe ich bei allen alten und bei allen großen Kirchenkompositionen gefunden, aber von keinem Theoretiker eine beschreibende Erklärung darüber erhalten können. Das Zeichen, wodurch es auch noch so langsam ist, kann keine falschste Relation vermissen machen, nur die Rhythmishe Unwissheit, ob nicht schon das erste b, durch eine Art von Vorzügung, die Ausführung beweise, scheint mir, einen so schüchternen Gang eingerissen zu haben.

In Nr. 125 habe ich in der Melodie zwischen g und e sechs sechsten Takte den Zwischenklänge gesetzt, aber sonst ausgeschlossen; weil dieser einzige fremde von einer falschen Tonleitung nöthig machten, und dadurch alles verwederben würde.

In Nr. 131 und 136 kommen harmonische Zwischenklange vor. Daß ich in Nr. 131 Nebelklänge eingeschrieben habe, um einer platten melodischen Tonfolge etwas aufzuwerten, täte jedem in die Augen.

Ruh von Rhythmus. Ob Eden, der Choral im allgemeinen nicht im Takte geführt wird; deswegen auch keine ebensolche Noten i. d. lange und kurze hat (es sei denn, im Trippelakt wie z. B. Nr. 16 n. 1. w.) und manchesmal, nur dem Gehörle nach, bei gewissen Stellen, vielleicht aus der vorletzten Noten etwas länger anhalten: so ist doch bei der Vorzügigkeit eine Rhythmishe Ordnung unentbehrlich.

Dem
nicht gewöhnlich ist, bei Nr. 132 und Nr. 240 mit dem zweiten Viertel anfangen, und dadurch alle Kadenzien (die fünfte beim letzten ausgenommen, die nur aus 7 bis 8 Silben bestehet) auf den starken Taktteil, nämlich auf den ersten, aber am meisten Gewichte holten, geleitet, und durch die Verlängerung des letzten Schlusses bei Nr. 240 auch den Vorzug erlangten, das die zweite Strophe, die wieder mit dem zweiten Viertel anfing, in ein gewisses Gleich komme. Allein Nr. 141 konnte keinenwegs rhymatisch gereicht werden; weil die ungleichen Verse zu 7 und 8 Silben immer mit dem Vorschlag anfangen.

Der Zwischenklang, der in Nr. 132 beim dritten Takte in der Tenorsstimme vorkommt, findet beim ersten Takte etwas Platz; dort war es 5 zwischen a und b, hier müste er entweder 5 zwischen a und b sein, allein b gehört nicht zur Leier, oder b, das kein Septenton *) zwischen eis und e sein kann. In Nr. 138 habe ich such im Laß eine gewisse major-städtische Bewegung (eine Art passato) durchschweben beizubehalten, obwohl die Melodie nicht sehr einfach, und um so weniger dazu geeignet ist.

Beim Nr. 182 im vierten Viertel des dritten Tastes kommt vom siebenten Ton Fis eine ungewöhnliche Umwandlung vor, so wie bei Nr. 186 im andern und fünften Takte eine nicht alltägliche Zusammensetzung von einer Neunte und Dreizehnste.

Im letzten Takte von Nr. 182 liegen drei Töne nicht nebeneinander, nämlich die 8, 9 und 10 oder Dritte. Ich wollte hier ein Beispiel ausstellen, wie die Nebelnähe mit den Wölklingen vereinigt werden könnten, und den engstarkigen Tönsern, die aus dem Vorurtheil einen falschen Gang nie wagen durften, praktisch zeigen, wie in einer richtig gezeic

*) Die unerreichliche Eigenschaft eines Zwischenklangs.
nen Harmonie jede Stimme mit einer gewissen Freiheit einzuherrten sollte, sonst hätte ich ja wol den Tenor die fünfte anweisen können.

Im dritten Takte von Nr. 230 werden Uebelsänge ausgeräumt: der Diskanz nimmt das c den Tenor ab, und löst diese Sixtente auf.

Die Vertauschungen (Zunckpazionen) beim Tenor im zweiten Theil des Nr. 157 hat ein, auch engbrüütiger, Kunstzüchter und dabei fleiter Tonzeiger anständig gefunden. Daß die Melodie ganz profan ist, kann Niemand laugnen; daß ich beim zweiten Takte zur zweiten Kadenz eine Dritte im Choralabstande zulassen mußte, täte jedem in die Augen; daß ich aber diese Bewegung angebracht habe, beweist mehr der Wunsch an Ideen, noch Entheizung der Psalmodie; weil, sobald man beim fünften Takte die Achtels-Pause wegläßt, die Harmonie einen gewöhnlichen Gang erhält, und gewiß rein ist, diese Zunckpazionen aber eine regelmäßige Beziehungsfolge annnehmen, und zur Harmonie mitgerechnet werden können.

In der Gelegenheit von zwei verbotenen Fünfsten, die in Nr. 266 beim zehnten Takte zwischen dem Alt und Tenor vorkommen, die aber sobald verschwinden, als man nur dem Tenor statt dem ersten a, das c anweist; will ich hier eine Verhaltungs-Regel, der ich bei allen meinen Kompositionen und im jeden Stil reuig gebühren bin, mitteilen.

Die Folge von zwei großen Fünfsten ist nie erlaubt.

Die Folge von ungleichen Fünfsten, wenn die drei kleinen vorausgeht, zwischen den äußeren Stimmen, wird im reinen Satz nicht geduldet.

Die
Die nämliche Folge zwischen einer äußeren d e f g Stimme und den Bass ist nur deswegen ansehbar, weil die Eigenschaft des Basses mehr Gravität fordert, desso weniger eine gefangige Grossähnlichkeit mit den oberen Stimmen zulässt.

Auss der strengen Stil, z. B. im Rezitativ, f g h bei Fragen erlaubt man sich diese Folge zwischen h g dem Diskant und eine Mittelstimme.

Die Folge von ungleichen Fünfen, wenn die d e f g große Voraussetzungen, zwischen den äußern Stimmen, sich finden im strengen Stil und Kirchenmusik nicht er d h l zieht. Doch erlauben es sich die Kammer- und musikalischen Theater-Komponisten.

Die nämliche Folge zwischen einer Mittelstimme e d h und dem Bass ist aus vorigen Gründen immer f g h auffallender, als zwischen einer Mittelstimme und dem Diskant.

Die Folge von zwei kleinen Fünfen ist allzeit erlaubt, doch dem Gehör wohlkommner, wenn sie f g h sinken, als wenn sie steigen; weil im zweiten Falle man immer zweifeln könnte, ob das g nicht eis f h d gis

Siebente vom G, statt Fünfe vom H wäre.

Beschluss.
Beschluß.

Diese Choralfchehre, die ich auf ein System gebrochen, wird eine Ehrenrechnung für mich, gegen die intoleranten Kritiker, die meine Orgel-Konzerte als Entbehrigung des Instrumentes und meinen Vortrag als eine schändliche Galanterie ausgeschrieben haben. Selbst meine Religion ward dabei nicht geschenk, weil es zum Triuma werden sollte: daß ein Katholik Leit- nen Lutherischen Choral spielen könnte.

Ueberhaupt ist aber meine Orgel-Konzerte viel derai-
sonnet werden.

Der Brennpunkt, aus dem eine vielklassige Kritik zus-
ammenreunnt, ist, mit wenigen Worten gesagt, die Nach-
ahnung 1) der Instrumente, 2) der Natur.

1) Seit 1754, wo ich als Student auf der Universität die
Orgel spielte, war es meine Lieblings Mode, vermittels
einer mannichsletigen Verbindung und Mischung der
Orgel-Register und ihrer charakteristischen Behandlung,
ungewöhnliche Wirkungen hervorzubringen. In den
ältesten Orgeln, deren eine vom 15ten Jahrhundert
datirt, habe ich schon die Vorschritten Viola di Gamba,
Trompet u. s. w. gefunden; allein beim bereits herein-
brechenden 19ten Jahrhundert will man noch nicht
zweifeln, daß ein Viola di Gamba-Register Viola di
Gamba mäßig, eine Trompete in der Orgel Trompe-
tenmäßig gespielt werde u. s. w. Die Fertigkeit mei-
ner Kénger habe ich neie zum völublen, misbraucht,
wo aber beim Hören-Konzert die Passagen ausgesucht,
die dies Instrument ausgezeichnet.

2) Seit den Jahren 1757 hat C. P. E. Bach schon die
4 Temperamente, meraphysische Eindrucke, psycholo-
gische Musen auf dem Klavierspiel gemalt. Dies nahm
man für Pandoras Flashe an. Daß ich aber aus dem
allg.
aus voll bewohntem Inserente, der Orgel *), die Natur-
same Erzählerin, z. B. Donner, Erdbeben, Zusammenhän-
ge der Bauten, u. s. w. vorstellen wollte: diese war
nicht ein Stein des Ausganges.
Wenn einer in der Physisnomie mehr sieht, als ein ande-
er; wenn einer die Töne mehr künstzer, als ein ande-
er — wird der Forscher deswegen lügnerisch? Wenn ein
Hauter, diese dann nur und Ohr beschäftigt, nicht einmal
ohne philosophischem Zeigfinger verstanden werden kann: soll
man das Programm des Orgel-Konzertes verweisen? Wenn
die musikalischen Farben sich mathematischer beweisen lassen;
soll man abstamm nicht für das Ohr **) malen?

Nun!

*) Zu Zeiten derselben Person, die in die große
Domkirche in Uppsala kam, um die Erleuchtung mit anzuführen, und
die den Donner fälschte; Kinder, die frönen und weinen; Hunde,
die huten und hulieren, aufhören. Es schade mir also nicht
mehr, wenn sich hämishe Künstler höchstlich.

**) Spielt man auf der Violin aus dem D: so erkennt das die Künstler,
dass g, wozu der Hauptton d die Künstler ist, und g die Künstle
der Kürze von leeren ungekünstten Tätern. Spielt man aus dem
G: so muss der Ton c wozu der Hauptton d die Künstler ist, mit
dem fünger gekünstten werden.

Spielt man aus C: so gehe das nämliche mit C vor.

Das eine Täler, wenn sie ihren ganzen Zug frei hat, färben
Klingen als eine, die mit dem Finger abgeheft, ist, kann niemand
lügen. Nach Rapunzel der Lautenflosse, als die mit dem Künst-
ner komponierenden Tätern leer angegeben, oder durch das Abgeheft
von vorentwurfen sind, wird der Ton besser oder dunkler. Das
dunkle oder dunkle ist die Haup's Karakteristik der Täler. Diese Kas-
ner ist zuerst auf die Wissenschaft der Größe; löslich lassen
sich die musikalischen Farben mathematisch bestimmen.
Nun! Wollte der Organist beim Tauf Rufe den neuen Christen mit Donner und Blitz empfangen; die Konfirmation mit Einführagen der Neuen, das Glaubens-Bekenntnis mit Wind und Wetter akkompagniren; bei der Trauung Braun und Schwefel eine Batalie vormachen; bei der Verherrlichung die Seidengürtel mit einer Pulkneise nach Haus schicken, so wäre er ein s. v. Varr. Wenn auch herumreisende Charaktere sich für Bogartische Schüler ausgegeben haben, um zu ihrem dürftigen Orgelspiel Lachsfile herbeizulocken, die wider den Choral simpel vorzutragen noch achtsam zu ventilen oder darüber zu kontrapunktiren wissen: so wird doch ein jeder, der meine Christen gelesen oder meine Konzerte gehört hat, mich von einer so unverdienten, lästigen Verantwortlichkeit los ziehen.

Möchten doch die Harmonisten (ex professo) mehr harmonieren!

Möchte doch einmal unter Künstlern der Eiser für die Kunst angesehen, hingegen der Niedriger gegen Mittelstier erschreckt werden!

Möchte doch Madame Autorität von Gesellern und Künstlern für ewig verbannt werden!


Nein.

Wacht auf ihr Nachbeter, ihr Spießburger von Lilliput aus enorm lethargischen Schlämmer!

Hört! (Musiken)
Seht! (Partituren)
Kühe! (Wirkungen)
Und denkt! Vogler leg. est. n.
Druckschler.

Seite 14 Zeile 16 statt uschew? lies zuschern?
15 — — — der erhöht siebente Ton Gis
im weichen A lies
im weichen A
der erhöht siebente Ton Gis
33 — 24 — πυσλαμπανόμενον lies
πυσλαμβανόμενον
— — — 2 von unten hatt Myro... lies Miro...
42 — 17 — G lies C
— — — 23 — mit der lies nur die
— — — 24 — nur lies nie
44 — 13 — nur — nie
73 — 8 von unten hatt im lies in