

# Heinrich Christoph Koch

## Musikalisches Lexikon



Bärenreiter

Skenováno pro studijní účely

Heinrich Christoph Koch

Musikalisches Lexikon

Faksimile-Reprint  
der Ausgabe  
Frankfurt/Main 1802

herausgegeben und  
mit einer Einführung versehen

von

Nicole Schwindt



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

Skenováno pro studijní účely

Masarykova univerzita Filozofická fakulta, ústav hudební vědy	
Přír.č.	
Sign.	B-1
Syst.č.	67798

**ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA  
FILOZOFICKÉ FAKULTY  
MASARYKOVY UNIVERZITY  
BRNO**

1962-02

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.baerenreiter.com>

© 2001 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Druckvorlage: Musikwissenschaftliches Seminar der Albert-Ludwigs-Universität  
Freiburg im Breisgau (A / 100 / KOCH / 1)

Umschlagabbildung: Johann M. Richter, *Joseph Weigl. Quodlibet* (Historisches  
Museum der Stadt Wien). Aquarell und Deckfarbenmalerei (© AKG Berlin)  
Das Bild zeigt ein »Quodlibet« aus einem Landschaftsgemälde, einem Bild des  
Cellisten Weigl, einer Konzertkarte und einem Rezept für »Purgier-Weine«.

Satz: EDV + Grafik, Kaufungen

ISBN 3-7618-1507-7

## Einführung

Heinrich Christoph Kochs *Musikalisches Lexikon* von 1802 gilt heute als eines der bedeutendsten historischen Musiklexika überhaupt. Die Leistung seines Verfassers wird stets in einem Atemzug mit derjenigen Johann Gottfried Walthers genannt, der genau 70 Jahre früher, 1732, sein epochales *Musicalisches Lexicon* publiziert und damit das erste umfassende, doch konzis informierende und dank alphabetischer Anordnung der Stichworte bequem zu benutzende Nachschlagewerk zur Musik in deutscher Sprache vorgelegt hatte. Es sollte für eine erstaunlich lange Zeit die Messlatte für die deutschsprachige Musiklexikographie bleiben. Wie schwer die Hürde zu überspringen war, geht aus den zahlreichen Anläufen hervor, die unternommen wurden, Walthers Lexikon, das schon nach wenigen Jahrzehnten zwangsläufig als veraltet angesehen wurde, zu revidieren oder gar zu ersetzen. Der Berliner Musikgelehrte Friedrich Wilhelm Marpurg erbat sich 1762 die Unterstützung der Fachwelt bei der Erarbeitung eines neuen Lexikons, konnte aber nur sporadisch kleine Beiträge von Kollegen publizieren. Auch der Komponist Johann Abraham Peter Schulz trug sich in den 1770er Jahren mit dem Gedanken, die große Sulzer'sche Kunst-Enzyklopädie für spezifisch musikalische Bedürfnisse zu adaptieren, wurde aber von keinem Verleger dazu ermuntert, und der musikalische Philanthrop Johann Friedrich Christmann annoncierte 1790 von Speyer aus ein entsprechendes Werk, nachdem bereits 1786 und 1787 das Erscheinen kleiner, »kurzgefaßter« musikalischer »Handwörterbücher« dem immer dringlicheren Desiderat einer aktuellen Information wenigstens für Musikliebhaber abzuhelpfen suchte. Der Mangel musste in Deutschland umso fühlbarer gewesen sein, als in England und vor allem in Frankreich mit den Publikationen von James Grassineau (*A musical dictionary*, 1740), Jean-Jacques Rousseau (*Dictionnaire de musique*, 1768) und Jean de Meude-Monpas (*Dictionnaire de musique*, 1787) kontinuierlich weitere Vorbilder entstanden waren.

In der Zeit der Spät-Aufklärung, als die Forderung nach allgemein zugänglichem Wissen und Kulturgut zur Selbstverständlichkeit geworden war und somit auch Nachschlagewerke auf allen Feldern zu unentbehrlichen Hilfsmitteln des sozialen Funktionierens aufgerückt waren, als Bildung nicht nur das Grundkapital einer leistungsorientierten bürgerlichen Legitimation darstellte, sondern auch die Idee einer charakterlichen und moralischen Erziehung des Individuums stützte, als Instruktion aber auch schon längst einen handfesten ökonomischen Faktor und Wirtschaftszweig – vor allem auf dem Buchmarkt – bildete, musste der Zustand einer deutschen Musikwelt ohne autoritatives Referenzwerk in Buchform in gleicher Weise untragbar wirken, wie er andererseits verständlich war. Denn das 18. Jahrhundert hatte nicht nur eine allgemeine Explosion des Wissens und Rationierens, auch auf musikalischem Gebiet, gebracht, sondern ebenso eine erhebliche Verschiebung der Perspektiven und Differenzierung der Interessentengruppen.

Walther konnte noch versuchen, Daten über Künstler-Biographien inklusive bibliographischer Quellenverzeichnisse mit Auskünften über musikalische Phänomene und Fachbegriffe zu vereinen – ein Vorgehen, das schon sehr bald der arbeitsteiligen Trennung der Disziplinen wich. So ist auch Kochs Lexikon ein reines Sachlexikon. Weiterhin konnte Walther noch von einem einigermaßen homogenen und als solches in seinen Interessen einschätzbaren Lesepublikum ausgehen, nämlich von Fachleuten (die nicht notwendigerweise alle die Musik zum Broterwerb betreiben mussten) und von einem intellektuellen Hintergrund, der das Nachdenken über Musik letztlich in der alten lehrhaften Tradition der »Ars musica« weiterführte. Nachdem aber im Zuge der neu entstehenden aufgeklärten Ästhetik sich die Künste, nun zu einem System der »Beaux Arts« gruppiert, über die Schönheit und deren sinnliche Wahrnehmung definierten, über die nicht allein »fachlich«, sondern vor allem mit der Kategorie des Geschmacks zu urteilen war, formierten sich neben den Fach-Interessenten im engeren Sinne zunehmend die ästhetisch Interessierten, die mehr und Generelleres über den Entstehensvorgang, den Charakter, die Wirkungsweise von Musik wissen wollten. Neben dem fertigen oder am Beginn seiner Laufbahn stehenden Fachmusiker las zunehmend der einmal mehr, einmal weniger gebildete musikalische Amateur Informationen und Reflexionen über Musik. Die Vermehrung der Ansprüche spiegelt sich nicht nur in der allgemeinen musikalischen Literatur, die neben das gelehrte Experten-Kompendium das Repertoire so genannter kritischer Schriften setzte und sich das neue Medium der Musikzeitschrift und des Feuilletons schuf, sondern auch in den Erfordernissen eines musikalischen Lexikons, das nun eine Vielzahl von Sachbereichen abzudecken hatte und sich auf mehreren Erklärungs- und Betrachtungsniveaus bewegen sollte. Neben der Zunahme des Wissens dürften besonders diese gestiegenen Erwartungen konzeptioneller Art das Projekt eines musikalischen Lexikons belastet haben.

### Entstehungsgeschichte

Umso verständlicher erscheint die konkrete Vorgeschichte von Kochs Werk, das offenbar nicht auf die interne Initiative von Musikern, Musikgelehrten oder Musikinteressierten, sondern die externe eines Verlegers zurückgeht, der die Zeichen der Zeit erkannte.

Dreimal berichtete Koch selbst über die Projektierung des Lexikons: zuerst in einer im Oktober verfassten und im November 1800 im III. Intelligenzblatt der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* geschalteten Anzeige, dann in der mit September 1802 datierten Vorrede des Lexikons selbst und schließlich in der Vorrede zu dessen vereinfachter Version vom Januar 1807. Der Plan ging nach Kochs Aussagen von dem Verleger August Her(r)mann in Frankfurt am Main aus, der im Erscheinungsvermerk als »der Jüngere« firmiert und möglicherweise zur Familie des rührigen Frankfurter Verlagshauses Johann Christian Hermann gehört. Koch selbst bezeichnet ihn als Buch- und Kunsthändler; ansonsten ist er als Verleger schwer nachzuweisen.

Der Anstoß zu August Hermanns Vorhaben ergab sich aus der unbefriedigenden Situation, dass es zwar seit geraumer Zeit mit der von Johann Georg Sulzer unter Mitwirkung der Musiker Johann Philipp Kirnberger und Johann Abraham Peter Schulz verfassten *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771 und 1774, 21778/79) eine groß angelegte deutschsprachige Enzyklopädie für Poesie, Bildende Kunst und Musik gab, die Ausrichtung des Werkes aber eine primär ästhetische war. Den dortigen »Mangel vieler in die Theorie der Musik einschlagenden Artikel«, den ja bereits Schulz empfunden hatte, sollte Koch nach Hermanns im Januar 1800 erfolgter Aufforderung in »einem möglichst vollständigen musikalischen Lexikon« kompensieren, wobei aber »das Sulzersche Werk als Leitfaden dienen sollte«. Es will scheinen, als hätten sich die Vorstellungen vom Ausmaß und Anspruch des dezidiert musiktheoretischen Anteils, die Verleger und Autor hegten, im Laufe der Zeit voneinander entfernt. Im November 1800 sollte der Titel noch *Kurzgefaßtes, jedoch möglichst vollständiges Hand-Lexikon der musikalischen Wort- und Sacherklärung, für Kenner und Liebhaber der Tonkunst* lauten, und Koch betont seine Bemühung, »den Beyfall der Kenner und Liebhaber zu erhalten«. Die Zielgruppe der Nicht-Fachleute im Visier des Verlegers wird von Koch auch 1807 angedeutet: »Schon hieraus [aus der Fortsetzung im Sinne Sulzers], noch mehr aber aus der Rücksprache, die ich mit demselben in Hinsicht auf die nähere Bestimmung des Planes zu dem musikalischen Lexikon nehmen mußte, ... gieng hervor, daß er die Absicht habe, mit diesem Werke v o r z ü g l i c h derjenigen Klasse der Tonkünstler und Dilettanten ein brauchbares Handbuch zu liefern, welche die Theorie der Musik nicht förmlich studiren, die aber dennoch an den dahin einschlagenden Gegenständen Interesse finden, und denen daher eine ihrem Bedürfnisse angemessene Uebersicht aller zur Theorie der Kunst gehörigen Zweige in einem Werke dieser Art schon deswegen willkommen seyn muß, weil sie dadurch der Weitläufigkeit überhoben sind, diese Uebersicht erst aus den für jeden besondern Theil der Theorie bestimmten und oft ziemlich weitläufigen Lehrbüchern zu schöpfen.« Zwischen den Zeilen ist nicht nur hier ein Zielkonflikt herauszulesen, sondern auch im letzten Satz der Vorrede zum Lexikon, wo es unmissverständlich heißt: »Ich wünsche, daß meine auf die Ausarbeitung dieses Lexikons gewandte Bemühung den Beyfall des Publikums und vorzüglich der Kenner nicht ganzlich [sic] verfehlen möge.«

Mit der Herausgabe des Werkes scheinen die aus der Adressatenfrage erwachsenen konzeptionellen Probleme, die Koch in seiner Vorrede von 1802 noch mit beschwichtigendem Unterton thematisierte, jedoch nicht erledigt gewesen zu sein, denn offenbar war (vom selben Verleger?) eine nicht abgesprochene Reduktion, »ein förmlicher Auszug für diejenige Klasse ..., für welche das Werk zunächst bestimmt wurde«, geplant. »Ich entschloß mich daher zu der Ausarbeitung des gegenwärtigen Handwörterbuchs, welches jedoch eine geraume Zeit später erschienen seyn würde, wenn nicht meinem größern Lexikon eine (vielleicht sehr planlose) Metamorphose gedrohet hätte.« Dass Koch dieses mit einem bezeichnenden Untertitel versehene *Kurzgefaßte Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten* dann 1807 im Verlag Johann Friedrich Hartknochs in Leipzig herausbrachte, konnte aber auch daran gelegen haben, dass

Hermann zu dem Zeitpunkt bereits nicht mehr am Leben war. Andererseits sollte bei der Beurteilung der verschiedenen Ansichten zur Zielgruppe berücksichtigt werden, dass es sich nicht unbedingt um einen Dissens im Prinzipiellen handeln musste. Der deutsche Buchhandel befand sich um die Jahrhundertwende noch immer in einer empfindlichen Hochpreisphase, die jeden Verleger zu einer genauen Analyse der Abnehmerkreise und scharfen Kalkulation der Umsätze und Inhalte zwang. Der Konflikt des Pragmatikers mit der hehren Idee einer wirklich enzyklopädischen musikalischen Information war somit vorprogrammiert.

Sollten die von Koch vermittelten Daten zutreffen, wäre von einer gigantischen Arbeitsleistung auszugehen (die später auch dem Lexikographen François-Joseph Fétis unwahrscheinlich vorgekommen sein dürfte, weshalb wohl er die Vorarbeiten bis ins Jahr 1795 zurückdatiert): Auftrag im Januar 1800 – November 1800: »Dieses Werk, mit dessen Bearbeitung ich so weit fortgerückt bin, daß der Zeitpunkt, wenn es der Presse übergeben werden soll, bestimmt werden kann« – Vorrede von 1802: »... weil ich mein Manuskript schon in der Herbstmesse des verwichenen Jahres an die Verlagshandlung eingeschickt hatte«, also Fertigstellung vor dem Herbst 1801. Doch falls man nicht doch bereits länger zurückreichende Vorgespräche mit Hermann annehmen will, scheint Kochs Zeitvorstellung eine besondere gewesen zu sein, denn zu den zehn Monaten von Januar bis Oktober 1800 heißt es: »so habe ich seit geraumer Zeit auf erhaltene Veranlassung angefangen, ein musikalisches Lexikon auszuarbeiten«. Tatsächlich konnte er in verschiedener Hinsicht auf Vorarbeiten zurückgreifen: nicht nur auf diejenigen anderer, sondern insbesondere in den Artikeln zur Musiktheorie und Kompositionslehre auf seine eigenen Schriften, welche vermutlich auch den Verleger motiviert hatten, sich an Koch als potenziellen Autor zu wenden.

### Der Autor

Die Annahme, dass Koch sein Lexikon in gut eineinhalb Jahren fertig stellte, gewinnt angesichts der Genügsamkeit und Ruhe, in der sein Leben verlief, an Plausibilität. In einem in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1820 veröffentlichten Nachruf heißt es: »In diesem seinem innern und äussern Berufe verfloß ihm ein Tag wie der andere ein halbes Jahrhundert lang, und so höchst einfach, dass auch seine Bekannten, die wir befragt, uns nichts darüber haben berichten können.«

Koch verbrachte sein Leben in Rudolstadt, wo er 1749 geboren und 1816 gestorben ist. Die thüringische Residenzstadt der Fürsten zu Schwarzburg-Rudolstadt war seit zwei Jahrhunderten der Ort kontinuierlicher kleinstaatlich-höfischer Musikkultur mitteldeutscher Prägung gewesen. Bereits der Vater und Großvater waren als Instrumentalisten Mitglieder der Hofkapelle, was dann auch Kochs Berufswahl und die eines seiner Söhne diktierte. Er hatte zwar das örtliche Gymnasium besucht, verließ es aber 1763, um (wie üblich) als 14-Jähriger den Orchestertrompetisten offiziell als Geiger beizutreten. Für seine wissenschaftlichen Anlagen charakteristisch und möglicherweise ausschlaggebend für

seine lebenslange, sich theoretisch dokumentierende Neigung, Musik als sprach-analog zu betrachten, war jedoch der privat genossene Unterricht in Logik und Sprachen. Zu dieser Zeit herrschte ein ausgesprochen aufklärerisch-bewusstes, kritisch-musikalisches Klima bei Hof, das durch Fürst Johann Friedrich und seine wortreichen, ästhetisch gefärbten Edikte zur Kapell-, Orchester- und Kammermusikpraxis stimuliert wurde. Kochs Position im Orchester blieb vorerst durch die – für ihn meist unerquicklichen – Rangfolge-Usancen eine untergeordnete, doch scheint Fürst Ludwig Günther II. seine Begabung insofern gefördert zu haben, als er ihm Violin-, Clavier- und Kompositionsunterricht erteilen ließ, letzteres bei Kapellmeister Christian Gotthelf Scheinpflug, der allerdings krankheitshalber seinen Schüler zumeist dem Selbststudium überantwortete. Dennoch identifizierte sich Koch offensichtlich mit seinem Elementarlehrer, dessen Werke er in seinen eigenen Lehrbüchern vorzugsweise als Beispiele verwenden sollte. Seinem fürstlichen Dienstherrn dankte er später für die Erlaubnis, die höfische Musikbibliothek und die dortigen Partituren großer Komponisten zu Studienzwecken benutzen zu dürfen. Welches Repertoire er hier kennen lernen konnte, ist nur ansatzweise zu rekonstruieren. Von Werken der Wiener Komponisten Dittersdorf, Pleyel, Haydn und Mozart aus den 1770er Jahren scheint er erst mit rund zehnjähriger Verspätung erfahren zu haben; von Anfang an präsent war aber das Repertoire der in Halle, Gotha, Dresden und Berlin tätigen Musiker wie Hiller, Hasse und die Brüder Benda, Graun und Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach, das seinen musikalischen Geschmack prägte. 1773 wurde Koch, seit 1772 im Stand eines offiziellen Hofmusikikers, sogar zur Fortsetzung seiner Violin- und Kompositionsstudien nach Berlin, Dresden, Hamburg und ein halbes Jahr nach Weimar beurlaubt, was zugleich seine letzten Reisen waren. In der Rudolstädter Kapellhierarchie stieg er 1778 noch zum Kammermusiker auf und war vielleicht sogar 1792 ein Jahr lang zwischenzeitlicher Kapellmeister. Somit war er nicht nur mit sämtlichen Belangen höfischer Musikausübung, sondern auch mit dem Komponieren für alle hier anfallenden größeren und kleineren Gelegenheiten wohl vertraut, wenngleich sich lediglich acht Sinfonien von ihm als Stimmensatz erhalten haben. Doch schon 1794 scheint er das Komponieren endgültig eingestellt und sich neben seinen instrumentalen Dienstpflichten sowie dem pädagogisch verantwortungsvollen privaten Tonsatz- und Kompositionsunterricht vollständig seinen intensiven musiktheoretischen und -schriftstellerischen Aktivitäten gewidmet zu haben, die dann auch seinen – vom Erfolg des Lexikons abgesehen, bescheidenen – Bekanntheitsgrad begründeten. (Bezeichnenderweise wählte ihn die Kgl. Schwedische Akademie der Musik in Stockholm als Nachfolger des verstorbenen Albrechtsberger zum Mitglied, nicht wissend, dass dies auch für Koch bereits eine posthume Ehre war.)

Zentral waren für Koch stets die Probleme der »Tonsetzkunst«, die er in seinem ersten Werk, dem dreibändigen *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782, 1787 und 1793) umfassend und systematisch auseinander legte und später punktuell im Bereich der Harmonielehre mit separaten Schriften vertiefte. Das »Fach der Kunstphilosophie« mied er auffällig, da er sich in ästhetischen Fragen trotz regen Interesses und redlicher Bemühung um Belesenheit, aber womöglich nicht zuletzt aufgrund seiner autodidakti-

sich 1) einer einfachen Fibr, die man Monaulos nannte; 2) der Doppelfibr, die aus zwey zusammengefügten Fibrn mit einem gemeinschaftlichen Mundstücke bestand. Diese wurde wieder in die linke und rechte unterschieden; man weiß aber nicht, worinne dieser Unterschied bestanden hat. Einige glauben, die linke Fibr habe die tiefern, und die rechte die höhern Töne enthalten. Man unterschied ferner die Fibrn 3) nach den Tonarten, daher hätte man dorische, phrygische und lydische Fibrn u. s. w.; 4) nach der Höhe und Tiefe der Töne; die höhern wurden Jungfern- und Knabenfibrn, die tiefern aber Männerfibrn genannt; 5) nach dem Gebrauche; es gab nemlich Trauerfibrn, Hochzeitsfibrn, Chorfibrn, welche zur Begleitung der Ehre gebraucht wurden, und Stimmfibrn, dreyer man sich bediente, um in theatralischen Vor-

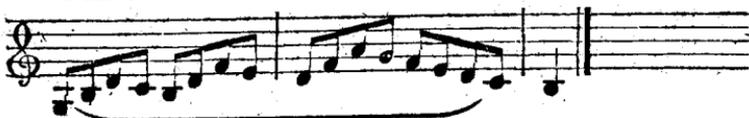
stellungen den Schauspieler im Tone zu erhalten.

Aulozonum. Die Krücke an dem Mundstücke der Schnarrwerke in der Orgel.

A una chorda, auf einer Saite. Man findet diesen Ausdruck zuweilen in obligaten Stimmen für die Violine oder Viola bey solchen Stellen, in welchen die Töne gewöhnlich auf mehr als einer Saite gespielt werden. Zuweilen verlangt aber der Tonsetzer, daß eine solche Stelle, die auf einer tiefern Saite der genannten Instrumente anfangt, auch auf der nemlichen Saite fortgesetzt werden soll, weil dadurch der Satz, wegen der Verschiedenheit des Tones, die auf den tiefern Saiten in den höhern Lagen der Hand diesen Instrumenten eigen ist, eine besondere Modifikation erhält; in diesem Falle bedient er sich bey solchen Stellen des erwähnten Ausdruckes; s. D.

a una chorda.

etc.



Ausarbeitung. Man versteht unter diesem Ausdrucke die letzte Bearbeitung eines Kunstwerkes, nachdem die Anordnung und Darstellung aller Theile desselben vollendet ist, oder mit andern Worten, die Hinzufügung der zufälligen Vollkommenheiten desselben. Bey der Anlage eines Kunststückes werden die wesentlichen Theile desselben erfunden und festgesetzt. \*) In der Ausführung werden diese Theile so bearbeitet, daß die Empfindung, welche ausgedrückt werden soll, verschiedene Modifikationen, und den Stoff zu ihrer Fortdauer, das Kunststück selbst aber seine Form und seinen Umfang erhält. \*\*) Die Ausarbeitung beschäftigt sich endlich mit der gänzlichen Vollendung des Werks. Ihr Gegenstand ist,

dem Kunstprodukte alle diejenigen zufälligen Vollkommenheiten und Schönheiten zu geben, die es, ohne seine wesentlichen Vollkommenheiten zu verdunkeln, erhalten kann. Hier wird die Wirkung ermogen, welche durch die Neben- und Hülfstimmen erhalten werden kann, die bey der Ausarbeitung ihr Daseyn erhalten. Hier wird abgerundet, was noch zu eckicht ist, und die Auswüchse werden weggeschnitten, die in dem Feuer der Arbeit bey der Ausführung entsprossen sind. Der grammatische Theil des Ganzen wird berichtigt; kurz das Kunststück wird bis auf seine kleinsten Theile ausgefeilt, und die hohen Lichter des Tongemäldes erhalten die letzten Drucker.

\*) Etwa Anlage.

\*\*) Etwa Ausführung.

ben führte. Hinsichtlich seiner kompositionstechnischen, gattungsspezifischen, institutionengeschichtlichen und kulturpolitischen Aussagen ist er nur punktuell tatsächlich im Jahr 1800 anzusiedeln; stattdessen repräsentiert er die allgemeinen Tendenzen der ein, meist zwei, teils drei Jahrzehnte zurückliegenden Zeit.

Vor dem Hintergrund dieser regionalen und chronologischen Voraussetzungen sind seine Auskünfte jeweils zu sehen und lassen verstehen, warum beispielsweise seine Erläuterungen des »Albertischen Basses« scheinbar so merkwürdig substanzlos und blass bleiben. Seine Verankerung im praktischen Musikleben eines kleineren Hofes machte Koch allerdings nicht nur zu einer erstrangigen Auskunftsinanz für sozial- und institutionengeschichtliche Aspekte der musikalischen Hofverhältnisse (nirgendwo sonst findet man ein solch dichtes Netz von Angaben zur Feldmusik), sondern – unter den gleichen einschränkenden Prämissen – zu einem fachkundigen Informanten in Sachen Vortragslehre und Musikpraxis. Seine persönliche Verbindung zum Orchesterwesen macht sich hierbei ebenso wie bei seinem tieferen Interesse an Musikinstrumenten und deren technischer Entwicklung bemerkbar. Auf den ersten Blick mag Kochs so offensichtliche Verwurzelung in einer zeitlich und räumlich eng umgrenzten Musikkultur eher als Einschränkung gesehen werden, die mit dem universalen Anspruch, den man damals wie gegenwärtig an das Standardnachschlagewerk des beginnenden 19. Jahrhunderts herantragen mochte und möchte, unvereinbar scheint. Für den heutigen Historiker und historisch Interessierten stellt es aber gerade in seiner klaren Positionierung ein hilfreiches Instrument dar, um eine ganz spezifische musikgeschichtliche Situation in seltener kompensiöser Breite beleuchtet zu sehen.

Schließlich war es zweifellos ein guter Griff des Verlegers, einen Verfasser zu beauftragen, dem es ein echtes Anliegen war, nach bestem Wissen und Gewissen zu verfahren, die zu erläuternden Sachverhalte in den Vordergrund und seine eigene Person ganz uneitel in den Hintergrund zu stellen und vor allem sich tatsächlich verständlich zu machen. Die Fülle der in den Text aufgenommenen umfangreichen Notenbeispiele (im aktuelleren Violin-, statt C-Clavierschlüssel) war für lexikalische Verhältnisse singulär.

### Inhalt und Verfahren des Lexikons

Radius und Methode der Einträge waren indes nicht nur von den individuellen Einsichten und Voraussetzungen ihres Verfassers abhängig, sondern von traditionellen und zeitbedingten Ansprüchen der Fachlexikographie. Im Laufe des 18. Jahrhunderts hatte sich ein gravierender Wandel hinsichtlich der Frage, welche Stichwörter, auch in einem reinen Sachlexikon, überhaupt aufzunehmen und auf welche Art sie zu behandeln seien, vollzogen. Es gab einerseits das Modell, dem Walther entsprochen hatte, ein lexikalisches Wörterbuch zu schreiben, also die einschlägigen Termini der Fachsprache, seien sie aus der eigenen oder einer fremden Sprache, nach einem denotativen Verfahren zu erläutern, also ihre engere Bedeutung klarzustellen, wozu auch wortgeschichtliche Exkurse gehörten. Statt der Wörter konnten nach einem anderen, jüngeren Modell, dem

des enzyklopädischen Lexikons, die Sachen in den Vordergrund gerückt werden. Das große Vorbild der französischen Aufklärung hierfür war das Jahrhundertwerk der vielbändigen *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, das Denis Diderot und Jean Le Rond d'Alembert in den Jahren 1751 bis 1780 herausgegeben hatten. Auch Sulzers *Theorie der Schönen Künste* stand in dieser Tradition, in der das konnotative Verfahren wurzelte, also die Berücksichtigung des weiteren Begriffshorizonts und Stichwortkontextes, das in viel stärkerem Maße eine interpretierende Vorgehensweise forderte. Auf musikalischem Feld stellte Kochs Lexikon die erste Synthese dar, wie es auch der Untertitel ankündigt: *welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*. Es kommt den unterschiedlichen Ansprüchen schon durch die Umfänge der einzelnen Einträge entgegen: Für reine Worterklärungen reichen bisweilen eine oder ganz wenige Zeilen, dagegen können zentrale Elemente des Koch'schen Begriffssystems wie »Absatz« fast dreißig Spalten beanspruchen.

Die allgemein gesteigerte Diskursfreudigkeit, wie sie die Aufklärung hervorgebracht hatte, forderte sprachliche und sachliche Hilfsmittel auf allen Ebenen der Kommunikation. In der Nachfolge des deutschen Muster-Aufklärers Johann Christoph Gottsched vermeidet Koch in seiner eigenen Diktion nicht nur möglichst alle Fremdwörter und setzt die Haupteinträge unter den deutschen Begriffen an, während von den lateinischen und griechischen dorthin verwiesen wird, sondern er ist sich auch nicht zu schade, selbst ganz umgangssprachliche, aber nicht allgemein verständliche Ausdrücke wie »Bockstriller«, »Notenfresser« oder »Vettermicheln« zu erläutern (und musste sich von seinem Rezensenten ob ihrer Banalität rügen lassen); sie zeigen, für wie wichtig er es erachtete, dass Leser sich auch für musikalische Alltagsgespräche und die Lektüre eines Musikfeuilletons wappnen können sollten (im Artikel »Vortrag« weist er selbst auf diese Gesprächssituation hin). Heute helfen solche Trivialitäten, aber auch zeittypische technische Formulierungen wie »Adjuvanten«, »Belgische Sylben« oder »zerstreute Harmonie« (für weite Lage), historische Texte zu verstehen. Die Nähe zum musikalisch Elementaren in den verschiedensten Lebenslagen signalisieren nicht nur Handreichungen zu Wörtern wie »Accolade«, sondern auch solche Einträge wie die »Betuchung« eines Clavichords. Kurze Worterklärungen, die nun übrigens der Etymologie ganz entraten müssen, sind gegenüber Walther sehr stark reduziert und beschränken sich zumeist auf Übersetzungen aus dem Französischen, Italienischen oder Lateinischen und vor allem auf solche Fälle, in denen auf das Stichwort für den größeren Zusammenhang verwiesen wird. Das Vorgehen, dem auch weitere Verknüpfungsstrategien entsprechen (beispielsweise didaktische Fußnoten mit Hinweisen auf Artikel, in denen Informationen zu Grundlagen bzw. zur Vertiefung zu finden sind, oder der ausdrückliche Verzicht auf Begriffstrauben), ist symptomatisch für das allgemein größere Bemühen um Kontextualisierung. Während Walther sich etwa bei »Abblasen« noch mit einer ganz kurzen Angabe begnügte, der Ausdruck sei bei den Stadtpfeifern gebräuchlich, stellt Koch das Phänomen relativ ausführlich dar, fügt auch eine ästhetische Wertung und Kritik der derzeitigen Praxis bei.

Insgesamt zeigt sich der gewandelte Ansatz nicht nur in der Beschaffenheit der Artikel, sondern in ihrer Auswahl. Die vielen Elemente der historischen oder gar archäologischen Musiklehre und Instrumentenkunde wie »A la mi re« oder »Talea«, »Abub« oder »Harmodion« durften zwar in einem umfassenden Lexikon, das eben auch als gelehrte kollektive Gedächtnisverwaltung dienen sollte, nicht übergangen werden, erweisen sich aber zumeist als stark reduzierte Exzerpte aus Walther. Maßgeblich vermehrt, Kochs pragmatische Intentionen illustrierend, sind hingegen die Stichwörter aus dem Bereich einer der modernen musikalischen Disziplinen: der Vortragslehre. Noch heute sind sie über die komprimierten Orientierungshilfen zu aufführungspraktischen Komplexen hinaus eine Fundgrube für zeitgenössische Konventionen, die aus den reinen Bezeichnungen nicht ersichtlich wären und auch in den Lehrbüchern der Zeit nicht immer berücksichtigt sind: dass z.B. die bei Haydn verschiedentlich anzutreffende Anweisung »innocentamente« nicht nur die affektive Haltung »unschuldig« andeutet, sondern zugleich die konkrete technische Implikation einer »mäßig langsame[n] Bewegung« hat.

Auch mit den in sehr großer Zahl aufgenommenen Einträgen zur Ästhetik zollte Koch der Zeit seinen Tribut. Stichworte wie »Abentheurlich«, »Angenehm«, »Erhaben«, »Naiv« oder »Anmuth«, »Begeisterung«, »Charakter«, »Genie«, »Geschmack«, »Malererey« würde man natürlich bei Walther vergebens suchen. Koch hatte auf diesem Gebiet allerdings wohl größere Widerstände zu überwinden, die ihn nicht als Primärquelle für den kunstphilosophischen Rat Suchenden empfiehlt. Schon allein die Tatsache, dass er in den meisten ästhetischen Artikeln das Wort weitergibt und sich auf umfangreiche Zitate, in der Regel aus Sulzer, zurückzieht, demonstriert seine generelle Unsicherheit. Seine Stichwortwahl entbehrt auch offensichtlich der Systematik, denn warum so zentrale Ausdrücke wie »Natur«, »Ordnung«, »Original(geist)«, »Schönheit«, »Wunderbar« fehlen, zu denen es doch schon bei Sulzer entsprechende Ausgangspunkte gegeben hätte, ist schwer zu verstehen, wenngleich auffällt, dass sich seine Nachlässigkeit oder seine Skrupel im zweiten Teil des Bandes mehren. Bezeichnenderweise war er auf diesem Terrain sogar geneigt, seine ansonsten oft genug demonstrierte Objektivität des Lexikographen hintanzustellen. Sulzers Diskussion von »Verhältniss«, notwendiger Baustein innerhalb eines ästhetisch grundlegenden begrifflichen Beziehungsgeflechts aus Einheit – Ganzheit – Harmonie – Mannigfaltigkeit – Proportion – Symmetrie – Teil, wird als selbstständiger Beitrag schlichtweg ignoriert und unter »Vergleichung der Verhältnisse« sowie »Verhältniß der Intervallen« ausschließlich in der mathematischen Dimension erörtert. Geringere Sensibilisierung für abstrakte kunsttheoretische Fragen dürfte hier eher die Ursache sein als eine bestimmte parteische Haltung. Denn in Fällen, für die er ein vitales Interesse hegt, bemüht er sich methodisch durchaus um lexikalische Neutralität oder ist sich des prinzipiellen Gebots zumindest bewusst. Im Artikel »Akkord« etwa stellt er *expressis verbis* die verschiedenen Erklärungssysteme vor: phänomenologisch wie in der traditionellen Generalbasslehre (über einen tiefsten Ton werden verschiedene Intervallkonstellationen gebaut und ergeben unterschiedliche Arten von Akkorden), deduktionistisch-vertikal wie in Jean-Philippe Rameaus Theorie (aus dem Naturgesetz der Obertonreihe wird die zentrale Rolle der Terzschichtung abgeleitet und

alle Akkorde samt ihrer dissonierenden Bestandteile werden daraus durch verschiedene Prozeduren solcher Terzschichtungen gewonnen), vertikal mit horizontal-stimmführungsmäßiger Ergänzung wie bei Kimberger (manche dissonanten Akkorde entstehen aus dem Schichtungsprinzip, andere dissonante Komponenten entspringen Vorhaltsbildungen). Koch geht damit über seine eigene Adaption der Marpurg-Rameau'schen Lehre im *Versuch* hinaus, und zwar mit der viel sagenden Begründung, es handele sich bei dieser Publikation ja weder um eine Generalbass- noch um eine Kompositionslehre.

Die allgemeine Einschätzung, Kochs Lexikon sei als geschlossenes System musikalischer Begriffsbildung die Konsequenz seines geschlossenen Systems der Kompositionslehre, ist zweifellos zutreffend. Gleichzeitig bietet ihm das Lexikon die Gelegenheit, den Rahmen, den er selbst der Kompositionslehre in seinem dreibändigen *Versuch* gesteckt hatte, zu überschreiten. So wie er das mit den Beiträgen zum Vortrag (als Folge der Komposition) tut, macht er es auch hinsichtlich der Voraussetzungen, nämlich – neben den ästhetischen Überlegungen, die für ihn in diesem Zusammenhang plausibel gewesen sein müssen – vor allem bei den in zahlreichen Einträgen ausladend behandelten mathematischen Problemen des Tonsystems als Basis aller weiterführenden Überlegungen zur Harmonie. Andererseits schafft er sich die Möglichkeit, die engere Kompositionslehre zu bereichern oder über sie hinausgehende Aspekte des Komponierens darzulegen. Dabei kann es sich um Exkurse in den ästhetischen Bereich handeln (wenn er unter dem Stichwort »Singend« Kennzeichen einer kantablen Melodieführung auführt) oder um die Charakterisierung von individuellen Gattungen, die nicht unbedingt zu den klassischen Exempeln des kompositorischen Ausbildungsganges zählen, z.B. »Divertimento« oder »Melodrama«.

Nicht unbedingt in quantitativer, aber in qualitativer Hinsicht ist derjenige Teil die Basis des Lexikons, der auf andere Weise den Inhalt des *Versuchs* ausmacht: die Verfertigung einer Komposition, die einerseits nach ihren strukturellen Bestandteilen und andererseits nach den kreativen Operationen zu betrachten ist, also den Grundlagen und Techniken der harmonischen, kontrapunktischen, melodischen, metrischen, syntaktischen wie formalen Bildungen und deren Korrespondenz mit den Stadien des schöpferischen Prozesses, den auch Koch sich noch nach den modifizierten Kategorien der Rhetorik erschloss. Ohne Frage verfuhr er eklektisch (die Herkunftsstellen seiner Ansätze bei den verschiedenen Theoretikern und in anderen Schriften zu lokalisieren, war eine Hauptbeschäftigung der Koch-Forschung der letzten Jahrzehnte), doch bleibt es sein Verdienst, auf dem Wege der Kompilation und Differenzierung eine Gesamtschau und ein Gefüge von Vernetzungen gewagt zu haben, die dem Leser den Systemcharakter der musikalischen Produktion klar machen sollte.

Die grundlegende Darstellung des Gegenstands »Takt«, so auch, dass jeder Takt real nur aus zwei Elementen bestehe und etwa der 4/4-Takt daher nichts anderes als eine notationstechnische Zusammensetzung von zwei 2/4-Takten sei, ist einer der Ausgangspunkte für seine Lehre von den musikalischen Gebilden, die im Prinzip ähnlich funktionieren, indem sie kleine Einheiten zusammensetzen und zu immer größeren musikalischen Objekten organisieren – äußerlich ganz vergleichbar den Bauprinzipien der

Wortsprache: vom »Einschnitt« über den »Absatz« zum engen oder erweiterten »Satz« und hin zu deren Verbindung zu »Perioden«, die ein ganzes Tonstück ergeben und ihrerseits Bestandteil eines zyklischen Komplexes wie eines »Concerts« sein können. Innerhalb dieser an die Sprache angelehnten Vorstellung sind es aber ganz autonom musikalische Konstruktionen, die das Funktionieren gewährleisten: die so genannten melodisch-harmonischen Endigungsformeln, die das System der Absätze erst konstituieren, und die proportionalen, so genannten rhythmischen Verhältnisse von Taktgruppen, die ihre Verbindung regulieren. Diese mechanischen Konstruktionselemente des Komponistenlaboratoriums sind ihrerseits eingebettet in die Arbeitsschritte des Herstellungsprozesses, das was Koch Bearbeitungsart der Tonstücke nennt, die »Anlage«, »Ausführung« und »Ausarbeitung«, in denen die verfahrenstechnischen Aspekte angesprochen werden, etwa die so genannte Zergliederung der thematischen Gedanken oder ihre Wiederholung. Dieses Herzstück seiner Theorie erweist sich andererseits immer wieder als der zukunftsgerichtete Teil seines Denkens, wie die zahlreichen analytischen Anwendungsmöglichkeiten auf Musikstücke, die Koch selbst wohl noch gar nicht kannte, demonstrieren.

Trotz der sehr engen inneren Verbindung zwischen dem *Versuch* und dem *Lexikon* ist dieses kein Ersatz für die voll ausgeführte *Anleitung zur Composition*. Abgesehen von einigen weiterentwickelten Positionen (wie oben bezüglich des Akkords angedeutet oder der Exemplifizierung des Instrumentalkonzerts am Fall Mozart statt C. P. E. Bach wie vormals), von konzeptuellen Klärungen (wie der Eliminierung des Terminus »Entwurf«, den Koch im *Versuch* noch etwas spitzfindig der »Anlage« anheftete) und abgesehen von der zwangsläufig starken Verkürzung der umfassenden Erläuterungen stellt das *Lexikon* vielmehr das notwendige Pendant zum *Versuch* dar, weil es die Verankerung der Komposition im Gesamtkomplex einer musikalischen Kultur entfaltet.

### Kochs Quellen

Konsequenterweise ist Kochs eigenes Lehrbuch, der *Versuch einer Anleitung zur Composition*, eine seiner wichtigsten Bezugsquellen. Häufig – vor allem in der möglicherweise unter größerem Zeitdruck entstandenen zweiten Hälfte – beschränkt er sich sogar darauf, einen Aspekt oder ein Problem anzudeuten, für dessen weitergehende Behandlung der Leser auf den *Versuch* verwiesen wird, wie im Falle der formalen Anlage eines ersten Satzes einer »Sinfonie«. Das Verweisverfahren ist für ihn generell ein probates Mittel, nicht nur um, ganz traditionell, seine Aussagen durch autoritative Meinungen zu stützen, sondern sehr oft auch, um denjenigen Leser zu leiten, der weitere Information sucht. Viele technische Erklärungen enden mit dem erstaunlich modern anmutenden Hinweis, ja fast der Aufforderung, sich in bestimmten Werken, die er dann angibt, vertiefend kundig zu machen. Dabei handelt es sich in der Regel um die üblichen, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts publizierten Standardwerke der Sing- und Instrumentalschulen (Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold

Mozart, Johann Georg Tromlitz, Johann Friedrich Reichardt, Georg Simon Löhlein, Daniel Gottlob Türk, Johann Adam Hiller, Pier Francesco Tosi / Johann Friedrich Agricola) und der allgemeinen Musiklehre (Johann Georg Albrechtsberger, Christoph Nichelmann, Joseph Riepel, Johann Samuel Petri, Justin Heinrich Knecht). In den entfernteren Disziplinen wie Physik und Ästhetik traf er die Wahl seiner Informationsquellen wesentlich zufälliger. Die von Friedrich Albrecht Carl Gren begonnenen *Annalen der Physik* und Ernst Chladnis *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* benutzte er ebenso, wie er sich immer wieder (und bezeichnenderweise) auf das populäre *Kurzgefaßte Handwörterbuch über die Schönen Künste* von 1797 berief. Immerhin war ihm aber Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* ein Begriff. Seine Rezeption fremdsprachlicher ästhetischer Schriften, wie die von Charles Batteux und Daniel Webb, hing offensichtlich von der Existenz einer deutschen Übersetzung ab. Hin und wieder finden sich auch Indizien für die verstreute Kenntnisnahme älterer lateinischer gelehrter Bücher vornehmlich theologischer Prägung, die ein Reflex seiner Studien in der fürstlichen Bibliothek sein dürften.

Dagegen nahmen einige historische sowie zeitgenössische Musikschriftsteller für Koch den Rang von Autoritäten ein, auf die er regelmäßig Bezug nimmt. Es hat ganz den Anschein, als habe er Johannes Tinctoris' *Terminorum musicae diffinitorium* von 1495 und Michael Praetorius' *Syntagma musicum* II von 1619 selbst vorliegen gehabt und regelmäßig zu Fragen der überkommenen Musiktheorie bzw. der historischen Organologie herangezogen. Abgesehen von Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* (1650) stammen seine Hauptinformanten ansonsten aber generell aus dem 18. Jahrhundert, zumeist aus den letzten Jahrzehnten. Unter den Autoren von lexikalischen Werken waren dies Rousseau und insbesondere Walther, unter den Musiktheoretikern Johann Mattheson und vor allem Marpurg und Kirnberger, unter den Ästhetikern war Sulzer für ihn die unangefochtene Kapazität, und als Referenz in allen historischen Belangen diente ihm Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* aus dem Jahr 1788.

### Rezeption

Die Wahrnehmung, Nutzung und Würdigung von Kochs Lexikon war uneinheitlich. Der Anerkennung des großen Wurfs stand immer auch die Kritik der Schwachstellen zur Seite. Die meisten heute noch erhaltenen Exemplare des *Musikalischen Lexikons* entstammen der Frankfurter Originalauflage von 1802, aber in einigen Bibliotheken, etwa in Bern, München und Brunn, haben sich offensichtliche Neben- bzw. Nachdrucke erhalten, die von einer größeren Nachfrage zeugen: J. G. Neubert in Leipzig fügte den Namen seiner Offizin dem ursprünglichen Druckvermerk bei, der gelegentlich auch Bücher vertreibende Musikalienverleger Johann Anton André in Offenbach am Main nahm das Buch ohne Erscheinungsdatum in sein Verlagsprogramm auf, und eine letzte unveränderte »Neue Auflage« erschien 1817 in Heidelberg bei Mohr und Winter. Eine offizielle zweite Auflage, die Koch auch die Gelegenheit zur Überarbeitung gegeben

hätte, erfuhr das Lexikon indes nie. Dabei hatte der anonyme Rezensent, der im Oktober 1803 eine 13-spaltige Besprechung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlichte, seine generelle Zustimmung, aber auch seine grundsätzliche Unzufriedenheit mit den ästhetischen Komponenten und seine Detailschwächen zu einzelnen Einträgen genau mit dem Ziel artikuliert, sie in einer korrigierten Auflage berücksichtigt zu sehen. Möglicherweise wurde eine solche Auflage, falls sie je finanzierbar gewesen wäre, auch durch Kochs eigene Konkurrenzfassung, das *Kurzgefaßte Handwörterbuch* von 1807, das in seinem Sinne doch mehr eine Schadensbegrenzung angesichts einer drohenden unsachgemäßen Reduktion war, vereitelt. Für die verbleibenden ernsthaften Tonkünstler, die noch aus einem – zunehmend unzeitgemäßen – Ratgeber zu lernen bereit waren, dürften die Nachdrucke genügt haben. Doch noch im erwähnten Nekrolog von 1820, der bereits den Hauptwert des Buches darin sah, bestehende Theorien kompiliert und »erstmalig in Zusammenhang gebracht und in helles Licht gestellt zu haben«, heißt es, »dass wir dies musikalische Lexikon noch jetzt allen andern glauben vorziehen, und den Musikstudierenden bestens empfehlen zu müssen«. Kochs Wertschätzung in Skandinavien geht aus einer partiellen Übersetzung ins Dänische, die H. C. F. Lassen unter dem Titel *Musikalsk haand-lexikon et fuldstaendigt udtog af kammermusik H. C. Kochs musikalske encyclopaedie, med mange tillæg og forbedringer af den nyere musikalske literatur* in Kopenhagen herausbrachte, hervor.

Nachdem die Musiklexika des 19. Jahrhunderts grundsätzlich andere Wege einschlugen und die Kompositionslehre wieder aus den Nachschlagewerken eliminierten, läutete 1839 Fétyis in seinem Artikel über Koch in der *Biographie universelle des musiciens* die historische Betrachtung des Lexikons ein, an dem er die Mängel der geschichtlichen und ästhetischen Artikel beanstandete, in dem aber als erstem derartiges Werk die Gegenstände in angemessener Darstellungsbreite und technischer Sprache behandelt seien. Welche Überzeugungskraft das innovative Konzept einer sachbezogenen Mischung aus knapper Erklärung und kontextueller Erörterung für lange Zeit behalten sollte, spricht nicht zuletzt aus der Tatsache, dass es noch nach über 60 Jahren die Vorlage für eine zwar grundsätzlich umgestaltete und aktualisierte, aber nach wie vor sich auf das Mutterwerk berufende Revision eines Hamburger Komponisten, Musikschriftstellers und – bezeichnenderweise – Bibliothekars bilden konnte (*H. Ch. Koch's Musikalisches Lexicon*, zweite, durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage von Arrey von Dommer, Heidelberg: J. C. B. Mohr 1865). Als »ein verdienstliches Werk« bewertete es dann auch 1882 der Musiktheoretiker, Musikhistoriker und Begründer einer dezidiert musikwissenschaftlichen Lexikographie, Hugo Riemann. Die heutige Einschätzung des Werkes als unentbehrliches Hilfsmittel für einen wirklich historischen Zugang zu vergangenen Phänomenen geht von Hans Heinrich Eggebrecht aus. Gemäß seiner 1955 in den *Studien zur musikalischen Terminologie* begründeten Maxime (»Befreiung aus dem Zwange der Zeit zum historisch Ganzen geschieht am sichersten, wenn wir von der Sprache ausgehen, von den Wörtern, in denen die Begriffe Gestalt geworden sind. Bei aller Gestaltwerdung im Reiche des Geistes ist die Sprache das Entscheidende. Nicht was wir sehen, wenn das Kunstdenkmal uns vor Augen steht, sondern wie einst es

gesehen und gedacht wurde, ist zuallererst wichtig. Dies aber können wir am besten aus den Wörtern erfahren, wenn wir uns ihrer erinnern. So wird die musikalische Terminologie und die ihr entsprechende musikalisch-terminologische Lexikographie zur Sprach- »Erinnerung«.«) erkannte er den »Glücksfall« Koch, der uns mit seinem Lexikon nicht nur einen Weg, sondern eine breite Straße zum Verständnis der Vergangenheit bahnte. Moderne Faksimiles und nun dieser Taschenbuch-Reprint können dazu die Wegweiser sein.

Nicole Schwindt

#### Ausgewählte Literaturhinweise

- Hans Heinrich  *Eggebrecht*, Art. »Koch, Heinrich Christoph«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 7, Kassel 1958, Sp. 1296–1299
- Nancy K.  *Baker*, Heinrich Koch and the theory of melody, in: *Journal of music theory* 20 (1976), S. 1–48
- Dies., The aesthetic theories of Heinrich Christoph Koch, in: *International review of the aesthetics and sociology of music* 8 (1977), S. 123–209
- Carl  *Dahlhaus*, Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 35 (1978), S. 155–177
- Wolfgang  *Budday*, Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik, an Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790), Kassel 1983
- Nicole  *Schwindt-Gross*, Kochs Kompositionslehre und die sprachliche Rhetorik Daniel Peucers, in: dies., *Drama und Diskurs*, Laaber 1989, S. 73–105
- Aesthetics and the art of musical composition in the German enlightenment: selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch, hrsg. von Nancy K.  *Baker* und Thomas  *Christensen*, Cambridge 1995
- Markus  *Waldura*, Heinrich Christoph Koch – Hofkapellmitglied, Musiktheoretiker und Komponist, in: *Musik am Rudolstädter Hof. Die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Rudolstadt 1997, S. 147–176

# Musikalisches Lexikon,

welches

die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch  
bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt,  
und die alten und neuen Instrumente beschrieben,  
enthält,

von

Heinrich Christoph Koch,

Fürstl. Schwarzburg - Rudolstadt. Kammer - Musikus.

---

*Antiquar.*

II — 3.

---

Frankfurt am Main,

bey August Hermann dem Jüngern.

1802.

Der

Durchlauchtigsten Fürstin und Frau,

F r a u

K a r o l i n e n L u i s e n,

regierenden Fürstin zu Schwarzburg : Rudolstadt,  
gebohrnen Landgräfin zu Hessen : Homburg,

meiner.

gnädigsten Fürstin und Landesmutter.

Durchlauchtigste Fürstin,  
Gnädigste Fürstin und Landesmutter,

Schwarzburgs Diener und Unterthanen sind von den huldreichen Gesinnungen Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht zu sehr überzeugt, und der Tonkünstler verehrt in Ihnen eine zu entschiedene Kennerin und Beschützerin der Kunst, als daß ich, meinen Wunsch zu befriedigen, nicht wagen sollte, dieses musikalische Lexikon mit Höchstdero- selben hohen Namen zu zieren, besonders da es für die gute Aufnahme dieses Werkes im Publikum die entschei- dendste Vorbedeutung seyn würde, wenn es so glücklich

seyn sollte, den hohen Beyfall Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht nicht ganz zu verfehlen.

Ich widme demnach Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht dieses Werk als einen zwar unbedeutenden, doch mit voller Tendenz verbundenen, Beweis der unbegrenzten Ehrfurcht, mit welcher ich zeitlebens verharre

Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht

unterthänigster Diener,

Heinrich Christoph Koch.

## V o r r e d e .

Es ist längst entschieden, daß ein neu bearbeitetes Werk dieser Art Bedürfniß für die Litteratur der Tonkunst sey. Das von Walther im Jahre 1732. herausgegebene musikalische Lexikon hat sich schon seit geraumer Zeit gänzlich vergriffen, und der technische Inhalt dieses Werkes ist durch die starken Fortschritte, welche seit der Ausgabe desselben die Tonkunst gemacht hat, ganz unvollständig geworden.

Schon vor 40 Jahren war Marburg, der damals schon das Bedürfniß dieses Gegenstandes der Litteratur der Musik fühlte, entschlossen, diese Lücke auszufüllen, und kündigte sein Vorhaben in dem zweyten Theile seiner kritischen Briefe (S. 377.) an. Welche Ursachen aber diesen gründlichen und im Fache der Musik fleißigen Schriftsteller an der Ausführung seines Vorhabens gehindert haben, ist mir unbekannt. Auch in spätern Jahren haben verschiedene verdienstvolle Männer, vorzüglich schon vor zehn Jahren der Herr Pfarrer Christmann, dem musikalischen Publikum sehr nahe Hoffnung zur Ausgabe eines solchen Werkes gemacht. Ich würde daher, als mich der Herr Verleger im Monate Januar des Jahres 1800. zur Ausarbeitung dieses Lexikons aufforderte, bescheiden zurück getreten seyn, um die Ausgabe eines solchen Werkes aus einer geschicktern Feder zu erwarten, wenn der Verlauf so vieler Jahre diese Erwartung nicht gänzlich vernichtet gehabt hätte.

Nur diese verlöschte Hoffnung war es, was mich ermunterte, den Antrag des Herrn Verlegers zu übernehmen.

Die vielseitigen Anforderungen, welche die so verschiedenen Klassen der Leser, die sich eines solchen Kunstwörterbuches bedienen, an dasselbe machen, und der Umstand, daß bey Anfängern der Kunst, so wie auch bey vielen Tonkünstlern, die sich bloß der praktischen Musik gewidmet haben, sehr oft ein Werk dieser Art die ganze musikalische Bibliothek derselben abgeben muß, erschweren allerdings den Plan eines solchen Werkes, besonders wenn der Umfang desselben so eingeschränkt bleiben soll, daß der Ankauf desselben auch den weniger Bemittelten nicht zu schwer falle. Ueberdies lehrt die Erfahrung, daß vorzüglich bey einem solchen Werke eine Klasse der Leser diesen, eine andere Klasse jenen besondern Zweig der Kunst am ausführlichsten bearbeitet zu sehen wünscht, je nachdem ihr derselbe entweder Lieblingszweig, oder für sie Unterricht in den dazu gehörigen Gegenständen Bedürfniß ist. Daher ist es äußerst schwer, wo nicht gar unmöglich, die Forderungen jeder Klasse derselben in gleichem Grade zu befriedigen.

Ich habe mich, so viel in meinen Kräften stand, bemühet, den Plan dieses Lexikons so anzulegen und zu bearbeiten, daß ich hoffe, mir schmeicheln zu dürfen, daß jede besondere Klasse der Leser, die keine für den Umfang und für die äußerliche Form des Werkes zu hohe Forderung macht, wenigstens nicht ganz unbefriedigt bleibe.

Es würde unnöthig seyn, hier diesen Plan zu wiederholen, den ich schon in dem dritten Jahrgange der allg. musikal. Zeitung, und zwar in dem zum sechsten Stücke gehörigen Intelligenzblatte, bekannt gemacht habe. Es bleiben mir daher nur noch einige diesen Plan betreffende Bemerkungen übrig.

In dem XVII. Stücke des allg. litterarischen Anzeigers vom Jahre 1797. befindet sich eine Abhandlung unter dem Ti-

tel: Erinnerungen an die Gesellschaft der Litteraturfreunde zur Verbreitung nützlicher Kenntnisse, die sich über die künftige Ausgabe eines musikalischen Kunstwörterbuchs verbreitet. Auf der 183sten Seite daselbst sagt der gelehrte Verfasser dieses Aufsatzes: „Ob übrigens in einem neuen musikalischen Wörterbuche auch die musikalischen Instrumente aufzunehmen und für selbige besondere Artikel auszuarbeiten wären? diese Frage möchte wohl eher mit nein, als mit ja zu beantworten seyn. Denn Walthers Beispiel kann hierin nichts entscheiden. Er nahm alles auf, was nur Beziehung auf Musik hatte, u. s. w.“

Der Plan meines Lexikons war schon in der allg. musikal. Zeitung bekannt gemacht, und ich war bereits mit der Ausarbeitung des Werkes bis zur Hälfte fortgerückt, als ich auf diese mir damals noch unbekannte Abhandlung aufmerksam gemacht wurde. Allein wenn dieses auch noch nicht geschehen wäre, so würde ich, was die Aufnahme der Beschreibung der musikalischen Instrumente betrifft, dennoch mit dem Verfasser dieser Abhandlung aus folgendem Grunde nicht gleicher Meinung gewesen seyn. Soll ein musikalisches Kunstwörterbuch keine merkliche Lücke in Ansehung der Aufnahme der oft gebräuchlichen technischen Ausdrücke behalten, so muß nothwendig denjenigen Kunstwörtern, die bey den musikalischen Instrumenten gewöhnlich sind, wie z. B. bey der Orgel den Ausdrücken Windlade, Cancellle, Abstrakte u. s. w. oder wie bey den Geigenarten den Wörtern Griffbret, Sattel, Stimmstock u. d. gl. eben sowohl ein besonderer Artikel gewidmet werden, als den Wörtern einer andern Klasse von technischen Ausdrücken. Weil nun eine Beschreibung der besondern Theile der Instrumente, in so ferne sie nemlich als Kunstwörter gewöhnlich sind, nothwendig war, sollte es alsdenn wohl einen durchdachten Plan verrathen haben, wenn eine kurze Beschreibung des Instrumen-

tes selbst; von dessen einzelnen Theilen in verschiedenen Artikeln gehandelt wird, dem Werke gemangelt hätte? — Kurz, es schien mir höchst unschicklich von den besondern Theilen einer Sache zu handeln, ohne das Ganze selbst mit in Anschlag zu bringen. Daher also die Aufnahme einer kurzen Beschreibung der ansezt gebräuchlichen Instrumente. Um aber in diesem Fache die Lücke nicht zu merklich zu lassen, wurde es nothwendig, sowohl die neuerlich erfundenen Instrumente, die noch nicht allgemein im Gebrauche sind, als auch die veralteten und uralten, in besondern Artikeln aufzuführen, zumal da die möglichste Vollständigkeit der Artikel eines jeden besondern Zweiges des Ganzen einer der ersten Wünsche des Verlegers war.

Es ist nicht zu leugnen, daß diese Vollständigkeit der Artikel ein höchstnöthiges Erforderniß eines Kunstwörterbuches sey; eben so wenig kann aber auch geaugnet werden, daß die Grenzlinie zwischen den zu besondern Artikeln aufzunehmenden Wörtern, und zwischen einem dazu unnöthigen Wortkrame, schwerer zu ziehen sey, als es bey dem ersten Anblicke der Sache das Ansehen hat. Um eine solche Grenzlinie in Hinsicht auf die in der ältern Musik gebräuchlich gewesenenen technischen Ausdrücke nicht ganz zu verfehlen, machte ich mir es bey der Ausarbeitung dieses Werkes zur Regel, alle die in ältern Schriften über die Musik so oft vorkommenden lateinischen (zuweilen auch griechischen) Wörter, wenn sie keinen besondern technischen Sinn haben, sondern nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche gebraucht werden, zu übergehen. Ansezt, da der Druck der ersten Abtheilung beynabe vollendet ist, finde ich, daß mich dennoch die Macht der Gewohnheit, die man so leicht mit dem Gebrauche der Verbal- Wörterbücher einsaugt, verleitet hat, verschiedenemal diese Regel zu vernachlässigen. So ist z. B. der Artikel Anacarista, ein Heerpauker, nach dem Artikel Anacara, die Kessel- oder Heerpauke, ganz überflüssig. — — Man

wird nun die Ursachen einsehen, warum z. B. die Artikel Violinist, Bratschist u. d. gl. in diesem Werke ausgelassen sind. Hätte ich z. B. dem Worte Violinist einen besondern Artikel widmen wollen, so hätte ich entweder einen Theil des Inhaltes anderer Artikel, z. E. der Artikel Violine, Applikatur, Bogenstrich u. s. w. wiederholen, oder dem Leser bloß sagen müssen, Violinist sey derjenige, der die Violine spielt. — Daß mir übrigens, bey der großen Menge des zu verarbeitenden Materials, ohngeachtet aller auf die Vollständigkeit des Werkes gerichteten Aufmerksamkeit, nicht dieser oder jener nöthige Artikel entgangen seyn sollte, kann ich selbst kaum glauben, und ich hoffe, daß meine Leser einen solchen Mangel gern übersehen werden, wenn er nur keinen wichtigen Gegenstand der Kunst betrifft.

So viel von meinem Plane überhaupt. — Ob aber dieser Plan nach den Bedürfnissen der Zeit, und nach dem Umfange des Werkes für jede besondere Klasse derjenigen, die sich eines solchen Kunstwörterbuches, es sey nun zur Berichtigung ihrer Begriffe über Gegenstände der Kunst, oder es sey bloß als ein Hülfsmittel zu Reminiszenzen, bedienen, am zweckmäßigsten angelegt, oder in wie weit mir die Ausarbeitung des Ganzen geglückt sey, dieses zu entscheiden ist die Sache des Publikums, und gehört vor den Richterstuhl einer unbefangenen Kritik.

Daß der Zusammenhang eines jeden zur Theorie der Kunst gehörigen Zweiges durch die Zerfällung in einzelne von einander abgeforderte Artikel viel verliere, ist bey einem Werke dieser Art eine nothwendige Folge seiner äußern Form; und diese Form macht es auch nothwendig, daß gewisse Wiederholungen nicht vermieden werden können. Ich hoffe demungeachtet, daß Kenner einen gewissen Grad des Zusammenhanges unter den zu den besondern Zweigen des Ganzen gehörigen Artikeln nicht

gänzlich vermissen werden. Um diesen Zusammenhang auch für weniger erfahrene Leser, so wenig als es möglich war, durch diese Form zu zerstören, habe ich gemeiniglich jedem Hauptzweige des Ganzen nach Beschaffenheit der Sache einen oder mehrere Hauptartikel gewidmet, und bey den in den Gegenstand einschlagenden besondern Artikelwörtern entweder nur bloß auf die Hauptartikel hingewiesen, oder solchen Nebenartikeln eine für das augenblickliche Bedürfniß hinreichende Erklärung beygefügt, und dabey den Hauptartikel, in welchem die weitere Ausführung enthalten ist, angezeigt.

Die Krisis, in welcher sich anjetzt die Aesthetik seit der Entstehung der sogenannten neuern Philosophie befindet, hat mich veranlaßt, in mehreren Artikeln, die in diese Wissenschaft einschlagen, die darzustellende Erklärung der Sache aus andern Werken wörtlich zu entlehnen. So ist z. B. die Erklärung des Begriffes in dem Artikel Erhaben aus des Herrn Hofrath Kochliß Rhapsodischen Gedanken über die zweckmäßige Benützung der Materie der Musik genommen, die sich im 10ten Stücke des neuen deutschen Merkurs vom Jahre 1798. befinden. Zuweilen sind diese wörtlich ausgehobenen Stellen von einem beträchtlichen Umfange, weil der Inhalt derselben meinem Zwecke völlig entsprach, und ich glaubte, es den Verfassern der Werke, aus welchen sie entlehnt sind, schuldig zu seyn, den benützten Inhalt derselben in seinem ursprünglichen Kleide wieder zu geben. Uebrigens sind alle diese wörtlich ausgehobenen Stellen mit dem gewöhnlichen Zeichen bemerkt, und die Werke angezeigt, woraus sie genommen worden sind.

Des Herrn Musikdirektors Forkel allgemeine Litteratur der Musik und des Herrn von Blankenburg Zusätze zum Sulzer'schen Werke würden es mir sehr leicht gemacht haben, die Hauptartikel dieses Lexikons mit einer reichhaltigen Litteratur-Anzeige zu versehen. Weil aber theils dadurch die Bogenzahl

des Werkes vergrößert worden wäre, theils und vorzüglich auch, weil diejenigen, für die ein solches Kunstwörterbuch zunächst bestimmt ist, gemeiniglich wenig Interesse an einer reichhaltigen Litteratur - Anzeige finden, und die mehr gebildete Klasse der Leser ohne Zweifel mit dem Inhalte der vorhin genannten Werke bekannt ist, so habe ich zu weiterer Belehrung über den in solchen Artikeln abgehandelten Gegenstand nur wenige Schriften nahmhaft gemacht.

Was die Hülfquellen betrifft, die ich bey der Ausarbeitung dieses Lexikons benützt habe, kann ich mich hier deswegen kurz fassen, weil in jedem Artikel, bey dessen Ausarbeitung ich mich solcher Hülfquellen bedienen mußte, die Werke angezeigt sind, aus welchen ich geschöpft habe. Es bleibt mir daher in Hinsicht auf solche Artikel, bey welchen diese Anzeige fehlt, nur noch zu bemerken übrig, daß ich bey den in die Musik der Griechen einschlagenden Gegenständen vorzüglich Forkels allgemeine Geschichte der Musik, \*) bey der Erklärung der in der Musik der Vorzeit gewöhnlichen Kunstwörter, nächst dem so eben genannten Werke, das Dictionnaire de Musique von Rousseau, Walters Lexikon, und Tinctor. Terminor. Music. Diffinitorium, und bey der Beschreibung der veralteten Instrumente, außer dem Werke des Bonanni, vorzüglich den zweyten Theil von Praetor. Syntag. Music. benützt habe. Daß ich mich übrigens in verschiedenen in die Harmonie und Melodie einschlagenden Artikeln einiger Stellen meines Versuchs einer Anleitung zur Composition wörtlich, ohne besondere Anzeige bedient habe, wird hoffentlich meinen Lesern nicht auffallend seyn.

---

\*) Den zweyten Theil dieses Werkes, dessen Erscheinung ich während der Ausarbeitung dieses Lexikons sehnsuchtsvoll entgegen sah, so wie auch Gladi's Lehrbuch der Musik, habe ich nicht benutzen können, weil ich mein Manuscript schon in der Herbstmesse des verwichenen Jahres an die Verlagshandlung eingeschickt hatte.

Man findet diesem Verikon einen doppelten Anhang beygefügt. In dem ersten sind einige Zusätze und Verbesserungen enthalten, die entweder bey dem Zusammenschießen der Artikel in die strengere alphabetische Ordnung von mir übersehen worden waren, und nachher zu spät an die Druckerrey abgeschickt worden sind, oder die mir erst nach der Uebergabe des Manuscriptes noch beygefallen sind. Der zweyte enthält ein alphabetisches Verzeichniß derjenigen Personen, die sich im Fache der Musik durch neue Erfindungen oder Verbesserungen, von welchen in den Artikeln des Werkes hier und da die Rede ist, ausgezeichnet haben.

Ich wünsche, daß meine auf die Ausarbeitung dieses Verikons gewandte Bemühung den Beyfall des Publikums und vorzüglich der Kenner nicht gänzlich verfehlen möge.

Rudolstadt, im Monate September 1802.

Der Autor.

# Musikalisches Lexikon.

---

Erste Abtheilung.

A — M.

A. Mit diesem ersten Buchstaben des Alphabetes bezeichnet man in der modernen Musik die sechste diatonische Stufe, oder die zehnte Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter unseres Tonsystems, die in der Solmisation a la mi re, a mi la, oder auch la genannt wird. C. Solmisation.

Vierzehn Jahrhunderte hindurch begrenzte unser großes A die Tiefe aller gebräuchlichen Töne. \*) Athen und Rom begnügten sich an einem Umfange von funfzehn Tönen, die auf eine sehr weitaufstige Art mit griechischen Buchstaben bezeichnet wurden, \*\*) bis der Pabst Gregorius Magnus gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts zu ihrer Bezeichnung die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes einfuhrte, die in der höhern Oktave wiederholt wurden. Weil nun A der tiefste Ton war, dessen man sich damals bediente, so fiel auf ihn das Zeichen des ersten Buchstabens. Im ersten Jahrhunderte erweiterte der Benediktiner: Mönch, Guido aus Arezzo das alte Tonsystem, und fügte demselben auch in der Tiefe noch einen Ton hinzu, den er mit dem griechischen Gamma (Γ) be-

zeichnete. Späterhin wurden nach und nach auch noch die Töne F, E, D und C in der Tiefe hinzugesetzt, so daß anseht der Ton A, der sonst der erste war, in dem modernen Tonsysteme, welches mit C anfängt, der sechste ist.

Der Ton a kann schon in der Reihe der so genannten ursprünglichen Töne, das ist, in der harten Tonleiter des Tones C nicht in seiner völligen Reinheit ausgeübt werden. Als große Sexte des Grundtones C sollte er in dem Verhältnisse  $\frac{3}{5}$  gebraucht werden, oder mit andern Worten, die Länge der Saite a sollte auf das genaueste  $\frac{2}{5}$  von der Länge der Saite C betragen; \*\*\*) in diesem Verhältnisse würde er aber zu dem Tone d eine Quinte ausmachen, die um das synonische Komma  $\frac{80}{81}$  zu tief ist. †) Weil aber unser Ohr, bey einem Intervalle, dessen Verhältnis der Unität so nahe ist, wie das Verhältnis der Quinte, den Mangel oder Ueberschuß eines ganzen Komma, ohne Bekleidigung nicht vertragen kann, so wird der Ton

\*) Nämlich von den Zeiten des Aristoxen an, der 340 Jahre vor Christo lebte, bis zum Guido aus Arezzo, der im ersten Jahrhunderte, das alte Tonsystem erweiterte. Siehe Solmisation.

\*\*) Siehe den Artikel Noten.

\*\*\*) Siehe Verhältnis.

†) Die Ursachen hiervon findet man in dem Artikel Verbindung der Verhältnisse.

• um das geringe Verhältniß  $\frac{160}{161}$  höher genommen, und als Certe zu C in dem Verhältnisse  $\frac{96}{161}$  ausgedr. Dadurch gewinnt man den Vortheil, daß er als Quinte zu d in dem Verhältnisse  $\frac{108}{161}$  erscheint, in welchem ihm nur noch, als völlig reine Quinte, das geringe Verhältniß  $\frac{161}{162}$  mangelt. Auf diese Art nimmt Unser Ohr die Certe c a, und die Quinte d a für völlig rein an, weil jene nur einen unbedächtlichen Ueberschuß, diese aber nur einen unbedächtlichen Mangel an ihrer völligen Reinheit hat. \*)

**A battuta**, nach dem Taktsschlage, oder in abgemessener Bewegung. Dieser Ausdruck wurde ehemals im Recitative gebraucht, wenn der Dichter bey einer Stelle des Textes, die sich zum Lrischen erhob, aus dem Recitativstyle in das Arioso überging. (Siehe Arioso.) Anseht bedient man sich gewöhnlicher des Ausdruckes a tempo oder Arioso, um in dem Recitative diejenigen Stellen zu bezeichnen, wo die abgemessene Bewegung des Arioso beginnen soll.

**Abbassamento di mano**, der Niederschlag der Hand bey dem Taktgehen.

**Abblasen**. Alte deutsche Sitte, deren Ursprung sich in das Dunkel der Vorzeit hüllet, macht gewöhnlich jeden Stadtmusikus oder Stadtpfeifer verbindlich, mit seinen Gehülffen auf dem Altane eines Kirchthurms oder eines andern öffentlichen Gebäudes zu gewissen festgesetzten Stunden einige Choral- Melodien mit Blasinstrumenten vorzutragen. Die Stadtpfeifer sind gewohnt, diese Verrichtung das Abblasen zu nennen. Weil diese Art der öffentlichen Musik in einiger Entfernung gehöret

sehr viel Feyerliches hat, so ist zu bedauern, daß dabey oft so wenig Rücksicht auf die völlig reine Intonation der Ebne und auf richtige Harmonie genommen wird.

**Abbraviatur**, siehe Abkürzung. **Abbruch** ist in den Feldstücken der Trompeter eine Formel oder Blasmanier, wodurch eigentlich der Cavalserie das Zeichen gegeben wird, das Seitengewehr in die Scheide zu stecken. **S. Feldstück.**

**Abcdiren**. Dieser Ausdruck ist bey den Anfängern in der Singkunst gebräuchlich, und bedeutet, daß sie die Noten, zur Uebung in der reinen Intonation der Ebne und zum Testen derselben, noch nicht mit einem damit vereinigten Texte, sondern bloß mit ihren Benennungen, nemlich mit c d e f g a h, absingen. Diejenigen, welche die Ebne mit den Sylben ut re mi fa sol la si bezeichnen, bedienen sich anstatt des Ausdruckes Abcdiren des Wortes Solmisten, oder Solseggiren. Ein zu dieser Uebung gelehrtes Tonstück pflegt man ein Solseggio zu nennen. **S. Solmisation und Solseggio.**

**A beneplacito**, willkürlich, oder nach Belieben. **S. Ad libitum.**

**Abentheuerlich**. Man braucht dieses Wort in den schönen Künsten theils in Rücksicht auf den Stoff, theils auch in Rücksicht auf die Behandlung und Anordnung eines Kunstwerks. In Hinsicht auf den Stoff bezeichnet es eine solche Ueberspannung des Wunderbaren und Ungewöhnlichen, wodurch das Gefühl des Komischen erweckt wird. In diesem Verstande ist dieses Kunstwort in der Musik nicht gebräuchlich und anwendbar, wohl aber in Ansehung der Behandlung eines Stoffes, und in diesem Falle ist das Abentheuerliche ein Fehler, der aus Mangel an Einheit des Ganzen und aus Mangel an Harmonie und Proportion seiner Theile entspringt, wor

\*) Ich bediene mich in diesem Werke der Kirnbergerschen Temperatur, weil sie von den meisten Theoretikern für die beste gehalten wird. Uebrigens ist aber für Ueübete in der mathematischen Klanglehre noch zu bemerken, daß sie über Gegenstände dieser Art einigen Unterricht in den Artickeln Verhältniß, Addition, Subtraction, Reduktion, Vergleichen, und Verbindung der Verhältnisse finden, die sie aber in der hier angezeigten Ordnung durchgehen müssen, wenn sie ihnen verständlich werden sollen.

durch unabsichtlich das Gefühl in diejenige komische Stimmung versetzt wird, welche ein abentheuerlicher Stoff erregt.

**Abfallen.** Der Ton fällt ab, ist eine Nebenart, die man oft braucht, um anzuzeigen, daß bey einem Instrumente ein oder mehrere Töne entweder an Stärke oder an Feinheit abnehmen. Bey vielen Instrumenten fällt fast die Hälfte des Umfanges der Töne ab; so giebt es z. B. Sogeninstrumente, die auf den beyden obern Saiten einen starken und schönen Ton haben, sobald man aber einen Ton auf den beyden tiefern Saiten angiebt, fällt der Ton ab, oder klingt viel matter und stumpfer, als die höhern Töne. Bey solchen Instrumenten hat der Sangboden gemeinlich an dem Orte, wohin auf demselben die abfallenden Töne wirken, nicht genug Elasticität, die von der Saite daran anstoßenden gleichförmig bewegten Lufttheile mit der nöthigen Kraft zurück zu sto-

ßen. \*) Wenn bey Sogeninstrumenten nur einzelne Töne abfallen, und das Uebel nicht gar zu merklich ist, so läßt sich demselben gemeinlich durch das Verrücken der Stimme, oder durch einen engern oder weitern, höhern oder niedrern Steg u. d. gl. abhelfen. Bey den Blasinstrumenten pflegt man solchen abfallenden Tönen durch Klappen zu Hülfe zu kommen.

**Abkürzung.** Es geschieht sehr oft, daß sich sowohl die Tonsetzer, als auch die Notisten in der Tonchrift gewisser Abbreviaturen oder Abkürzungen der Notensfiguren bedienen, die man kennen muß, wenn man bey der Ausführung einer Stimme nicht darüber in Verlegenheit gerathen will. Sie finden hauptsächlich in folgenden Fällen Statt;

1) bey der unmittelbaren Wiederholung einer und eben derselben Note. So schreibt man z. B. die mit a bezeichneten Sätze, so wie bey b, abgekürzt;

In den ältern Musikalien findet man bey den abgekürzten Achtelnoten zuweilen noch das Wort crome

(Achtelnoten,) und bey den Sechzehnthelnen semicrome (Sechzehnthelnoten) hinzugefügt;

a) wenn zwey verschiedene Noten auf einerley Art mehrmals mit einander abwechseln; so werden z. E. die Sätze bey c so, wie bey d, abgekürzt;



Oft schreibt man bey diese und bey die folgenden Abkürzungen das Wort *segue* oder *segue* (es folgt,) um dadurch noch besonders anzuzeigen, daß die abgekürzten Noten nach der Art der ersten ausgeschriebenen Figur fortgespielt werden sollen;

3) wenn zwischen verschiedenen auf den Anschlag der Takttheile oder Taktglieder fallenden Noten eine und eben dieselbe Note nachschlägt; man schreibt daher die Sätze bey o oft so, wie bey f;



f.



e.



f.

4) bey der Wiederholung solcher Notenfiguren, die aus eben denselben Tönen bestehen; in diesem Falle bedient man sich, anstatt die Figur nochmals zu schreiben, in dem Liniensysteme zweyer über einander ge-

setzter Striche, wie bey h, oder man setzt auch nur einen Strich, welchem man unten und oben einen Punkt beysügt, wie bey i; auf diese Art kürzt man die Sätze bey g so wie bey h oder i ab;

g.



g.

h.



h.



i.



5) wenn nacheinander folgende Akkorde auf einerley Art zergliedert werden, das heißt, bey Harpe ge-

giaturen. Daher schreibt man die Sätze bey k oft so, wie bey l;

k.



l.



k.



l.



Zu diesen Abkürzungen müssen noch gerechnet werden

6) diejenigen Stellen, die theils wegen Mangel des Raumes zwischen den Linien systemen, theils auch wegen der bequemen Uebersicht, um eine Oktave tiefer geschrieben sind, als sie ausgeführt werden sollen. Dieser Fall kommt sehr häufig in obligaten Violin- und Violinstimmen vor, in welchen man diejenigen Stellen, die sehr in die Höhe steigen, wegen der bequemern Uebersicht der Töne eine Oktave tiefer schreibt, und sie mit *all' ottava* (ab-

gekürzt *all' ot.*) bezeichnet. Gewöhnlich ziehet man noch außerdem über die ganze Stelle, die um eine Oktave höher vorgetragen werden soll, das Zeichen „*welches bey n* vorkömmt, und setzt unter die Note, mit welcher man wieder wie gewöhnlich fortspielen soll, das Wort *luogo* (abgekürzt *lo.*), welches so viel, als an dem gewöhnlichen Orte, bedeuten soll. Solchemnach werden zwar nicht die Noten selbst, sondern nur die vielen Nebelinien derselben wie bey *m.* auf diese Art wie bey *n* abgekürzt;

m.



*all' ott.*



n.

7) Diejenigen Querstriche, deren man sich in den Singstimmen bedient, wenn eine Phrase des Textes mit gleichartigen Noten wiederholt werden soll. Anstatt die Worte nochmals bey solchen Fällen unter die

Noten zu schreiben, ist man gewohnt die Wiederholung derselben blos durch einen Strich anzuzeigen, den man auch oft oben und unten einen Punkt hinzufügt. *z. E.*



Er ist der Herr!

Abkürzung der Verhältnisse,  
s. Reduktion der Verhältnisse.

Abruptio (die Abbrechung, Zertrennung) nennet man eine Formel

Allegro.



Abfaß. Dieses Wort bezeichnet im weitläufigsten Sinne jeden Ruhepunkt der Melodie, wodurch sich die Theile und Glieder derselben von einander unterscheiden. Im engeren Sinne hingegen, und als eigentliches Kunstwort betrachtet, versteht man darunter insbesondere ein solches Glied einer Periode, welches einen vollständigen Sinn ausdrückt, und welches kleinere Glieder, die man Einschnitte nennet, in sich fassen kann. \*)

Bei dem Vertheilung muß auf drey verschiedene Eigenschaften der Abfäße Rücksicht genommen werden, nemlich

- 1) auf ihre Endigung, oder auf die Formel und auf die harmonische Grundlage, mit welcher sie

in der Melodie, in welcher der Satz ganz unerwartet, und an einem ungewöhnlichen Orte abgebrochen wird, wie z. E. im dritten Takte des folgenden Satzes;

- 2) auf den Umfang ihrer Takte, und auf die Ähnlichkeit ihres Metrums, das heißt, auf ihre rhythmische Beschaffenheit, und
- 3) auf den Umfang ihres Inhalts, oder auf den Grad ihrer Vollständigkeit, den wir ihre logische Beschaffenheit nennen wollen.

In Ansehung der Interpunktion oder der Endigungsformel eines melodischen Gliedes, welches einen vollständigen Sinn ausdrückt, unterscheidet sich die Verschiedenheit, daß die Endigungsformel desselben entweder so beschaffen ist, daß sie den höchsten Grad der Ruhe bewirkt, so daß man ordentlicher Weise keinen nachfol-

\*) Ich behalte hier die ältere und gewöhnlichere Bedeutung der beyden Kunstwörter Abfaß und Einschnitt bey, die durch Kiepers, Marpurgs, und anderer Doctoren Schriften allgemein verbreitet worden ist. Es läßt sich nicht einsehen, warum nachher Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes, und mit ihm Cuzter in seiner Theorie der schönen Künste ohne Ursache von dieser einmal angenommenen Bedeutung abgingen, und die größern melodischen Glieder Einschulte, die kleinern aber Cäsuren nannten, und dadurch veranlaßten, daß das Wort Einschnitt einen zweydeutigen Sinn erhielt. Ueberdies ist der Ausdruck Cäsur, womit diese beyden Theorien die kleinsten melodischen Glieder, anstatt des gewöhnlichen deutschen Wortes Einschnitt, bezeichnen, deswegen nicht wohl zur Bezeichnung dieser Glieder schicklich, weil damit schon ein anderer verwandter Begriff in der Kunstsprache verbunden worden war. Siehe Cäsur.

genden Satz der Periode mehr erwartet, oder sie bewirkt einen mindern Grad der Ruhe, und läßt noch einen oder mehrere Sätze erwarten. Nur in dem letzten Falle pflegt man ein solches Glied einen Absatz zu nennen; im ersten Falle wird es wegen der vollkommen beruhigenden Eigenschaft seiner Endigungsformel ein Schlusssatz, die Endigungsformel selbst aber ein Tonchluß oder

eine Cadenz genannt, wovon in einem besondern Artikel gehandelt wird, \*) wobey aber hier noch beyzukünftig zu bemerken übrig bleibt, daß ein Schlusssatz durch die Abänderung seiner Schlusformel in einen Absatz, wie z. B. bey Fig. 1, und der Absatz durch die Unänderung seiner Endigungsformel in einen Schlusssatz verwandelt werden kann, wie bey Fig. 2.

Fig. 1. Andante.



Fig. 2. Allegro.



Die Endigungsformel eines Absatzes, und der Grad der Ruhe den sie bewirkt, besteht darinne, daß die Melodie eines Satzes \*\*) sich dergestalt biegt, daß sie ihre Vollständigkeit mit der Quinte, Terz

oder Oktave des harmonischen Dreiklangles auf der Tonica oder Dominante derjenigen Tonart erreicht, in welcher sich die Modulation befindet, oder nach welcher sie sich im Satze hinwendet, wie bey Fig. 3, 4 und 5.

Fig. 3.



\*) S. Tonchluß.

\*\*) Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, daß in diesem Artikel unter dem Worte Melodie bloss der Gesang der Hauptstimme verstanden werden muß.

Fig. 4.



Fig. 5.



Ehe wir jedoch in der Betrachtung dieser Absätze weiter gehen, macht die Kunstsprache eine Digression nothwendig. Es ist sehr begreiflich, daß jeder melodische Theil eine gewisse Anzahl von Taktten erfordert, in welche sein vollständiger Sinn eingekleidet wird; so erfolgt z. B. in den vorhergehenden Sätzen bey Fig. 3, 4 und 5, die Vollständigkeit derselben auf dem guten Takttheile des vierten Taktes. Man nennet sie daher auch in Rücksicht auf diese Taktzahl Rhythmen von vier Taktten, oder Vierer, um dadurch anzuzeigen, daß sie ihre Vollständigkeit in dem vierten Takte erreichen. Weil aber diese rhythmischen Endnoten der Absätze im gas-

lanten Style oft verzieret werden, und dadurch einen Ueberhang bekommen, welcher verursacht, daß die melodischen Endnoten erst später im Takte erfolgen, als das eigentliche rhythmische Ende des Satzes, so pflegt man das rhythmische Ende mit dem Ausdrucke Cäsur zu bezeichnen, um es von dem melodischen Ende, oder von der letzten Note einer solchen verzerrten Endigungsformel zu unterscheiden. \*) Im dem vorhergehenden Satze bey Fig. 3, fällt z. B. das rhythmische Ende oder die Cäsur, und das melodische Ende desselben auf eine und ebendieselbe Note; wird aber die Endnote dieses Satzes auf folgende Art verzieret,



so bleibt dennoch das erste Viertel des vierten Taktes das rhythmische Ende oder die Cäsur, obgleich die melodische Endnote erst in der folgenden schlechten Zeit des Taktes erfolgt. —

Wenn nun der Cäsurton eines Absatzes ein Ton aus dem Dreyklange auf der Tonika ist, wie oben bey

Fig. 3 und 5, so pflegen ihn viele Theoristen einen Grundabsatz zu nennen; wird hingegen die Cäsur mit einem Tone aus dem Dreyklange auf der Dominante gemacht, so nennen sie ihn einen Quintaabsatz, oder auch den Xenderungsabsatz. \*\*) Im Falle ein solcher Quintaabsatz mit einem, oder mit

\*) C. Cäsur.

\*\*) Und zwar deswegen, weil sich theils in der ersten Periode eines Kunststückes nach diesem Absätze die Modulation nach einer andern Tonart hinpendet, theils auch, weil

mehre'n vorhergehenden Sätzen in genauem Zusammenhange stehen, wie z. B. wenn demselben in der ersten Periode eines Tonstückes der Grundabsatz vorhergeht, wird er am gewöhnlichsten die Halbcadenz genannt, weil er die Eigenschaft besitzt, einen höhern Grad der Ruhe zu bewirken, als der Grundabsatz.

Die Verzierungen der Cäsurnoten, deren schon oben gedacht worden ist,

geschehen auf verschiedene Arten, und zwar

1) vermittelt des Nachschlages anderer Töne, die in dem dabei zum Grunde liegenden Dreiflange enthalten sind; so wird z. B. der einfache Cäsurton des Satzes bey Fig. 1. auf die bey Fig. 2. befindlichen verschiedenen Arten, durch nachschlagende Noten verziert;

Fig. 1.



Fig. 2.



Dieser Ueberhang oder weibliche Ausgang des Satzes wird überdies

noch sehr oft mit durchgehenden und Wechselnoten vermischt; z. B.



oder wenn die nachschlagenden Noten aufsteigend gebraucht werden,

und der Satz eine fragende Form erhalten soll;



In diesem Satze wurde die Cäsur mit der Terz des zum Grunde lie-

genden Dreiflanges gemacht: enthält nun die Cäsurnote die Quinte

alle Absätze, in welchen man in dem Verfolge des Tonstückes, in eine andere Tonart modulirt, Quintabfätze derjenigen Tonart zu seyn pflegen, in welche die Modulation geführt wird. Das zur Bezeichnung solcher Sätze sehr schickliche Kunstwort *Modulationsabsatz* ist jedoch nicht sehr gebräuchlich, sondern man bedient sich gewöhnlicher des Ausdruckes *Halbcadenz*.

oder Oktave des Dreyklanges, so kommen noch mehrere dergleichen Figuren durch den Nachschlag der harmonischen Noten, und durch ihre Ausfüllung mit durchgehenden Notizen zum Vorschein, mit denen es die nemliche Verwandniß hat, die aber alle mit Beyspielen zu erläutern, der Raum nicht erlaubt.

Die Verzierung der Cäsurnoten geschieht

2) vermittelst eines Vorhaltes oder

Allegro.



Dieser Vorschlag wird oft als eine ordentliche Note ausgeschrieben, wie bey Fig. 1, und alsdenn pflegt man zwischen diese Wechselnote, und zwis-

chen die aufgehaltene Cäsurnote ein verschiedene Arten Nebennoten einzumischen, wie z. B. bey Fig. 2.

Fig. 1.

Fig. 2.

etc.



In allen diesen Fällen endigte sich der Absatz noch in dem guten Theile des Taktes; allein man läßt es das bey noch nicht bewenden, sondern hält sehr oft diesen Vorschlag oder diese Wechselnote, welche die Stelle

der Cäsurnote einnimmt, den ganzen guten Takttheil hindurch auf, und läßt die eigentliche Cäsurnote erst in dem schlechten Takttheile nachfolgen; z. B. bey a)



oder man zergliedert diese aufhaltende Note auf verschiedene Arten in

Noten von geringerem Werthe, wie bey b, c, d, e und f, u. dergl.



Zuweilen geschieht es auch, daß dieseljenige Note, welche den Vorhalt der Cäsurnote ausmacht, und die eigentlich als Wechselnote nicht in den bey der Cäsur zum Grunde lie-

genden Dreyklang gehört, zu mehrerer Veränderung der Harmonie mit einem eigenen Grundtone begleitet wird, z. E.



In Rücksicht auf den Periodenbau geben die Tonlehrer gemeinlich die Regel, daß zwey Absätze einerley Art, das ist, zwey Grund- oder zwey Quintabsätze nicht unmittelbar nach einander in einer und eben derselben Tonart, ohne Beileidigung des Gefühls, gesetzt werden können. In Ansehung der unmittelbaren Folge zweyer Grundabsätze, deren melodischer Inhalt verschieden ist, das heißt, bey welchen der zweyte keine bloße Wiederholung des ersten ist, leidet die Regel selten eine Ausnahme, wohl aber in Ansehung der unmittelbaren Folge zweyer Quintabsätze, besonders in weit ausgeführten Perioden. Es lassen sich aber keine bestimmten Merkmale angeben, in welchen Fällen zwey unmittelbar auf einander folgende Quintabsätze gebilligt werden können, oder nicht; nur Geschmack und Kunstgesühl können hierüber entscheiden. Indessen scheint es doch damit seine Richtigkeit zu haben, daß zwey solche nach einander folgende Quintabsätze entweder in Ansehung ihrer Cäsurnoten, oder doch wenigstens in Ansehung der Verzierung derselben verschieden seyn müssen, das ist, wenn der erste z. B. seine Cäsur mit der Terz des dabey zum Grunde liegenden Dreyklanges macht, so muß der zweyte die seintige mit der Quinte oder Oktave dieses Dreyklanges machen, oder die Art der Verzierung muß bey gleichen Cäsurnoten von ganz verschiedener Form seyn. Weil Beyspiele dieser Art zu viel Raum erfordern, sehe ich mich genöthigt,

dabey auf diejenigen Lehrbücher zu verweisen, die sich über melodische Gegenstände dieser Art verbreiten.\*)

Das zweyte Hauptstück, auf welches bey den Absätzen in dem Periodenbaue Rücksicht genommen werden muß, betrifft ihre rhythmische Beschaffenheit, das ist, die Anzahl der Takte, die zu ihrer Darstellung nöthig sind. Hierzu gehört aber auch noch insbesondere eine gewisse gleichartige Verbindung der Glieder dieser Takte, die man durch das Kunstwort *Metrum* oder *Taktgewicht* bezeichnen, und wovon in einem besondern Artikel gehandelt werden soll.

Die Glieder einer Periode erfordern entweder eine gleiche oder eine ungleiche Zahl von Taktten zur Darstellung ihres Inhaltes, und von der Anzahl der einfachen Takte, die dazu nöthig sind,\*\*) werden sie *Dreyer*, *Vierer*, *Fünfer*, u. s. w. genannt. Die gewöhnlichsten derselben, die zugleich für unser Gefühl die angenehmsten sind, bestehen aus einer geraden Taktzahl, und zwar (wenn ihr Inhalt nicht durch Nebenideen gleichsam erweitert ist,) aus vier Taktten, wie der vorhergehenden in diesem Artikel eingerückten Beyspiele; und es scheint, als liege immer, im Falle ihre Taktzahl ungerade ist, entweder eine Wiederholung eines Takttes, oder eine Ausdehnung zweyer Takttheile zu zwey vollen Taktten, zum Grunde.

Die Absätze von vier Taktten fassen entweder einen oder mehrere kleinere melodische Ruhepunkte oder Einz

\*) Hierher gehören das zweyte und dritte Capitel von *Riepel's* Anfangsgründen der musikalischen Sekunst, und der zweyte und dritte Theil meiner Anleitung zur Composition.

\*\*) Man ist gewohnt den rhythmischen Umfang der Sätze nach einfachen Taktarten zu bestimmen; daher wird bey den zusammengesetzten Taktarten jeder Takt doppelt gezählt, wenn man den Umfang eines Satzes oder die Taktzahl desselben anzeigen will.

Schnitte in sich, oder nicht. Von dieser letzten Beschaffenheit sind die zu Anfang dieses Artikels eingerückten Beispiele. Es kommt aber auch sehr oft der Fall vor, daß ein Wier

er einen oder mehrere Einschnitte enthält, und dann zerfällt gewöhnlich der Satz entweder durch den Einschnitt in zwey gleiche Theile, z. B.

Andante.



oder es enthält eine Hälfte desselben noch mehrere kleine Einschnitte, wie

z. B. in folgenden beyden Sätzen;



Adagio.



Adagio.

Weit ungewöhnlicher hingegen ist der Fall, in welchem ein Wierer durch den Einschnitt in zwey unglei-

che Hälften getheilt wird, wie bey Fig. 1 und 2; \*)

Fig. 1. Allegretto.



Fig. 2.



Allegretto.

\*) Verschiedene Tonlehrer erklären den Satz bey Fig. 1. für einen Dreier, dessen ungerade Taktzahl durch den letzten Takt, den sie einen Einer nennen, wie man zu sagen pflegt, wieder gut gemacht wird. Ausdem müßte man aber auch in dem Satze bey Fig. 2. die ersten beyden Noten als einen Einer betrachten, der durch den darauf folgenden Dreier gut gemacht würde. Am schicklichsten möchte sich wohl dieser bey Fig. 2. bekündliche Satz, ohne auf seine Taktzahl und auf die Ungleichheit seiner Glieder Rücksicht zu nehmen, als ein solcher erklären lassen, der einen vollständigen Sinn bezeichnet, und der mit einer Art von Ausrufung anfängt, so wie ohngefähr der Redefag: Erhabner! Die Lob zu singen ist Pflicht. Allein wir werden in der Folge dieses Artikels sehen, aus welchem Grunde wir Erklärungen dieser Art nicht so, wie es zu wünschen wär, benutzen können.

Die Absätze von fünf Takten oder die sogenannten Fünfer entstehen gemeinlich durch die Ausdehnung eines Vierers; diese Ausdehnung kann auf verschiedene Arten geschehen;

1) Durch die unmittelbare Wiederholung eines Taktes. Wenn man z. B. in folgendem Satz



den zweyten Takt wiederholt, und dabey die beyden Oberstimmen unter einander verwechselt, so wird die

Wiederholung unmerklich, und der Satz scheint ursprünglich aus fünf Takten zu bestehen, als



Die Verwandlung eines Vierers in einen Fünfer kann geschehen, 2) wenn die Notenfigur eines Taktes, gleichsam als eine Verkräftigung seines Inhaltes, nochmals

auf andere Stufen der Tonleiter, und auf eine andere harmonische Grundlage versetzt wird; auf diese Art wird der Vierer bey Fig. 1. zu einem Fünfer, wie bey Fig. 2.

Fig. 1.



Poco adagio.

Fig. 2.



Am gewöhnlichsten entstehen die Fünfer

3) durch die Ausdehnung zweyer Takttheile zu zwey vollen Takten. Wenn z. B. die ersten beyden Viertel des Satzes bey Fig. 3. um ihnen

gleichsam mehr Nachdruck zu geben, so wie bey Fig. 4. ausgedehnt werden, so giebt uns der Satz ein Wechselspiel eines Vierers, der zu einem Fünfer ausgedehnt worden ist.

Fig. 3. Poco allegro.



Fig. 4.



Wenn der Dreier, der auf diese Art ausgedehnet werden soll, aus zwey gleichen Gliedern besteht, z. B.



so bestimmt entweder nur ein Glied die Ausdehnung, und zwar am gewöhnlichsten das erste; z. B.,



oder es werden beyde Glieder ausgedehnt, als:



In diesen beyden Fällen pflegen viele Tonlehrer die beyden Glieder des Satzes als besondere für sich bestehende Absätze zu betrachten, und in dem ersten Falle zu sagen, ein solcher Dreier könne deswegen in einer Periode unter geradzähligen Rhythmen Statt finden, weil seine ungerade Taktzahl durch den darauf folgenden Zweyer wieder verbessert werde; im zweyten Falle aber lehren sie, daß zwey nach einander folgende Dreyer bestwegen in einer Periode gebraucht werden können, weil sie beyde zusammen einen geradzähligen Rhythmus ausmachen. Aus dieser Erklärungsart scheint die Regel entstanden zu seyn, daß ein in der Periode gebrauchter Dreier entweder durch einen unmittelbar darauf folgenden andern Dreier, oder durch einen Zweyer gut gemacht werden müsse.

Gleiche Bewandniß, wie mit den Fünfern, hat es auch mit den Sätzen von größerer ungerader Taktzahl, die aber selten gebraucht werden. Die Beschaffenheit der geradzähligen Sätze von mehr als vier Takten werden wir kennen lernen, wenn

wir die Sätze in logischer Rücksicht betrachten.

Wey dem Periodenbaue bedient man sich am gewöhnlichsten der Dreier, die aber, wie wir sogleich in der Folge sehen werden, oft theils erweitert, theils auch zusammen geschoben werden. Ihre Verbindung in Ansehung ihres Umfanges wird von keiner besonders Regel eingeschränkt; dasjenige, was allenfalls noch in Rücksicht auf ihre rhythmische Beschaffenheit bemerkt werden könnte, ist in dem Artikel *M e t r u m* enthalten. Wey dem Gebrauche der melodischen Glieder von ungerader Taktzahl kommen zwar oft Fälle vor, bey welchen sich unser Gefühl wider die Vermischung derselben mit geradzähligen Gliedern sträubt; man hat aber noch keine bestimmte Regel ausfindig machen können, in welchen Fällen diese Vermischung dem Gefühle entgegen sey, oder nicht, und daher gehört die Entscheidung des Schicklichen oder Unschicklichen bey der Vermischung der ungeradzähligen Rhythmen mit den geradzähligen noch vor den Richterstuhl des Kunstgefühls. Es kommt dabey

wahrscheinlich mehr auf die nähere oder entferntere innere Beziehung der melodischen Glieder, als auf ihren materiellen Umfang an.

Betrachten wir nun auch 3) die Absätze in Ansehung ihrer logischen Beschaffenheit, so enthalten sie entweder nur so viel, als zur Darstellung eines vollständigen Sinnes unumgänglich nöthig ist, und in diesem Falle wollen wir sie, in Ermangelung eines vollständigen Sinnes angenommenen Kunstwortes, einfache Sätze nennen; oder es enthält ein solcher Absatz eine nähere Bestimmung eines Theils des in demselben enthaltenen Sinnes, und einen solchen Satz wollen wir mit dem Ausdrucke erweiterter Satz bezeichnen; oder es sind zwey an sich selbst vollständige Sätze dergestalt zusammen geschoben, daß sie beyde nur in der äußern Gestalt eines einzigen Satzes erscheinen, und dann heißt ein solcher Satz ein zusammengesetzter Satz.

Nach Anleitung dessen, was oben von den Einschnitten der Viere, und von der Ausdehnung dieser Einschnitte zu Gliedern von drey Takten, erinnert worden ist, kann man, wie mir dünkt, ohne einen Fehler

in Hinsicht auf den Periodenbau zu veranlassen, annehmen, daß zur Darstellung eines vollständigen Sinnes in der Melodie vier einfache Takte nöthig seyen, oder mit andern Worten, daß ein Viere nur einen einfachen Satz enthalten könne. Ich habe schon bey einer andern Gelegenheit bemerkt, \*) daß die Theorie des Periodenbaues manchen Vortheil gewinnen würde, wenn man in jedem melodischen Satze die Haupt-Idee desselben und den ihr beygelegten Charakter, oder nach der Sprache der Logik, Subjekt und Prädikat, eben so bestimmt unterscheiden könnte, wie in dem Sprachsatze; denn wenn man z. B. in dem Satze bey Fig. 1. den Inhalt der zwey ersten Takte als das Subjekt, den Inhalt des dritten und vierten Taktes aber als das Prädikat betrachtet, so ist alldenn klar, daß der Satz bey Fig. 2. durch nähere Bestimmung des Prädikates erweitert ist, und daß bey Fig. 3. mit dem Subjekte zwey verschiedene Prädikate verbunden sind. Eben so fühlbar ist es alldenn, daß in dem Satze bey Fig. 4. das Subjekt, bey Fig. 5. aber sowohl Subjekt als Prädikat näher bestimmt sind.

Fig. 1. Allegro.



Fig. 2.



Fig.

\*) In dem zweyten Theile meiner Anleitung zur Composition Seite 349 — 356.

Fig. 3.

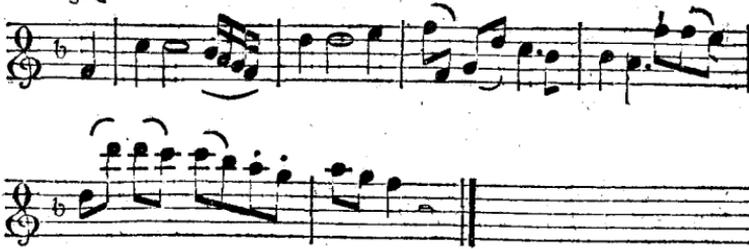


Fig. 4.



Fig. 5.



In vielen Fällen würde aber diese Art, die Erweiterung der Satze zu erklären, allzu undeutlich seyn. Wir gehen daher lieber den gebahntern Weg, und betrachten die mechanischen Hülfsmittel, durch welche ein Satz auf verschiedene Arten erweitert werden kann. Das erste derselben ist die Wiederholung. Ein Glied eines einfachen Satzes kann entweder

1) auf ebendenselben Stufen, und zwar ohne, oder mit Veränderung der melodischen Nebennoten wiederholt werden; oder die Wiederholung geschieht

2) auf verschiedenen Stufen. In diesem Falle wird das Glied entweder auf andern Stufen in ebendenselben Tonart wiederholt, und eine Versetzung genannt; z. B. wenn die ersten beyden Takte dieses Satzes



auf folgende Art wiederholt werden;



oder das zu wiederholende Glied wird zugleich in eine andere Tonart versetzt, und in diesem Falle nennet man

diese Wiederholung eine Transposition; z. E.



Wird aber das zu wiederholende Glied mehr als zweymal stufenweise

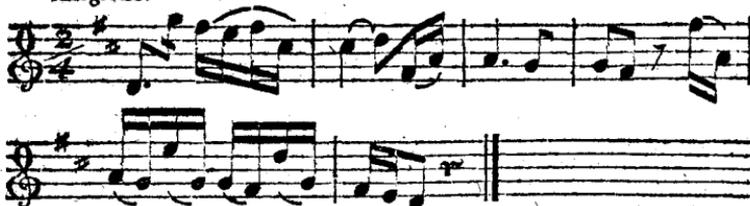
versetzt, so nennet man den Satz Progression; z. B.



Das zweite Hülfsmittel, durch welches ein enger Satz erweitert, und dessen Inhalt genauer bestimmt werden kann, ist dieses, daß man dem Satze eine Erklärung, oder einen Anhang beysüßt, welcher mehr Licht über ihn verbreitet. Dieser Anhang ist entweder ein Theil des Satzes selbst, durch dessen Wieder-

holung der Inhalt des Satzes nach drücklicher gemacht wird, z. B. in den vorhergehenden Exempeln bey Fig. 2 und 5; oder es ist ein noch nicht im Satze vorhandenes Glied, welches aber die Eigenschaft besitzt, den Inhalt des Satzes genauer zu bestimmen, z. E.

#### Allegretto.



Durch einen solchen Anhang bestimmt der erweiterte Satz zwey Absatzformeln auf einem und eben demselben Grundtone, die aber nothwendig entweder in Ansehung des Tones welcher die Cäsurnote ausmacht, oder wenigstens bey einer und eben derselben

selben Cäsurnote in Ansehung ihrer Verzierung verschieden seyn müssen, Wollte man diese Maxime vernachlässigen und den Anhang dieses Satzes so bilden, daß seine Endigungsformel der Formel des einfachen Satzes gleich ist, z. E.



so fühlte man das Unangenehme der beyden sich gleichen Endigungsformeln

sehr deutlich. Einen Absatz von gleicher Formel auf der Grund-

ſage des Dreyklanges der Dominante hingegen kann ein ſolcher Anhang ohne die geringſte Beleidigung des

Gefühls machen, z. B. wenn unſer Anhang folgendergeſtalt geformt wird.



Das dritte Hülfsmittel einen einfachen Satz zu erweitern, und ſeinen Inhalt beſtimmter darzuſtellen,

iſt die Fortſetzung einer in demſelben vorhandenen metriſchen Formel; z. B.

Allegretto.



Wenn zwey oder mehrere einfache Sätze dergeſtalt mit einander verbunden werden, daß ſie in der äußerlichen Geſtalt eines einzigen Satzes erſcheinen, und in dem Periodenbau nur als ein Satz betrachtet werden, ſo nennet man einen ſolchen Satz einen zuſammengesetzten Satz. Dieſes Zuſammenschieben der Sätze kann durch verſchiedene Mittel bewirkt werden; das erſte und gebräuchlichſte deſſelben iſt die ſogenannte *Lakterſtückung*. Man verſtehet darunter dasjenige Verfahr-

ren, vermittelt deſſen zwey vollſtändige Sätze, bey welchen der Caſurton des erſten, und der Anfangston des zweyten Satzes eine und eben dieſelbe Harmonie vorausſehen, ſo verbunden werden, daß der Takt, welcher die Caſur des erſten Satzes enthält, ausgelaffen, und der Anfangston des zweyten Satzes zugleich als der ausgelaffene Caſurton des vorhergehenden Satzes betrachtet wird. Ein Beyſpiel wird dieſes deutlicher machen. In den folgenden beyden Abſätzen

Allegretto.



schließt der erste Absatz auf der harmonischen Grundlage des Dreiklangs g e h a, und der zweyte fängt auf eben dieser Harmonie an; wird nun unter diesen Umständen der letzte Takt des ersten Satzes, oder die Cäsurnote desselben, ausgelassen, und

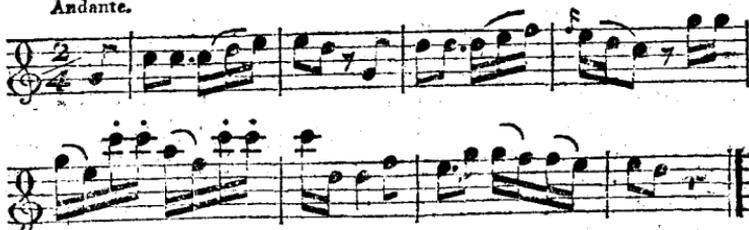
sogleich der erste Takt des folgenden Satzes ergriffen, so vertritt gleichsam die erste Note des zweyten Satzes zugleich die Stelle der Cäsurnote des ersten, und beyde Sätze erscheinen nun in der Gestalt eines einzigen Satzes; z. B.



Ein solcher zusammengeschobener Satz, der nur sieben Takte enthält, wird in der Periode nicht als ein melodisches Glied von ungleicher Taktzahl, sondern als ein Satz von acht Takten betrachtet, und derjenige Takt, in welchem die Cäsurnote des ersten Satzes ausgelassen worden ist, wird, nach Anleitung der unter die Noten unsers Beyspiels gesetzten Zahlen, doppelt gezählt, nemlich einmal als der Schlußtakt des ersten, und das zweytemal als der Anfangstakt des zweyten Satzes. Uebrigens ist diese Art der Zusammenschiebung zweyer Sätze oft alsdenn sehr vortheilhaft zu gebrauchen, wenn man der unmittelbaren Folge zweyer gleichartigen Absätze in einer und eben derselben Tonart entgegen will, von welcher oben gehandelt worden ist.

Das Zusammenschieben zweyer einfachen Sätze kann ferner dadurch hervorgebracht werden, daß man der Endigungsformel des ersten Absatzes die Eigenschaft benimmt, den Satz als vollständig empfinden zu lassen; denn durch dieses Verfahren wird der nachfolgende Satz zur Vollständigkeit des ersten erfordert, und die beyden Sätze erscheinen alsdenn in der Gestalt eines einzigen vollständigen Satzes von verschiedenen Gliedern. Dieser Prozeß ist aber nur unter solchen Sätzen anwendbar, von welchen der erste aus zwey Gliedern besteht, die eine Wiederholung auf einer verschiedenen harmonischen Grundlage enthalten. Von folgenden beyden Vierern erkennt unser Gefühl jeden insbesondere für vollständig,

## Andante.



Macht man aber in dem ersten Viereck die Endigungsformel eines zweyten Gliedes, der Endigungsformel

des ersten Gliedes ähnlich, wie in dem nachfolgenden B. vierte, so verliert der Satz das Gefühl der

Vollständigkeit, \*) und macht zur Darstellung eines vollständigen Satzes seine Vereinigung mit dem folgen-

den Satze unumgänglich notwendig; als



Zu den Mitteln, zwei Sätze zusammen zu schieben, kann gewissermaßen auch dasjenige Aneinanderketten derselben gerechnet werden,

welches entsteht, wenn der Raum von der Cäsurnote des ersten Satzes bis zur Anfangsnote des zweiten mit Noten ausgefüllt wird; s. B.

Allegretto.



Die Schriften, die sich über die interpunktische und rhythmische Beschaffenheit der Absätze, und über ihre Verbindungsarten in den Perioden verbreiten, sind schon oben in einer Anmerkung angezeigt worden.

**Abschnitt.** Mit diesem Worte bezeichnet man oft die Ruhepunkte der Melodie, wenn von keinem bestimmten Umfange der Theile die Rede ist, die sie begrenzen. Der bestimmte Umfang der melodischen Theile und Glieder wird mit den Kunstwörtern Periode, Absatz und Einschnitt bezeichnet. Siehe diese Artikel.

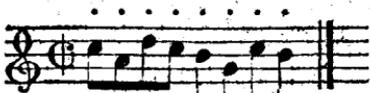
**Absehen, s. Abstoßen.**

**Abstammende Akkorde, siehe Stammakkord.**

**Abstammende Intervallen, s. Intervall.**

**Abstoßen oder absetzen.** Man bezeichnet mit diesen Ausdrücken diejenige Vortragsart, bey welcher jeder Ton insbesondere so kurz angegeben wird, daß die Töne sehr merklich von einander abgesondert werden, und sich zwischen dem Anschlage derselben ein klangreicher Zwischenraum bemerkbar läßt. Dieses Abstoßen wird in den Stimmen entweder durch das Wort *staccato* (gestoßen), welches den Noten beygefügt wird, angezeigt, oder es werden über die Noten, die abgestoßen werden sollen, kleine senkrechte Striche oder Punkte gesetzt, s. B.

\*) Es scheint dem ersten Ansehen nach auffallend zu seyn, daß die Abänderung einer solchen fast unmerklichen Bewegung der Endigungsformel dem Satze seine Vollständigkeit rauben könne; dieses Auffallende muß sich aber nothwendig verlieren, wenn man bedenkt, daß es bey zwey von einander abgesondert vorgetragenen Sprachsätzen ebenfalls nur einer Reingkeit bedarf, dem ersten derselben seine Vollständigkeit zu benehmen, und die Folge des zweyten zu seiner Vollständigkeit nothwendig zu machen, oder beyde Sätze zusammen zu schreiben.



oder



In dem Adagio, Largo, Rento, und dergleichen Sätzen von langsamer Bewegung, müssen alle Noten, die abgestoßen werden sollen, mit einem von den genannten Zeichen be-

merkt seyn, weil die gewöhnliche Vortragsart solcher Sätze erfordert, daß die Töne in einander schmelzend und gezogen ausgeübt werden. \*) In Sätzen von geschwinder Bewegung hingegen giebt es viele Arten vor Passagen, bey welchen die Ausführer gewohnt sind, die Noten ohne besondere Anzeige, von selbst abzustoßen; daher pflegen die Tonsetzer dergleichen Passagen auch niemals mit den Zeichen des Abstoßens zu bemerken. Von dieser Beschaffenheit sind z. B. folgende Sätze, besonders wenn sie in Alpinstimmen vorkommen;



Es werden daher gewöhnlich nur solche Noten mit dem Abstoßzeichen bemerkt, die in dem Adagio, oder in einer andern Art des langsamen Zeitmaasses abgestoßen werden sollen; in Sätzen von geschwinder Bewe-

gung aber 1) diejenigen Noten, die man ohne das Zeichen des Abstoßens, unterhaltend vorzutragen gewohnt ist, wie z. B. die Viertelnoten in folgendem Satze;

Allegretto.



2) Diejenigen Noten, von welchen der Tonsetzer glaubt, daß sie nicht von jedem Ausführer staccato vorgetragen werden mögten. Dahin gehören alle Noten von nicht sehr geschwinder Bewegung, besonders wenn sie nicht sprungweise, sondern stufenweise auf einander folgen;

3) Diejenigen, die mitten unter andern Noten ihrer Gattung, die mit einem Schleifezeichen bemerkt

sind, gestoßen werden sollen. Wenn z. B. der Tonsetzer verlangt, daß die beyden ersten Sechzehntheile in folgender Notenfigur geschleift, das dritte und vierte Sechzehntheil hingegen gestoßen werden soll, so müssen die beyden letzten mit dem Abstoßzeichen bemerkt werden, weil die Ausführer sonst glauben, daß sie ebenfals, so wie die beyden ersten, geschleift werden sollen; z. E.

\*) Siehe Adagio.

Allegro.



Die Tonsetzer pflegen oft auch über solche Noten das Abstoßzeichen zu setzen, welche man ohnehin abzustossen gewohnt ist; in diesem Falle ist es ein Zeichen, daß die Noten noch kürzer, als es gewöhnlich geschieht, abgestossen werden müssen.

Weil der gute und richtige Vortrag der Tonstücke eine Verschiedenheit der Grade des Abstoßens der Töne notwendig macht, so war zu wünschen, daß zu diesen verschiedenen Graden desselben auch verschiedene Zeichen eingeführt worden wären. Wenigstens ist es zu bedauern, daß, da man sich doch einmal zwey-

erley Zeichen dazu bedient, nemlich der Punkte und der kleinen Striche, man nicht darinne überein gekommen ist, welches von diesen beyden Zeichen einen höhern oder schärfern Grad des Abstoßens anzeigen soll.

Uey einer Folge von gleichartigen Noten, z. B. bey einer Folge von Vierteln oder Achtern, bedienen sich die Tonsetzer, wenn die Töne abgestossen werden sollen, sehr oft, anstatt der darüber zu setzenden Punkte oder Striche, des Mittels, sie durch Pausen zu trennen, und schreiben die Sätze bey Fig. 1 und 2, so, wie bey Fig. 3 und 4.

Fig. 1.



Fig. 2.



• Fig. 3.

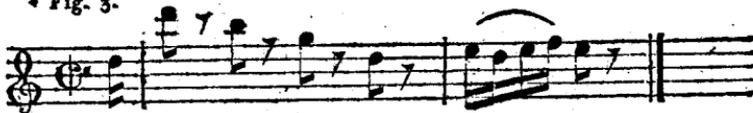


Fig. 4.



Noch eine besondere Art des Abstoßens der Noten auf den Vogeninstrumenten findet man in dem Artikel Viquire.

Abstoßzeichen, siehe den vorhergehenden Artikel.

Abstrakten. So werden diejenigen schmalen Hölzer in der Orgel genannt, die von der Claviatur, an welche sie angeschraubt sind, nach

dem Wellenbrette und Windkasten hinlaufen, und bey dem Niederdrucke der Tasten die Cancellenventile aufziehen, damit der Wind in die für jede Taste bestimmten Pfeifen dringen kann. S. Orgel.

Abub oder Abuhub. Ein Blasinstrument der Hebräer, welches unserm Zinken ähnlich gewesen, und bey den Opfern gebraucht worden ist.

**S.** Kircher. Musurg. T. I. L. 2. c. 4.

**Abzug.** Das Anschleifen eines Vorschlages von bestimmter Dauer an die Hauptnote, die mit schwächerem Tone vorgetragen wird, nennet man den Abzug. Eigentlich versteht man darunter die Art, wie bey der dem Vorschlage nachfolgenden Hauptnote bey Bogentinstrumenten der Bogen, oder bey Clavierinstrumenten der Finger, abgehoben wird. In Ansehung des mehr oder minder Merklichen dieses Abzuges sind die Meinungen getheilt. Reichardt in seinem Werkchen: Ueber die Pflichten der Ripien: Violinisten, erinnert auf der 4sten Seite hiez über folgendes. Der Vorschlag von bestimmter Dauer bekommt allemal einen stärkeren Druck des Bogens als seine Note selbst. Es ist aber falsch, wenn die Note nach einem Vorschlage deshalb allemal abgezogen wird. Man kann hiezinnen die Abzüge in den uneigentlichen und eigentlichen Abzug abtheilen. Der uneigentliche Abzug besteht darinnen, daß der Bogen \*) schwächer fortführt, oder auch wohl auf der Saite ruhen bleibt, und kommt jeder Note zu, die einen Vorschlag hat. Der eigentliche Abzug besteht darinnen, daß der Bogen völlig von der Saite gehoben wird, so bald die Note nur schwach gehört worden, und kommt jeder Note mit einem Vorschlage zu, der eine Pause folgt. Das Abheben des Bogens kommt jeder Note, der eine Pause folgt, zu, nur mit dem Unterschiede, daß diese Note ohne Vorschlag erst ihre vorgeschriebene Zeit ausdauert, bevor der Bogen abgehoben wird; da hingegen aber die Note mit dem Vorschlage nur — gleich der letzten Sylbe in der Rede — ganz kurz und schwach gehört wird, so bald ihr eine Pause folgt. Da diese die letzte ist, und von keiner folgenden verdunkelt wird, so wird sie immer stark genug vernommen. Obnehem wird durch den Vorschlag die Erwartung des Zuhörers nach der folgenden Note so lebhaft, daß

„der kleinste Anschlag der Note hinlänglich ist, ihn zu befriedigen.“

Ehedem wurde unter dem Worte **Abzug** das dritte Stück eines Ballets verstanden, womit es beschloffen wurde. s. Praetor. Syntagn. mus. T. III. p. 19.

**Abzugsschlag** bedeutet eine gewisse Schlagmanier bey dem Craquemant der Pauken, die aus dem geschwinden Wechsel der beyden Paukentöne besteht.

**Academie**, s. Akademie.

**Academie royale de Musique.**

So wurde vor der französischen Staatsumwälzung die Oper zu Paris genannt, die im Jahre 1669. errichtet worden war. Das darzu gehörige Personale war sehr zahlreich; im Jahre 1737. bestand es aus 24 Solotängern, aus 66 Chorsängern, und aus 77 Instrumentisten. Hierzu gehörten noch zu den Balleten 25 Solotänzer und 69 Figuranten. In der musikalischen Realzeitung vom Jahre 1788. findet man eine weitläufige Beschreibung dieses Instituts.

**A capella.** Wilt diesem Ausdrucke wird hauptsächlich in der Kirchenmusik angezeigt, daß die Instrumente mit den Gesangstimmen in dem Einklange fortgehen sollen. Ursprünglich bedeutet es eine solche Art der Ausführung der Tonstücke, bey welcher die Stimmen vielfach besetzt werden.

**A capriccio** bedeutet nach der Willkühr des Ausfühlers, und also eben so viel, wie ad libitum. Der Ausdruck kömmt gemeinlich in einer obligaten Stimme in solchen Stellen vor, wo die Bewegung durch eine Fermate unterbrochen worden ist, und wo es der Tonsetzer dem Ausführer überläßt, die aushaltende Note der Hauptstimme durch eine ihm selbst gefällige Tonführung an die erste Note des darauf folgenden Satzes anzuknüpfen.

**Acathismus** war in der griechischen Kirche ein Lobgesang, welcher der Jungfrau Maria zu Ehren am Sonnabend vor der fünften Woche in der Fasten gesungen wurde, und wobey sich (nach Walter n) das

\*) Was hier von den Bogentinstrumenten gesagt wird, ist von selbst leicht auf die übrigen Instrumente anzuwenden.

Woll die ganze Nacht hindurch nicht niedersinken durfte.

**Accelerando, eifend.** Diesen Ausdruck pflegen die Tonsetzer denjenigen Stellen der Tonstücke beizufügen, in welchen das Zeitmaas an Geschwindigkeit zunehmen soll. Zuweilen findet man an dessen Statt auch den Ausdruck stretto (enge) gebraucht. Am gewöhnlichsten aber bedienen sich die Tonsetzer in diesem Falle des Ausdruckes *il tempo crescendo*, oder *poco a poco il tempo va crescendo*.

**Accent.** So wie sich in der Sprache, besonders wenn der Redende mit Empfindung spricht, gewisse Sylben der Wörter durch einen besondern Nachdruck auszeichnen, wodurch hauptsächlich der Inhalt der Rede für den Zuhörer empfänglich wird, eben so müssen bey dem Vortrage einer Melodie, die eine bestimmte Empfindung enthält, gewisse Töne mit einer hervorstechenden Vortragsart ausgeführt werden, wenn die in derselben enthaltene Empfindung faßlich ausgedrückt werden

soll. Den hervorstechenden Vortrag solcher Töne, oder den besondern Nachdruck, welchen sie erhalten müssen, nennet man den Accent.

Die Art, wie der Nachdruck dieser Töne hervorgebracht wird, läßt sich eigentlich besser empfinden, als beschreiben; genau genommen besterhet sie theils in einer mit getragener Stimme vermehrten Stärke des Tones, theils in einem gewissen nachdrücklichen Verweilen, wobei es scheint, als halte man sich bey einem solchen accentuirten Tone einen Moment länger auf, als es seine bestimmte Zeitdauer erfordert.

Man pflegt in der Musik, eben so wie in der Rede, den Accent einzutheilen, in den grammatischen, oratorischen und pathetischen.

Unter dem grammatischen Accente versteht man den fast unmittelbaren Nachdruck, welchen im Vortrage einer Melodie

1) alle auf die gute Zeit des Taktes fallenden Noten erhalten müssen, wie z. B. in dem folgenden Sage die mit \* bezeichneten Noten;

Poco allegro.



Den grammatischen Accent erhalten  
2) auch diejenigen Noten, die bey der Zergliederung der Hauptnoten des Taktes in Noten von geringem Werthe, auf den Anschlag eines

Takttheils oder Taktgliedes fallen, oder in der eigentlichen Sprache der Kunst, diejenigen Noten, die in dem Anschlage \*) stehen; z. B.



oder



Bei solchen durch die Zergliederung der Hauptnoten des Taktes zum Vorscheine kommenden Figuren

von gleichartigen Noten macht jedoch der Grad der Geschwindigkeit der Taktbewegung, das Abstoßen oder

\*) Siehe Anschlag.

Zusammenschleifen der Noten, u. s. w. oft einen Unterschied; so werden z. B. die Noten dieses ersten Verspiels, wenn sie im Adagio vorkom-

men, und wenn derselben zwei und zwei zusammengeschleift werden, in Rücksicht auf den grammatischen Accent, so vorgetragen:



Dieser grammatische Accent darf bey dem Vortrage, besonders bey dem Vortrage der Passagen von gleichartigen Noten in munterer Bewegung, durchaus nicht so hervorstechend seyn, wie der oratorische oder der pathetische Accent, von welchen in der Folge gehandelt wird; sondern er muß so sein modificirt seyn, daß er kaum merklich wird, sonst entsteht eine abgeschmackte und hinkende Vortragsart, die sich eben so ausnimmt, als wenn man z. B. bey dem Vorlesen eines Gedichtes die Verse scandirt.

In Singstücken ist es ein Haupterforderniß, daß die grammatischen Accente des Textes, oder die langen Syllben desselben, auf die grammatischen Accente der Melodie, das ist, auf gute Taktzeiten fallen müssen; denn unser Gefühl wird beleidigt, sobald eine lange Syllbe des Textes nicht auf den Anschlag, sondern auf den Nachschlag einer guten Taktzeit fällt.

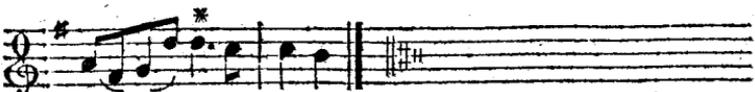
Unter den oratorischen und pathetischen Accenten, von welchen die letzten verstärkte Grade der ersten

sind, versteht man nun eigentlich diejenigen, von welchen zu Anfange dieses Artikels die Rede ist, und durch welche die Melodie den ihr eigenthümlichen Ausdruck erhält. Es sind gleichsam die höchsten Lichter und Drucker des Tongemäldes, und durch sie wird bey dem Vortrage der Melodie dem Ohre der bestimmtere Sinn desselben faßlich gemacht. Sie unterscheiden sich von den grammatischen Accenten nicht nur durch den oben beschriebenen mehr hervorstehenden Vortrag, sondern auch dadurch, daß sie auf keinen bestimmten Theil des Tactes eingeschränkt, sondern bloß in dem Ideale des Tonssetzers, welches er durch Noten dargestellt hat, enthalten sind, in welchem sie der Geschmack des Ausführers entdecken muß. Von dieser Beschaffenheit sind die Accente, mit welchen in folgenden Sätzen die mit \* bezeichneten Noten vorgetragen werden müssen, wenn die Melodie nicht so lahm und unbedeutend klingen soll, wie das von manchem Schulknaben in einem Tone hergetretene Pensum seines Catechismus.

Andante.



Allegro.



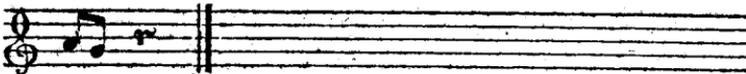
So vollständig und bestimmt unser Tonschrift in Ansehung der Dar-

stellung der Töne in Rücksicht auf Höhe und Zeitdauer ist, so kann den-

noch genau genommen weiter nichts, als gleichsam der tote Buchstabe eines Tonstückes dadurch vorgestellt werden. Dasjenige, wodurch der Geist desselben beim Vortrage fühlbar gemacht werden muß, wird sich niemals durch Zeichen völlig darstellen lassen. Bey alledem aber ist es dennoch eine ausgemachte Sache, daß die lebendige Darstellung der Melodie eines Tonstückes größtentheils auf dem richtigen Vortrage der oratorischen und pathetischen Accente beruhet. Weil es nun hierbey hauptsächlich auf das Herausfinden derjenigen Töne der Melodie ankömmt, die dem Ideale des Tonsetzers zu Folge einen solchen Accent erhalten müssen, so wär es allerdings zu wünschen, daß man ein Zeichen einführe, mit welchem die Töne, die einen solchen Accent erhalten sollen, bezeichnet werden können. Es müßte hierzu aber ein solches Zeichen gewählt werden, welches man nicht leicht mit einem andern schon üblichen verwechseln könne.



Larghetto.



Noch einfacher ist dasjenige Zeichen, dessen Reichardt in dem kleinen Werke: Ueber die Pflichten des Ripien- Violinisten auf der dritten Seite gedenkt, welches aus einem kleinen über die Note gesetzten Striche besteht, der von der linken zur rechten Seite herabgezogen ist, spitz anhebt, und unten stärker wird.

Es mangelt demnach nicht sowohl an einem einfachen Zeichen, dessen man sich bedienen könnte, die Noten zu bezeichnen, die einen oratorischen oder pathetischen Accent bey dem Vortrage erhalten sollen, als vielmehr an der Bereitwilligkeit der Tonsetzer, alle diejenigen Noten, die ihrem Ideale zu Folge hervorstechend oder accentuirt vorgetragen

te. Verschiedene Tonsetzer bezeichnen dergleichen Noten, die mit Accente vorgetragen werden sollen, mit dem Worte rinforzato (verstärkt), welches abgekürzt mit *rf.* angezeigt wird. Wer sollte aber nicht bemerkt haben, daß die damit bezeichneten Töne mehrentheils zu stark und zu grell accentuirt werden, und daß man das in *rf.* abgekürzte rinforzato mit dem in *sf.* abgekürzten Worte sforzato (aufgesprengt) verwechselt, dessen sich der Tonsetzer nur in solchen Fällen bedient, wo der Ton mit Hefigkeit, oder nicht auf die mildere Art accentuirt werden soll, von welcher hier eigentlich die Rede ist. Diesem Mißverständnisse entgegen diejenigen Tonsetzer, die sich bey der Bezeichnung der wenigen Accente, die sie hin und wieder anzudeuten pflegen, des in dem folgenden Bespiels gebrauchten Zeichens bedienen, womit man, wenn es in längerer Form gebraucht wird, das decrescendo bezeichnet: *z. E.*

werden müssen, mit einem Zeichen zu bemerken.

Accentuiren. Darunter versteht man den in dem vorhergehenden Artikel beschriebenen Vortrag derjenigen Töne, auf welche in der Melodie ein oratorischer oder ein pathetischer Accent fällt.

Accentuirtter Takttheil, siehe Niederschlag.

Accentus ecclesiastici waren diejenigen Accente, welche vor Zeiten in der Kirche bey dem Absingen der epistolischen oder ewangelischen Lektionen nach Maßgabe der Interpunction in Obacht genommen werden mußten. Es waren derselben sieben, als:

- 1) immutabilis, wenn die letzte Sylbe eines Wortes weder erhöhet noch erniedriget wurde;
- 2) medius, wenn die letzte Sylbe um eine Terz, und
- 3) gravis, wenn sie um eine Quarte tiefer gesungen wurde;
- 4) acutus, wenn man etliche Sylben vor der letzten eine Terz tiefer, die letzte aber wieder in dem vorhergehenden Tone sang;
- 5) moderatus, wenn bey etlichen Sylben vor der letzten eine Secunde höher gestiegen, mit der letzten aber wieder in den vorhergehenden Ton eingefallen wurde;
- 6) interrogativus, bey welchem die Endsylbe eines Fragsatzes um eine Secunde höher gesungen wurde, und
- 7) finalis, bey welchem sich die letzten Sylben stufenweise herab nach der Quarte neigten, auf welche die Endsylbe fallen mußte. (Waltzer)

Allegro.

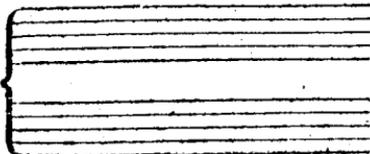


etc.

Ehedem nannte man auch bey dem Generalbassspielen dasjenige Verfahren eine Acciacatur, wenn bey einer Cadenz die Intervalle des Quartetten; Akkordes auf dem Flügel oder auf der Orgel mit der linken Hand verdoppelt, die Auflösung, oder der Anschlag des Dominantenakkordes aber der rechten Hand allein überlassen wurde.

**Accidens** oder *signes accidentels*. So nennen die Franzosen die Besetzungszeichen ♯, b und k, wenn sie mitten im Laufe der Melodie vor den Noten vorkommen.

**Accolade**, (franz.) die Klammer, vermittelt welcher zwey oder mehrere Linienysteme zusammengezogen werden; s. E.



Der Gesang der Einsetzungsworte des heil. Abendmahls, und die Anstrophonien, die noch hier und da bey dem evangelischen Gottesdienste der Priester vor dem Altare singt, scheinen größtentheils nach diesen Accenten modulirt zu seyn.

**Acciacatura**, der Zusammen-schlag, ist eine Spielmanier, die nur hauptsächlich auf den Clavierinstrumenten gebräuchlich ist, und die sich in der Ausführung nicht merklich von einem kurzen Vorschlage unterscheidet. Der Unterschied von beuden besteht blos darinne, daß der Hülfston bey der Acciacatur mehr gleichzeitig mit dem Haupttone vorgetragen wird, als bey dem kurzen Vorschlage. Man hat für diese Spielmanier noch kein durchgehends eingeführtes Zeichen; die mehresten bedienen sich dazu einer kleinen Vorschlagsnote, die auch in der Mitte ihres Stiels durchstrichen ist; s. D.

**Accommodement**, s. *Appretur*.

**Accompagnato, accompagné**, begleitet.

**Accompagnement**. Man braucht dieses Kunstwort in verschiedener Bedeutung, und versteht darunter theils den Vortrag derjenigen Stimmen, die einer Hauptstimme zur harmonischen Unterstützung zugeordnet sind, und unter diesen oft auch nur insbesondere den Generalbass, theils bezeichnet man damit eine besondere Gattung des Recitatives, die außer der Grundstimme und dem damit verbundenen Generalbasse, noch mit andern Instrumenten begleitet wird. Hier betrachten wir den Ausdruck *Accompagnement* blos als Bezeichnungswort einer bestimmten Gattung des Recitatives, und verstehen dasjenige, was die Begleitung einer Hauptstimme überhaupt betrifft, bis zu dem Artikel *Begleitung*.

„Niemand bilde sich ein, sagt „Sulzer,“) daß der Dichter nur die schwächsten und gleichgültigsten Stellen seines Werks dem Recitativ vorbehalte, den stärksten Ausbruch der Leidenschaften aber in Arien oder andern Gesängen anbringe. Denn gar oft geschieht das Gegentheil, und muß natürlicher Weise geschehen. Die sehr lebhaften Leidenschaften, Zorn, Verzweiflung, Schmerz, auch Freude und Bewunderung, können, wenn sie auf einen hohen Grad gestiegen sind, selten in Arien natürlich ausgedrückt werden. Der Ausdruck solcher Leidenschaften wird alsdenn insgemein ungleich und abgebrochen, welches schlechterdings dem stehenden Wesen des ordentlichen Gesanges zuwider ist.“

Bei solchen Stellen eines musikalischen Gedichtes pflegen die Tonsetzer sich des *Accompagnement*s zu bedienen, das ist, sie lassen den Sänger diese Stellen des Textes in der eigenen Art des Recitativstils zwar von Einschnitt zu Einschnitt singen, schildern aber die vorhandene Empfindung mittelst der Instrumentalmusik durch kraftvolle und passende Sätze, die zwischen die Einschnitte der Singstimme eingedrückt werden. Oft vereinigt sich auch die Singstimme dabey in kurz

zen Sätzen mittelst des ordentlichen Gesanges mit den Instrumenten, oder gehet in ein mit Instrumenten begleitetes Arioso über. Diejenigen Stellen eines solchen *Accompagnement*s, in welchen sich der Text weniger bis zum lyrischen Ausdrucke erhebt, werden entweder, wie bey dem gewöhnlichen Recitativo, von der Grundstimme allein begleitet, oder der Tonsetzer vertheilt dabey die zur Harmonie gehörigen Töne, die sonst der Generalbassspieler nur allein anschlägt, unter die übrigen Instrumente, von welchen sie in einzelnen kurz abgetroffenen Noten vorgetragen werden.

Noch eine besondere Art des *Accompagnement*s bestehet darinne, daß man die Intervallen der Accorde, die bey dem gewöhnlichen Recitativo zum Grunde liegen, und die der Generalbassspieler bey dem Vortrage desselben anschlägt, um dem Sänger die reine Intonation der Intervallen zu erleichtern, von den Hauptstimmen des Orchesters ganz sanft aushalten läßt. In diesem Falle werden die Intervallen der Accorde dergestalt unter die vorhandenen Stimmen vertheilt, daß immer derselbe Ton, der in dem vorhergehenden Akkorde schon vorhanden war, in eben derselben Stimme liegen bleibt, z. B.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle staff is a vocal line with lyrics: "Wohl dem, der sich durch Gottes Kraft zu Zion Bürgerschaft geschickt macht, u. fürd". The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

\*) In der allgem. Theorie der schönen Künste, in dem Artikel Recitativ.

Waterland in Saftem ruhigen Se - fiden, bemüht ist, seinen Geist zu bilden etc.

Durch das sanfte Aushalten einer solchen Folge von Akkorden, welches von keiner Bewegung unterstützt wird, als bloß von der in Ansehung des Rhythmus ganz unbestimmten Bewegung der Singstimme, bekommt der Satz eine ihm eigene Art von Feyerlichkeit, die zur Begleitung eines im Texte vorhandenen Gebetes, eines Gelübdes, oder zum Ausdruck anderer ähnlicher Gegenstände, sehr geschickt ist. Daher bedient man sich dieser Gattung des Accompagnements besonders in der Kirchenmusik.

Accompagniren und  
Accompagnist, s. Begleitung.  
Accord, s. Akkord.

Accordando, stimmend. Dieser Ausdruck kommt zuweilen in Tonstücken von komischem Charakter vor, wo das Zusammenstimmen der Violininstrumente nachgeahmt werden soll, und wobey die Saiteninstrumente bloß die leeren Saiten einige Takte nach einander auszuhalten oder anzustreichen haben, und der Ausdruck accordando anzeigen soll, daß diese Noten nicht sanft fortklingend ausgehalten, oder wie gewöhnlich gestrichen, sondern wie bey dem Einstimmen traktirt werden sollen.

Accordare, (ital.) stimmen; z. E. accordare il violino, die Geige stimmen.

Accord de petite Sixte, s. Sextenakkord.

Accord de sixte-ajoutée. Die französischen Tonseher machen die Halbkadenz, bey welcher die Grundstimme aus der Tonica in die Dominante tritt, in Ansehung der Har-

monie gewöhnlich anders, als die Deutschen und Italiäner. Sie fügen nemlich dem Dreyklang auf der Tonica noch eine Sexte hinzu, die in der Auflösung eine Stufe über sich, in die Terz des folgenden Dreyklanges der Dominante, tritt; z. E.

Sie sehen diese Sexte als eine wesentliche Dissonanz an, und nennen sie die hinzugefügte Sexte, oder Sixte ajoutée.

Accordo, die Zusammenstimmung einiger Töne, oder ein Akkord. Dieses Wort ist aber auch der Name eines sonst in Italien gebräuchlich gewesenem großen Saiteninstrumentes, welches mit dem Vogen gespielt, und mit 12 bis 15. Saiten bezogen worden ist. Bey dem Traktamente desselben wurden verschiedene Saiten zugleich angestrichen. Merlonne nennet dieses Instrument die moderne Leyer, und Bonanni hat in seinem Gabinetto Armonico S. 102. eine Abbildung desselben geliefert.

Acetabulum. Unter diesem Namen führt Prætorius \*) ein altes Instrument an, welches anfangs ein

\*) Sinta. Mus. T. I. p. 494.

irdenes Gefäß gewesen seyn soll, auf welches man, um einen Klang zu erregen, mit einem Stocke geschlagen habe; hernach soll es aber aus Metall verfertigt worden seyn, um ihm einen hellern Ton zu geben. Die Griechen nannten dieses Instrument Oxybaphon musikon oder armonian.

**A Cheval.** Der Name eines Feldstückes der Trompeter, durch welches der Cavallerie das Zeichen gegeben wird, sich vor der Fronte des Feldlagers, oder in Garnison, vor der Verhaufung ihres Lagers, zu versammeln. Es besteht aus fünf sogenannten Posten. S. Feldstücke.

**Achtel** oder **Achtelnote** ist diejenige, die den achten Theil der Zeit eines sogenannten ganzen Schlags oder einer Semibrevis einnimmt. Ihr Zeichen ist folgendes:



**Achtelpause** ist ein Schweigezeichen, welches anzeigt, daß man so lange im Singen oder Spielen innehalten soll, als der Zeitraum einer Achtelnote beträgt. Sie wird mit folgendem Zeichen angedeutet:



**Achtfüßig**, und **Achtfüßton**, s. Fuß.  
**Act**, s. Akt.

**Acto de Cadence**, (franz.) ein Schlußfall oder Tonchluß.

**Accour** (franz.) wird oft der Sänger genannt, der in der Oper singt, weil er hier nicht bloß als singende, sondern zugleich als handelnde Person erscheint. „Es ist nicht genug für einen Akteur der Oper, sagt Rousseau, \*) ein vortrefflicher Sänger zu seyn, wenn er nicht auch zugleich ein vortrefflicher Darsomim ist; nicht nur dasjenige was er selbst sagt, muß er fürs Herz empfindbar machen, sondern auch dasjenige, was er der Begleitung

sagen läßt. Das Orchester darf keinen Gedanken vortragen, der nicht aus seiner Seele zu kommen scheint. Seine Schritte, seine Wienen, seine Bewegung, alles muß beständig der Musik entsprechen, ohne daß es darauf angelegt zu seyn scheint. Er muß stets, selbst wenn er Schweigt, den Zuschauern interessant seyn; und wenn er auch bey einer schweren Rolle nur einen Augenblick unterläßt, die Person zu behaupten, die er vorkstellt, so daß man den Sänger gewahr wird; so ist er sodann bloß Musikus auf dem Theater, aber kein Akteur mehr.“

**Actische Spiele.** Ein Fest der Römer, bey welchem die Pythischen Spiele der Griechen \*) nachgeahmt, und Preise für wettstreitende Künstler ausgesetzt wurden. Es wurde zu Nicopolis dem Kaiser Augustus zu Ehren gehalten, um seinen Sieg bey Actium im Andenken zu erhalten.

**Actrice**. (franz.) So nennet man eine Sängerin in der Oper, weil in derselben mit dem Gesange zugleich Aktion verbunden ist.

**Acutus**, s. Accentus ecclesiastici.

**Adagio**. (ital.) mäßig langsam. Wenn wir die Natur unserer Empfindungen betrachten, finden wir, daß sich die Aeußerungen sanfter, zärtlicher oder trauriger Empfindungen gern bey ihrem Gegenstande verweilen, gern alles dasjenige, was nur einige Verbindung mit ihm hat, mit sich in Beziehung bringen, und daß also dasjenige, was man Modifikation der Empfindung nennet, dabey langsam und mit Verweilen oder staten gehet. Von frustigen oder heftigen Empfindungen hingegen äußert sich ein gewisses Bestreben, alles was darauf Beziehung hat, gleichsam auf einmal dazustellen; sie verweilen sich dabey bey keinem Gegenstande, der mit ihnen in Verbindung steht, sondern eilen von dem einen zu dem andern, so daß eine Modifikation derselben gleichsam die andre verdrängt. Gehet man bey diesem Ge-

\*) In seinem Dictionnaire de Musique.

\*) S. Musikalische Wettstreite.

zenstände tiefer ins Detail, so zeigt es sich, daß jede verschiedene Empfindung dieses Verweilen oder Forteilens in einem ihr ganz eigenen Grade äußert. Schon aus diesem flüchtigen Blicke auf die Aeußerungen unserer Empfindungen sehete man, daß es der Natur der Sache angemessen ist, daß man bey dem Ausbruche der Empfindungen durch Töne auf diese Eigenschaften der Empfindungen Rücksicht nehmen muß, und daß man sanfter oder eraurige Empfindungen nicht durch schnell dahin eilende, freudige oder heftige Empfindungen hingegen, nicht durch langsam fortschleichende Töne ausdrücken kann.

Man nun den Ausführern der Tonstücke theils die denselben angemessene Bewegung des Zeitmaßes, theils auch den Charakter, und die in denselben ausdruckenden Empfindungen kennbar zu machen, nach welchen sich der Vortrag richten muß, bedienen sich die Tonsetzer zu Anfange eines jeden besondern Satzes der Tonstücke gewisser italienischer Wörter und Ueberschriften, die so beschaffen sind, daß sie entweder bloß die Bewegung des Zeitmaßes, oder bloß die Vortragart, oder auch beydes zugleich bezeichnen. Im ersten Falle, wenn sich der Tonsetzer einer solchen Ueberschrift bedient, die bloß die Geschwindigkeit der Bewegung bezeichner, wie z. B. Largo (langsam) oder Allegro (hurtig), so muß der Ausführer nach Anleitung der vorgeschriebenen Bewegung, hauptsächlich aber aus dem Inhalte des Stückes selbst, die Art der Empfindung zu entdecken suchen, die in demselben ausgedrückt ist, um seinen Vortrag darnach einzurichten. Zeigt hingegen der Tonsetzer durch die Ueberschrift bloß die Art des Vortrages an, wie z. B. bey den Ausdrücken *cantabile*. (singend,) *dolce*. (sanft oder süß,) *scherzando*. (scherzhaft) u. s. w. so verhält es sich für den Ausführer umgekehrt, denn in diesem Falle muß er von dem Charakter des Tonstückes auf die demselben angemessene Bewegung schließen, und diese jenem anzupassen suchen. Beyde Fälle setzen einen gebildeten Geschmack und viel Erfahrung voraus, und es ist, wie man oft fälschlich

glaubt, keine Kleinigkeit, dasjenige Zeitmaß zu treffen, in welchem ein Tonstück seine beste Wirkung thut. Aber auch im dritten Falle, wenn der Tonsetzer durch die Ueberschrift sowohl das Zeitmaß, als auch die Vortragart bezeichnen, wie z. B. in den Ausdrücken *allegro maestoso*. (hurtig und mit erhabenem oder majestätischem Vortrage,) *adagio con tenerezza*. (langsam mit Zärtlichkeit) u. s. w. bleibt es immer noch mit einigen Schwierigkeiten verbunden, das richtige Zeitmaß zu treffen, wenn man nicht schon den ganzen Inhalt des Tonstückes genau kennt.

Diesem Ausdrücke, womit man die verschiedenen Grade der Geschwindigkeit des Zeitmaßes, und die verschiedenen Arten des Vortrages bezeichnet, findet man in der Folge unter ihren eigenen Artikeln angezeigt; hier aber muß, weil sich hierzu die Gelegenheit zum erstenmal ereignet, noch bemerkt werden, daß man anseht gewohnt ist, die verschiedenen Grade der Geschwindigkeit, in welchen die verschiedenen Sätze der Tonstücke ausgedrückt werden, in fünf Hauptgrade einzutheilen, die von dem langsamsten bis zum geschwinden Grade in folgender Ordnung auf einander folgen;

- 1) Largo, langsam;
- 2) Adagio, mäßig langsam;
- 3) Andante (gehend,) bezeichnet einen ruhigen und abgemessenen Schritt, der zwischen dem Geschwinden und Langsamen das Mittel hält;
- 4) Allegro, hurtig, und
- 5) Presto, geschwind.

Alle übrige, das Zeitmaß bezeichnende Ausdrücke kommen mit einem von diesen Graden un- mit geringer Abweichung überein.

Das Adagio erfordert eine vorzüglich gute Ausführung, theils wegen der langsamen Bewegung, durch welche jeder Zug, welcher der vorbandenen Empfindung nicht entspricht, merklich wird, theils deswegen, weil es, wenn es nicht unterhaltend und anziehend genug vorgetragen wird, ins Langweilige und Eckehafte fällt.

Es ist schwer, allgemeine Regeln für den Vortrag jeder Art der Tonstücke festzusetzen, weil der Vortrag

nicht

mehr Gegenstand der Empfindung als der Beschreibung, mehr Gegenstand des Genies, als des Unterriehs ist. Inbessn ist doch so viel gewiß, daß das Adagio mit sehr feinen Nuancirungen der Stärke und Schwäche des Tones, so wie überhaupt mit einem sehr merklichen Zutagenschmelzen der Ebne vorgetragen werden muß. „Daß sehr viel zum guten Vortrage des Adagio erforderlich seyn müsse, (sagt „Baumbach) \*) wird niemand da, „her in Zweifel ziehen, weil die „Anzahl der Eingeweihten für dieses Fach so gar geringe, und der „ter, die an selbigem scheitern, so „gar groß ist. Durch einfache Notten seinem Componisten und dem „Zwecke der Sache Gnade leisten, wäre vielleicht im Allgemeinen ein „Fingerzeig für den ausübenden „Tonkünstler in Rücksicht auf das „Adagio. Sollen einfache Noten „aber wirken, so erfordert ihre „Bil dung langes und anhaltendes Studium, und ihre vorzüglichsten Eigenschaften sind Festigkeit, Haltung, (portamento di voce) Biegsamkeit, Gleichheit u. s. w.“

Einer der größten Fehler wider den guten Vortrag des Adagio ist es, wenn der Ausführer das Unterhaltende des Vortrags durch Ueberhäufung der Manieren und Veränderungen der Melodie zu erlangen sucht, denn dadurch gehet der eigentliche Charakter des Stückes verloren. \*\*) Es scheint überhaupt eine ganz richtige Bemerkung zu seyn, daß man den Grad der Ausbildung eines Tonkünstlers nach seinem Vortrage des Adagio beurtheilen könne.

Noch ist zu bemerken, daß man das Wort Adagio, so wie es schon

verschiedene mal in diesem Artikel geschehen ist, auch als Substantiv braucht, und damit ein Tonstück bezeichnet, welches in diesem Grade der Bewegung vorgetragen wird.

Adagio affai, sehr langsam.

Adagio di molto, sehr langsam.

Adagissimo, auf das langsamste.

Addition der Verhältnisse.

Durch die Addition der Intervallenverhältnisse findet man dasjenige Verhältniß, welches gleich ist den addirten Verhältnissen zusammen genommen, oder dasjenige, in welchem die addirten Verhältnisse vereinigt sind. Wenn man daher  $\frac{3}{2}$  B. das Verhältniß einer großen und kleinen Terz ( $\frac{3}{2}$  E. c e und  $\frac{4}{3}$  g) addirt, so kommt dadurch das Verhältniß der reinen Quinte zum Vorschein, weil die Quinte aus einer großen und kleinen Terz (c e g) bestehet.

Der Prozeß der Addition wird auf folgende Art verrichtet. Man setzt die Glieder der beyden zu addirenden Verhältnisse gleichartig (\*\*\*) unter einander, ziehet darunter eine Linie, und multipliziert die unter einander stehenden Glieder, deren Produkte man unter die Linie setzt. Diese Produkte stellen das gesündere Verhältniß, in welchem die addirten Verhältnisse vereinigt sind, mehrentheils in höhern Zahlen vor, daher muß ein solches durch die Addition gesündenes Verhältniß auf seine Wurzelzahlen reducirt werden. Wie dieses geschieht, kann man in dem Artikel Reduktion der Verhältnisse nachlesen.

Wenn man daher das Verhältniß der reinen Quinte und Quarte ( $\frac{3}{2}$  und  $\frac{4}{3}$ ) addirt, †) so erhält

\*) In dem Handwörterbuche über die schönen Künste.

\*\*) S. Manieren.

\*\*) Das heißt, man setzt die höhere Zahl des einen Verhältnisses unter die höhere Zahl des andern, damit nicht bey dem einen die größere, und bey dem andern die kleinere Zahl voran stehe. Dabey ist man gewohnt, die höhern Zahlen allemal voran zu setzen, weil diese Ordnung bey der Theilung und Verbindung der Verhältnisse nothwendig ist.

†) Diese Rechnungsart gründet sich auf die Multiplication der Brüche. Weil die Intervallenverhältnisse nichts anders sind, als Bruchtheile einer ganzen Saite, nemlich  $\frac{3}{2}$  der Saite giebt die Quinte und  $\frac{4}{3}$  giebt die Quarte derselben, so heißt das Verhältniß

man das Verhältniß der Oktave, weil beyde Intervallen zusammen

$$\begin{aligned} \text{die Quinte } C G &= 3 : 2 \\ \text{und die Quarte } G c &= 4 : 3 \end{aligned}$$

machen das Verhältniß 12 : 6 aus, welches

das Verhältniß der Oktave (2 : 1) in höhern Zahlen vorstellt, und auf seine Wurzelzahlen reducirt werden muß, nemlich

$$6) \frac{12 : 6}{2 : 1} = C c.$$

Auf gleiche Weise kömmt das Verhältniß der Quinte zum Vorscheine, wenn man entweder das Verhältniß der großen und kleinen Terz addirt; s. D.

$$\begin{aligned} C E &= 5 : 4 \\ E G &= 6 : 5 \\ \hline C G &= 30 : 20 \end{aligned}$$

oder wenn man das Verhältniß der reinen Quarte und das Verhältniß des großen ganzen Tones durch die Addition verbindet, als

genommen eine Oktave ausmachen, als:

$$\begin{aligned} C F &= 4 : 3 \\ F G &= 9 : 8 \\ \hline &= 36 : 24 \\ 6) &= 6 : 4 \\ 2) &= 3 : 2 \\ C G &= 3 : 2 \end{aligned}$$

Man kann aber auch das Verhältniß der reinen Quinte erhalten; 1) durch die Verbindung des Verhältnisses der übermäßigen Quarte (45 : 32) und des großen halben Tones (16 : 15) s. E.

$$\begin{aligned} c fs &= 45 : 32 \\ fs g &= 16 : 15 \\ \hline &= 720 : 480 \\ &= 45 : 32 \\ 8) &= 720 : 480 \\ 3) &= 9 : 6 \\ c g &= 3 : 2 \end{aligned}$$

nist  $\frac{2}{3}$  und  $\frac{3}{4}$  addiren, nichts anders, als berechnen, wie viel  $\frac{2}{3}$  mit  $\frac{3}{4}$  multiplicirt, ausmache. Wenn man den Bruch  $\frac{3}{4}$  mit dem Bruche  $\frac{2}{3}$  multipliciren will, so verlangt man zu wissen, wie viel zwey Drittheile des Bruches  $\frac{3}{4}$  betragen. Drey Viertel müssen also erst in 3 Theile getheilt werden, ehe man wissen kann, wie viel zwey solche Theile ausmachen. Wenn man  $\frac{3}{4}$  in drey Theile theilt, so enthält jeder Theil  $\frac{1}{4}$ , nimmt man nun zwey solche Theile, so erhält man  $\frac{2}{4}$  oder  $\frac{1}{2}$ . Zwey Drittel von  $\frac{3}{4}$  machen also  $\frac{1}{2}$ . Um dieses auf einem kürzern Wege zu erfahren, braucht man nur Zähler mit Zähler und Nenner mit Nenner zu multipliciren, und das Product in seine Wurzelzahlen abzukürzen, als

$$\begin{array}{r} \frac{2}{3} \qquad \frac{3}{4} \\ \hline \frac{6}{12} \qquad \frac{1}{2} \end{array}$$

so erhält man ebenfalls  $\frac{1}{2}$ . Werden nun die Zähler (und Nenner der beyden Brüche nicht unter einander, sondern nach einander gesetzt, nemlich anstatt  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{3}$  so, 4 : 3 und 3 : 2, so bestimmet dieses Rechnungsexempel die oben vorhandene Gestalt, die man die Addition der Verhältnisse nennet.

2) durch die Addition der Verhältnisse der verminderten Quarte (32 : 25) und der übermäßigen Secunde (75 : 64) z. B.

$$\begin{array}{r} c \text{ dis} = 75 : 64 \\ \text{dis } g' = 32 : 25 \\ \hline 150 \quad 320 \\ 225 \quad 128 \\ \hline 8) \quad 2400 \quad 1600 \\ \hline o \text{ g}' = 3 : 2 \end{array}$$

Auf diese Art kann man nun auch alle übrigen Verhältnisse zusammen addiren, um dasjenige Verhältniß zu finden, welches den beyden zu addirenden Verhältnissen zusammen genommen gleich ist. Hierbei muß man aber auf die Beschaffenheit und Lage der so genannten großen und kleinen ganzen Töne genau Acht haben, sonst erhält man in verschiedenen Fällen durch die Addition solche Verhältnisse, die um das syntonische Komma (81 : 80) zu klein oder zu groß sind. Die Vergleichung eines solchen Falles wird die Sache deutlicher machen. In dem Artikel großer ganzer Ton findet man die Ursachen, warum der ganze Ton oder die große Secunde in zweyerley Verhältnissen ausgeübt werden muß, und warum in der Folgerter die Töne c d, f g und a h größer sind, als die beyden Töne d e und g a. Kurz, jene sind große ganze Töne in dem Verhältnisse 9 : 8, diese hingegen sind kleine ganze Töne, weil ihnen das kleinere Verhältniß 10 : 9 eigen ist. Diese verschiedenen ganzen Töne kommen zuweilen bey der Addition der Verhältnisse einander in den

Wurf, und ihre Verschiedenheit verursacht, daß das Verhältniß, welches durch die Addition einiger kleinern Intervallen zum Vorschein kömmt, nicht gleich ist dem Verhältniß desjenigen größern Intervalls, welches durch die Zusammenfassung der kleinern entsteht.

Das Verhältniß der verminderten Quinte z. B. h f, ist 64 : 45, \*) weil nun die beyden kleinen Terzen h d und d f die verminderte Quinte ausmachen, so sollte daher auch eigentlich durch die Addition des Verhältnisses zwey kleiner Terzen das Verhältniß der verminderten Quinte zum Vorschein kommen; allein dieses geschieht nicht, z. B.

$$\begin{array}{r} h \text{ d} = 6 : 5 \\ \text{und } d \text{ f} = 6 : 5 \\ \hline \text{geben} = 36 : 25 \end{array}$$

Hier erhält man also das Verhältniß 36 : 25 statt des Verhältnisses 64 : 45. Wenn man nun dieses gefundene Verhältniß 36 : 25 mit dem Verhältniß 64 : 45, nach der im Artikel Vergleichung der Verhältnisse enthaltenen Art, mit einander vergleicht, so findet man, daß das erste um das syntonische Komma, (Das ist, um den Unterschied zwischen einem großen und kleinen ganzen Tone) größer ist, als das eigentliche Verhältniß der verminderten Quinte, 64 : 45. Die Ursache dieser Verschiedenheit liegt in der Verschiedenheit der ganzen Töne. Jede kleine Terz erhält einen großen ganzen und einen großen halben Ton; \*\*) wenn man daher zwey kleine Terzen ab-

\*) Man findet dieses Verhältniß, wenn man entweder zu der großen Terz (z. E. zu c e) noch zwey große halbe Töne (h c und e f) addirt, oder auch durch die Addition des Verhältnisses der reinen Quarte (4 : 3) und des großen halben Tones (16 : 12); z. E.

$$\begin{array}{r} h \text{ e} = 4 : 3 \\ e \text{ f} = 16 : 12 \\ \hline h \text{ f} = 64 : 48 \end{array}$$

\*\*) Davon kann man sich überzeugen, wenn man von der kleinen Terz, z. B. von h d, nach der im Artikel Subtraktion zu findenden Anleitung, den großen halben Ton h c absetzt; denn alsdenn bleibt der große ganze Ton c d in dem Verhältniß 9 : 8 übrig, z. E.

$$\begin{array}{r} \text{von } h \text{ d} = 6 : 5 \\ \text{abgezog. } h \text{ c} = 15 : 16 \\ \hline \text{bleibt für } e \text{ d} = 50 : 48 \end{array}$$

dir, so bringt man dadurch in das Verhältniß der verminderten Quinte das Verhältniß zwey großer ganzen und zwey großer halben Töne. Allein die verminderte Quinte enthält in ihrem Umfange, z. E. in  $h$   $c$   $d$   $e$   $f$ , nur einen großen ganzen Ton nemlich  $c$   $d$ , und den kleinen ganzen Ton  $d$   $e$ ; mithin muß nothwendig das Verhältniß, welches aus der Addition zweyer kleinen Terzen zum Vorschein kömmt, um das syntonische Komma ( $81 : 80$ ) zu groß seyn.

Aus einer ähnlichen Ursache giebt die Addition der Verhältnisse des kleinen halben Tones und der verminderten Quinte (z. B.  $c$   $c$ is und  $c$ is  $g$ ) nicht das Verhältniß der reinen Quinte. Die reine Quinte, z. E.  $c$   $d$   $e$   $f$   $g$ , enthält in den Tönen  $c$   $d$  und  $f$   $g$  zwey große ganze Töne, in  $d$   $e$  einen kleinen ganzen, und in  $c$   $e$  einen großen halben Ton. Wenn man aber zu der verminderten Quinte, die nur einen großen und einen kleinen ganzen Ton, und zwey große halbe Töne enthält, den kleinen halben Ton addirt, so macht das Verhältniß dieses kleinen halben Tones mit dem eines großen halben Tones nur einen kleinen ganzen Ton aus, \*) und das durch die Addition der verminderten Quinte und des kleinen halben Tones zum Vorschein kommende Verhältniß faßt daher nur einen großen und zwey kleine ganze Töne, nebst dem großen halben Töne, in sich, anstatt daß es zwey große ganze Töne und einen kleinen ganzen und großen halben Ton enthalten sollte; und eben deswegen ist es um das syntonische Komma kleiner, als das eigentliche Verhältniß der reinen Quinte  $3 : 2$ .

Diese Bemerkungen mögen hinreichend seyn, sich bey ähnlichen Fällen den Mangel oder Ueberschuß eines syntonischen Komma erklären zu können.

Wenn die Verhältnisse zwey solcher Intervallen durch die Addition verbunden werden, durch deren Zus-

sammenschließung die Oktave des Grundtones des ersten Intervalles überschritten wird, z. B. wenn man die beyden Quinten  $c$   $g$  und  $g$   $d$  addirt, so überschreitet der Ton  $d$  die Oktave von  $c$ ; daher kömmt auch durch die Addition das Verhältniß des um eine Oktave erhöhten ganzen Tones  $c$   $d$ , oder ein sogenanntes zweyfaches Intervallenverhältniß zum Vorschein, \*\*) das heißt, das Verhältniß stellt die beyden Töne  $c$   $d$  nicht als einen ganzen Ton oder als ein Intervall von zwey Stufen, sondern als ein Intervall von neun Stufen vor, z. E.

$$\frac{c}{g} = 3 : 2$$

$$\frac{g}{d} = 3 : 2$$

$$\frac{c}{d} = 9 : 4$$

Weil nun alle Intervallen schon in dem Raume der Oktave enthalten sind, oder weil alle außerhalb der Grenzen der Oktave vorhandene Töne nichts anders sind, als Wiederholungen der innerhalb der Oktave vorhandenen Töne in einer andern Größe, so wird ein solches zum Vorschein kommendes zweyfaches Verhältniß jederzeit in seine einfache Form aufgelöst, das heißt, es wird in die Grenzen der Oktave zurück gebracht. Dieses geschieht dadurch, daß man von einem solchen Verhältnisse die Oktave abziehet.

Nach Anleitung des Artikels Subtraktion der Verhältnisse geschieht dieser Abzug der Oktave auf folgende Art: Man setz unter dasjenige Verhältniß, von dem man die Oktave abziehen will, das Verhältniß der Oktave ungleichartig, oder so, daß die kleinere Zahl desselben unter die größere Zahl des darüber stehenden Verhältnisses zu stehen kömmt, und verfähret sodann wie bey der Addition, das ist, man multiplicirt die unter einander stehenden Glieder. Das dadurch zum Vorschein kommende Verhältniß stellt

\*) Siehe kleiner ganzer Ton.

\*\*) Was es mit diesen zweyfachen Intervallenverhältnissen für eine Verwandniß habe, findet man in dem Artikel zweyfache Intervallen.

alsdenn das zweyfache Verhältniß wieder in seiner einfachen Form vor.

Auf diese Art reducirt man das vorhin gefundene Verhältniß des

$$\begin{array}{r} \text{von } \frac{c}{d} \frac{d}{d} = 9 : 4 \\ \text{abgezogen } \frac{d}{d} \frac{d}{d} = 1 : 2 \\ \hline \text{giebt } \frac{c}{c} \frac{d}{d} = 9 : 8 \end{array}$$

Auf die nemliche Art verfährt man, wenn z. B. zu der reinen Quinte die

geben die zweyfache Terz  
davon die Oktave abgezogen

bleibt die einfache Terz

Weil die Addition der Verhältnisse durch die Multiplikation der Glieder derselben verrichtet werden muß, so können auf einmal nicht mehr als zwey Verhältnisse addirt werden. Wenn daher mehr Verhältnisse durch die Addition in ein einziges Verhältniß zusammengezogen werden sollen, so muß man eines nach dem andern einzeln zu dem schon durch die Addition gefunderten

der große ganze Ton  
und der kleine ganze Ton  
hierz zu addirt  
den großen halben Ton  
hierz zu addirt  
den großen ganzen Ton

machen zusammen  
die Quinte

zweyfachen ganzen Tones  $\frac{c}{d}$  ( $9 : 4$ ) auf das einfache Verhältniß des großen ganzen Tones  $\frac{c}{d}$ , nemlich auf das Verhältniß  $9 : 8$ , z. E.

große Sexte addirt werden soll, als

$$\begin{array}{r} \frac{c}{g} \frac{g}{e} = 3 : 2 \\ \text{und} \\ \frac{g}{e} \frac{e}{o} = 5 : 3 \\ \frac{c}{c} \frac{o}{o} = 15 : 6 \\ \hline \quad \quad \quad 1 \quad 2 \\ \hline \quad \quad \quad 15 : 12 \\ \hline \quad \quad \quad 3) \\ \frac{c}{c} \frac{o}{o} = 5 : 4 \end{array}$$

Verhältnisse addiren. Man verfährt dabey eben so, wie vorhin, nur mit dem Unterschiede, daß man die zum Vorscheine kommenden Verhältnisse nicht eher auf ihre Wurzelzahlen reducirt, als bis alle durch die Addition zu vereinigenden Verhältnisse zusammen addirt sind. Gesezt, man will die Stufen, die eine Quinte enthält, einzeln zusammen addiren, so geschieht es auf folgende Art;

$$\begin{array}{r} c \ d = 9 : 8 \\ d \ e = 10 : 9 \\ \hline \quad \quad \quad 90 : 72 \\ e \ f = 16 : 15 \\ \hline \quad \quad \quad 1440 : 1080 \\ f \ g = 9 : 8 \\ \hline \quad \quad \quad 1296 : 864 \\ 8) \quad \quad \quad 162 : 108 \\ 6) \quad \quad \quad 27 : 18 \\ 9) \quad \quad \quad 3 : 2 \\ c \ g = 3 : 2 \end{array}$$

Nun wird man im Stande seyn, einzusehen, wie das so genannte Pythagorische oder diatonische Komma zum Vorscheine kommt, dessen die Theoristen bey Gelegenheit der Temperatur der Töne so

oft gedenken. Es ist nemlich der Unterschied zwischen dem Verhältnisse der Oktave  $2 : 1$ , und zwischen dem Verhältnisse desjenigen Tones, welcher entsteht, wenn man diese Oktave durch die Folge von 12 rein

nen Quinten oder Quartan bestimmt. \*) Dieses Verhältniß wird durch die Addition von zwölf Quinten oder Quartan gefunden; und weil die Berechnung theils auf verschiedene Arten gemacht werden kann, theils und hauptsächlich aber auch, weil sich hin und wieder, und besonders in den Artikeln *Temperatur* und *Tonssystem* die Gelegenheit zeigen wird, darauf zurück zu weisen,

so will ich die Berechnung des Quintenzirkels hersehen.

Die Addition dieser zwölf Quintenverhältnisse kann 1) auf die vorhin schon beschriebene Art gechehen. Man addirt nemlich zwey Quinten zusammen, ziehet von dem gefundenen Verhältniß die Oktave ab, um kein zweyfaches Verhältniß zu erhalten, \*\*) und addirt immer eine Quinte nach der andern hinzu, z. E.

Abzug der Oktave, oder die Verwandlung des Tones

$$\begin{array}{l} \frac{c}{g} \\ \frac{c}{g} \end{array} \begin{array}{l} = \\ = \end{array} \begin{array}{l} 3 : 2 \\ 3 : 2 \end{array}$$

$$\begin{array}{l} 9 : 4 \\ 1 : 2 \end{array}$$

$$\begin{array}{l} \frac{\bar{d}}{\bar{d}} \text{ in } \bar{d} \\ \frac{\bar{d}}{\bar{a}} \end{array} \begin{array}{l} = \\ = \end{array} \begin{array}{l} 9 : 8 \\ 3 : 2 \end{array}$$

$$27 : 16$$

$$\frac{\bar{a}}{\bar{a}} = 3 : 2$$

$$81 : 32$$

$$1 : 2$$

Abzug der Oktave

$$81 : 64$$

$$\frac{\bar{o}}{\bar{h}} = 3 : 2$$

$$243 : 128 \text{ u. s. w.}$$

Weil aber diese Art der Addition theils etwas weitläufig ist, theils auch, weil dabey die Verhältnisse in sehr hohen Zahlen zum Vorschein kommen, so bedient man sich 2) lieber folgender Art, bey welcher, anstatt der Addition der zweyten Quinte, allemal eine Quarte abgezogen wird. Weil die Folge der beyden Quinten  $\frac{c}{g}$  und  $\frac{g}{\bar{a}}$ , und die Reduktion des Tones  $\bar{d}$  in  $\bar{a}$  gleich sind der Folge einer aufwärts steigenden

Quinte und einer abwärts steigenden Quarte, nemlich  $\frac{c}{g} - \frac{g}{\bar{a}}$ , so erhält man in  $\frac{c}{\bar{a}}$  eben sowohl das Verhältniß des großen Tones, wenn man von der Quinte  $\frac{c}{g}$  die Quarte  $\frac{g}{\bar{a}}$  abziehet, als wenn man die beyden Quinten  $\frac{c}{g}$  und  $\frac{g}{\bar{a}}$  addirt, und von  $\bar{d}$  wieder die Oktave abzieht, wie man aus folgender Berechnung deutlich sieht;

\*) Was es mit diesem syntonischen Komma eigentlich für eine Verwandniß habe, und warum es demjenigen, der eine Temperatur der Töne berechnet, so viel zu schaffen mache, findet man in den Artikeln *Temperatur* und *Tonssystem*.

\*\*) Dieses muß so oft geschehen, als die Oktave des Grundtones überschritten wird.

1)	$\bar{c} \bar{g}$	$=$	$3 : 2$		
2)	$\bar{g} \bar{d}$	$=$	$3 : 4$		
			$9 : 8$	$=$	$\bar{c} : \bar{d}$
3)	$\bar{d} \bar{a}$	$=$	$3 : 2$		
			$27 : 16$	$=$	$\bar{c} : \bar{a}$
4)	$\bar{a} \bar{e}$	$=$	$3 : 4$		
			$81 : 64$	$=$	$\bar{c} : \bar{e}$
5)	$\bar{e} \bar{h}$	$=$	$3 : 2$		
			$243 : 128$	$=$	$\bar{c} : \bar{h}$
6)	$\bar{h} \bar{fis}$	$=$	$3 : 4$		
			$729 : 512$	$=$	$\bar{c} : \bar{fis}$
7)	$\bar{fis} \bar{cis}$	$=$	$3 : 4$		
			$2187 : 2048$	$=$	$\bar{c} : \bar{cis}$
8)	$\bar{cis} \bar{gis}$	$=$	$3 : 2$		
			$6561 : 4096$	$=$	$\bar{c} : \bar{gis}$
9)	$\bar{gis} \bar{dis}$	$=$	$3 : 4$		
			$19683 : 16384$	$=$	$\bar{c} : \bar{dis}$
10)	$\bar{dis} \bar{ais}$	$=$	$3 : 2$		
			$59049 : 32768$	$=$	$\bar{c} : \bar{ais}$
11)	$\bar{ais} \bar{eis}$	$=$	$3 : 4$		
			$177147 : 131072$	$=$	$\bar{c} : \bar{eis}$
12)	$\bar{eis} \bar{his}$	$=$	$3 : 2$		
			$531441 : 262144$	$=$	$\bar{c} : \bar{his}$
			$1 : 2$	$=$	Abzug der Oktave. *)

$531441 : 524288$  Das diatonische Komma.

Man sieht aus dieser Berechnung, daß zwölf reine Quinten keine reine Oktave ausmachen, sonst würde das für  $c$  his gefundene Verhältnis

$531441 : 262144$  in den Zahlen  $524288 : 262144$  (oder in den Wurzelzahlen ausgedrückt,  $3 : 1$ ) zum Vorschein gekommen seyn. Den

\*) Weil in unserm Tonstrome  $\bar{c}$  his zugleich die Oktave  $\bar{c} \bar{c}$  abgeben muß, so wird von dem gefundenen Verhältnis die Oktave abgezogen, um zu erfahren, wie viel der Unterschied dieses Verhältnisses, von dem Verhältnis der Oktave betrage; dieser Abzug der Oktave ist daher weiter nichts als die Berechnung der Differenz zwischen dem gefundenen Verhältnis und dem Verhältnis der Oktave. Siehe Vergleichung der Verhältnisse.

Unterschied zwischen dem gesunden Verhältnisse des Intervalles  $c$  his und zwischen der reinen Oktave  $c$  erhält man durch den Abzug der Oktave; dieser Abzug zeigt, daß  $c$  his um das ditonische Komma 531441 : 524288 \*) größer ist, als das Verhältniß der Oktave 2 : 1.

Wenn daher das Intervall  $c$  his nicht allein zugleich die reine Oktave  $c$  ausmachen, sondern auch die so genannten enharmonischen Intervallen  $c$  is des,  $dis$  es,  $eis$  f, u. s. w. nur eine einzige Saite erhalten, oder in gleicher Tongröße ausgeübt werden sollen, so muß dieser Ueberschuß des ditonischen Komma entweder unter alle zwölf Quinten vertheilet, das heißt, es muß jeder derselben etwas wenigens von ihrem reinen Verhältnisse abgezogen werden, oder man muß die mehresten Quinten in ihrem reinen Verhältnisse lassen, und diesen Ueberschuß nur einigen derselben abziehen. Durch dieses verschiedene Verfahren kommen die verschiedenen Arten der Temperatur der Töne unseres Systems zum Vorschein.

Es würde hier zu weitläufig seyn, im Detail zu zeigen, wie es zugehe, daß, wenn den reinen Quinten etwas wenigens von ihrem reinen Verhältnisse abgezogen wird, sich auch das reine Verhältniß der übrigen Intervallen ändere. Man kann sich aber dieses schon dadurch erklären, wenn man bedenkt, daß eine umgekehrte Quinte eine Quarte ausmacht, und daß daher notwendig die Quarte um eben so viel höher wird, als man der reinen Quinte von ihrer Reinheit abziehet, u. s. w.

Uebrigens siehet man aus der Berechnung der Oktave vermittelst der Addition des Quintenzirkels, daß man mit der zwölften Quinte, als Intervall betrachtet, die Oktave des Grundtones nicht völlig erreicht, (denn  $c$  his macht noch keine volle Oktave aus,) in Ansehung der Größe des Tones aber über die Grenzen der Oktave hinaus kömmt, denn der Ton his ist um das ditonische Komma höher als die Oktave des Grundtones

e. Berechnet man nun die Oktave durch die Addition der Verhältnisse zwölf reiner Quartan, (welche Berechnung man nach Anleitung der vorhergehenden leicht selbst wird machen können,) so findet es sich, daß die zwölfte Quarte die Höhe der Oktave des Grundtones  $c$  nicht erreicht, sondern um das ditonische Komma tiefer ist, als die Oktave, und daß hingegen diese Quarte als Intervall betrachtet, die Grenzen der Oktave überschreitet. Aus allem diesem siehet man, wie unumgänglich notwendig eine Temperatur der Töne sey, wenn alle Töne und Tonarten unseres Systems in Beziehung auf einander gebracht werden sollen.

Adjuvanten nennet man auf dem Lande diejenigen Mitglieder der Gemeinde, die bey der Kirchenmusik eine Stimme singen, oder ein Instrument spielen, und also diesen Namen erhalten haben, weil sie dem Cantor zur Aufführung einer Kirchenmusik behältlich sind.

Ad libitum (lat.) abgekürzt, ad lib. oder ad l. willkürlich, oder nach Belieben; s. A capriccio. Auf den Titelblättern der Tonstücke bedeutet dieser Ausdruck, daß die damit bezeichneten Instrumente, z. E. Clarini ad libitum, oder Oboi ad libitum, bey der Ausführung des Tonstücks, dem Ganzen unbeschadet, wegb bleiben können, wenn es an den dazu nöthigen Ausführern mangelt.

Adonion war ein Gesang der Lacedämonier, der mit besondern Fibern, die man tibias embateriae nannte, begleitet, und gesungen wurde, wenn man sich mit dem Feinde in ein Treffen einlassen wollte. s. Walter.

Adorio ad Phrygium ist ein altes Sprichwort, welches von der dorischen und phrygischen Tonart hergeleitet ist, und womit man ehedem anzuzeigen pflegte, daß jemand in seinem Gespräche oder in seinen Handlungen einen angefangenen Gegenstand nicht vollende, sondern ohne zureichenden Grund von einer Sache zur andern übergehe. S. Glariani Dodecach. Lib. 2. c. 11.

Adrianalien waren Wettstrette und Lustspiele der Römer, die von dem

\*) Wie viel dieses Komma eigentlich betrage, findet man in dem Artikel Komma.

Kaiser Adrian in vielen Städten des römischen Reiches gestiftet worden, und bey welchen auch musikalische Wettstreite gebräuchlich waren.

A due oder a duoi, a tre, a quattro (Stromenti); - für zwey, drey, vier Instrumente; z. E. a due Violini, für zwey Violinen; Sonata a tre, eine Sonate für drey Stimmen.

A duße, s. Topf.

A dur ist eine der vier und zwanzig Tonarten der modernen Musik, und zwar diejenige, in welcher der Ton a als Grundton der harten Tonart angenommen wird. Weil in der Durtonart die beyden halben Töne jederzeit zwischen der dritten und vierten, und zwischen der siebenten und achten Klangstufe enthalten seyn muß

	h	cis	d	e	fis	gis	a.
a	161	13041	161	161	161	4347	1/2.
1.	180	16384	216	240	270	8192	

tehten wurden diejenigen Censoren in Rom unter den ersten Kaisern genannt, von welchen die Schauspiele und Tonstücke vor der öffentlichen Aufführung derselben geprüft und genehmiget werden mußten.

Anderungsabsatz. So nennen einige Tonlehrer einen vollständigen melodischen Satz, dessen Endigungsformel auf dem Dreyklange der Dominante gemacht wird, und den man auch einen Quintabsatz oder eine Halbcedenz nennet; s. Absatz.

Aeolisch. Der Name einer der authentischen Tonarten der Griechen, in deren Tonleiter die beyden halben Töne zwischen der zweiten und dritten, und zwischen der fünften und sechsten Stufe liegen, wie in unserer Tonreihe a h c d e f g — a. Sie entspricht daher den Tonfolgen unserer abwärts steigenden modernen Tonart, die aus dieser alten äolischen Tonart entstanden ist. Die Melodien zu folgenden Kirchenliedern sind in der äolischen Tonart gesetzt:

- 1) Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ ic.
- 2) Erhalt uns, Herr, bey deinem Wort ic.
- 3) Gott hat das Evangelium gegeben ic.

fen, \*) oder mit andern Worten, weil in der harten Tonart die dritte Stufe gegen den Grundton eine große Terz, die sechste Stufe gegen den Grundton eine große Sexte, und die siebente Stufe gegen die Oktave des Grundtons den unterhalbten Ton ausmachen muß, so müssen in der harten Tonart a die Töne f, c und g um einen kleinen halben Ton erhöht, und in fis, cis und gis verwandelt werden. Nach der Kirnbergerischen Temperatur der Lyone, die, weil sie für die vorzüglichste gehalten wird, in diesem Werke zum Grunde gelegt werden soll, werden die Stufen der Tonleiter von a dur in folgenden Verhältnissen ausgedrückt:

4) Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen ic.

Aeolus modus, s. den vorhergehenden Artikel.

Aeolis-Harfe ist ein Saiteninstrument, welches, wie auch schon der Name anzeigt, nicht durch die Hand eines Künstlers, sondern unmittelbar von der Natur selbst durch einen darauf wirkenden Windstrom zum Klange gebracht wird.

Schon in dem Alterthume hatte man die Erfahrung gemacht, daß Saiteninstrumente, einem gewissen Zuge der Luft ausgesetzt, von selbst zu tönen anfangen. So behaupten z. B. die Talmudisten, daß die Harfe oder Kinnor Davids um Mitternacht, wenn der Nordwind sie gerührt, von selbst geklungen habe. Für den Erfinder eines besondern zu dieser Wirkung der Luft eingerichteten Instrumentes hält man den Vater Kircher, der davon in seiner Phönixgie S. 148 handelt. Dieses Instrument scheint aber entweder nicht sonderlich bemerkt, oder doch wenigstens wieder in Vergessenheit gesunken zu seyn, bis es in England auf Pope's Veranlassung \*\*) wieder von neuem auflebte.

Um ein solches selbst tönendes Instrument zu erhalten, verfertigt man

\*) Siehe Tonart.

\*\*) Siehe hierüber den Östlinger Taschenkalender vom Jahre 1799.

So beschreibt es der Freyherr von Dalberg in dem 28ten Stücke der aug. musikal. Zeitung vom Jahre 1801.) einen schmalen langen Kasten, et va 3 Schuh hoch, 6 Zoll breit, von trockenem Zannenhölze, der unten einen Resonanzboden hat; auf diesen werden über zwey Stege, die nahe an dem schmalen Ende einander gegen über stehen, acht bis zehn Darmsaiten aufgezogen, die man, aber nicht zu stark ausgespannt, alle in den Einklang stimmt. Der Hintertheil des Instrumentes ist entweder ganz offen, oder wenn er geschlossen ist, so muß sich eine der breiten Seiten desselben aufziehen lassen, damit man auf diese Art einen dünnen, aber breiten Luftstrom quer auf die Saiten leiten könne. Um der Luft diesen Durchgang zu verschaffen, kann der obere schmale Boden wie ein Pultdeckel aufgehoben werden, der an beyden Seiten noch Flügel hat, theils um bey der Oeffnung desselben die Luft von den Seiten einzuschränken, theils auch um den Deckel bey jedem Grade von Oeffnung durch die Frikzion fest zu halten.

Man verfertigt solche Instrumente auch mit zwey über einander befindlichen Resonanzböden, die vorhin beschriebene Art ist aber einfacher, und bringt die nemliche Wirkung hervor.

Das Instrument wird an einem halb gebfneten Fenster dem Zuge des Windes ausgesetzt, und um diesen merklich zu machen, wird entweder die Thür des Zimmers, oder ein gegenüber befindliches Fenster gedffnet. So bald sich nun der Wind hebt, fangen die Saiten zuerst an im Unifono zu tönen; aber mit anwachsender Stärke desselben entwickeln sich in einer lieblichen Vermischung alle Töne der diatonischen Tonleiter auf, und absteigend, und vereinigen sich oft zugleich in harmonische Akkorde. Sie gleichen dem sanft anschwellenden und wieder erlöschenden Tönen ensferner Chöre, und mehr dem Gaukelspiel ätherischer Wesen, als einem Werke von menschlicher Erfindung.

Weil sich in jeder Saite des Instrumentes alle Töne der Tonleiter entwickeln, so ist es notwendig, daß die auf das Instrument gezogenen Saiten alle in den Einklang gestimmt werden, weil sonst unter den zum Vorscheine kommenden Tönen eine Mischung sehr harter und unangenehmer Dissonanzen entstehen würde. Der Umfang der sich entwickelnden Töne beträgt nach des Freyherrn von Dalberg Angabe sechs volle Oktaven.

Ein ähnliches Instrument im Großen hat im Jahre 1786 der Abt Gattoni zu Mailand verfertigt lassen, dessen Beschreibung man in dem Artikel Meteorologische Harmonika findet.

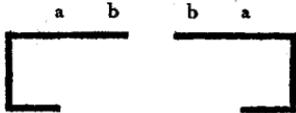
Das Spiel der Aeolsharfe, welches dem Theoriken so viel Stoff zum Nachdenken über die Eigenschaften des Klanges darbietet, behält gemeiniglich für Artisten und Musikliebhaber, nachdem es den ersten Reiz der Neuheit verloren hat, nur alsdenn noch einigen Werth, wenn der Geist geneigt ist, sich in das Feld sanfter Fantasien zu wiegen. Darum möchte die Beschreibung einer neuen Art dieses Instrumentes, die sich über zwey Flügel, und durch 13 Saiten, welche in zwey besondere Chöre abgetheilt, und in drey verschiedene Oktaven gestimmt sind, von den zethher bekannten Arten desselben sehr zu ihrem Vortheile auszeichnen, manchem Liebhaber der Kunst nicht ganz unwillkommen seyn.

Das Fach der Instrumentenbaukunst hatte mir schon ehedem zuweilen zur Ausfüllung der Erholungsstunden gedient, und der im 28ten Stücke der allg. musikal. Zeitung vom Jahre 1801. enthaltene Aufsatz des Herrn Reichsfreyherrn von Dalberg über die Aeolsharfe brachte mich, weil ich nach der Vollendung dieses Werkes \*) das Bedürfnis körperlicher Bewegung fühlte, auf den Einfall, ein solches Instrument zu bauen. Das lokale meiner Wohnung, und besonders die Lage derselben gegen Norden, von welcher bey uns selten ein merklich starker Wind wehet, verursachte jedoch, daß

\*) Ich schickte nemlich die oben folgende Beschreibung als einen Zusatz zu diesem Artikel noch vor dem Abdrucke desselben an die Druckerey ein.

die gewöhnlichste Art dieses Instru- mentes, nemlich diejenige, welche nur eine Seitenwand und keinen Boden hat, nur selten spielte. Dies ses veranlaßte, daß ich einem andern neuen Instrumente zwey wechliche Bindfänge oder Flügel hinzufügte, wodurch mehr Luftmasse auf die Saiten geleitet werden konnte. Weil bey allen Saiteninstru- menten der Sangboden durch die in dem Korpus derselben eingeschlossene Luft einen merklichen Gegendruck und dadurch mehr Reizbarkeit erhält, so baute ich nun mein Instrument mit zwey Seitenwänden und einem Boden, \*) und brachte mitten in der Resonanzdecke ein rundes Schal- loch an, welches jedoch in der Folge mit einem durchbrochenen Sterne von Papier bedeckt werden mußte, weil das ganz offene Schalloch bey Spielern den Wind aufsteig, wor- durch ein unangenehmes hohles Summen verursacht wurde.

Weil ich bemerkte hatte, daß bey meinem zuerst und nach der gewöhn- lichen Art gebaueten Instrumente, bey der ihm zum Spielen nöthigen Stellung, das Korpus desselben oft von dem Winde zum Wanken, und zuweilen gar zum Umfallen, geneh- tigt wurde, so nahm ich nun bey Einrichtung der anzubringenden Flü- gel auf diesen Nachtheil Rücksicht, und verfertigte von  $1\frac{1}{2}$  Zoll breiten und  $\frac{3}{4}$  Zoll starken Holze zwey Kränze von folgender Form,



welche an den beyden Enden des Korpus genau an die Seitenwände und an den Boden anschlossen; und dergestalt vermittelst einiger Schrau- ben befestigt wurden, daß sie dem Theile, auf welchem das Instru- ment beim Spielen stehet, mehr Umfang ertheilen, und dem Wan- ken und Umstürzen desselben vor- beugen.

Zwischen den langen mit a b be- zeichneten Eckenteln dieser Kränze, die auf der einen Seite des Instru- mentes ohngefähr  $2\frac{1}{2}$  Zoll über das Korpus desselben hervorragen, sind die Flügel (die aus schwachen Bret- chen von der Länge des Instrumen- tes bestehen) angebracht, und zwar so, daß derjenige, der sich mit lei- nen beyden Zapfen in den Löchern der langen Eckentel bey a bewegt, dergestalt gestellt werden kann, daß er sich in gerader Richtung an die Resonanzdecke anschließt, und sie breiter zu machen scheint. \*\*) Wenn das Instrument nicht spielen soll, kann dieser Flügel an die Seiten- wand angebogen werden.

Der zweyte Flügel, welcher eben die Verlängerung des einen Eckens- keils an den beyden Kränzen noch- wendig macht, und dessen beyde Zapfen sich in den Löchern bey b bewegen, stehet von dem vorherges- henden ohngefähr  $2\frac{1}{4}$  ab, und kann, wenn das Instrument nicht zum Spielen aufgestellt ist, entweder einwärts über die Saiten, oder abwärts an den andern Flügel, ge- bogen werden. Soll aber das In- strument spielen, so wird dieser Flü- gel entweder so gestellt, daß er dem auf seinem Boden liegenden In- strumente eine Aehnlichkeit mit ei-

\*) Bey den ersten Versuchen scheint zwar durch das Hinzufügen einer zweyten Seiten- wand und eines Bodens nichts gewonnen worden zu seyn. Klein mehrmals wiederholte Vergleichungen zeigen, daß bey einem von allen Seiten zugebaueten Korpus des Instru- mentes die Saiten merklich straffer angespannt werden können, und dadurch ein merklich stärkerer Ton erzielt werden kann, ohne daß dabey ein bestigerer Windzug nöthig ist. Zur muß man die Resonanzdecke sehr schwach ausarbeiten, und auf dem Instrumente Saiten von verschiedener Stärke versuchen, und ihnen verschiedene Grade der Spannung geben, um denjenigen Grad der Stärke und Spannung derselben ausfindig zu machen, welcher der Länge des Besuges und dem Grade der Reizbarkeit des Sangbodens am an- gemessensten ist. Es ist hierbey überhaupt noch zu bemerken, daß kein anderes mit Darm- saiten bezogenes Instrument in Ansehung derjenigen Eigenschaft der Darmsaiten, welche man mit dem Kunstworte *re tin* bezeichnet, so empfindlich ist, wie die Neols-harfe, weil bey keinem andern so viel auf die Bildung fest bestimmter Schwingungsnoten ankommt, mit welcher das Urcarne der Saiten notwendig contrastiren muß.

\*\*) Dieser Flügel muß, nach Beschaffenheit des Dries und Windes, oft weiter zurück gebogen werden, damit er mehr Luft auffängt und quer auf die Saiten leitet.

nem Kanape giebt, dessen Rücklehre dieser Flügel auszumachen scheint; oder man muß ihn, nach Beschaffenheit des Ortes und Windzuges, auswärts nach dem Winde zu richten, das ist, ihm eine dem andern Flügel gleiche Stellung geben.

Weil das auf diese Art gebauete Instrument sich sowohl in Ansehung der Stärke des Tones, als auch in Betracht dessen, daß es bey merklich schwächerem Luftzuge spielte, zu seinem Vortheile auszeichnete, so kam ich auf den Einfall zu versuchen, ob das Spiel desselben durch eine hinzugefügte tiefere Oktave (es ist nemlich bekannt, daß bey der gewöhnlichen Aeols - Harfe alle Saiten in den Einklang gestimmt werden) mehr Vollheit und einen größern Umfang der Töne erhalten könnte. Es glückte mir aber damit nur dann erst, als ich mich dazu übersponnener Saiten bediente. Die Saiten, welche die beste Wirkung auf meinem etwas über 3 Schuh hohen Instrumente hervorbrachten, waren Violinquarten; \*) und eine solche Saite mit Silberdrath von No. 15. eben so enge wie die G Saite auf der Violine übersponnen, gab bey ähnlicher Spannung, welche die unübersponnenen hatten, die tiefere Oktave derselben an, und die Probe zeigte, daß diese übersponnene Saite von der Luft eben so leicht wie die übrigen zur Ansprache gebracht wurde. Ich bezog nun mein auf sieben Saiten eingerichtetes Instrument mit fünf unübersponnenen und zwey übersponnenen Saiten, von welchen die letzten auf diejenige Saite aufgezogen wurden, auf welcher die Flügel nicht befindlich sind, damit der Windstrom zuerst die unübersponnenen treffen muß. Das Spiel des Instrumentes gewann durch diese beyden tiefern Saiten nach seiner Art eben so viel, wie die Orgel durch das Pedal.

Weil es mir sehr wahrscheinlich schien, daß bey dem Spiel der Aeols - Harfe die Verschiedenheit der sich gleichzeitig bildenden Schwingungsknoten der klingenden Saiten in

eben dem Verhältnisse zunehmen müsse, in welchem man die Saiten des Instrumentes vermehrt, so brachte ich zwischen den 7 Saiten des Instrumentes noch 6 neue an. Allein nun sprachen bloß diejenigen an, die zunächst an den beyden Seitenwänden befindlich waren. Ohne Zweifel lagen nunmehr die Saiten zu enge, als daß der in die Quere darauf geleitete Luftstrom zwischen jeder insbesondere so durchziehen konnte, wie es zum Ansprechen derselben nöthig ist. Weil jedoch die Wirbel und Stifte zu dieser Saitenvermehrung einmal angebracht waren, so kam ich auf den Einfall, die sechs neu hinzugefügten Saiten in eine besondere Reihe zu bringen, damit die Luft zwischen allen vorhandenen Saiten gehörig durchziehen könne. Ich setzte demnach ganz nahe an die beyden gewöhnlichen Stege, und zwar einwärts nach dem Schallsche zu, noch zwey um einen halben Zoll höhere Stege von der gewöhnlichen Form, die aber an denjenigen Stellen durchbohrt wurden, wo jede der ersten sieben Saiten, die auf den niedern Stegen ruheten, sich auf diese höhern Stege aufgelegt haben würden, so daß die auf den niedern Stegen ruhenden Saiten durch die Löcher der höhern Stege hindurch liefen, ohne das Holz derselben zu berühren. Auf die beyden höhern Stege wurden die hinzugesägten 6 Saiten (unter welchen sich ebenfalls eine übersponnene befindet) gelegt, so daß jede der höhern liegenden immer zwischen zwey tiefer liegende fällt. Auf diese Art bekam das Instrument zwey besondere Reihen oder Ebdre, die bey den verschiedenen Modifikationen eines nicht allzustarken Luftstroms wechselfeils ertönen, bey zunehmendem Zuge der Luft sich aber beyde vereinigen, und das dem Spiele dieses Instrumentes eigene und ganz unausdrückliche erscendende und decrescendo noch reizender machen.

Weil es mir mit dem Hinzusatz einer tiefern Oktave gelungen

\*) Man muß aber die Gattung Saiten, deren man sich bedient, nicht von völlig gleicher Größe wählen, weil dieses der Verschiedenheit der sich gleichzeitig bildenden Schwingungsknoten nachtheilig ist.

war, so kam ich endlich auch auf den Gedanken, dem Instrumente auch noch eine höhere Oktave zu geben. Nach vielen vergeblichen Versuchen, eine oder zwey Saiten in der höhern Oktave zur Ansprache zu bringen, fand ich endlich das vorher übersehene leichteste Mittel zu diesem Zwecke zu gelangen. Ich setzte nemlich unter die erste oder zweyte der unüberspannenen Saiten der untern Reihe, und zwar gerade in die Mitte derselben, ein Stricken Stieg, welches jedoch ohngefähr  $\frac{1}{2}$  Zoll höher war, als die beyden niedern Stiege, damit sich auf der Schärfe desselben die Saite in zwey gleiche Theile theilen mußte. Die Wirkung dieser höhern Oktave, die überhaupt nur bey gewissen Modifikationen des auf das Instrument wirkenden Luftstromes anspricht, und eine merklich schwächere Saite, als die übrigen sind, erfordert, ist zwar nicht so auffallend, wie diejenige, welche die tiefere Oktave hervorbringt, dennoch aber in dem Verfolg des Spiels dieses Instrumentes unverkennbar.

Die hier beschriebene Art der Aeolis-Harfe behält, so wie die schon bekannte Art derselben, die Eigenschaft, daß man sie nach Beschaffenheit des Ortes, wohin sie zum Spielen gesetzt wird, und nach Beschaffenheit der Stärke und der Richtung des Windes, bald näher, bald mehr entfernt, an das hierzu eröffnete Fenster oder an eine dazu eröffnete Thür stellen, und Fenster oder Thür bald mehr, bald weniger eröffnen muß. Auch dieses ist ihr, wie der schon bekannten Art, eigen, daß sie alle Veränderungen, die ihr Spiel hervorbringt, nicht immer in einem kurzen Zeitraume macht, sondern man muß ihr, um diese zu hören, gleichsam Zeit und Ruhe lassen. Nächst diesem erfordert die jetzt beschriebene Art mehrmals wiederholte Versuche, wie die Flügel derselben nach der Beschaffenheit des Ortes und Windes auf das vortheilhafteste gestellt werden müssen, denn so lange das Instrument, wenn es

einige Zeit dem Windzuge ausgefetzt worden ist, immer einen und eben denselben Akkord lange forttdnt, und so lange es bey vortheilhaftem Windzuge nicht eine aufsteigende Abwechslung des Dreyklanges, des Sertquartenakkords und des kleinen Septimenakkords seines Grundtons hervorbringt, so lange steht es entweder noch nicht in der besten Richtung, oder seine Flügel sind noch nicht in die dem Orte und Windzuge angemessene Stellung gebracht worden.

**Aequal.** Dieses Wort bezeichnete vor Zeiten eine Orgelstimme von acht Fußton, daher bedeutet

**Aequal:** Gemshorn, und **Aequal:** Prinzipal, daß diese beyden Stimmen achtfüßig sind.

**Aequilonus,** der Einklang, oder zwey Töne von einerley Größe.

**Aesthetik.** Mit diesem aus dem Griechischen hergeleiteten Worte wird überhaupt die Kenntniß und Darstellung des sinnlich Schönen bezeichnet. Nach Sulzers Erklärung \*) ist sie die Philosophie der schönen Künste, oder die Wissenschaft, welche sowohl die allgemeine Theorie, als auch die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Geschmacks herleitet. — In einem andern Gesichtspunkt wird dieser Gegenstand durch Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft gerückt.

„Nach den Begriffen, welche Kant von dem Schönen und dem Geschmacke giebt, (sagt Heydenreich) \*\*) können Geschmacksurtheile durch Beweissgründe gar nicht bestimmbar seyn, vielmehr hängt der Bestimmungsgrund eines jeden von der Reflexion des Subjekts über seinen eignen Zustand, der Lust oder Unlust ab, mit Ausschlagung aller Vorschriften und Regeln. Keine Philosophie kann also nach diesem Weltweisen Prinzipien des Geschmacks, in dem Sinne aufstellen, daß darunter Grundsätze gemeint seyen, unter die man den Begriff eines Gegenstandes ordnen könne, um schlussmäßig herauszubringen, daß

\*) In der allg. Theorie der schönen Künste.

\*\*) In dem kurzgefaßten Handwörterbuche über die schönen Künste; Seite 20.

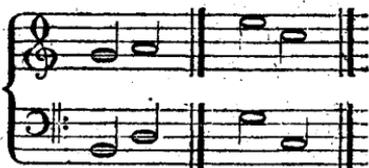
schön sey. Allein allerdings sollen die Aesthetiker nach ihm über die Erkenntnißvermögen und ihr Geschäfte in den Geschmacksurtheilen Nachforschung thun, und die wechselseitige subjektive Zweckmäßigkeit, deren Form in einer gegebenen Vorstellung die Schönheit des Gegenstandes derselben ist, in Beispielen auseinander setzen.“

Es giebt also nach Kant eine Kritik des Geschmacks, als die Kunst oder Wissenschaft des wechselseitigen Verhältnisses des Verstandes und der Einbildungskraft zu einander in der gegebenen Vorstellung, mithin die Einseitigkeit oder Willkürlichkeit derselben unter Regeln zu bringen, und sie in Ansehung ihrer Bedingungen zu bestimmen. Die Kritik des Geschmacks ist Wissenschaft, wenn sie die Möglichkeit einer solchen Beurtheilung von der Natur jener Vermögen als Erkenntnißvermögen ableitet, das subjektive Prinzip entwickelt, welches unsre Urtheilskraft bey Urtheilen über das Schöne befolgt, und es als ein ihr ursprünglich eigenes rechts fertigt. Als Kunst sucht die Kritik des Geschmacks blos die psychologischen empirischen Regeln, nach denen der Geschmack wirklich verfährt, auf die Beurtheilung seiner Gegenstände anzuwenden, und kritisiert die Produkte der Kunst, so wie sie, als Wissenschaft, das Vermögen des Geschmacks selbst kritisiert. Die Kritik des Geschmacks, als Kunst, setzt eine ausgebreitete Kenntniß der Psychologie, und ein tiefes Studium der Natur der Künste und ihrer klassischen Werke voraus.“

Ueber diesen vielumfassenden und besonders für den Tonsetzer äußerst wichtigen Gegenstand handeln Ebershards Theorie der schönen Wissenschaften, Halle 1789; Heydenreichs System der Aesthetik, Leipzig 1790; Sulzer, in seiner allgem. Theorie der schönen Künste; das kurzgefaßte Handbörterbuch über die schönen Künste, Leipzig 1794. u. and. mehr.

Aesthetisch nennet man diejenige Eigenschaft einer Sache, wodurch sie geschickt wird, das Gefühl zu rühren und zu interessieren, und auf den Geschmack zu wirken.

Äußerste Stimmen. So nennet man die höchste und tiefste der in einem Tonstücke vorhandenen Hauptstimmen, wie z. B. in dem gewöhnlichen vierstimmigen Chöre den Discant und Bass, oder in der Sinfonie den Bass und die erste Violine, u. s. w. \*) Man theilt die Hauptstimmen eines Tonstückes hauptsächlich deswegen in die äußersten und in die Mittelstimmen ein, weil jene mehr ins Gehör fallen, und daher strengern grammatischen Regeln unterworfen sind, als diese. So müssen z. B. folgende Arten der verdeckten Oktaven und Quinten, \*\*)



die man unter den Mittelstimmen für zulässig erkennt, in den beyden äußersten Stimmen vermieden werden. \*\*)

Affect, s. Leidenschaft.

Affettuoso, affektivoll, oder mit demjenigen Affekte vorzutragen, der in dem Satze ausgedrückt wird. Gewöhnlich ist die Melodie dabei sanft und gefühlvoll, und verlangt merklich herausgehobene Accente. Wenn dieser Ausdruck ohne ein Beywort, welches das Zeitmaas bestimmt, über ein Tonstück gesetzt ist, bedeutet es zugleich eine mäßig langsame Bewegung, die zwischen Adagio und Andante das Mittel hält, und deren ganz bestimmtes Grad der Geschwindigkeit der Ausführer aus dem Inhalte des Stückes zu finden suchen muß.

Agada, s. Kwech.

Agitato, ungestüm, unruhig, ängstlich. Dieser Ausdruck wird sowohl als Beywort zu allegro, als

\*) Siehe Hauptstimme.

\*\*) E. Quinte.

auch zu andante gebraucht, und soll daher nicht sowohl den Grad der Geschwindigkeit des Zeitmaßes, sondern insbesondere den Charakter des Satzes näher bestimmen, obgleich, so wie bey jeder Ueberschrift, die Beziehung auf den Charakter des Tonstückes hat, der bestimmtere Grad des Zeitmaßes diesem Charakter angepasst werden muß. Dieses ist insbesondere auch der Fall, wenn agitato ohne ein anderes Beywort als Ueberschrift gesetzt wird. Der Tonsetzer sucht gemeinlich diesen Charakter dadurch fühlbar zu machen, daß er sich in einer oder der andern Stimme gewisser gleichartiger Figuren bedient, die bald mehr bald weniger unterbrochen werden, und die er oft mit steigender Stärke des Tones vortragen läßt, die aber auch ganz dem vorhandenen Charakter gemäß vorgetragen werden müssen.

Viele glauben, daß zu Folge dieses Charakters der Ausdruck agitato nothwendig eben so viel wie accelerando, oder il tempo crescendo, bedeuten müsse, und eilen nach und nach in der Bewegung dergestalt fort, daß aus dem mäßig geschwind angefangenen allegro gar bald ein prestissimo wird, ohne zu bedenken, daß, wenn dieses seyn sollte, sich der Tonsetzer weit bestimmterer Ausdrucke dazu bedient haben würde.

**Agnus Dei** ist ein Theil der Messe, welcher in der römischen Kirche bey der Austheilung der Hostie musiziert zu werden pflegt, und wozu der Text aus dem ersten Kapitel des Evangeliums Johannis genommen ist. S. Praetor. Syntagm. Mus. T. I. p. 58.

**Agoge** (griech.) oder lat. Ductus, war eine Sekmanier der Alten, in welcher die Töne stufenweis auf- oder abwärts gebraucht wurden. Aufwärts steigend nannte man sie ductus rectus, abwärts gehend, ductus

reversus, und auf- und absteigend wurde sie ductus circumcurrens genannt.

**Agoge rhythmica** bedeutete bey den Griechen eben das, was wir heut zu Tage unter dem Ausdrucke Tempo oder Zeitmaß verstehen.

**Agonorhen**, s. Athlothehen.

**Ajabli Keman**, eine Eigenart mit einem Fuße, die in der Türkey gebräuchlich ist, und wie unser Violoncell gespielt wird.

**Ais** ist der Name der ersten Saite unserer diatonisch; chromatischen Tonleiter, im Falle sie z. B. zu fis die große Terz, oder zu dis die Quinte macht. Sie führe auch den Namen b, und in diesem Falle ist sie die kleine Terz von g, oder die Quinte von es, u. s. w. (Siehe den Artikel c.) Als Grundton der harten und weichen Tonart braucht man diese Saite nur als b, weil sie als ais zu viele Erhöhungen der Töne durch Kreuze nothwendig macht. Wenn wir den Ton C als den Ton der ganzen Saite annehmen, so

geben  $\frac{9}{16}$  dieser Saite den Ton ais in derjenigen Größe, in welcher er in unserm temperirten Tonssysteme ausgehört wird. \*)

**Akademie der Muslk.** Eine Gesellschaft Tonkünstler oder Dilettanten, die sich entweder aus eigenem Antriebe, oder auch auf Veranstaltung eines Regenten oder einer Staatsverwaltung vereinigen, zu gewissen Zeiten Zusammentünfte zu halten, um bey denselben ihre Aufmerksamkeit entweder ganz der Ausföhrung der Kunstwerke zu widmen, oder sich mit dem wissenschaftlichen, und insbesondere mit dem kritischen Theile der Kunst, zur Bervölkung derselben, zu beschäftigen.

Man hat hier und da, besonders im Auslande, bald mit mehr bald mit weniger äußerem Glanze der:

\*) Der Ton ais sollte eigentlich als übermäßige. Sexte von c das Verhältniß  $\frac{128}{225}$

und b zu c, als kleine Septime, das Verhältniß  $\frac{5}{9}$  haben. Weil aber ais sowohl zu fis die große, als auch zu g die kleine Terz machen muß, so wird ihr ais b, oder als kleine Terz von g etwas weniges abgezogen; als ais, oder als große Terz zu fis hingegen wird ihr etwas weniges zugelegt, so daß ais und b nur eine einzige Saite ausmachen. Siehe den Artikel A.

gleichen Akademien errichtet, von denen viele wieder eingegangen sind; ich will daher nur einige derselben nennen.

Die merkwürdigsten in Deutschland sind, 1) die im Jahre 1789 zu Berlin von dem verstorbenen Königl. Preuß. Kammermusikus Carl Fasch errichtete Singakademie, in welcher sich eine sehr ansehnliche Anzahl Personen von verschiednem Stande, Alter und Geschlechte versammeln, um sich im guten Gesange ohne Instrumentalsbegleitung zu üben und zu vervollkommen; 2) die ehemals an dem Churfürstl. Hofe zu Mannheim und hernach zu München öffentlich aufgeführten Musikern der dafigen vorstädtlichen Kapelle, die unter dem Namen Akademie gewöhnlich sind.

Von den außerhalb Deutschland bekannten Instituten dieser Art verdienen bemerkt zu werden,

1) die beyden Akademien, die der vorige König in Schweden zu Stockholm errichtet hat. Eine derselben bestehet bloß aus Dilettanten, bey deren Versammlungen jedoch die vorzüglichsten Mitglieder der Königl. Kapelle gegenwärtig sind. Diese Gesellschaft bezieht zur Bestreitung der mit dem Institut verbundenen Kosten die ihr angewiesenen Einkünfte des Lotto. Die andere ist von jener ganz abgesondert, und in Ansehung ihrer Einrichtung ganz verschieden. Sie gleicht der ehemaligen Academie royale de Musique zu Paris. Seit dem November 1786 hat diese Gesellschaft nach einem von dem Abt Vogler entworfenen Plane eine Tonschule errichtet, in welcher junge Leute für die Kapelle des Königs gebildet werden. Siehe die musik. Realzeitung vom Jahre 1788. S. 54.

2) Die Silarmonische Gesellschaft zu Verona, die schon in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts blühte, und im verwichenen Jahrhundert verschiedene deutsche Tonkünstler zu Ehrenmitgliedern ernannt hat;

3) Die bey der französischen Staatsumwälzung eingegangene Academie Royale de Musique oder

Oper zu Paris, die im Jahre 1669 errichtet wurde. Diese in jeder Rücksicht glänzende Gesellschaft bestand im Jahre 1787, aus 24 Solosängern, aus 66 Chorsängern und aus 77 Instrumentalisten. Hierzu gehörten noch zu den Balletten 25 Solotänzer und 69 Figuranten. Mit diesem Institute war zugleich die Ecole royale de Chant et de Declamation, oder die Königl. Singschule in Verbindung, die im Jahre 1784 vom Baron Breteuil errichtet wurde, und in welcher nicht allein Meister für den Gesang und die Declamation, sondern auch für alle übrigen Künste angestellt waren, deren Kenntnisse zu einem vollkommenen Virtuosen und Akteur gehören. Man nahm in dieser Singschule Zöglinge von beyderley Geschlechte auf, welche gute Anlage zum Gesange oder zu der Instrumentalmusik hatten, und von ehrbarer Abkunft waren. Weitläufigere Nachricht von diesem Institute findet man in Marzpurgs kritischen Beyträgen, und im 17ten, 18ten und 21sten Stücke der musikalischen Realszeitung von Jahre 1788;

4) die Society of ancient Music zu London, die sich aus der Absicht versammelt, Tonstücke alter berühmter Tonsetzer auszuführen.

Hierzu kann in gewisser Rücksicht noch gerechnet werden, das jetzige sehr glänzende und zweckmäßig eingerichtete Conservatorium der Musik zu Paris, von welchem man in dem Artikel Conservatorium eine kurze Beschreibung findet.

Akkommodiren bezeichnet in der Musik die zum Gebrauche eines Instrumentes bequemste Einrichtung desselben, und wird insbesondere bey solchen Saiteninstrumenten gebraucht, bey welchen die Saiten entweder mit den Fingern gekneipt, oder mit einem Bogen gestrichen werden. Eine Violine ist z. B. gut akkommodirt, wenn

1) der Steg nach den besondern Eigenschaften des Instrumentes eingerichtet, das heißt, von derjenigen Höhe und Stärke ist, bey

bey welcher es den besten Ton giebt;

- 2) wenn das Griffbret richtig abgeglichen, und dabey der Höhe des Steges angemessen ist, so daß die Saiten weder zu hoch noch zu tief liegen;
- 3) wenn der Stimmstock an seinem rechten Orte steht;
- 4) wenn die Wirbel sich mit Leichtigkeit bewegen lassen, ohne das bey zurück zu springen;
- 5) wenn die Saiten nicht allein an sich völlig rein sind, sondern ihre Stärke auch dem Instrumente angemessen, und das Verhältnis derselben unter sich völlig richtig ist.

**Akkompagniren** heißt überhaupt eine Hauptstimme begleiten, oder auch insbesondere den Generalbaß spielen; s. Begleitung.

**Akkompagnist.** Einer, der mit seinem Instrumente die Hauptmelodie eines Tonstückes begleitet oder unterstützt. Oft bezeichnet man auch mit diesem Ausdrucke insbesondere den Generalbaßspieler. S. Begleitung und Ripienspiele.

**Akkord.** Man versteht darunter einen aus mehreren Tönen zusammengesetzten Klang, oder die harmonische Verbindung verschiedener Intervallen. \*) Die moderne Musik besteht aus Melodie und Harmonie, das ist, ihre Produkte enthalten mehrere von einander verschiedene Melodien, die zu einem harmonischen Ganzen vereinigt sind. Wird dieses harmonische Gewebe der Tonstücke in seine einfachern Theile aufgelöst, so entstehen diejenigen einzelnen Zusammenstimmungen der Töne, die man Akkorde nennet. Diese Akkorde enthalten demnach das Material, aus welchem die Harmonie zusammengesetzt ist, und gehöret also zu den Elementarkenntnissen des Tonsetzers. Eben so notwendig wie diesem, ist die

Kenntniß derselben dem Generalbaßspieler, oder demjenigen, der nebst der Grundstimme eines Tonstückes die Folge der Akkorde, die dabey zum Grunde gelegt sind, auf einem dazu schicklichen Instrumente zur Ausfüllung des Ganzen, mitspielt.

Diese Akkorde bestehen entweder aus einer solchen Tonverbindung, die unser Ohr für wohlklingend anerkennet, oder es sind damit Töne vermischt, die dem Ohre unangenehm sind, und ein Verlangen nach Wohlklang erwecken; im ersten Falle nennet man sie *consonirende*, im zweyten Falle aber *dissonirende* Akkorde.

Jeder consonirende Akkord bestehet aus Intervallen, die nicht nur gegen den Grundton, sondern auch unter sich selbst consoniren. \*\*) Es scheint in der Natur der Dinge gegründet zu seyn, daß ein consonirender Akkord nicht mehr als drey wesentlich von einander verschiedene Töne enthalten könne; daher wird auch bey dem Gebrauche derselben in dem vierstimmigen Satze ein in dem Akkorde schon vorhandener Ton entweder im Einklange, oder in der Oktave verdoppelt.

Der vollkommenste consonirende Akkord ist derjenige, der aus dem Grundtone und dessen consonirender Terz und Quinte bestehet, und den man den Hauptakkord, oder gewöhnlicher den harmonischen Dreyklang nennet. Da jeder Grundton, außer seiner consonirenden oder reinen Quinte, zwey consonirende Terzen hat, nemlich eine große und eine kleine, so unterscheidet sich der Dreyklang 1) in den großen oder harten, der aus dem Grundtone und dessen großer Terz und reinen Quinte bestehet, wie bey Fig. 1, und 2) in den kleinen oder weichen, in welchem mit dem Grundtone die kleine Terz und reine Quinte verbunden ist, wie bey Fig. 4. Aus

\*) Vor Zeiten, besonders im sechzehnten, und zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts hatte das Wort Akkord noch eine besondere Bedeutung. Damals wurden drey oder vier Instrumente von einer, und eben derselben Art, die in Ansehung des Umfanges der Töne verschieden waren, so daß man nemlich auf dem höchsten die Oberstimme, auf den tiefsten aber den Umfang des Basses, Tenors und Basses haben konnte, ein Stimmwerk, oder ein Akkord genannt. S. Praetor. *Synag. Mus.* Th. II. S. 12.

\*\*) Den Unterschied der consonirenden und dissonirenden Intervallen findet man in den *Artikeln Consonanz, Dissonanz und Intervall.*

der Verwechslung der Töne, oder aus der Umkehrung eines jeden von diesen beyden Afforden, entstehen alle noch übrigen Arten und Gattungen der consonirenden Verbindungen der Töne. Wenn die Töne eines Dreyklanges dergestalt unter einander verkehrt werden, daß die Terz des Dreyklanges der Grundton ihrer Zusammenstimmung wird, wie bey Fig. 2 und 5, so erscheinen sie gegen diesen angenommenen Grundton in der Gestalt der Terz und Sexte, und der Afford wird in diesem Falle der *Sextenakkord* genannt, wovon zu bemerken ist, daß diejenige Gattung desselben, die aus der Umkehrung des harten Dreyklanges entsteht, wie bey Fig. 2, die kleine Terz und kleine Sexte enthält; dieselbe hingegen, die durch die Umkehrung des weichen Dreyklanges entspringt, wie bey Fig. 5, besteht aus der großen Terz und großen Sexte.

Wird bey der Umkehrung des Dreyklanges die Quinte desselben zum Grundtone genommen, wie bey Fig. 3 und 6, so erscheinen die beyden übrigen Töne des Dreyklanges gegen diesen angenommenen Grundton in der Gestalt der Quarte und Sexte, und man nennet alsdenn die Zusammenstimmung den *Sextquartenakkord*. Aus den bey Fig. 3 und 6 befindlichen Beyspielen siehet man übrigens, daß der Sextquartenakkord der von dem harten Dreyklange abstammt, die große Sexte, der von dem weichen Dreyklange abstammende aber, die kleine Sexte enthält, und daß in beyden die Quarte rein ist. \*)

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

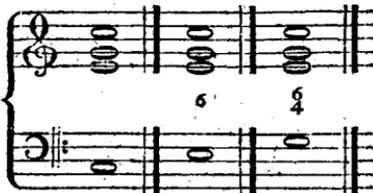


Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6.



Außer den so eben angezeigten Arten der consonirenden Afforde giebt es weiter keine consonirenden Verbindungen der Töne. Dasjenige, was bey jedem dieser Afforde noch insbesondere zu bemerken übrig bleibt, soll unter eines jeden eigenem Artikel nachgeholt werden. Hier aber ist noch zu erinnern, daß jeder Afford in verschiedenen Gestalten oder Lagen der Oberstimmen gebraucht wird; so liegt zum Beyspiel bey dem Gebrauche eines Dreyklanges bald die Terz, bald aber auch die Quinte oder Oktave in der äußersten Stimme, wie man in den folgenden Beyspielen findet. Dabey sind aber diese verschiedenen Lagen so beschaffen, daß entweder die Töne der drey Oberstimmen so nahe zusammen liegen, daß kein zum Afforde gehöriger Ton zwischen dieselben eingeschaltet werden kann, wie z. B. bey Fig. 7. In diesem Falle sagt man, der Afford ist in enger Harmonie gebraucht, und dieses geschieht gewöhnlich bey dem Vortrage des Generalbasses; oder die Töne der Oberstimmen liegen weiter aus einander, so daß zwischen denselben bald da, bald dort eine Stelle für einen zum Afforde gehörigen Ton leer bleibt, wie bey Fig. 8. und in diesem Falle sagt man, der Afford ist in zerstreuter Harmonie gebraucht; und dieses geschieht sehr oft in der Composition.

\*) Weil sie aus der Umkehrung der reinen Quinte entstanden ist. Diese Umkehrung der Intervallen,

Fig. 7.



Fig. 8.

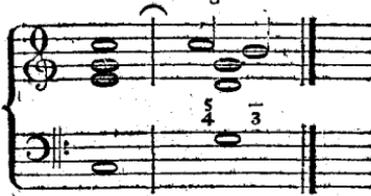


Fig. 9. Fig. 10.

Fig. 11.



Fig. 12.



Was hier in Ansehung der Verschiedenheit der Lage der Oberstimmen der Kürze wegen, blos von dem Dreyklang bemerkt worden ist, gilt bey allen übrigen Afforden ohne Ausnahme.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß man vor Zeiten die Weisheit lange in blos consonirenden Tonverbindungen ausgeübt habe, ehe es den Tonkünstlern eingefallen ist, sich auch der Dissonanzen zu bedienen. Kirnberger \*) vermutet, daß der Gebrauch der Dissonanzen auf folgende Art entsprungen sey. „Da die Dissonanzen die Harmonie vermindern, und in so fern dem Ohr beschwerlich sind, so müssen die ersten Erfinder derselben besondere Gründe gehabt haben, eine unvollkommene Harmonie der vollkommenen vorzuziehen. Blos der Einfall, die Harmonie von Zeit zu Zeit etwas reizender zu machen, oder dem Gehör ein Verlangen nach derselben zu erwecken, kann Gelegenheit gegeben haben, dieselbe nicht gleich auf dem Grundtone voll anzuschlagen, sondern etwas darin mangeln zu lassen, und es gleich hernach zu desto größerer Befriedigung des Gehörs zu ersetzen. Dieses deutlich zu lassen, stelle man sich in diesem Beispiele vor,

„man habe zu dem Grundtone *c* den Dreyklang angeschlagen, wie bey Fig. 9. und wolle nach diesem den Afford *d* nehmen. Da könnte man leicht auf den Einfall kommen, einen Ton des vorbegehenden Affordes, z. B. den Ton *e*, bey dem neuen Grundtone *d* liegen zu lassen, wie bey Fig. 10. damit durch das daher entstehende Dissoniren das Verlangen nach der bessern Harmonie erweckt würde, die gleich darauf eintritt, indem die Dissonanz *e* als die Oktave des Grundtones nun in die Oktave übergehet. Eben so könnte man bey Fig. 11. aus der Septime in die Sexte, bey Fig. 12. aus der Quarte in die Terz herüber gehen. Man findet in der That, daß dieses die Empfindung der Harmonie etwas reizender macht.“

„Nachdem dieser erste Versuch, eine zum Grundtone nöthige Consonanz nicht gleich anzuschlagen, sondern erst eine Dissonanz an ihrer Stelle liegen zu lassen, die denn in die erforderliche Consonanz herüber gehen, oder sich auf diese setzen konnte, gelungen war, fiel man auch darauf, zwey Consonanzen so aufzuhalten, wie in diesen Beispielen,

D 2

\*) In der Kunst des reinen Sages, Theil. I. Seite 27.

Fig. 13.      Fig. 14.      Fig. 16.      Fig. 17.

ober,

„Da man bey Fig. 13. anfänglich auf dem Grundtone d sowohl die Quarte, als die None eine Zeitslang liegen, und sie hernach in die Terz und Oktave übergeben läßt. Bey Fig. 14 und 15. aber konnte zu f die Septime und None, zu g die Quarte und Sexte liegen bleiben, die sich hernach, im ersten Falle in die Sexte und Oktave, und in dem andern in die Terz und Quinte auflöseten. Dieses scheint der Ursprung von einer Gattung Dissonanzen zu seyn, die man als Vorhalte ansehen kann, als dissonirende Töne, die eine kurze Zeit die Stelle der consonirenden einnehmen, und während der Dauer des Grundtones, mit dem sie dissoniren, in ihre nächsten Consonanzen übergehen. — Da also diese Vorhalte nicht notwendig sind, so nennet man sie zufällige Dissonanzen.“

Außer diesen Dissonanzen giebt es noch eine andere Art, die man notwendige oder wesentliche nennen kann, weil sie nicht an die Stelle einer Consonanz gesetzt werden, der sie gleich wieder weichen, sondern eine Stelle für sich behaupten. Ihre Entstehung kann man sich auf folgende Art vorstellen.

Gesetzt, man fange an, in dem Tone c dur zu moduliren, und habe den vollkommenen Dreypklang zum c wie bey Fig. 16. angeschlagen, gehe hierauf im Bass auf g bey Fig. 17. und wolle dazu wieder den consonirenden Dreypklang nehmen. Auf dieser Stelle nun wird das Gehör des Kenners ungewiß, zu welchem Tone die Harmonie bey Fig. 16. gehöre. Denn es kann sowohl die Harmonie auf der Quinte des Tonnes c, darin man modulirt, als der Dreypklang des Tonnes g als Grundtones seyn. Nicht könnte man auf diesem Afforde als bey einem Schlusse stehen bleiben. Ist die Absicht des Spielers nicht, auf diesen Afford einen Schluss zu machen, sondern wieder auf den Afford c zu gehen; so muß er auf diesen Afford zum g einen Ton hören lassen, der der Tonart c zugehört, und dahin zurückweiset. Dazu zeigt sich ein leichtes Mittel; er darf nemlich nur dem consonirenden Dreypklange noch die Septime f hinzufügen. Dadurch wird entschieden, daß die Harmonie bey Fig. 16. der Tonart c dur und nicht g dur zugehöret, weil in dieser kein f, sondern hs, als das eigentliche Subsemitonium modi vorkömmt, zugleich aber führt das dissonirende des Affords notwendig auf einen folgenden Afford, wo die Dissonanz aufgelöset wird. Hieraus ist offenbar, daß die dem Dreypklange hinzugefügte

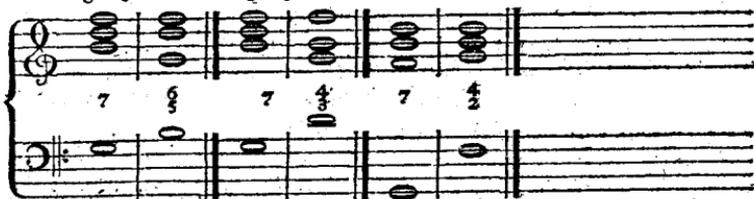
Septime eine vorher unbestimmte Modulation völlig bestimmt, und das Gehör zu der nächsten Harmonie vorbereitet. In einem solchen Falle wird diese Dissonanz einigermaßen notwendig, und kann nicht, wie jene Vorhalte, von denen vorher gesprochen worden ist, weggelassen werden. Denn dadurch entstünde eine Zweideutigkeit, die allemal ein Fehler ist. Also ist diese Septime eine wesentliche Dissonanz; sie vertritt hier nicht die Stelle der Sexte oder Oktave, sondern ihre eigene Stelle für sich. — \*) Dieses sind also die zweyerley Arten der Dissonanzen, und die Gelegenheiten sich derselben zu bedienen. Beyde Arten können in mancherley Gestalt erscheinen, und daher entstehen eine große Menge dissonirender Afforde, die man alle kennen muß, weil bald die eine, bald die andere Gestalt vorzüglich ist. —

So wie durch die Umkehrung des Dreiklangles verschiedene consonirende Afforde zum Vorschein kamen, eben so entspringen durch die Umkehrung des Septimenaffordes verschiedene dissonirende Sätze. Aus der ersten Verwechslung oder Umkehrung des Septimenaffordes, wenn die Terz desselben zum Grundtone genommen wird, entspringt ein Satz, der aus Terz, Quinte und Sexte besteht, und der Sertquintenafford genannt wird, s. B. Fig. 18. Wird die Quinte des Septimenaffordes in die Grundstimme versetzt, so entsteht der Terzquartenafford, in welchem die Terz, Quarte und Sexte enthalten ist; s. B. Fig. 19. Wird aber die Septime selbst in den Bass gesetzt, so entwirft sich ein aus Secunde, Quarte und Sexte bestehender Satz, den man den Secundenafford nennet; s. B. Fig. 20.

Fig. 18.

Fig. 19.

Fig. 20.



Weil nun auch diese wesentlichen Dissonanzen durch zufällige aufgehalten werden können, wie man aus folgendem Satze siehet,



so giebt es also viererley Hauptarten der Afforde, nemlich

- 1) die consonirenden,
- 2) die zufällig dissonirenden, oder diejenigen, die durch Aufhaltung einer Consonanz entstehen,
- 3) die wesentlich dissonirenden, und
- 4) die durch eine zufällige Dissonanz aufgehaltene wesentlichen dissonirenden Afforde.

In Ansehung des Gebrauches der Afforde in der Harmonie stimmen alle gute Tonsetzer und Theoristen überein; nur in Ansehung ihrer Herleitung, oder in der Art, wie man den angehenden Tonsetzer und Generalbassspieler damit bekannt macht, herrschen Verschiedenheiten. Diese Verschiedenheiten lassen sich auf drey Hauptarten zurückführen, die bey jeder Lehrart der Afforde mehr oder weniger zum Grunde liegen. Die erste ist diejenige, bey welcher der Lehrer der Harmonie die verschiedenen Arten der Afforde vorträgt, ohne dabey auf einen

\*) Wenn also diejenigen Dissonanzen, die nicht durch Aufhaltung einer vorhergehenden Consonanz entstehen, sondern ihre eigene Stelle vertreten, wesentliche Dissonanzen sind, so

systematischen Zusammenhang derselben, ohne auf die Art, wie sie entstehen, Rücksicht zu nehmen. Nebst mehreren andern bediente sich dieser Art E. D. E. Bach, in dem zweyten Theile seines Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen.

Die zweyte Art alle in der Musik brauchbare Afforde darzustellen, ist diejenige, bey welcher man ihre Entstehungsart auf gewisse Grundsätze bauet, nach welchen man sie in einen möglichst strengen wissenschaftlichen Zusammenhang zu bringen sucht. Rameau \*) war der erste, der die Afforde in ein zusammenhängendes System brachte. Er theilt sie in Stammafforde und in abstammende. Der Grundsatz, nach welchem er die Stammafforde, die aus einander gesetzten Terzen bestehen, erbauet, ist die Symphonie der Töne; vermittelst der Umkehrung dieser Stammafforde kommen die übrigen abgeleiteten Afforde zum Vorscheine.

Diese Methode haben viele, und zwar bald mit mehr, bald mit weniger Abänderung beibehalten.

Die dritte Darstellungsart der Afforde ist diejenige, die ich oben vorgetragen habe, und bey welcher man nur die beyden ersten Stammafforde des Rameauschen Systems mit ihren Umkehrungen beibehält, die übrigen dissonirenden Sätze hingegen als Aufhaltungen einer oder mehrerer Noten aus den vorhergehenden Afforden erklärt.

Weil hier weder Generalbass noch Composition gelehrt werden kann, so ist es hier auch der Ort nicht, zu untersuchen, ob, oder in wie ferne eine dieser angezeigten Methoden die Kenntniß der Afforde zu lehren, der andern vorzuziehen sey. Alle in der Harmonie gebräuchlichen Arten der Afforde mit ihren verschiedenen Gattungen findet man in folgender Tabelle.

### Tabelle

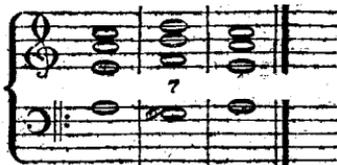
aller Arten und Gattungen der Afforde, nebst der Anzeige ihrer Sitze in der harten und weichen Tonart.

A) Der Dreyklang bestehet aus Grundton, Terz und Quinte, und ist entweder

1) eigentlich, oder consonirend, in diesem Falle enthält er

a) entweder die große Terz und reine Quinte, und wird der harte Dreyklang genannt. Dieser harte Dreyklang liegt in jeder harten Tonart auf dem Grundtone und auf der vierten und fünften Stufe; z. B. in der Tonart c dur: c e g, f a c und g h d. In der weichen Tonart kömmt der harte Dreyklang hauptsächlich auf der fünften Klangstufe vor, wenn der Zusammenhang in den Oberstimmen des Subsemitonium modii \*\*) nothwendig macht. Außer

müssen nothwendig die beyden Septimenafforde in den folgenden Sätzen auch zu den wesentlichen Dissonanzen gerechnet werden.



\*) Jean Baptiste Rameau, Organist in der Domkirche zu Clermont in Auvergne, und nachmaliger Königl. Cabinetcomponist zu Paris, gab im Jahr 1720 ein Werk unter folgendem Titel heraus: Traité de l'harmonie, divisé en IV Livres, à Paris, chez Ballard, in welchem er seine Grundsätze der Harmonie zuerst bekannt machte. Ihm haben wir insbesondere die Kenntniß von der Umkehrung der Afforde zu verdanken.

\*\*) In welchen Fällen das Subsemitonium der weichen Tonart nothwendig wird, findet man in dem Artikel Tonart.

diesem liegen die vorhin angezeigten drey harten Dreyklänge in der weichen Tonart auf der dritten und kleinen sechsten und siebenten Stufe;

b) oder die kleine Terz und reine Quinte, und in diesem Falle nennet man ihn den weichen Dreyklang. In der harten Tonart hat er seinen Sitz auf der zweyten, dritten und sechsten Stufe, in der weichen hingegen auf dem Grundtone und auf der vierten und fünften Stufe, als *a c e*, *d f a* und *e g h*. — Oder der Dreyklang ist

a) ein uneigentlicher oder dissonirender Dreyklang; in diesem Falle enthält er entweder

a) die kleine Terz und verminderte Quinte, und wird der weichen verminderte, oder schlechtweg der verminderte Dreyklang genannt. In der harten Tonart kömmt er nur auf dem unterhalbten Tone vor, z. *E. h d f*; in der weichen Tonart ist er sowohl auf dem unterhalbten Tone, als auch auf der zweyten und großen sechsten Klangstufe enthalten, als *gis h d*, *h d f* und *fa c*; oder er enthält

b) die große Terz und übermäßige Quinte; in diesem Falle nennet man ihn den übermäßigen Dreyklang, der sich eigentlich nur auf der dritten Stufe der weichen Tonart entwickelt, z. *B. c o gis*, aber auch in der harten Tonart oft zur Zierlichkeit des Gesanges gebraucht wird. \*)

Einige Tonlehrer nehmen, um den übermäßigen Sextenakkord theils mit, theils ohne reine Quinte, oder übermäßige Quarte, durch die Umkehrung eines Dreyklanges oder Septimenakkordes zu erklären, noch zwey uneigentliche oder dissonirende Dreyklänge an, nemlich

c) den doppelt verminderten Dreyklang, der aus der verminderten Terz und verminderten Quinte besteht, und zwar auf der erhöhten vierten Stufe der weichen Tonart, als *dis f a*; und

d) den hart verminderten Dreyklang auf der zweyten Stufe der weichen Tonart, welcher die große Terz und verminderte Quinte enthält, als *h dis f*.

B) Der Sextenakkord besteht aus Grundton, Terz und Sexte, und zwar

1) aus der kleinen Terz und kleinen Sexte. In der harten Tonart liegt dieser Sextenakkord auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe, in der weichen auf dem Grundtone und auf der zweyten und fünften Stufe, z. *B. e g c*, *a c f*, und *h d g*. In der weichen Tonart wird er außerdem noch auf dem unterhalbten Tone gebraucht, als *gis h e*;

2) aus der großen Terz und großen Sexte; in diesem Falle liegt er in der harten Tonart auf dem Grundtone und auf der vierten und fünften Stufe, z. *E. c o a*, *f a d* und *g h e*. In der weichen Tonart fallen diese Akkorde auf die dritte und kleine sechste und siebente Stufe;

3) aus der kleinen Terz und großen Sexte. In der harten Tonart ist dieser Sextenakkord nur einmal enthalten, nemlich auf der zweyten Klangstufe derselben, als *d f h*; in der weichen Tonart hingegen kann er nicht allein auf der zweyten, sondern auch auf der vierten Stufe und auf dem Grundtone vorkommen, als *h d gis*, *d f h* und *a c fis*;

4) aus der großen Terz und kleinen Sexte. Dieser Akkord ist eigentlich nur in der weichen Tonart auf der fünften Klangstufe enthalten, z. *E. o gis c*; er wird aber auch in der harten Tonart, so wie der übermäßige Dreyklang, von dem er abstammt, oft zur Zierlichkeit des Gesanges gebraucht;

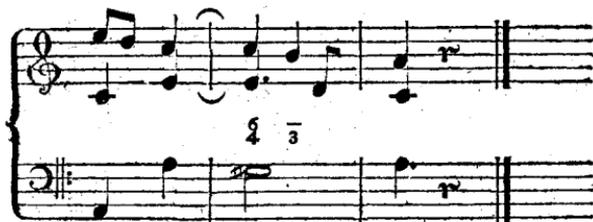
5) aus der großen Terz und übermäßigen Sexte. Dieser Satz kömmt nur auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart vor, als *f a dis*. In der Folge finden wir ihn sowohl mit der reinen Quinte, als auch mit der übermäßigen Quarte verbunden.

C) Der Septenakkord besteht aus Grundton, Quarte und Sexte, und hat entweder

1) die reine Quarte und große Sexte; in diesem Falle kömmt er in der harten Tonart am gewöhnlichsten auf der fünften Stufe vor, z. *E. g c*

\*) Siehe Dreyklang.

- e, er ist aber außerdem auch noch auf dem Grundtone und auf der zweiten Stufe enthalten, als c f a und d g h. In der weichen Tonart kommt er seltner vor; oder er hat
- 2) die kleine Sexte und reine Quarte, und wird vorzüglich auf der fünften Stufe der weichen Tonart gebraucht, z. E. e a o; außerdem hat er seinen Sitz noch auf dem Grundtone und auf der zweiten Stufe dieser Tonart, als h e g und a d f; oder er enthält
  - 3) die übermäßige Quarte und große Sexte; sein Sitz in der harten Tonart ist die vierte Stufe, z. E. f h d. Im vierstimmigen Satze wird damit gemeinlich die Secunde verbunden. In der weichen Tonart ist dieser Afford nicht allein auf der vierten, sondern auch auf der dritten und kleinen sechsten Stufe zu machen; als d gis h, c fis a und f h d; oder er enthält endlich
  - 4) die verminderte Quarte und kleine Sexte, und kommt bloß als ein Vorhalt des Sextenakkordes, oder des verminderten Dreptlanges, auf dem unterhaltenen Tone der weichen Tonart vor, z. E.



- D) Der Septimenakkord besteht aus Grundton, Terz, Quinte und Septime; dabey ist entweder
- 1) die Septime klein; in diesem Falle enthält der Afford entweder
    - a) die große Terz, reine Quinte und kleine Septime; dieser Septimenakkord kann nur auf der fünften Klangstufe einer harten oder weichen Tonleiter gemacht werden, z. E. g h d f, oder e gis h d; oder
    - b) die kleine Septime in Begleitung der kleinen Terz und verminderten Quinte. In der harten Tonart fällt dieser Afford auf die siebente Klangstufe, als h d f a; in der weichen Tonart ist er auf der zweiten und großen sechsten Stufe enthalten, als h d f a und fis a o e; oder der Afford enthält
    - c) bey der kleinen Septime die kleine Terz und reine Quinte. Sowohl die harte, als weiche Tonart enthält diesen Satz dreifach, nemlich die harte auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe, die weiche auf dem Grundtone, und auf der vierten und fünften Stufe, als d f a c, e g h d und a c e g. Oder es ist in dem Akkorde
  - 2) die Septime groß; in diesem Falle enthält der Satz entweder
    - a) die große Septime in Begleitung der großen Terz und reinen Quinte, und dieser Afford hat seinen Sitz in der harten Tonart auf dem Grundtone und auf der vierten Stufe, als e g h und f a c e; beyde fallen in der weichen Tonart auf die Terz und auf die kleine sechste Stufe; oder
    - b) die große Septime in Verbindung mit der kleinen Terz und reinen Quinte; dieser Afford ist bloß auf dem Grundtone der weichen Tonart zu Hause, z. V. a c e gis; oder es wird
    - c) die große Septime von der großen Terz und übermäßigen Quinte begleitet; auch dieser Afford ist nur der weichen Tonart eigen, und hat seinen Sitz auf der dritten Stufe derselben, als e e gis h; oder der Afford enthält
  - 3) die verminderte Septime, die entweder

- a) von der kleinen Terz und verminderten Quinte begleitet wird, und nur auf dem unterhalb Töne der weichen Tonart gemacht werden kann; z. E.  $g\sharp h\ d\ f$ , oder sie wird auch nach einigen neuern Tonlehren
- b) von der verminderten Terz und verminderten Quinte begleitet, und kann in diesem Falle eben auch nur auf dem unterhalb Töne der weichen Tonart gebraucht werden; z. E.  $g\sharp h\ b\ d\ f$ .
- K) Der Sextaquintenakkord** bestehet aus dem Grundtone, der Terz, Quinte und Sexte; seine verschiedenen Gattungen enthalten entweder
- 1) die kleine Terz, verminderte Quinte und kleine Sexte; dieser Satz kömmt in der harten und weichen Tonart nur einmal vor, nemlich auf dem unterhalb Töne, z. B. in der harten Tonart,  $h\ d\ f\ g$ ; in der weichen aber  $g\sharp h\ d\ e$ ; oder
  - 2) die kleine Terz, reine Quinte und große Sexte; in der harten Tonart fällt dieser Akkord auf die zweyte Klangstufe; in der weichen auf die vierte, als  $d\ f\ a\ h$ . Außerdem ist er in der weichen Tonart auch noch auf dem Grundtone enthalten, als  $a\ c\ e\ f\ g$ ; oder der Akkord enthält
  - 3) die große Terz, reine Quinte und große Sexte, und hat seinen Sitz in der harten Tonart auf dem Grundtone und auf der vierten und fünften Stufe, und in der weichen Tonart auf der dritten und kleinsten und siebenden Stufe, z. E.  $c\ o\ g\ a$ ,  $f\ a\ c\ d$  und  $g\ h\ d\ e$ ; oder er bestehet
  - 4) aus der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Sexte. In diesem Falle hat er seinen Sitz in der harten Tonart auf der dritten und sechsten, und in der weichen auf dem Grundtone und der fünften Stufe, z. E.  $e\ g\ h\ c$  und  $a\ c\ e\ f$ ; oder
  - 5) aus der kleinen Terz, verminderten Quinte und großen Sexte, und findet seinen Sitz nur auf der zweyten Stufe der weichen Tonart, als  $h\ d\ f\ g\sharp$ ; oder
  - 6) aus der großen Terz, übermäßigen Quinte und großen Sexte, dieser Satz kann nur auf der dritten Stufe der weichen Tonart statt finden, als  $c\ e\ g\sharp\ a$ ; oder
  - 7) aus der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Sexte, und kann ebenfals nur in der weichen Tonart auf der fünften Stufe gemacht werden, z. B.  $e\ g\sharp\ h\ c$ ; oder er bestehet
  - 8) aus der übermäßigen Sexte in Begleitung der großen Terz und reinen Quinte. Dieser Satz kömmt oft, aber jederzeit nur auf der kleinsten sechsten Stufe der weichen Tonart vor, z. B.  $f\ a\ o\ dis$ .
- F) Der Terzquartenakkord** bestehet aus dem Grundtone, der Terz, Quarte und Sexte, und hat folgende Gattungen,
- 1) den Terzquartenakkord mit der kleinen Terz, reinen Quarte und großen Sexte. Er kömmt sowohl in der harten, als weichen Tonart gewöhnlich auf der zweyten Klangstufe vor, z. E. in der harten Tonart  $d\ f\ g\ h$ , in der weichen  $h\ d\ e\ g\sharp$ ; oder der Terzquartenakkord bestehet
  - 2) aus der großen Terz, übermäßigen Quarte und großen Sexte, und hat seinen Sitz in der harten Tonart auf der vierten Stufe, als  $f\ a\ h\ d$ ; dieser Akkord kömmt in der weichen Tonart auf der kleinsten sechsten Stufe vor, in welcher er aber auch außerdem noch auf der dritten Stufe enthalten ist, als  $c\ e\ f\ g\sharp\ a$ ; oder
  - 3) aus der kleinen Terz, reinen Quarte und kleinen Sexte. Dieser Akkord ist in jeder Tonart drey mal enthalten, nemlich in der harten auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe, und in der weichen auf dem Grundtone und auf der zweyten und fünften Klangstufe, als  $e\ g\ a\ c$ ,  $a\ c\ d\ e$  und  $h\ d\ e\ g$ ; oder
  - 4) aus der großen Terz, reinen Quarte und großen Sexte. In diesem Falle hat er seinen Sitz auf dem Grundtone und auf der fünften Stufe der harten, oder auf der dritten und kleinsten siebenten Stufe der weichen Tonart, z. B.  $c\ e\ f\ a$  und  $g\ h\ c\ e$ ; oder er bestehet
  - 5) aus der kleinen Terz, übermäßigen Quarte und großen Sexte. Dieser Satz ist nur der weichen Tonart eigen, und wird auf der vierten Stufe derselben gebraucht, als  $d\ f\ g\sharp\ h$ , oder

- 6) aus der großen Terz, reinen Quarte und kleinen Sexte; dieser Afford kommt nur selten vor, und zwar geschieht es jederzeit auf der fünften Stufe der weichen Tonart; z. E.  $e\ gis\ a\ c$ ; oder
- 7) aus der kleinen Terz, verminderten Quarte und kleinen Sexte; dieser Satz kommt ebenfalls nur selten auf dem unterhalb Tone der weichen Tonart vor, z. B.  $g\is\ h\ c\ o$ ; oder er besteht endlich
- 8) aus der großen Terz, übermäßigen Quarte und übermäßigen Sexte, und wird oft, aber nur auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart gebraucht; z. E.  $f\ a\ h\ dis$ .
- 6) Der Secundenakkord besteht aus dem Grundtone und dessen Secunde, Quarte und Sexte; seine Gattungen enthalten
- 1) die große Secunde in Begleitung der übermäßigen Quarte und großen Sexte. Dieser sehr gebräuchliche Afford hat sowohl in der harten, als auch in der weichen Tonart seinen Sitz auf der vierten Klangstufe, als z. B. in der harten,  $f\ g\ h\ d$ , in der weichen,  $d\ e\ gis\ h$ ;
- 2) die große Secunde in Begleitung der reinen Quarte und kleinen Sexte. In der harten Tonart kommt er nur auf der sechsten Stufe vor, z. B.  $a\ h\ d\ f$ ; eben dieser Satz liegt in der weichen Tonart auf dem Grundtone, außerdem aber kann er in dieser Tonart auch noch auf der fünften Stufe vorkommen, z. B.  $e\ fis\ a\ c$ ;
- 3) die große Secunde mit der reinen Quarte und großen Sechste. In der harten Tonart hat dieser Afford seinen Sitz auf dem Grundtone und auf der zweyten und fünften Stufe, z. B.  $c\ d\ f\ a$ ,  $d\ e\ g\ h$  und  $g\ a\ c\ e$ ; in der weichen Tonart fallen diese Sätze auf die dritte, vierte und kleine siebente Stufe;
- 4) die übermäßige Secunde in Begleitung der übermäßigen Quarte und großen Sexte, die nur auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart statt findet; z. B.  $f\ gis\ h\ d$ ;
- 5) die kleine Secunde in Gesellschaft der reinen Quarte und kleinen Sexte. In der harten Tonart hat dieser Afford seinen Sitz auf der dritten und siebenten Stufe, als  $e\ f\ a\ c$  und  $h\ c\ o\ g$ ; in der weichen Tonart fällt er auf die zweyte und fünfte Stufe;
- 6) die kleine Secunde in Begleitung der reinen Quarte und großen Sexte kommt nur auf der zweyten Stufe der weichen Tonart vor, z. E.  $h\ c\ o\ gis$ ;
- 7) die kleine Secunde in Begleitung der verminderten Quarte und kleinen Sexte, die nur in diesem Falle auf dem unterhalb Tone der weichen Tonart statt findet, z. E.  $gis\ a\ c\ o$ , kommt äußerst selten vor.
- H) Der Nonenakkord besteht aus dem Grundtone, dessen Terz, Quinte und None. Die None selbst ist dabey
- 1) die große None, und in diesem Falle besteht der Afford entweder
- a) aus der großen None in Begleitung der großen Terz und reinen Quinte. Dieser Afford hat in der harten Tonart seinen Sitz auf dem Grundtone und auf der vierten und fünften Stufe, z. E.  $c\ o\ g\ d\ f\ a\ c\ g$  und  $g\ h\ d\ a$ ; in der weichen Tonart fällt er auf die dritte und auf die kleine sechste und siebente Stufe; oder
- b) aus der großen None in Gesellschaft der kleinen Terz und reinen Quinte. In diesem Falle ist er in der harten Tonart auf der zweyten und sechsten, in der weichen Tonart auf dem Grundtone und auf der vierten Stufe enthalten, als  $d\ f\ a\ o$  und  $a\ c\ e\ h$ ; oder er besteht
- a) aus der großen None, großen Terz und übermäßigen Quinte; dieser Afford hat seinen Sitz nur allein auf der dritten Stufe der weichen Tonart, z. E.  $c\ o\ gis\ d$ . Ist hingegen die None
- 2) eine kleine None, so besteht der Afford entweder
- a) aus der kleinen None, kleinen Terz und reinen Quinte, und hat seinen Sitz in der harten Tonart auf der dritten, und in der weichen auf der fünften Klangstufe, z. B.  $e\ g\ h\ f$ ; oder
- b) aus der kleinen None, großen Terz und reinen Quinte, und kommt nur allein auf der fünften Stufe der weichen Tonart vor; als  $e\ gis\ h\ f$ ; oder er besteht

- o) aus der kleinen None in Begleitung der kleinen Terz und verminderten Quinte; in diesem Falle wird er nur auf der siebenten Stufe der harten, und auf der zweiten Stufe der weichen Tonart gebraucht, z. E. h d f e.

## Anmerkung.

Der Afford der übermäßigen None auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart, z. B. f a o gis, kömmt gewöhnlich nur im Durchgange vor.

- J) Der Nonenseptimen Afford bestehet aus dem Grundtone, der Terz, Septime und None. Dabey ist ebenfalls entweder

1) Die None groß, und in diesem Falle bestehet der Satz

- a) aus der großen None, großen Terz und großen Septime, und hat seinen Sitz auf dem Grundtone und auf der vierten Stufe der harten, oder auf der dritten und kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart, als c e h d und f a o g;

b) aus der großen None, kleinen Septime und kleinen Terz; dieser Afford liegt auf der zweiten und sechsten Stufe der harten, und auf dem Grundtone und der vierten Stufe der weichen Tonart, als d f c e und a c g h; oder

c) aus der großen None, kleinen Septime und großen Terz, und hat seinen Sitz auf der fünften Stufe der harten, und auf der kleinen siebenten Stufe der weichen Tonleiter, z. B. g h f a; oder

d) aus der großen None, großen Septime und kleinen Terz. Dieser Afford findet nur auf dem Grundtone der weichen Tonart statt; z. B. a c gis h; oder es ist

- 2) die None klein, und alsdenn hat sie gewöhnlich die kleine Septime und kleine Terz bey sich, und wird in diesem Falle vorzüglich in der harten Tonart auf der dritten und siebenten, und in der weichen Tonart auf der zweiten und fünften Klangstufe ausgebt; z. B. o g d f oder h d a c.

- K) Der Quartquinten Afford. Dieser Satz wird entweder

1) blos mit dem Grundtone, der Quarte und Quinte gebraucht, und dabey in dem vierstimmigen Satze der Grundton oder die Quinte verdoppelt, und bestehet entweder

a) aus der reinen Quarte und reinen Quinte; in dieser Form ist er in der harten Tonart auf dem Grundtone, und auf der zweiten, dritten, fünften und sechsten Stufe, und in der weichen Tonart auf dem Grundtone, und auf der dritten, vierten und kleinen siebenten Stufe enthalten; am gewöhnlichsten aber wird er auf der fünften Stufe bey der Tonarten gebraucht, z. B. in der harten g c d. und in der weichen o a h; oder er bestehet

b) aus der reinen Quarte und verminderten Quinte, und kömmt in der harten Tonart auf dem unterhalbten Tone, und in der weichen auf der zweyten Stufe vor; z. B. h o f;

oder der Afford hat noch ein anderes Intervall zur Begleitung, und bestehet entweder

2) aus Quarte, Quinte und Terz, und zwar entweder

a) aus der reinen Quarte, reinen Quinte und großen Terz. Dieser Afford ist in der harten Tonart auf dem Grundtone und auf der fünften Stufe, und in der weichen auf der dritten und kleinen siebenten Stufe enthalten; z. B. c f g e, oder g c d h; oder

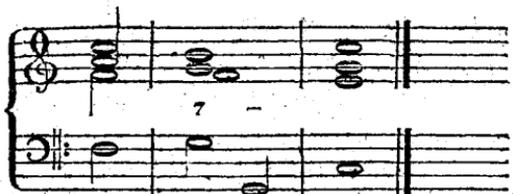
b) aus der reinen Quarte, verminderten Quinte und kleinen Terz, und hat seinen Sitz auf dem unterhalbten Tone der harten, und auf der zweyten Stufe der weichen Tonart, z. E. h e f d; oder

c) aus der reinen Quarte, reinen Quinte und kleinen Terz. In diesem Falle liegt er auf der zweyten, dritten und sechsten Stufe der harten, und auf dem Grundtone und der vierten und fünften Stufe der weichen Tonart; als d g a f, o a h g und a d o f;

oder der Afford bestehet

- 3) aus Quarte, Quinte und None, hier ist entweder:
- bey der reinen Quarte, die Quinte rein, und die None groß, und als denn hat der Afford seinen Sitz in der harten Tonart auf dem Grundtone, der zweyten, fünften und sechsten Stufe, und in der weichen auf dem Grundtone, der zweyten, dritten und kleinen siebenten Stufe, als c f g a, d g a e, g c d a und a d o h; oder
  - bey der reinen Quarte die verminderte Quinte und kleine None, und zwar auf dem unterhalbten Tone der harten, und auf der zweyten Stufe der weichen Tonart, z. B. h e f c; oder
  - bey der reinen Quarte die reine Quinte und kleine None, und zwar auf der dritten Stufe der harten, oder auf der fünften Stufe der weichen Tonart, z. B. e a h f; oder auch
  - bey der reinen Quarte die übermäßige Quinte und große None, und zwar nur auf der dritten Stufe der weichen Tonart, als c f gis d; oder der Afford bestehet
- 4) aus Quarte, Quinte und Serte, und zwar
- aus der reinen Quarte, reinen Quinte und großen Serte, und hat in der harten Tonart seinen Sitz auf dem Grundtone, und auf der zweyten und fünften Stufe, und in der weichen auf der dritten, vierten und kleinen siebenten Stufe; als c f a g, g c e d und d g h a; oder
  - aus der reinen Quarte, reinen Quinte und kleinen Serte, und fällt in der harten Tonart auf die dritte und sechste, in der weichen aber auf den Grundton und die fünfte Stufe; als o a c h, a d f e; oder
  - aus der reinen Quarte, verminderten Quinte und kleinen Serte; in diesem Falle hat er nur auf dem unterhalbten Tone der harten, oder auf der zweyten Stufe der weichen Tonart seinen Sitz, z. E. h e g f; oder auch
  - aus der reinen Quarte, übermäßigen Quinte und großen Serte. Dieser Afford ist nur auf der dritten Stufe der weichen Tonart enthalten, als o b a gis.
- 5) Der Quartseptimen Afford. Dieser Afford wird ebenfalls entweder
- blos mit dem Grundtone, der Quarte und Septime ausgenbt, und in dem vierstimmigen Satze dabey der Grundton verdoppelt, und enthält in diesem Falle theils
    - die reine Quarte und kleine Septime. Dieser Afford ist in der harten und weichen Tonart fünf mal enthalten, nemlich in der harten auf der zweyten, dritten, fünften, sechsten und siebenten Stufe, und in der weichen auf dem Grundtone, und auf der zweyten, vierten, fünften und kleinen siebenten Stufe; als d g c, o a d, g c f, a d g und h e a; oder er enthält theils auch
    - die reine Quarte und große Septime auf dem Grundtone der harten, und auf der dritten Stufe der weichen Tonart, als c f h; oder
    - die übermäßige Quarte und große Septime auf der vierten Stufe der harten, und kleinen sechsten Stufe der weichen Tonleiter, z. E. f h e; oder
    - die verminderte Quarte und verminderte Septime auf dem unterhalbten Tone der weichen Tonart, als gis c h; oder auch
    - die verminderte Quarte und kleine Septime ebenfalls auf dem unterhalbten Tone der weichen Tonart, als gis c fis; oder es ist in dem Afforde noch ein anderes Intervall enthalten, und dann bestehet er entweder
  - aus Quarte, Septime und Quinte; in diesem Falle nehmen die vier ersten der bey a) angezeigten Quartseptimen Afforde die reine Quinte zu sich, und der fünfte die verminderte Quinte, z. E. h e f a. Der bey b) bestrimmt ebenfalls die reine Quinte, so wie auch der bey c) als, c f g h und f h e o; die übrigen bey d) und e) hingegen erhalten die verminderte Quinte, z. E. gis c d f, und gis c d fis; oder der Afford bestehet

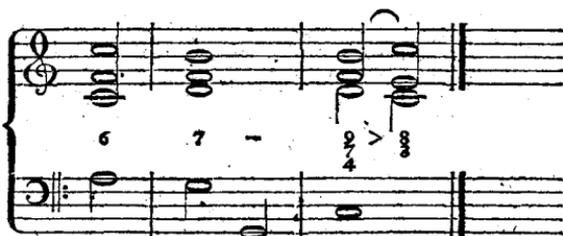
- 3) aus Quarte, Septime und None. Dieser Afford, der sehr oft vorkommt, dient entweder zur Aufhaltung des wesentlichen Septimenakkordes, oder es wird vermitteltst dieses Septimenakkordes der Dreyklang auf der Tonica aufgehoben; im ersten Falle ist die Septime klein, im zweyten Falle aber ist sie groß. Wenn z. B. in dem folgenden Saße.



die Terz und Quinte des dem Septimenakkorde vorhergehenden Dreyklanges bis zum Anschlage der Grundnote des Septimenakkordes aufgehoben wird, als



so giebt er uns ein Beyspiel eines solchen Quartseptimen-Akkordes mit der None, in welchem die Septime klein ist; wird hingegen dieser wesentliche Septimenakkord selbst auf dem nachfolgenden Dreyklange der Tonica aufgehoben, z. B.



so haben wir ein Beyspiel eines Quartseptimen-Akkordes mit der None, \*) in welchem die Septime groß ist; oder dieser Afford bestehet

- 4) aus Quarte, Septime und Terz, und kömmt hauptsächlich nur auf der zweyten Stufe der Tonica vor, wo er zur Aufhaltung des Terzquartens-Akkordes gebraucht wird; z. E.

\*) Es ist ganz unschicklich, die None dieses Affordes mit der Zahl 2, oder mit dem Zeichen der Secunde vorzustellen; denn nach dem allgemein eingeführten Gebrauche ist die Secunde ein dissonirendes Intervall, dessen unteres Ende dissonirt, und aufgelöst werden muß. Bey der None hingegen liegt das obere Ende vorher, dissonirt gegen die Grundstimme, und muß auch in der obern Stimme aufgelöst werden. Es ist also augenscheinlich, daß in diesen angeführten Beyspielen keine Secunde, wohl aber eine Nonne enthalten ist.



- 5) aus Quarte, Septime und Serte; in diesem Falle ist die Serte die Hauptdissonanzen. Siehe den Artikel Terzdecimen, Afford.
- M) Der Secundenquinten, Afford, bey welchem (so wie überhaupt bey jedem Secundenakkorde) der Grundton die Dissonanz ist, die vorher reitet und aufgelöst werden muß, wird entweder
- 1) bloß mit Verdoppelung der Secunde oder Quinte gebraucht; in diesem Falle ist gewöhnlich die Secunde groß, und die Quinte rein, und er ist sowohl in der harten als weichen Tonart fünf mal enthalten, nemlich in der harten auf dem Grundtone und auf der zweyten, vierten, fünften und sechsten Stufe, und in der weichen Tonart auf dem Grundtone und auf der dritten, vierten, und kleinen sechsten und siebenten Stufe, z. E. c d g, d o a, f g c, g a d und a h o; am gewöhnlichsten kömmt er aber auf dem Grundtone und auf der vierten Stufe der beyden Tonarten vor; oder es ist mit der Secunde und Quinte noch ein anderes Intervall verbunden, und alsdenn bestehet er entweder
  - 2) aus Secunde, Quinte und Quarte; hier ist ebenfalls die Secunde gewöhnlich groß, und die Quinte und Quarte sind rein. Dieser Afford wird eben so, wie in dem vorhergehenden Falle am mehresten auf dem Grundtone der harten und weichen Tonart gebraucht; z. E. c d f g oder a h d o; oder
  - 3) aus Secunde, Quinte und Terz, und in diesem Falle ist die Secunde gewöhnlich klein, die Quinte rein, und die Terz groß, und der Satz wird auf der fünften Stufe der weichen Tonart gebraucht, z. E. o f gis h; oder
  - 4) aus Secunde, Quinte und Serte. Er kömmt hauptsächlich auf der vierten Stufe der harten Tonleiter vor, wo die Secunde und Serte groß sind; die Quinte ist allezeit rein, z. E. f g o d, oder auch
  - 5) aus Secunde, Quinte und Septime, z. E. f g o e; in diesem Falle dient er bloß zur Aufhaltung des gewöhnlichen Secundenakkordes.
- N) Der Sertseptimen, Afford. Dieser Afford, in welchem die Serte die Hauptdissonanzen vorstellt, \*) wird entweder
- 1) als ein Sertseptimen, Afford mit der Quarte gebraucht; die Quarte ist alsdenn rein, und die Septime klein, weil der Satz gewöhnlich nur auf der fünften Stufe der beyden Tonarten in den so genannten Orgelpunkten gebraucht wird, z. E. in der harten Tonart g c e f, oder in der weichen o a c d; oder es ist
  - 2) mit der Serte und Septime die Terz verbunden, die in diesem Falle groß ist, weil dieser Afford, so wie der vorhergehende, gewöhnlich nur in Orgelpunkten auf der fünften Stufe der beyden Tonarten gebräuchlich ist, z. E. g h e f, oder o gis c d.
- O) Der Sertnonen, Afford. Die Serte und None kommen in zwey ganz verschiedenen Verbindungen vor, und zwar so, daß entweder
- 1) Die Serte eine Dissonanz ist, die vorbereitet seyn muß, und in diesem Falle bestehet der Afford aus Serte, None und Quarte, und zwar entweder

\*) Siehe Terzdecimen, Afford.

- a) aus der kleinen Sexte, großen None und reinen Quarte, und ist blos auf der sechsten Stufe der harten, oder auf dem Grundtone der weichen Tonart gebräuchlich, z. E. a d f h; oder
- b) aus der kleinen Sexte, kleinen None und reinen Quarte, und wird nur auf der fünften Stufe der weichen Tonart ausgeübt, z. E. e a o f; oder
- c) aus der großen Sexte, übermäßigen None und übermäßigen Quarte. Dieser Akkord kann nur auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart ausgeübt werden; z. E. f h d gis; oder es ist
- 2) mit der Sexte und None die Terz verbunden, und in diesem Falle ist die Sexte eine Consonanz, \*) und der Akkord besteht entweder
  - a) aus der großen Sexte, großen None und großen Terz, und kömmt vorzüglich auf dem Grundtone der harten, und auf der dritten Stufe der weichen Tonart vor; z. B. o e a d; oder
  - b) aus der kleinen Sexte, kleinen None und kleinen Terz, auf der dritten Stufe der harten, und auf der fünften Stufe der weichen Tonart, als e g c f, oder
  - c) aus der kleinen Sexte, großen None und kleinen Terz auf der sechsten Stufe der harten, und auf dem Grundtone der weichen Tonart; z. E. a c f h; oder
  - d) aus der großen Sexte, großen None und kleinen Terz auf der zweyten Stufe der harten, und auf der vierten Stufe der weichen Tonart; z. B. d f h e; oder auch
  - e) aus der kleinen Sexte, kleinen None und großen Terz, und in diesem Falle kann der Akkord blos auf der fünften Stufe der weichen Tonart ausgeübt werden; z. E. o gis c f.

## Anmerkung.

Weil der Undecimen; und Terzdecimen; Akkord nicht durchgehends für die Stammakkorde derjenigen dissonirenden Akkorde angenommen werden, die in dieser Tabelle unter den Buchstaben K. L. M. N und O angeführt worden sind, so sind sie hier übergangen worden. Wer sie als Stammakkorde mit den, unter den so eben genannten Buchstaben angeführten, davon abstammenden Tönen kennen lernen will, findet hierzu Gelegenheit in den Artikeln Undecimen; Akkord und Terzdecimen; Akkord.

Am vollständigsten handelt von jedem Akkorde insbesondere der zweyte Theil von C. P. E. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.

**Akt.** Ein Haupttheil einer Oper oder einer andern theatralischen Vorstellung, bey dessen Schlusse man gewöhnlich den Vorhang fallen läßt.

**Akustik.** Der griechische Name der Klanglehre oder der Theorie des Schalles; oder die Wissenschaft, die sich mit der Natur des Klanges beschäftigt. Sie wird gemeinlich als ein Zweig der Naturlehre betrachtet; für sich bestehend macht sie eine besondere musikalische Hülfswissenschaft aus. Sie beschäftigt sich

- 1) mit der Entstehungsart des Klanges überhaupt;
- 2) mit der Entstehungsart verschiedener Sattungen des Klanges; so wird z. B. untersucht, worinne der Unterschied eines höhern oder tiefern, eines stärkern oder schwächern Klanges u. s. w. bestehe;
- 3) mit der Dauer, und
- 4) mit dem Grade der Geschwindigkeit, in welcher sich der Klang ausbreitet oder fortpflanzt;
- 5) mit dem Widerschalle oder Echo, und mit den verschiedenen Arten desselben;
- 6) mit der Sympathie der Töne, und

\*) Dem daran gelegen ist, die Ursachen einzusehen, warum in diesem Falle die Sexte in Verbindung der None eine Consonanz, in dem vorhergehenden Falle aber eine Dissonanz ist, der muß den Inhalt der beyden Artikel Terzdecimen; Akkord und Undecimen; Akkord mit einander vergleichen.

7) mit den besondern Phänomenen, die sich nicht aus den bekannten Eigenschaften des Klaviers erklären lassen.

In den Artikeln Klang, Schwingungen, Echo, Sympathie der Söhne u. s. w. findet man das Wesentlichste dieser Wissenschaft, so viel der Raum erlaubt, erklärt. Weitläufigern Unterricht über Gegenstände derselben muß man in den der Naturlehre besonders gewidmeten Schriften suchen. Einen wichtigen Beitrag zu dieser Wissenschaft findet man in einer zu Leipzig 1787 auf 78 Quartseiten nebst zwey Kupfertafeln erschienenen Abhandlung von Chladni, unter dem Titel: Entdeckungen über die Theorie des Klanges.

▲ *la mesure*, nach dem Takte, oder *a tempo*.

▲ *la mi re*. Mit diesen Sylben bezeichnete man in der Solmisation des Guido die Note *a* sowohl in der kleinen, als auch in der eingestrichenen Oktave, weil bey der von ihm erfundenen sogenannten Mutation der Sylben *ut re mi fa sol la*, womit man die Söhne bezeichnete, oder die man vielmehr bey den Eingübungen ohne Text anstatt der Buchstaben *a b c d e f g* aussprach, auf diesem Tone *a* bald die Sylbe *la*, bald aber auch *mi* oder *re* gesungen werden mußte.

Wenn der Grundton des Hexachordes, in welchem der Gesang modalirte, der Ton *c* war, so fiel auf den Ton *a* die Sylbe *la* zu singen, als

*o d e f g a*  
*ut re mi fa sol la.*

Modalirte der Gesang hingegen in dem Hexachorde des ungestrichenen oder eingestrichenen *g*, so fiel auf den Ton *a* die Sylbe *re*, als

*g a h c d e*  
*ut re mi fa sol la.*

Wenn sich aber der Gesang in dem *canta molli* bewegte, in welchem die *b* Saite herrschend war, so war der Ton *a* die dritte Saite des Hexachords des Tones *f*, auf welcher die Sylbe *mi* gesungen werden mußte, als

*f g a b c d*  
*ut re mi fa sol la.*

Das große *A* wurde nur *a re* genannt, weil es in keinem andern Hexachorde vorkommen konnte, als in demjenigen, dessen Grundton das große *G* war.

In der modernen Solmisation, in welcher man die Mutation der Aretinischen Sylben durch den Zusatz der siebenten Sylbe *si* vermeidet, wird der Ton *a* jederzeit mit der Sylbe *la* bezeichnet.

Alamoth. (Hebr.) Unter den verschiedenen Auslegungen, die man diesem in der Ueberschrift des 46ten Psalmes befindlichen Worte gegeben hat, ist ohne Zweifel diejenige die wahrscheinlichste, die es für den Anfang oder für den Namen eines alten bekannten Liedes erklärt, nach dessen Melodie dieser Psalm gesungen werden sollte.

Alarme wird das Zeichen genannt, welches der Cavallerie mit der Trompete gegeben wird, wenn sie unvermuthet zu den Waffen greifen und ausrücken soll. *S.* Feldstücke.

Albertischer Bass. Mit diesem Namen werden zuweilen die harpggrenden Bässe, *z. E.*



bezeichnet, weil der Erfinder derselben Domenico Alberti geheißen hat. \*)

▲ *l'Etendart*, franz. (zur Standarte,) ist der Name eines Feldstückes, wodurch der Trompeter der Cavallerie das Zeichen giebt, sich nach dem Angriffe des Feindes wieder zur Standarte zu versammeln, und in Ordnung zu stellen. Es besteht aus drey so genannten Rufen, und aus drey hohen und tiefen Pösten. *S.* Feldstücke.

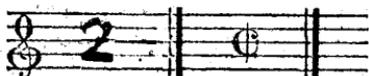
▲ *livre ouvert* (franz.) bedeutet eben so viel wie *prima vista*, das ist ohne vorhergegangene Uebung eine Stimme vom Blatte weg singen oder spielen.

Alla

\*) Er war ein Dilettant und fürtrefflicher Sänger und Clavierspieler gegen das Jahr 1720. zu Venedig. *S.* Serkers Tonkünstler - Lexicon.

**Alla breve**, nach kurzer Art. Man bedient sich dieses Ausdruckes bey solchen Sätzen, bey welchen die beyden Hauptzeiten der geraden Taktart, wegen des ernsthaften Vortrages, mit welchem sie ausgeführt werden sollen, nicht durch Viertelnoten, sondern durch weisse Noten oder so genannte halbe Schläge vorgestellt werden. Der Allabreveakt besteht also aus einer ganzen oder aus zwey halben Taktnoten, die aber eben so geschwinde vorgetragen werden, als wenn es zwey Viertel wären.

Weil nun die durch den Allabreveakt beabsichtigte Vortragart in der Fuge und in fugenartigen Sätzen nothwendig ist, so bedient man sich besonders in der Kirchenmusik des Ausdruckes *Alla breve* als Ueberschrift solcher Tonstücke, die in der suanartiaen Schreibart gesetzt sind. Das Zeichen dieser Taktart, die man auch den Zweyweiertelakt nennt, ist entweder die Zahl 2, oder das große C, dem man, zum Unterschiede von dem Vierviertelakte, einen Strich befügt, z. E.



Man findet diese Taktart auch in zusammengesetzter Form als Zweyweiertelakt mit eben demselben Zeichen gebraucht, wie z. B. in der bekannten Fuge über die Worte: Christus hat uns ein Vorbild gelassen u. s. w. in *Gravitas*, der Tod Jesu.

Weil in dem Zweyweiertelakte die beyden Takttheile durch weisse Noten vorgestellt sind, so müssen nothwendig die Zweyelnoten in eben der Geschwindigkeit vorgetragen werden, in welcher die Viertel ausgehört werden müßten, wenn die beyden Haupttheile des Taktes durch Viertelnoten vorgestellt wären. Dieser Umstand veranlaßt, daß man den Allabreveakt oft als einen solchen beschreibt, in welchem die Noten noch einmal so geschwinde vorgetragen werden müssen, als in dem gewöhnlichen Zweyviertelakte. Siehe Takt.

**Alla capella**, siehe a capella.

**Alla diritta**, nach Art der Stufenfolge, oder stufenweise auf- oder absteigend.

**Alla polacca**, auf polnische Art, oder nach dem Zeitmaasse und Geschmacks der Polonoise, siehe Polonoise.

**Alla siciliano**, nach Art, oder nach dem Geschmacks des Siciliano. S. Siciliano.

**Alla zoppa**, auf hinkende Art. Dieser Ausdruck bezeichnet eigentlich diejenige Notenfigur, wann zwischen zwey Noten von gleicher Geltung eine Note steht, die noch einmal so viel gilt; z. B.



**Allogramente**, hurtig, ist eben so viel wie allegro.

**Allogretto**, ein wenig hurtig oder munter. Die Tonsetzer pflegen diese Ueberschrift gewöhnlich solchen Tonstücken beizufügen, die merklich langsamer, und mit weniger Feuer des Ausdruckes vorgetragen werden sollen, als das Allegro, weil sie gemeinlich den Charakter einer angenehmen Härtekeit haben; sie müssen daher nicht mit so scharf abgestoßenen Tönen, sondern mehr unterhaltend vorgetragen werden.

**Allegroissimo**, am hurtigsten, bedeutet eben so viel, wie presto assai.

**Allegro**, hurtig; ist eine bekannte Ueberschrift solcher Tonstücke, die in einem mäßig geschwinden Zeitmaasse vorgetragen werden sollen. Weil die Geschwindigkeit dieser Bewegung merklich verschieden seyn kann, ehe sie den höchsten Grad erreicht, den man gewöhnlich mit dem Ausdrucke *prestissimo* bezeichnet, so pflegt man oft den eigentlichen Grad der Geschwindigkeit des Zeitmaasses durch hinzugefügte Beywörter näher zu bestimmen, z. E. *allegro non tanto*, (nicht allzugewind,) *allegro di molto*, (sehr geschwind,) u. s. w. Obgleich dieser näheren Bestimmung muß der Ausdrucker dennoch den genau bestimmten Grad dieser Geschwindigkeit der Bewegung theils aus der Taktart, in welche ein solcher Satz eingekleidet

ist, theils und hauptsächlich aber auch aus dem Inhalte desselben zu bestimmen suchen. (S. Adagio.)

Der Vortrag des Allegro erfordert einen männlichen Ton, und eine runde und deutliche Abfertigung der Noten, die in dieser Bewegung nur da zusammenschleiftet werden, wo es entweder ausdrücklich angezeigt ist, oder wenn es eine vor kommende cantabile Stelle nothwendig macht; die übrigen Noten werden gemeinlich mit einem gewissen Nachdrucke abgestoßen, der dem Vortrage mäßig geschwinder Sätze eigen ist, ohne daß dabey die so genannten accentuirten Noten etwas von ihrem innern Gehalte verlieren dürfen. Jedoch muß alles, was man im Allgemeinen über den Vortrag des Allegro die und da bemerkt findet, dem besondern Inhalte des Satzes angepaßt werden, denn das Allegro verträgt sich mit dem Ausdrucke sehr verschiedener Empfindungen; daher wird auch oft die Vortragsart desselben durch beigefügte Wörter näher bestimmt. So zeigt es sich gewissermaßen von selbst, daß z. B. ein Allegro maestoso (erhaben oder mit Würde) und ein Allegro scherzando (scherzend) eine gar merklich verschiedene Vortragsart verlangt. In beyden Fällen bleibt zwar die Rundheit des Vortrages der Noten, die dem schleppenden und gezogenen Vortrage des Adagio entgegen steht, eine nothwendige Eigenschaft des Vortrages des Allegro; wer fühlt aber nicht, daß in dem ersten Falle, nemlich in dem Allegro maestoso, die Noten mit weit mächtigem Tone, und mit mehr Nachdruck und Accentuirung vorgetragen werden müssen, als in dem andern Falle, in welchem sie ein mehr lockeres Ansehnender; Stichen, und eine weniger mächtige, aber kürzer abgestoßene Vortragsart verlangen.

Der Ausdruck Allegro wird auch als Hauptwort gebraucht, und damit ein Tonstück bezeichnet, das in dieser Bewegung ausgeführt wird.

Allegro affai, und

Allegro di molto, bedeuten beyde sehr hurtig.

Allegro ma non troppo, nicht allzu hurtig.

Allegro moderato, mäßig hurtig, verlangt zuweilen, nach Beschaffenheit des Inhaltes des mit diesem Ausdrucke überschriebenen Tonstückes, eine Vortragsart, wie das Allegretto.

Allegro non tanto, nicht sehr hurtig.

Alleluja, s. Halleluja.

Allemande. Man bezeichnet mit diesem Worte zwey verschiedene Gattungen von Tonstücken von deutscher Erfindung, und zwar, 1) die Melodie zu einem bekannten deutschen Nationaltanze, die in den Zweyvierteltakt eingetheilt ist, und die den Charakter der Fröhlichkeit behaupten muß; 2) wird mit diesem Worte auch ein Tonstück im Viervierteltakte bezeichnet, welches nicht zum Tanze bestimmt ist, und welches in den sonst gebräuchlich gewordenen und beliebtesten Suiten und Parthien für das Clavier, oder für mehrere Instrumente zugleich, als ein Product von deutscher Erfindung den ersten Rang behauptete, oder jederzeit vor andern ähnlichen Piecen zuerst gesetzt wurde. Diese Gattung der Allemande hat eine etwas ernsthafte Bewegung und volle gut abwechselnde Harmonie. Nach Rathsens Meinung \*) behauptete sie den Charakter eines vergnügten Gemüths, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergötzt. Seit 30 bis 40 Jahren ist diese Gattung der Tonstücke nicht mehr gebräuchlich. Oft giebt man auch den Namen Allemande dem schwäbischen Tanze, der in Schwaben und in der Schweiz bey den Landleuten sehr gewöhnlich, und jederzeit in einem flüchtigen Druppeltakt eingetheilt ist.

All' ottava bedeutet, daß diese oder jene Stimme mit einer andern in der Oktave fortschreiten soll. Der Ausdruck kommt vor, 1) in den Partituren, wo sich der Tonsetzer desselben bedient, wenn z. B. in einer Tenor- oder Arie die erste Violine mit der Singstimme, oder wenn in einem andern Tonstücke die Fidele mit der ersten Violine in der Oktave fortgehen soll, u. s. w.; 2) in

\*) In dessen vollkommenem Capelmessier, II. Th. 13. Hauptstück.

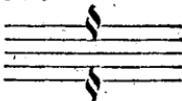
den bezifferten Bässen, wo der Generalbassspieler keine Akkorde greifen, sondern nur die Grundstimme in der Oktave verstärken soll; 3) in obligaten Stimmen für die Violine oder Viola, und zwar bey solchen Stellen, wo die Stimme sehr in die Höhe steigt; in diesem Falle schreibt man die Noten der bequemern Uebersicht wegen oft eine Oktave tiefer, und setzt zum Zeichen, daß sie um eine Oktave höher gespielt werden sollen, den Ausdruck *all' ottava dabey*. Siehe *Abkürzung*.

**All' unisono**, nach Art des Einklangs, oder im Einklange, bedeutet, daß diese oder jene Stimme mit einer andern in dem Einklange fortgehen soll. Man findet diesen Ausdruck 1) in Partituren, wenn verschiedene Stimmen im Einklange fortgehen. Wenn z. B. die zweyte Violine mit der ersten, oder wenn die erste Oboe mit der ersten Violine im Einklange fortgeht, pflegt der Tonsetzer eine solche Stimme in der für sie bestimmten Notenzelle nicht auszuscheiden, sondern blos *all' unisono* zu setzen; 2) in bezifferten Bässen, wo er oft anstatt des Ausdruckes *all' ottava* gebraucht wird, und anzeigt, daß der Generalbassspieler, anstatt der Akkorde, die Grundstimme in der Oktave begleiten soll.

**Al piacere**, nach Gefallen. *S. Ad libitum*.

**Al rigore di tempo**, nach der Strenge des Taktes, das ist, in einem abgemessenen Zeitaasse.

**Al segno** (von dem Zeichen an) wird in den Notenzellen neben folgendes Zeichen am Ende eines Satzes gesetzt,



und zeigt an, daß man den vorhergehenden Satz, der ebenfalls mit

diesem Zeichen bemerkt ist, wiederholen soll. *S. Wiederholungszeichen*.

**Alt**, **Alto**. (Von dem lat. *altus*, hoch) ist diejenige Stimme, die der höchsten Menschenstimme am nächsten kömmt. Man ist nemlich gewohnt, den ganzen Umfang der Töne, die durch die menschliche Stimme hervorgebracht werden können, in vier Hauptstimmen einzutheilen, weil ein einziger Mensch nach Beschaffenheit seines Geschlechts, seines Alters und seiner Gesangorgane nur einen Theil derselben hervorbringen kann. So wie nun ein Frauenzimmer, ein Knabe oder ein Castrat nur die höchsten Töne erreichen können, so können im Gegentheile die tiefsten Töne der menschlichen Stimme nur von völlig erwachsenen Mannspersonen hervorgebracht werden. Dabey äußert sich aber die Verschiedenheit, daß einige hohe Stimmen weniger Höhe haben, sich dagegen aber weiter nach der Tiefe zu ausbreiten; so wie bey den tiefen Stimmen einige weniger Tiefe, statt derselben aber mehr Töne in der Höhe haben; und diese Verschiedenheit hat zu der Eintheilung der menschlichen Stimmen in vier Hauptarten oder Hauptstimmen Gelegenheit gegeben. Die höchste Stimme wird der **Diskant**, von den Italiänern aber **Soprano**, und von den Franzosen **le Soprus** genannt, und man bestimmt den Umfang derselben im Chorgesange \*) gewöhnlich vom eingestrichlenen *c* bis zum zweygestrichlenen *g* oder *a*. Die dieser am nächsten kommende Stimme ist der **Alt**, (franz. *Haut-contre*) dessen Umfang sich am gewöhnlichsten vom ungestrichlenen *g* bis zum zweygestrichlenen *d* erstreckt. Die dritte wird der **Tenor** (ital. *Tenore*, franz. *Taille*) genannt, und sein Umfang erstreckt sich gemeinlich von dem kleinen *c* bis zum eingestrichlenen *g*. Der Bass als vierte und tiefste Stimme muß gewöhnlich

\*) In Arien richtet sich der Tonsetzer gemeinlich nach der Höhe oder Tiefe des Sängers, für welche sie gesetzt wird; dabey bleibt es z. B. *Discant*-Arien, die bis zum zweygestrichlenen *f* hinauf steigen. In Chören hingegen darf die oben angezeigte Höhe nicht ohne Noth übersteigen werden, weil in diesen Konzerten jede Stimme von mehreren Sängern besetzt wird, die nicht alle gleiche Höhe haben.

einen Umfang von dem großen F bis zum eingestrichenen d oder es haben. Ueberdies werden der Sopran und Alt noch insbesondere in den hohen und tiefen unterschieden. Die Sopranstimme, die sich in der Höhe nicht über das zweygestrichene f oder g erstreckt, dagegen bis zum ungestrichenen a herabsteigt, nennt man mezzo Soprano, und diese Stimme ist von dem hohen Alte, der ebenfalls mit dem ungestrichenen a quibit, und sich bis zum zweygestrichenen e oder f erstreckt, nicht verschieden. Der tiefe Alt, der mit dem ungestrichenen f beginnt, erstreckt sich gemeinlich nur bis zum eingestrichenen a oder h. Diejenige etwas seltene männliche Stimme, die bey der Höhe des Tenors sich hinab bis in die tiefen Töne der Bassstimme erstreckt, wird insbesondere von den Italiänern Baritono, von den Franzosen aber Balle-taille, oder Concordant genannt.

Die Altstimme wird am schließlichen mit tiefen Frauenzimmerstimmen besetzt, denn selten kann eine erwachsene Mannsperson diese Stimme ohne Härte, und ohne die Stimme zu überschreyen, singen; und nichts ist unschicklicher, als wenn die Oberstimme von den Mittelstimmen überschrien wird.

In der Instrumentalmusik tritt bey den Saiteninstrumenten die zweyte Violine, bey den Blasinstrumenten aber die zweyte Oboe, Clarinette, u. dergl. die Stelle der Altstimme.

Fig. 1.



Alto, siehe Alt.

Altobalfo. Ein veraltetes und ehemals in Venedig sehr gebräuchlich gewesenes Instrument, welches eine Elle lang, inwendig hohl, auswendig aber viereckich, und mit etlichen Darmsaiten bezogen gewesen ist, die von dem Spieler vermittelt eines kleinen Stüchchens ge-

Alta, (ital.) hoch; z. E. ottava alta die höhere Oktave.

Altambor. Eine große Pauke der Spanier, die sie von den Mauren erhalten, und den arabischen Namen derselben beybehalten haben.

S. Walther.

Alteratio. Vor Zeiten bezeichnete dieses Wort die Verdoppelung des eigenthümlichen Werthes einer Note. S. Tinctor. Termin. Music. Dictionor.

Alternamente, und

Alternativo, (Franz. alternative-ment) bedeutet wechselsweis, oder eines um das andere. Man findet diesen Ausdruck bey solchen kleinen Tonstücken, die mit einem sogenannten Trio abwechseln; z. E. Menuetto alternativo, oder svanz. Menuet alternativement; u. s. w.

Altflöte, s. Flöte à bec.

Alt; Geige, s. Virole.

Altist, ital. Altista, nennet man denjenigen Sänger, der die Altstimme singt.

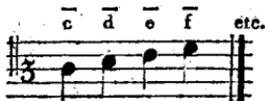
Altkaufel. Dieser Ausdruck bezeichnet eigentlich die Tonfolge der Altstimme bey dem Gebrauche eines vollkommenen Tonchlusses, und zwar insbesondere den Fall, wenn diese Stimme bey den beyden zum Tonchlusse nöthigen Akkorden auf der fünften Stufe der Tonleiter liegen bleibt, wie bey Fig. 1. Oft tritt sie aber auch aus dem unterhalb Töne in die Tonica, oder aus der vierten in die dritte Stufe, wie bey Fig. 2.

Fig. 2.

schlagen wurden, während er mit der andern Hand auf einer Flöte, die er zugleich blies, die Töne griff. S. Walther.

Altpommer. Ein außer Gebrauch gekommenes Blasinstrument von Holz, von dem man in dem Artikel Pommer die Beschreibung findet.

Altri, andere; so findet man *Altri*. B. oft: *Violini ed altri stromenti*, Violinen und andere Instrumente. *Altischlüssel* oder *Altzeichen* nennt man den C Schlüssel, \*) wenn er auf die mittlere Linie des Violsystems gesetzt wird, und also anzeigt, daß das eingestrichene *c* auf dieser Linie vorgestellt, und die übrigen Noten darnach abgezählt werden sollen; als



Ehedem war auch der sogenannte hohe *Altischlüssel* im Gebrauche, bey welchem das eingestrichene *c* auf die zweyte Linie von unten gesetzt wurde, dessen man sich aber heut zu Tage nicht mehr bedient.

*Altviolen*, ital. *Viola alta*. Weil in vollstimmigen Singstücken die Tenorstimme gewöhnlich von der Violen im Einklange unterfügt wird, transponirten die alten Tonsetzer die Stimme für die Violen nicht erst ins Altzeichen, sondern behielten in diesem Falle mehrtheils das Tenorzeichen bey, und bedienten sich des Altzeichens für dieses Instrumente bloß bey Instrumentalmusik; zuweilen wurden auch wohl zwey Violinen gesetzt, und die Stimme der einen in das Altzeichen, die der andern aber in das Tenorzeichen geschrieben, daher entstanden die Ausdrücke *Altviolen* und *Tenorviolen*. \*\*) Nachdem man aber angefangen hat in den Stimmen für dieses Instrumente sich jederzeit des Altzeichens zu bedienen, ist der Ausdruck *Tenorviolen* außer Gebrauch gekommen, das Wort *Altviolen* aber hat sich noch hier und da erhalten, um sowohl die Stimme für dieses Instrumente, als auch das Instrument selbst, von welchem in dem Artikel *Violen* gehandelt wird, zu bezeichnen. *Altzeichen*, s. *Altischlüssel*.

*Alzamento di mano*, das Aufheben der Hand beym Tactschlagen, oder der Aufschlag des Tactes. *Amabile*, liebenswürdig, einnehmend, oder lieblich. Weil es sehr natürlich ist, jemanden etwas Einnehmendes oder Schmeichelndes weder mit schreudendem Tone, noch mit harten Ausdrücken zu sagen, so läßt sich die Vortragsart solcher Stellen, die mit diesem Kunstworte bezeichnet sind, leicht von selbst bestimmen.

*Ambitus*, der Umfang. Mit diesem Worte bezeichnete man 1) vor Zeiten die Grenzen, innerhalb welcher sich die Melodie aufhalten mußte. Nach *Claveans Bericht* (\*\*\*) durften die ältesten Kirchengesänge kaum den Umfang einer Quinte überschreiten. Man sieht dieses schon zum Theil aus den Antiphonen und Responsorien, die noch hier und da in den protestantischen Kirchen gebräuchlich sind, und ein ziemlich hohes Alter vermuthen lassen. Nach und nach wurde der Umfang der Melodie bis zu der Oktave erweitert; denn bey dem Gebrauche der Kirchentöne war in den antientischen Tonarten der Grundton mit seiner Oktave, in den plagalischen aber die Quinte des Grundtones mit ihrer Oktave die Grenze, welche die Melodie nicht überschreiten durfte. Jedoch fing man späterhin an, von dieser alten Regel in etwas abzuziehen, und die Grenze der Oktave um einen oder zwey Töne zu überschreiten, bis endlich bey der großen Reform der Tonkunst, in welcher die alten griechischen Tonarten in unsere beyden modernen Tonarten umgewandelt, aller Zwang der Melodie, in bestimmte Grenzen, aufhörte. Der Ausdruck *ambitus* bezeichnete ehedem auch 2) den Umfang der Tonarten, in welche eine reguläre Fuge förmlich ausweichen durfte. Dieses konnte geschehen a) in die Quinte, und diese Ausweichung wurde *clausula primaria* genannt; b) in die Tonart der Sexte, oder wenn eine weiche Tonart die Grund-

\*) Siehe Noten.

\*\*) Oft bediente man sich aber auch zu dem Tenorviolen Instrumente, die von größerer Dimension waren, aus die *Altviolen*.

\*\*\*) In seinem zu Basel 1547 herausgegebenen *Dodecachordon*. Lib. 1. cap. 14.

tonart war, in die harte Tonart der Terz; und diese Ausweichung pflegte man clausula secundaria zu nennen, und c) aus der harten Tonart in die Tonart ihrer Terz, oder aus der weichen, in die Tonart ihrer Sexte; diese Ausweichung nannte man clausula tertiaria. \*)

Anjetz versteht man unter dem Worte Umfang den Abstand des tiefsten Tones eines Instrumentes, oder einer Stimme von dem höchsten Tone, oder die Summe der Töne, die eine Stimme oder ein Instrument enthält, zuweilen aber auch die Summe aller Töne, die in einem andern Tonsysteme enthalten sind.

Weil der Umfang der Töne, der jeder Stimme und jedem anjetz gebräuchlichen Instrumente eigen ist, in den besondern Artikeln derselben angezeigt werden soll, so biete hier nur noch für den angehenden Tonsucher zu bemerken übrig, daß man sich der tiefsten und höchsten Töne einer Singstimme, oder eines Instrumentes nur selten, und gleichsam nur im Vorbeigehen bedient, ohne sich lange bey denselben aufzuhalten; denn wenn man z. E. die gewöhnliche Tenorstimme lange in F oder g wollte verweilen lassen, so würde sich der Sänger überschreiben, und bey langem Anhalten in seinen tiefsten Tönen würde er verstummen müssen. Bey den Instrumenten muß man in diesem Stücke auf die besondere Beschaffenheit derselben, und zugleich auf die schon erprobte Wirkung Rücksicht nehmen; so setzt man z. B. die Stimme für die Fide ungleich höher, als die für die Oboe, obgleich der Umfang beyder Instrumente in Ansehung der Tiefe nur um einen Ton verschieden ist, denn jene fänge ihren tiefsten Ton mit dem eingestrichenen d, diese aber mit dem eingestrichenen c an, u. s.

w. Bey Saiteninstrumenten kann man sich, wenn vernünftige Gründe dazu vorhanden sind, länger in den äußersten Tönen aufhalten, \*\*) weil theils bey diesen Instrumenten die höchsten und tiefsten Töne mit den mittlern von gleicher Stärke sind, theils aber auch, weil sie den Ausführern dieser Instrumente eben so leicht zu intoniren sind, als die mittlern Töne.

**A**mbrosianischer Gesang. Hentz zu Tage versteht man darunter das von dem Mailändischen Bischoffe Ambrosius in dem vierten Jahrhunderte verfertigte Te Deum laudamus. Von den Zeiten des Ambrosius bis zu der Reform der Musik, die der Pabst Gregorius Magnus im sechsten Jahrhunderte veranlaßte, wurde unter dem Ambrosianischen Gesange der Choralgesang in den ersten vier authentischen Tonarten der Griechen verstanden, den Ambrosius in der abendländischen Kirche eingeführt haben soll.

**A**mbubajae waren Gesellschaften herumziehender syrischer Pfeiferinnen, „die,“ wie ein bekannter Schriftsteller sagt, \*\*\*) „neben ihrem musikalischen Gewerbe noch ein anderes, trieben, das nicht unter dem Schutze der Mäusen steht; daher sie Sueton im 27sten Kapitel seines Nero mit den Priesterinnen der Venus volgivaga in eine Reihe stellt.“

**A**mo. (franz.) die Stimme oder der Stimmglock in den Geigeninstrumenten. **S.** Stimmglock.

**A**mi la, oder a la mi re. Diese Sylben bezeichnen in der Solmisation den Ton A; s. Solmisation und A la mi re.

**A** moll. Eine der vier und zwanzig Tonarten der modernen Musik. Sie wird, weil sie aus lauter so genannten ursprünglichen Tönen, das ist,

\*) Nach Matheßons Orchester. Th. I. S. 147.

\*\*) So kommt z. B. in Solfonien sehr oft der Fall vor, daß die zweite Violine einen Hauptgedanken des Sazes durchzuführen hat, während die erste Violine auf einem hohen Tone mehrere Takte hindurch verweilt; hier ist nun dieses Verweilen der ersten Violine in der Höhe sehr zweckmäßig, und thut gemeinlich weit bessere Wirkung, als wenn der Ton, auf welchem sie sich aufhält, um eine Oktave tiefer gesetzt wäre, weil dadurch der Satz, den die zweite Violine vorzutragen hat, wegen der weitern Entfernung ihrer Töne von dem Tone der ersten Violine, hervorstechender wird.

\*\*\*) Bodeket in seiner aug. Gesch. der Mus. Th. I. S. 302. Anmerk.

aus solchen Tönen bestehet, von denen keiner durch ein Versekungszeichen erhöht oder erniedrigt ist \*), als die erste der weichen Tonarten, oder als das Muster derselben, bes

a	h	c	d	e	f	g	a
x	161	161	161	161	161	161	$\frac{x}{2}$
	180	192	216	240	250	288	

**Amorevole**, liebenswürdig, lieblich; s. Amabile und den folgenden Artikel.

**Amoroso**, zärtlich, lieblich, bezeichnet eine langsame und sanfte Bewegung, und einen rührenden und zarten Ausdruck der Melodie, bey welchem die Noten mehr zusammengeschleifte als abgestoßen, und die Accente merklich, aber sanft herausgehoben werden.

**Amor**, Schall. So nannte der Russisch Kaiserl. Hofmusikus und Waldhornist Kälbel sein ums Jahr 1760 erfundenes Waldhorn, welches mit Klappen, und mit einem halbrunden Deckel, der auf den Schalltrichter paßt, versehen ist, um auf denselben aus allen Tonarten blasen zu können. Man hat diese Erfindung nicht weiter benutzt, weil man durch das sogenannte Stöpfen den Vortheil entdeckt hat, dem Horne diejenigen Töne abzugewinnen, die es von Natur nicht angiebt. S. Horn.

**Ampeira**. Ein Theil des Liedes, mit welchem sich die Sänger bey den Pythischen Spielen hören ließen. S. Musikalische Wettstreite.

**Amphibrachys**. Ein Tonfuß, der eine kurze, lange und kurze Note in sich faßt. S. Metrum.

**Amphichord**, s. Lysa barberina.

**Amphimacer** ist ein Tonfuß, der in der Folge einer langen, kurzen, und wieder darauf folgenden langen Note bestehet. S. Metrum.

**Anabasis** (griech.) bedeutete bey den Griechen eine aufsteigende Folge der Töne.

**Anacampsis**. So wurde bey den Griechen eine Folge von abwärts steigenden Tönen genannt.

trachtet. In dem temperirten Tonssysteme werden die Stufen ihrer Leiter in folgenden Verhältnissen ausgehrt:

**Anacara**, (griech.) die Kessel oder Heerpauke.

**Anacrista**, ein Heerpauker.

**Anacrusis** war ein Theil des Liedes, mit welchem sich diejenigen Sänger hören ließen, die in den Pythischen Spielen um den Preis stritten. Siehe Musikalische Wettstreite.

**Anapest** ist ein Tonfuß, der aus der Folge zweyer kurzen und einer langen Note bestehet. S. Metrum.

**Anaphora**. Mit diesem Worte bezeichneten die Griechen die Wiederholung eines unmittelbar vorhergehenden Satzes.

**Anarmonia**, (griech.) ein Uebelslaut, oder eine Fortschreitung oder Zusammenstimmung der Töne, die dem Ohre unangenehm ist.

**Anblasen**. Man braucht dieses Wort, um bey einem neu verfertigten Blasinstrumente den ersten Versuch, ob es gut anspricht, und ob die Töne rein sind, zu bezeichnen.

**Anche**. Der französische Name des Mundstückes der Schallmey, oder des Rohres der Hoor.

**Andante**, gehend, oder schrittmaßig. Mit diesem Ausdrucke wird diejenige Bewegung des Zeitmaßes angezeigt, die zwischen dem Geschwinnden und Langsamen die Mitte hält. Wenn diese Ueberschrift nicht bey besondern charakteristischen Stücken gebraucht wird, welche die Vortragart bestimmen, wie z. B. bey Aufzügen, Märchen, u. dergl. so behaupten mehrentheils die Tonstücke, die mit diesem Ausdrucke überschrieben sind, den Charakter der Gelassenheit, der Ruhe und Zufriedenheit. Hier werden also die Töne weder so schleppend

\*) Remisch in der absteigenden Stufenfolge ihrer Tonleiter, bey welcher das Subsemitonium modi, nemlich der Ton gis, nicht nöthig ist.

und in einander schmelzend vorge tragen, wie in dem Adagio, noch so scharf accentuirt und abgestoßen, wie im Allegro; alles ist hier gemäßiget, selbst die Stärke des Tonnes verlangt so lange Mäßigung, bis der Tonsetzer, veranlaßt von einer besondern Modifikation der vorhandenen Empfindung, ausdrücklich einen höhern Grad der Stärke vorschreibt.

Das Wort Andante wird auch sehr gewöhnlich als Hauptwort gebraucht, und mit demselben ein Tonstück von der angezeigten Bewegung benennet.

**Andantino** bezeichnet als Diminutiv des vorübergehenden Wortes, wenn es als solches genommen wird; eine Bewegung, die etwas geschwinder ist, als Andante. Man findet es auch sehr oft in Tonstücken gebraucht, die eine merklich geschwändere Bewegung erfordern, als das gewöhnliche Andante. In Ansehung des Vortrages kömmt es größtentheils mit dem Andante überein.

**Anchorbord**, s. Animo - Corde. Ansäherer der Instrumentalmusik, s. Concertmeister.

**Anachen**. Dieses Wortes bedient man sich bey dem gewöhnlichen Einstimmen der Instrumente, und bezeichnet damit die Intonation des richtigen Stimmtones, nach welchem jedes Instrument insbesondere eingestimmt werden muß, wenn eine reine Zusammenstimmung aller Instrumente erhalten werden soll. In der Kirche wird der Ton zum Einstimmen auf der Orgel, im Orchester und im Concertsaale aber auf dem Flügel angegeben, und besteht in dem D - Akkorde, weil alle Boginstrumente die leeren Saiten d und a haben. Da wo kein Flügel gebräuchlich ist, wird entweder nach einer Stimmungsgabel eingestimmt, oder man läßt den Ton d oder a auf einem Blasinstrumente, und zwar gemeinlich auf der Oboe, angeben, um darnach richtig einzustimmen.

**Angelica**, oder die Engelstimme. Unter diesem Namen findet man zuweilen ein lieblich intonirtes Register in den Orgeln.

**Angélique**. Ein vortrettes lautes artiges Instrument, welches ehemals

in England gebräuchlich war. Es wurde einbürg mit Darmsaiten bezogen, die stufenweis gestimmt wurden.

**Angenehm** ist der allgemeine Charakter aller Arten des Wohlgefallens oder der vergnügten Bewegungen der Seele. Diejenigen Empfindungen, die uns vergnügen, das ist, bey welchen in der Seele ein Begehren des Genusses zum Grunde liegt, bezeichnet man mit dem allgemeinen Namen der angenehmen Empfindungen. Nach Kant besteht das Angenehme in demjenigen, was den Sinnen in der Empfindung gefällt. Leicht faßliche Beschäftigung der Sinne, und Erregung ruhig begehrender Gefühle, machen den Charakter des Angenehmen aus.

Der Tonsetzer, wenn er in seinem Werke das Angenehme hervorstechend machen will, muß sich in der Melodie leicht faßlicher Tonführungen von gefälligem Inhalte bedienen; er muß seinen Stoff auf das ungezwungenste darstellen, dem Rhythmus einen leichten Fuß geben, das heißt, die rhythmischen Theile nicht aus zu ungleichartigen Gliedern verbinden, die Harmonie in der natürlichsten Folge der Akkorde, mit Vermeidung zu vieler Dissonanzen, fortschreiten lassen, und die Lichte und Schatten des Forte und Piano nicht zu grell auftragen.

Unter den Kunstprodukten der Tonsetzer vom ersten Range hauptsächlich Grauns Werke am vorzüglichsten den Charakter des Angenehmen, und können daher Anhängern zum Studium des angenehmen Satzes nicht genug empfohlen werden.

**Anglaise**, s. Englische Tänze. **Angosciamiento**, Angstlichkeit; z. B. con tenerezza ed angosciamiento, mit zärtlichem und ängstlichem Vortrage.

**Anhaltende Sadenz**, s. Orgelpunkt.

**Anhang**, s. Coda.

**Animo - Corde**. Ein Tastaturinstrument, welches von Johann Jacob Schnell, einem Deutschen aus dem Wirtembergischen, der sich zu Paris niedergelassen, und der daselbst viele gute Clavier-

instrumente verfertigt hatte, erfunden worden ist. Eine zufällig in der freien Luft hängende Harfe erweckte in diesem Mechaniker die erste Idee zur Verfertigung eines Tastatur-; Instruments mit Metallsaiten, deren Inconation blos Wirkung der Pneumatik seyn sollte. Nach vierjähriger Arbeit mit acht Schülfern kam es im Jahre 1789 zu Stande, und erhielt den Beyfall aller Kenner und der Akademie der Künste und Wissenschaften. In dem dritten Stücke der allgem. musikalischen Zeitung vom Jahr 1793 findet man nebst der Biographie dieses Künstlers folgende Beschreibung dieses Instrumentes (welcher auch eine pünktliche Zeichnung beygefügt ist) aus der Feder des Herrn Pfarrer Christmann.

„Die Länge des Instrumentes, welches fünf volle Oktaven enthält, beträgt 7 Fuß, die Höhe 4 1/2, und das Fußgestell 2 Fuß nach dem französischen Maßstabe. Es ist durchgehends drehköpftig bezogen und die Saiten der obern drey Oktaven sind mit Seide übersponnen. Dieses Umstandes ungeachtet kann man solches als ein gewöhnliches Klavier-Instrument gebrauchen, nur daß seine Wirkung viel schwächer ist, als bey einem bestellten Klavier. Was die innere mechanische Einrichtung betrifft, davon kann ich nichts melden, weil sie bis jetzt ein Geheimniß für den Erfinder ist. Nur so viel ist mir davon bekannt, daß es in seinen Eingeweiden über 300 Pfund Messing enthält, die sehr wahrscheinlich zu den Windkanälen gebraucht wurden, die wie bey einer Orgel mit zwey Blasbälgen, die nach Vellethen entweder in den Körper des Instrumentes selbst oder in ein Seitensimmer gesetzt werden können, in genauester Communication stehen. Sind nun die Bälge aufgepumpt, so öffnen sich durch das Niederdrücken der Tasten die Ventile, die von einer besondern Struktur sind. Der Wind dringt dann in einer nach physischen Prinzipien genau berechneten Stärke an die Saiten, bringt sie in Vibration und erzeugt dann eine so schmelzende Inconation derselben,

„die sich nur fühlen, aber nicht beschreiben läßt.“

„Die im Pedal angebrachten beyden Fußstritte sind dazu geeignet, um die Ventile nur nach und nach zu öffnen, und dadurch die Täuschung zu bewirken, als ob die Harmonie aus einiger Entfernung sich näherte. Durch die Registerzüge, die unter der Claviatur angebracht sind, kann man die Töne in das wachsende oder diminuendo bringen. Zum Charakteristischen dieses Instrumentes gehört auch noch dieses, daß es, so wie die Harmonika, nur einen langsamen Vortrag, vorzüglich aber den gebundenen Stil trägt und zur Begleitung einer Singstimme jedem andern Instrumente den Vorzug streitig macht.“

Animoso, beherzt oder belebt, erfordert nach Beschaffenheit des Cases, bey welchem es als Beywort der Ueberschrift gebraucht wird, bald einen mehr, bald weniger accentuirten Vortrag.

Ankeriasmos, bezeichnet.

Griechischen denjenigen unnatürlichen Verband, wodurch man bey Jünglingen die sogenannte Mutation der Stimme zu verhüten sucht. E. Infibulatio.

Anlage. Man spricht bey der Verfertigung der Kunstprodukte von einer dreyfachen Arbeit, die der Künstler dabey zu übernehmen habe, und die man durch die Ausdrücke Anlage, Ausführung und Ausarbeitung unterscheidet. So wie schon in dem gemeinen Leben jeder vernünftige Mensch bey dieser oder jener Handlung einen bestimmten Zweck hat, den er dadurch zu erreichen gedenkt, und so wie es niemanden einfallen kann, auf die Mittel zur Erreichung eines Endzweckes zu denken, den er nicht kennt, oder zu erreichen wünscht, eben so nothwendig muß der Tonsetzer, der den Vorsatz faßt, ein Tonstück zu bearbeiten, zuerst den Endzweck, oder den Charakter und die Empfindung desselben bestimmen, die dadurch in dem Gemüthe der Zuhörer erweckt werden soll, ehe er auf die Erfindung der Mittel denken kann, durch welche er diesen Endzweck am sichersten zu erreichen hofft. Die Bestimmung

des Charakters oder der Empfindung eines Tonstücks, insbesondere aber die Erfindung der wesentlichen Theile desselben, durch welche die Empfindung ausgedrückt werden soll, wird die Anlage des Tonstücks genannt. Bey der Ausführung werden diese wesentlichen Theile des Ganzen in verschiedenen Wendungen und Ergänzungen in den Perioden durchgeführt, damit die auszudrückende Empfindung die nöthigen Modifikationen, und der Satz den Stoff zur Fortdauer des Ausdruckes dieser Empfindung erhalte. (Siehe Ausführung.)

Die Ausarbeitung beschäftigt sich sodann mit den zufälligen Schönheiten des Werks, mit Hinzufügung der Neben- und Füllstimmen, und mit dem, was man bey Kunstwerken die Feile nennet. (S. Ausarbeitung.)

Die Anlage enthält also alle wesentlichen Theile eines Tonstücks. Alle Vollkommenheiten desselben, die nicht schon in der Anlage enthalten sind, können, so vortheilhaft sie auch dem Ganzen seyn mögen, nur als zufällige Schönheiten betrachtet werden, deren Mangel durch Schönheiten anderer Art wieder ersetzt werden kann; aus einer mangelhaften Anlage hingegen kann nie ein vorzügliches Kunstwerk entstehen. Jedes Kunstwerk erhält demnach seinen vorzüglichsten Werth durch die Vollkommenheit seiner Anlage, und eben daher erfordert sie auf Seiten des Tonsetzers das meiste Genie. Sey es doch, daß die Ausführung und Ausarbeitung der Tonstücke sich mit dem Geschmacke der Zeit abändern, so behält dennoch das Kunstwerk von einer vortrefflichen Anlage immer einen bleibenden Werth. \*) „Daher ist auch (sagt Sulzer) \*\* jedem Künstler zu rathen, nicht nur die größte Anstrengung des Geistes auf die Anlage, als den wichtigsten Theil, zu wenden, sondern auch

„nicht eher an die andern Theile der Arbeit zu geben, bis dieser glücklich und zu seiner eigenen Befriedigung zu Stande gebracht ist. Schwerlich wird ein Werk zu einer über das Mittelmäßige steigenden Vollkommenheit kommen, wenn die Anlage nicht vor der Ausführung vollkommen gewesen. Die Unvollkommenheit der Anlage benimmt dem Künstler das Feuer und sogar den Muth zur Ausführung. Einzelne Schönheiten sind nicht vermögend, die Fehler der Anlage zu bedecken. Besser ist es allemal, ein Werk von unvollkommener Anlage ganz zu verwerfen, als durch mühsame Ausführung und Ausarbeitung etwas unvollkommenes zu machen. Es scheint eine der wichtigsten Regeln der Kunst zu seyn, sich nicht eher an die Bearbeitung eines Werkes zu machen, bis man mit der Anlage desselben vollkommen zufrieden ist. Denn diese Zufriedenheit giebt Kräfte zur Ausführung.“

Das Wort Anlage, nicht als besondern Kunstausdruck betrachtet, bezeichnet eine natürliche Fähigkeit zu einer Sache. Er hat Anlage zur Musik, heißt eben so viel, als er besitz die Eigenschaften, wodurch er fähig wird, in der Kunst starke Fortschritte zu machen.

Anmuth. Die mehresten Deutschen Aesthetiker drücken durch dieses Wort gemeinlich dasjenige aus, was man sonst auch Grazie nennet. „Allein (sagt Heydenreich) \*\*\* wenn wir den ganzen Reichthum unserer Sprache für die Darstellung mannigfaltiger Nuancen des Vergnügens an Form gebüßig benutzen, finden wir, daß Anmuth weit entfernt ist, mit Grazie identisch zu seyn. Unsere Sprache biethet uns die Wörter: Reiz, Anmuth, Liebllichkeit, Liebreiz, Holdseligkeit, als

\*) Diese Wahrheit verdient besonders von denjenigen erwogen zu werden, die, von Hochschönheiten der Ausarbeitung geblendet, nicht begreifen können, wie es möglich sey, daß man den Werken älterer Tonsetzer so vielen Werth beylegen kann.

\*\*) In der Theorie der schönen Künste in eben diesem Artikel.

\*\*\* In dem kurzgefaßten Handwörterbuche über die schönen Künste.

„eine Stufenfolge von Ausdrücken  
„verwandter Empfindungen dar,  
„deren die eine sich über die an-  
„dere erhebt. Reiz scheint das  
„generische Wort zu seyn, die übr-  
„igen Wörter drücken besondere Ar-  
„ten des Reizes aus. Nur das  
„Schöne kann reizend seyn;  
„das Schöne wird aber reiz-  
„end, wenn es nicht bloß das  
„Bergnügen der Contemplation er-  
„regt, sondern zugleich auch eine  
„schwärmerische Begier, sich innig  
„mit ihm zu vereinigen, es seiner  
„Phantasie zu fortdauerndem Ges-  
„nüsse zu übergeben.“

„Anmuth und Lieblichkeit  
„sind von Liebreiz und Hold-  
„seligkeit dadurch unterschieden,  
„daß jene auch von leblosen und  
„thierischen Wesen, diese bloß von  
„Menschen und höhern Wesen ge-  
„braucht werden können; jene ein-  
„durch die Auffassung einer Form  
„erregtes angenehmes Lebensgefühl,  
„diese ein höheres mit der Sitt-  
„lichkeit noch verwandtes Gefühl,  
„ausdrücken; jene in Werken der  
„Kunst in der Anordnung und  
„Manier; diese im Ausdrucke ih-  
„ren Grund haben.“

Anfa bedeutet bey den ältern lateinis-  
schen Autoren das Griffbret eines  
Instrumentes.

Anfaß. Unter diesem Kunstworte  
verstehet man die Art, wie die  
Blasinstrumente bey der Hervor-  
bringung des Tones an den Mund  
gehalten, und in welche Lage die  
Lippen dabey gebracht werden müs-  
sen. Jede besondere Art und Gat-  
tung der Blasinstrumente erfordert  
ihren besondern Anfaß, der aber  
von der Art ist, daß er sich besser  
praktisch zeigen, als beschreiben  
läßt. Er ist bey den Blasinstru-  
menten eines der wichtigsten Stücke,  
weil davon nicht nur die Ansprache  
des Tones überhaupt, sondern auch  
noch insbesondere die Güte dessel-  
ben abhängt.

Wenn der Blasinstrumentist die  
Bedensart braucht, er habe kei-  
nen Anfaß, so verstehet er dars-  
unter nicht den gänzligen Mangel  
des Vortheils, die zu der Ansprache  
eines jeden Tones notwendige  
Bildung der Lippen hervorzubrin-  
gen, sondern er will dadurch nur  
anzeigen, daß ihm zufällige Um-

stände, z. E. zu starke Ballung des  
Blutes, ein allzu trockner Mund  
u. dgl. verhindern, diesen erlangten  
Vortheil mit Leichtigkeit anzuwen-  
den.

Anschlag. Anschlagende No-  
ten. Man verstehet darunter sol-  
che Noten, die auf die guten Takt-  
zeiten fallen, und die den nach-  
schlagenden oder durchgehenden ent-  
gegen gesetzt werden. Die anschla-  
genden Noten werden auch inner-  
lich lange, oder accentuirte,  
und die nachschlagenden innerlich  
kurze, oder unaccentuirte  
Noten genannt, weil sie den langen  
und kurzen Sylben der Wörter  
ähnlich sind.

Auf den Anschlag fällt jederzeit  
das Taktgewicht oder der Accent,  
gemeinlich aber auch zugleich der  
Wechsel der Harmonie; daher müs-  
sen die im Anschlage stehenden No-  
ten nicht allein im Vortrage mehr  
ausgezeichnet, sondern auch im Sa-  
ge selbst sorgfältiger behandelt werden,  
als die nachschlagenden, die wegen  
des Mangels an Nachdruck wenig-  
ger Einfluß auf die Harmonie ha-  
ben. Vieles, was daher im Sa-  
ge in dem Anschlage verboten ist, wird  
im Nachschlage für zulässig ange-  
sehen.

Man nennet aber nicht immer  
blos diejenigen Noten den Anschlag,  
die auf die guten Hauptzeiten des  
Taktes fallen, wie z. B. in dem  $\frac{3}{4}$   
Takte auf das erste, und im  $\frac{4}{4}$  Takte  
auf das erste und dritte Viertel;  
sondern es werden auch die Zergli-  
derungen der Takttheile in Noten  
von geringerem Werthe darunter  
verstanden; denn wenn z. B. die  
beyden Viertel eines  $\frac{3}{4}$  Taktes in  $\frac{4}{4}$   
Achtel zergliedert werden, ist das  
erste und dritte anschlagend, das  
zweyte und vierte hingegen ist nach-  
schlagend, so wie überhaupt unter  
allen geradzähligen Noten von glei-  
cher Gattung die erste, dritte, fünfte,  
u. s. w. anschlagend, die zweyte,  
vierte, sechste aber u. s. w. nach-  
schlagend sind, ausgenommen bey  
Triolen, bey welchen der Anschlag  
auf die erste, der Nachschlag aber  
auf die beyden letzten Noten dersel-  
ben fällt.

Unter dem Anschlage verstehet  
man auch noch insbesondere bey der  
regulären Behandlung der Diffor-

nanz, die eigentliche Aufführung der Dissonanz in guten Taktheile. Der Gebrauch der Dissonanzen erfordert nemlich drey Stücke, 1) die Vorbereitung, das heißt, den Ton, welcher als Dissonanz gehöret werden soll, muß zuvor in der schlechtesten Taktzeit als Consonanz gehöret werden; 2) den Anschlag, das ist, den Eintritt desjenigen Tones in einer andern Stimme, wodurch in der guten Taktzeit die vorbereitete Note zur Dissonanz wird, und 3) die Auflösung, oder den stufenweisen Fortschritt der Dissonanz in eine Consonanz.

Mit dem Worte Anschlag wird auch zuweilen diejenige Spielmanier bezeichnet, die man gewöhnlicher den Doppelschlag nennet, und die aus zwey einer melodischen Hauptnote vorhergehenden Vorschlägen besteht, deren einer eine Stufe unter der Hauptnote, der andere aber eine Stufe über derselben liegt; z. B.



Zuweilen besteht der erste dieser beyden Vorschläge auch aus einer Note, die mehr als eine Stufe tiefer liegt, als der Hauptton; z. E.



Ansetzung der Finger, s. Applikatur.

Ansprache, Intonation. Der weitläufigste Sinn dieses Wortes bezeichnet das Erklängen eines Tones, er mag durch die menschliche Stimme oder vermittelt eines Instruments hervorgebracht werden. Man bedient sich desselben aber gemeintlich in einem bestimmtern oder engeren Sinne; man sagt z. B. auf diesem Instrumente spricht der Ton aus an, und versteht darunter, daß es den Ton in eben demselben Augenblicke hören lasse,

in welchem die zu seinem Erklängen nöthige Berührung vor sich gehet. Im negativen Ausdrucke scheint es ebenfalls einen weitläufigern und engeren Begriff zu bezeichnen. Man sagt z. B. von einer Orgelseife, deren Ausschnitt aus Versehen zu groß gemacht worden ist, daß sie keinen Ton mehr von sich giebt, sie spreche nicht an. Oft versteht man aber auch unter der Redensart der Ton sprach nicht an, ein bloßes Verweilen der Intonation, das heißt, es trafen nicht alle Umstände, die zur Hervorbringung desselben nöthig sind, in dem Augenblicke zusammen, in welchem er erklängen sollte. So spricht z. B. dieser oder jener Ton auf der Oboe nicht in der nöthigen Geschwindigkeit an, wenn das Rohr noch nicht dünne genug geschabt ist, und dem feinen Drucke der Lippen in der Geschwindigkeit noch nicht genug nachgiebt, u. s. w.

Die reyne und zur bestimmten Zeit zu erfolgende Intonation der Oboe, ohne welche keine gute Musik möglich ist, gehöret zu den Anfangsübungen der praktischen Kunst, und kann durch keine bloße Beschreibung gelehrt werden.

Ansprachen, siehe Ansprache.

Anthema war ein gewöhnlicher griechischer Tanz, zu welchem gesungen wurde.

Anthologium ist eben so viel wie Antiphonarium.

Anthropoglossa ist das in vielen Orgeln befindliche Register, welches gewöhnlicher den Namen vox humana oder die Menschenstimme führt.

Antibachus bedeutet eine Folge von zwey langen und einer kurzen Note. S. Metrum.

Anticipatio, s. Vorausnahme.

Antienne. Der französische Name der Antiphonen.

Antiphona, s. Antiphonie.

Antiphonarium, s. Antiphonie.

Antiphonie, hieß bey den Griechen die Fortschreitung in Oktaven, oder auch der Zusammenklang der consonirenden Intervallen.

In der christlichen Kirche bezeichnet man mit diesem Worte den bey der öffentlichen Gottesverehrung, eingeführten Wechselgesang, bey wei-

chem entweder die Gemeinde und der Chor, oder ein Theil des Chores mit dem andern, oder auch der Priester mit der Gemeinde oder bloß mit dem Chore, im Singen abwechseln. Die Gewohnheit, solche Antiphonien zu singen, muß schon unter den ersten Christen gebräuchlich gewesen seyn, weil Plinius ausdrücklich sagt, daß die Christen eine Gewohnheit hätten, Christo einen Lobgesang wechselsweis zu singen. \*)

In der evangelisch; lutherischen Kirche bestehen die Antiphonien in einer Intonation, welche der Priester vor dem Altare allein anspricht, und in einem Responsorium, mit welchem ihm entweder der Chor allein, oder auch die ganze Gemeinde, antwortet.

In der römischen Kirche bedient man sich nach M. Albrechts Beyträgen \*) folgender Arten der Antiphonen, nemlich: „Antiphona ad Introitum, oder beym Anfange der Messe; Antiphona Allelujatica, welche mit dem Halleluja beschloßen wird; Antiphona invocatoria, welche bey dem Psalm: Venite, exultemus! pflegt gesungen zu werden. Antiphonae majores, deren sieben sind, und die von der Adventszeit bey dem Magnificat ganzer sieben Tage vor der Geburt Christi; Antiphonae Processionales, die bey Processionen, oder Antiphonae rogationales, die bey dem Gebet gesungen werden. — In der griechischen Kirche ist eine Art Antiphonen zu singen, welche man Parakontaktion nennet. Nach derselben singen auf einmal zwey, und hernach schweigen sie; darauf folgen zwey andere, die wieder singen, und wieder schweigen, und so folgen immer wieder zwey andere, die da singen und wieder schweigen.“

Das Buch, in welchem alle dergleichen Gesänge zum Gebrauche bey dem Gottesdienste zusammen getragen sind, wird Antiphonarium oder auch Responsorium genannt.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese alten einfachen und sillabischen Gesänge, die sich seitdem über den Umfang einer Quinte erstrecken, noch vieles von dem Gepräge der alten griechischen Musik tragen, und daß man sich von ihnen den besten Begriff von der Beschaffenheit der Musik der Alten abziehen kann.

Antistrophe bezeichnet ursprünglich einen Theil der dramatischen Ehre der Alten. Diese Ehre hatten drey Abtheilungen, die man Strophe, Antistrophe und Epode nannte. Man ist der Meinung, daß sich der Chor bey der Antistrophe von der linken Seite des Theaters nach der rechten bewegt habe. Siehe Strophe.

Antithesis scheint in der Musik der Alten eben das gewesen zu seyn, was man heut zu Tage ein Inganno oder einen Trugschluß nennet.

Antode. (griech.) So wurde eigentlich die Melodie der Antistrophe genannt, s. Strophe.

Antwort. So nennet man zuweilen in der Fuge den Gefährten, oder bey den Nachahmungen überhaupt, die nachahmende Stimme.

Apfelregal. Eine alte Orgelstimme, die wie alle Regale, ein Schnarrwerk ist. Die Pfeifen bestehen aus einer kleinen Röhre, auf welcher ein hohler Knopf voll kleiner Köcher ruhet, aus welchen der Ton hervor geht. Man nennet sie auch Knopfregal.

A piacimento, willkürlich, oder nach Gefallen.

Apobaterion, (griech.) ein Abschiedslied.

A poco a poco, allmählig, oder nach und nach; so findet man in den Notensstimmen z. E. den Ausdruck: a poco a poco più forte, nach und nach ein wenig stärker.

Apodipna. Gesänge, die bey den Griechen nach der Abendmahlzeit gesungen wurden.

Apollon. Ein lautenartiges Instrument mit 20 Saiten, welches im Jahre 1678. von einem Tonkünstler zu Paris, mit Namen Proant,

\*) Gemeinlich hält man dafür, daß diese Art des Gesanges in der griechischen Kirche von dem heiligen Ignatius, in der römischen Kirche aber von dem Bischof Ambrosius eingeführt worden sey.

\*\*) Siehe den 23sten der kritischen Briefe über die Tonkunst.

erfunden worden ist. Es soll nicht allein von angenehmerem Tone, als die Laute, und zur Begleitung der Singstimme vorzüglich geeignet seyn, sondern auch die Eigenschaft haben, daß man aus allen Tonarten spielen kann, ohne erst das Instrument umzustimmen.

**Apollonion.** Der Name eines merkwürdigen musikalischen Instrumentes, welches Herr Johann Heinrich Wölfler aus dem Dorfe Angersbach im Hessen-Darmstädtischen, erfunden, und selbst verfertigt hat. Dieses Instrument, welches 5 Fuß lang,  $3\frac{1}{2}$  Fuß tief, und beynabe 11 Fuß hoch ist, besteht hauptsächlich:

1) aus einem Fortepiano in Klügelform, dessen Resonanzboden aber, wie der eines Pantalons, aufrecht steht. Es hat zwey Klaviere über einander, und sein Umfang erstreckt sich von dem

contra F bis  $a^2$ ;

2) aus einem Pfeifenwerke von 8, 4 und 2 flüßiger Flöte;

3) aus einem Automat in der Größe und Gestalt eines achtjährigen Knaben, welches mehrere der neuen Flötenkonzerte mit richtiger Fingersetzung spielt, und bey Paußen die Flöte ablegt. Dieses Instrument kann sowohl als Fortepiano allein gebraucht werden, als auch in Verbindung mit dem Pfeifenwerke und dem Automate. Es hat 18 Hauptveränderungen, zu welchen die Flüge für das Fortepiano unter dem Brette der Tastatur, die für das Pfeifenwerk zu den Kläßen, und die für das Automat an der Seite des Instrumentes angebracht sind. Aus diesen 18 Hauptveränderungen entsteht eine nicht zu beschreibende Anzahl anderer. Ein einziger Zug ist hinreichend das Ganze von sich selbst spielen zu lassen, und dann bedarf es auch keiner weitern Hülfe hierzu. Herr Wölfler hat dieses Werk, die Arbeit des Uhrmachers, Schlossers, Drechslers und Schreibers abgerechnet, in  $1\frac{1}{2}$  Jahre durchaus allein verfertigt, und das Mechanische an demselben ist so einfach, daß man

nicht mehr als 8 Minuten braucht, um das Instrument aus einander zu nehmen. \*)

**Apolioposis**, (griech.) bedeutet in der Musik eine Generalpause.

**Apochatos** war bey den Griechen eine gewisse Melodie für die Flöte; es ist aber nicht bekannt, was für einen Unterscheidungscharakter sie gehabt hat.

**Apotome.** So nannten die Griechen die ungleiche Hälfte des getheilten ganzen Tones, oder den großen halben Ton in dem Verhältnisse  $\frac{2048}{2187}$ .

**Appassionato**, leidenschaftlich, oder mit dem wahren und leidenschaftlichen Ausdrücke, der in dem vorzutragenden Tonstücke liegt.

**Appel.** Der Name eines Feldstückes der Trompeter, wodurch der Cavallerie das Signal zum Rückzuge gegeben wird. S. Feldstücke.

**Applikatur** bezeichnet die Art des Gebrauches oder der Ansetzung der Finger auf denjenigen Instrumenten, auf welchen die Verschiedenheit der Töne in Ansetzung der Höhe und Tiefe durch den Griff der Finger hervorgebracht wird. Weil bey den mehren dieser Instrumente nicht allein die Reinheit der Töne, sondern auch bey allen Instrumenten, die zu dieser Art gehören, insbesondere noch die Deutlichkeit der Intonation derselben in schweren Stellen hauptsächlich von der richtigen Applikatur abhängt, so hat notwendig dieser Gegenstand den größten Einfluß auf den Vortrag, und ist daher besonders für Anfänger von äußerster Wichtigkeit.

Weil jedes Instrument seine eigene Art der Applikatur hat, die oft noch überdies in besondern Fällen in Ansetzung des Gewöhnlichen manche Abweichung nöthig macht, so ist hier der Ort nicht, in diesen Gegenstand tiefer einzugehen, sondern er gebührt in die für jedes Instrument insbesondere bestimmten Lehrbücher, und hauptsächlich zu dem praktischen Unterrichte auf dem Instrumente. Jedoch ist hier noch zu erinnern, daß Anfänger sich da, wo eine Verschiedenheit der Appli-

\*) Aus dem 44ten Stücke der allg. musik. Zeitung vom Jahre 1800.

fatur herrscht, vorzüglich an dieser Art derselben gewöhnen müssen, die den Tonsücken nach dem Geschmacke der Zeit am angemessensten ist.

Ueber die Applikatur auf dem Claviere findet man gründlichen Unterricht in Bach's Versuche über die wahre Art das Clavier zu spielen, und in Fürk's Clavier-Schule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende. \*) Von der Applikatur auf der Violine handelt Leopold Mozart in seinem Versuche einer gründlichen Violinschule, und die Speier'sche Musikal. Real-Zeitung vom Jahre 1789 enthält eine Abhandlung über die Violine d'Amour vom D. Weber, welche zugleich eine Anweisung zur Applikatur auf diesem Instrumente in sich faßt. Unterricht über die Applikatur der Fiste enthalten der Versuch einer Anweisung die Fiste zu spielen von Quanz, und der ausführliche Unterricht die Fiste zu spielen von Tromlitz. In Petri's Anleitung zur praktischen Musik findet man auch die Applikatur für das Violoncell und fürs Pedal abgehandelt.

**Appoggiato** soll eben so viel bedeuten, als *col portamento di voce*, oder mit getragener Stimme. *S. Portamento di voce.*

**Appoggiatura**, s. Vorschlag.  
**Appretur**. In der Musik bezieht man sich dieses Wortes nur bey den Bogeninstrumenten, um die Beschaffenheit der Saiten, des Griffbrettes, des Steges, u. s. w. anzuzeigen. Die Violine ist gut appretirt, heißt nichts anders, als ihr Griffbret, Sattel, und Steg sind gut und bequem zum Spielen eingerichtet, und das Instrument ist mit reinen Saiten von der rechten Stärke bezogen. *S. Akkordmodivren.*

**Apyeni**, s. *Soni stantes.*

**A quattro mani**, (abgekürzt *a 4 man.*) Für vier Hände. Dieser Ausdruck kommt nur in den Ueberschriften der seit einiger Zeit ge-

bräuchlichen Clavierfonaten vor, die von zwey Personen auf einem Clavierinstrumente zugleich gespielt werden.

**A quattro voci**, von vier Stimmen; *s. E. Serenata a quattro voci*, eine Abendmusik von vier Stimmen. Gemeinlich wird dieser Ausdruck abgekürzt, und bloß *a 4* geschrieben.

**Archiliuto**, **Arclliuro**, (franz. **Archiluth**) die Erzlaute. Mit diesem Namen wurde ehemals oft die Theorbe bezeichnet. *S. Theorbe.*

**Archiparaphonika** war in der alten römischen Kirche der Vorsänger, welcher bey der Messe die Einleitung singen, und zugleich dem Priester das Wasser reichen mußte. *S. Walther.*

**Arcicembalo**. Ein von D. Nicola Vincentino im sechszehnten Jahrhunderte erfundenes Clavierinstrument, auf welchem man in allen drey Klanggeschichten spielen konnte; das heißt nichts anders, als daß es zu den Tenen *cis des, dis es u. s. w.* keine gemeinschaftlichen, sondern besondere Tasten und Saiten hatte.

**Archi-Viola di Lira**, s. *Lira da Gamba.*

**Arco**, (franz. **Archet**.) der Bogen, womit die Geigeninstrumente intonirt werden. *S. Bogen.*

**Ardito**, kühn, beherzt. Ein Tonstück mit dieser Ueberschrift erfordert in der Ausführung ein starkes Herausheben aller melodischen Hauptnoten, und überhaupt eine gewisse Heftigkeit in dem Vortrage der grammatischen und oratorischen Accente.

**A ro** bezeichnet in der alten Solmisation das große A, oder den zweyten Ton des Suidomischen Tonstems, auf welchem in den Singübungen ohne Text jederzeit die Sylbe *re* gesungen wurde, weil dieses große A in keinem andern, als in dem Hexachorde des großen G, vorkommen konnte, in welchem es die zwente Saite ausmachte, auf welche jederzeit die Sylbe *re* fiel, als

G A H c d e  
ut re mi fa sol la.

\*) Dießer gehört auch noch Aug. Eberh. Mutters Anleitung zum richtigen Vortrage der Mozartschen Concerte, in welcher vorzüglich die richtige Fingersetzung bey allen schwierigen Figuren der neuern Claviercomponisten durch Beispiele aus Mozartschen Concerten abgehandelt wird.

Aretinische Sylben, sind die sechs Sylben, ut ro mi fa sol la, die Guido aus Arezzo zur Bezeichnung seines Hexachordes einführt. Man nennet sie deswegen die Aretinischen Sylben, weil dieser Reformator der Kunst im Lateinischen Guido Aretinus genannt wird. **E. Solmisation.**

Arabisische Trompete, s. Salspint.

Argyritae wurden bey den Griechen die Ueberwinder in den öffentlichen musikalischen und scholastischen Wettsstreiten genannt, wenn der für sie ausgegesetzte Preis in Gold oder Silber bestand.

Aria di bravura (Bravurarie).

Man versteht darunter eine Arie von geschwinder Bewegung, bey welcher der Gesang mehr melismatisch als syllabisch ist, und die besonders aus der Absicht gesetzt ist, dem Sänger Gelegenheit zu geben, seine Geschicklichkeit in Coloraturen, Sprüngen u. s. w. hören zu lassen.

Arie, ital. Aria, bezeichnet im weitläufigen Sinne des Wortes sowohl einige für den Gesang gedichtete lyrische Verse, in welchen eine bestimmte Empfindung ausgedrückt wird, als auch die zu diesen Versen gesetzte Melodie; daher ist dieses Kunstwort sowohl in der Poesie, als auch in der Musik gebräuchlich. Weit aber der Ausdruck einer Empfindung in der Poesie sowohl als in dem Gesange theils in verschiedene Formen eingekleidet, theils auch mehr oder weniger ausgeführt oder zergliedert werden kann, so ist man gewohnt die dadurch zum Vorschein kommenden verschiedenen Satzungen \*) mit besondern Namen zu bezeichnen, und versteht daher unter Arie im engeren Sinne des Wortes einen solchen Satz eines Singstückes, in welchem eine Pers-

son in einem ausgeführten und vollständig ausgebildeten Gesange diesejenige Empfindung bis zu einem gewissen Grade der Sättigung, oder bis zur völligen Ausgüßung des Herzens, schildert, in welche sie durch Versanlassung des Inhaltes, welcher im Singstücke dargestellt wird, gesetzt worden ist.

Die Poesie zu etner solchen Arie bestand ehemals jederzeit aus zwey Sätzen, von welchen einer die allgemeine Aeußerung der Empfindung, der andere aber eine besondere Wendung derselben enthielt. Die musikalische Einkleidung derselben hatte bis ohngefähr gegen das letzte Viertel des verwichenen Jahrhunderts eine bestimmte Form, von der man nicht abwich. Sie bestehet nach Sulzers Beschreibung \*\*) aus folgender Einrichtung. „Zuerst machen die Instrumente ein Vorspiel, das Ritornell genannt, irwelschem der Hauptausdruck der Arie kürzlich vorgetragen wird; hierauf tritt die Singstimme ein; und singt den ersten Theil der Arie ohne große Ausdehnung ab; wiederholt hernach die Sätze und zergliedert sie; \*\*\*) alsdenn ruhet die Stimme etliche Takte lang, damit der Sänger wieder frey Athem holen könne. Während dieser Zeit machen die Instrumente ein kurzes Zwischenspiel, in welchem die Hauptpunkte des Ausdruckes wiederholt werden; hierauf fängt der Sänger wieder an, die Worte des ersten Theils noch einmal zu zergliedern, und hält sich vornehmlich bey dem Wesentlichen der Empfindung auf; alsdenn schließt er den Gesang des ersten Theils; †) die Instrumente aber fahren fort den Ausdruck immer mehr zu bekräftigen; und schließen endlich den ersten Theil der Arie. Der andre Theil

\*) Aus dieser Verschiedenheit entsteht das Lied und die Ode, das Kondo und die Romanze, die Arie und Ariette oder Cavatine, und wenn zwey, drey oder vier Personen zusammen, jede insbesondere ihre Empfindungen ausdrücken, das Duett, Terzett, Quatros, u. s. w. Von allen diesen besondern Gattungen wird in ihren eigenen Artikeln gehandelt.

\*\*) Theorie der schönen Künste, Art. Arie.

\*\*) Dabey wendet sich aber die Modulation zugleich nach der Tonart der Quinte, oder wenn die Arie in einer weichen Tonart geregt ist, nach der Tonart der Terz hin, in welcher diese erste Periode schließt.

†) Und zwar in der Haupttonart, in welcher auch das darauf folgende Ritornell geschlossen wird.

„Theil wird hernach ohne das viele  
 „Wiederholen und Zergliedern, das  
 „im ersten Theile statt gehabt, hin-  
 „ter einander abgesungen, nur daß  
 „die Instrumente ab und zu, bey  
 „kurzen Pausen der Singstimme  
 „den Ausdruck mehr bekräftigen.  
 „Wenn der Sänger ganz fertig ist,  
 „so machen die Instrumente wieder  
 „ein Ritornell, nach welchem der erste  
 „Theil der Arie noch einmal eben  
 „wie zuvor wiederholt wird. Dies  
 „ses ist die allgemeine Form der  
 „heutigen Arien.“

Diese Form war in dem Falle die  
 schicklichste, wenn der Dichter, wie  
 es ehemals auch am gewöhnlichsten  
 geschah, das Wesentliche der vorhan-  
 denen Empfindung in den ersten  
 Theil der Arie gesetzt, und in dem  
 zweyten nur eine besondere Modifi-  
 kation derselben geschildert hatte,  
 welche wieder unmittelbar auf die  
 Vorstellung des ersten Theils hin-  
 leitete. Weil aber die Macht der  
 Gewohnheit veranlaßt, daß man  
 sich dieser Form auch bey solchen  
 Texten bediente, bey welchen der  
 Inhalt des zweyten Theils zur Aus-  
 dehnung und Zergliederung schick-  
 lich war, als der erste, und weil  
 die Wiederholung des ganzen ersten  
 Theils bey vielen Texten zweckwis-  
 brig, und überhaupt, bey allen Arien  
 angebracht, nothwendig langweilig  
 werden mußte, so hat man in spä-  
 tern Jahren, im Falle der Text aus  
 zwey Sätzen besteht, von welchen  
 der erste nothwendig wiederholt wer-  
 den muß, diese Form dergestalt ab-  
 geändert, daß der zweyte Satz, eben-  
 falls ausgeführt und zergliedert, eine  
 besondere Periode erhält, und daß,  
 anstatt der Wiederholung des gan-  
 zen ersten Theils, der erste Satz  
 des Textes in der letzten Periode  
 der Arie nachmals durchgeführt  
 wird. Macht aber bey einem Texte  
 von zwey Sätzen der Inhalt des  
 zweyten Satzes keine Wiederholung  
 des ersten nothwendig, so pflegt  
 anstatt die Arie aus zwey Theilen  
 zu bestehen, in welchen jeder Satz  
 des Textes ausgeführt und zerglie-  
 dert wird. Gemeinlich wird der

erste dieser Sätze in einer langsa-  
 men oder maßigen, der zweyte aber  
 in einer geschwindern Bewegung  
 vorgetragen. Zuweilen bedient man  
 sich auch, wenn es die Einrichtung  
 des Textes erlaubt, der Form des  
 Rondo, und bindet sich überhaupt  
 an keine ganz bestimmte Form, son-  
 dern man richtet sich mit derselben,  
 wie billig, in den mehresten Fällen  
 nach der äußerlichen Einrichtung des  
 Textes.

Im Chore, wo die Empfindung  
 einer ganzen Volksmenge ausge-  
 drückt wird, können nur die vor-  
 züglichsten und auffallendsten Modi-  
 fikationen der allgemeinen Empfin-  
 dung, und nur die hervorsteckendsten  
 Züge der individuellen Empfindungs-  
 art einzelner Glieder dieser Menge  
 ausgedrückt werden. Die feinem  
 Modifikationen der Empfindung ses  
 des besondern Glüdes würde weder  
 die Kontinuität in der Darstellung des  
 Stroms der allgemeinen Empfin-  
 dung ausdrücken, noch der Zuhörer  
 fassen können. Ganz anders aber  
 verhält es sich in der Arie, in wel-  
 cher nur eine einzige Person ihre  
 Empfindung, und zwar nach ihrer  
 individuellen Empfindungsart aus-  
 drückt. Hier sind keine Hindernisse  
 vorhanden zur Darstellung und Auf-  
 fassung der feinsten Modifikationen  
 der Empfindung; daher muß auch  
 der Gesang der Arie im höchsten  
 Grade ausgebildet seyn, das heißt,  
 er muß nicht bloß die merkwürdigsten  
 und hervorsteckendsten Züge der Aus-  
 sferung der Empfindung, sondern  
 auch diejenigen feinem Züge ent-  
 halten, die man in dem Ausdrucke  
 der Empfindung einer einzelnen Pers-  
 son wahrnehmen kann. \*)

Es bedarf wohl kaum der Erin-  
 nerung, daß zur Hervorbringung  
 solcher Gesänge und zur angemessenen  
 Instrumentalbegleitung derselben  
 ein Tonsetzer erfordert werde,  
 der Genie und Geschmac genug bes-  
 sitzt, auch die feinem Züge einer  
 Empfindung zu sammeln, und in  
 sein Werk überzutragen.

Uebrigens ist für den Sänger die  
 Arie dasjenige, was für den Ins-

\*) Weitläufiger findet man diesen Gegenstand in dem zweyten Stücke meines Jour-  
 nals der Tonkunst zergliedert, und zwar in der Abhandlung: Ueber den Charakter der  
 Solo- und Ripienstimme.

strumentisten der Vortrag der Sopristimme ist, nemlich dasjenige Tonstück, bey welchem der richtige Ausdruck der in der Arie enthaltenen Empfindung von ihm und seinem Virtu ganz allein abhängt. Nur schade, daß auch bey dem Gebrauche des reizendsten Werkzeuges zur Hervorbringung der Töne, nemlich bey der menschlichen Stimme, oft mehr auf Bewunderung mechanischer Fertigkeit, als auf Nahrung des Herzens abgezwackt wird. Nicht allein der Sänger, sondern auch der Tonsetzer, der für die Singstimme setzt, sollte nie aus der Acht lassen, daß der Sänger nicht darum singen soll, um die Zuhörer für seine Geschicklichkeit einzunehmen, sondern ihm das Bild eines von Empfindung durchdrungenen Menschen auf das vollkommenste darzustellen. Je mehr es ihm gelingt, den Zuhörer vergessen zu machen, daß er nur einen Schauspieler oder Sänger vor sich hat, desto größer wird sein Ruhm seyn. Die verständigen Zuhörer wollen nicht seine Künste, sondern sein Herz bewundern. Sobald sie merken, daß er sie von der Sache selbst abführen, und ihnen die Bewunderung seiner Kunst abzingen will, so werden sie frohgt. \*)

Ueber den Vortrag der Arie findet man ausführlichen Unterricht in der Anleitung zur Singkunst, aus dem Italiänischen des Cossi, mit Erläuterungen und Zusätzen von Joh. Fried. Agricola.

Ariette ist von der gewöhnlichen Arie nur darinnen unterschieden, daß sie keinen zweyten Theil hat, und daß die Ausführung und Zergliederung der Sage nicht so werthlöstig zu seyn pflegt, wie bey der Arie. Man bedient sich derselben in dem Verfolge eines Singstückes bey solchen Stellen, die einen gemäßigten Grad der Gemüthsbewegung ausdrücken, oder wo die Empfindung von der Art ist, daß sie bald vorüber gehet.

Arioso heißt überhaupt sangbar; man versteht aber darunter insbesondere einen Satz von langsamer Bewegung, dessen Melodie so lang-

bar und ausdrucksvoll ist, daß sie weiter keiner Verzierungen durch Orgel oder Spielmanieren bedarf.

Das Arioso macht besonders einen wichtigen Theil des Recitatives und Accompagnements aus. Wenn sich der Inhalt des Recitatives zum Lyrischen erhebt, so daß es in einem kurzen Satze die Empfindung der Zärtlichkeit, der Wehmuth, der feyerlichen Andacht, u. dergl. darstellt; so verwechselt dabei der Tonsetzer den gewöhnlichen Recitativstil mit dem förmlichen Gesange, und läßt solche Stellen entweder von der Singstimme, die von dem Bass unterstützt wird, allein, oder auch in Begleitung mehrerer Instrumente vortragen, und ein solcher Satz wird im engeren Sinne des Wortes ein Arioso genannt. Ein solches Arioso muß alle Eigenschaften des ausdrucksvollen Gesanges in einem hohen Grade besitzen, weil die Darstellung einer solchen Empfindung dabei nicht so anhaltend, und daher nicht so vieler Modifikationen fähig ist, wie in der Arie, und weil sich gleichsam der ganze Umfang der Empfindung in einem solchen Satze concentrirt darstellen muß. Daher enthält es eben so wenig viele melodische Wehungen, als viele Wiederholungen der Worte, sondern es stellt den ganzen Inhalt und Ausdruck einer Arie im Kleinen vor. Ein solches Arioso thut, zumal bey lang anhaltenden Recitativen, oft mehr Wirkung, als eine ausgeführte Arie.

Arithmetische Theilung, siehe Theilung der Verhältnisse.

Arkadische Dionysien, waren gewisse Feste der Römer, an welchen die Jünglinge und Knaben auf den Schaubühnen erstickten, und Stücke spielten, die mit Musik und Tanz begleitet waren. S. Polyb. L. 4. 20.

Armarinus. Diesen Namen giebt man in den Klöstern demjenigen, der das Amt des Vorkäfers versrichtet, und die Kirchenbücher in Verwahrung hat.

Armer la clef, (den Schlüssel bes waffnen,) heißt bey den Franzosen die Vorzeichnung der nöthigen Kreuz-

\*) Siehe Sulzer's Theorie, in dem schon vorhin angezeigten Artikel.

je oder Be zu Anfange eines Tonstückes (oder auch zu Anfange jeder Nothenzeile) nach dem Schlüssel setzen.

Arpa, s. Harfe.

Arpanetta, der italiänische Name der Spizharfe; s. Harfe.

Arpeggiato, gebrochen, zergliedert, und

Arpeggiatura, eine Folge von gebrochenen Akkorden, s. Arpeggio.

Arpeggio, Zergliederung. Dieses Wort pflegt man in den Stimmen für Clavier, oder Geigeninstrumente bey diejenigen Akkorde zu setzen, deren Töne nicht gleichzeitig angeschlagen, sondern gebrochen oder

zergliedert vorgetragen werden sollen. Es ist eigentlich nur alsdann gebräuchlich, wenn man Nothenfiguren, die aus einer Folge von gleichartig zergliederten Akkorden bestehen, der Kürze und Bessern Lieblichkeit wegen nicht ausschreibt. Man ist jedoch in solchen Fällen gewohnt, bey den ersten Akkorden durch Ausschreibung der Figur die Art der Zergliederung anzuzeigen, und die Schreibart erst in der Folge der Akkorde abzukürzen, und durch das Wort arpeggio zu bezeichnen, daß die Akkorde auf gleiche Art zergliedert werden sollen. So schreibt man z. B. diesen Satz



auf folgende abgekürzte Art:



Arpeggierte Bässe, s. Albertischer Bass.

Arpichord ist der Name eines niemals groß im Gebrauche gewesenem Clavierinstrumentes, bey welchem durch kleine an die Saiten anstoßende Häkchen von Messing ein der Harfe ähnlicher Ton hervorgebracht wurde. Auch wurde mit diesem Worte ehemals ein gewisser Zug an dem Flügel bezeichnet, der einen kreisenden Ton verursachte. Zu weilen versteht man darunter auch ein Spinnet.

Arrangiren, arrangirt, wird gebraucht, wenn ein Tonstück für andere Instrumente, oder auch für weniger Stimmen als die Partitur desselben enthält, eingerichtet wird. So hat man z. B. ganze Opern, die für bloße Blasinstrumente, oder auch als Quartetten arrangirt sind. Arlis, (griech.) s. Aufschlag.

Artemisien, s. Ephesien.  
As. Mit dieser Spitze bezeichnet man die neunte Saite der diatonischen chromatischen Tonleiter, wenn sie z. B. als kleine Terz zu f, oder als reine

Quinte zu des gebraucht wird. So bald sie aber die große Terz von  $\text{e}$ , oder die reine Quinte von  $\text{cis}$ , u. s. w. ausmacht, bestimmt sie den Namen  $\text{gis}$ . Wenn eine aufgespannte Saite in den Ton C gestimmt ist, so geben

$\frac{81}{128}$  dieser Saite den Ton  $\text{as}$  oder  $\text{gis}$ , wie er in dem temperirten Tonssysteme gebraucht wird. \*) In diesem Verhältnisse macht sie als  $\text{as}$  die Quinte zu des, und als  $\text{gis}$ , die Quinte zu  $\text{cis}$  in dem reinen Verhältnisse  $\frac{2}{3}$ . Aber als kleine Terz zu  $\text{f}$  ist sie ein wenig zu tief, denn anstatt des reinen Verhältnisses der kleinen Terz, nemlich anstatt  $\frac{5}{6}$ , evr

scheint sie in dem Verhältnisse  $\frac{27}{32}$ , so wie sie im Gegentheile als große Terz zu  $\text{e}$  ein wenig zu hoch ist, und, anstatt das Verhältniß  $\frac{4}{5}$  zu haben; sich in dem Verhältnisse  $\frac{405}{512}$

darstellt. Wollte man nun die Saite  $\text{as}$ , um zu  $\text{f}$  eine völlig reine kleine Terz zu bekommen, so viel höher stimmen, als nöthig ist, ihr das reine Verhältniß  $\frac{5}{6}$  zu geben,

so würde sie alsdenn als große Terz zu  $\text{e}$  (gegen welches sie ohnedies schon etwas zu hoch ist) so viel zu hoch werden, daß unser Ohr sie nicht ohne Bekleidigung würde vertragen können; und dann würde noch überdies die Quinte des  $\text{as}$  (als ein Intervall, dessen Verhältniß der Unität näher ist, als das Verhältniß der Terz, und welches eben deswegen noch weniger etwas merkliches von seiner Reinheit verlieren

kann, als jene, wenn das Ohr nicht beleidigt werden soll,) um so viel zu hoch seyn, als man den Ton  $\text{as}$  höher gestimmt hätte. Eben so verhält es sich umgekehrt, wenn man unsere Saite, um in ihr eine reine große Terz zu  $\text{e}$  in dem Verhältnisse  $\frac{4}{5}$  zu erhalten, so viel als hierzu nöthig wäre, tiefer stimmen wollte; denn alsdenn würde sie als Terz zu  $\text{f}$ , gegen welches sie ohnehin schon etwas zu tief ist, so tief werden; daß unser Ohr sie nicht mehr für eine kleine Terz, sondern für ein ganz unbrauchbares Intervall anerkennen würde; wober noch überdies die vorher reine Quinte  $\text{cis}$  ihr reines Verhältniß verlieren müßte. Man wird nun, so viel als hier vorläufig nöthig ist, im Stande seyn, die Ursachen einzusehen, warum in unserm Tonssysteme eine Temperatur der Töne nothwendig ist, oder warum unsere Saite  $\text{as}$  weder zu  $\text{f}$  eine völlig reine kleine Terz, noch zu  $\text{e}$  eine ganz reine große Terz abgeben kann.

As dur. Der Name einer unserer vier und zwanzig Tonarten, nemlich diejenige, in welcher der Ton  $\text{a}$ , der durch ein  $\text{b}$  um einen halben Ton erniedriget, und also in  $\text{as}$  verwandelt worden ist, als Grundton der harten Tonart angenommen wird. Damit die zweyte Stufe der Tonleiter dieses Tones gegen den Grundton eine große Secunde, die vierte Stufe aber gegen denselben eine reine Quarte, und die fünfte eine reine Quinte ausmache, müssen die Töne  $\text{b}$ ,  $\text{e}$  und  $\text{d}$  ebenfalls einen halben Ton erniedriget, und in  $\text{b}$ ,  $\text{es}$  und  $\text{des}$  verwandelt werden. In unserm temperirten Tonssysteme werden die Stufen dieser Tonart in folgenden Verhältnissen ausgebe:

	as	b	c	des	es	f	g	as
1	8	64	3	2	16	128	$\frac{1}{2}$	
2	9	81	4	3	27	243		

\*) Eigentlich sollte der Ton  $\text{as}$  gegen den Grundton des ganzen Tonsystems, nemlich gegen den Ton C, als keine Sexte das Verhältniß  $\frac{5}{8}$ ,  $\text{gis}$  zu C aber, als übermäßige

Quinte das Verhältniß  $\frac{16}{25}$  haben, und dann wäre  $\text{as}$  um das Komma  $\frac{125}{128}$ , welches man insbesondere die  $\text{Die f}$   $\text{is}$  nennet, höher als  $\text{gis}$ . Warum unsere Saite nicht in diesen Verhältnissen ausgebe werden kann, wird durch die Artikel Temperatur und Tonssysteme eintuchtender werden.

**As moll** ist eine der vier und zwanzig Tonarten der modernen Musik, von der man aber, weil jeder Ton in derselben um einen halben Ton erniedriget werden muß, selten Gebrauch macht. Man bedient sich stat derselben lieber der Tonart G moll, bey welcher nur fünf Kreuze vorzuzetchnen nöthig sind. S. G moll.

**Alor** war ein Saiteninstrument der alten Hebräer. Den mehresten Abbildungen desselben zu Folge war es dem Nablum ähnlich, und hatte die Form eines länglichen Vierecks. Es war mit zehn Saiten bezogen, die mit einer Feder gerissen wurden. Viele nennen es ebenfall, wie das Nablum, ein Psalter. s. Nebel.

**Alora**, s. Chahogeroth.

**Aspiriren** oder aushauchen, nennt man bey dem Singen denjenigen Fehler, wenn der Sänger vor einem lauten Buchstaben ein h ausspricht, wo es nicht Statt finden soll; z. E. wenn er anstatt a die Sylbe ha, oder anstatt o, ho singt. Am öftersten wird dieser Fehler von denjenigen, die sich ihn angewöhnt haben, bey den so genannten melismatischen Dehnungen einer Sylbe, das ist, in dem Falle gemacht, wenn auf den lauten Buchstaben einer Sylbe mehrere Töne gesungen werden, und wo eigentlich in der Aussprache bloß der reine Vokal gehört werden soll; z. E. wenn anstatt



lo = = = bet den Herrn.

auf folgende Art gesungen wird:



lo ho ho ho ho ho bet den Herrn.

**Allai**, sehr, oder genug. Man braucht dieses Beywort zur nähern Bestimmung des Zeitmaßes bey den Ueberschriften der Tonstücke; z. E. *adagio allai*, sehr langsam, *allegro allai*, sehr geschwinde, u. s. w.

**A suo arbitrio**, nach seinem (nemlich des Ausfühlers) Urtheile, oder Gefallen, wird entweder bey eben der Gelegenheit gebraucht, wie *a capriccio*, oder *ad libitum*, oder der Ausdruck wird als Ueberschrift bey einem Tonstücke gesetzt, und zeigt an, daß der Tonsetzer die Wahl des Zeitmaßes, in welchem es vorgetragen werden soll, der Einsicht des Ausfühlers überläßt.

**A suo commodo**, nach seiner (des Ausfühlers) Bequemlichkeit, hat die nemliche Bedeutung, wie *a suo arbitrio*.

**A tempo**, nach dem Takte, oder in einem bestimmten Zeitmaasse. *Eieba a battuta*.

**Athlothen** oder **Agonotheten**. So wurden bey den öffentlichen musikalischen Wettstreiten der Griechen die Richter genannt, welche entschieden, wer von den Streitenden den Preis errungen habe.

**Attacca**, falle ein, wird gewöhnlich nur am Ende eines Satzes gebraucht, wenn der darauf folgende Satz eben desselben Tonstückes ohne Verweilen nach dem vorhergehenden angefangen werden soll; z. E. *attacca il seguente Finale*, fange das folgende Finale gleich an.

**Atto**, der Akt oder Aufzug eines theatralischen Stückes; s. Akt.

**Attore**, (ital.) s. Acteur.

**Attrice**, (ital.) s. Actrice.

**Aubade**, (franz.) Eine Morgenmusik, die auf der Straße unter jemand's Fenster gemacht wird; oder ein Ständchen.

**Audace**, kühn, herzhast; s. Ardito.

**Aufhaltung**. Wenn in der Tonkunst von einer Aufhaltung die Rede ist, so betrifft sie entweder einen ganzen Satz, oder nur die Aufhaltung einzelner Töne, und zwar entweder bloß in melodischer, oder auch in harmonischer Rücksicht.

Unter der Aufhaltung des Satzes selbst versteht man die Verzögerung der völligen Entwicklung eines Gedankens oder Satzes. Eine solche Verzögerung kann geschehen, durch die unmittelbare Fortsetzung einer in der Melodie enthaltenen Motenfigur. So wird z. B. folgender Satz

Grave.



durch die Fortsetzung seiner Noten- wicklung desselben verzögert; als  
figur mehr verwickelt, und die Ent-



Oder die Aufzählung der Entwir- bewirkt; z. B. wenn die Endigungs-  
kung wird durch einen mit dem formel des Satzes bey Fig. 1, so  
dem Esurione eintretenden Anhang wie bey Fig. 2. aufgehalten wird.

Fig. 1.



Allegretto.

Fig. 2.



Die Aufzählung der völligen Ent-  
wicklung eines Satzes kann ferner  
hervorgebracht werden, durch den  
Gebrauch der so genannten Takter-  
stimmung, von welchem Prozesse man  
an seinem Orte \*) Beispiele findet;  
und endlich auch durch die Trugs-  
schlüsse, von welchen der Artikel

Cadenz die nöthigen Beispiele  
enthält.

Beispiele von der Aufzählung  
einzelner melodischen Töne geben  
uns theils die Vor schläge, theils  
auch diejenigen Aufzählungen der  
melodischen Hauptnoten, die man  
mit dem Ausdrucke Retartationen

\*) S. Takterstimmung.

zu bezeichnen pflegt. *S. Retarvation.*

Die harmonische Aufhaltung entsteht, wenn eine in der schwachen Zeit des Taktes vorhandene Consonanz, die sich in dem folgenden guten Takttheile eine Stufe abwärts in eine andere Consonanz bewegt, auf dem Grundtone der letzten auf gehalten, und erst zur Dissonanz wird, ehe sie ihren Schritt in die Consonanz vollbringt. Siehe den Artikel *Verhalt.*

*Auflösung* nennet man 1) den stufenweisen Fortschritt einer Dissonanz in ein consonirendes Intervall, \*) oder die Herstellung des durch eine Dissonanz zerstörten Wohlklanges. Durch den Gebrauch der Dissonanzen wird die vollkommene Harmonie auf eine kurze Zeit mit Vorfuß zerstört, damit die darauf folgende Wiederherstellung derselben desto reizender werde. So wie eine lichte Farbe von Schatten umgeben in einem Gemälde weit lebhafter auf das Auge wirkt, als

wenn sie mitten unter andern hellen Farben erscheint; eben so bestimmt die Consonanz, in welche sich eine Dissonanz auflöset, für das Ohr einen merklich erhöhten Reiz.

Die regulär gebrauchten Dissonanzen, das heißt, diejenigen, die sich, ehe sie in einer guten Taktzeit als Dissonanzen aufgeführt werden, in der vorhergehenden schlechten Taktzeit erst als Consonanzen hören lassen, müssen in der wieder darauf folgenden schlechten Zeit des Taktes aufgelöset werden, das ist, sie müssen nach Beschaffenheit des dissonirenden Intervalls eine Stufe auf- oder abwärts in eine Consonanz fortschreiten. So wird z. B. in dem folgenden Satze der Ton *c*, der durch den Basson *d* zu einer Dissonanz, nemlich zu einer Septime wird, eine Stufe abwärts in den Ton *b* aufgelöset, der bey Fig. 1 gegen den Bass eine Terz, bey Fig. 2 eine Quinte, und bey Fig. 3 gegen den liegen bleibenden Bass eine Sexte ausmacht.

Fig. 1.

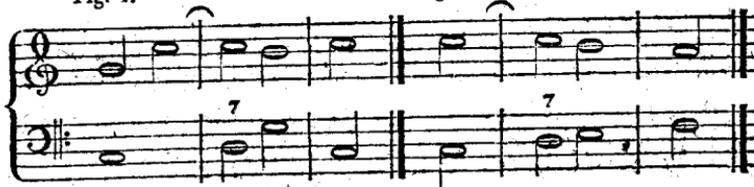


Fig. 2.

Fig. 5.



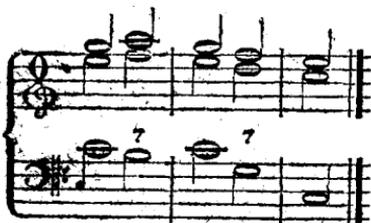
Hieraus sehet man, daß zwar die Auflösung in eine Consonanz geschieht, daß aber das consonirende Intervall, welches die Auflösung ausmacht, von dem Schritte her

stimmt wird, den die Gegenstimme gegen den auflösenden Ton macht. Alle Dissonanzen werden eine Stufe abwärts aufgelöset, ausgenommen die übermäßigen, die bey

\*) Auflösen heißt hier nemlich eben so viel, als entbinden; denn wenn die regulär gebrauchte Dissonanz, die an ihre vorhergehende Vorbereitung gebunden wird, in einem Wohlklang fortschreiten soll, so muß die Bindung wieder aufgelöset werden.

Ihrer Auflösung einen Schritt über sich treten. In welche Intervallen jede besondere Gattung der Dissonanzen sowohl am gewöhnlichsten, als auch auf eine ungewöhnlichere Art aufgelöst zu werden pflegt, soll in dem besondern Artikel eines jeden dissonirenden Intervalls angezeigt werden.

Die durchgehenden Dissonanzen, nemlich diejenigen, die ohne Vorbereitung, und auf einer schlechten Takzeit gemacht, und also gewissermaßen irregulär gebraucht werden, müssen ihre Auflösung in der guten Takzeit erhalten; z. B.



Als Kunstwort wird der Ausdruck Auflösung auch

1) bey dem so genannten geschlossenen Canon gebraucht. Wenn bey einem Canon, der nur mittelst einer einzigen Stimme dargestellt ist, sowohl der Ort, wo die folgenden Stimmen eintreten, als auch das Intervall, in welchem die übrigen Stimmen den Satz nachahmen, nicht angezeigt werden, so pflegt man das Auffuchen derselben die Auflösung des Canons zu nennen. C. Canon.

Aufschlag, Auftakt, (griech. Arsis) ist die schwache Zeit des Taktes, die man auch oft den schlechten oder den unaccentuirten Takttheil nennet, weil die Noten, die auf diesen Takttheil fallen,

im Vortrage weniger Nachdruck erhalten, als diejenigen, die auf den guten Takttheil zu stehen kommen.

Den Namen Aufschlag oder Auftakt hat dieser Theil des Taktes deswegen bekommen, weil heut zu Tage derjenige, der den Takt giebt, mit dem Eintritt dieses Takttheiles die Hand oder den Fuß aufhebt, und in dem entgegen gesetzten guten Takttheile niederschlägt. \*) In den Taktarten von zwey Zeiten, nemlich in dem Zwey zweytel; Zweyviertel; und Sechschachtel; Takte, fällt der Aufschlag auf die zweite Takzeit, in die dritte hingegen fällt er, wenn der Takt aus drey Zeiten bestehet, wie z. B. der Drey zweytel; Dreyviertel; Dreyachtel oder Neunachtel Takt.

In den zusammengesetzten Taktarten wird zwar bey dem Takteben auch nur bey jedem Takte einmal niedergeschlagen, demobngeachtet enthalten sie zwey gute und zwey schwache Takzeiten, weil jeder Takt derselben aus zwey Takten einer einfachen Taktart zusammengesetzt ist. Daher fällt z. B. in dem Viervierteltakte die gute Takzeit auf das erste und dritte, die schlechte oder schwache Takzeit hingegen auf das zweyts und vierte Viertel.

Wenn ein Tonstück mit einer oder mit mehreren kurzen oder unaccentuirten Noten anfängt, die eben deswegen, weil sie keinen besondern Nachdruck im Vortrage erhalten sollen, in die schwache Zeit des Taktes gebracht werden müssen, so pflegt man zu sagen, es fange im Aufschlage oder im Auftakte an. Dieser Anfang mit unaccentuirten Noten geschieht aber nicht allein vor dem Niederschlage des Taktes, sondern sie müssen auch oft erst nach dem Niederschlage anfangen, wie z. B. in folgendem Satze:

\*) Die Alten verfahren bey dem Takteben in umgekehrter Ordnung, das ist, sie schlagen bey der schwachen Zeit nieder, und erheben die Hand oder den Fuß bey der guten Takzeit. S. Rousseau's Dictionnaire de Musique. Auch unter den neuern Tonkünstlern haben einige diese Gewohnheit beygehalten; so sagt man z. B. dieses von dem bekannten italiänischen Conserger Scarlatti.



Allegretto.

Die Ursachen dieser Einrichtung findet man in dem Artikel Casur entwickelt.

Uebrigens werden nicht allein in dieser schwachen Zeit des Taktes die regulär gebrauchten Dissonanzen vorbereitet und auch wieder aufgelöst, sondern man verstatet in derselben auch in Ansehung verschiedener harmonischen Regeln eine Ausnahme. So kann z. B. in dem Verfolge eines zweystimrigen Satzes, in welchem man den Anschlag der Oktave in dem guten Taktheile, wegen der leeren Zusammenstimmung verbietet, in der schwachen Zeit gar wohl statt finden. Auch die Terz eines Dreyklanges, die in dem drey- und vierstimmigen Satze im guten Taktheile nicht weggelassen werden darf, kann im schlechtesten Taktheile wegfallen, wenn die Stimmen außerdem einen guten Fortgang haben.

**Ausschnitt.** So nennet man bey den Flötenstimmen der Orgel diejenige Oeffnung über dem Kerne der Pfeifen, durch welche der Wind aus der Röhre in das Rohr der Pfeife gehet. Von der Größe dieses Ausschnittes hängt größtentheils die schärfere oder schwächere Intonation des Pfeifenwerks ab. Die gedeckten Stimmen haben nach der gewöhnlichen Regel einen weitem Ausschnitt, als das offene Pfeifenwerk.

**Austrich, s. Hinaustrich.**

**Auftakt, s. Aufschlag.**

**Aufzug.** Ein Luststück, dessen man sich zur Begleitung einer solchen Gesellschaft bedient, die sich auf eine feyerliche Art von einem Orte zum andern bewegt.

Sey es doch, daß der Tonsetzer durch einzelne Kunstprodukte dieser Art eben so wenig seinen Namen verweigert, als man gewohnt ist, den Tonkünstlern über die gute Ausführung derselben Beyfall zuzustatten, so bleibt dennoch der Aufzug ein wichtiges Produkt der

Kunst. So verschieden, auch bey allen uns bekannten Nationen der Erde durch alle Zeitalter hindurch Sitten, Gewohnheiten, Religionsgebräuche, u. dergl. gewesen seyn mögen, und noch sind, so sehen wir sie dennoch alle darinne vereint, daß sie ihre Feste, und besonders ihre festlichen Aufzüge mit Musik begleiten. Derselbe genügt für die Wichtigkeit dieser Luststücke überhaupt betrachte.

Von den Eigenschaften der Musik bey militärischen und bürgerlichen Aufzügen wird in dem Artikel Marsch gehandelt; hier haben wir es bloß mit den theatralischen Aufzügen zu thun.

Weil es in der Oper, bey solchen Gelegenheiten, wo die handelnden Personen mit einem ihrem Charakter und Range angemessenen Pompe auf der Schaubühne aufziehen, nicht darauf angelegt ist, den Zuschauer bloß durch das Spielwerk theatralischer Pracht zu ergötzen, sondern ihm vielmehr die Wichtigkeit dieser Personen auf eine bloß sinnliche Art darzustellen, um dadurch unvermerkt das Interesse an ihren Handlungen oder Schicksalen zu erhöhen; so muß nothwendig auch die Tonkunst bey solchen Aufzügen nicht bloß zu schimmern, sondern auch zugleich die Wichtigkeit des Charakters und Standes der aufziehenden Personen darzustellen suchen, und alle ihre Kunstmittel aufbieten, um diesen Zweck zu erlangen. Eben daher bestimmet der Charakter des feyerlichen, den jeder Aufzug überhaupt behaupten muß, in der Oper so verschiedene Modifikationen; so zeigt er sich z. E. anders bey dem Einzuge des Helden nach der Ueberwindung der Feinde des Vaterlandes, anders in dem Aufzuge einer Gesellschaft Priester, die sich der Weisheit und Tugend widmen, von welcher Satsung uns Mozart in der Zauberflöte ein sühntreffliches Beispiel gegeben hat, u. s. w.

Aus diesen Ursachen lassen sich die Eigenschaften der Musik bey den theatralischen Aufzügen nicht so im Allgemeinen bestimmen, wie bey den militärischen oder bürgerlichen Aufzügen, von welchen an seinem Orte \*) gehandelt wird, sondern hier muß das Feyerliche und Erhabene, welches jedem Aufzuge eigen ist, erst durch den Charakter und Stand der aufziehenden Personen näher bestimmt werden, ehe entworfen werden kann, in welchem Grade der Satz vollstimmig, die Bewegung desselben langsamer oder geschwinder, und der Vortrag mächtiger oder sanfter seyn muß.

Man bedient sich auch des Ausdruckes Aufzug, um diejenigen kleinen Tonstücke zu bezeichnen, die durch ein Chor-Trompeter aufgeführt werden. Diese Art der Aufzüge haben eben so wenig einen festbestimmten Charakter, als eine bestimmte Tactart und Bewegung.

Sie bestehen gemeinlich aus zwey Clarinen, Prinzipal und ein Paar Pauken. In Ermangelung der letzteren läßt man die beyden Pauskantöne auf einer Trompete ausführen, die, man alsdenn *Touquet*, oder *Toccato* nennet, so wie überhaupt bey flüchtigten Aufzügen dieser Art die vierte Trompeterstimme diesen Namen bekömmt.

Augenorgel, siehe Farbenspiel vier.

Augmentatio. Man bezeichneth damit dasjenige Verfahren, bey welchem in dem Verfolge des Satzes ein melodischer Theil, und zwar am gewöhnlichsten der Hauptsatz einer Fuge, in Noten von größerer Geltung vorgestellt wird; z. E. wenn man den Satz bey Fig. 1. in dem Verfolge des Tonstücks von einer der vorhandenen Stimmen, so wie bey Fig. 2. vortragen läßt.

Fig. 1.



Fig. 2.



Augmentatio.

**Auletes.** (griech.) ein Flötenspieler.

**Aulos.** (griech.) die Flöte oder Pfeife. Diesen Namen führte eine der ältesten Gattungen der Blasinstrumente der Griechen, dessen Erfindung der Göttin Minerva zugeschrieben wurde. Es war unter den Blasinstrumenten das einzige, welches man zuweilen zur Begleitung des Gesanges brauchte. Daß die griechische Flöte nicht so, wie unsere moderne Flöte beschaffen gewesen ist, und in Ansehung ihres Traktements mehr unserer Hoboe oder Clarinette entsprochen habe, sehet man aus der Geschichte des

Midas von Agrigent, dem, als er in den Pythischen Spielen um den Preis stritt, der Zufall begegnete, daß ihm im Blasen das Rohr oder Mundstück, vermittelst dessen der Ton auf der Flöte herausgebracht wurde, zerbrach, und an dem Goumen hängen blieb. Seine Gegenwart des Geistes, die ihm den Entschluß fassen ließ, sein Tonstück ohne Mundstück zu vollenden, und der neue und ungewöhnliche Ton, den das Instrument dadurch erhielt, erwarteten ihm den Siegeskranz.

Die Flöte hatte bey den Griechen viele Abarten, denn man bediente

\*) In dem Artikel Marsch.

sich 1) einer einfachen Fide, die man Monaulos nannte; 2) der Doppelfide, die aus zwey zusammengefügten Fiden mit einem gemeinchaftlichen Mundstücke bestand. Diese wurde wieder in die linke und rechte unterschieden; man weiß aber nicht, worinne dieser Unterschied bestanden hat. Einige glauben, die linke Fide habe die tiefern, und die rechte die höhern Töne enthalten. Man unterschied ferner die Fiden 3) nach den Tonarten, daher hätte man dorische, phrygische und lydische Fiden u. s. w.; 4) nach der Höhe und Tiefe der Töne; die höhern wurden Jungfern, und Knabenfiden, die tiefern aber Männerfiden genannt; 5) nach dem Gebrauche; es gab nemlich Trauerfiden, Hochzeitsfiden, Chorfiden, welche zur Begleitung der Ehre gebraucht wurden, und Stimmfiden, dero man sich bediente, um in theatralischen Vor-

stellungen den Schauspieler im Tone zu erhalten.

Aulozonum. Die Krücke an dem Mundstücke der Schnarrwerke in der Orgel.

A una chorda, auf einer Saite. Man findet diesen Ausdruck zuweilen in obligaten Stimmen für die Violine oder Viola bey solchen Stellen, in welchen die Töne gewöhnlich auf mehr als einer Saite gespielt werden. Zuweilen verlangt aber der Tonsetzer, daß eine solche Stelle, die auf einer tiefern Saite der genannten Instrumente anfangt, auch auf der nemlichen Saite fortgesetzt werden soll, weil dadurch der Satz, wegen der Verschiedenheit des Tones, die auf den tiefern Saiten in den höhern Lagen der Hand diesen Instrumenten eigen ist, eine besondere Modifikation erhält; in diesem Falle bedient er sich bey solchen Stellen des erwähnten Ausdruckes; s. D.

a una chorda.

etc.



Ausarbeitung. Man versteht unter diesem Ausdrucke die letzte Bearbeitung eines Kunstwerkes, nachdem die Anordnung und Darstellung aller Theile desselben vollendet ist, oder mit andern Worten, die Hinzufügung der zufälligen Vollkommenheiten desselben. Bey der Anlage eines Tonstückes werden die wesentlichen Theile desselben erfunden und festgesetzt. \*) In der Ausführung werden diese Theile so bearbeitet, daß die Empfindung, welche ausgedrückt werden soll, verschiedene Modifikationen, und den Stoff zu ihrer Fortdauer, das Tonstück selbst aber seine Form und seinen Umfang erhält. \*\*) Die Ausarbeitung beschäftigt sich endlich mit der gänzlichen Vollendung des Werks. Ihr Gegenstand ist,

dem Kunstprodukte alle diejenigen zufälligen Vollkommenheiten und Schönheiten zu geben, die es, ohne seine wesentlichen Vollkommenheiten zu verdunkeln, erhalten kann. Hier wird die Wirkung erlangen, welche durch die Neben- und Füllstimmen erhalten werden kann, die bey der Ausarbeitung ihr Daseyn erhalten. Hier wird abgerundet, was noch zu eckicht ist, und die Auswüchse werden weggeschnitten, die in dem Feuer der Arbeit bey der Ausführung entsprossen sind. Der grammatische Theil des Ganzen wird berichtigt; kurz das Tonstück wird bis auf seine kleinsten Theile ausgefeilt, und die hohen Lichter des Tongemäldes erhalten die letzten Drucker.

\*) Etwa Anlage.

\*\*) Etwa Ausführung.

„Dieser Theil der Kunst, sagt ein anerkannter Kenner, \*) hat aber auch seine Abwege. Man kann ein Messer, um ihm die höchste Schärfe zu geben, so lange schleifen, bis aller Stahl weggeschliffen ist; und so kann durch eine übertriebene Ausarbeitung ein Werk viel von den höhern Kräften, die es gehabt hat, verlieren. Wer glaubt, daß er jede Kleinigkeit, die er fühlt, ausdrücken wolle, der irret sich, und wird durch die dahin abzielende Ausarbeitung sein Werk verderben. Es dünkt darauf an, daß auch von den kleinern Schönheiten nur die wesentlichsten glücklich in ein Werk gebracht werden: diese machen, daß man sich die andern hinzu denkt.“

Eine starke Ausarbeitung erlauben 1) nur diejenigen Tonstücke, bey welchen es mehr auf äußern Glanz der Kunst und auf mechanische Geschicklichkeit, als auf den Ausdruck bestimmter Empfindungen abgesehen ist. Daber bestimmen auch die Theoristen den Unterscheidungscharakter des Kammerstols durch die feistigere Ausarbeitung der für die Kammer bestimmten Tonstücke. 2) Erlauben eine starke Ausarbeitung diejenigen Tonstücke, deren Charakter Mäßigkeit, Anmuth und Ruhe ist, das ist, diejenigen, die eine gewisse Sättigung einer angenehmen Empfindung zum Gegenstande haben. Das Große hingegen und das Erhabene, das wild dahin Strömende, welches alles mit sich fortreißt, das tiefe Gefühl der Wehmuth und des Schmerzes, u. s. w. verliert durch Anhäufung zufälliger Schönheiten einen großen Theil seiner Kraft.

Ueberhaupt muß sich der Tonsetzer bey solchen Stellen, wo die Empfindungen auf einen hohen Grad ihrer Aeußerung steigen, für starke Ausarbeitung, und Anhäufung zufälliger Schönheiten, und besonders für harmonischen Künsteleven hüten, und Enthaltbarkeit genug besitzen, kleinere Schönheiten dem höhern Zwecke der Kunst aufzuopfern.

Ausblasen. Die mehresten Arten der musikalischen Instrumente, die ganz neu aus der Hand ihrer Verfertiger kommen, haben die Eigenschaft, daß ihr Ton roher klingt, und daß viele Töne derselben nicht mit solcher Leichtigkeit ansprechen, wie bey Instrumenten, die schon einige Zeit gespielt worden sind, und bey welchen sich jeder Ton durch die öftere Intonation gleichsam schon eingepägt hat. \*\*) Diese Eigenschaft findet sich auch bey den mehresten Arten der Blasinstrumente; man pflegt daher von einem solchen Instrumente, welches noch neu ist, und bey welchem die Töne noch nicht so leicht und mit solcher Sicherheit ansprechen, wie bey ältern Instrumenten, zu sagen, es sey noch nicht ausgeblasen.

Weil theils die Töne auf einem neuen Blasinstrumente, wie schon gesagt, nicht so leicht und sicher ansprechen, wie auf einem schon ausgeblasenen, theils auch weil ein solches neues Instrument die Eigenheit besitzt, daß es einem mehrmals unrein angeblasenen Ton dergestalt annimmt, daß er hernach nur mit vieler Mühe (oft auch gar nicht mehr) wieder rein eingeblasen werden kann, so darf sich ein Ansänger nicht eher an ein neues Instrument wagen, als bis sein Ohr genugsam gebildet ist, und sein Anseh die nöthige Sicherheit erlangt hat, um alle Töne gehörig rein zu intoniren.

Ausdruck. Der Ausdruck der Empfindungen in ihren verschiednen Modifikationen ist der eigentliche Endzweck der Tonkunst, und daher das erste und vorzüglichste Erforderniß eines jeden Tonstückes. „Ein solches Werk, sagt Sulzer in der allg. Theorie der schönen Künste das bloß unsere Einbildungskraft mit einer Reihe harmonischer Töne anfüllt, ohne unser Herz zu beschäftigen, gleicht einem von der untergehenden Sonne schön bemahlten Himmel. Die liebliche Vermischung mannigfaltiger Farben ergötzt uns; aber in den Figuren der Wolken sehen wir

\*) Sulzer in der Theorie der schönen Künste.

\*\*) Siehe Ausspielen.

„nichts, das unser Herz beschäfti-  
gen könnte. Bemerken wir aber  
„in dem Gesange, außer der voll-  
kommenen Fortströmung der Töne,  
eine Sprache, die uns die Aeuße-  
rungen eines fühlenden Herzens  
verrät, so dienet die angenehme  
„Unterhaltung des Gehörs der  
„Seele gleichsam zu einem Ruhe-  
„bette, auf welchem sie sich allen  
„Empfindungen überläßt, die der  
„Ausdruck des Gesanges in ihr  
„hervorbringt.“

Die Aeußerung unserer Empfindun-  
gen mit ihren Modifikationen ist nicht  
das Werk eines Augenblicks, son-  
dern eine Folge von Darstellung  
dessen, was in unserem Herzen vorge-  
het, successiver Ausbruch der Ge-  
fühle, die, auf gewisse Veranlassun-  
gen aus ihrem Schlummer geweckt,  
sich unserer bemächtigen. Bey der  
successiven Darstellung dieser Ge-  
fühle lassen sich gewisse Bewegun-  
gen wahrnehmen, wodurch sich nicht  
allein die verschiedenen Empfindun-  
gen selbst, sondern auch die verschie-  
denen Modifikationen einer jeden  
Empfindung insbesondere, von eins-  
ander unterscheiden lassen; daher  
bedienet man sich auch oft zu  
ihrer allgemeinen Bezeichnung des  
Ausdrucks *Grades* der Bewegun-  
gen. Die ästhetischen Empfindun-  
gen verweilen bis zu einem gewis-  
sen Grade der Sättigung bey allen  
den Bildern, welche ihnen die ge-  
schäftige Einbildungskraft in diesem  
Seelenzustande herbey zaubert. Die  
Freude, weniger verweilend bey  
ihren verschiedenen Modifikationen,  
hüpft von einem Bilde zum andern  
in locker an einander gereihten  
Vorstellungen. Mache, Zorn und  
Wuth gleichen dem wilden und un-  
aufhaltbaren Strome, der alles mit  
sich fortreißt, was sich ihm entge-  
gen stemmt. Der Zirkel ist gleich-  
sam enger, in welchem sich die Mo-  
difikationen dieser heftigen Leidens-  
schaften bewegen; die Abstufungen  
derselben folgen schneller und mit  
Festigkeit auf einander, und ein  
Bild treibt das andere noch unau-  
sgemalt der Vorstellung vorüber.  
Allein wodurch erlangt der Tons-  
setzer die Gewalt, solche in den Zu-  
höhrern schlummernde Empfindun-  
gen bloß durch künstliche Mittel,  
bloß durch Verbindung der Töne,

zu erwecken? „Die Natur“ (fährt  
der vorhin schon angezeigte Schrift-  
steller fort) „muß den Grund zu  
„dieser Herrschaft in seiner Seele  
„gelegt haben. Diese muß sich  
„selbst zu allen Arten der Empfin-  
„dungen und Leidenschaften stim-  
men können. Denn nur dasjenige,  
„was er selbst lebhaft fühlte, wird  
„er glücklich ausdrücken.“ —

„Die Musik ist vollkommen  
„geschickt, alle diese Arten der  
„Bewegungen abzubilden, mit-  
„hin dem Ohr die Bewegungen  
„der Seele fühlbar zu machen,  
„wenn sie nur dem Tonsetzer hin-  
„länglich bekannt sind, und er  
„Wissenschaft genug besitzt, jede  
„Bewegung durch Harmonie und  
„Gesang nachzuahmen. Hierzu hat  
„er Mittel von gar vielerley Art  
„in seiner Gewalt, wenn es ihm  
„nur nicht an Kunst fehlt. Diese  
„Mittel sind: 1) die bloße Fort-  
„schreitung der Harmonie, ohne  
„Absicht auf den Takt, welche in  
„sanften und angenehmen Affekten  
„leicht und ungezwungen, ohne  
„große Verwickelungen und schwere  
„Aufhaltungen; in widrigen, zu-  
„mal heftigen Affekten aber, un-  
„terbrochen, mit öftern Ausweichun-  
„gen in entferntere Tonarten, mit  
„größern Verwickelungen, viel und  
„ungewöhnlichen Dissonanzen und  
„Aufhaltungen, mit schnellen Auf-  
„stößen fortschreiten muß. 2) Der  
„Takt, durch den schon allein die  
„allgemeine Beschaffenheit aller Ar-  
„ten der Bewegung kann nachgeah-  
„met werden. 3) Die Melodie  
„und der Rhythmus, welche, an sich  
„selbst betrachtet, ebenfalls allein  
„schon fähig sind, die Sprache aller  
„Leidenschaften abzubilden. 4) Die  
„Veränderung in der Stärke und  
„Schwäche der Töne, die auch sehr  
„viel zum Ausdrucke beytragen; 5) Die Begleitung und besonders  
„die Wahl und Abwechslung der  
„begleitenden Instrumente; und  
„endlich 6) die Ausweichungen und  
„Verweilungen in andern Tönen.  
„Alle diese Vortheile muß der Ton-  
„setzer wohl überlegen, und die  
„Wirkung jeder Veränderung mit  
„scharfer Vertheilung erforschen;  
„dadurch wird er in Stand gesetzt,  
„jede Leidenschaft auf das bes-

„stimmteste und kräftigste auszu-  
drücken.“

Hieraus siehet man zur Gnu-  
ge, wie nothwendig einem Ton-  
setzer das Studium der Empfindun-  
gen sey.

Auf Seiten der Ausführer bes-  
siehet der Ausdruck in der rich-  
tigen Auffassung der in den Ton-  
stücken enthaltenen Empfindungen  
und Ideen des Tonsetzers, und in  
dem diesen Empfindungen entspre-  
chenden Vortrage der Haupt- und  
Nebenstimmen. Beyde Erforder-  
nisse des Ausdruckes auf Seiten  
der Ausführer pflegt man über-  
haupt den guten Vortrag zu nen-  
nen. **S. Vortrag.**

**Ausführung.** Die ausgeführten  
Produkte der bildenden Künste ge-  
hen aus der Hand des Künstlers in  
einer so vollendeten Darstellung her-  
vor, daß man zu dem Genusse ders-  
selben weiter keines besondern Hilfs-  
mittels bedarf. — Nicht so bey den  
Werken des Tonsetzers, dessen vol-  
lendete Partitur ohne Beyhülfe des  
Vortragers gleichsam nur noch eine  
Schrift von Hieroglyphen enthält,  
die nur dem Geiste des Eingeweihten  
in dem innersten Heiligthume der  
Kunst verständlich ist. Für den ge-  
wöhnlichen und allgemeinen Genuß  
ist ein solches vollendetes Kunstwerk  
noch tod, und muß erst durch leben-  
dige Darstellung seiner Zeichen ver-  
mittelt der Gesangorgane oder der  
Instrumente dem Empfindungsver-  
mögen durchs Ohr vervollmachtet  
werden. Daher kömmt es, daß das  
Wort **Ausführung** in der Ton-  
kunst zwey verschiedene Bedeutungen  
hat, denn 1) bedient man sich dessel-  
ben, um einen gewissen Theil der  
Bearbeitungsart der Tonstücke dar-  
mit zu bezeichnen; man sagt z. B.  
der Tonsetzer habe dieses oder jenes  
Tonstück gut ausgeführt. In die-  
sem Falle ist also die Rede von der  
Art, wie der Componist die Haupt-  
gedanken des Satzes in den verschie-  
denen Perioden desselben durchgeföh-  
ret hat. Man braucht dieses Wort  
aber auch; 2) wenn entweder von  
dem Vortrage einer besondern Stim-  
me, oder von dem gemeinschaftlichen  
Vortrage aller zu einem Tonstücke  
gehörigen Stimmen die Rede ist;  
daher pflegt man zu sagen, er hat  
die Ausführung dieser oder jener

Stimme übernommen, oder das  
Tonstück ist von dem Orchester gut  
ausgeföhret worden, u. s. w. Es  
werden also mit diesem Worte zwey  
sehr wichtige Gegenstände der Kunst  
bezeichnet, von denen wir jeden ins-  
besondere näher betrachten müssen.

Es ist schon in dem Artikel **An-  
lage** gezeiget worden, daß die Ver-  
fertigung eines Tonstücks drey beson-  
dere Beschäftigungsarten nothwen-  
dig macht, nemlich die **Anlage**,  
die **Ausführung** und die **Aus-  
arbeitung**. In der **Anlage** wer-  
den die wesentlichen Theile des Gan-  
zen festgesetzt, und das Geschäfte der  
**Ausführung** ist, diese Theile in vers-  
chiedenen Wendungen und Zerglie-  
derungen durch verschiedene Haupt-  
perioden durchzuführen. Durch die-  
ses Verfahren bedömmt nicht allein  
das Tonstück seinen Umfang, son-  
dern die ausdruckende Empfindung  
erhält auch dadurch die nöthigen Mo-  
difikationen, und das Tonstück selbst  
den Stoff zur Fortdauer des Aus-  
druckes der Empfindung. Die An-  
zahl und der Umfang dieser Haupt-  
perioden, desgleichen auch die dabey  
beobachtete Tonansweitung, der  
Ort, wo dieser oder jener Haupttheil  
des Ganzen wiederholt wird, u. s.  
w. giebt jeder Art der Tonstücke die  
ihnen eigenthümliche Form.

Der Tonsetzer, der einen Satz  
ausführt, wiederholt bald diesen,  
bald jenen Hauptgedanken, je nach-  
dem er die Empfindungen, die er aus-  
drückt, modificiren will; er braucht  
bald diesen, bald jenen Hauptgedan-  
ken, und setzt ihn vermittelst der in  
demselben herrschenden Notenfigur  
dergestalt fort, daß diese Fortsetzung  
mehr Licht und Deutlichkeit über den  
Gedanken selbst, verbreitet; oder er  
verbindet damit einen solchen zufäl-  
ligen Nebengedanken, der ihn wie-  
der zu einem andern Hauptgedanken  
führt, u. s. w. Diese Verfahrens-  
art stimmt vollkommen mit der Na-  
tur unserer Empfindungen überein,  
die ebenfalls immer wieder auf den  
Hauptgegenstand zurückkehren, der  
sie hervorgebracht hat, die immer  
gern ihren Gegenstand aus vielen  
Gesichtspunkten betrachten.

So wie die **Anlage** hauptsächlich  
die Sache des begeisterten Genies  
war, so ist nun die **Ausführung**  
mehr der Gegenstand des Geschmacks,

wobey aber auch zugleich die höhern Kräfte des Geistes, besonders die Beurtheilungskraft ihre Wirksamkeit äußern müssen, wenn der Tonsetzer in dem Feuer der Arbeit nicht in die Gefahr kommen soll, durch Nebenideen auf Abwege geleitet zu werden. Er würde bey der vollkommensten Anlage in der Ausführung seinem Zwecke ganz entgegen handeln, wenn er z. B. einen Satz, der eine solche Empfindung zum Gegenstande hat, die ihrer Natur nach sich gern bey ihren Modifikationen verweilt, eben so ausführen wollte, wie einen solchen, in welchem eine Empfindung ausgedrückt wird, die mit einem gewissen Drange und mit Heftigkeit von einer Modifikation zu der andern übergeht. Man sieht übrigens aus diesem Beispiele zugleich, daß die Art der Ausführung eines Tonstücks hauptsächlich von der Beschaffenheit der ausdruckenden Empfindung bestimmt werden muß, und daß eine hinlängliche Kenntniß der Natur der Empfindungen für den Tonsetzer höchst nothwendig sey.

Man fordert von jedem Kunstwerke, daß es sowohl Mannigfaltigkeit, als auch Einheit enthalten soll. Um der ersten Forderung Genüge zu leisten, muß der Tonsetzer bey der Ausführung eines Tonstücks dahin sehen, daß er die in der Anlage enthaltenen wesentlichen Theile in verschiedene Wendungen bringe; er muß sie bald zergliedert, bald mit schicklichen Nebengedanken vermischt, und zwar in verschiedenen Perioden, und in verschiedenen mit der Haupttonart verwandten Tönen bergestalt einkleiden, daß eine hinlängliche Mannigfaltigkeit und Abwechslung in der Folge der Haupt- und Nebengedanken dadurch hervorgebracht wird. Geseht, man wollte in der zweyten Hauptperiode eines Tonstücks die Haupt- und Nebengedanken wieder in eben der Ordnung zum Vorscheine bringen, in welcher sie in der vorhergehenden Periode schon dargestellt worden waren, so würde dieses der Mannigfaltigkeit gerade entgegen seyn. Die Periode würde, anstatt ihre eigenenthümliche Darstellungsart der wesentlichen Theile des Ganzen zu enthalten, weiter nichts als eine

Wiederholung des vorhergehenden in einer andern Tonart darstellen, und dieses Verfahren würde verursachen, daß sich die ausdruckende Empfindung nicht in mehrern Modifikationen zeigen kann.

Es ist nicht genug, daß ein Tonstück diese oder jene Empfindung erwecke, nicht genug, daß gleichsam der Nerve dieser Empfindung nur gerührt werde, sondern diese Nahrung muß anhaltend, und zwar in verschiedener Stärke und Schwäche anhaltend seyn, das ist, die Empfindung muß in verschiedenen Modifikationen dargestellt werden; und dieses ist ja eben das eigentliche Geschäfte der Ausführung und der Endzweck derselben. Auf einer und eben derselben Stufe, der Stärke und Schwäche verweilend, läßt sich die Fortdauer einer erweckten Empfindung nicht denken, denn sie ist ihrer Natur nach eine beständige Ebbe und Fluth, die von der Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit ihrer Modifikationen hervorgebracht wird.

Sollten die durch Töne erweckten Empfindungen fortbauern, so müssen sie ununterbrochen neue Nahrung erhalten. Es muß ein solcher Zufluß der Ideen vorhanden seyn, der z. B. die angenehmen Empfindungen immer in einem neuen Netze darstellt, u. s. w. Und dieses kann durch weiter nichts erhalten werden, als dadurch, daß die in der Anlage des Tonstücks enthaltenen Hauptgedanken desselben, welche eigentlich den Ausdruck der Empfindung enthalten; bey der Ausführung immer in einer neuen Wendung zum Vorscheine gebracht werden; und dieses ist es, was man die Mannigfaltigkeit eines Tonstücks nennt.

Allein die Mannigfaltigkeit hat auch ihre Abwege, und besonders müssen sich angehende Tonsetzer hüten, sich von diesem Erfordernisse der Tonstücke einen falschen Begriff zu machen. Man darf nicht glauben, als komme es dabey auf die Zusammenraffung vieler Gedanken an; nicht die Vielheit der Haupttheile, nicht die Vielheit der in denselben enthaltenen Figuren der Noten machen die Mannigfaltigkeit eines Tonstücks aus. Nein! wenige Hauptgedanken, in denen überdies noch die Figuren der Noten

einander ähnlich sind, können, wenn sie in genügend verschiedene Bindungen gebracht worden sind, die zur Unterhaltung der Empfindung nöthige Mannigfaltigkeit des Tonsstückes enthalten; denn es kommt hierbei nicht sowohl auf die Menge der Theile, als vielmehr darauf an, daß sie in einer mehrmals abgeänderten Verbindung zum Vorschein kommen. Der mit Genie und Geschmack arbeitende Tonsetzer weiß die wenigen Hauptgedanken seines Sazes durch mehrere diesen untergeordnete, und genau damit zusammenhängende Gedanken so zu verbinden, daß die Empfindung immer neue Nahrung zu ihrer Fortbauer bekommt. Es ist daher bey der Darstellung der Mannigfaltigkeit eine gewisse Vorsichtsamkeit, vorzüglich aber ein gut gebildeter Geschmack nöthig, damit sich im Feuer der Arbeit bey der Ausführung eines Tonsstückes keine solcher Nebengedanken einschleichen, die unter den vorhandenen Umständen nicht schicklich mit den Haupttheilen des Sazes in Verbindung gebracht werden können. Denn nicht nur die Hauptgedanken, welche die Anlage des Tonsstückes enthält, sondern auch die damit in Verbindung gebrachten Nebengedanken, müssen so beschaffen seyn, daß sie unter einander verbunden ein schönes Ganzes ausmachen, bey welchem jeder Theil nicht allein der Absicht des Ganzen entspricht, sondern auch in Ansehung der Folge und Verbindung keinen Widerspruch enthält. Es dürfen keine Theile vorhanden seyn, die uns von der Vorstellung der Hauptsache, oder von der zu unterhaltenden Empfindung abführen. Alle Haupttheile müssen einen und eben denselben Zweck haben, und die damit in Verbindung gebrachten Nebengedanken müssen nur deswegen vorhanden seyn, jene aus einem immer neuen Gesichtspunkte darzustellen; dieses erfordert die Einheit als die zweyte der oben genannten Eigenschaften eines Tonsstückes. Denn sobald uns Gedanken zum Gehöre kommen, die mit der auszudrückenden Empfindung nicht in der nächsten Verbindung stehen, die nicht so beschaffen sind, daß sie uns im-

mer wieder auf die Hauptgedanken zurück führen, so wird die Vorstellung auf solche Ideen geleitet, die mit der vorhandenen Empfindung nichts gemein haben, und die Empfindung selbst, anstatt auf eine angenehme Art unterhalten zu werden, wird entweder zu sehr geschwächt, oder sinkt gar unvermerkt in ihren Schlummer zurück.

Nun haben wir den Ausdruck Ausführung noch in seiner zweyten Bedeutung zu betrachten. In diesem Falle, wo von der Darstellung der Tonsstücke vermittelt der Gesangorgane, oder vermittelt der Instrumente die Rede ist, pflegt man, wie schon oben erinnert worden ist, sowohl den Vortrag jeder einzelnen Stimme, als auch den gemeinschaftlichen Vortrag aller zu einem Tonsstücke gehörigen Stimmen damit zu bezeichnen. Die Ausführung jeder einzelnen Stimme erfordert, daß ihr Inhalt Note vor Note mit reiner und deutlicher Intonation, ohne Vermischung der Töne, mit der strengsten Taktfestigkeit, leicht und rund herausgebracht werde. Wird diese mechanische Fertigkeit so angewendet, daß sie dem Charakter des Tonsstückes, und der Absicht des Tonsetzers vollkommen entspricht, so nennet man sie insbesondere guten Vortrag.

Die Ausführung eines ganzen Tonsstückes, wo alle in demselben vorhandene Stimmen vereinigt, die Absicht der Kunst, und den besondern Zweck des Componisten erreichen sollen, erfordert nicht allein die nöthige mechanische Fertigkeit eines jeden Ausführers insbesondere, nicht allein die Anwendung dieser Fertigkeit dem Charakter des Tonsstückes, und den in jeder Stimme enthaltenen Vorschriften des Componisten, gemäß, sondern zugleich auch die Beobachtung aller derjenigen besondern Erfordernisse, wodurch der gute Vortrag aller einzelnen Ausführer zum allgemeinen guten Vortrage des ganzen Tonsstückes befördert wird, und die Vermeidung alles dessen, was der guten Wirkung des Ganzen nachtheilig ist.

Soll sich die Tonkunst in ihrem vollen Glanze, in ihrer möglichsten Vollkommenheit zeigen, soll die Absicht des Tonsetzers erreicht, und die Erwartung

Erwartung der Zuhörer befruchtiget werden, so muß man auf die Ausführung der Tonstücke alle mögliche Sorgfalt wenden. Die gute Ausführung hängt von vielen zusammenfassenden Umständen, von vielen Nuancen ab, die alle bald mehr, bald weniger zur Vervollkommenung des Ganzen beitragen, und die nothwendig alle beobachtet werden müssen, wenn eine gute Ausführung der Tonstücke statt finden soll. Nächst den schon vorhin angezeigten Eigenschaften, die von jedem, der bey der Ausführung der Tonstücke diese oder jene Stimme vortragen will, gefordert werden müssen, hängt die gute Ausführung noch von folgenden Stücken ab:

- 1) von der Stellung der zu einem Tonstücke gehörigen Stimmen;
- 2) von der proportionirlichen Vertheilung der Stimmen;
- 3) von der reinen Einstimmung der Instrumente;
- 4) von der Direktion des Anführers, und
- 5) von der Beobachtung aller dergleichen Pflichten, welche jedem Ausführender insbesondere bey der gemeinschaftlichen Ausführung eines Tonstückes obliegen. \*)

Weil in der Folge von diesen Gegenständen in besondern Artikeln gehandelt wird, so bleibt hier nichts besonderes darüber zu bemerken übrig.

**Aushaltungszeichen**, s. Fermate.

**Aushausen**, s. Aspiriren.

**Aus schreiben**, bezeichnet 1) das Abschreiben der Stimmen einer Partitur auf einzelne Blätter oder Bogen; und 2) das Plagiat eines Komposers, oder der Gebrauch ganzer Stellen, die sich in den Werken anderer Komposer befinden. Man setzt nothwendig voraus, daß derjenige, der sich für den Verfasser eines Tonstücks ausleiht, den Inhalt desselben aus sich selbst geschöpft habe. Hat er sich aber mit fremden Federn geschmückt, und mehrere

Stellen aus andern Tonstücken in sein Werk übergetragen, so sagt man, er habe andere ausgeschrieben. **Aus schreiben** bezeichnet zuweilen diejenige Biegsamkeit und Verbesserung der Singstimme, die durch viele Uebung im Gesange erhalten wird. Man darf aber darunter keinesweges ein heftiges Singen oder Schreien verstehen, wodurch besonders die hohen Stimmen bey jungen Personen eher verdorben als verbessert werden, und wodurch eine gewisse Härte des Tones oder eine Unbiegsamkeit der Gesangorgane entsteht, die man mit dem Namen einer überschrieenen Stimme bezeichnet.

**Auspielen**, ausgespielt. Saiteninstrumente, die schon einige Zeit gespielt worden sind, unterscheiden sich von ganz neuen Instrumenten durch mehr Reinheit des Tones. Ohne Zweifel wird daher durch das öftere Spielen derselben der Sangboden immer fähiger die besondern Grade der Schwingungen der Saiten immer mehr unvermischt aufzufassen und fortzupflanzen. Von einem Instrumente, welches diesen Vortheil durch vieles Spielen schon gewonnen hat, sagt man, es sey ausgespielt. \*\*)

Bei den Bogensinstrumenten ist der Vortheil, den dieses Auspielen gewährt, unter allen übrigen Instrumenten am merklichsten. Der Ton eines völlig ausgespielten Instrumentes dieser Art ist nicht allein schöner und marktiger, sondern er spricht auch weit leichter an, als bey noch nicht ausgespielten, bey welchen der Ton gleichsam noch nach Holze klingt, und mit einem stärkern Drucke des Bogens herausgehoben werden muß. Es gehört aber eine lange Reihe von Jahren dazu, ehe man von einem solchen Instrumente sagen kann, es sey völlig ausgespielt. Das durch das höhere Alter des Instrumentes in einem höhern Grade ausgetrocknete Holz, kann zwar, wie man behauptet, all-

\*) Auch die Beschaffenheit des Ortes, wo die Ausführung geschieht, trägt sehr viel zu ihrer besten oder schlechtesten Wirkung bey; weil aber dieses ein Gegenstand ist, der nicht unmittelbar den Künstler betrifft, so ist es oben übergangen worden.

\*\*) Aus dem Artikel Ausblasen sieht man, daß es mit den Blasinstrumenten die nämliche Beschaffenheit habe.

lerdings sehr viel zu dem bessern Tone und zu der leichtern Ansprache desselben beitragen; demohingachtet aber scheint es doch, daß die Hauptsache auf das viele Spielen des Instrumentes ankomme, weil man aus Erfahrung weiß, daß ein altes und völlig ausgespieltes Instrument, nachdem es eine geraume Zeit ungebraucht gelegen hat, gleichsam einige Zeit wieder von neuem ausgespielt werden muß, ehe es den Ton in der ihm eigenthümlichen Schönheit von sich giebt.

Ohngeachtet es bey den Vogeninstrumenten wegen der bald etwas höhern, bald etwas tiefern Stimmung bey ihrem Privatgebrauche, der Fall nicht ist, daß sich jeder Ton in seiner genau bestimmten Höhe dem Instrumente gleichsam eindrücken kann, wie bey den Blasinstrumenten, und ohngeachtet also diejenigen Töne, die bey einer Stimmung völlig rein gegriffen waren, bey einer wenig merklichen Abänderung der Stimmung ganz unrein werden, ohngeachtet dieser Abänderung behauptet man dennoch, daß, so wie bey den Blasinstrumenten, auch ein noch nicht völlig ausgespieltes Vogeninstrument, in der Hand des Anfängers durch das Unreingreifen der Töne, und durch einen ungalen Strich, viel von den Vortheilen verliere, die ihm ein reines und mit einem guten Striche begleitetes Ausspielen würde verschafft haben.

Um sich sehr auffallend von der Wirkung des Auspielens bey einem Vogeninstrumente zu überzeugen, darf man nur ein noch ganz neues Instrument unmittelbar aus der Hand des Verfertigers nehmen, und einige Tage bloß aus ein Paar nahe verwandten Tonarten, z. E. aus g' und d dur spielen; sobald man alsdenn diese Tonarten mit einer solchen verwechselt, die mehrere Töne nicht mit jenen gemein hat, z. E. wenn man nun aus es dur spielt, so glaubt man ein ganz anderes Instrument von weit roherem und Holzigerem Tone zu hören. Hieraus kann man sich überzeugen, wie viel Einfluß notwendig das Ausspielen auf Instrumenten dieser Art haben müsse.

**Ausweichung.** Man versteht darunter den Uebergang aus einer Tonart in eine andere, oder dasjenige Verfahren, mittelst dessen man in der Folge eines Tonstückes die harte oder weiche Tonart auf einen andern Grundton überträgt, und auf denselben ausübt.

Daß ein Tonstück den Ausdruck einer gewissen Empfindung enthalten, und bey dem Vortrage desselben diese Empfindung in den Zuhörern erwecken soll, bedarf wohl keines Beweises. Wenn aber durch ein solches Tonstück gleichsam der Nerve dieser Empfindung nicht bloß gerührt, sondern die Empfindung einige Zeit fortdauernd seyn soll, so ist nothwendig, daß sie in verschiedenen Modifikationen dargestellt werde, damit sie Nahrung zu ihrer Fortdauer bekomme. Hierdurch wird in dem Tonstücke eine gewisse Mannigfaltigkeit nothwendig, die hauptsächlich darinne besteht, daß die Haupttheile desselben, die, um das Gleichniß beizubehalten, den Nerven der Empfindung rühren, unter einander in mannigfaltige Wendungen gebracht werden.

Die Wiederholung dieser Haupttheile würde aber ohngeachtet der verschiedenen Wendungen, in welche sie gebracht werden, um verschiedene Modifikationen der Empfindung zu bewirken, dennoch eine gewisse Einförmigkeit behalten, wenn sie immer wieder durch eben dieselben Töne, das heißt, durch die Töne eben derselben Tonart dargestellt würde, in welchen sie vorher schon gehört worden sind. Um diese Einförmigkeit zu vermeiden, hat man die Einrichtung getroffen, daß man, damit bey einem Tonstücke die nöthige Einheit des Ganzen erhalten werde, zwar eine Haupttonart zum Grunde legt, in welcher zuerst einige wesentliche Theile des Tonstückes vorgetragen werden, und in welcher auch das Ganze geschlossen wird; dabey ist man aber gewohnt, die Haupttonart, nachdem sie sich einige Zeit hat hören lassen, mit einer andern zu verwechseln; und dieser Prozeß wird eine Ausweichung genannt.

Die häufigern und kühnern Ausweichungen, wodurch sich die neuern Kunstprodukte gemeinlich von den

ältern auszeichnen, oder der jetzige Gebrauch der Modulation, vorausgesetzt, daß er zweckmäßig angewandt wird, ist allerdings einer der seitigen Gegenstände, worinne die Kunst seit dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts, mit dem Periodenbau Hand in Hand, sehr merkwürdige Fortschritte gemacht hat. Die Formen der Tonstücke gewinnen dadurch eine größere Mannigfaltigkeit, und die Perioden (da, wo es schicklich ist,) mehr Verwickelung; durch die Erwartung ihrer Auflösung oder Zurückführung in die gewöhnlichen Tonarten, wird die Spannung des Gefühls erhöht, und bey dem wirklichen Eintritte in den gewöhnlichen Weg das Vergnügen vermehrt. —

Mehrere gute Tonsetzer haben das Ihre zu dieser Vervollkommnung der Modulation beygetragen; vorzüglich haben Haydn und Mozart neue Bahnen gebrochen, welche zu betreten aber nur Männer wagen sollten, die des Weges kundig sind; denn es ist nicht zu leugnen, daß dieser Fortschritt der Kunst der Nachahmungssucht auch Gelegenheit zu vielem Unthun gegeben hat, der anseht mit der Tonausweichung geschrieben wird; denn gewöhnlich sucht das Heer der Nachahmer nur das äußere Gewand, nicht aber den Geist der Originalkunstwerke zu erreichen. — Haydn setzte z. B. Menuetten, in welchen er in sehr entfernte Tonarten ausweicht; und siehe da, welch eine Menge von Menuetten, deren Bild und Ueberschrift deutlich genug zeigen, daß sie ihr Daseyn weiter nichts, als dem Gedanken, wie Haydn zu moduliren, zu verdanken haben! — Doch ich vertere mich in Deklamationen, anstatt einen kurzen Abriss der Theorie der Tonausweichung darzustellen. —

Weil bey dem Uebergange in eine andere Tonart nicht allein Töne zum Vorschein kommen, die in der Tonart, aus welcher ausgewichen wird, nicht enthalten sind, sondern auch noch überdies alle diejenigen Töne, die bey dem Wechsel der Tonarten beygehalten werden, eine ganz an-

dere Beziehung bekommen, so wird dem Ohre der Uebergang in eine andere Tonart sehr merkwürdig; und eben daher kann eine solche Ausweichung nicht bloß als Mittel, die Einförmigkeit zu vermeiden, sondern auch selbst zur Erhöhung des Ausdruckes, gebraucht werden.

Wenn man aus einer Tonart in eine andere ausweicht, so nimmt unser Gefühl bey dem Uebergange in die neue Tonart mehr oder weniger Schärfe oder Auffallendes wahr, je nachdem in der Tonart, in welche die Ausweichung geschieht, mehr oder weniger Töne der vortergehenden Tonart abgeändert werden müssen; so äußert z. B. der Uebergang von c dur ins g dur keine besondere Schärfe, weil in diesem Falle von der bestimmten Größe der Töne der Tonart c dur nur ein einziger Ton (nemlich f, in fis) abgeändert zu werden braucht, um die Tonart g dur zu erhalten. Weicht man aber aus der Tonart c dur z. B. in die Tonart a dur oder es dur aus, so wirkt der Uebergang weit auffallender und härter auf unser Gefühl, weil hier, um die Tonart a dur oder es zu erhalten, auf einmal drey Töne der Tonart c dur abgeändert werden müssen.

Angenehme und ruhige Empfindungen verlangen ihrer Natur gemäß bey ihrer Bearbeitung, und bey der Ausführung der Tonstücke, in welchen sie ausgedrückt werden sollen, solche Ausweichungen, die nicht scharf und auffallend auf unser Gefühl wirken; und sie erfordern überhaupt ihrem Charakter zu Folge keinen öftern Wechsel der Tonarten. Daher braucht man bey dem Ausdrucke derselben nur so viel Tonausweichung, als die nöthige Mannigfaltigkeit der Theile des Ganzen erfordert. Heftige und verdrißliche Empfindungen hingegen verlangen nicht allein eine öftere Abwechslung der Tonarten, als die Mannigfaltigkeit der Theile des Ganzen überhaupt genommen nöthig macht, sondern sie vertragen sich auch oft sehr gut mit auffallenden und härteren Ausweichungen, das ist mit solchen, bey welchen die

wechselnden Tonarten nicht in den nächsten Graden verwandt sind. \*) Es kömmt bey der Ausweichung in Rücksicht auf mehr oder weniger Abwechslung der Tonarten, und in Rücksicht auf die Wahl der nähern oder entferntern Verwandtschaft derselben, hauptsächlich auf zwey Gründe an: erstlich auf den Umfang und die Art des Satzes, und zweytens darauf, ob die Ausweichung blos gebraucht wird, um den Theilen des Ganzen auch in Absicht auf die Tonarten eine gewisse Mannigfaltigkeit zu geben, um das Ohr in der nöthigen Aufmerksamkeit zu erhalten; oder ob die Ausweichung zugleich zu dem Ausdrucke der vorhandenen Empfindung das Ihre beitragen soll.

Der Umfang des Satzes bestimmt in so ferne die Tonausweichung, daß man bey kurzen Sätzen nicht nöthig hat, eben so viele Nebentonalarten nach und nach hören zu lassen, als bey Sätzen von weitläufiger Ausföhrung. Die im Satze herrschende Empfindung muß dabey entscheiden, ob man sich blos der nächstverwandten Tonarten bedienen muß, oder ob man in entferntere Töne ausweichen kann.

Wenn der Tonseher die Ausweichung als ein besonderes Kunstmittel zum Ausdrucke der Empfindung braucht, bindet er sich an keine Grade der Verwandtschaft der Tonarten; er kann dabey in die entferntesten Tonarten ausweichen, wenn er die Geschicklichkeit besitzt, auf eine gute Art in dieselben überzugehen, und die Modulation wieder zurück in die gewöhnliche Bahn zu führen. Nur vermeidet man bey solchen Ausweichungen in entfernte Tonarten die sümlichen Leidenzen, das heißt, man schließt keine Hauptperiode des Satzes in einer mit der Grundtonart in so entfernter Verwandtschaft stehenden Tonart, weil dadurch die Einheit des Ganzen zu

sehr zerstört, und das Gefühl der Haupttonart zu sehr aus der Vorstellung verdrängt würde.

Wird aber die Ausweichung blos wegen der Mannigfaltigkeit, das ist, blos deswegen gebraucht, um bey der Wiederholung und Zergliederung der Hauptgedanken die Einsformigkeit der Tonarten zu vermeiden, so bedient man sich gewöhnlich nur der Ausweichungen in die zunächst mit der Grundtonart verwandten Töne, in welchen zugleich die Hauptperioden des Tonstückes geschlossen werden können. Diese sind, wenn eine harte Tonart zum Grunde liegt,

- 1) die harte Tonart der Quinte;
  - 2) die weiche Tonart der Sexte;
  - 3) die weiche Tonart der Terz;
  - 4) die harte Tonart der Quarte, und
  - 5) die weiche Tonart der Secunde.
- Liegt hingegen eine weiche Tonart zum Grunde, so geschehen diese gewöhnlichen Ausweichungen

- 1) in die harte Tonart der Terz;
- 2) in die weiche Tonart der Quinte;
- 3) in die weiche Tonart der Quarte;
- 4) in die harte Tonart der Sexte, und
- 5) in die harte Tonart der kleinen Septime.

In Ansehung der Ausweichung in diese Tonarten, die mit der bey einem Tonstücke zum Grunde gelegten Tonart in genauer Verwandtschaft stehen, haben unsere Vorfahren einen gewissen Gebrauch eingeföhrt, dessen man sich fast in allen Tonstücken bedient, \*\*) und von welchem man, weil er in der Natur der Sache, das heißt, in der natürlichen Verwandtschaft der Tonarten begründet ist, bis jetzt noch ohne besondere Ursachen selten abweicht. Diesem Gebrauche zu Folge weicht man in kleinen Tonstücken, z. B. in den Tanzmelodien, in den Melodien zu Oden und Liedern, oder auch in kurzen Allegro; oder

\*) Siehe Verwandtschaft der Tonarten.

\*\*) Das Recitativo macht hiervon eine Ausnahme. In dieser Art des Satzes ist keine Haupttonart vorhanden, auf welche sich die Ausweichung in andere Tonarten beziehet; es wird daher auch nicht in eben derselben Tonart geschlossen, in der es angefangen hatte. Gewöhnlich fängt es in einer solchen Tonart an, die dem vorhergehenden Satze nahe verwandt ist, und schließt in einer solchen, die mit der darauf folgenden Art, oder mit dem darauf folgenden Chöre in naher Verwandtschaft steht.

Andante: Sätze, wenn eine Periode in einer Nebentonart geschlossen werden soll, bey der Grundlage einer harten Tonart blos in die Tonart der Quinte, bey einer zum Grunde liegenden weichen Tonart aber, in die harte Tonart der Terz, zuweilen auch in die weiche Tonart der Quinte aus. Der Ausweichungen in die übrigen vorhin angezeigten nahe verwandten Tonarten bedient man sich nur durchgehend, das heißt, man berührt sie nur gelegentlich, ohne darinne einen Tonstich zu machen.

Bei ausgeführten Tonstücken weicht man in der ersten Hauptperiode, nachdem einige Sätze derselben in der Grundtonart vorgetragen worden sind, in die Tonart der Quinte, oder bey der Grundlage einer weichen Tonart gewöhnlicher in die harte Tonart der Terz, aus, und schließt diese erste Periode in dieser Tonart. Die zweyte Periode fängt am gewöhnlichsten wieder in der Tonart an, in welcher die erste geschlossen hat; die Modulation wird aber, ohne sich nunmehr in dieser Tonart lange aufzuhalten, wieder in die Grundtonart des Tonstückes zurückgeführt, in welcher man sich anseht eben so wenig lange verweilt, sondern vielmehr in die weiche Tonart der Sexte oder Terz ausweicht, wenn das Tonstück in einer harten Tonart gesetzt ist. Hat aber das Tonstück eine weiche Tonart zur Grundtonart, und die erste Periode desselben hat in der harten Tonart der Terz geschlossen, so wendet sich in der zweyten Periode die Modulation nach der Quinte hin. Zuweilen schließt man aber auch bey der Grundlage der weichen Tonart die erste Periode in der weichen Tonart der Quinte, und in diesem Falle modulirt die zweite Periode in die harte Tonart der Terz. In dieser Tonart wird die Tonführung entweder bis zum Schlusse der zweyten Periode erhalten, und in diesem Falle fängt gemeinlich die dritte Hauptperiode wieder mit dem Hauptsätze und zwar in der Grundtonart an; oder es wird dieser zweyten

Hauptperiode ein Anhang hinzugefügt, in welchem die Modulation durch verschiedene andere Nebentonarten wieder zurück in die Grundtonart geführt wird. Nun folgt endlich die Schlußperiode, die sich hauptsächlich in der Haupttonart hören läßt, dabey aber auch gelegentlich die Tonart der Quarte, zuweilen auch nochmals die Tonart der Quinte, berührt wird, ohne jedoch in derselben einen Tonstich zu machen. Dabey ist noch zu bemerken, daß man bey lang ausgeführten Tonstücken den Ton, in welchem man ausgewichen ist, wieder als einen besondern Grundton des Satzes betrachtet, von welchem man wieder in seine nächstverwandten Tonarten, jedoch ohne in denselben lange zu verweilen, oder eine Cadenz zu machen, ausweichen kann. Dabey fehlt es auch auf der Bahn der ganz gewöhnlichen Ausweichungen nicht an Mannigfaltigkeit der Tonarten, in welche die Modulation geleitet werden kann.

Man kann die Ausweichung in andere Tonarten füglich in drey besondere Arten abtheilen, nemlich in die zufällige, in die durchgehende, und die förmliche Ausweichung.

Wenn man einzelne Tonfolgen einer Melodie, die in einer und ebenderselben Tonart formodulirt, in den dazu zu gehörenden Stimmen so begleitet, als ob sie in einer verwandten Tonart ständen, so kann eine solche kurze Ausweichung wohl mit Recht zufällig genannt werden. Man findet diese Art der Ausweichung in dem Artikel Klangegeſchlecht, sowohl in Ansehung ihrer Entstehungsart, als auch in Ansehung ihres Gebrauches weitläufiger bey Gelegenheit der Betrachtung des chromatischen Klangegeschlechtes beschrieben, wo man zugleich verschiedene praktische Weyspiele solcher Ausweichungen findet.

Durchgehend ist die Ausweichung, wenn der Eintritt in die neue Tonart zwar mittelst ihres charakteristischen Tones \*) wirklich vor sich gehet, woben aber in dieser neuen

\*) Bey Tonarten, die keine *De* vorgezeichnet haben, ist der charakteristische Ton das *Subsemitonium modij*; so unterscheidet sich z. B. die Tonart *g* hier von der Tonart

Tonart nicht fortgefahren und geschlossen, sondern dieselbe entweder sogleich zurück in die vorhergehende Tonart geführt wird, wie bey Fig. 1; oder nach welcher erst in diese

nige Tonart übergegangen wird, in welcher die Modulation fortfahren, und ein förmlicher Tonchluß gemacht werden soll, wie bey Fig. 2.

Fig. 1. Allegretto.



Fig. 2. Allegro.



Oft folgen mehr solche durchgehende Ausweichungen unmittelbar auf einander, ehe dieselige Tonart zum

Vorscheine kömmt, in welche die Modulation geführt, und die Periode geschlossen werden soll; z. B.

Andante.



Solche durchgehende Ausweichungen sind sehr gut zu brauchen, wenn man in eine entfernte Tonart gehen, und die dabei sich gewöhnlich ankündende Härte des Ueberganges vermeiden will.

Eine förmliche Ausweichung ist endlich eine solche, wobey man aus der vorhergehenden Tonart in eine andere übergeht, und in derselben

entweder eine Periode schließt, oder sich doch wenigstens einige Zeit in derselben aufhält, ehe man wieder zurück in die Haupttonart, oder in eine andere Tonart, in welcher die Periode geschlossen werden soll, übergeht.

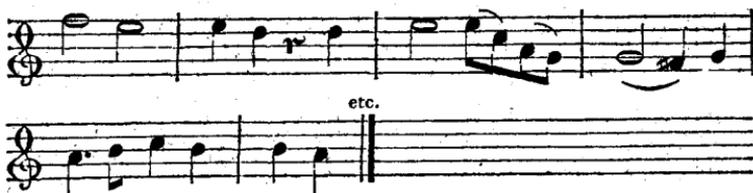
Die Ausweichung einer Tonart in eine andere geschieht entweder

e dur durch den unterhalten Ton *fa*. In solchen Tonarten hingegen, in welchen bezeichnet werden müssen, muß ohne Zweifel die Quarta *toni* als charakteristischer Ton betrachtet werden, denn die Tonart *f* dur unterscheidet sich von *c* dur nicht durch ihren unterhalten Ton, sondern bloß durch den Ton *b*; und *b* dur unterscheidet sich von *f* dur durch den Ton *es*, u. s. w.

- 1) durch Ergreifung ihres charakteristischen Tones, oder
- 2) durch den Gebrauch gewisser vermittelnder Akkorde, oder
- 3) mittelst der durchgehenden Ausweichungen, oder auch
- 4) mittelst der enharmonischen Verwechslung eines Intervalles.

Die erste Art in einen andern Ton auszuweichen, bedarf keiner weitläufigen Erklärung, denn es ist leicht einzusehen, daß, wenn man

in dem Verfolge einer Tonart, z. E. in c dur, einen dieser Tonart fremden Ton, zum Beispiel den Ton *fa*, als eine Hauptnote ergreift, dadurch das Verhältniß, welches die Töne der Tonart c dur gegen ihren Grundton hatten, nunmehr durch die Verwandlung des Tones *f* in *fa* auf den Grundton *g* übertragen wird, das heißt mit andern Worten, daß man durch diese Verwandlung in die Tonart *g* ausweicht; z. E.



Gleiche Bewandniß hat es auch, wenn man durch dieses Mittel in eine andere nahe verwandte Tonart,

als in die Tonart der Quinte ausweicht; z. E. ins a moll



oder ins f dur



Hierbey ist noch zu bemerken, daß man sich dieser Art des Ueberganges in eine andere Tonart gemeinlich nur unter den nächstverwandten Tonarten zu bedienen pflegt, bey welchen nur ein einziger Ton abgeändert zu werden braucht, nemlich derjenige, der in der Tonart, in welche man ausweichen will, der charakteristische ist. In weiter entfernte Tonarten gehet man gewöhnlich durch eines der übrigen Hülfsmittel.

der Tonart, in welche die Ausweichung geschehen soll, nothwendig macht; von dieser Beschaffenheit ist z. B. der Sextquinten- und Septimen-Akkord auf dem Tone *ca* in folgenden Sätzen:



oder



Will man aus einer Tonart in eine andere durch Hülf eines vermittelnden Akkordes übergehen, so muß man bey nahe verwandten Tonarten einen solchen dissonirenden Akkord zum vermittelnden Akkorde wählen, der in dem nachfolgenden Akkorde den charakteristischen Ton

Bei Ausweichungen in entferntere Tonarten, wohin eigentlich diese Art des Ueberganges gehört, besteht der vermittelnde Akkord gemeinlich entweder in der Verwechslung des harten und weichen Dreusklanges auf einer und eben derselben Stufe, z. E.



oder in der Erhöhung eines vorhergehenden Grundtones, u. s. w. z. E.



Bei dem Uebergange in eine andere Tonart vermittelt der durchgehenden Ausweichungen, von welschem ich schon oben gehandelt, und einige Beispiele eingezeichnet habe, ist

noch zu bemerken, daß dabei zugleich sehr oft verschiedene Arten der Transposition gebraucht werden; z. B.





In die entferntesten Tonarten weicht man gemeinlich durch das vierte Hülfsmittel, nemlich durch die enharmonische Verwechslung der Töne, aus. Das Nothwendigste über diese Art der Ausweichung findet man in dem Artikel Klanggeschlecht, in welchem bey Gelegenheit der Beschreibung des enharmonischen Klanggeschlechtes von diesem Gegenstande gehandelt wird.

Ausführlicher handelt von der Tonausweichung die zweyte Abtheilung des zweyten Bandes meiner Anleitung zur Composition, und in Boglers Harmonik, so wie auch in Petri's Anleitung zur praktischen Musik sind Tabellen enthalten, in welchen praktisch gezeigt wird, wie man auf eine geschwinde Art von einem Tone in alle Tonarten ausweichen kann.

Auszierungen des Gesanges, s. Manieren.

Authentisch, acht oder selbstständig. So wurden die Tonarten der Alten genannt, wenn dabey der Gesang zwischen den Grenzen der Tonica und ihrer Oktave enthalten war. C. Tonart.

Automat nennet man überhaupt ein Kunstwerk, welches sich einige Zeit lang, durch die Kraft der in demselben enthaltenen Federn oder Gewichte, von selbst bewegt; daher bezeichnet man mit diesem Worte auch insbesondere diejenigen künstlich nachgeahmten Figuren eines Menschen, die bey solchen Kunstwerken einige Tonstücke auf einem Instrumente spielen, oder sie zu spielen scheinen.

Avista, s. prima vista.

## B.

**B.** Mit diesem Buchstaben bezeichnete man vor Zeiten die zweyte Stufe der alten diatonischen Tonleiter, die mit dem Tone a angefangen wurde; heut zu Tage ist sie die siebente, weil wir unser Tonsystem mit dem Tone C anfangen. (Siehe den Artikel A.)

Diese zweyte Stufe war in der ältern Musik die einzige, welche zwey Saiten hatte, die um einen kleinen halben Ton verschieden waren. Die tiefere derselben, die gegen den Ton a eine kleine Secunde ausmachte, wurde mit dem sogenannten runden b bezeichnet, und b moll genannt, die höhere aber,

die gegen den Ton a einen ganzen Ton ausmachte, bezeichnete man mit einem vieredrichen B, nemlich mit dem Zeichen h, und nannte sie b dur. \*\*) Sobald dabey in den ältern Zeiten ein Tonstück in Worten gesetzt wurde, mußte auf dieser Stufe, die zwey Saiten hatte, jederzeit das b oder h vorgezeichnet werden, damit die Ausfühler wissen konnten, ob die höhere oder tiefere Saite genommen werden sollte. Im ersten Falle, nemlich wenn das h vorgezeichnet war, nannte man den Gesang Cantus durus, oder Cantus b durus; war hingegen das b vorgezeichnet, so wurde er Can-

\*) Ueber den Gebrauch dieser Art der Transposition siehe den Artikel Transposition.

\*\*) Diese Benennungen sind in verschiedenen Ländern noch bis jetzt beygehalten worden. In der alten Solfemisation wurden aber beyde durch b fa und b mi unterschieden. S. die Artikel B fa und B mi.

tus mollis, oder Cantus b mollis genannt.

In der modernen Musik ist der Buchstabe b

- 1) derjenige, womit man die erste diatonisch-chromatische Saite benennet, im Falle sie die kleine Terz von g, die kleine Septime von c, oder die reine Quinte von es, u. s. w. ausmacht. In der Solmisation wird sie b fa genannt.

Daß diese Saite zugleich als das durch ein Kreuz erhöhte a, oder als ais gebraucht wird, in welcher Gestalt sie z. E. zu fis die große Terz, oder zu dis die Quinte macht, und daß sie sich gegen die ganze

Saite C wie  $\frac{9}{16}$  verhält, ist schon in dem Artikel Ais erinnert worden.

Weil aber in der neuern Musik jede Stufe zwey Saiten hat, so bedient man sich des Buchstabens b auch

- 2) vor den Noten als ein Zeichen, wodurch angedeutet wird, daß der natürliche Ton, welcher durch die Note vorgestellet wird, um einen kleinen halben Ton erniedriget seyn soll; und in diesem Falle bekömmt der Buchstabe, mit welchem der natürliche Ton benennet wird, zum Unterschiede den Zusatz es, oder wenn er ein lauter Buchstabe ist, bloß den Zusatz des Buchstabens s. Daher werden z. B. die Töne d, g, a und a, wenn sie durch das Zeichen b erniedrigt worden sind, des, ges, es und as genannt. Dieses gilt auch bey den übrigen Tönen, ausgenommen bey dem Tone h, den man, wenn er durch b erniedrigt worden ist, nicht mit hes, sondern mit seinem alten ursprünglichen Buchstaben b benennet.

**Baccalaureus** der Musik. Von dieser ehemals in England üblich gewesenen akademischen Würde findet man das Nothwendigste in dem Artikel Doktor der Musik.

**Bacchanalien**, waren Feste der Griechen und Römer, die dem Bacchus zu Ehren gefeiert wurden, und woran die Musik einen großen Antheil hatte.

**Bacchus** ist ein Tonfuß von einer kurzen und zwey langen Noten. S. Metrum.

**Balancement**, s. Fehlung.  
**Balg**, Orgelbalg, s. Orgel.  
**Balghaus**, Balgkammer, s. Orgel.

**Balgtreter**, s. Calcant.

**Balken**. Mit diesem Worte bezeichnen die Geigenmacher das an dem innern Theile des Daches eines Geigeninstrumentes befindliche Stückerl Holz, welches an demjenigen F. Loche vorbeiläuft, wo die tiefste Saite liegt. Es ist schmal, oben abgerundet, und erstreckt sich fast über das ganze Dach. In der Gegend des Steges ist es am stärksten, und läuft von da aus auf beyden Seiten verjüngt zu. Ueber diesem Balken steht auf der äußern Seite des Daches der eine Fuß des Steges. Obgleich dieser Balken ursprünglich bloß deswegen vorhanden zu seyn scheint, um dem Dache (welches auf der andern Seite nahe am entgegengesetzten Fuße des Steges durch die Stimme einen Widerhalt gegen den Druck der Saiten hat,) auch auf dieser Seite einen Gegendruck zu verschaffen, so ist dennoch dieses Stückerl Holz in Rücksicht auf die Güte und Stärke des Tones von solcher Wichtigkeit, und ertheilt der Resonanzdecke eine so empfindliche Reizbarkeit, daß ein kaum unmerklicher Span mehr oder weniger an demselben auf den guten oder schlechten Ton des Instrumentes, besonders in der Tiefe, den größten Einfluß hat.

**Ballade**. Eine Art von Gesang über mehrere Strophen eines Gedichtes dessen Hauptinhalt Liebe ist, und die, weil sie ursprünglich tanzend gesungen wurde, einen dazu angemessenen Gang der Verse hat. Sie ist italiänischen Ursprungs, hat ihren Namen von Ballo (Der Tanz) erhalten, und war schon in dem zwölften Jahrhunderte in Italien üblich.

Unsere modernen Balladen weichen nicht merklich von den Romanzen ab, und erfordern, weil sie anseht bloß zum Gesange bestimmt sind, eine lyrische Versart. Die Melodie der Ballade, deren Charakter von dem Inhalte des Ges

dichtes bestimmt wird, ist weder an eine besondere Form, noch an eine besondere Artart gebunden. Seit einiger Zeit hat man angefangen, sie nicht so, wie bey dem Liede, mit jeder Strophe des Textes zu wiederholen, sondern den Text ganz durch zu komponiren.

**Ballet**, ital. Balletto. Man unterscheidet durch dieses Wort die theatralischen Tänze von den gesellschaftlichen, deren einziger und letzter Zweck eine Lustbarkeit für die tanzenden Personen ist. Es giebt zwar auch unter dem Namen des Ballets theatralische Tänze, die weiter keinen Zweck zu haben scheinen, als die Zuschauer durch eine Folge von mehr regulären und künstlichen Schritten und Sprüngen, als in gesellschaftlichen Tänzen üblich sind, zu belustigen; diese verdienen aber in Hinsicht auf schöne Kunst keiner Erwähnung. Das eigentliche Ballet stellt eine interessante Handlung durch Tanz und Pantomime vor, und wird auch oft das pantomimische Ballet genannt, und in das ernsthafte und komische unterschieden. Es hat, gleich einem Drama, Plan, Knoten, und Entwicklung desselben. Die Musik bestehet dabei aus einer ununterbrochenen Folge von verschiedenen Arten und Gattungen der Tonstücke, bey welchen der Ausdruck der Empfindungen von dem Inhalte und Verfolge der Handlung bestimmt wird. Hier sollte sich nun mit der Sprache der Töne die Sprache der Geberden eben so innig vereinigen, wie die Poesie in der Oper. Noch hat dieses nicht in dem zu wünschenden Grade glücken wollen; und noch bemerkt man dabey zu oft, daß die Tonkunst bloß das Wörterbuch zu der Sprache der Empfindungen abgeben muß.

**Ballecto**, s. Ballet.

**Ballo**, ein Tanz, oder auch eine Tanzmelodie.

**Ban**, (franz.) die Ausrufung oder Bekanntmachung. So nennet man dasjenige Tonstück der Trompeter, welches geblasen wird, wenn unter Trompetenschall etwas bekannt gemacht wird.

**Bandereoau** oder

**Banderole**, die übersponnenen und mit Quarten versehene Schnur an der Trompete. S. Trompete.

**Bandfrey**, s. Dandfrey.

**Barbilleische Spiele** oder **Bars** hilleen, s. Ephesten.

**Barcolles**, s. Barquaroli.

**Barbitos** oder **Barbiton**, war ein Saiteninstrument der Griechen, welches einige für ein Schlaginstrument wie unser Hackbrett, andere aber für eine Art von Geigeninstrument halten, und dessen Erfindung den Alcäus, aber auch dem Dichter Anacreon zugeeignet wird.

**Bar den** waren bey den alten deutschen Bölken diejenigen Dichter und Tonkünstler, welche die Heldenthaten der Nation in Verse brachten, und solche unter der Begleitung eines Saiteninstrumentes absangen. S. Sänge.

**Bar dit**, ein Schlaggesang der alten Deutschen.

**Bar em**. Der Name einer gedeckten Flötenstimme der Orgel, die gewöhnlich acht Fußton und lieblich incontinet ist. Sie führt anjett gewöhnlicher den Namen Stillsge dakt, oder Musiciergedakt.

**Baritonist**. Ein Sänger, der nebst dem Umfange des Tenors noch die Tiefe der Bassstimme erreicht. S. Baritono.

**Baritono**. Man bezeichnet mit diesem Worte diejenigen männliche Stimme, die sich bey der Höhe des Tenors zugleich bis hinab zu den tiefen Tönen der Bassstimme erstreckt. Bey den Franzosen wird eine solche Stimme *Basse-taille* oder *Concordant* genannt.

**Barock**, barocco. Mit diesem Kunstausdrucke bezeichnet man ein Tonstück, in welchem die Melodie oft in schwer zu incontinenden Intervallen fortschreitet, die Harmonie verworren, und der Saß mit Dissonanzen und ungewöhnlichen Ausweichungen überladen ist.

**Barpfeife** oder **Barpfe**, ist ein gedecktes Schnarwerk in den alten Orgeln von 16, zuweilen auch nur von 8 Fußton. Das Korpus der Pfeifen hat verschiedene Formen, je nachdem es von Holz oder Blech verfertigt ist, jedoch ist es jederzeit oben ungleich weiter als unten.

**Barquaroli, Barcarolles**, sind Lieder der Gondelfahrer zu Venedig, die sie theils auf den Straßen, theils bey ihrer Fahrt in den Gondeln singen. Rousseau erinnert hierbey \*) folgendes: „Die Barcarolles, obgleich ihre Melodien für die niedere Volksklasse gemacht sind, und oft von den Gondelfahrern selbst componirt werden, haben doch so viel Gesang und einen so angenehmen Accent, daß es keinen Musikus in ganz Italien giebt, der nicht einige derselben kennen und singen sollte.“

**Bärte**, sind an verschiedenen Satzungen des Pfeifwerks der Orgel kleine länglich viereckigte Platten, die auf beyden Seiten des Labiums angebracht sind. Sie halten den Wind an beyden Seiten des Kerns zusammen, und verursachen, daß die Pfeifen gewisser Register leichter ansprechen, als es außerdem geschehen würde. Diese Bärte werden auch zuweilen Klägel genannt.

**Baryphonus**, ein Bassst.

**Barypycni**, f. *Soni cantos*.

**Baryton**, (*Viola di Bardone*) ist ein Instrument von sehr lieblichem Tone, und in der Hand des Virtuosen ganz besonders zu tiefen Eindrücken sanfter und melancholischer Empfindungen geeignet. Die mit dem Traktemente desselben verbundenen Schwierigkeiten, welche verursachen, daß nur Sätze von langsamer oder mäßiger Bewegung auf demselben heraus gebracht werden können, und die Unbrauchbarkeit desselben zu einem gewöhnlichen Orchester, Instrumente mögen wohl die Ursachen seyn, warum es fast gänzlich vernachlässiget wird. Das Baryton ist der *Viola da Gamba* sehr ähnlich, es hat sieben Darmsaiten auf dem Griffbrette, die mit dem Bogen gestrichen werden; nächst diesen aber auch noch 16 Drahtsaiten, die unter das Griffbrett hinlaufen, und die der Spieler bloß mit der Spitze des Daumens berührt.

**Bas - deffus**, (franz.) f. *Discant*.

**Bass**, ital. *Basso*, heißt eigentlich tief; man braucht dieses Wort, um damit

1) die tiefste der vier Hauptstimmen zu bezeichnen, in die man den ganzen Umfang der Töne eingetheilt hat, welche durch die menschliche Kehle hervorgebracht werden können. \*\*) Diese Bassstimme, die nur erwachsenen Mannspersonen eigen ist, wird auf zwey verschiedene Arten gebraucht; man theilt sich ihrer entweder so, daß sie die eigentliche Hauptmelodie eines Tonstückes vorzutragen hat, wie z. B. in der *Bassarie*, oder man braucht sie dergestalt, daß sie bey dem Gesange der höhern Stimmen nur die Folge derjenigen Grundtöne vorträgt, auf welche die Harmonie des Tonstückes gebauet ist, wie z. B. in *Chören*. In dem letzten Falle ist sie von jeder andern Grundstimme der Tonstücke in weiter nichts verschieden, als daß dabey mit der Folge der Grundtöne der Harmonie zugleich die Worte des Textes verbunden sind.

Zu einer solchen Bassstimme wird erfordert, daß ihr Umfang sich von dem großen F bis zum eingeführten d oder o erstrecke, und daß sie sich von der Tenorstimme, mit der sie von dem kleinen d oder o an alle Töne gemein hat, durch einen stärkern und markichtern Ton unterscheide. Man sollte glauben, weil in Deutschland die Stimmen der völlig erwachsenen Mannspersonen sich in weit größerer Anzahl nach der Tiefe des Basses, als gegen die Höhe des Tenors hinneigen, daß an guten Bassstimmen gar kein Mangel seyn könne; und dennoch sind sie seltener, als man dieser Erfahrung zu Folge vermuthen sollte. Es fehlt zwar nicht an solchen Stimmen, welche die nöthige Tiefe erreichen können, sondern vielmehr daran, daß die mehresten dieser Stimmen die zu einer guten Bassstimme nöthige Vollständigkeit der Töne nicht haben, und daher, wenn sie gehörig durchbringen sollen, überschritten werden müssen.

\*) In seinem *Dictionnaire de Musique*.

\*\*) Steffe Art.

Man bedient sich des Wortes **Baß**

\*) zur Bezeichnung eines großen Sogeninstrumentes, welches man insbesondere den Baß, zuweilen auch den deutschen Baß nennet, und welches in Ansehung seiner Dimension zwischen einem Contravolon und Violoncell das Mittel hält. Dieses Baßinstrument, welches mit fünf, oft auch mit sechs Saiten besogen, und auf verschiedene Arten gestimmt wird, ist heut zu Tage in den Orchestern nicht mehr gebräuchlich, weil die Notensfiguren von einiger Geschwindigkeit nicht gut auf demselben herausgebracht werden können. Man bedient sich desselben nur noch bey der Tanzmusik, in welcher schwere Bässe vorkommen; und wo es wegen seiner Größe und seines starken Tones die Stelle des Violoncells und Contraviolons zugleich vertreten muß.

3) bezeichnet man mit dem Worte **Baß** die tiefste Stimme eines Tonstückes; sie mag vermittelt der menschlichen Stimme, oder vermittlest eines dazu schicklichen Instrumentes vorgetragen werden. In diesem Falle ist der Baß nichts anders, als die Folge der Grundtöne derjenigen Akkorde, die, an einander gereihet, die Harmonie eines Tonstückes ausmachen; daher wird er auch die **Grundstimme**, oder **Fundamento** genannt. Ein solcher Baß ist also die eigentliche Grundlage der Harmonie, denn er enthält diejenige Folge von Tönen, aus welchen diejenige Töne der Melodie, zu welcher er gesetzt ist, harmonisch betrachtet, herfließen.

Um einigermaßen zu verstehen, wie eine solche Baßstimme die Grundlage derjenigen Melodie, zu

der sie gesetzt ist, und zugleich die Grundlage der ganzen Harmonie seyn kann, muß man sich zuvörderst erinnern, daß jeder tiefe Ton mehrere Töne mit sich hören läßt; unter allen Tönen aber, die ein solcher tiefer Ton in sich selbst mitklingend enthält, unterscheidet das Ohr am merklichsten die Oktave mit ihrer Terz und Quinte, und also diejenige Zusammenstimmung der Töne die man den harmonischen Dreysklang nennet, und die unser Gefühl für die vollkommenste Zusammenstimmung anerkennt, in welche Töne unter einander gebracht werden können.

Das Daseyn aller Töne einer Tonart, z. B. in c dur das Daseyn der Töne c d e f g a h c, bedarf daher, dieser Erfahrung gemäß, nur des Daseyns ihres tiefen Grundtons C und der Ober; und Unterdominante desselben \*) G und F, denn

in C klingen mit o o g,  
in G — — g h d, und  
in F — — f a c;

werden nun diese höhern Töne, die ihr Daseyn in den angezeigten drey Grundtönen haben, unter einander in verschiedenen Abwechslungen zu einer Melodie verbinden, und man läßt zu jedem dieser Töne in einer tiefern Stimme, denjenigen Grundton hören, aus welchem er mitklingend entstanden ist, so kommt durch dieses Verfahren diejenige tiefe Stimme zum Vorschein, die man eigentlich den **Grundbaß** \*\*) nennet, und man erhält zugleich eine Zusammenstimmung der Töne, die sich unmittelbar auf die Natur des Tones selbst gründet. Setzt man nun zu einem solchen Gesange mit seinem Baße in einer dritten und vierten Stimme, noch die übrigen

\*) Nämlich diejenige beyden Töne, die aus einem andern Gesichtspunkte betrachtet mit dem Grundtone C unter allen übrigen Tönen am nächsten verwandt sind; denn wenn die Saite des Grundtones C in zwey gleiche Theile getheilt wird, giebt die Hälfte derselben ihre Oktave, die aber nicht wesentlich von dem Grundtone verschieden ist, sondern den Grundton selbst nur nach einem verlängerten Maßstabe vorstellet; theilt man aber die Saite C in drey Theile, so geben  $\frac{2}{3}$  den Ton G als dessen Dominante, und in vier Theile

getheilt giebt sie in  $\frac{3}{4}$  den Ton F, der in einer höhern Oktave vorkommend, die Unterdominante von c genannt wird.

\*\*) Siehe Grundbaß.

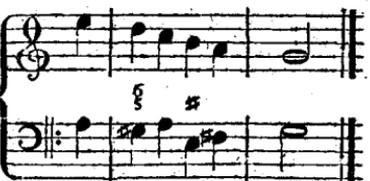
Töne hinzu, die in jedem Tone des Basses mitschlingen, so erhält man eine volle Harmonie, die von der Folge der Grundtöne bestimmt wird. Wenn nun die Töne jeder dieser einzelnen Zusammenstimmungen oder Dreiklänge unter einander wechselt oder umgekehrt werden, so daß bald der eigentliche Grundton, bald einer seiner mitschlingenden Töne (um Mannigfaltigkeit in ihrer Verbindung zu erhalten) in die Grundstimme gesetzt, und dabei bald dieser, bald jener Ton einer solchen Zusammenstimmung oder eines solchen Akkordes auf dem Grundtone des nächstfolgenden Akkordes eine Zeit lang aufgehalten wird, ehe der eigentliche Akkord zum Vorschein kommt, so entsteht dadurch dasjenige zusammenklingende Gewebe der Töne, welches man im engeren Sinne des Wortes die Harmonie nennet.

Es ist sehr begreiflich, daß durch eine solche natürliche Art der zusammenklingenden Verbindungen der Töne das Vergnügen gar merklich erhöht werden kann, welches das Ohr schon bey einer schönen einfachen Melodie empfindet. Nächst diesem hat eine solche Grundstimme nebst ihren harmonischen Mittelstimmen bey Melodien in der Form des Figuralgesanges den Nutzen, daß dadurch der Rhythmus fühlbarer gemacht werden kann. Der vorzüglichste Vortheil aber, den die Melodie durch eine Grundstimme, oder durch die Harmonie überhaupt gewinnt, ist die nähere Bestimmtheit ihres Ausdruckes, und die verschiedenen Modifikationen, welche sie vermittelst der Verschiedenheit der Harmonie erhalten kann.

Es ist hier der Ort nicht, weitläufig zu zeigen, auf welche Art der Ausdruck dieser oder jener Melodie durch die Harmonie mehr Bestimmtheit erhalten, oder wie ein solcher Ausdruck durch die Verschiedenheit der damit verbundenen Harmonie verschiedene Modifikationen bekommen kann; man kann sich aber von der Wahrheit dieser Behauptung schon durch ein kleines Beispiel überzeugen. Man stelle sich z. B. folgende Töne



als einen Theil einer Melodie vor, so wird man finden, daß mit jeder verschiedenen Grundstimme, die dazu gesetzt wird, die Melodie selbst eine sehr merklich verschiedene Modifikation bekomme; z. E.



Man siehet hieraus, welche wichtige Stimme der Baß sey! —

Obgleich die Melodie schon für sich allein manche Schönheiten besitzen, diese oder jene Empfindung ausdrücken, und dadurch Vergnügen erwecken kann, so bekümmert sie den noch erst durch eine ihrem Charakter angemessene Grundstimme, und durch die mit derselben zum Grunde gelegte Harmonie ihre höhere Vollkommenheit, und der Ausdruck der Empfindung seine genauere Bestimmtheit.

Es folgt übrigens aus dem vorhergehenden von selbst, daß der ganze harmonische Inhalt eines Tonstückes schon in der damit verbundenen Grundstimme enthalten ist; denn kein Hauptton der Melodie, kein Hauptton der sie begleitenden Mittelstimmen kann statt finden, der nicht in der mit der Grundstimme zum Grunde gelegten Harmonie enthalten ist. Wird nun eine solche Grundstimme und zugleich die mit derselben zum Grunde gelegte Harmonie, oder Folge der verschiedenen Akkorde, auf einem dazu schicklichen Instrumente vortragen, so nennet man dieses Verfahren den *Generalbaß spielen*, wovon jedoch in einem befondern Artikel gehandelt werden soll. Hier bleibt nur noch zu bemerken übrig, daß bey allen vollstimmigen Tonstücken die Grundstimme eine herrschende Stärke haben, und nach Proportion der Oberstimmen gut besetzt seyn müsse, denn nichts schwächt die Wirkung der Musik mehr, als eine zu schwach besetzte Grundstimme. Wie mager und nackt klingt z. B. nicht eine Orgel, der es an der gehörigen Anzahl und Stärke der Baßstimmen fehlt, und wie voll und gesättigt hingegen klingt ein solches Werk, wenn es starke und hervorragende tiefe Stimmen im Pedale hat; und eben so verhält es sich durchgehends in der Musik.

**Bassanelli.** Eine Art veralteter Blasinstrumente, die gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts von einem berühmten Tonsetzer in Venedig, mit Namen Giovanni Bassani erfunden worden ist. Das Instrument bestand aus einer geraden und unten offenen Röhre von Holz, aus welcher oben ein Es (wie bey dem Fagotte) herunter

ging, an welches man das Rohr steckte, vermittelt dessen das Instrument intonirt wurde. Es hatte sieben Tonlöcher für die Finger, von welchen das unterste mit einer Klappe versehen war; Löcher für die Daumen hatte es aber nicht. Man bediente sich dieses Instrumentes nach dreyerley Dimensionen; auf der größten Gattung erstreckte sich der Ambitus von dem großen C bis zum kleinen f; auf der zweyten, von dem großen G bis zum eingestrichlenen e, und bey der dritten oder kleinsten Gattung, von dem kleinen d bis zum eingestrichlenen g.

**Basse chiffrée**, (franz.) der beschriftete Baß, s. *Generalbaß*.

**Basse contrainte**. So nennen die Franzosen eine solche Grundstimme, in welcher ein Thema von wenig Tacten enthalten ist, welches durch das ganze Tonstück wiederholt wird, da inzwischen die Hauptstimme beständig melodische Abänderungen hat, und daher zu den Wiederholungen des Baßthemas sich immer andere melodische Sätze hinzufügen lassen.

**Basse de Cromorne** oder **Basse de Hautbois**, der alte französische Name des Basson oder Fagotts.

**Basse de Viole**, der alte Name der Viola da Gamba.

**Basse de Violon**, der Conttraviole.

**Basse double**, der französische Name der größten Gattung des Contraviolons.

**Basset**, **Bassetto**. Als Bezeichnungswort eines kleinen Baßinstrumentes ist dieser Ausdruck angesetzt nicht mehr gebräuchlich, wohl aber zur Bezeichnung derjenigen Stimme, die, so lange die eigentliche Baßstimme schweigt, die Grundstimme macht. Dieses geschieht gemeinlich in einer höhern Oktave; z. E. wenn die Virole bey schweigendem Basse, die Grundstimme führt, und daher nennen viele eine solche Grundstimme *Bassetten*.

**Basse-taille**, s. *Baritono*.

**Bassetthorn**, ital. *Corno Bassetto*, ist ein noch nicht allgemein gebräuchliches, aber sehr angenehmes Blasinstrument von Holz, welches um das Jahr 1770 zu Passau soll er-

funken worden seyn. Zu der Vollkommenheit, zu welcher es bis jetzt gebracht worden ist, hat gegen das Jahr 1782 vorzüglich ein Instrumentenmacher in Preßburg, mit Namen Theodor Lok, vieles beygetragen. Es ist genau genommen ein veredelteres Clarinet, und gleicht demselben, obgleich der scheinbaren Verschiedenheit der Form, nicht allein in Ansehung der Bestandtheile und des Tones, sondern auch in Ansehung der Intonation und Appikatur, so daß es jeder Clarinetist ohne sonderliche Hindernisse spielen kann.

Vor nicht langer Zeit pflegte man das Fassethorn in einer halbrunden Gestalt zu verfertigen, und es mit Leder zu überziehen. Weil es aber in dieser Form nicht gebohrt werden konnte, sondern aus einer zusammengeleitinten Röhre bestand, deren Hölhlung ausgestochen werden mußte, so war es unmöglich, dieser Hölhlung die vollkommene Rundheit zu geben, die ein gebohrtes Instrument hat, und die, wie die Erfahrung lehret, so viel zur Reinheit eines hölzernen Blasinstrumentes beiträgt. Man hat daher die halbrunde Gestalt dieses Instrumentes verlassen, und verfertigte es seit einiger Zeit aus gebohrten und zusammengezapften Stücken von Buchsbaumholz. Wegen der Länge des Instrumentes, \*) und wegen des Traktes desselben, bey welchem nicht allein die Finger, sondern auch die beyden Daumen in Bewegung seyn müssen, hat man sich genöthigt gesehen, um das Instrument vermittelt eines Bandes an einen Knopf der Kleidungsstücke anhängen zu können, und dadurch den Fingern eine freyere Bewegung zu verschaffen, das erste und zweite Mittelstück in der Form eines stumpfen Winkels von ohngefähr 140 Graden zusammen zu zapfen.

Außer dem Schnabel, vermittelt dessen das Instrument inonirt wird, bestehet es aus fünf Stücken, nemlich aus zwey Mittelstücken und

aus dem so genannten Kästchen, in welcher zusammen 15 Röhren enthalten sind, von den vier mit offenen, und vier mit verschlossenen Klappen versehen sind, nächst diesen aus einem kurzen Kopfstücke, die Birn genannt, in welches der Schnabel eingeschoben wird, und aus der Stütze, die man ohne Zweifel deswegen, weil sie viel größer ist, als bey dem Clarinet, aus Messingblech zu verfertigen pflegt, und die in die unten offene Röhre des Kästchens eingeschoben wird.

Das obere Mittelstück ist, die Größe ausgenommen, dem obern Mittelstücke des Clarinets völlig gleich. Es hat nemlich 1) drey Tonlöcher für die drey ersten Finger der linken Hand; 2) auf der untern Seite ein Tonloch für den Daum, und 3) die Cis- und A-Klappe, von welchen die letzte auf der obern Seite des Instrumentes über dem Tonloche des ersten Fingers befindlich ist, und zugleich von diesem Finger geöffnet wird. Die Cis-Klappe hingegen ist auf der untern Seite oberhalb des Daumloches angebracht, und muß zugleich von dem Daume eröffnet werden. Das zweyte Mittelstück hat auf der obern Seite die drey Tonlöcher für die drey ersten Finger der rechten Hand, die offene C-Klappe und die verschlossene Es-Klappe, welche beyde von dem kleinen Finger regiert werden; nächst diesen aber auch noch die verschlossene Cis-Klappe, deren Stiel bis hinauf an das erste Mittelstück reicht, damit sie von dem kleinen Finger der linken Hand geöffnet werden kann. In dem dritten Mittelstücke, das Kästchen genannt, wendet sich die Hölhlung des Instrumentes zweymal um, und wird dreyfach, damit das Instrument keine allzu große Länge erhalt. In der ersten Röhre dieses Kästchens ist das Loch zu der offenen H-Klappe, die, so wie die Cis-Klappe, hinauf bis zum ersten Mittelstücke reicht, und ebenfals von dem kleinen Finger der linken Hand regiert werden muß. Uebers dies

\*) Die Röhre desselben muß von der Birn bis zum Rande der Stütze vier Schuh enthalten.

dies enthalten die beyden ersten Röhren des Kästchens die Löcher zu der offenen F- und G-Klappe, die mit dem Daumen der rechten Hand regiert werden, und die beyde an dem Clarinet nicht befindlich, \*) sondern nur dem Bassethorne allein eigen sind, und bloß zur Hervorbringung des großen F und G gebraucht werden.

Das Instrument hat einen Umfang von drey vollen Oktaven, nemlich von dem großen bis zum zweygetrichenen f, und es können einzeln alle in der chromatischen Tonleiter enthaltenen Töne intonirt werden; wegen der mit der Applikatur verbundenen Schwierigkeiten bläset man aber nur aus den Tonarten F, C, B dur, und aus F, G, D und C moll u. dgl. Wegen der Lehnlichkeit der Applikatur mit dem Clarinet ist man gewohnt, die Tonarten F dur in den Noten als C dur vorzustellen, so daß bey dem Gebrauche des G-Schlüssels die Töne um eine Quinte tiefer sind, als sie vermittelt der Noten vorgestellet werden.

Bassettrommer, s. Pommer.

Baßfide, oder Fideubaß. Ein veraltetes Blasinstrument von der Art der Blockflöten. C. Fide à bec.

Baßgeige, s. Violoncello.

Bassist wird derjenige Sänger genannt, der die tiefste menschliche Stimme, oder den Baß singt. Zur Weisen braucht man dieses Wort auch in einem weitläufigern Sinne, und bezeichnet damit diejenigen Instrumentisten, welche Bassinstrumente spielen; man sagt z. E. die Bassisten sind noch nicht alle gegenwärtig.

Baßklause, s. Tonschluß.

Basso, s. Baß.

Basso continuo, der fortgehende oder unterbrochene Baß. Damit bey solchen Tonstücken, in welchen die Hauptstimmen vielfach besetzt werden, und in welchen sich eine oder mehrere Stimmen mit Solosätzen hören lassen, diese obligaten Stimmen nicht durch zu starke Ver-

gleitung verdunkelt oder überbäut werden, hat man die Einrichtung getroffen, daß bey der Begleitung solcher obligaten Sätze nicht alle Ausfühler einer Hauptstimme zugleich, sondern nur einige derselben accompagniren, die übrigen aber erst alsdenn wieder einfallen, wenn die Solosätze zu Ende sind, und sich wieder das ganze Orchester hören läßt. Dieses geschieht auch bey der Grundstimme; und daher nennet man diejenige Bassstimme eines Tonstückes, die für diejenigen Bassisten bestimmt ist, die nur bey vollem Orchester mitspielen, den Ripien; Baß, diejenige hingegen, aus welcher auch die Solosätze begleitet werden, wird Basso continuo genannt. Weil nun aus dieser letzten Stimme zugleich der Generalbaß gespielt wird, den man bey den Solosätzen, besonders in Arien, fortfahren läßt, und daher diese Stimme für den Generalbaßspieler beziffert ist, so ist man gewohnt, unter dem Ausdrucke Basso continuo zuweilen den Generalbaß selbst zu verstehen.

Basson, s. Fagott.

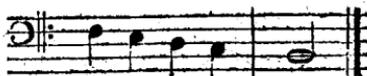
Basso ostinato, s. Ostinato.

Basso ripieno, s. Basso continuo.

Basspommer, s. Pommer.

Baßschlüssel ist derjenige, den man auch den F-Schlüssel nennet, und vermittelt dessen angezeigt wird, auf welche Linie des Linien-systems das kleine f zu stehen kommen soll. Heut zu Tage bedient man sich dieses Schlüssels nur auf der zweyten Linie von oben, z. E.

f e d c H.



Ehedem wurde er auch auf die erste Linie gesetzt und der tiefe Baß genannt, wie bey Fig. 1; oder man setzte ihn auf die mittlere Linie, und nannte ihn den hohen Baß, wie bey Fig. 2.

\*) Auch die bey dem zweyten Mittelsstücke genannte C-Klappe enthält das Clarinet nicht, sondern es hat statt derselben auf der Seite des dritten Mittelsstückes ein Tonloch für den kleinen Finger.

Fig. 1. f o d o H.



Fig. 2. f o d c H.



Uebrigens sehe den Artikel No-  
ten.

**Baßzeichen**, s. Baßschlüssel.  
**Baton**, (französl.) der Stock oder  
Staab. Die Franzosen bezeichnen  
mit diesem Worte die so genannten  
großen Pausen, z. E.



**Baton a deux mesures**, die Pause  
von zwey Takten.



Ausführung.

**Battuta**, der Schlag oder Taktschlag, oder nach einer gewöhnlichen Bezeichnungsart der Gegenstände, die Taktbewegung selbst. **B. Battuta**.

**Bauerflöte**, **Bauerpfeife** oder auch **Feldflöte** genannt, ist eine gedeckte Fibernstimme für das Pedal der Orgel von ein oder zwey Fußton.

**Bauerleyer**, s. **Leyer**.

**B cancellarum**, das gegitterte b, oder das Kreuz, vermittelst dessen man die Erhöhung eines Tones bes

b	c	d	es	f	g	a	b.
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{256}{483}$	$\frac{1}{2}$
				3	27	483	

Mit dem Ausdrucke **b dur** wurde  
ehedem \*) auch der Ton **h** bezeich-

**Baton a quatre mesures**, die Pause  
von vier Takten.

**Baton de mesure**, der kurze  
Staab, oder gewöhnlicher das zus-  
ammen gerollte Papier, womit in  
Frankreich der Kapellmeister bey der  
Ausführung der Oper oder anderer  
Singsstücke den Takt schlägt.

**Battement**, ital. **battimento**, ist  
eine Spielmanier, die dem Morbent  
ähnlich ist, und sich von demselben  
nur dadurch unterscheidet, daß die  
Hülfsnote bey dem Battement nicht  
so wie bey dem eigentlichen Morbent  
eine Stufe höher, als die  
Hauptnote, sondern eine Stufe tie-  
fer liegt. Weil für diese Spielman-  
ier noch kein Zeichen eingeführt  
ist, muß sie jederzeit mit kleinen  
Noten geschrieben werden; z. E.

zeichnet. Siehe **Bersetzung**;  
**Zeichen**.

**B dur**. Eine der vier und zwanzig  
Tonarten der modernen Musik, in  
welcher die erste Stufe der diatonisch-  
chromatischen Tonleiter, nemlich  
der Ton **b**, zum Grundtone der  
harten Tonart angenommen wird.  
Damit die vierte Stufe der Tonlei-  
ter gegen den Grundton eine reine  
Quarte ausmache, muß der Ton **e**  
einen halben Ton erniedriget und  
in **es** verwandelt werden. In un-  
serm temperirten Tonssysteme wer-  
den die Stufen dieser Tonarten in  
folgenden Verhältnissen ausgeübt:

net, den man in der Solmisation  
auch **b mi** nennet.

\*) Hier und da bedient man sich noch anjehz des Ausdruckes **b dur** zur Bezeichnung  
des **h** Cais.

**Be.** Eine der sieben Graun'schen Sylben: f. Solmisation.

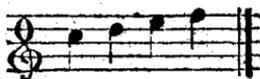
**Be be** oder **bb.** Mit diesen beyden Sylben oder Buchstaben wird der Ton **b** bezeichnet, wenn er, nachdem er schon vermittelst eines **b** um einen halben Ton erniedrigt worden ist, im Laufe der Modulation nochmals um einen halben Ton erniedrigt wird, und also vermittelst der **a** Saite intonirt werden muß. **S.** Verfeßungszeichen.

**Be bisation.** Das Colfeggiten vermittelst der Sylben *la be ce do mi fa so ge.* die Daniel Hähler, um die Mutation zu vermeiden, anstatt der Aretin'schen Sylben, einzuführen gesucht hat. **S.** Solmisation.

**Bebung,** ital. Tremolo, ist eine ziemlich verführte Spielmanier, deren man sich vorzüglich auf den Geigeninstrumenten und auf dem Clavier bedient. Sie kann nur da statt finden, wo ein Ton einige Zeit fortklingend erhalten wird, und besteht darinne, daß der Finger, der diesen Ton greift, sanft hin und her wiegt, wodurch die genau bestimmte Höhe desselben in eine sich wechselweise auf und abwärts neigende Schwelung modificirt wird. Zur Bezeichnung dieser Spielmanier ist noch kein Zeichen allgemein eingeführt. Verschiedene Tonseher sind jedoch gewohnt, sie mit Punkten über den Noten, und zwar mit eben so viel Punkten zu bezeichnen, als der Finger Bewegungen machen soll.

**Becken** (von den Alten Pauken symbolen genannt) sind Schlaginstrumente, die schon bey den Hebräern und Griechen im Gebrauche waren. Heut zu Tage bedient man sich derselben bey uns bloß bey der Janitscharenmusik. Sie bestehen aus zwey Scheiben von Messing in der Größe eines Tellers, die aber in der Mitte eine halbrunde Vertiefung, oder ein Becken haben, an welchem an der Außenseite ein Griff von Leder befestigt ist, vermittelst dessen sie mit beyden Händen gehalten, und von einander abstreifend zusammen geschlagen werden.

**Bedeckt** oder **verdeckt**, ist als Kunstwort bey dem Traktament der Geigeninstrumente gebräuchlich, und zeigt an, daß ein Ton, der auf eine bloße Saite fällt, nicht vermittelst dieser Saite, sondern auf der tiefern durch das Aufsetzen oder Bedecken eines Fingers hervorgebracht wird. Wenn **z. B.** auf der Violine bey folgenden Tönen



der Ton **e** auf der bloßen E-Saite angestrichen wird, so sagt man, er werde bloß genommen; wird er hingegen auf der A-Saite durch das Aufsetzen des vierten Fingers intonirt, so nennet man ihn **bedeckt**.

Woll die bloßen Saiten der Geigeninstrumente einen schärfern und dabey etwas grellern Ton haben, als wenn sie mit den Fingern bedeckt werden, so ist es nichts weniger als gleichgültig, ob bey dem Vortrage diese Töne bloß oder bedeckt genommen werden.

Bey dem Vortrage einer Solostimme, wo jeder von den übrigen Tönen abstechende und grellere Ton so merklich ist, muß, besonders in cantabeln Sätzen, der Gebrauch der bloßen Saiten, so viel als möglich ist, vermieden werden. Nur bey äußerst geschwind durchgehenden Noten wird in langsamen Sätzen das Grelle, welches die bloßen Saiten äußern, unmerklich. In Passagen und geschwinden Sätzen ist die Vermiedung der bloßen Saiten nicht immer möglich, wegen des stärkern Tones aber, womit sie vorgetragen werden, und wegen der Geschwindigkeit der Folge der Töne, wird in diesem Falle auch ihr Gebrauch weniger abstechend.

Auch bey dem Vortrage der Rippenstimmen muß in cantabeln und langsamen Sätzen der Gebrauch der bloßen Saiten, besonders wenn sie auf eine sogenannte gute oder im Anschlage stehende Note fallen, vermieden werden. Bey geschwindern Noten, die mit starkem Tone vor-

getragen werden, giebt Reichardt \*) folgende Regeln. „Wenn das o z. E. mit einer Note auf Einen Strich kommen soll, die auch auf der o Saite gegriffen wird, so muß das o bloß genommen; gehört es aber zu einer Note, die auf der a Saite gegriffen wird, so muß es verdeckt genommen werden. Oft aber steht es für sich allein, und dann gilt folgende Regel: Ist es eine kurze Note, und soll sie scharf gestoßen werden, so nimmt man sie bloß; ist es aber ein langer Ton, oder steht er auch nur in einer Folge sanfter Löhne, so muß er verdeckt genommen werden.“

**Bodon de Biscaye.** Unter diesem Namen führen Messenne und Walther eine kleine Biscaysche Pauke an, die mit den Fingern tractirt wird, und an ihrem Reife eine kleine Art Becken hat, die durch das Tractement der Pauke, und durch die daher entstehende Bewegung derselben, zusammenschlagen.

**Vegeisterung.** Wenn die Kräfte des Geistes, die man Genie nennt, durch die Vorstellung eines bestimmten Gegenstandes in eine solche lebhafteste Bewegung gesetzt werden, in welcher sie mit außerordentlicher Leichtigkeit, und ohne Bewußtseyn von Absicht und Regeln, ein Ganzes hervorbringen, welches durch seine Form gefällt, zugleich aber auch interessirt, so sagt man, der Künstler sey in dem Zustande der Vegeisterung. Dieser Zustand des Künstlers (sagt Heidenreich \*\*) besteht in drey Hauptzeitpunkten: Erstlich saße derselbe den Gegenstand, durch dessen Vorstellung seine Kräfte zu außerordentlicher Thätigkeit angefeuert werden; dann erfolgt die Ausbildung der Vorstellung des Gegenstandes entweder durch Erhöhung, Erweiterung, Verschönerung seiner Form selbst, oder durch weitere Ausführung seiner einzelnen Theile, oder durch Anknüpfung vieler mannigfaltiger analoger Vorstellungen; ist diese Ausbildung vollendet, so entsteht jene Liebe des

„Künstlers zu dem schönen Ganzen, die ihn zur äußern Darstellung, und Mittheilung bestimmt.“

Diese Liebe, und das Anziehende des Ganzen, welches er in diesem Seelenzustande geschaffen hat, zugleich aber auch eine gewisse Erinnerung oder ein gewisses Vorwissen von diesem Seelenzustande, facht in ihm zugleich das nöthige Feuer zur Ausführung und die unverdrossene Ausdauer in der Ausarbeitung an.

Der Zustand des begeistertsten Künstlers (fährt der vorhin genannte Schriftsteller fort) ist in der That in seiner Art einzig. Das ganze Bewußtseyn desselben ist gerichtet auf den Gegenstand, der seine Kräfte in Bewegung setzt, die Verhältnisse des Orts und der Gegenwart verschwinden aus seiner Seele, er lebt und wirkt gleichsam in einer andern Welt, als die wirkliche, die ihn umringt. In dem Drange seiner schaffenden und bildenden Kräfte kennt er sich selbst kaum; er ist höchst selbstständig und scheint unter dem Einflusse einer Gottheit zu leben. Vergewens würde man von ihm Rücksicht fordern über die Würde, Licht und Art und Weise seines Zustandes; sie ist ihm eben so verborgen, als ihm die Naturgabe selbst räthselhaft ist, in deren Vertheilung er zu so großen Wirkungen fähig ist.

**Vegleitende Stimmen,** siehe Hauptstimme und Begleitung.

**Vegleitetes Recitativ,** s. Accompaniment.

**Vegleiter oder Akkompagnist,** s. den folgenden Artikel.

**Vegleitung.** Die harmonische Unterstützung eines Gesanges oder einer Hauptstimme mit einem oder mehreren Instrumenten wird das Akkompagnement oder die Begleitung genannt. Sehr oft versteht man darunter auch insbesondere den Vortrag des Generalbasses, weil er den harmonischen Inhalt aller begleitenden Stimmen in sich faßt.

\*) Ueber die Pflichten des Ripien - Violinisten. S. 31.

\*\*) In dem kurzgefaßten Handwörterbuche über die schönen Künste.

Die Begleitung hat zur Absicht den Charakter der Hauptstimme auf das genaueste zu bestimmen, \*) den Zweck derselben zu befördern, die in einer Hauptstimme unvermeidlichen melodischen Lücken auszufüllen, und die durch diese Lücken noch getrennten Theile der Melodie völlig an einander zu reihen. Soll dieser Endzweck vollkommen erreicht werden, so muß nicht nur der Tonseher selbst, sondern auch jeder Ausführender der begleitenden Stimmen das Seine dazu beitragen.

Auf Seiten des Komponisten setzt eine gute und zweckmäßige Begleitung eines Hauptgesanges, nebst den hierzu nöthigen harmonischen Kenntnissen, nicht allein genaue Kenntniß aller begleitenden Instrumente und ihrer besondern Eigenschaften, und eine durch viel Erfahrung gesammelte Wissenschaft der Wirkung ihres Gebrauches, im Allgemeinen sowohl, als in besondern Fällen, sondern auch hinlängliche Kenntniß von der Natur jeder besondern Empfindung, und von der Art, wie sie sich zu äußern pflegt, voraus, damit er im Stande sey, jeder Hauptstimme eine solche Begleitung anzupassen, die der in derselben ausgedrückten Empfindung entspricht.

Der Ausdruck trauriger Empfindungen in einer Hauptstimme muß eine ganz andere Einrichtung der Begleitung, einen andern Gebrauch der Dissonanzen, ja sogar eine andere Behandlung der begleitenden Instrumente erbalten, als der Ausdruck der Fröhlichkeit. Eine andere Art der Begleitung verlangt das Erhabene, eine andere das Komische u. s. w. Nur darinne stimmen alle Empfindungen überein, daß nach Waanngabe ihrer Bescheidenheit bey dem Ausdruck derselben die Begleitung weder zu leer, noch zu überladen seyn darf.

Ein zu leeres Akkompagnement erreicht den Zweck der Begleitung gemeinlich nicht in dem gehörigen Grade, und erzeugt sehr leicht Eroskenheit. Durch Ueberladung desselben wird hingegen die Hauptstimme zu sehr verdunkelt, die Aufmerk-

samkeit zu sehr von der Hauptstimme ab, und auf die begleitenden Stimmen geleitet, und der Empfänglichkeit für den Ausdruck des Hauptgesanges werden Hindernisse in den Weg gelegt. Ueberdies wird der Tonkünstler, der die Hauptstimme vorträgt, bey der Ueberladung des Akkompagnements unvermerkt verleitet, sich in Ansehung des Tonnes stärker anzugreifen, und darüber gehen im Vortrage die feinem Modifikationen der Stärke und Schwäche des Tones verloren.

Es ist nicht zu leugnen, daß die Kunst auch in Ansehung der Einrichtung der Begleitung merklliche Fortschritte gemacht hat; es kann aber eben so wenig geleugnet werden, daß diese Fortschritte auch die Veranlassung geben, daß unsere modernen Kunstprodukte in Ansehung der Begleitung sehr oft zu üppig und überladen sind. Es wäre daher zu wünschen, daß man mit der Ansicht mehr vervollkommneten Art der Begleitung auch etwas von der weisen Sparsamkeit des Akkompagnements der ältern Tonseher verknüpfte. Besonders müssen sich angehende Tonseher für die Ueberladung des Akkompagnements hüten, weil sie mehrtheils geneigt sind, die starke Begleitung, deren sich bey verschiedenen zweckmäßigen Gelegenheiten die wenigen Eingeweihten im Heiligthume der Kunst mit gutem Erfolge bedient haben, allenthalben nachzuahmen, und an die sehr herrschende Ueppigkeit der Begleitung gewöhnt, alles, und besonders auch die ältern guten Kunstwerke, für zu leer und trocken zu finden, wenn nicht alle begleitenden Stimmen immer in voller Arbeit sind.

Das Akkompagnement kann bey dem spärlicheren Gebrauche vieler Notenfiguren genau genommen nur als denn trocken und leer genannt werden, wenn dabey zu wenig harmonischer Stoff verarbeitet, das heißt, zu wenig Abwechslung verschiedener Akkorde vorhanden ist. Ein Fehler, den man oft an vielen italiänischen Tonkünstlern mit Recht gerügt hat, und worzu auch anseht das gewöhnliche Nachwerk der In-

\*) Siehe Harmonie und Was.

strumentalconcerte, besonders für Bogen- und Blasinstrumente oft Belege liefert. Ob aber bey vorhandenem mannigfaltigem Wechsel der Harmonie die Begleitung allemal leer und trocken genannt werden darf, wenn die begleitenden Stimmen beselben hinter die Hauptstämme zurück treten, und nur so viel von sich hören lassen, als zur Darstellung des Zusammenhanges der Harmonie und des Tactgewichtes nöthig ist; das ist eine ganz andere Frage. — Ohne Zweifel hielt man in den Jahrhunderten, in welchen die gothische Baukunst ihr Haupt emporhob, die hohe Simplizität der Kunstwerke der Alten für eine bloße, von allen Schönheiten entblößte, aufgethürmte Steinmasse!

Vorausgesetzt, daß die Begleitung auch schon bey wenigem begleitenden Stimmen überhäuft werden kann, muß hier noch bemerkt werden, daß der aniezt gewöhnliche Gebrauch so vieler Blasinstrumente, die man zu allen Stücken ohne Unterlaß setzt, sehr viel zu der Ueberladung des Accompagnements beiträgt. Alles was Odem hat im Orchester, muß jetzt blasen bey jedem Satz ohne Unterschied. — Dadurch ist die Wirkung, die ehemals der spärlichere Gebrauch der Blasinstrumente schon an sich selbst hervorbrachte, völlig abgestumpft; die Blasinstrumente müssen daher immer hervorstechender gesetzt werden, wenn sie Wirkung thun sollen, und Ueberladung des Accompagnements wird sodann ein unvermeidliches Uebel.

Dieser starke Gebrauch der Blasinstrumente bey allen Tonstücken, die für ein ganzes Orchester gesetzt sind, giebt überdies noch zufällig zu einer Thorheit Veranlassung, die man, so fähig sie auch in ihren Wirkungen ist, dennoch selten genug zu bemerken scheint. Wenn der Conductor für ein Orchester arrbeitet, in welchem 16 bis 20 Violinpieler, und die nach Verhältnis dazu nöthigen Violon und Vielle, vorhanden sind, und er setzt zu seinem Tonstücke Hoboen, Fagotte, Fiedeln, Hörner und Trompeten, so berechnet er dabei ohne Zweifel, wie viel er allen diesen Instrumenten

an Harmonie und Melodie zuzusetzen kann, ohne das Verhältniß derselben mit den Hauptstimmen zu zerstören. Kommt nun ein solches Tonstück ins Publikum, so ist es gewöhnlich, daß es mit allen Blasinstrumenten auch in solchen mageren Orchestern ausgeführt wird, bey welchen man sich nothwendig einer Lognette bedienen muß, um die Ausführe der Hauptstimmen zu finden. Und dann die Wirkung? — Sey sie immerhin wie sie wolle, wenn nur dabei dem Geschmack der Zeit geschmeichelt wird, und viel Blasinstrumente gehöret werden! —

Auch auf Seiten der Ausführe der begleitenden Stimmen sind wichtige und schwere Pflichten zu erfüllen, wenn die Begleitung ihrem Zwecke vollkommen entsprechen soll. Zufällige Umstände sind auch hier der Erfüllung dieser Pflichten oft nachtheilig. Man hat schon längst bemerkt, daß der Vortrag der Begleitung, weil er weniger glänzend ist, als der Vortrag einer Solostimme, nur allzu oft herabgewürdigt wird, und daß man die Ausführe der Begleitung nicht selten als bloße Handlanger betrachtet und behandelt. Daher das allgemeine Streben, sich bloß als Solospieler zu zeigen, wodurch gemeinlich das Studium des Begleiters vernachlässiget, oft ganz vergessen, wird; und eben daher die durch Erfahrung bestätigte Wahrheit, daß es im Durchschnitt genommen, schwerer hält, der Anzahl leidlicher Solospieler eine gleiche Anzahl guter Begleiter an die Seite zu setzen.

Die erste und wichtigste Regel für die Begleiter ist, bey keiner Note zu vergessen, daß sie nicht anführen, sondern begleiten, nicht glänzen und hervorstechen, sondern unterstützen sollen. Ein Begleiter, dieser Regel eingedenk, kann wenigstens, wenn er auch hier und da seine höhern Pflichten nicht immer erfüllt, versichert seyn, daß er der Wirkung des Ganzen nicht entgegen arbeite. Oft genug gehöret dieses schon unter die frommen Wünsche.

Schwerer ist die Pflicht des Begleiters, dahin zu sehen, daß er nicht allein den Ausdruck der Hauptstimme in allen seinen Modificatio-

nen richtig auffasse, um seine Begleitungspartie demselben vollkommen anzupassen, sondern daß er auch zugleich seine Partie mit dem Inhalte der übrigen begleitenden Stimmen in ein richtiges Verhältnis bringe. Es ist daher nicht genug an der bloß correcten, aber ganz trockenen Abfertigung der begleitenden Stimmen. Ihr gemeinschaftlicher Inhalt muß von allen Begleitern erwogen, und nach dem Inhalte und Vortrage der Hauptstimme modificirt werden. Dabey versieht man zugleich, daß die Begleiter mit Distinction spielen, das heißt verholmeschet gemeinlich nichts anders, als daß sie die Schwachheiten des Sängers oder Solospielers so viel möglich verdecken, und im Takte nachgeben sollen.

Das Wichtigste, was über die Pflichten des Begleiters noch zu bemerken übrig ist, findet man in dem Artikel Ripienspieler.

**Beiffer.** So wird von einigen auch der Wortent genannt. S. Wortent.

**Bekielen.** Wenn bey dem Flügel die kleinen Stücken Rabensfedern in den Zungen der Dollen, die durch ihren öftern Anschlag an die Saiten matt geworden, oder gar umgetnickt sind, aus den Zungen heraus geschoben, und statt derselben neu eingeseht werden, so pflegt man diesen Prozeß das Bekielen zu nennen.

**Belgische Sylben,** s. Solmisation.

**Be quadrat** oder **b quadrat,** das Besetzungszeichen  $\natural$ ; s. Besetzungszeichen.

**Besetzung.** Mit diesem Worte bezeichnet man theils die Veranstellung, die bey der Ausführung vollstimmiger Conzerte in Ansehung der Anzahl der Conzertisten überhaupte getroffen wird, theils die Einrichtung, wie viel Personen bey jeder der vier Hauptstimmen insbesondere angestellt werden. Dreyde Gegenstände sind von Wichtigkeit, weil sie auf die Wirkung der Kunstprodukte mächtigen Einfluß haben.

Die Anzahl der zu einem Musikstücker bestimmten Personen muß nothwendig mit der Größe des Orchesters, wo die Kunst ausgeübt wird,

im Verhältnisse stehen. Ein schwach besetztes Orchester in einem großen Opernhause, oder in einer großen Kirche, kann nicht die erwünschte Wirkung gewähren, kann nicht Conzerte genug hervorbringen, die Größe des Gebäudes dergestalt auszufüllen, daß die einzelnen Particien des Ganzen sich kraftvoll genug herausheben. Der Ton ist zu wenig einschneidend, und die Wirkung des Ganzen bleibt bey dem besten Vortrage zu matt. Eine solche zu schwache Besetzung macht auf das Ohr eine ähnliche Wirkung, wie eine zu schwache Erleuchtung eines großen prachvollen Zimmers auf das Auge. Alle Gegenstände in denselben erscheinen aus Mangel an genugsam zuströmendem Lichte in unbestimmten Umrissen.

Noch weit nachtheiliger für die gute Wirkung der Musik ist die zu starke Besetzung in einem Zimmer. Hier wird der Ueberfluß der Conzertisten dem Ohre sogar unangenehm und beschwerlich, und die Wirkung gleicht dem zu viel ins Auge fallenden Lichte.

Der wichtigste Gegenstand in Betracht der Besetzung ist jedoch die verhältnismäßige Anzahl der Ausführer, die bey jeder der vier Hauptstimmen angestellt werden. Keine dieser Stimmen darf die andere verdunkeln oder übertönen; am allerwenigsten aber dürfen die Witzstimmen vor den äußersten zu sehr hervorstechen, sonst ist der größte Nachtheil der Wirkung des Ganzen unvermeidliche Folge. Noch nachtheiliger ist es, wenn bey Conzerten, zu welchen viele Violinstrumente gesetzt sind, es an der verhältnismäßigen Besetzung der Hauptstimmen mangelt. (S. Besetzung.)

Man nimme gemeinlich an, daß z. E. mit acht Violinen, zwey Violon, zwey Violoncelle und zwey Contraviosone, oder mit 10 Violinen, drey Violon, drey Violoncelle und zwey Contraviosone verbunden werden müssen, wenn die Stimmen verhältnismäßig besetzt seyn sollen. So wenig sich im Allgemeinen wider diese Angabe etwas einwenden läßt, so sehr muß bey der Anwendung derselben auf Nebenumstände Rücksicht genommen werden.

Es ist bekannt, daß, auch unter Tonkünstlern von ziemlich gleichen Kunstfähigkeiten, immer der eine einen stärkeren und markichtern Ton auf seinem Instrumente hervorbringt, als der andere; und mir dünkt, diese Verschiedenheit der Stärke des Tones sey bey den Vorgesangsinstrumentisten weit merklicher, als bey Blasinstrumentisten. \*)

Nun lehrt die Erfahrung, daß keine Art der Instrumente eine so merkliche Verschiedenheit der Stärke des Tones äußert, als die Geigeninstrumente. Trifft sich daher der Fall, daß z. B. bey einer Stimme drey oder vier Vorgesangsinstrumentisten zu stehen kommen, die schon von selbst einen starken Ton, und vielleicht noch überdies zufällig Instrumente von starkem Tone, haben, so können unter diesen Umständen z. B. drey bis vier Violinisten bey einer Stimme gar leicht in Ansehung der Stärke das nemliche bewirken, was unter andern Umständen kaum sechs andere (im Vortrage selbst nicht minder fähige Violinisten) thun können. Daher muß der Anführer eines Orchesters bey der Besetzung der Hauptstimmen nothwendig auf diesen Umstand Rücksicht nehmen, sonst wird bey der besten Berechnung der Anzahl der Personen dennoch eine Stimme ungleich stärker oder schwächer, als die andere besetzt.

Ein sehr auffallender Fehler wird der die gute Besetzung der Stimmen ist es, wenn die in einem Orchester vorhandenen vorzüglichsten Violinisten herausgehoben, und alle zur ersten Violine gestellt werden. Diese Stimme gewinnt zwar dadurch augenscheinlich; aber der Contrast, den alsdenn die zweyte Violine und Violen im Vortrage gegen die erste Violine macht, ist sodann auch um so merklicher und unangenehmer. Nicht zu gedenken, daß den minder fähigen Ausführem der zweyten Violine und Violen dadurch ein Theil der Gelegenheit, sich zu vervollkommen, entzogen wird.

Es scheint sogar nöthig zu seyn, daß man bey der Besetzung der

Stimmen darauf Rücksicht nehme, daß nicht bey einer Stimme lauter junge, und bey einer andern lauter ältere Ausführer gestellt werden. Bey jenen lobt das Feuer der Jugend; besonders in Passagen von geschwinden Noten, sehr oft zu stark auf; bey diesen hingegen beginnt es nicht selten zu verstauchen. Es ist daher nothwendig am vortheilhaftesten, wenn die ältern Tonkünstler durch die hängern angefeuert werden, zugleich aber auch das übersflüssige Feuer der letzten durch die Gelehrtheit der ersten gemildert wird.

Von der verhältnißmäßigen Besetzung der Stimmen handelt ausführlicher das XVII. Hauptstück des Versuches einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, von Quantz. Berlin, 1752.

**Vestegung.** So nennen die Instrumentenmacher die schmalen und auf beyden Seiten verzängt zulauenden Stücke Holz, die an der inwendigen Seite der Resonanzdecke eines Claviaturinstrumentes von verschiedener Länge angeleimt werden. Nach der Meinung einiger Instrumentenmacher sollen sie dazu dienen, mehr Fasern oder so genannte Jahre des Holzes in Schwingungen zu setzen; nach andern sind sie bloß deswegen vorhanden, um dem Verzugen des Resonanzbodens dadurch vorzubeugen, und dem Drucke der Saiten zu widerstehen. Dem sey nun wie ihm wolle, so lehrt denn doch die Erfahrung, daß diese an den Resonanzboden angeleimten Stücke Holz sehr viel Einfluß auf die Güte des Tones haben.

**Verugschluß,** Cadenza d'inganno. s. Tonischluß.

**Veruchen, Veruchung.** Man versteht darunter bey den Clavieren die schmalen Luchtreifen, mit welchen die Saiten zwischen den Decken, an welche sie angehängt sind, und zwischen dem Orte, wo sie von den Tangenten berührt werden, durchflochten sind. Der Zweck dieses Veruchens ist, 1) die beyden Enden Saiten so nahe zusammen zu halten, daß das Stückchen Blech, wodurch sie angeschlagen werden,

\*) Im einzelnen möchten die Ausübem des Hornes die merklichste Ausnahme dieses Hauptung machen.

nicht dazwischen eindringen, und hängen bleiben kann; 2) den Saiten nahe an dem Anschlage des Tangenten dadurch einen Wiederhalt zu geben, und 3) das Nachklingen derselben, bey welcher von den Tasten aufgehobenen-Fingern, zu verhindern. Nächst diesem trägt aber auch die Veruchung sehr viel zu dem eigenthümlichen-Klange des Clavieres bey.

**Bewegliche Töne, s. Soni mobiles.**

**Bewegung.** In der Musik ist sie das Mittel, wodurch gleichsam der an sich todte Ton lebendig wird. Der Ausdruck Bewegung bezeichnet in der Kunst zwey besondere Begriffe; erstlich die Bewegung der Töne zu andern höhern oder tiefern Tönen, oder mit andern Worten, die Bewegung derselben in Ansehung ihres Steigens oder Fallens, und zweytens die Geschwindigkeit, in welcher die Töne auf einander folgen. Im letzten Falle ist die Rede von dem Grade der Geschwindigkeit, in welchem ein Tonstück ausgeführt wird, und man bedient sich gemeinlich zum Ausdrucke dieses Begriffes der bestimmtern Wörter *Taktbewegung, Tempo, oder Zeitmaaß.* In dem Artikel *Zeitmaaß* soll von dieser Bewegung das Nöthigste erinnert werden. Die Bewegung der Töne in Rücksicht auf Höhe und Tiefe betrachtet man entweder melodisch, oder harmonisch. Die melodische Bewegung, oder das mannigfaltige Steigen und

Fallen der Töne der Melodie wird mit dem besondern Kunstworte *Modulation* oder *Tonführung* bezeichnet; die harmonische Bewegung aber geschieht entweder

- 1) dergestalt, daß zwey Stimmen zugleich steigen oder fallen, wie bey fig. 1, und dieser Fortschritt der Töne wird die *gerade Bewegung*, lat. *motus rectus* genannt; oder
- 2) so, daß, wenn eine Stimme steigt, die andere fällt, wie bey fig. 2. Diese Fortschreitung nennt man die *Gegenbewegung*, lat. *motus contrarius*; oder
- 3) so, daß eine Stimme auf ihrer Stufe verweilt, indem sich die andere aufwärts oder abwärts bewegt, wie bey fig. 3. Diese Art der Bewegung pflegt man die *Seitenbewegung*, lat. *motus obliquus* zu nennen.

Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



In der Gekunst sind diese drey Arten der Bewegung deswegen von Wichtigkeit, weil sie auf die Reinheit des Sakes, oder auf die grammatische Richtigkeit eines Tonstückes viel Einfluß haben. Siehe *Fortsetzung der Intervallen. Bezifferter Daß, s. Generalbass und Bezifferung. Bezifferung.* Man versteht darunter die über den Noten der

Grundstimme eines Tonstückes für den Generalbassspieler durch Zahlen vorgestellten Akkorde, deren Folge den harmonischen Inhalt des Tonstückes ausmacht. Der Generalbassspieler trägt nemlich auf einem dazu schicklichen Instrumente, gemeinlich auf der Orgel oder auf dem Flügel, nebst der Grundstimme des Tonstückes zugleich den ganzen harmonischen Inhalt desselben vor, der

mit Auslassung aller melodischen Nebentöne in einzelne Akkorde angesetzt ist.

Weil man zu einer Folge von verschiedenen Grundtönen mehrere ganz von einander verschiedene Harmonien wählen kann, so würde der Generalbassspieler ohne bestimmte Zeichen nicht errathen können, welcher Akkorde sich der Tonsetzer bey den Fortschreitungen der Grundstimme bedient hat; daher ist die Bezifferung der Grundstimme bey Tonstücken, zu welchen der Generalbass gespielt werden soll, unumgänglich nöthwendig. Man nennet diese Bezifferung auch zuweilen die italische Tabulatur, weil sie von einem Italiäner mit Namen Ludovico Viadana erfunden, und von seinen Landsleuten zuerst ausgeht worden ist. \*) Ehe diese Erfindung, die zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts gemacht worden ist, allgemein eingeführt wurde, bedienten sich unsere Vorfahren zum Beduße des Generalbassspielers derjenigen Art von Partitur, die noch unter dem Namen der deutschen Tabulatur bekannt ist. \*\*)

Die Bezifferung des Generalbasses besteht darinne, daß über jedem Tone der Grundstimme, die damit in den Oberstimmen in harmonische Verbindung gebrachten Intervallen, die man zusammen einen Akkord nennet, durch Ziffern und einige andere Zeichen vorgestellt werden. Man bezeichnet nemlich jedes Intervall eines Akkordes mit der Zahl der Stufe, in welcher es von dem Grundtone des Akkordes entfernt ist, das heißt, man bezeichnet das Intervall der Sekunde mit der Zahl 2, die Terz mit der Zahl 3, u. s. w. Solchem nach wird z. B. der Sertquintens Akkord, der aus der

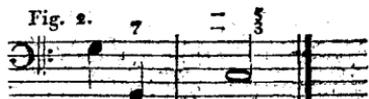
Grundstamme gesetzt werden mußte, wenn man jeden einzelnen Akkord mit den Zahlen aller derjenigen Intervallen bezeichnen wollte, aus welchen er besteht, so hat man auf Mittel denken müssen, sie, so viel als möglich war, zu vermeiden. Man ist daher gewohnt, 1) den harten und weichen harmonischen Dreyklang nicht eher anzuzeigen, als bis es, um Verwirrung zu vermeiden, unumgänglich nöthig ist. 2) Läßt man bey der Bezeichnung solcher Akkorde, die am öftersten vorkommen, das Zeichen eines oder zweyer zum Akkorde gehöriger Intervallen aus, und bezeichnet den Akkord nur durch diejenigen Intervallen, wodurch er sich von andern Akkorden unterscheidet. So wird z. B. der Sertensakkord bloß mit der Zahl 6, der Sertquintens Akkord aber mit 5 bezeichnet, und in beyden das Zeichen der Terz weggelassen. 3) Bezeichnet man die Terz, wenn sie wegen eines vor sich habenden Versetzungszeichens angezeigt werden muß, nicht mit dem der Zahl 3 beygesetzten Versetzungszeichen, sondern man läßt die Zahl 3 aus, und bedient sich bloß des Versetzungszeichens allein. 4) Bedient man sich bey den Zahlen der übrigen Intervallen, die durch ein Kreuz erhöht sind, zum Zeichen der Erhöhung bloß eines Striches durch die Ziffer, z. B. 6, oder 4. Wenn 5) die Intervallen eines Akkordes auf dem folgenden Grundtone liegen bleiben, und einen andern Akkord bilden, so ist man gewohnt, sich bloß zweyer über den veränderten Grundton gesetzter Querstriche zu bedienen; so beziffert man z. B. den Satz bey fig. 1. lieber so, wie bey fig. 2.

einander gesetzten Zahlen 5 bezeichnet. Weil aber eine zu große, und nicht zu übersehende Menge Zahlen über die



\*) Siehe Generalbass.

\*\*) Siehe Tabulatur.



Auch bey einzelnen liegenbleibenden Intervallen bedient man sich

Fig. 3.

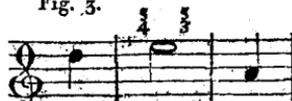
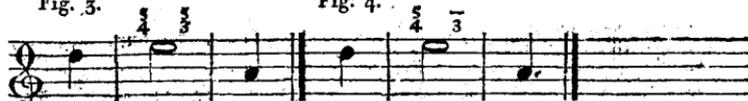


Fig. 4.



Durch diese und dergleichen Abkürzungsmittel hat man zwar die Menge der Zahlen merklich vermindert, und die Bezifferung vereinfacht; bey alledem aber ist diese Bezifferung nach vielen Mängeln und Unvollkommenheiten unterworfen, und es gehöret zum Vortrage einer Generalbassstimme die Anwendung außerordentlich vieler Regeln, wenn nur die grammatischen Fehler wider die Harmonie vermieden werden sollen; und dadurch ist, wie in dem Artikel Generalbass gezeigt wird, nur immer noch sehr wenig bey dem Vortrage des Generalbasses gewonnen. Man hat daher schon mehrmals den Wunsch geäußert, daß eine einfachere, und in Ansehung der Ausführung bestimmiere Bezifferung erfunden, und eingeführt werden möchte. Es hat auch nicht an einzelnen Personen gefehlt, welche Vorschläge zur Vereinfachung dieses Gegenstandes gethan haben; bey alledem aber hat es bis jetzt noch nicht das Ansehen, daß Hoffnung zur Erfüllung dieses Wunsches vorhanden sey.

Die bis jetzt noch gewöhnliche Bezifferung des Generalbasses gründet sich auf folgende Regeln:

- 1) Der harte und weiche harmonische Dreyklang, dessen Signatur 3,  $\frac{5}{8}$  oder  $\frac{5}{3}$  ist, wird niemals über der Grundstimme angezeigt, ausgenommen

Fig. 1.

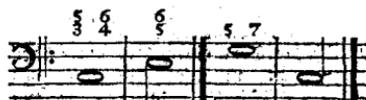


sehr oft lieber eines Querstriches, als daß man sie von neuem mit einer Zahl bezeichne; so schreibt man anstatt wie bey Fig. 3. lieber so, wie bey Fig. 4.

- a) wenn auf eben demselben Grundtone vor dem Dreyklange ein anderer Akkord vorhergeheth; z. B.

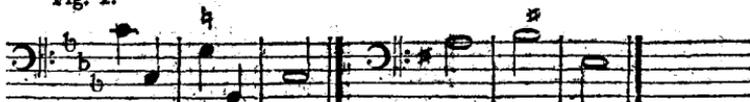


- b) wenn auf eben demselben Grundnote dem Dreyklange ein anderer Akkord nachfolgt, z. B.



- und c) wenn die Terz des Dreyklanges nicht in der Konkletter des Grundtones enthalten ist; aus welchem das Tonstück gesetzt ist; in diesem Falle wird aber die Weichheit der Terz nur vermittelst desjenigen Versetzungszeichens angedeutet, wodurch sie erhöht oder erniedriget worden ist, wie z. B. bey Fig. 1. Hieher gehört zugleich noch der Fall, daß der harte Dreyklang auf der Dominante einer weichen Tonart ohne Ausnahme mit dem nöthigen Versetzungszeichen seiner zum unterhalb Töne der Tonart erhöhten großen Terz angezeigt werden muß, wie bey Fig. 2.

Fig. 2.



- 2) der Sextenakkord, so lange die Sexte und Terz desselben in der Tonart des Grundtones liegt, aus welchem das Stück gesetzt ist, wird mit der Zahl 6 allein bezeichnet; sobald aber ein Intervall desselben außerhalb der Grundtonleiter befindlich ist, so muß es besonders angezeigt werden. Wenn daher
- a) die Sexte selbst nicht in der Tonleiter des Grundtones befindlich ist, wie z. B. in der harten Tonart c der Sextenakkord  $\begin{matrix} f \\ a \end{matrix}$  oder in der Tonart e der Akkord  $\begin{matrix} h \\ d \end{matrix}$ , so muß ihr das nöthige Besetzungszeichen, nemlich im ersten Akkorde  $\begin{matrix} h \\ d \end{matrix}$ , und im zweyten  $\begin{matrix} h \\ g \end{matrix}$ , beygefügt werden. Liegt aber
- b) die Terz eines Sextenakkordes nicht in der Tonleiter des Grundtones, so muß die Beschaffenheit derselben zugleich mit der Sexte angezeigt werden. Wenn daher z. B. in einem Tonstücke aus der harten Tonart g die Sextenakkorde  $\begin{matrix} f \\ a \end{matrix}$  oder  $\begin{matrix} h \\ d \end{matrix}$  vorkommen, so wird der erste mit  $\begin{matrix} 6 \\ b \end{matrix}$ , der zweyte mit  $\begin{matrix} 6 \\ h \end{matrix}$  und der dritte mit  $\begin{matrix} 6 \\ h \end{matrix}$  bezeichnet.
- 3) Zum Zeichen des Sertquarten Akkordes bedient man sich der beyden Zahlen 6; und sobald ein Intervall desselben außer der Grundtonart liegt, muß es, nach Beschaffenheit der vordem Noten selbst gebrauchten Vorzeichnung, bald mit einem Striche durch die Ziffer, bald aber auch mit  $\begin{matrix} h \\ b \end{matrix}$  oder  $\begin{matrix} b \\ h \end{matrix}$  bezeichnet werden; so muß z. B. der

Sertquartenakkord  $\begin{matrix} b \\ d \end{matrix}$  in einem Tonstücke aus c dur, mit  $\begin{matrix} 6 \\ b \end{matrix}$  und der Sertquartenakkord  $\begin{matrix} g \\ d \end{matrix}$  in einem Tonstücke aus der harten Tonart a, mit  $\begin{matrix} 6 \\ h \end{matrix}$  bezeichnet werden.

- 4) Der Septimenakkord wird, wenn alle dazu gehörige Intervallen in der Tonart des Grundtones enthalten sind, bloß mit der Zahl 7 angezeigt. Liegt die Septime allein außer der Grundtonleiter, z. B. in der harten Tonart c der Septimenakkord  $\begin{matrix} e \\ g \\ b \end{matrix}$ , so wird der Zahl 7 das Besetzungszeichen angehängt, nemlich  $\begin{matrix} 7 \\ b \end{matrix}$ . Sobald aber die Terz oder Quinte eines Septimenakkordes außer der Grundtonart liegt, muß die Beschaffenheit derselben zugleich mit der Zahl 7 angezeigt werden. Wenn z. B. in einem Tonstücke aus c dur der Septimenakkord  $\begin{matrix} d \\ f \\ a \end{matrix}$  vorkommt, muß die erhöhte Terz  $\begin{matrix} f \sharp \end{matrix}$  mit der Septime zugleich angezeigt werden, nemlich  $\begin{matrix} 7 \\ f \sharp \end{matrix}$ .
- 5) Der Sertquintenakkord wird mit den Zahlen  $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ , der Terzquartenakkord mit  $\begin{matrix} 4 \\ 3 \end{matrix}$ , und der Secundenakkord mit  $\begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix}$  oder mit  $\begin{matrix} 2 \end{matrix}$  bezeichnet. Sobald die Intervallen, mit welchen diese Akkorde bezeichnet werden, nicht in der Grundtonart enthalten sind, bekommen sie nach Anleitung des Vorhergehenden, die nöthigen Besetzungszeichen. Ist aber in dem Sertquintenakkorde die Terz, oder in dem Terzquarten- oder Secundenakkorde die Sexte nicht in der Grund-

tonleiter enthalten, so muß die Beschaffenheit eines solchen Intervalles (welches gewöhnlicher Weise in der Bezifferung ausgelassen wird) mit seinem Versetzungszeichen den übrigen Ziffern beygefügt werden; daher bezeichnet man z. B. in einem Kontraste aus der Tonart g dur den Terzquartenakkord o g a cis mit  $\frac{3}{4}$ . Den Sekundenakkord,

wenn die Quarte desselben übermäßig ist, und außerhalb der Grundtonleiter liegt, pflegt man bloß mit der Zahl 4, welcher das Erhöhungszeichen beygefügt ist, nemlich entweder mit 4, oder 4 $\frac{1}{2}$ , anzuzeigen.

6) Die None in Gesellschaft der Terz und Quinte, oder der gewöhnliche Nonenakkord, wird bloß mit der Zahl 9, der Nonenseptimenakkord aber mit 9 bezeichnet, und im Falle ein dazu gehöriges Intervall durch ein zufälliges Versetzungszeichen erhöht oder erniedriget ist, wird dabei eben so verfahren, wie bey den vorübergehenden Akkorden bemerkt worden ist.

7) Alle übrigen Akkorde pflegt man mit den Zahlen aller dazu gehörigen Intervallen darzustellen, ausgenommen

a) bey dem Akkorde der Septime, Sexte und Terz, bey welchem man die Terz, wenn sie kein Versetzungszeichen bey sich hat, ausläßt, und den Akkord bloß mit 7 bemerkt;

b) bey dem Disartseptimenakkorde mit der Quinte, bey welchem man die Quinte gewöhnlich wegläßt, und den Satz bloß mit 7 bezeichnet;

c) bey dem Nonensepten Akkorde mit der Terz, bey welchem man die Terz ausläßt, und den Akkord nur mit  $\frac{9}{6}$  bezeichnet; und

d) bey dem Quintquartenakkorde mit der None, bey welchem

man die Quinte in der Bezifferung ausläßt, und den Akkord mit 9 andeuset,

6) Bey allen diesen unter Num. 7 begriffenen Akkorden muß, wenn ein Intervall ein Versetzungszeichen bey sich hat, eben so verfahren werden; wie bey Gelegenheit des Sextenakkordes bey Num. 2. weitläufiger gezeigt worden ist.

Bezug, so werden die sämtlichen Saiten eines Saiten-Instrumentes genannt. Weil von der Stärke des Bezuges überhaupt ein Theil der Schönheit des Tones, von der richtigen Abstufung der Stärke der Saiten oder insbesondere ein merklicher Grad der Gleichheit aller Edne abhängt, so muß man dahin sehen, daß jedes Instrument denjenigen Bezug erhalte, der seinem Baue am angemessensten ist. Bey Clavier-Instrumenten thut man am besten, wenn man die von dem Meister des Instrumentes gewählte Stärke der Saiten so genau als möglich ist, beizubehalten sucht, weil dieser gemeinlich schon die nöthigen Versuche in Ansehung des Bezuges mit seinen Instrumenten gemacht hat. Wenn man aber bey dem Aufziehen neuer Saiten, entweder die Nummern der gestrichenen Saiten nicht weiß, oder wenn man von der Richtigkeit der Stärke der Nummern bey der Sorte Saiten, deren man sich bedient, noch nicht aus Erfahrung überzeugt ist, so ist es am sichersten, sich eines sogenannten Chordometers \*) zu bedienen, damit der richtige Bezug des Instrumentes erhalten werde. Bey Instrumenten, die mit Darmsaiten bezogen sind, muß man die jedem Instrumente angemessenste Stärke des Bezuges aus angestelltem Versuchen kennen lernen, um hernach diejenige Stärke der Saiten unverändert beyzubehalten zu können, bey welcher das Instrument den schönsten Ton giebt. Man kann sich auch bey Darmsaiten eines Chordometers bedienen, wenn man bey der neu aufzuziehenden Saite nicht außer Acht laßt, sie ein klein wenig stärker zu wählen, als diejenige ist,

\*) Was dieses für ein Instrument sey, findet man in dem Artikel Chordometer.

deren Stelle sie vertreten soll, weil sich diese Art Saiten auf dem Instrumente merklich ausdehnen, und schwächer werden. Wenn bey Vorgeninstrumenten, die Quintenweis gestimmt werden, wie die Violine, die Viöle oder das Violoncell, bey reiner Stimmung dennoch die zu greifenden Quinten,  $\frac{1}{2}$  E. auf der Violine oder Viöle  $\bar{g}$   $\bar{a}$ , nicht rein klingen, so ist die höhere Saite, wenn sie den Ton zu hoch angiebt, gegen die tiefere zu stark, oder die tiefere gegen die höhere zu schwach; klingt hingegen die höhere Saite zu tief, so ist sie gegen die tiefere zu schwach; oder die tiefere gegen die höhere zu stark. In solchen Fällen muß man aber, bevor man eine solche zu starke oder zu schwache Saite mit einer andern verwechselt, erst untersuchen, welche von beyden die Unreinheit eigentlich verursacht. Gesetzt bey  $\bar{g}$   $\bar{a}$  auf der Violine oder Viöle intonirte  $\bar{a}$  gegen das  $\bar{g}$  zu hoch, so ist dieses allein noch kein zureichender Grund, die a Saite mit einer schwächeren zu vertauschen, sondern man muß erst untersuchen, ob nicht in der Quinte  $\bar{c}$   $\bar{g}$  der Ton  $\bar{g}$  aufwärts schwebt. Ist dieses, so muß man nicht die a Saite verbessern wollen, sondern man muß eine stärkere d Saite aufziehen. Zuweilen liegt aber auch die Ursache der Unreinheit der Quinten in der ungleichen Stärke einer Saite, oder in dem ungleichen Zusammenstreichen ihrer Theile. Solche Saiten sind eben so unbrauchbar zu einem guten Bezuge, als diejenigen, die an dem gewöhnlichen Orte des Striches nicht ansprechen, ohne zu pfeifen, oder zu klirren. Diese Fehler kann man jedoch schon vor dem Aufziehen der Saite gewahr werden, wenn man sie, so lang als der Bezug ist, an beyden Enden mit dem Daume und Zeigefinger beyder Hände anziehet, und sie mit einem andern Finger anschnellt. Siehet man bey den Schwingungen, die sie alsdenn macht, nur die Saite sich hin und her bewegen, ohne daß es scheint, als mache eine zweite oder dritte Saite dazwischen Schwingungen in entgegengesetzter Richtung, so spricht

sie wehrentheils nur an, ohne zu pfeifen oder zu klirren.

**B fa b mi.** Mit diesen Sylben wurde in der Solmisation diejenige Tonstufe bezeichnet, welche man in zwey verschiedenen Tongrößen ausübte, und die heut zu Tage von einigen mit h oder b, von andern aber mit b dur oder b moll, beszeichnet wird.

Vor Zeiten war dieses die einzige Stufe der Tonleiter, die man in zweyerley Tongrößen ausübte, sie aber jederzeit b nannte, es mochte der höhere oder tiefere Ton derselben gebraucht werden. Um aber beyde Tongrößen von einander zu unterscheiden, wurde der höhere Ton (oder unser modernes h) b quadratum, der tiefere aber (oder unser b) b rotundum genannt.

Wenn die Modulation des Gesanges den höhern Ton dieser Stufe nothwendig machte, so wurde auf demselben beytm Solmistrren die Sylbe mi gesungen, und der Ton mit b mi bezeichnet, weil er das tiefere Ende des halben Tones h c ausmacht, und also im Hexachorde von g enthalten ist, als

g a h c d e  
ut re mi fa sol la

Machte hingegen die Modulation den tiefern Ton dieser Stufe oder unser modernes b nothwendig, so gehörte dieser Ton, der nunmehr das höhere Ende des halben Tones a b ausmachte, in das Hexachord von f, als

f g a b c d  
ut re mi fa sol la,

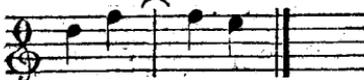
und es wurde beytm Solmistrren auf diesem b, weil es das höhere Ende des halben Tones ausmacht, die Sylbe fa gesungen, und der Ton b fa genannt. **S. Solmisation.**

**Bianca,** (Nota) die weiße Note, so wird von den Italiänern die halbe Taktnote oder die Zweyviertelnote genannt.

**Bicinium.** Ein Tonstück für zwey Stimmen. Man bezeichnet damit bloß die kleinen Tonstücke für zwey Hörner oder Trompeten, und unterscheidet sie dadurch von dem mehr ausgeführten und an harmonischen Wendungen reichern Quette. Zuweilen wird auch der zweystimrige Satz überhaupt Bicinium genannt.

**Siebel, Regal.** Der Name der sonst gebräuchlich gewesenen kleinen Regalwerke, \*) die man in die Diasbälge zusammen legen konnte. Sie wurden im Jahre 1575. von Koll, einem Orgelbauer in Nürnberg, erfunden.

**Bindung, Ligatura.** Ein Prozeß, bey welchem ein Ton, der in der schwachen Taktzeit vorhanden ist, bis in die folgende gute Zeit des Taktes fortklingend erhalten wird. Weil in den einfachen Taktarten dieser fortklingende Ton in den Noten vermittelst des Taktstriches getrennt werden muß, so daß ein Theil desselben in den vorhergehenden Takt, der andere aber in den folgenden zu stehen kömmt, so wird durch ein Zeichen bemerkt, daß diese Trennung wieder aufgehoben, das heißt, daß die zweyte Hälfte nicht von neuem angeschlagen, sondern die erste nur fortklingend erhalten werden soll. Man pflegt dieses durch einen über beyde Noten gezogenen Bogen anzuzeigen, den man das Bindungszeichen, und darüber die Notensfigur selbst, eine Bindung nennet; †. E.

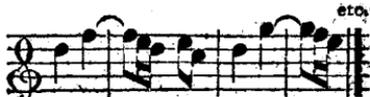


Weil in einer zusammengesetzten Taktart in jedem Takte zwey gute und schwache Taktzeiten enthalten sind, \*\*) so fällt, wenn der in der ersten schwachen Zeit des Taktes stehende Ton fortklingen soll, die Trennung der Note durch den Taktstrich, und folglich auch das Bindungszeichen weg, weil die Zeitdauer des Tones in diesem Falle vermittelst einer einzigen Note vorgestellt werden kann; †. E.



Wird der in der schwachen Taktzeit vorhandene Ton nur die Hälfte

des folgenden guten Taktheils fortklingend erhalten, so bedienet man sich in den Noten entweder der Trennung und des Bindungszeichens; †. E.



oder man setzt nach der ersten Note, weil die zweyte in diesem Falle um die Hälfte geringer am Werthe ist, nur einen Punkt; †. B.



Der eigentliche Zweck einer solchen Bindung, oder Synco pation nennet, ist, daß der in die gute Taktzeit fallende Theil des fortklingend erhaltenen Tones, durch den Fortschritt einer andern Stimme, als Dissonanz aufgeführt werde, weil die Erfahrung lehret, daß die Dissonanzen weniger Härte äußern, wenn sie unmittelbar vorher als Consonanzen gehört worden sind. Weil aber demohngeachtet durch die Dissonanz der Wohlklang der Harmonie zerstört wird, so muß das dissonirende Intervall unmittelbar hernach eine Stufe abwärts treten, und sich wieder als Consonanz hören lassen, damit die Zerstörung des Wohlklanges sogleich wieder aufgehoben werde; †. B.

\*) E. Regal.

\*\*) E. Takt.



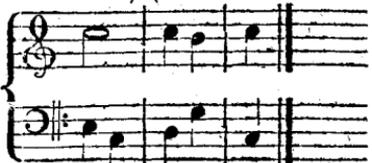
Solche Bindungen werden nicht bloß in der Oberstimme, sondern auch in dem Baße oder in einer Mittelstimme gebraucht, als



In der Theorie der Geskunst wird der zuerst in der schwachen Taktzeit als Consonanz vorhandene Ton einer solchen Bindung die Vorbereitung der Dissonanz genannt; den guten Takttheil derselben hingegen, in welcher der fort klingende Ton zur Dissonanz wird, nennet man den Anschlag, und den in der folgenden schwachen Taktzeit notwendigen Herabtritt des dissonirenden Intervalles in eine Consonanz, die Auflöschung. Dabey giebt man die Regel, daß bey dem Gebrauche der Bindungen die vorbereitende Note nicht von geringerem Werthe seyn dürfe, als die dissonirende, weil dadurch der Gesang hinkend und holpricht wird, z. E.



Am Werthe größer, als die dissonirende Note, kann hingegen die vorbereitende ohne Uebelstand seyn, als



Mit dieser Bindung, die es eigentlich blos mit den Tacttheilen zu thun hat, darf man ein ähnliches Zusammenziehen der Tactglieder und Tactnoten nicht verwechseln, welches sich entweder auf den Durchgang oder Wechselgang, oder wie man sich gewöhnlicher ausdrückt, auf die Vorausnahme einer folgenden, oder auf die Aufspaltung einer vorübergehenden Note, gründet, und zum Unterschiede von der eigentlichen Bindung mit den Namen Anticipation und Retardation bezeichnet wird. (Siehe den Artikel Vorausnahme.)

Durch den Gebrauch der Bindungen bestimmt die Melodie etwas Eigenthümliches, weil die gebundenen Noten durch das Fortklingen auf dem guten Tacttheile ihren gewöhnlichen grammatischen Accent oder Nachdruck verlieren, der dabey gewissermaßen auf die schwache Tactzeit verdrängt wird. Wenn nun überdies dabey die melodische Bewegung blos aus Tacttheilen besteht, so erhält dadurch der ganze Satz einen sich sehr auszeichnenden und ernsthaften Charakter, den man gewöhnlich mit dem Ausdruck strenge Schreibart, oder gebundener Styl bezeichnet.

In Rücksicht auf den Vortrag der Bindungen ist noch anzumerken, daß dabey die Note auf dem guten Tacttheile, die an die vorhergehende gebunden ist, nicht markirt werden, das ist, keinen besondern Druck oder Accent bekommen darf, wenn nicht ein großer Theil von der eigenthümlichen Wirkung einer solchen Bindung verloren gehen soll.

Bindungszeichen bestehet aus einem Bogen, der über zwey Noten auf eben derselben Stufe gezogen wird, um dadurch anzuzeigen, daß die zweyte, die entweder von der ersten durch den Tactstrich getrennt ist, wie bey Fig. 1. oder die wegen der Verschiedenheit des Werthes besonders geschrieben werden muß, wie bey Fig. 2, nicht von neuem angeschlagen, sondern mit der ersten fortklingend verbunden werden soll.

Fig. 1.



Fig. 2.



oder



Stehet ein solcher Bogen über Noten auf verschiedenen Stufen, so zeigt er an, daß diese Noten zusammen geschleift, oder auf einem Bogentriebe, oder mit einem Athemzuge, vorgetragen werden sollen, und in diesem Falle wird er alsdann das Schleifezeichen genannt.

Birn. So nennet man wegen einer entfernten Aehnlichkeit mit dieser Frucht das obere Stück des Clarinets und Bassethorns, in welches das Mundstück oder der Schnabel eingeschoben wird. S. Clarinet.

Bis. (lat.) zweymal, wird in den Notensimmen über diejenigen kurzen Stellen der Melodie gesetzt, welche zweymal unmittelbar nach einander vorgetragen werden sollen. Gewöhnlich werden solche Stellen noch ausserdem zwischen das kleine Wiederholungszeichen eingeschlossen. S. Wiederholungszeichen.

Biscrome. Ein italienischer Name der dreigeschwänzten Noten, oder der Zweyunddreißigtheile.

Bislex oder Zwölffsaiter. Eine neue Art von Gitarre, die im Jahre 1770. ein Sängler bey der Oper zu Paris, mit Namen Bantecke erfunden, und ihr von der Anzahl ihrer Saiten den Namen Bislex gegeben hat. Das Instrument enthält einen Umfang von drey und einer halben Oktave, hat ein ungewöhnliches plattes Corpus, und ein kurzes, aber breites Griffbret mit vielen Bunden, auf wels

chem die sechs höhern Saiten liegen. Die übrigen sechs tiefern Saiten liegen, so wie bey der Lauten neben dem Griffbrette. Das Instrument selbst ist zuerst von dem Lautenmacher Maderman zu Paris gebauet worden. Der Erfinder hat ein kleines Werk in französischer Sprache herausgegeben, welches nebst der Beschreibung dieses Instruments auch die Art es zu tractiren enthält.

**Bis unca** (Zweymal gekrümmt), ist ein Ausdruck, womit zuweilen die Sechzehnthelnote benennet wird.

**Bizarria** bezeichnet eine Art von Fantasia, in welcher der Spieler sich vorzüglich einer eigenen Laune überläßt.

**Blanche**, die weiße oder Zweyvierselnote.

**Blasinstrumente**, s. Instrumente.

**Blasmusik**, siehe Harmoniemusik.

	b	c	des	es	f	ges	as	b
1.	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{3}{4}$		$\frac{2}{3}$	$\frac{256}{405}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{3}{2}$

Ehehem wurde mit dem Ausdrucke b moll unsere b Saite bezeichnet, (die man auch b fa nennet,) um sie von der h Saite zu unterscheiden, die man b dur nennet. \*)

**Bo**, eine der Belgischen Sylben; s. Solmisation.

**Bobisation**. Darunter versteht man das Volfegiren mit dem so genannten Belgischen Sylben bo, ce, di, ga, lo, ma, ni. S. Solmisation.

**Bocebisation** bedeutet eben so viel wie Bobisation.

**Bock**, Pohlnischer Boak, der Name einer Gattung des Dudelsackes. S. Sackpfeife.

**Bockstriller** nennen einige ältere Conlebrer diejenige falsche Art der Ausführung des Trillers, bey welcher entweder die beyden Töne, woraus er bestehet, nicht in gleicher Geschwindigkeit abwechseln, oder wenn der Hülfsston, anstatt eine reine große oder kleine Secunde

Blatt, s. Zungenblatt.

**Blockflöte** oder **Blockflöte**, s. Flöte à bec.

**Bloß**, die Saite bloß nehmen, wird als Kunstwort bey dem Tractement der Geigeninstrumente gebraucht; s. Bedeckt.

**B mi**. Der Name der H - Saite nach der alten Benennungsart der Töne. S. B fa.

**B moll** ist eine der vier und zwanzig Tonarten der Musik, in welcher man von der Tonica b durch die kleine Terz aufwärts steigt. Darmit in ihrer Conleiter diese kleine Terz erhalten wird, muß der Ton d in des, die Töne e, g und a aber in es, ges und as verwandelt werden, um auch die übrigen Stufen der Natur der weichen Tonart \*) anzupassen. In unserm Conleiteme werden die Stufen dieser Tonart in folgenden Verhältnissen ausgebaut:

auszumachen, merklich höher genommen, und dadurch die Ausführung unrein wird.

**Bogen**. Der Name des bekannten Instrumentes, womit die Saiten der Geigeninstrumente gestrichen und dadurch zum Klange gebracht werden. Er bestehet aus einem dünnen und ein wenig verjüngt zur laufenden Stabe von Holz, welcher oben mit einem ohngefähr eines Daumes breit hervorspringenden Köpfschen versehen ist, in welchem die Pserbehaare, womit er bezogen ist, befestigt sind. Das andere Ende dieses Bezuges ist in einem zierlich geschnittenen Stückchen Holz oder Elfenbein befestigt, welches man den Frosch oder das Fräschen nennet, und welches an dem untern Ende des Bogens dergestalt vermittelst einer Schraube befestigt ist, daß es sich auf und nieder schrauben läßt, und dem Zuge weniger oder mehr Spannung giebt.

\*) Siehe Tonart.

\*\*) Hier und da werden noch bis jetzt die Töne h und b mit b dur und b moll bezeichnet.

Weil nicht allein die Güte des Tones, welchen ein Geigeninstrument nach seiner besondern Beschaffenheit geben kann, sondern auch dasjenige, was dem Vortrage Ausdruck und Leben giebt, hauptsächlich von dem Bogenstriche abhängt, so ist leicht einzusehen, daß nicht jeder Bogen ohne Unterschied die hierzu nöthigen Eigenschaften habe. Die Eigenschaften eines guten Bogens lassen sich aber nicht wohl vergliebern, weil der Bogenstrich theils zu sehr Sache des Gefühls ist, theils auch, weil es bey der besondern Beschaffenheit des Bogens zugleich mit auf dieselbe Übung des Spielers ankommt, die man das Einspielen nennet. Indessen sind doch bey jedem guten Bogen folgende Eigenschaften nochwendig:

- 1) Er muß von sehr hartem und elastischem Holze seyn, \*) das mit er dem Drucke seines Bezuges auf die Saiten genugsam widerstehe, oder damit sich der Stab im Streichen nicht mit dem Bezuge zugleich auf die Saiten lege.
- 2) Der Stab darf, wenn der Bezug zum Spielen gehörig gespannt ist, von dem Frosche an bis zum Kopfe, auf keiner Seite aus der Richtung einer geraden Linie abweichen, weil er sonst nach Beschaffenheit dieser Abweichung bey dem Vortrage geschwinde Noten entweder zu sehr, oder zu wenig von den Saiten abspringt.
- 3) Der Bezug darf weder aus zu viel, noch aus zu wenig Haaren bestehen. Ein zu starker Bezug hindert im Streichen die Schwingungen der Saiten, und zu wenig Haare greifen die Saiten nicht genug an. Man glaubt, daß in einem Violinbogen 110 bis 120 feine Haare die rechte Proportion des Bezuges

sey. Schwarzer Pferdehaare bedient man sich, weil sie zu sehr angreifen, nur zu dem Bogen eines Contravions. Von den weißen aber taugen eigentlich zu einem guten Bogen nur diejenigen, die von einem Pferde männlichen Geschlechtes sind.

Zu den Kennzeichen eines guten Bogens rechnet man gemeinlich noch dieses, daß er in seiner Mitte auf einen schmalen Körper, z. E. auf den Finger gelegt, sich völlig im Gleichgewichte erhalten, das heißt, daß in dieser Lage ein Theil desselben so schwer wie der andere seyn müsse. — Es ist aber sehr zu bezweifeln, ob diejenigen, die dieses Kennzeichen als ein Erforderniß eines guten Bogens angeben, die Sache gehörig untersucht haben. Ich kann mich nicht überreden, daß die Bogen vieler guten Violinspieler aus verschiedenen Schulen, die ich, längst mißtraulich auf dieses Erforderniß, mit Fleiß geprüft habe, alle aus bloßem Zufalle untern schwerer als oben gewesen seyn sollten, sondern ich bin eher geneigt zu glauben, daß ein Bogen, der gerade in seiner Mitte das Gleichgewicht hält, den mehesten Violins und Violoncell Spielern ein merkliches Hinderniß bey dem Tractamente ihrer Instrumente verurrsachen würde. Und woher soll ein Bogen dieses Gleichgewicht erhalten, da es aus mehr als einer Ursache nothwendig ist, daß der Stab, ohngefähr drey bis vier Zolle von dem Frosche an, verjüngt gearbeitet seyn muß. Wie groß müßte also der Kopf seyn, wenn er dem untern Theile des Stabes das Gleichgewicht halten sollte? Und weich ein schwankendes Ubergewicht würde ein Bogen mit einem so schweren Kopfe bekommen, wenn der untere Theil desselben die Saiten berührt!

\*) Gemeinlich bedient man sich dazu derjenigen Art des Brasilienholzes, die man Genambuc nennet, oder auch des Schlangenhözes. Bogen von derjenigen Art des Brasilienholzes, dessen Spähne, in Wasser gekocht, eine blaue Farbe geben, haben zu wenig Elasticität, und schwanken zu sehr bey den im Allegro vorkommenden Stricharten. Weil sie jedoch der Hand des Spielers im Vortrage des Adagio zu schmeicheln schelnen, so muß man Anfänger, besonders solche, die sich selbst zu sehr überlassen sind, warnen, sich keinen Bogen von dieser Holzart aufhängen zu lassen.

Mit dem Worte **Bogen** bezeich-  
net man auch noch denjenigen bog-  
genförmigen Strich, der oft über  
die Noten gezogen wird, und an-  
zeigt, daß sie unabhöhet, gebun-  
den, in einem Athem oder mit  
einem einzigen Bogenstriche vorge-  
tragen werden sollen.

**Bogenclavier**, s. **Bogenflü-  
gel**.

**Bogenflügel**. Ein Claviaturins-  
trument in Flügelform mit einfa-  
chen Darmsaiten bezogen, die ver-  
mitteltst eines Bogens von Pferde-  
haaren zum Klange gebracht wer-  
den. Diefes unter den Saiten be-  
findliche Bogen wird durch ein Rad  
in Bewegung gefetzt, und die Sai-  
ten werden durch kleine Häkchen,  
die an den Tasten befindlich sind,  
an den Bogen gezogen. Der ver-  
storbene Mechanikus Hohlfeld in  
Berlin hat dieses Instrument im  
Jahre 1757 erfunden. Es ist et-  
gentlich eine verbesserte Nachah-  
mung des im Jahre 1610 von  
Hans Hayden zu Nürnberg  
erfundenen Gambenwerks. Der  
Zweck desselben ist, so wie bey dem  
Gambenwerke, dem Claviere die  
ihm mangelnde Vollkommenheit in  
Aushaltung der Töne wie bey der  
Violine zu geben. Neuverlich sind  
solche Instrumente wieder von Herrn  
Greiner in Wehlar, \*) von dem  
Herrn von Mayer zu Görlitz,  
und von dem Hr. Thom. Ant.  
Kunz zu Prag gebauet und ver-  
bessert worden.

**Bogenhammerclavier**. Ein von  
dem Mechanikus und Instrumen-  
tenmacher Johann Carl Greiner  
zu Wehlar erfundenes und von ihm  
im Jahre 1782 verbessertes Claviers-  
instrument, welches der Erfinder  
im ersten Theile des deutschen Mer-  
kurs vom Jahre 1783 auf folgende  
Art beschreibet. „Dieses Instru-  
ment bestehet aus zwey Clavieren,  
„wopon das obere mit Darmsaiten,  
„und das untere mit Darmsaiten  
„bezogen ist, und hat die Form  
„eines gewöhnlichen Claviers. Die  
„Länge beyder Claviere beträgt nach  
„französischem Maasse 3 Schuh 8  
„Zoll, die Breite 1 Schuh 8½  
„Zoll, und die Höhe 1 Schuh.

„Ohngeachtet dieser Körper klein  
„ist, so hat das obere Clavier, das  
„mit abfallenden Sämmern ver-  
„hen ist, doch einen so durchdrin-  
„genden Ton, daß es auch bey dem  
„stärksten Fortissimo in dem Orche-  
„ster durchgehört werden wird.  
„Diese Stärke ist ihm aber nicht  
„allein eigen, sondern man kann  
„auch das feinste Piano machen;  
„und durch ein crescendo bis zum  
„stärksten fortissimo fortschreiten.  
„Koppelt man aber erst beyde Ta-  
„staturen zusammen, welches durch  
„einen einzigen Kniederuck bewerk-  
„t wird, so glaubt man ein vollim-  
„miges Concert zu hören.“

„Das untere mit Darmsaiten be-  
„zogene Clavier wird vermitteltst  
„eines künstlich verfertigten Bo-  
„gens gestrichen, welcher durch ei-  
„nen einzigen Fingerdruck an der  
„Maschine, in einem Augenblicke  
„mit Colofonium geschärft werden  
„kann, und spricht so wie die beste  
„Violine an; und gewährt es dem  
„geschickten Spieler eine vorrestliche  
„Bebung. Man kann jedes Clav-  
„vier besonders und auch zu glei-  
„cher Zeit beyde spielen. Ueberdies  
„hat das obere Clavier noch ver-  
„schiedene Veränderungen, die durch  
„einige unten angebrachte Knöpfe  
„mit dem Knie hervorgebracht wer-  
„den.“

Von dem zuerst erfundenen Exem-  
plar dieses Instrumentes sagt Bog-  
ler in der ersten Lieferung des  
zweyten Jahrganges seiner Monat-  
schrift: Der Ton ist streichend, wie  
jener der Geigen, schneidend, wie  
der Hoboen, und stark wie ein  
Gamben-Register der Orgel. Wenn  
man sangbar darauf spielt, so glei-  
chet es der Menschenstimme in der  
Orgel; stößt man aber ab, und be-  
sonders im Paffe, so glaubt man  
eine Gambe oder Violoncell zu hö-  
ren.

**Bogeninstrumente**, s. **Geige  
und Instrumente**.

**Bogenstrich**. Ohne Zweifel der  
wichtigste Theil bey der Ausübung  
der Geigeninstrumente. Nicht al-  
lein die Güte des Tones hängt größ-  
tentheils von dem Bogenstriche ab,  
sondern durch ihn muß auch haupt-

\*) S. **Bogenhammerclavier**.

sächlich der Vortrag sein Leben erhalten, und der Geist des vorzutragenden Tonstückes ausgehaucht werden. Die linke Hand des Bogens instrumentisten, so viel mechanische Schwierigkeiten sie auch bey dieser Art der Instrumente zu überwinden hat, kann dennoch weiter nichts bewirken, als daß die Finger derselben in der nöthigen Geschwindigkeit, und mit dem nöthigen Drucke den Punkt berühren, wo die Saiten den Ton reitz angeben; nur erst der Bogenstrich fördert den Ton gleichsam zu Tage, und macht entweder das Spiel des Geagins zum Gesange der Grazien, oder zu einem steifen und nichts bedeutenden Longerausche. Den deutlichsten Beweis von der Wichtigkeit des Bogenstrichs giebt der Vortrag des Adagio, das höchste Ziel der Kunst, besonders bey den Geigeninstrumenten, woran so viele Geiger scheitern, die sich in dem unmittelbar vorhergehenden Allegro unsern Beyfall entlockten. Hier sollen gemeinlich viel angebrachte Spielmanieren und willkürliche Auszierungen des Gesanges die Dymnastie des Bogenstrichs bemänteln, und dadurch wird zugleich größtentheils das Eigenthümliche der Melodie eines guten Adagio verschleucht. —

Der richtige Angriff des Bogens, die so mannigfaltigen Arten der Modifikationen des Striches u. d. gl. gehören in die eigentliche Schule der Kunst. Ich will daher nur bemerken, daß der Bogenstrich am füglichsten in drey Hauptarten abgetheilt werden kann: 1) in den gestoßenen, bey welchem nicht die ganze Länge des Bogens, sondern nur ein Theil desselben, mit einem gewissen Grade von Geschwindigkeit über die Saite geführt wird. Auf diese Art werden alle Töne vorgetragen, von denen man zu sagen pflegt, sie werden abgestoßen;

2) in den gezogenen, woben entweder der ganze Bogen, oder doch wenigstens der größere Theil desselben, mit einem gewissen Grade von Verweilen über die Saite gezogen wird. Mit diesem Bogenstriche werden alle Noten im cantabeln Gesange vorgetragen, die weder zusammengeschleift, noch abgestoßen werden sollen; 3) der geschleifte, bey welchem zwey, drey, oder mehr verschiedene Töne auf einen Zug des Bogens genommen werden. Jede dieser Arten, die sowohl im Hinauf als Herabstriche statt finden, hat wieder ihre vielfältigen Modifikationen, die nach Beschaffenheit des Zeitmaßes, des Charakters des Tonstückes u. d. gl. gewählt werden müssen. Siehe übrigens die Artikel Hinauf und Herunterstreich.

**Bolero.** Ein spanischer Nationaltanz, der mit Gesang verbunden ist, und entweder mit mehreren Instrumenten zugleich, oder mit der Zither allein, von den Tänzern selbst aber mit Castagnetten, begleitet wird. Die Wirkung dieses Tanzes, der von zärtlichem Charakter ist, und die Bewegung der Wenus hat, wird von allen, die Spanien besucht haben, als außerordentlich gerühmt, und dabey versichert, daß er für andere Nationen unachahmlich sey. Mehr Nachricht darüber findet man in dem 25ten Stücke des ersten Jahrganges der allmusikalischen Zeitung, dessen Beylage zugleich vier solche Tänze als Beispiele enthält. Weil überhaupt Singetänze unter uns noch ziemlich unbekannt sind, so will ich einen derselben, zum Behufe derjenigen hier abdrucken lassen, die das genannte Werk nicht eigenthümlich besitzen. Man kann sich aus demselben zugleich von dem Gebrauche der Castagnetten belehren.

Befang.

Kastagnetten.

Violine.

\*)

\*\*)

Yá nó quie-ro embar-car me, pues

es - muy cier - to yá nó quie ro embar-car me, pues es muy

\*) Die mit einem f bezeichneten Akkorde müssen rückwärts gespielt, nämlich bey-der E Saite angefangen werden.

\*\*) Im Deutschen heißen diese Worte: Nein ich schiffe nicht mehr! Ach, nicht für jeden Schiffer öffnet sich glücklich ein Hafen.

cier - to - - - - que no - quantos na -

ve - gan Ue - gan al puer - to,

Fino.

**Bombard, Bombardo,** ein veraltetes Blasinstrument von Holz; f. **Pommer.** Zugleich auch der Name eines gedeckten Schnarwerks in der Orgel von 16 Fußtön.

**Bombardono,** der große Basspommer; f. **Pommer.**

**Bombardo piccolo,** f. **Pommer.**

**Bombo,** f. **Schwarzmer.**

**Bombykas.** So nannte man bey den Griechen die Klappen an den Blasinstrumenten.

**Bombyx.** Der griechische Name der ganz alten Schallmey, die aus Calamos oder aus Rohre verfertigt wurde, wovon sie auch noch in spätern Zeiten, nachdem sie aus Buchsbaumholz verfertigt wurde, den Namen Chalameau oder Schallmey behalten hat. Vor einigen Jahrhunderten bezeichnete man mit dem Worte Bombyx die Art der Instru-

mente, die man in dem Artikel **Pommer** beschrieben findet.

**Borun,** eine volltönige gedeckte Fiedelstimme der Orgel von 16 oder 8 Fußtön, und etwa enger Mensur.

**Bouffon, Buffone.** Ein Sänger, der sich besonders dem Komischen widmet, oder der in der Opera buffa, oder in dem italiänischen Intermezzo singt.

**Bourdon.** Dieses Wort bezeichet 1) ein Orgelregister von 16, zuweilen auch von 32 Fußtön; 2) die fort klingende tiefste Pfeife des Orgelsacks; 3) wurde vor Zeiten auch die tiefste Saite der großen Geigeninstrumente darunter verstanden, und 4) bezeichet es einen sogenannten Hummelbaß, welcher vollständig den nemlichen Ton angibt, wie es bey solchen kleinen Tonstücken gewöhnlich ist, die unter dem Namen

Musketten bekannt sind. *S. Mussette.*

**Bourrée** ist eine französische Tanzmelodie von munterem und frühlichem Charakter. Ihr Eigenthümliches besteht darinne, daß sie in den Zweyweyrtelakt eingetheilt ist, und aus geradzähligen rhythmischen Theilen besteht, die mit einem Viertel im Aufschlage des Taktes anfangen, und einen fühlbaren Einschnitt im zweyten Takte haben. Sie besteht aus zwey Theilen, von welchen jeder vier oder acht Takte enthält. Die Bewegung ist nicht allzugeschwind, ihr Charakter erfordert aber einen leichten und runden Vortrag. Wenn die Bourree in Partien oder andern Tonstücken gebraucht wird, ist ihr Umfang auf keine bestimmte Zahl von Takten eingeschränkt.

**Boutade** war vor Zeiten ein kleines Ballet, welches man aus dem Stegreife aufführte, oder aufzuführen schien. — In dem ersten Viertel des verwichenen Jahrhunderts bezeichnete man mit diesem Worte, welches anjetzt außer Gebrauch gekommen ist, eine gewisse Art von Fantasie, deren eigenthümlichen Charakter man aber nicht angezeigt findet. So theilt z. B. Matheson, in seinem vollkommenen Kapellmeister, die Fantasie ein, in die Boutade, in das Capriccio, in die Toccatte und in das Präludium.

**Boute-felle**, *s. Portés-fellos.*

**B quadratum**, *s. Versekungszeichen.*

**Branle**. Ein alter französischer Tanz vieler Personen in einem Kreise.

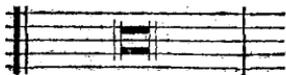
**Brasche**. Dieses Wort ist aus dem italienischen Ausdrucke Viola di Braccio entstanden, und bezeichnet die Altgeige oder Violine. Die Beschreibung dieses Instrumentes findet man in dem Artikel Violine.

**Bravur-Arie**, *s. Aria di bravura.*

**Brechungen**, *s. Arpeggio.*

**Bretzgeige**, *s. Pochette.*

**Brevis** (die kurze) eine Note von zwey Schlägen. *S. Noten.* Sie kommt heut zu Tage nur in Fugen und Chorälen, oder bey dem Schlusse eines ganzen Tonstückes vor. Ihre Gestalt ist folgende:



Brillante, schimmernd oder hervorstechend.

**Brioso**, frühlich und männlich.

**Broderies**, Verzierungen des Gesanges, *s. Manieren.*

**B rotundum**, *s. Versekungszeichen.*

**Brumeisen**, *s. Maultrommel.*

**Brust**, *s. Brustwerk.*

**Bruststimme** nennet man bey dem Gesange die natürliche Stimme, oder denjenigen Umfang der Töne, die bey der natürlichen und ungeszwungenen Lage der Gesangorgane ansprechen, und unterscheidet sie dadurch von der so genannten Falset; oder Fiskelstimme, wober vermittelt einer gewissen Art von veränderter Lage oder Pressung der Gesangorgane einige höhere Töne, als die Bruststimme giebt, hervor gebracht werden können. *S. Falset, Falschstimme.*

**Brustwerk**, *Brust*, oder *Brustpositiv*, ist eine besondere Abtheilung der Orgel, die diese Benennung von der Anlage und Bauart des ganzen Orgelwerks erhält. (*S. Orgel*). Das Brustwerk hat sein eigenes Clavier und Pfeifwerk, und kann theils als eine kleine Orgel besonders gespielt, theils aber auch vermittelt einer Koppel mit dem Hauptwerke vereinigt werden. In Ansehung der Anzahl der Register und der Größe des Pfeifwerks steht es dem Hauptwerke nach; gemeinlich enthält es aber Pfeifwerk von lieblichen Mensuren.

**Buccina**. Ein Kriegsinstrument der alten Römer von kornischer Form, welches einen starken Ton, und keine Tonhöhen hatte.

**Bunde** oder **Bünde**. Man pflegt bey der Laute, Violine d'Amour, bey dem Colacione und dergleichen Instrumenten auf alle diejenigen Stellen des Griffbrettes, wo die Töne gegriffen werden müssen, quer über das Griffbret und um den Hals herum ein Stüchlein Darmmaite festzubinden, auf welches sich die Saiten des Instrumentes, wenn sie nahe bey einem solchen Bunde mit dem Finger niedergedrückt werden, wie auf einem Sattel auslegen, und

also auf eine sehr bestimmte Art verkürzt werden. Bey der Guitarre bestehen diese Bunde aus dünnen Stückchen Elfenbein, die in das Griffbret eingelassen sind. Durch diese Einrichtung wird bey diesen Instrumenten der Ton nicht allein dadurch heller, daß die Saite auf dem Bunde aufliegt, sondern es wird auch hauptsächlich dadurch der Vortheil gewonnen, daß das Greifen der Töne um sehr vieles erleichtert wird, weil der Finger die Saite hinter dem Bunde merklich näher oder entfernter von demselben niederdrücken kann, ohne daß dadurch der Ton höher oder tiefer wird.

**Bundfrey oder Bandfrey.** Dieser Ausdruck bedeutet bey dem Claviere, daß jede Taste ihr eigenes Chor Saiten hat. Wenn einem Instrumente dieser Art diese Vollkommenheit mangelt, und zwey oder mehr neben einander liegende Tasten den Ton auf einem und ebendenselben Saitenchore hervorbringen, so nennet man es gebunden, oder man sagt gewöhnlicher, es sey nicht bundfrey, und daraus entstehet der Nachtheil, daß man theils bey sehr rasch fortwährenden Noten, die gezogen werden sollen, in verschiedenen Tonarten ein gewisses sehr unangenehmes Klirren nicht vermeiden, theils aber auch den tiefern Ton gar nicht zur Intonation bringen kann, wenn der obere liegt,

der mit jenem gemeinschaftliche Saiten hat. So kam z. B. wenn  $\bar{c}$  und  $\bar{cis}$  nicht bundfrey ist, der Anfang dieses Satzes



nicht herausgebracht werden. Außer diesen beträchtlichen Fehlern kann noch überdies ein nicht bundfreyes Clavier niemals rein gestimmt werden. Man siehet hieraus, wie nothwendig diesejenige Eigenschaft bey einem Claviere ist, die man das Bundfreye nennet.

**Buonacordo,** war ehemals nach Vinc. Galilei Dialo. della Music. ant. e. mod. ein kleines Clavierinstrument, dessen Spannung der Oktaven nach den noch kurzen Fingern der Kinder eingerichtet war, und zum Schuf ihrer Übung diente.

**Burlesco,** possierlich, komisch.  
**Buxeatibia,** ist ein Blasinstrument des grauesten Alterthums. Es wurde aus Knochen der Thiere verfertigt, und hatte eine unserm Zinken ähnliche Gestalt und einige Tonhöhen. Auf welche Art es aber intonirt wurde, ist unbekannt.

## C.

**C.** Dieser Buchstabe bezeichnet in der modernen Musik den ersten oder tiefsten Ton der vier Oktaven, aus welchen unser gewöhnliches Tonsystem besteht. Es wird anseht mit diesem Tone, der in der Solmisation  $c$  sol ut, oder  $c$  sol fa ut, sonst auch ut genannt wird, nicht allein

die Reihe der so genannten natürlichen oder ursprünglichen Töne angefangen, \*) nemlich  $c$   $d$   $e$   $f$   $g$   $a$   $b$  —  $c$ , weil sie in dieser Form die Tonleiter der ersten harten Tonart, als das Urbild aller übrigen elf harten Tonarten, bilden, sondern er ist auch, als angenommener tiefster

\*) In der alten Musik war  $A$  der tiefste Ton, und die Reihe der natürlichen Töne erschien in dieser Ordnung:  $A$   $b$   $c$   $d$   $e$   $f$   $g$  —  $a$ ; sie stieg also durch eine kleine Terz aufwärts, und bekam dadurch die Eigenschaft der unvollkommenern weichen Tonart.

Ton, zugleich derjenige, von welchem unser ganzes Tonsystem ausgeht. Daher berechnet man auch die mathematische Größe der Töne, oder das Verhältniß der Intervallen (in so ferne sie überhaupt, und nicht in Hinsicht auf eine besondere transponirte Tonart betrachtet werden,) aus diesem Tone, das heißt, man nimmt die Saite C als den Grundklang, oder als das Ganze an, durch dessen Bruchtheile man die Verhältnisse der Intervallen darstellt. \*)

Mit dem Buchstaben C bezeichnet man zugleich noch einen der drei Schlüssel, den man den C-Schlüssel nennet, und durch welchen angezeigt wird, daß auf derjenigen Linie des Linien-systems, auf welche er gesetzt wird, das eingestrichene c zu stehen kommen soll. Das Zeichen dieses Schlüssels ist folgendes,

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.



Man bedient sich desselben heut zu Tage auf drei Linien, nemlich 1) auf der untersten Linie, wie bey Fig. 1. wo es der Discantschlüssel genannt wird; 2) auf der mittlern Linie, wie bey Fig. 2. in welchem Falle man es den Alt-schlüssel nennet, und 3) auf der zweyten Linie von oben, wie bey Fig. 3. wo es der Tenorschlüssel heißt.

Endlich wird heut zu Tage mit dem Buchstaben C auch der Vierteltakt, und wenn das C durchstrichen ist, \*\*) (nemlich  $\frac{C}{|}$ ) auch der Allabretakt bezeichnet. C.

Cabiscola. So wurde in den mittlern Jahrhunderten derjenige Diener der Kirche genannt, der den

Gesang zu dirigiren hatte, und der Vornchmste unter den Sängern war.

Cadence, franz. ein Tonschluß. Cadence rompuo, ein Trugschluß, s. Tonschluß.

Cadenz, ital. Cadenza, franz. Cadence, s. Tonschluß.

Cadenza d'inganno, ein Trugschluß, s. Tonschluß.

Cäcilienfest. Cäcilia war eine Heilige, und wird als Schutzpatronin der Musik und besonders der Orgel verehrt. An ihren Festtagen wurden ihr zu Ehren ehemals in Paris, so wie in andern großen Städten, vorzügliche Musiken aufgeführt. Sie war eine Römerin und die Verlobte eines heidnischen Jünglings mit Namen Valerian, blieb aber Jungfrau, und bekehrte ihren Verlobten nebst seinem Bruder zur christlichen Religion, und starb mit beyden im Jahre 230 den Märtyrer-Tod.

Cäsar, der Einschnitt. Einige der neuern Theoristen bezeichnen mit diesem Worte die kleinste Gattung der melodischen Glieder der Periode, \*\*\*) die von den ältern Tonlehrern, die sich insbesondere über die Theorie der Melodie verbreitet haben, mit dem gleich bedeutenden deutschen Worte Einschnitt benannt werden. Aus dem Inhalte der Artikel Absatz und Einschnitt wird man sich erklären können, warum das Bezeichnungswort der kleinern Glieder der Periode nicht sowohl die rhythmische, sondern vorzüglich die interpunktische und logische Beschaffenheit derselben bezeichnen muß. Es wär daher allerdings besser gewesen, wenn die neuern Theoristen das von den Ältern schon allgemein eingeführte deutsche Kunstwort Einschnitt, zu Bezeichnung der kleinsten melodischen Glieder ebenfalls beybehalten

\*) Siehe Verhältniß.

\*\*) Dieser Buchstabe C, dessen man sich zur Bezeichnung der Taktarten bedient, ist ursprünglich ein halber Kreis, dessen Figur man in den lateinischen Versalbuchstaben C umgekehrt hat. Siehe Prolatio.

\*\*) Kirnbeger, in seiner Kunst des reinen Gesangs, Theil II. S. 142, und mit ihm Sulzer in der Theorie der schönen Künste, in dem Artikel Einschnitt, bezeichnen ein solches melodisches Glied, welches man vorher einen Einschnitt nannte, mit dem Ausdruck Cäsar; die größern Glieder der Melodie aber, welche den Namen Absätze führten, werden von diesen Theoristen Einschnitte genannt. Siehe den Artikel Absatz.

ten hätten, weil das lateinische Wort Cäsur schon eine andere, und zwar bloß rhythmische Bedeutung hatte, die es seinem Sprachgebrauche zu Folge auch bis jetzt noch behauptet.

Schon längst bezeichnete das Wort Cäsur einen bloß rhythmischen Ruhepunkt, insbesondere aber den

rhythmischen Endpunkt sowohl der größern als kleinern melodischen Theile, denn man pflegte z. B. vor dreißig Jahren eben so wohl, wie jetzt noch, zu sagen, die Cäsur der Cadenzen müsse auf die gute Zeit fallen; oder wenn dieser Satz

Andante.



auf folgende Art geschrieben wird,



würde man ehemals, wie es noch jetzt geschieht, gesagt haben: er ist deswegen falsch in den Takt eingekleidet, oder in dem unrechten Theile des Taktes angefangen worden, weil seine Cäsur auf den schlechten Takttheil fällt. Auch in der Poesie, aus welcher der Ausdruck Cäsur eigentlich entlehnt ist, bezeichnet er (weil die Cäsur oft mitten auf ein mehrsilbiges Wort fällt,) weder eine interpunktische noch logische Beschaffenheit des Verses, sondern bloß einen rhythmischen Ruhepunkt, nach welchem die Wiederkehr einer ähnlichen Anzahl der Füße beginnt. Alles dieses beweist hinlänglich, daß das Wort Cäsur seinem eingeführten Sprachgebrauche zu Folge nicht bestimmt ist, eine besondere Art der melodischen Theile, sondern bloß eine rhythmische Eigenschaft aller Theile der Melodie zu bezeichnen.

Weil es nun bey der Verbindung der melodischen Glieder in dem Periodenbaue nicht bloß auf ihre rhythmische, sondern auch auf

ihre interpunktische und logische Beschaffenheit ankömmt, so scheint mir es richtiger zu seyn, zur Bezeichnung der kleinern melodischen Glieder das ältere, und ohnehin allgemeiner dazü angenommene Kunstwort Einschnitt beizubehalten, und mit dem Ausdrucke Cäsur die rhythmische Eigenschaft, und insbesondere das rhythmische Ende der Tonschlüsse, Absätze und Einschnitte zu bezeichnen.

Dieses rhythmische Ende oder die Cäsur eines Gliedes der Melodie ist nicht immer zugleich die Schlußnote eines solchen melodischen Theils, und daher scheint es, als habe man den Ausdruck Cäsur aus der Poesie in die Musik übertragen, um das rhythmische Ende eines Satzes von dem melodischen zu unterscheiden.

Einige Beispiele werden diesen Unterschied deutlicher machen. In folgenden Sätzen fällt die Cäsur (die ich über der Cäsurnote mit einem Sternchen bezeichnen will) zugleich auf die melodische Endnote des Satzes;

Allegro.



Allegretto.



Ganz anders aber verhält es sich Ueberhang, oder einen weiblichen wenn entweder die Cásur einen Anfang bedimmt, z. B.



oder



oder wenn das melodische Ende so gar bis in den schlechten Takttheil hindüber gezogen wird; als



oder



Bei diesen Sätzen überzeuge uns das Gefühl, daß das rhythmische Ende derselben auf die mit einem Sternchen bezeichneten Noten falle, obgleich ihr melodisches Ende

erst einige Noten später erfolgt. Eine ganz andere Beschaffenheit aber hat es mit einem Satz, in welchem die Cásur auf die schlechte Zeit des Taktes fällt, z. B.

Andante.



(falsch, \*)

\*) Der Satz muß nemlich mit zwey Achtern vor dem Taktstriche, oder wie man zu sagen pflegt, mit zwey Achtern im Aufschlage anfangen, alsdann bekommt es seine Richtigkeit.



Hier machen die grammatischen Accente mit den rhythmischen einen auffallenden Contrast, denn die Noten, die der Natur dieser Melodie gemäß den grammatischen Accent erhalten müssen, und die man eben bewegen in den guten Takttheil bringen muß, weil ihm der rhythmische Nachdruck eigen ist, sind in den entgegen gesetzten Takttheil gebracht, dem dieser Nachdruck oder Accent mangelt; daher muß entweder der Satz den allgemeinen Regeln des Vortrags zuwider ausgeführt, und der Accent auf die Noten im schlechten Takttheile gelegt werden, oder wenn dieses nicht ger

schieht, und der Nachdruck auf die, hier in diesem unrichtig geschriebenen Satze, im guten Takttheile stehenden Noten gelegt wird, unser Gefühl beleidigen, und unverständlich werden. Man giebt daher die Regel, daß die Cäsuren der Tonschlüsse, Absätze und Einschnitte jederzeit auf den guten Theil des Taktes fallen müssen.

In einigen Tanzmelodien erlaubt man sich zuweilen eine Ausnahme von dieser Regel; in der Polonoise aber werden jederzeit die Cäsuren der größern und kleinern Glieder der Melodie auf die schlechte Zeit des Taktes gebracht, z. E.

#### Alla Polacca.



Die Ursachen, warum unser Gefühl, welches bey andern Arten der Kunststücke, die auch in der ungeraden Taktart gelehrt sind, bey der Berücksichtigung der Cäsuren auf den schlechten Takttheil so leicht beleidigt wird, bey diesem Tanze keine Beleidigung empfindet, ist schwer zu erklären. Weil bey dieser Gattung der Kunststücke, wenn man sie in den Zweyvierteltakt auflöset, alle Cäsuren der melodischen Theile auf den guten Takttheil fallen, so glaubt man, daß dabey eigentlich der Zweyvierteltakt zum Grunde liege, und daß dieses die Ursache sey, warum unser Gefühl der Einrichtung derselben nicht widerstrebt.

Calamaulos, oder auch

Calamus pastoralis, ist eines der ältesten Blasinstrumente mit einigen Tonslöchern, welches, wie der Name zeigt, aus Rohr verfertigt wurde. Wahrscheinlich war es von derjenigen Fibre, welche die Gries

chen Monaulos nannten, wenig oder gar nicht verschieden.

Calando, abnehmend, wird in den Stimmen solchen Stellen beygesetzt, bey welchen sich die Stärke des Tones nach und nach verlieren soll. *C. Decrescendo.*

Calandrone. Ein Blasinstrument, dessen sich in Italien die Landjeute bedienen. Es hat Tonslöcher wie die Fiddle, und an der Mündung zwey Klappen, welche nach erfolgtem Drucke den Ton durch zwey gerade einander gegenüber stehende Oeffnungen hindurch lassen.

Calascione oder Colascione. Ein Saiteninstrument, welches in Unteritalien sehr gebräuchlich ist. Es hat ein kleines Lautencorpus mit einem langen Halse und Griffbrette, auf welchem die Griffe mit Elfenbein ausgelegt sind, aber nur zwey schwache Darmsaiten, die eine Quinte gegen einander ausmachen, und mit einer gewissen elastischen

Baumrinde von eintgen auch **Blas** mit den Fingern, gerissen werden. **Calcant.** Mit diesem von dem lateinischen Zeitworte *calcare* (treten) abstammenden Ausdrucke pflegt man denjenigen zu bezeichnen, der bey dem Spielen der Orgel durch den Niedertritt der Balgclaves den Wind in den Bögen auffängt, welcher sobann von der Schwere der obern Platte des Balges, und des noch überdies darauf liegenden Gewichtes in die Windkanäle, und von da in die Windladen, getrieben wird. \*)

Weil die Balgclaves von starkem Holze, und also schwachen Balken ähnlich sind, so pflegt man sich anstatt des eigentlichen Ausdruckes Balgtreter, zur Bezeichnung einer solchen Person, auch oft des Wortes *Balkentreter* zu bedienen.

**Calcanten; Becker, oder Calscanten; Glocke** ist ein Zug an der Orgel, vermittelst dessen der Organist dem Calcanten ein Zeichen giebt, die Balgclaves niederzutreten.

**Calcaturclavis, s. Clavis** und Orgel.

**Calichon.** Ein veraltetes Saiteninstrument in der Form einer kleinen Laute, welches mit fünf einfachen Saiten bezogen war, die in die *Edne Gofad* gestimmt wurden.

**Callinicos** war bey den Griechen ein bekannter Singetanz, der dem Herkules zu Ehren veranstaltet wurde.

**Callifoncini.** Ein Calascione mit einem sehr langen Halse. *S. Calascione.*

**Cameraschaft, s. Kameradschaft.**

**Kammermusik, s. Kammermusik.**

**Kammerton, s. Kamerton.**

**Canario (franz.)** ist ein Tonstück, welches auf den canarischen Inseln seinen Ursprung erhalten haben soll. Es ist eine Gattung der *Sigue* im  $\frac{3}{8}$  oder  $\frac{6}{8}$  Takte, die sich von der gewöhnlichen *Sigue* nur durch ein noch geschwinderes Zeitmaas unterscheidet. Uebrigens bestehet

die *Canarie*, so wie die *Sigue* aus zwey Theilen, deren jeder gewöhnlich acht Takte enthält. Weil bey der Ausführung eines solchen Tonstückes die Achsel scharf abgestoßen werden müssen, wenn der Vortrag nicht lahm klingen soll, so ist die Ausführung desselben für angehende Vogeninstrumentisten wegen des Hin- und Herstriches mit gewissen Schwierigkeiten verknüpft, und daher die Uebung derselben in Ansehung des Reiches von großem Nutzen, obgleich das Stück selbst fast gänzlich aus der Mode gekommen ist.

**Cancel len** sind schmale Fächer in der Windlade der Orgel, durch welche der Wind den für jede Taste der Claviatur bestimmten Pfeifen zugeführt wird. Es müssen daher in der Windlade eben so viel Cancellen seyn, als die Claviatur Tasten enthält. Diese Fächer oder Cancellen sind so lang, als die Windlade breit ist; auf dem obern Theile der Lade sind sie ganz verspündet, und durch diese Spündel sind die Löcher gebohrt und ausgebrannt, durch welche der Wind aus der Lade in die darüber stehenden Pfeifen eindringt. Der untere Theil dieser Cancellen, an welchem sich der Windkasten befindet, ist nicht ganz verspündet, sondern 6 bis 8 Zoll lang offen. Diese Öffnungen werden durch Ventile verschlossen, damit der Wind aus dem Windkasten nicht eher in jede Cancellen dringen, und das darauf stehende Pfeifenwerk intoniren kann, als bis das Ventil durch die Abstrakte bey dem Niederdrucke der Taste geöffnet wird. *S. Orgel.* Cancellenventile sind die in dem vorhergehenden Artikel angezeigten Ventile, durch welche der nicht verspündete Theil der Cancellen dem Winde verschlossen wird.

**Canon, canonische Fuge, ital. Fuga in consequenza,** ist ein Tonstück, bey welchem die Stimmen nach einander anfangen, und wo bey jede nachfolgende Stimme die vorhergehende ununterbrochen nachahmt. Es kann aus zwey, drey, vier und mehr Stimmen bestehen, und erhält daher den Namen eines

zwey : drey : vier : oder mehrstimmigen Canons. Weil sich der Canon auf die Nachahmung gründet, so können so viel Arten und Gattungen desselben statt finden, als es Arten und Gattungen der Nachahmung giebt. (Siehe Nachahmung.)

Wenn alle Stimmen des Canons entweder auf einzelne Blätter, oder

auch in Form der Partitur ausgeschrieben sind, wie bey dem folgenden Canon von Rameau, welcher aus drey Stimmen besteht, die einander im Einklange nachahmen, pflegt man einen solchen Satz einen offenen Canon zu nennen; als

Man ist gewohnt einen solchen Canon nur mittelst der anhebenden Stimme darzustellen, bey welcher der Ort, wo die nachfolgenden Stimmen eintreten sollen, mit eis-

nem Zeichen angemerkt wird, und in diesem Falle wird der Satz ein geschlossener Canon genannt. z. E.



Hier zeigt das § über der Note *c* im zweyten Takte an, daß auf dieser Note die zweyte Stimme den Canon anfangen soll; \*) das zweyte Zeichen auf der Note *c* im vierten Takte, bemerkt den Ort des Eintritts der dritten Stimme. Wenn bey einem Canon nur zwey solche

Eintrittszeichen vorhanden sind, ist es ein Kennzeichen, daß der Satz nur dreystimmig ausgeübt werden kann, es sey denn, daß zu Anfange desselben ausdrücklich bemerkt sey, wie viel Stimmen denselben vortragen können; z. B. bey folgendem Canon

## Canon a 6.

## Kirnberger.



zeigt die Ueberschrift an, daß er sechsstimmig ausgeübt werden soll, und in diesem Falle fangen die nachfolgenden Stimmen in gleicher Ordnung nach einander an, das heißt, jede der nachfolgenden Stimmen fängt den Canon alldenn an,

wenn die vorhergehende das Zeichen § erreicht hat. Gewöhnlicher ist es aber, bey solchen mehrstimmigen Canons, daß man der Melodie eben so viel Zeichen beysügt, als Stimmen nachfolgen können; z. B.

## Bach.



\*) Der Vortrag eines solchen Canons geschieht am schicklichsten auf folgende Art: Die erste Stimme singt oder spielt zuerst den Canon allein durch, bis sie bey der Wiederholung desselben an das erste Zeichen kömmt; hier tritt die zweyte Stimme ein, und trägt in Gesellschaft der ersten den ganzen Satz erst zweystimmig vor, ehe die dritte Stimme bey der zweyten Wiederholung des Satzes bey dem für sie bestimmten Zeichen ihren Eintritt beginnt. Auf die nämliche Art verfährt man auch bey dem vier- und mehrstimmigen Canon, und erlangt dadurch den Vortheil, daß man den ganzen Satz immer nur durch eine einzige Stimme vermehrt, hören kann, bevor alle Stimmen desselben sich zusammen vereinigen.



A \*)



Aus dem oben eingerückten aus-  
geschriebenen Canon siehet man,  
daß, indem die eine Stimme mit  
dem dritten Viertel des sechsten  
Tactes den Satz schließt, die an-  
dern beyden mit dem Vortrage des  
zweiten und vierten Tactes beschäf-  
tigt sind; man mag also einen sol-  
chen Satz wiederholen, so oft man  
will, so vereinigen sich die vorhan-  
denen Stimmen niemals zu einem  
gemeinschaftlichen Schlusse. Daher  
heißt ein solcher Satz ein unend-  
licher oder ein immerwährender  
der Canon, lat. canon infinitus.  
Zumeilen wird er aber auch mit  
einem solchen Anhang versehen,  
vermittelst dessen alle Stimmen ges-

meinschaftlich schließen können, und  
alsdann wird er ein endlicher  
Canon, lat. canon finitus, ge-  
nannt.

In den vorhergehenden Canons  
ahmen die Stimmen einander im  
Einklange nach. Soll aber die  
Nachahmung derselben in der Quar-  
te, Quinte, oder in einem andern  
Intervalle geschehen, und der Can-  
on ist nur durch eine Stimme dar-  
gestellt, so wird das Intervall, in  
welchem die folgende Stimme die  
vorhergehende nachahmen soll, be-  
y dem Zeichen ihres Eintritts vermit-  
telt einer Ziffer angezeigt. Gesezt,  
die zweite Stimme soll der ersten  
eine Quarte tiefer nachfolgen, z. B.



so pflegt man, wenn der Canon nur  
in einer Stimme dargestellt wird,  
neben das Eintrittszeichen die Zahl  
4 unter die Noten zu setzen,

um dadurch anzuzeigen, daß die  
folgende Stimme bey diesem Zei-  
chen den Canon eine Quarte tiefer  
ansfangen soll; als

\*) Diese Stimme bey A muß zu diesem Canon besonders als die achte Stimme ge-  
spielt werden.



Soll aber die Nachahmung z. B. um eine Quarte höher geschehen, so wird die Zahl 4 nebst dem Eins

tritzzeichen über die Noten gesetzt; z. E.

§. 4.



dadurch wird angezeigt, daß die Ausführung der nachfolgenden Stimme

auf folgende Art geschehen soll.



In solchen Fällen muß demnach derjenige, der die zweyte Stimme vorträgt, die Noten transponiren, oder sich dieselben unter einem andern Schlüssel vorstellen. Daher bedient man sich auch bey dergleichen Canons, anstatt das Intervall, in welchem die Nachahmung geschehen soll, durch Ziffern anzuzeigen, sehr oft der Vorzeichnung verchie-

denes Schlüssel, das heißt, man setzt nach dem Schlüssel, nach welchem die anhebende Stimme die Noten spielt, denjenigen, welcher eben dieselben Noten um so viel höher oder tiefer vorstellt, als die Nachahmung in der folgenden Stimme geschehen soll. Gelezt, folgender Canou in der Unterquinte



soll vermitteltst einer einzigen Stimme auf diese Art dargestellt werden, so braucht man die anhebende Stimme nur in den Diskantschlüssel zu setzen, und den Altsschlüssel noch beizufügen, zum Kennzeichen, daß die zweyte Stimme die Noten nach dem letzten Schlüssel spielen soll, so kömmt bey dem Vortrage die Nachahmung in der Unterquinte zum Vorscheine; als



Ehedem suchte man oft die Kenntniffe eines Tonsetzers dadurch zu erproben, daß man die Zeichen des Eintritts der folgenden Stimmen, und die Anzeige des Intervalls, in welchem die Nachahmung geschehen mußte, wegließ, und sie aufzusur-

hen, einem andern aufgab. Man nannte einen solchen Satz einen Räthselsanon, und das Aufführen der Zeichen des Eintritts der folgenden Stimmen, und des Intervalls, in welchem die Nachahmung statt fand, wurde die Auflösung des Canons genannt.

Wenn der Canon so eingerichtet ist, daß er bey seiner Wiederholung um eine Secunde, Terz, Quarte, u. s. w. höher oder tiefer versetzt wird, so durchläuft er nach und nach alle zwölf Versetzungen seiner Tonart, und kömmt endlich wieder in die Haupttonart zurück, in welcher er angefangen hatte. Ein solcher Satz wird canon por tonos, oder auch ein Zirkelanon durch die Latine genannt; von dieser Beschaffenheit ist folgender Satz, in welchem die Wiederholung des Hauptsatzes in einer neuen Tonart mit \* bezeichnet ist.

Stolzel.

Ist endlich der Canon verschiedner Ausflungen fähig, das heißt, wenn der Satz so beschaffen ist, daß er sowohl in verschiedenen Tacten valler, und in verschiedenen Arten der Bewegung nachgeahmt werden, und die Nachahmung desselben bald mit dieser, bald mit jener Note des Satzes angefangen werden kann, so wird er ein canon polymorphus, ein Canon von vielerley Gestalten genannt.

Es ist nicht zu leugnen, daß die Ältern Tonsetzer dem Canon, besonders aber den vielstimmigen und künstlichen Sattungen desselben, die am wenigsten wahre Ausdrucksmittel der Kunst abgeben können,

zu viel Werth beygelegt, und darüber oft den höhern Zweck der Kunst vernachlässigt haben. Man darf aber deswegen nicht glauben, als wären alle canonische Nachahmungen ein bloßes künstliches Spielwerk der Contrapunktisten, die durch den Mangel der Fähigkeit, eine Melodie in dem sogenannten galanten Style zu setzen, bedecken wollten. Die canonischen Nachahmungen schalten, ohne daß sie eben in der Form des eigentlichen Canons zu erscheinen nötig haben, einen unverkennbaren Werth, besonders in solchen Tonstücken, die nach der so genannten polyphontischen Bekant eingerichtet werden

müssen. Ohne ihren Gebrauch wäre der Tonsetzer oft Gefahr laufen, die Einheit der Empfindung oder des Charakters eines solchen Tonstückes zu vernachlässigen; so wie ihm überhaupt genommen die Fertigkeit in der canonischen Schreibart zuweilen Schwierigkeiten des Sazes überwinden hilft, die dem Nichtkenner dieser Schreibart stets ein Stein des Anstoßens bleiben.

Von allen Arten der canonischen Nachahmungen insbesondere handelt der zweyte Theil von W a r p u r g s Abhandlung von der Fuge.

Bei den alten Griechen bezeichnete das Wort Canon ein Instrument, welches zur Ausmessung der Töne bestimmt war, und welches heut zu Tage ein Monochord genannt wird.

**Canone al sospiro.** Ein solcher Canon, in welchem die Stimmen, eine nach der andern, nur um eine Viertelpause später anfangen.

**Canonik** oder die mathematische Klanglehre ist diejenige Wissenschaft, in welcher die Töne gegen einander als genau bestimmte Größen betrachtet werden; oder sie ist, nach D. Forkels Beschreibung \*), die Eintheilungslehre der Klänge nach ihrem äußern Maaß und Verhältniß.

Ehedem, als das Material der Tonkunst noch nicht völlig berichtigt und ausgebildet war, das heißt, ehe noch das Tonssystem so beschaffen war, daß man alle Tonarten mit gleicher Zufriedenheit des Ohres ausüben konnte, war diese Wissenschaft, zu welcher Pythagoras, ein Grieche, der ohngefähr 500 Jahr vor Christo lebte, den ersten Grund gelegt hat, für die Tonkunst und ihre Ausübung von weit größerer Wichtigkeit; als anzusehen, nachdem das meiste schon geleistet ist, was durch Hilfe derselben vollbracht werden mußte. Einem langen Raum der Vorzeit hindurch, bis gegen das Ende des ersten Viertels des verwichenen Jahrhunderts, wurde sie als die Hauptwissenschaft der ganzen Tonkunst betrachtet. So gewiß sie dieses auch nicht seyn kann, so wird man

sich doch über den ihr beygelegten Vorzug nicht wundern, wenn man bedenkt, daß nur durch diese Wissenschaft das ehemals noch sehr unvollkommene Tonssystem berichtigt werden konnte, und daß sie das einzige Hilfsmittel war, wodurch alle in der Musik zu gebrauchenden Töne in eine völlig zusammenhängende Ordnung, und in ein für unser Ohr brauchbares Verhältnis gebracht werden mußten; — ein Gegenstand, welchen ins Reine zu bringen, der menschliche Geist viele Jahrhunderte hindurch sich vergebens angestrengt hatte.

Nur dann erst, nachdem in dem siebenzehnten Jahrhunderte die Sympathie der Töne entdeckt, und durch diese Entdeckung die Einflüssen der Tonkünstler in das Wesen der Harmonie vervollkommen worden war, glückte es der Bemühung des menschlichen Geistes, nach und nach durch Hilfe der Canonik alle Töne in ein solches Verhältnis unter einander zu bringen, welches, wenn wir es frey von Vorurtheilen betrachten und antworten, weder unserm Ohre, noch unserm Verstande etwas zu wünschen übrig läßt. Kurz, ehedem glaubte man, der ganze Werth der Tonkunst beruhe einzig und allein auf richtigen und unter einander in Verbindung gebrachten Tonverhältnissen, die doch nur erst das Material zur Erreichung des Endzweckes der Kunst ausmachen; und daher kam es, daß man der Canonik einen zu hohen Werth beylegte. Allein man hat schon mehrmals bemerkt, daß, was hierbey ehedem zu viel geschah, anzusehen zu wenig geschieht, und daß man diese Wissenschaft, waraus sich nicht allein mancher Gegenstand, die harmonische Verbindung der Töne betreffend, erklären läßt, sondern die insbesondere auch bey der Kenntniß und Beurtheilung des Baues der musikalischen Instrumente von großem Nutzen ist, ganz vernachlässigt, und als unbrauchbare und nur pedantischen Köpfen eigene Grillen, verachtet.

Die nähere Beschaffenheit, die es mit dieser Wissenschaft hat, oder

\*) In dessen Einleitung zu seiner Allg. Geschichte der Musik, Seite 30.

die Art, wie Töne in Ansehung ihrer äußern Größe dargestellt und verglichen werden, findet man in dem Artikel *Verhältnis*, der als eine Fortsetzung dieses Artikels betrachtet werden kann; so wie überhaupt das Nothwendigste, was zu dieser Wissenschaft gehört, in den Artikeln *Addition* — *Reduktion* — *Subtraction* — *Vergleichung* — *Theilung* — und *Verbindung der Verhältnisse*, aufgeführt werden muß.

**Canoniker.** So wurden diejenigen alten griechischen Tonlehrer genannt, welche Anhänger des Pythagoras waren, und, so wie dieser, behaupteten, daß ein vollkommener Zusammenhang der Töne unter einander nur allein durch Hilfe der mathematischen Kanglehre, oder der *Canonik*, erhalten werden könne. Man unterscheidet sie durch diesen Namen von einer andern Sekte, deren Anhänger die Meinung des Aristoxen angenommen hatten, daß nemlich bloß das Ohr der Schiedsrichter bey der Verichtigung des Tonsystems seyn könne; und diese nannte man *Harmoniker*.

**Canon infinitus**, per tonos, polymorphus, etc. s. *Canon*.

**Canonische Nachahmung**, siehe *Canon*.

**Cantabile**, singend. *Cantabile* nennet man überhaupt alle diejenigen Stellen der Melodie, die einen so leichten und fließenden Zusammenhang der Töne haben, daß sie auch vermittelst der Singorgane leicht, und ohne besondere Anstrengung hervorgebracht werden können. Solche *cantabile* Sätze müssen auch auf den Instrumenten leicht dahinfließend, das heißt, mit an einander geschleiften Tönen von mäßiger Stärke, und mit Vermittlung solcher Manieren und Vergleichen vorgetragen werden, die der Singstimme nicht angemessen sind. Wenn der Ausdruck *cantabile*, ohne Verbindung mit einem das Zeitmaß bestimmenden Wort, als Ueberschrift eines Tonstücks gebraucht wird, hat man jederzeit darunter einen Satz von mäßig langamer Bewegung zu verstehen, der auf

die beschriebene Art vorgetragen werden soll. S. *Singend*.

**Cantare il Magio**, s. *Maggiolate*.

**Cantate.** Ein lyrisches Gedicht, welches in verschiedne abwechselnde Sätze eingetheilt mit Instrumentalbegleitung gesungen wird. Die abwechselnden Sätze, woraus das Ganze besteht, sind, die *Arie* mit ihren Abarten, und das *Recitativ* oder *Attompagnement*, nebst dem *Arioso*, zwischen welche in den größern Gattungen dieses Kunstproduktes auch oft *Chöre* eingestreuet werden. Die *Cantate* ist demnach aus eben solchen einzelnen Ganzen zusammengesetzt, wie das *Drama*, demohngeachtet aber von demselben wesentlich verschieden. Das *Drama* enthält den Ausdruck solcher Empfindungen, die sich aus Handlungen entwickeln, die uns vor Augen gestellt werden; die *Cantate* hingegen drückt Empfindungen aus, die durch Betrachtungen über göttliche Wohlthaten, über moralische Gegenstände, über große Naturscenen, oder auch über besondere Veranlassungen in dem menschlichen Leben, entstehen.

„Die *Cantate*, bloß als Werk der Dichtkunst betrachtet, (sagt „*Heudenreich*.) \*) hat keinen eigentümlichen Charakter, und kann nicht als eine besondere Gattung angesehen werden. Sie ist jederzeit ein lyrisches Gedicht; ihr Auszeichnendes liegt in ihrer Zweckmäßigkeit für musikalische Darstellung der in ihr enthaltenen Leidenschaften und Gefühle. Die *Cantate* muß ein harmonisches Ganzes dichterisch ausgedrückter Vorstellungen seyn, welche zu Hervorbringung einer musikalisch darstellbaren Hauptleidenschaft oder Hauptgefühls durch eine Mannigfaltigkeit von Arten und Graden musikalisch ausdrückbarer Nahrung zusammensimmen. Dieses Ganze von Vorstellungen kann bald den Charakter der *Hymne* und *Ode*, bald den der *Elegie*, bald den des *Liedes*, bald einen aus ihnen zusammengesetzten Charakter besitzen,

\*) Im Handwörterbuche über die schönen Künste.

„in welchem jedoch Eine Stim-  
mung die herrschende seyn muß.“

Auf Seiten des Tonsetzers be-  
stimmt der Gegenstand, aus dessen  
Betrachtung die in der Cantate  
herrschenden Empfindungen fließen,  
den Styl und die Behandlungsart  
der einzelnen Sätze. \*) Man theilt  
die Cantate diesem Gegenstände zu  
Folge in die geistliche und weltliche.  
Jene begreift nicht allein die ge-  
wöhnlichen Kirchenstücke, sondern  
auch das Oratorium, welches von  
größerer Ausdehnung ist, und bey  
welchem eine wichtige religiöse  
Begebenheit zum Grunde gelegt  
wird. \*\*) Zu der weltlichen Can-  
tate gehören insbesondere die so ge-  
nannten Gelegenheits- Cantaten;  
eine Gattung der Kunstprodukte,  
die ehedem weit fleißiger, als anjetzt,  
bearbeitet wurde, und die seit gerau-  
mer Zeit fast gänzlich von der Oper-  
rette verschlungen zu werden scheint.

Die Cantate ist italiänischen Urs-  
sprunges, und hat sich wahrschein-  
lich aus den ehemals gebräuchlichen  
Madrigalen entwickelt. \*\*\*)

**Cantatille.** (ital. Cantarina.) Ein  
kurzes lyrisches Gedicht, welches in  
die Form verschiedener Singsätze  
eingekleidet, und mit Instrumentals-  
musik begleitet wird. Die Cantat-  
ille unterscheidet sich von der Can-  
tate nicht sowohl durch ihren klei-  
nern Umfang, sondern hauptsächlich  
dadurch, daß in derselben die Arien  
in Kürzen und weniger ausgeführ-  
ten Formen erscheinen, als in der  
eigentlichen Cantate.

**Cantica mixta** oder **neutralia**  
wurden vor Zeiten solche Kirchenges-  
melodien genannt, die den Umfang  
der authentischen oder plagatischen  
Tonart, in welcher sie gesetzt waren,  
überschritten.

**Canticum**, eine Hymne oder ein  
Lobgesang, s. Hymne.

**Cantilene** heißt eigentlich ein Lied,  
oder ein kurzes Tonstück für den  
Gesang. Man versteht aber ge-  
meintlich darunter eine kleine Can-  
tate für eine einzige Singstimme mit

Begleitung eines oder mehrerer  
Instrumente.

**Canto**, s. **Discant**.

**Cantor**. Dieses lateinische Wort  
bedeutet eigentlich jeden Sänger  
ohne Unterschied; man ist aber ge-  
wohnt, damit insbesondere nur den  
Vorsänger einer Kirchengemeinde,  
oder denjenigen Lehrer der öffent-  
lichen Schulen zu bezeichnen, dem  
der Unterricht im Gesange anver-  
trauet ist. Einige halten dafür,  
daß dieses Amt schon in dem vier-  
ten Jahrhunderte in der christlichen  
Kirche eingeführt worden sey. Mit  
mehr Zuverlässigkeit weiß man, daß  
der Papst Gregor der Große  
gegen das Ende des sechsten Jahr-  
hunderts in Rom das Cantorat,  
oder eine solche Schule stiftete, in  
welcher Knaben und Jünglinge im  
Lesen und Singen unterrichtet wur-  
den, und daß im neunten Jahrhun-  
derte diese Einrichtung auf Veran-  
lassung Karls des Großen auch  
auf deutschen Boden verpflanzt wor-  
den ist.

Anjetzt ist mit dem Amte des  
Cantors, nemlich außer dem Unter-  
richte der Schulschüler im Singen,  
und außer der Aufsicht über das  
Singchor, und der Besorgung und  
Aufführung der Kirchenmusik, noch  
insbesondere das Amt eines Lehr-  
ers in einer Klasse der Schule  
verbunden.

Das Schulcantorat ist in Deutsch-  
land die einzige öffentliche Veran-  
staltung, in welcher der Jugend,  
und zwar bis jetzt noch, nur der  
Jugend männlichen Geschlechtes,  
Anleitung zum Gesange gegeben  
wird. Man hat schon längst einge-  
sehen, wie vorteilhaft diese öffent-  
liche Lehranstalt für die Kultur des  
Gesanges der Nation, und für die  
allgemeinere Verfeinerung und Ver-  
breitung des guten Geschmacks in  
der Musik, werden könnte, wenn  
auf diese schon vorhandene Anstalt  
mehr Rücksicht genommen, der Un-  
terricht durchgehends zweckmäßiger  
eingrichtet, und die der Kultur

\*) Siehe Schreibart.

\*\*) S. Oratorium.

\*\*\*) S. Madrigal.

des Gesanges bey dieser Lehranstalt noch im Wege liegenden Hindernisse weggeräumt würden. Es hat auch nicht an Männern gefehlt, die sich theils bloß an dem Orte ihres Aufenthalts, theils auch öffentlich über diesen Gegenstand erklärt, und Vorschläge zur Verbesserung der deutschen Kirchschulen und Singchöre gethan haben. \*) Noch bis jetzt gehört aber die Verbesserung dieser Singeschulen an den mehresten Orten Deutschlands noch unter die frommen Wünsche; und wer sollte nicht die Erfahrung gemacht haben, daß sich seit geraumer Zeit die Singchöre mehr verschlimmern, als verbessern! \*\*)

Wahrscheinlich läßt sich für die allgemeine Verbesserung dieser Lehranstalt keine Hoffnung schöpfen, so lange es noch unter denjenigen, die das Schutzwort in Händen haben, so viele Personen giebt, die in der Welt nichts für unbedeutlicher halten, als die Verbesserung des Gesanges.

**Cantorat**, -ist dasjenige Schulamt, mit welchem der Unterricht im Gesange verknüpft ist. **C. Cantor.**

**Cantus Ambrosianus**, s. Ambrosianischer Gesang.

**Cantus durus**, oder **cantus b. durus**. Man verstand darunter vor Zeiten einen Gesang, in welchem die H-Saite gebraucht wurde, die jederzeit zu Anfange des Tonstückes mit dem sogenannten vierrechten b oder mit dem Zeichen b vorgezeichnet werden mußte. Insbesondere nannte man aber eine solche Melodie **cantus durus**, die sich in dem Hexachorde des Tones g, oder in den Tönen g a h c d e aufhielt, und bey welcher nach den Regeln der Solmisation auf den Ton g die Sylbe ut gesungen wurde. Bewegte sich hingegen die Melodie in dem Hexachorde des Tones c, so

daß auf c die Sylbe ut gesungen werden mußte, so nannte man sie insbesondere **cantus naturalis**.

**Cantus figuratus** oder **figuratus**, s. **Figuralgesang**.

**Cantus firmus**, ital. **Canto fermo** der feste Gesang. Es wird darunter theils der von dem Papste Gregorius Magnus eingeführte Choralgesang in den so genannten acht Kirchentönen verstanden; theils bedient man sich dieses Ausdrucks auch in der Lehre vom Contrapunkte, und versteht darunter diejenige Melodie, zu welcher andere Stimmen gesetzt werden sollen. \*\*\*) In diesem letzten Falle kürzt man die Wörter oft ab, und bezeichnet die Melodie, gegen welche contrapunktirt wird, bloß mit c. L. Die verschiedenen Arten der Begleitung eines solchen festen Gesanges, als Übungen im Contrapunkte, findet man in den Artikeln **Contrapunkt** und **doppelter Contrapunkt**.

**Cantus Gregorianus**, s. **Gregorianischer Gesang**.

**Cantus mollis**, oder **cantus b. mollis**. Mit diesem Ausdrucke bezeichnet unsere Vorfahren die Melodie, wenn in derselben der Ton b gebraucht wurde, oder wenn sie sich in dem Hexachorde des Tones f bewegte, in welchem Falle auf den Ton f nach den Regeln der Solmisation die Sylbe ut gesungen werden mußte. **C. Solmisation**.

**Cantus naturalis**, nannte man vor Zeiten die Melodie, bey welcher der Ton c mit ut bezeichnet wurde, das heißt, bey welcher sich die Tonfolge in dem Hexachorde des Tones c aufhielt, und wobey also keine Mutation der Sylben nöthig war. **C. Solmisation**.

**Canun**. Ein türkisches Hackebret mit Darmsaiten, welches im Ges

\*) Die neuesten Abhandlungen dieser Art sind in dem ersten Jahrgange der aug. musikalischen Zeitung enthalten, und haben den Herrn Confistorialrath Pöckig, und den Herrn Hofadvocat Klein zu Eisenberg zu Verfassern.

\*\*) Daß es Ausnahmen gebe, versteht sich von selbst; denn man findet außer den bekanntern guten Singchören, nemlich außer den Dresdner Kreuzschülern und den Leipziger Thomasschülern, noch hier und da kleinere Chöre, deren Gesang die Singchöre der größten Städte beschämt. Im Durchschnitte genommen sind sie jedoch äußerst selten, und zwar ansezt seltener, als vor einigen Jahrzehenden.

\*\*\*) **C. Contrapunkt**.

raiß von dem Frauenzimmer mit schilddrüsigen Fingerhüben, die mit Spigen von Kokosnussschalen versehen sind, gespielt wird.

**Canzone, Canzonetta.** Ein Gesang oder eine Melodie, und zwar am gewöhnlichsten eine Melodie ohne Text und von kurzer Ausführung. So giebt man z. B. diesen Namen oft einer solchen Melodie, über welche Variationen gesetzt werden. Vor einigen Jahrhunderten bezeichnete man mit diesen Wörtern solche kleine Singstücke von vier oder mehr Stimmen, die in Privatjerkeln gesungen wurden.

**Capelle, und**

**Capellmeister, s. Kapelle und Kapellmeister.**

**Capistrum.** Als die Tonkunst bey den Griechen gleichsam noch in ihrer Kindheit war, mochten wohl die griechischen Flöten, die vermittelt eines Mundstückes geblasen wurden, schwer zum Ansprechen zu bringen seyn, und das Spielen derselben verursachte vermuthlich ein merkliches Aufblasen der Backen, und eine gewisse Verunstaltung des Gesichtes. Um dieses zu verhindern, erfand ein alter griechischer Flötenspieler, mit Namen *Marsyas*, eine Binde von ledernen Riemen, durch welche die Backen zusammengehalten, und die Lippen dergestalt eingeschlossen wurden, daß zwischen denselben nur so viel Oeffnung übrig blieb, als zum Mundstücke der Flöte nöthig war, und wodurch also nach der damaligen Meinung die Verunstaltung des Gesichtes verhindert wurde. Diese Binde wurde von den Griechen *Phorbion*, von den Römern aber *Capistrum* genannt.

**Capitolinische Spiele** waren Feste der Römer, die der Kaiser *Domitian* alle fünf Jahr zu halten verordnet hatte, bey welchen musikalische Wettstreite angestellt wurden.

**Capriccio, Caprice.** Ein Tonstück, bey welchem sich der Componist nicht an die bey den gewöhnlichen Tonstücken eingeführten Formen und Tonausweichungen bindet, sondern sich mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune, als einem überdachten Plane überläßt. Das *Capriccio* hat daher

nicht immer den Ausdruck einer einzigen schon bestimmten Empfindung zum Gegenstande.

Hieraus muß man aber nicht folgern wollen, daß ein solches Tonstück aus allenhalben zusammengerafften Gliedern bestehen könne, und weder an Zusammenhang noch Ordnung gebunden sey. Es unterscheidet sich nur von den gewöhnlichen Tonstücken durch seine freyere Form, durch weniger durchgehaltenen Charakter, und durch ein lockeres Aneinanderreihen der Gedanken.

Man giebt den Namen *Capriccio* auch solchen Tonstücken, die bloß die Privatübung gewisser *Mocensigen* oder *Passagen* auf diesem oder jenem Instrumente zur Absicht haben. Weil in einem solchen Tonstücke die dazu gewählte Notensfigur oder *Passage* nothwendig in sehr viele Arten von Verbindungen gebracht werden muß, wenn das Ganze zusammenhängend seyn soll, so verschafft die Übung desselben besonders dem angehenden Tonkünstler den Vortheil, daß er die gewählte Notensfigur mit den mehrsten ihrer Modifikationen auf einmal mit Fertigkeit und Rundheit vortragen lernet.

Ehedem bezeichnete *Capriccio* auch eine für die Claviaturinstrumente bestimmte fugenartige Composition über einen lebhaften Hauptsatz, der nicht streng nach den Regeln der Fuge und des Widerschlags ausgeführt wurde.

**Capricciotto.** Ein kleines *Capriccio*, s. den vorhergehenden Artikel.

**Carillon.** Ein Glockenspiel, oder auch ein Tonstück, welches besonders dazu gesetzt ist, daß es auf einer gewissen Anzahl nach der Tonleiter eingestimmten Glocken vorgetragen werden kann. *S. Glockenspiel.*

**Carnyx,** war eine Art Trompete bey den Griechen, die einen hohen und durchdringenden Ton hatte. Sie wird auch die gallische oder celtische Trompete genannt.

**Cartell.** Ein Name, womit unsere Vorfahren oft den ersten Entwurf eines Tonstückes, oder die Partitur bezeichneten. Eigentlich bedeutet *Cartell* eine Art Pergament, auf

welcher man das Geschriebene wies-  
der auslöschen kann.

**Cassaten** gehen, s. den folgenden  
Artikel.

**Callatio**, ital. *Callazione*, heißt  
wörtlich eine Entlassung oder Ab-  
dankung, und soll ohne Zweifel ei-  
gentlich ein solches Tonstück bezeich-  
nen, womit eine veranstaltete In-  
strumentalmusik beschlossen wird.  
Man versteht aber gemeintlich  
darunter (besonders in Italien) ein  
Tonstück, welches zur Absicht hat,  
daß es Abends im Freyen oder auf  
öffentlicher Straße ausgeführt wer-  
de. Es besteht bald aus vier,  
bald aus mehrern Stimmen, die  
nur einfach besetzt werden, und die  
einzelnen Sätze desselben haben kei-  
nen bestimmten Charakter.

Weil diese Art der Tonstücke oft  
dazu angewendet worden sind, um  
des Nachts die jungen Schönen an  
ihre Fenster zu locken, und verliebte  
Zusammenkünfte anzuspinnen, so ist  
davon die Redensart *Cassaten*  
gehen entstanden, die so viel heißt,  
als auf verliebte Abenteuer aus-  
gehen.

**Castagnetten** (span. *Castanuelas*)  
sind Klappinstrumente, die wahr-  
scheinlich schon den Griechen be-  
kannt waren, und anseht noch vor-  
züglich im Orient gebräuchlich,  
und vermuthlich von daher in die südli-  
chen Gegenden von Europa gebracht  
worden sind. Sie bestehen aus  
zwei kleinen, von sehr hartem ameri-  
kanischen Holze, ausgehöhlten Bes-  
sen, die so genau auf einander  
passen, wie die beyden Theile ei-  
ner aufgesprengten und ausgeleerten  
weissen Muschelschale. Beyde Theile  
werden mit einem Bande an den  
Daumen befestigt, und die übrigen  
Finger sodann schnell nach einander  
darauf abgeglitscht, so daß dadurch  
eine Art von Triller entsteht, die  
den Rhythmus des Gesanges oder  
Tanzes, wozu sie gebraucht werden,  
sehr fühlbar macht, und demsel-  
ben einen sehr muntern Charakter  
gibt.

In Europa sind die Castagnetten  
vorzüglich in Spanien gebräuchlich,  
wo man sich ihrer zu den mit Ges-  
sang verbundenen Tänzen bedient.  
Die Franzosen brauchen sie anseht,  
seit ihrem Feldzuge gegen die Spa-  
nier, ebenfalls sehr häufig bey dem

Tanze. Im Orient sind sie ein  
ganz gewöhnliches Krauzimmer-  
Instrument; man nimmt dafelbst  
oft zwey Paar derselben in eine  
Hand, und schlägt sie mit vieler  
Lebhaftigkeit zusammen.

In dem Artikel *Bolero* findet  
man die Art ihres Gebrauches in  
einem Notendepictale.

**Castorion** war eine Kriegsmelodie  
der Lacedämonier, die kurz vor dem  
Angriffe des Feindes auf *Diastis*  
Instrumenten gespielt wurde.

**Castrat**, s. *Kastrat*.

**Carabalis** wurde bey den Grie-  
chen diejenige Tonfolge genannt, die  
aus abwärts steigenden Tönen be-  
stand.

**Catachorovlis**. Ein Theil des  
Liedes, mit welchem sich die Sän-  
ger, die in den pythischen Spielen  
um den Preis stritten, hören lies-  
sen. *C. Musikalische Wett-*  
*streite.*

**Catapleon**. Der griechische Name  
einer Melodie zu einem Waffen-  
tanze.

**Catona di trilli**, s. *Triller-*  
*lette.*

**Cavalquet**, (franz.) oder *lo marche*,  
ist ein Feldstück der Trompeten, und  
dient zum Zeichen des *Marsches*  
der Cavallerie. Es besteht aus  
vier so genannten Posten und dem  
Abbrucher, welcher eigentlich das  
Zeichen ist, das Seitengewehr in  
die Scheide zu stecken. *C. Feld-*  
*stücke.*

**Cavatina**. Eine kurze Arie, in  
welcher wenig Wiederholungen der  
Worte und melodische Sylben-  
dehnungen gebraucht werden, und  
die besonders keinen zweyten Theil  
hat.

**C barré**. So nennen die Franzosen  
das durchstrichene C, mit welchem  
der *Allabrevetakt* bezeichnet wird.

**C dur**. Der Name der ersten der  
vier und zwanzig Tonarten der mo-  
dernern Musik. Weil wir unser  
Tonssystem mit dem Tone C anfan-  
gen, und weil von diesem c an die  
Folge der so genannten natürlichen  
oder ursprünglichen Töne die harte  
Tonleiter des Tones c bildet, nem-  
lich c d e f g a h — c, so wird  
sie mit Rechte als die erste Tonart,  
und insbesondere als die erste der  
harten Tonarten, und als das Ur-  
bild derselben betrachtet. Hierzu

berechtigt uns noch insbesondere unsere Benennung der Töne, denn die Conleiten aller übrigen harten Tonarten enthalten mehr oder weniger solche Töne, die von der Benennung der natürlichen Töne hergeleitet werden müssen, das heißt mit andern Worten, wir müssen

o	d	e	f	g	a	h	c
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{96}{161}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

woraus man sieht, daß in dieser Tonart alle Intervallen, welche die Stufen dieser Conleite gegen ihren Grundton ausmachen, in ihrer ursprünglichen Reinheit \*) gebraucht werden, ausgenommen die sechste Stufe a, die, wenn sie gegen den Grundton o in dem reinen Verhältnisse der großen Sexte, nemlich in dem Verhältnisse  $\frac{5}{8}$ , erscheinen sollte,

gegen den Ton d eine Quinte machen würde, die um ein ganzes syn-tonisches Komma zu tief ist. Weil nun unser Ohr bey einem Intervalle, dessen Verhältniß der Unität so nahe ist, wie das Verhältniß der Quinte, den Abgang oder Zusatz eines ganzen Komma nicht vertragen kann, so ist man genöthigt gewesen, das Verhältniß der sechsten Stufe a um so viel zu erhöhen als nöthig ist, die Quinte d a dem Ohre erträglich zu machen, \*\*) ohne daß sie dabey weder gegen den Grundton c, noch gegen die übrigen Töne, merklich unrein wird.

C. Eine der sogenannten Belgischen Sylben; s. Solmisation.

C fa ut bezeichnet in der alten Solmisation des Guido das kleine c, weil in den Singbüchern auf diesem Tone entweder die Sylbe fa, oder ut, gesungen werden mußte. Bewegte sich der Gesang im Hexachorde des großen G, so war dieses kleine c die vierte Stufe, die gegen h einen halben Ton ausmachte, und auf welche daher die Sylbe fa fallen mußte, als

G A H c d e  
ut re mi fa sol la.

nothwendig erst ein f, g o oder a haben, ehe wir eine Modifikation derselben in fa, ga, es oder as erhalten können. Die Stufen dieser harten Grundtonart haben im Ton-systeme gegen ihren Grundton folgende Verhältnisse:

g	a	h	c
$\frac{2}{3}$	$\frac{96}{161}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

Sing aber das Hexachord, in welchem der Gesang modulirte, mit dem kleinen c selbst an, so wurde auf dieses c die Sylbe ut gesungen, als

c d o f g a  
ut re mi fa sol la.

Celestis. (griech.) Die Melodie zu einem Schiffertanze, die mit Fibern vorgetragen wurde.

Celtische Trompete, s. Carnyx.

Cembal d'Amour ist ein dem Clavier ähnliches Instrument, welches in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhundertses von Gottfried Silbermann zu Freyberg erfunden worden ist. Gerbers Conkünstler Vericon enthält unter dem Artikel Silbermann von diesem Instrumente folgende Beschreibung. „Selbiges hat vollkommen gleiche Tasten und Tangenten mit dem Claviere, auch nähert es sich selbigem in der Form. Uebrigens sind die Saiten desselben doppelt so lang als auf dem Claviere, da sie von dem Tangenten in der Mitte angeschlagen werden und auf beyden Seiten desselben einclay Ton angeben müssen. Eben deswegen befinden sich auch zu beyden Seiten Stege und Resonanzböden. In der Mitte ruhet die Saite auf einem mit Tuch belegten und eingeschnittenen Erdböden, zwischen welchem Einschnitte die Tangente die Saite berührt und indem sie selbige vom Tuche aufhebt, den doppelten Ton von beyden Seiten hören läßt. Da also die Saiten viel länger, als auf dem Claviere sind, in der

\*) Siehe Verhältniß.

\*\*) S. den Artikel A.

„Mitte angeschlagen werden, und  
 „folglich auf beyden Seiten dem  
 „Drucke der Tangente um desto  
 „mehr nachgeben, da sie durch  
 „nichts daran verhindert werden;  
 „so kann durch ein allzustarkes  
 „Niederdrücken leicht der Fehler  
 „entstehen, daß die Saite zu hoch  
 „klingt. Da aber diese einzige Un-  
 „bequemlichkeit an diesem Instru-  
 „mente, durch mehrere Schönheiten  
 „überwogen wird: so wäre es im-  
 „mer der Aufmerksamkeit eines ge-  
 „schickten Künstlers würdig, darauf  
 „zu sinnen, wie diese Unbequemlich-  
 „keit zu heben wäre. Die Vorzüge  
 „dieses Instrumentes für dem ge-  
 „wöhnlichen Clavichorde bestehen:  
 „1) in einem stärkeren Laute: 2)  
 „in einem längeren Aushalten des  
 „Tons, und 3) in einer größern  
 „Wannigfaltigkeit der Stärke und  
 „Schwäche des Tons. Herr Häh-  
 „nel in Weissen verfertigte nach  
 „der Zeit eines dieser Instrumente  
 „und verschönerte es nicht allein  
 „durch den so genannten Eble-  
 „Kinzug; welchen er vermittelt  
 „zwey neben jedem Tangenten an-  
 „gebrachten beweglichen messinge-  
 „nen Stiften in ungleich mehrerer  
 „Stärke, als auf dem gewöhnli-  
 „chen Klaviere hervorbrachte; son-  
 „dern er hatte auch durch eine mit  
 „Luch belegte Leiste, welche man  
 „nach Belieben auf der einen oder  
 „andern Seite des Sangbodens,  
 „auf die Saiten niederlassen konn-  
 „te, den Ton dieses Instrumentes,  
 „dem gewöhnlichen Klaviere voll-  
 „kommen gleich gemacht.“

Cembalo, s. Flügel.

Cembalo onnicordo, auch Pro-  
 teus genannt, ist ein ums Jahr  
 1650 von Francesco Nigotti  
 zu Florenz erfundenes Saitenin-  
 strument. \*)

Cercar della nota, ist ein zur  
 Singkunst gehöriger Ausdruck, und  
 man versteht darunter einen Nach-  
 schlag von der vorhergehenden Note  
 auf die folgende, oder die Voraus-  
 nahme des nachfolgenden Tones  
 auf die Sylbe des vorhergehenden;  
 z. B. wenn anstatt



Wenn du der einst mich etc.

so gesungen wird;



Wenn du der einst mich etc.

Ces. So wird diejenige Saite ge-  
 nannt, der man sich bedienen muß,  
 wenn der Ton C durch ein b ernie-  
 driget wird. Weil wir in unserm  
 temperirten Tonssysteme für die so ge-  
 nannten enharmonischen Töne (das  
 heißt hier für h und ces) nicht zwey  
 verschiedene Saiten haben, so muß  
 der Ton ces zugleich vermittelt der  
 h Saite intonirt werden, und wird  
 also gegen den Ton der ganzen

Saite C in dem Verhältnisse  $\frac{8}{15}$

ausgeübt. Als Grundton der har-  
 ten und weichen Tonart wird die-  
 ser Ton, wegen der Nothwendigkeit  
 der Verzeichnung zu vieler b, nicht  
 gebraucht, sondern man bedient sich  
 statt desselben der beyden Tonarten  
 des Grundtones h.

Chaconne, Ciaconne, ist ein ans-  
 seht veralteter und ursprünglich aus  
 Italien abstammender Tanz, wo-  
 selbst er ehemals, so wie in Span-  
 nien, sehr beliebt war. Die Melos-  
 die ist in der Dreypierteltakt ge-  
 setzt, erfordert einen sehr süßbaren  
 Rhythmus, und wird in einer mög-  
 lich langsamsten Bewegung vorzue-  
 gen. W a t h e r s o n \*\*) legt ihr den  
 Charakter der Erfättigung bey.  
 Sie besteht eigentlich aus einer  
 Menge von Veränderungen, die  
 über eine kurze Melodie, von den  
 angezeigten Eigenschaften, gemacht  
 werden, und wobey der Bass im-  
 mer eben dieselbe Begleitung bes-  
 hält.

\*) Die einzige mir davon bekannte Nachricht befindet sich in D. Mar. Manni Com-  
 ment. de Florentis Inventis, welches Werk ich aber zu einer nähern Beschreibung dieses  
 Instrumentes nicht habe bekommen können.

\*\*) Im vollkommenen Capelmäister, II Th. 13 Hauptst.

**Chalil.** Ein stützenartiges Blasinstrument der Hebräer, welches Luther durch Pfeife übersetzt hat. Chalil war die kleine Flöte; Nesabhim aber die größere. Ihre Gestalt soll unserer Flöte à bec sehr ähnlich gewesen seyn.

**Chalumeau,** s. Schallmey.

**Chamade.** Das Zeichen, welches man mit der Trompete, oder gewöhnlicher mit der Trommel giebt, wenn man einen belagerten Ort dem Feinde übergeben will.

**Chanson,** s. Lied.

**Chantrelle** (franz.) Die Quinte oder die E-Saite auf der Violine; überhaupt aber auch die härtesten Saiten auf der Laute, Harfe und dergleichen Instrumenten, die mit Darmsaiten bezogen sind.

**Chanterres,** s. Menestrels.

**Charakter.** Allgemein betrachtet versteht man darunter diejenigen Eigenschaften einer Sache, wodurch sie sich von andrer ihrer Art unterscheidet. Wenn daher von dem Charakter der Tonstücke die Rede ist, so hat man darunter diejenigen Merkmale und Eigenheiten derselben zu verstehen, durch welche sie sich von einander unterscheiden lassen. Taktart, Zeitmaß, Rhythmus, die Art und der Gebrauch der melodischen Figuren, die Form, die Begleitung, die Modulation, der Styl, die zum Grunde liegende Empfindung, die besondere Art, wie sie ausgedrückt wird, alles dieses trägt bald mehr, bald weniger zu dem eigenthümlichen Charakter eines Tonstückes bey. So unterscheidet sich z. B. der Marsch von der Menuet nicht bloß durch den Ausdruck des Feyerlichen, der ihm eigenthümlich ist, sondern auch durch Taktart, Bewegung und Rhythmus. Nimmt eine andere Gattung der Tonstücke von unbestimmtem Charakter, den Charakter des Feyerlichen an, so unterscheidet es sich sodann von dem Marsche durch Form, Taktart, Bewegung, u. d. gl. Der Marsch selbst kann aber verschiedene Eigenschaften erhalten, wodurch sein Charakter eine Verschiedenheit bekommt. Wer empfindet nicht, daß z. B. der Ausdruck des Feyerlichen in einem Marsche, womit der triumphirende Einzug des Eroberers auf dem Theater be-

gleitet wird, ganz verschieden seyn muß von dem Ausdruck des Feyerlichen in dem Marsche, womit man den Aufzug einer Gesellschaft Dilekter begleitet, die sich der Weisheit und Tugend widmen! Diese Verschiedenheit des Ausdruckes des Feyerlichen bestimmt bey dem Marsche selbst die Verschiedenheit des Charakters.

Andere Arten der Verschiedenheit zeigen sich zwischen Tonstücken von unbestimmtem Charakter, das heißt zwischen solchen, die jeden Charakter annehmen können. So unterscheidet sich z. B. die Arie von dem Chore dadurch, daß in derselben nur eine einzige Person die Empfindung ihres Herzens bis zu einem gewissen Grade von Sättigung ausgießt, u. s. w. Die Einkleidung und Behandlung des Sazes, die diese Art der Verschiedenheit begünstigt oder nothwendig macht, hebt den Charakter einer solchen besondern Gattung der Tonstücke noch deutlicher und bestimmter heraus.

Es ist hier der Ort nicht in diesen viel umfassenden und in die Aesthetik gehörenden Gegenstand, dieser einzudringen, man wird sich aber schon aus den angeführten Beispielen die Ursachen von selbst leicht erklären können, warum die Beybehaltung oder Durchführung eines Charakters eins der nothwendigsten Erfordernisse aller Tonstücke sey.

**Charakteristischer Ton der Tonart,** (lat. Nota characteristica) wird in den Tonarten, die keine Be vorgezeichnet haben, der unterhalte Ton genannt, weil sich dadurch der Inhalt der Tonleitern dieser Tonarten von einander unterscheidet. So unterscheidet sich zum Bespielen von der Tonleiter c d e f g a h c die Tonleiter g a h c d e f g durch den Ton h. In solchen Tonarten hingegen, in welchen Be vorgezeichnet werden, muß ohne Zweifel die Quarta toni als charakteristischer Ton betrachtet werden, denn die Tonart f dur unterscheidet sich von c dur nicht durch ihren unterhaltenen Ton e, sondern bloß durch die reine Quarte b; und b dur unterscheidet sich von f dur durch seine Quarta toni es u. s. w. Verschiedene Tonlehrer wollen aber, daß auch in diesen Tonarten der

unterhalte Ton für den charakteristischen Ton der Tonart gelten soll, weil sie diesen Ausdruck und den Ausdruck Subsemitonium modi für gleichbedeutend annehmen. S. Tonsart.

**Charge** (Der Angriff). ist der Name desjenigen Feldstückes der Trompeter, welches geblasen wird, wenn die Cavallerie den Feind angreifen soll.

**Chalozra**, ist eben das Instrument, welches auch Chautotzeroth genannt wird.

**Chautotzeroth**; oder **Asozra**, ist der Name desjenigen hebräischen Blasinstrumentes, dessen Erfindung dem Mose zugeschrieben wird, und von Luthern durch Trompete übersetzt worden ist. Es bestand aus einer ohngefähr zwey Fuß langen Röhre von konischer Figur; das untere Ende desselben soll jedoch mit der Stürze einer Trompete eine Ähnlichkeit gehabt haben. \*) Weil mit diesem Instrumente theils das Zeichen zu der Zusammenberufung des Volkes, theils auch das Zeichen zum Aufbruch des Lagers gegeben wurde, so muß es von sehr starkem Tone gewesen seyn.

**Chelys**. Der griechische Name desjenigen Instrumentes, welches wir die Laute nennen.

**Chevalot**. (franz.) Der Steg auf den Geigeninstrumenten. Siehe Geige.

**Chor**. Dieses Wort hat sehr verschiedene Bedeutungen; man versteht aber darunter vorzüglich ein solches Singstück, in welchem eine Empfindung, in die viele Menschen zugleich versetzt sind, durch drey \*\*) oder vier mehrfach besetzte Stimmen ausgedrückt wird, deren jede eben dieselben Worte in ihrer eignen Melodie vorträgt. Der Vortrag kann dabey mit oder ohne Instrumentalbegleitung geschehen. Es ist schon in dem Artikel **Arie** bemerkt worden, daß bey

dem Ausdrucke der Empfindung einer ganzen Volksmenge nur die hervorstechendsten Züge der individuellen Empfindungsart der einzelnen Glieder einer solchen Menge ausgedrückt werden können. Daher können im Chore die einzelnen melodischen Theile selten den höhern Grad der Ausbildung des Gesanges, oder die feineren Wendungen der Modifikationen der Empfindung erhalten, wodurch sich die melodischen Theile der Arie, als Ausdruck der individuellen Empfindungsart eines einzigen Menschen, auszeichnen, sondern sie müssen, weil sie die Empfindung einer ganzen Menge ausdrücken sollen, ihre Wirkung mehr durch innere Kraft und Nachdruck des Gesanges, als durch Feinheiten der Verzierung desselben, äußern.

Dem Tonseher eröffnet das Chor ein Feld, die Kunst in ihrer größten Wirkung zu zeigen. „Wenn man das weite Gebiet betrachtet,“ (sagt ein Schriftsteller. \*\*\*) „weldes einem Tonseher bei Vorfertigung eines Chores offen steht, wenn man bedenkt, wie er hier die Tonkunst in ihrem vollen Zauber, mit der ganzen Fülle ihrer Reichthümer kann auftreten lassen, wie er einfache edle Melodie mit kraftvoller Harmonie und guter gewählter Begleitung vereint kann wirken lassen, wie er alle Arten der Nachahmung der Fuge und des doppelten Contrapunkts im kunstreichsten Gewebe darstellen kann; so wird man gewiß nicht in Abrede seyn, daß ein Chor, wenn es die hier angeführten und übrigen Vollkommenheiten, deren es fähig ist, erreichen soll, keine alltäglichen Fähigkeiten erfordere, sondern daß ein gebildetes Genie, eine feurige Einbildung, gründliche Kenntniß aller Fächer der Kunst, Wissenschaft der gegenseitigen Wirkung jeder Stimme,

\*) Sohemnach wäre es von den alten russischen Jagdhörnern in Ansehung der Form nicht verschieden gewesen. Aber auch in Ansehung der Stärke des Tones muß es denselben ähnlich gewesen seyn, denn dieses zeigt die Wichtigkeit seines Gebrauches.

\*\*) Solche Chöre, die z. B. in der Oper entweder von lauter Frauenzimmern, oder auch bloß von Mannspersonen ausgeführt werden, enthalten gemeinlich nur drey Stimmen; jene nemlich zwey Soprane und eine Altstimme, diese aber zwey Tenore und Bass.

\*\*\*) **D a u m b a c h**, in dem kurzgefaßten Handwörterbuche der schönen Künste.

„Jedes Instruments, bei einem Konzerte, durchaus müsse vordurchgeführt werden können, wenn er sein Heil mit gutem Erfolge an dieser Gattung von Konzerten versuchen will.“

Angehende Tonsetzer, denen die mannigfaltigen Wendungen der Melodie und Harmonie noch nicht durch viele Uebung bekannt und geläufig sind, die ein reiner vierstimmiger Satz erfordert, in welchem die Melodie, des Basses und der Mittelsstimmen, wegen des Textes nicht so willkürlich durch kleine Pausen unterbrochen, oder der vierstimmige Satz mit dem dreystimmigen abgewechselt werden kann, wie in den mehren vierstimmigen Instrumentalsätzen, dürfen sich durchaus nicht eher an die Bearbeitung eines Chores wagen, als bis ihnen diese melodischen und harmonischen Wendungen durch Uebung und Erfahrung bekannt genug sind, um jede Stimme nach dem Texte zu biegen, dessen Sinn auch in dem Bass und in den Mittelstimmen nicht zerrissen oder entstellt werden darf. Wie sollte es ihnen daher gelücken können, das ohnehin schwer zu entwickelnde Ideal des Ausdruckes der Empfindung einer ganzen Volksmenge in den Satz überzutragen, so lange ihnen die mechanische Behandlung des Satzes noch Schwierigkeiten verursacht! —

Das Kleid, in welchem das Chor erscheint, ist verschieden. In der Oper und in solchen Cantaten, die nicht besonders der Erbauung gewidmet sind, wird es in den freien oder ungebundenen Styl gekleidet; in der geistlichen Cantate hingegen nimmt es oft die Einkleidung in die gebundene Schreibart an, und pflegt alsdenn am gewöhnlichsten in der Form einer regulären Fuge zu erscheinen, wenn der dazu bestimmte Text nicht lyrisch ist, sondern aus einem biblischen Spruche bestehet. Oft ist es jedoch bey der Grundlage eines solchen Textes in der gebundenen Schreibart bearbeitet, ohne daß es der strengern Form der Fuge angepaßt ist. Bey den Chören mit Instrumentalbegleitung, die in der freien Schreibart gesetzt sind, finden zwey besondere Behandlungsarten des Satzes statt, die entweder von einander abgefordert, oder

vermischt, gebraucht werden. Die erste bestehet darinne, daß die Melodie der Singstimmen hauptsächlich nur die melodischen Hauptnoten, ohne merkliche Verzierungen durch Nebennoten, vortragen, wobei aber die Instrumentalbegleitung sich vermittelft solcher melodischen Figuren fortbewegt, die dem Ausdrucke der vorhandenen Empfindung entsprechen. Dieser Art der Einkleidung, wenn sie durch den ganzen Satz beybehalten wird, bedient man sich bloß in den geistlichen Cantaten. Die zweyte Behandlungsart des Chores in der freien Schreibart, ist diese, daß der Ausdruck der Empfindung vorzüglich in die Melodie der Singstimmen gelegt wird, die in diesem Falle mehr melodische Ausbildung erhalten, als in dem vorübergehenden, und woben gewöhnlich der Discant und Alt von der ersten und zweyten Violine, der Tenor und Bass aber von der Violen und Grundstimme, bloß im Einklange begleitet werden. Dieser Art der Einkleidung des Chores bedient man sich vorzüglich in dem Drama, und in Cantaten, die nicht unmittelbar auf Erbauung abzielen. Sehr oft werden aber auch (besonders in der Cantate) diese beyden Arten der Einkleidung vermischt gebraucht. Selbst in der Oper findet zuweilen diese Vermischung statt, wie man davon ein Beyspiel in dem bekannten Finale des ersten Aktes der Oper Don Giovanni von Mozart findet.

Man bezeichnet noch außerdem mit dem Worte Chor

- 1) eine Gesellschaft Sängers, durch welche die gewöhnlichen vier Singstimmen des vortrin beschriebenen Konzertes mehrfach besetzt werden können. Bey einer solchen Gesellschaft Sängers unterscheidet man jedoch noch insbesondere diejenigen, die den einfachen Gesang, oder die Recitative und Arien vortragen, und deren Stimme und Worttragsart einen höhern Grad der Ausbildung bedarf, mit dem Namen der Solosänger, und nennet diejenigen, durch welche die vier Hauptstimmen vielfach besetzt werden, Chorsänger.

Auch eine Gesellschaft Trompeter mit einem Paufer, oder eine Gesellschaft von Blasinstrumentisten, die entweder bey der Jagd oder bey Aufzügen gebraucht wird, pflegt man mit dem Ausdrucke Chor zu bezeichnen; jene nennet man ein Trompeterchor, diese ein Hornistenchor.

Das Wort Chor bezeichnet

- 2) den Ort in der Kirche, wo bey der Kirchenmusik die Sänger und Instrumentisten stehen, oder auch den Ort, wo sich der Altar befindet, der von demjenigen, wo die Gemeinde sitzt, durch ein Gelande oder durch eine Erhöhung von etlichen Stufen abge sondert ist. Von diesem Orte haben die Chorherren ihren Namen, weil in den vörmischkatholischen Stiftskirchen daselbst die Canonici, oder an deren Statt, die Vicarien und Chorralisten, sich versammeln, um ihre Choras zu singen.

Auch die an der Wand eines großen Saales angebrachte Gallerie, auf welcher bey feyerlichen Gelegenheiten die Tonkunst ausgeübt wird, pflegt man das Chor zu nennen.

- 3) Das Wort Chor wird endlich auch gebraucht, um bey einem Saiteninstrumente anzuzeigen, ob zur Hervorbringung eines jeden Tones desselben nur eine, oder mehrere in den Einklang oder in die Oktave gestimmte Saiten, vorhanden sind. So hat z. B. das Spinett gewöhnlich nur ein Chor, das Clavier aber zwey Chöre Saiten. S. Chorsig.

**Choral.** Der einfache Kirchengesang, bey welchem sich die Melodie in feyerlich langsamen Schritten bloß durch melodische Haupttöne bewegt, die weder mit Nebennoten verziert, noch in einem genau abgemessenen Zeitmaße vorgetragen werden. Die Tonzüchen sind bey dem Choralgesange größtentheils in Ansehung der Zeitgröße einander gleich, sie werden aber in der Aus-

führung nicht in völlig gleicher Dauer ausgeübt, sondern erhalten die Verschiedenheit ihrer innern Quantität, oder die Verschiedenheit ihres Gewichtes, mehr durch die Länge und Kürze der damit verbundenen Sylben des Textes, als durch einen regelmäßigen Fortschritt. Durch diese Eigenschaften unterscheidet sich der Choralgesang als eine besondere Art von dem Mensuralgesange, bey welchem Töne von verschiedener Dauer nach einem genau bestimmten Zeitmaße vorgetragen werden.

Die Zeit der Erfindung des Choralgesanges, der viele Jahrhunderte hindurch, bis zur Erfindung der Harmonie, bloß einstimmig oder nach Art unserer Unisonofäse ausgeübt wurde, läßt sich eben so wenig bestimmen, als der Erfinder desselben. Er kann aber nicht viel jünger seyn, als der Ursprung der christlichen Religion. Wahrscheinlich bestanden die Gesänge, deren sich die ersten Christen in ihrem gottesdienstlichen Versammlungen bedienten, aus schon vorher bekannten Melodien, denen sie einen ihrer Glaubenslehren angemessenen Text unterlegten, und ihn anfänglich nach Art des alten griechischen Mensuralgesanges \*) absangen, bis die Gemeinden zahlreicher wurden, die bestimmte Dauer der langen und kurzen Sylben nicht mehr erhalten werden konnte, und nach und nach unvermerkt verloren ging. Hilarius, Bischof zu Poitiers in Frankreich, ist der erste, von dem man mit einiger Zuverlässigkeit weiß, daß er (in der Mitte des vierten Jahrhunderts) für die abendländische Kirche besondere Hymnen gedichtet, und dazu eigene Melodien verfertigt hat. Gegen das Jahr 380 schränkte der Mailändische Bischof Ambrosius den Choralgesang bloß auf die vier ersten authentischen Tonarten der Griechen ein. Diese Einschränkung dauerte bis gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts, da der Pabst Gregor der Erste eine Reform des Kirchengesanges begann.

\*) E. Mensuralgesang.

gann. Er fügte den vier authentischen Tonarten noch die vier ersten plagalischen hinzu, und setzte die bekanneten acht Kirchentöne \*) fest, nahm neue Tonzeichen an, \*\*) und stiftete das Cantorat, oder den öffentlichen Unserricht im Singen. \*\*\*) Dieses gab die Veranlassung, daß der Choralgesang auch der Gregorianische Gesang genannt wurde. Im sechzehnten Jahrhunderte veranlaßte Sclaren die Ausübung des Chorals in den sechs authentischen und plagalischen Tonarten, und Luther machte sich bey der Reformation um denselben dadurch verdient, daß er die üblichen lateinischen Hymnen theils ins Deutsche übersetzte, theils auch selbst kraftvolle Lieder dichtete und dafür sorgte, daß sie von geschickten Consectoren mit passenden Melodien versehen wurden. —

Heut zu Tage wird der Choral, den man auch den Cantus firmus nennet, vierstimmig ausgeübt, das heißt, die Hauptmelodie wird von drey andern Stimmen harmonisch begleitet, deren jede insbesondere ihren eigenen Gesang führt. Dieses ist jedoch nur in so ferne zu verstehen, wenn er von Singchören, auf der Orgel, oder so wie in den Kirchenconcerten auf mehreren Instrumenten, ausgeübt wird. Es bedarf wohl keines Beweises, wie viel der Choralgesang durch die vierstimmige Ausübung gewinne; nur ist dabei zu bedenken, daß diese vierstimmige Ausübung und Vervollkommnung desselben in dem Gesange der Gemeinde selbst so viel Nachtheil gestiftet hat. Denn woher sonst die Abweichung von der Choralmelodie, und die dadurch zum Vorschein kommenden häufigen Uebelklänge, und der Harmonie ganz entgegen laufenden Tonsolgen, die sich die einzelnen Glieder der Gemeinde, besonders die Stimmen des männlichen Geschlechtes, erlauben? Nothwendig prägte sich durch den steten Gebrauch der vierstimmigen Beglei-

tung der Orgel, die den Choralgesang so merklich vervollkommnet, bey den Gliedern der Gemeinde die Tonsolgen des Basses und der Mittelstimmen nach und nach ein, ohne ihnen die Fähigkeit mitzutheilen, sie richtig anzuhörenden. Wer will ihnen nun die falsche Anwendung verbieten, oder den richtigen Gebrauch derselben lehren? — Selbst die Erfüllung des so oft gedaußerten Wunsches, daß der Gesang durch zweckmäßigere Einrichtung der öffentlichen Singchulen verbessert werden möchte, kann diesem Uebel nicht steuern, so lange eben derselbe Bass, den der Orgelspieler dem Chorale jedesmal unterlegt, und der daraus folgende Gang der Mittelstimmen, nicht jedem Gliede der Gemeinde, welches die Hauptmelodie nicht singt, in Noten vorgelegt werden kann.

Der Choralgesang ganzer Gemeinden, der, besonders wenn er in einiger Entfernung gehöret wird, so viel Keyerliches hat, und dessen Wirkung so stark und hinreißend ist, daß er sogar diejenigen zu erschauern im Stande ist, die in dem ganzen Umfange der Kunst für weiser nichts Sinn zu haben scheinen, als bloß für den modischen Stilesanz einer Solostimme, dieser Choralgesang einer ganzen Gemeinde bedarf, außer dem vorher bemerkten Fehler, noch mancher Verbesserungen. Ein Hauptübelstand selbst ist, daß viele Mitglieder der Gemeinde, anstatt zu singen, schreyen. Diesen Fehler läßt sich vorzüglich die Schuljugend männlichen Geschlechtes zu Schulden kommen. Wie kann dieses aber auch anders seyn, da die sogenannten Choraltraben oder Currentschüler, die den Cantor bey der Leitung des Gesanges unterstützen sollen, um durchs zudringen, recht eigentlich aufs Durchschreyen eingeehret werden! Hierdurch wird die übrige Schuljugend zu einem schreyenden Gesange ermuntert, und die Lehrer haben entweder zu wenig Gefühl

\*) S. Kirchentöne und Tonart.

\*\*) S. Noten.

\*\*\*) S. Cantor.

für guten Gesang, um diesem Ver-  
bei Einhalt zu thun, oder glauben,  
daß Erinnerungen dieser Art außers-  
halb der Grenzen ihres Lehramtes  
liegen.

In Rücksicht auf Komposition  
darf man sich durch das Einfache  
der Choralmelodien nicht irre ma-  
chen, und verleihten lassen, zu glau-  
ben, die Verfertigung eines Chor-  
als sey eine Kleinigkeit. Tonsetzer,  
die sich mit ausgeführten Tonstücken  
viel Beyfall erworben haben, könn-  
en mit ihrer Kunst an diesem so  
einfachen Kunstprodukte scheitern.  
Es gehört ein eigenes, ganz für  
das Feyerliche und für hohe Simp-  
licität gebildetes Gefühl dazu, den  
gehörigen Ausdruck in eine solche  
einfache Melodie zu legen, die wes-  
der einen weiten Umfang der Töne,  
noch weite Intervallenprünge er-  
laubt, dabey aber genugsame Fälle  
der Harmonie in sehr natürlich auf  
einander folgenden Akkorden ver-  
langt. Jede Härte der Melodie  
und Harmonie muß dabey auf das  
sorgfältigste vermieden werden, weil  
bey dem langsamen und feyerlichen  
Gange des Sanges auch die gering-  
sten Fehler hervorstecken. Auf diese  
Art des Sanges gründen sich übrigs  
haupt sächlich die Regeln der  
Harmonie, die man in den gewöhn-  
lichen Lehrbüchern der Sektunst fin-  
det, und die in der galanten Schreib-  
art hier und da ihre Ausnahmen  
leiden.

Ob bey dem Choralgesange die  
Tonarten der Alten oder unsere mo-  
derneren Tonarten den Vorzug ver-  
dienen, darüber sind die Meinun-  
gen getheilt. Jede derselben hat  
wichtige Gründe für sich; denn ob-  
gleich die moderneren Tonarten einen  
geschmeidigern Gesang, eine der  
Natur der Töne mehr angemessene  
Abwechslung der Grundharmonien  
u. s. w. zulassen, und den Tonset-  
zer, sowohl in Ansehung der Mo-  
dulation überhaupt, als auch in An-  
sehung der Tonausweichung ein  
feyeres Feld gewähren, so kann  
dennoch nicht gelugnet werden, daß  
die alten Tonarten einzelne Tonfüh-  
rungen enthalten, die der hohen  
Simplicität des Chorals sehr ange-  
messen sind, und deren Wirkung  
durch keine Tonführung der mo-  
derneren Tonarten zu erreichen ist.

Ueber die Begleitung des Chor-  
ralgesanges auf der Orgel, und  
über die dabey gewöhnlichen Vor-  
und Zwischenspiele, findet man An-  
leitung in dem Werke von Cark:  
Von den wichtigsten Pflichten des  
Organisten, und in dem angehenden  
praktischen Organisten von Kittel.  
Daher gehört auch noch des Abt  
Doglers Choralsystem, welches  
sich über die richtige Behandlung  
derselben Kirchenorgänge verbreitet,  
die in den Tonarten der Alten ge-  
setzt sind.

Choralisten, s. Vicarien.

Choralmusik, s. Musik und  
Choral.

Chordae essentialia, die wesent-  
lichen Saiten einer Tonart; so wer-  
den die Tonica, die Tert und Quinte,  
oder die zum Dreyklange des  
Grundtones gehörigen Stufen einer  
Tonart genannt.

Chordae naturalia. Unsere Vor-  
fahren verstanden darunter den un-  
terbalben Ton, und zugleich die  
große Sexte der harten, und die  
kleine Sexte der weichen Tonart.

Chordae necessariae. Darunter  
verstand man eheheffen die große  
Secunde über der Tonica oder die  
zweite Klangstufe, und die Unter-  
dominante oder die vierte Klangstufe  
jeder Tonleiter.

Chordometer. Ein Instrument,  
an welchem man die Stärke der  
Saiten messen kann, um den Ver-  
zug eines Saiteninstrumentes in  
völlig gleicher Stärke zu erhalten.  
Man hat verschiedene Arten dessel-  
ben, unter welchen jedoch diejenige  
die beste zu seyn scheint, bey wel-  
cher zwey viereckichte Stücken Ei-  
sen oder Messing ohngefähr 6 bis  
7 Zoll lang, an dem einen Ende  
dergestalt zusammen geschraubt sind,  
daß sie an dem andern Ende 3, 4  
oder mehrere Linien weit von ein-  
ander abstehen, so daß zwischen bey-  
den Theilen eine Leere entsteht,  
die nach der Schraube zu immer  
enger wird, und sich ohnweit der-  
selben ganz verliert. Auf beyden  
Seiten wird das Instrument in  
Grade abgetheilt, die in das Mes-  
surall eingeseilt sind, damit man be-  
obachten kann, wie weit sich das in  
die Leere hinein gestreckte Ende der  
Saite, deren Stärke man messen  
will, ohne Zwang nach der Schraube

zu, schieben läßt. In andern zu diesem Behufe verfertigten Instrumenten befinden sich viele Löcher von verschiedener Größe, wie bey einem so genannten Ziebfissen, durch welches die Drahtsaiten gezogen werden. Vermittelst dieser Löcher wird die Stärke der Saiten erprobt. Es scheint aber diese Art nicht allein unsicherer, sondern auch weitschweifiger zu seyn, als die vorübergehende.

**Chordotonon.** Ein griechischer Name des Monochords.

**Chöre,** in Rücksicht auf die Zahl der Saiten, s. **Chörig.**

**Choriambus.** Ein Tonfuß von vier Noten, von welchen die erste und vierte lang, und die zwey mittlern kurz sind, z. B.



**Chörig,** einchörig, zwey chörig u. s. w. Man braucht dieses Kunstwort, 1) um bey verschiedenen Saiteninstrumenten anzuzeigen, durch wie viel Saiten jeder Ton der Tonleiter angegeben wird: so sagt man z. B. der Vogenflügel oder das Spinnet sey einchörig, weil bey diesen Claviaturinstrumenten jede Taste nur eine einzige Saite zum Klange bringt. Das Clavier hingegen ist zwey chörig, weil durch jeden Tangenten desselben zwey in den Einklang gestimmte Saiten klangbar gemacht werden. Sind auf einem Instrumente zu jedem besondern Tone der Tonleiter drey Saiten vorhanden, die entweder alle drey im Einklange stehen, oder von welchen eine derselben eine Oktave höher oder tiefer sehet, so ist das Instrument oder vielmehr der Bezug desselben dreychörig, wie z. B. bey den mehrsten Pedalen unter dem Claviere, oder bey dem Cymbal.

Zuweilen braucht man dieses Wort, in Rücksicht auf die Saiteninstrumente auch in einer andern Bedeutung, und bezeichnet damit die Zahl der vorhandenen Saiten von verschiedenem Tone, wobey

aber gemeinlich jedes besondern Ton zwey Saiten hat; so nennet man z. B. die Fithr sechs chörig, wenn sie sechs in verschiedene Töne gestimmte Saiten hat, u. s. w.

Mit diesem Kunstworte wird 2) auch eine besondere Art der Einrichtung verschiedener Tonstücke bezeichnet. Man sagt, ein Tonstück sey zwey chörig, wenn die Hauptstimmen desselben doppelt ausgeartet vorhanden sind, so daß sie zwey besondere Chöre ausmachen; die sich gemeinlich bald wechselseitig, bald zusammen vereinigt, hören lassen. Man hat dergleichen zwey chörige Tonstücke sowohl für den Gesang, als auch für die bloße Instrumentalmusik. Es wird dabey entweder ein Chor von dem andern ganz abgesondert gestellet, z. E. in der Kirche auf zwey besondere Chöre, oder sie bleiben in einem Orchester vertheilt; so haben z. B. verschiedene Tonstücke der Hymne To Deum laudamus so gesetzt, daß ein Chor der Sänger die Worte des Textes bloß in Choralgesange, das andere Chor hingegen im Figuralgesange vorträgt.

Anjehet bedient man sich solcher zwey chöriger Tonstücke, bey welchen ein Chor von dem andern abgesondert wird, seltener als ehedem, und zwar ohne Zweifel deswegen, weil die Ausführung derselben sehr vielen Schwierigkeiten unterworfen ist, und sehr oft verunglückt.

**Chorion.** Ein Nomos der Ortychen, welcher der Göttin Eubele zu Ehren gesungen wurde, und der, wie man glaubt, den Olympus aus Phrygien zum Verfasser gehabt haben soll.

**Chorist;** Fagott, s. **Doctan.**

**Chorodidascalos** oder **Chorofaxos.** So würde bey den Griechen der Anführer des Chores oder der Chor; Regent genannt.

**Chorsänger** werden diejenigen genannt, die nicht zum Vortrage des Sologesanges, oder zu den Recitativen und Arien, sondern zur vielfachen Besetzung der vier Hauptstimmen des Chores, bestimmt sind.

**Chorführer;** \*) *Turbator Chori.*  
 „In einigen Mönchstiftern, und  
 „insonderheit in Preußen, da die  
 „Vocal- und Instrumentalmusik im  
 „Schwange gehet, hält man einen  
 „absonderlichen Chorführer, welcher,  
 „wenn es am allerlieblichsten klin-  
 „get, mit einem überlautenden Ge-  
 „plär dazwischen fallen und alles  
 „zerstören muß.“ *S. Sam. Schel-  
 wig's Cynosura Conscientiae. S.*  
*173.*

**Chorton:** Derjenige Stimmton,  
 welcher ehedem durch die Orgeln  
 veranlaßt wurde, und einen Ton  
 höher \*\*) ist, als der jetzt gewöhn-  
 liche Stimmton, den man den  
 Kamerton nennet. Weil in den  
 ältern Zeiten das Chor der Kirche  
 der Ort war, wo die Kunst am  
 gewöhnlichsten ausgeübt wurde, und  
 weil die Orgeln von je her nach dies-  
 ser hohen Stimmung eingerichtet  
 waren, so mußten nothwendig auch  
 alle übrige bey der Kirchenmusik  
 gebräuchliche Instrumente der Stim-  
 mung der Orgel angepaßt seyn.  
 Als man nachher die Kunst auch  
 an den Höfen der Fürsten zum Pri-  
 vatvergnügen derselben eingeführt  
 hatte, fand man, daß diese hohe  
 Stimmung in einem Zimmer zu  
 grell sey, und daß überhaupt sowohl  
 die Blas- als auch die Bogentru-  
 instrumente bey einer etwas tiefern  
 Stimmung einen schönern und  
 männlicheren Ton erhielten. Wollte  
 man aber diese gemachte Erfahrung  
 benutzen, so war man, weil die  
 Orgeln nicht herunter gestimmt wer-  
 den konnten, anfangs genöthigt,  
 zweyerley Stimmungen zu gebrau-  
 chen; auf dem Chore bey der Kir-  
 chenmusik, die hohe, welche die  
 Orgel nothwendig machte, und die  
 man nur den Chorton nannte; in  
 den Zimmern der Regenten aber  
 bediente man sich der tiefern Stim-  
 mung, und nannte sie den Kam-  
 erton. Nach und nach wurde  
 diese tiefere Stimmung die herr-  
 schende, die Blasinstrumente wur-  
 den derselben gemäß eingerichtet,  
 und man bediente sich nun derselben

auch bey der Kirchenmusik. Dadurch  
 wurde aber veranlaßt, daß der Or-  
 ganist seine Generalbass- Stimme  
 entweder vom Blatte weg, oder  
 vermittelt einer Abschrift einen Ton  
 tiefer transponiren muß. Der Chor-  
 ton ist seit geraumer Zeit nur noch  
 bey den Orgeln gebräuchlich, bey  
 denen man deswegen fortgefahren  
 ist, sie nach dem Chorton zu bauen,  
 weil man dabey einige Zehner Zinn  
 erspart. Doch hat man seit einiger  
 Zeit angefangen auch die aus da  
 neue Orgeln bauen zu lassen, die  
 im Kamerton stehen.

**Chorus.** Außer der im Artikel Chor  
 angezeigten Bedeutung, bezeichnet  
 dieses Wort ein längst veraltetes  
 Blasinstrument mit einem Mund-  
 stücke, und in der Mitte mit zwey  
 auswärts gebogenen Röhren, die  
 sich wieder in einen Schalltrichter  
 vereinigen. In Praetor. Syn-  
 tax. Mus. T. 2. ist auf der 32sten Ku-  
 pfer Tafel eine Abbildung davon zu  
 finden.

**Chroliis.** Einer der Theile der alten  
 Melodie, welcher den Tonleiter  
 eine solche Anordnung in der diato-  
 nischen Folge der Töne machen lehrt,  
 daß daraus eine gute Modulation  
 und eine angenehme Melodie ent-  
 springe. Dieser Theil wird zu ver-  
 schiedenen Tonfolgen angewandt,  
 die von den Alten Agoge, Euz-  
 chis und Anacamplos genannt  
 wurden. (Roussau.)

**Christe.** So wird der zweyte Satz  
 einer Messe, oder eines so genann-  
 ten Kyrie genannt, weil der Text  
 desselben aus den Worten Christi  
 eleison besteht. *S. Kyrie.*

**Chroma,** s. Croma.

**Chromatisch** wurde bey den Grie-  
 chen dasjenige Klanggeschlecht ge-  
 nannt, bey welchem man in einem  
 Tetrachorde, oder in einer Tonreihe  
 von vier Stufen, durch zwey halbe  
 Töne und eine kleine Terz stieg,  
 wie z. B. in der Tonfolge e f g a  
 2. Die ältern Griechen brauchten  
 dieses Klanggeschlecht unvermisch-  
 t; wir können uns aber von diesem  
 Gebrauche anjetzt keinen deutlichen

\*) Dieser der Sonderbarkeit der Sache wegen hier eingerückte Artikel ist wörtlich aus  
 M. Albrechts Beyträgen zu einem musik. Wörterbuche genommen, die sich in dem  
 130ten und in den folgenden der kritischen Briefe über die Kunst befinden.

\*\*) Zuweilen ist er auch eine kleine Terz höher; jedoch nur in sehr alten Orgeln.

Begriff mehr machen, und nicht begreifen, wie ein Volk von so feinem Schönheitsgeföhle an unversüßlichen Tonfolgen dieser Art Vergnügen habe finden können.

Es ist noch nicht ausgemacht, was die Griechen veranlaßt habe, diesem Klanggeschlechte den Namen des farbigen Klanggeschlechtes\*) zu geben. Einige, und besonders Rousseau, glauben, daß sie die Tonzeichen oder Buchstaben für dieses Klanggeschlecht mit einer andern Farbe oder Tinte bezeichnet haben, als die Tonzeichen der beyden übrigen Geschlechter. Andere glauben, daß es deswegen geschehen sey, weil dieses Klanggeschlecht, als das mittlere, sich gegen die beyden übrigen, nemlich gegen das diatonische und enharmonische, wie eine Wirtelfarbe, zwischen weiß und schwarz, verhalte.

In der modernen Musik kann kein besonderes chromatisches Klanggeschlecht statt finden. Diejenige Tonleiter, die man gemeinlich chromatisch nennt, besteht aus einer aus diatonischen und chromatischen Fortschritten zusammen geschobenen Leiter, von deren Ursprünge und Gebrauche man das nöthwendigste in dem Artikel Klanggeschlecht findet.

Das Wort chromatisch wird sehr oft ganz wider die Etymologie in dem Ausdrucke: Das Tonstück ist chromatisch gesetzt, gebraucht, wo es so viel heißen soll, daß in demselben viel Dissonanzen, ungewöhnliche Auffösungen derselben, scharfe Uebergänge in entfernte Tonarten, ungewöhnlichere harmonische Verbindungen u. d. gl. enthalten sind.

Chromatische Diessis, s. Diessis.

Chromatisches Klanggeschlecht, s. Klanggeschlecht.

Chromatische Tonleiter, s. Tonleiter und Klanggeschlecht.

Chronometer oder Taktgeber, s. Rhythometer.

Chrysanthinische Spiele, waren Feste der Griechen in der Haupt-

stadt Epidens, Sardes genannt, bey welchen Preise für musikalische Wettstreiter ausgesetzt wurden.

Ciaccons, s. Chaconne.

Cimbal, s. Hackbret.

Cimbel, s. Cymbel.

Cinellen. Ein Name derjenigen Instrumente, die man gemeinlich Becken nennt.

Cinnor, s. Kinnor.

Cis. Mit dieser Spitze wird die zweyte Saite der diatonisch, chromatischen Tonleiter bezeichnet, wenn sie als der vermittelst eines Kreuzes um einen halben Ton erhöhte Ton  $\circ$  vorläutet; oder mit andern Worten, wenn sie gegen den Ton  $\circ$  eine große Terz, gegen  $\natural$  eine Quarte, u. s. w. macht. Weil sie in dem Tonsysteme zugleich zu dem Tone  $b$  eine kleine Terz, oder zu  $\natural$  eine reine Quarte, u. s. w. abgeben muß, in welchem Falle sie des genant wird, so kann sie als cis nicht in dem ursprünglichen Verhältnisse eines kleinen halben Tones, nemlich in dem Verhältnisse  $\frac{24}{25}$  gebraucht werden, \*\*) sondern sie wird in dem Verhältnisse  $\frac{243}{256}$  ausgebe.

Nach der Altern Benennung der Töne wird sie ut dies genannt.

Ciscis. So wird der Ton  $\circ$  genannt, wenn er, nachdem er schon vorher durch ein gewöhnliches Kreuz um einen halben Ton erhöht gewesen ist, vermittelst des großen oder so genannten einfachen Kreuzes nochmals um einen halben Ton erhöht wird, und dadurch verursacht wird, daß er vermittelst der  $d$  Saite intonirt werden muß. Der Fall, wo dieses geschieht, ist die Ausübung der Tonart  $dis$  dur oder  $dis$  moll, in welcher der Ton  $ciscis$  den unter halben Ton der Tonart machen muß.  $\circ$ . Cis moll.

Cis dur ist eine der vier und zwanzig Tonarten der Musik, nemlich diejenige, bey welcher der durch ein Kreuz erhöhte Ton  $\circ$  als Grundton der harten Tonart angenommen wird, und wobey alle übrigen ursprünglichen Töne um einen halben

\*) Von dem Worte croma, die Farbe.

\*\*) S. Verhältnis der Intervallen.

Ton erhöht werden müssen, damit die Tonleiter dieses Grundtones der Natur der harten Tonart entspreche. Sie wird als Grundton eines Tonstückes nicht gebraucht, es sey denn, daß es bloß zur Uebung geschehe, sondern man bedient sich ihrer bloß zuweilen im Laufe der Modulation, in Tonstücken, die aus dem A oder E dur u. d. gl. Tonarten gesetzt sind. Als Grundton eines Tonstü-

cis	lis	eis	fis
1	8	64	8192
	9	81	10935

**Eis moll.** So nennt man diejenige unserer vier und zwanzig Tonarten, bey welcher der durch ein Kreuz erhöhte Ton c zum Grundtone der weichen Tonart angenommen wird. Um die Tonleiter dieser Tonart der Natur der weichen

cis	dis	e	fis
1	8	1024	8192
	9	1215	10935

**Cithra, s. Cithar.**

**Cithara, s. Cithar.**

**Cithar, s. Cithar.**

**Clairon, s. Clarino oder Elasin.** Die ältern Orgelbauer brauchen dieses Wort oft zur Bezeichnung eines Schnartwerks von 8 Fußstich, wodurch der Ton der Trompete nachgeahmt werden soll. Anstatt bedient man sich gewöhnlich auf den Registerknöpfen des deutschen Wortes Trompete.

**Claquebois** (wörtlich ein hölzernes Geschloß) ist der französische Name desjenigen Schlaginstrumentes, welches man im Deutschen eine Strohsiedel nennet. **S. Strohsiedel.**

**Clarinet, ital. Clarino, die Trompete.** \*) Eigentlich muß man unter dem Ausdrucke Clarino insbesondere eine solche Melodie für die Trompete verstehen, die nicht mit schmetterndem Tone und mit Zungenschlägen, wie es in den Feldstücken und bey dem so genannten Prinzipalblasen gewöhnlich ist, sondern mit sanfterm und sangbarem Tone vorgetragen wird, denn dem Clarinblasen pflegt man bey der Trompete das Prinzipalblasen entgegen zu setzen, und unter jener

des braucht man diesen Ton lieber in der Gestalt des Tones des, weil in diesem Falle (Nächst diesem Grundtone) nur vier ursprüngliche Töne durch ein b erniedrigt zu werden brauchen. **S. Des dur.**

Die Stufen der harten Tonleiter des Tones cis werden in unserm temperirten Tonstufeme in folgenden Verhältnissen ausgedr.

gis	ais	his	cis
2	16	128	$\frac{1}{2}$
3	27	243	$\frac{1}{2}$

Tonleiter anzupassen, müssen die ursprünglichen Töne f, d und g um einen halben Ton erhöht, oder in fis, dis und gis verwandelt werden. Die Stufen dieser Tonleiter bekommen durch die Temperatur der Töne folgende Verhältnisse.

gis	a	h	cis
2	8192	2048	$\frac{1}{2}$
3	13041	3645	$\frac{1}{2}$

Art ein sanftes, dem Traktament des Hornes ähnliches Traktament der Trompete zu versehen. Unter dem Prinzipalblasen aber versteht man das heftige, schmetternde, und mit Zungenschlägen vermischte Traktament dieses Instrumentes, welches nur in den Feldstücken gewöhnlich ist, und außerdem noch bey dem so genannten Fagelblasen, und bey der dritten Trompetenstimme in Aufzügen, die man Prinzipal nennet.

**Clarinete, ital. Clarinetto,** ist ein Blasinstrument von Holz, welches sich durch einen angenehmen Ton sehr zu seinem Vortheile auszeichnet, und welches zu Anfange des vorherigen Jahrhunderts von Johann Christoph Denner zu Nürnberg erfunden, aber erst seit ohngefähr 30 Jahren allgemeiner bekannt und gebraucht, und seit geraumer Zeit auch im Orchester eingeführt worden ist.

In Ansehung der Gestalt und der Behandlung gleicht es der Hoboe, ausgenommen daß das Korpus merklich größer ist, und daß es statt eines Rohres mittelst eines so genannten Schnabels intonirt wird, auf welchen ein Blatt von

\*) Die Beschreibung derselben findet man in dem Artikel Trompete.

Nohr gebunden ist. Das Instrument ist aus fünf Stücken zusammengesetzt, nemlich aus drey Mittelstücken, in welchen sich die Tonlöcher befinden, aus einem Kopfstücke, die Birn genannt, in welches der Schnabel eingeschoben wird, und aus einer Stütze. \*)

Das Clarinet hat dreyzehn Tonlöcher, die alle gebraucht werden, und von welchen fünf mit Klappen versehen sind. Von diesen Klappen sind die G<sub>is</sub> - A - E<sub>s</sub> - und C<sub>is</sub> - Klappe verschlossen, die fünfte hingegen, die man die H - Klappe nennet, ist offen. Das obere Mittelstück enthält 1) auf der obern Seite des Instrumentes drey Tonlöcher für die drey ersten Finger der linken Hand, \*\*) 2) auf der untern Seite ein Tonloch für den Daumen dieser Hand, und 3) die G<sub>is</sub> - und A - Klappe, von welchen die erste auf der untern Seite oberhalb des Daumenloches befindlich ist, und auch zugleich von dem Daumen geöffnet wird; die zweyte hingegen befindet sich auf der obern Seite über dem Tonloche des ersten Fingers, von welchem sie auch geöffnet werden muß. Das zweyte Mittelstück hat bloß die drey Tonlöcher für die drey ersten Finger der rechten Hand; das dritte aber, welches man süglich bloß als eine Verlängerung des zweiten betrachten kann, enthält auf der Seite ein Tonloch für den kleinen Finger der rechten Hand, und die darneben liegende E<sub>s</sub> - Klappe, die ebenfalls von diesem kleinen Finger geöffnet wird. Die an diesem Stücke noch befindliche geschlossene C<sub>is</sub> - Klappe, und die offene H - Klappe laufen beyde neben einander hinauf bis an

das obere Mittelstück, und werden von dem kleinen Finger der linken Hand regiert.

Ohngeachtet man auf dem Clarinet, eben so wie auf der Hoboe, Klöte, oder auf dem Fagotte, alle Töne der diatonisch, chromatischen Tonleiter haben kann, so erlaube es dennoch die Applikatur dieses Instrumentes nicht, auf einem einzigen Instrumente aus allen gebräuchlichen Tonarten zu blasen, sondern man muß sich hierzu Instrumente von verschiedenen Dimensionen bedienen. Man braucht daher im Orchester (besonders bey der so genannten Harmonie; Musik) ein C - B - und A - Clarinet; \*\*\*) weil aber durch die Verschiedenheit der Dimensionen des Instrumentes nur der Grundton der Tonart, aber nicht die Applikatur der Tonleiter abgeändert wird, so ist man gewohnt, die Haupttonart jeder Dimension (das ist, bey dem B - Clarinet die Tonart B dur, oder bey dem A - Clarinet die Tonart A dur,) in den Noten als die Tonart C dur vorzustellen. Daher kommt es, daß bey dem Gebrauche des B - Clarinets die Töne um einen ganzen Ton tiefer, bey dem A - Clarinet aber um eine kleine Terz tiefer sind, als sie in den Noten, die man in den S - Schlüssel setzt, vorgezeichnet werden.

Das B - Clarinet ist die gewöhnlichste Dimension, der man sich bedient, und zugleich auch die einzige, die man zum Concertblasen braucht; man wendet sie aber nicht allein zu ihrer Haupttonart B dur, sondern auch zu den Tonarten F dur, E<sub>s</sub> dur, G moll, C moll, D moll,

\*) Man hat auch Clarinetten, bey welchen die beyden untern Stücke aus einem einzigen Stücke gebreyt sind. Weil aber das Buchsbaumholz, wovon die Clarinetten verfertigt werden, zum Zerreiben oder Zerwickeln geneigt ist, so ist es vortheilhafter, wenn das Instrument aus fünf Stücken zusammen gezapft ist, weil sich kurze Stücke nicht so leicht zerren, als lange.

\*\*) Wenn das Instrument gut seyn soll, so muß das dritte Tonloch dieses Mittelstückes aus zwey kleinen neben einander gehenden Tonlöchern bestehen, wie bey der Hoboe, damit der Finger bey dem Tone g<sub>is</sub> nur ein Loch bedecken kann, und bey dem Daseyn eines einzigen Tonloches nicht genöthigt wird, es nur halb zu bedecken, als wodurch der Ton g<sub>is</sub> nicht rein mat, sondern mehrtrüblich auch unrein wird.

\*\*\*) Bey dem Militär bedienen man sich, wenn das Clarinet des in Gesellschaft der Querflöte und Trommel gebraucht wird, eines E<sub>s</sub> - Clarinets, weil es wegen seines kleinen Corpus einen schärfern Ton hat, als die größern Dimensionen.

u, f. w. an. \*) Auf eine ähnliche Art verfährt man auch mit dem C und A - Clarinet.

Der Umfang dieses Instrumentes erstreckt sich zwey Stufen über

drey Oktaven; nemlich von dem kleinen c bis zum dreygestrichenen g, und enthält folgende diatonisch chromatische Tonleitern;

oder

Der drey höchsten Stufen, nemlich des dreygestrichenen c, f und g bedient man sich nur hin und wieder in Concerten und obligaten Stimmen.

Im Jahre 1790 wurde dieses Instrument von einem Tonkünstler in Wien, mit Namen Stadler, in der Tiefe noch mit dem kleinen c,

eis, d und dis vermehrt; bis jetzt noch scheint aber diese Erfindung wenig nachgeahmt zu werden.

Elausel bezeichnet die für die vier Singstimmen festgesetzte Tonfolge bey dem vollkommenen Concluisse; daher hat man eine Discant; Alt; Tenor; und Basselausel. (S. Ton Schlüssel.) Außerdem benennet man

\*) Aus dem Vorhergehenden folgt von selbst, daß z. B. die Tonart F nur in den Noten als G dur, und die Tonart Es nur in den Noten als F dur vorgestellt werden muß.

damit auch den kurzen Anhang, der den Tonschläffen zuweilen hinzuges

setzt wird, s. E.



**Clausula affinalis.** So nannte man sonst einen Tonschluss in eine mit der Grundtonart des Tonstückes verwandte Nebenart.

**Clausula diffecta.** Der ältere Name der Halbcedenz.

**Clausula peregrina,** wird von einigen als ein solcher Tonschluss ersklärt, der in einer Nebenart gemacht wird, deren Grundton nicht in der Tonleiter der Haupttonart enthalten ist. Andere verstehen darsunter jeden Tonschluss in einer Nebenart.

**Clausula primaria** oder **principalis,** wurde ehemals die Cedenz in der Haupttonart genannt. Weil sie mehrtheils nur bey dem Schlusse eines Tonstückes statt findet, nannte man sie auch **clausula finalis.**

**Clausula secundaria** oder **dominans.** So wurde von unsern Vorfahren die Cedenz in der Quinte genannt.

**Clausula tertiaria** oder **medians** heißt in einem Tonstücke in der weichen Tonart die Cedenz in der Tonart der Terz.

**Clavecín** oder **Clavessin,** s. Flügel.

**Clavecín harmonieux,** s. Clavessin acoustique.

**Clavecín oculaire,** s. Farbenclavier.

**Clavecín royal.** Ein Pianoforte mit sechs Veränderungen in Form eines Claviers, welches Johann Gottlob Wagner, Instrumentenmacher zu Dresden, im Jahre 1774 erfunden hat. Die Veränderungen werden durch drey Pedalritte registert, und geben den Ton eines besetzten Flügels, einer Laute, Harfe, und eines Pantalons.

**Claves intellectas** oder **non signatae.** So nannte man ehemals diejenigen Noten, die ihren bestimmten Namen oder ihre bestimmte Höhe, erst durch diejenige Note ers

hielten, vor welche der Schlüssel gesetzt wurde, weil jene erst nach dieser abgezählt werden müssen; so ist z. B. bey dem Gebrauche des C-Schlüssels der Ton c derjenige, nach welchem die übrigen Noten abgezählt werden, die Noten d e f g a und h aber sind die **claves intellectas.**

**Clavessin acoustique** und **Clavecín harmonieux,** sind zwey Clavierinstrumente, von welchen das erste im Jahre 1771, und das zweite ums Jahr 1777, von dem Claviermeister de Verbes zu Paris erfunden worden ist. Das Eigenthümliche dieser beyden Instrumente besteht darin, daß auf denselben ohne Pfeifwerk, Säumer und Pedale, bloß vermittelst der bey dem Flügel gewöhnlichen Stahlsaiten, der Ton von 14 bis 18 Blas- Saiten- und Schlaginstrumenten nachgeahmt werden kann. Diese Verschiedenheiten des Tones hervorzubringen, bedarf es nur der Kenntniß der Methode, die der Erfinder schriftlich dabei ausgiebt. Beyde Instrumente haben den vollkommenen Beyfall der Akademien der Wissenschaften zu London und Paris erhalten. Aus Gerbers Tonkünstler Lexicon.

**Clavessin à peau de buffle.** Ein Flügel, bey welchem die Saiten anstatt der Rabensfedern mit kleinen Stüchken von dazu besonders zubereiteter Ochsenhaut zum Klange gebracht werden. Der Erfinder dieses Instrumentes ist Pascal Lassin zu Paris, der im Jahre 1768 das erste Instrument dieser Art verfertigte.

**Clavessin électrique** ist ein von dem Jesuit de la Bords erfundenes Claviatur- Instrument. Forkel (in seiner allg. Literatur der Musik, Seite 264.) beschreibet es folgendergestalt: „Das Clavessin elec-

„riquo ist nicht wie das Augenla-  
 „vier, wo man bloß Farben unter  
 „einander mischt; es klingt wirk-  
 „lich, und wird durch elektrische  
 „Materie, so wie etwa die Orgel  
 „durch Wind, klingend gemacht.  
 „Die Sache verhält sich so: Auf  
 „einer eisernen Stange, die frey  
 „an seidenen Fäden hängt, sind  
 „Glockchen von verschiedener Größe  
 „für die verschiedenen Töne beset-  
 „zt. Jeder Ton hat zwey in den  
 „Einklang bestimmte Glocken. Die  
 „eine ist auf der eisernen Stange  
 „mit einem eisernen Drahte, und  
 „die andere mit einem seidenen Fas-  
 „den befestigt. Der Klöppel hängt  
 „ebenfalls an einem seidenen Fas-  
 „den, und ist so eingerichtet, daß  
 „er zwischen beyde Glocken fällt.  
 „An derjenigen Glocke, die an dem  
 „seidenen Faden hängt, ist ein ei-  
 „serner Draht befindlich, dessen un-  
 „teres Ende durch einen Faden be-  
 „festigt ist, und endigt sich rings-  
 „um, um einen kleinen eisernen  
 „Heber aufzunehmen, der auf ei-  
 „ner frey hängenden eisernen Stang-  
 „e ruht. Auf diese Weise wird  
 „die am eisernen Drahte hängende  
 „Glocke, durch die eiserne Stange,  
 „auf welcher sie liegt, elektrisirt,  
 „und die andere mit dem seidenen  
 „Faden befestigte, durch die andere  
 „eisernen Stange, auf welcher der  
 „kleine Heber ruht. Wenn nun  
 „ein Taste niedergedrückt wird, hebt  
 „sich der kleine Heber in die Höhe,  
 „und berührt eine andere nicht frey  
 „hängende Stange. In diesem  
 „Augenblicke bewegt sich der Klöp-  
 „pel, und schlägt an die zwey Glas-  
 „ten mit so großer Geschwindig-  
 „keit, daß ein Ton heraus kommt,  
 „der fast dem Tone unsers Orgels  
 „Tremulanten ähnlich ist. Sobald  
 „der Heber auf die elektrisirte  
 „Stange fällt, steht der Klöppel  
 „still. Da nun jeder Taste mit  
 „seinem Heber, und jeder Heber  
 „mit seiner Glocke im Verhältniß  
 „steht, so kann man alle Stücke  
 „auf diesem Instrument spielen, die  
 „man auf einem gewöhnlichen Clav-  
 „essin oder auf einer Orgel spielen  
 „kann.“

Clavium. Die Claviatur oder  
 „Tastatur eines Clavierinstrumentes.  
 „Claviatur. Die sämmtlichen Tas-  
 „ten oder Claves eines Clavierin-  
 „strumentes. S. Clavis.  
 „Clavicombalo, s. Flügel.  
 „Clavichord, s. Clavier.  
 „Clavichlinder, ein neues Clavis-  
 „tur-Instrument, dessen Erfinder  
 „der Herr Doktor Chladni in  
 „Wittenberg ist, der sich schon früh-  
 „her durch die Erfindung seines Eu-  
 „phons, und durch seine akustischen  
 „Schwefen um die Konkunft verdient  
 „gemacht hat. Der Beschreibung zu  
 „Folge, die er selbst von dieser neuen  
 „Erfindung in dem 1sten Stücke des  
 „zweiten Jahrganges der allg. mus-  
 „ik. Zeitung gegeben hat, enthalten  
 „die Hauptbestandtheile dieses In-  
 „strumentes eine Claviatur und einen  
 „gläsernen oder mit Glas beschickten  
 „Cylinder, welcher an dem einen  
 „Ende mit einem Schwungrad, und  
 „an dem andern mit einer Korbel  
 „versehen ist, und durch einen Fuß-  
 „tritt umgedreht wird. Das In-  
 „strument hat die Form eines Schre-  
 „tens, und der Umfang seiner Töne  
 „erstreckt sich von C bis zum drey-  
 „gestrichenen e. Die Töne klingen  
 „so lange fort, als die Tasten nieder-  
 „gedrückt werden; durch Zunahme  
 „oder Abnahme des Druckes kann  
 „man sie anschwellen oder verschwin-  
 „den lassen. Sie sprechen augen-  
 „blicklich an, so daß sich auch ge-  
 „schwinde Sätze darauf ausführen  
 „lassen, jedoch thun etwas langsamere  
 „Sätze eine noch bessere Wirkung.  
 „Der Klang ist sehr angenehm, aber  
 „von der Harmonika sowohl, als  
 „von dem Euphon gänzlich verschie-  
 „den.

Clavicymbel, s. Flügel.

Clavicytherium, oder auch zu-  
 „weilen Clavichorde oder Clav-  
 „icyther genannt. Dieses aus-  
 „ser Gebrauch gekommene Instru-  
 „ment, welches zuweilen auch ein  
 „Spinnet \*) genannt wird, ge-  
 „hört zu derjenigen Art der Tastat-  
 „ur-Instrumente, deren Saiten,  
 „so wie bey dem Flügel, mit kleinen  
 „Stückchen Rabenfedern geschmett  
 „werden, die in die Zungen der Dok-

\*) Das Spinnet ist aber eine andere zu dieser Art gehörige Gattung von einer andern  
 Form; nur einwärts, höher gestimmt, und hat gemeinlich nur drey Oktaven im Um-  
 fange. S. Spinnet.

len eingekloben sind. Es weicht von dem Flügel nur in Ansehung der Form ab. Das Clavier liegt wie gewöhnlich horizontal, der übrige Theil des Corpus aber, der den Sängbogen und die Saiten enthält, geht gerade in die Höhe. Der Umfang der Töne geht gemischtlich, wie bey alten Flügeln von dem größten bis zum dreigestrichenen c, zuweilen auch bis zum  $\bar{a}$ .

Man trifft dieses Instrument nur noch in Instrumenten-Kammern, oder zuweilen unter alten Familien-Widwen an.

**Clavier, Clavichord.** Dieses Saiteninstrument, unter allen Clavierinstrumenten zu den feinsten Nuancen des Vortrags geeignet, oft Labsal dem Dulder, und des Frohnißs theilnehmender Freund, scheint seit geraumer Zeit durch den brillanteren Ton des Fortepiano aus den Zirkeln der musikalischen Privatunterhaltungen sehr merklich verdrängt zu seyn.

Es macht unter den künftigen Clavierinstrumenten eine besondere Gattung aus, die sich von den übrigen, nemlich von dem Flügel und Fortepiano, dadurch unterscheidet, daß die Saiten länger sind, als der Resonanzbogen, und durch den Anschlag kleiner Stücker Blech, welche in den Clavis befestigt sind, zum Klange gebracht werden. Zu dem Eigenthümlichen seines angenehmen Tones tragen die schmalen Tuchstreifen sehr vieles bey, womit die Saiten, zwischen den Stiften, an welchen sie angehängt sind, und zwischen dem Orte, wo sie von den Tangenten berührt werden, durch flochten sind.

Soll ein Clavier die nöthigen Eigenschaften zum guten Vortrage haben, so muß es 1) bundfrey seyn, das heißt, es dürfen nicht zwey neben einander befindliche Tangenten gemeinschaftliche Saiten berühren, sondern jeder Tangent muß seine ihm eigenthümlichen Saiten haben; 2) muß es fünf volle Octaven, nemlich von dem Contra F bis  $\bar{I}$ , enthalten, weil die Tonstücke in dem Geschmacke der Zeit, diesen Umfang erfordern; 3) dürfen die Tasten weder einen zu geringen,

noch einen zu tiefen Fall haben, weil es der Rundheit im Vortrage nachtheilig ist, und 4) muß der Ton durchgehends von gleicher Stärke seyn. Die Höhe muß sich durch einen so genannten Silberton auszeichnen, und die Tiefe weder zu dumpfig klingen, noch durch zu vieles Klauschen die Höhe überdönen. Je länger der Ton des Instruments nach dem Anschlage bey niedriger gedrückter Taste fortklingt, und je mehr die Finger bey dem Spielen die Elasticität der Saiten fühlen, desto vollkommener ist es. Es versteht sich übrigens von selbst, daß das erwähnte Fortklingen von dem eigentlichen Tone des Instrumentes, nicht aber von demjenigen Fortklingen zu verstehen sey, welches vermittelt der so genannten Pantalou oder Lautenzüge hervor gebracht wird, mit welcher geschmacklosen Umdeutung man sehr oft dieses Instrument entweibet.

Unter den vielen Anweisungen das Clavier zu spielen, die in dem verwichenen Jahrhunderte erschienen sind, zeichnen sich besonders aus: C. Ph. E. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, und D. S. Fürks Claviererschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende.

**Clavier, Auszug.** Wenn der Hauptinhalt aller Stimmen eines vollstimmigen Tonstückes auf wenigen Linienstemen vorgestellt wird, so nennet man eine solche concentrirte Partitur einen Clavierauszug.

Man macht dergleichen Auszüge gemeinlich nur von Opern, Cantaten, und andern beliebten Kunstwerken von großem Umfange. Sie haben nicht sowohl zur Absicht, daß sie von einzelnen Personen, so wie ein solches Clavier arrangirtes Tonstück, vorgetragen werden sollen, sondern man sucht durch dieses Verfahren hauptsächlich solche Kunstwerke auf eine wohlfeilere Art unter Kenner und Liebhaber der Kunst, theils zum Studium, theils zur Privatübung derselben unter kleinen Zirkeln, zu verbreiten, als es durch die Herausgabe der vollständigen Partitur geschehen kann.

Die Verfertigung eines solchen Auszuges, besonders wenn er von dem Verfasser des Kunstwerkes nicht selbst gemacht wird, setzt nicht allein viel Kenntniß der Harmonie, und das genaueste Studium des Kunstwerkes, sondern auch ein sehr feines Kunstgefühl voraus, um aus dem Stimmen der vollständigen Partitur alle die Füge heraus zu heben, und in den Auszug überzutragen, die zum Umrisse des Bildes des Tonsetzers nöthig sind. Es muß dabey auf das genaueste erwogen und gefühlt werden, was in den Neben- und Füllstimmen wegbleiben kann, und was davon nothwendig aufgefaßt werden muß, wenn das Ideal des Komponisten nicht verstimmet werden soll.

Es würde hier zu weitläufig seyn, dieses Verfahren, nemlich ein Kunstwerk im Anzuge darzustellen, seine Gemohnheit, die ohne Zweifel ihr Daseyn bloßen Finanzoperationen zu verdanken hat,) gehörig zu würdigen; daher nur für jetzt die Bemerkung, daß sich für den Kenner ein solches Kunstwerk nur in seiner Vollendung, das heißt, in seiner vollständigen Partitur, behaupten kann.

**Claviercithar** oder **Clavierharsse**, wird von einigen das unter dem Artikel Clavicitharium beschriebene Instrument genannt.

**Claviergambel**. Dieses Instrument ist eine im Jahre 1709. von Georg Gleichmann aus dem Eislebischen, verfertigte Nachahmung des Gambenwerkes, welches hundert Jahre zuvor, Hans Hays den zu Nürnberg erfunden hatte.

**Clavierharmonika**, s. Harmonika.

**Clavierzeichen**. So nennet man oft den C Schlüssel auf der untersten Linie des Violensystemes, weil man ehedessen gewohnt war, die Oberstimme der Clavierstücke fast ohne Ausnahme in dieses Zeichen zu setzen. Anseht bedient man sich hierzu fast durchgehends des G Schlüssels, um der vielen Nebenslinien unter den Notenköpfen bey den hohen Tönen überhoben zu seyn.

**Clavierorganum**. Ein Clavierinstrument, bey welchem mit einem Flügel oder Fortepiano ein oder mehrere Register Pfeifwerk verbunden sind.

**Clavis**. Mit diesem Worte bezeichnet man 1) einen solchen beweglichen Theil eines Clavierinstrumentes, durch dessen Niederdruck der Ton hervorgebracht wirt. Ohne Zweifel hat man sich des lateinischen Wortes clavis (der Schlüssel) deswegen zur Benennung eines solchen Theils bedient, weil in der Orgel durch den Niederdruck desselben in der Windlade die durch das Ventil verschlossene Cancellae eröffnet wird. Man nennet den Clavis auch den Tangenten oder die Taste; die sämtlichen Claves aber werden die Tastatur oder Claviatur genannt. Genau genommen muß man aber unter Clavis den ganzen beweglichen Theil, unter Taste aber nur denjenigen Ort desselben verstehen, der bey dem Spielen mit dem Finger niedergedrückt wird.

Man braucht 2) das Wort Clavis auch oft anstatt der Wörter Note oder Ton, denn man sagt z. B. der Clavis c, der Clavis d u. s. w. Im 14ten und 15ten Jahrhunderte scheint dieses die einzige Bedeutung des Wortes Clavis gewesen zu seyn, denn Joh. Tinctor \*) sagt: Clavis est signum loci lineae vel spacia; und locus ist bey ihm nichts anders als vocum situs. Wenn er daher den Ton D erklärt, so sagt er: D est clavis locorum d sol re, de la sol re et d la sol. Das Wort Clavis bezeichnet 3) die Balken oder starken Hölzer, durch deren Niedertritt die Sädge der Orgel Luft schöpfen, und die man gewöhnlich Calcatur clavis nennet; 4) wurden damit ehedem die sogenannten Klappen an den Clavierinstrumenten bezeichnet, und 5) bediente man sich auch sonst des Wortes Clavis gewöhnlich zur Benennung derjenigen Zeichen, die man anseht mit dem teutschen Worte Schlüssel oder Notenschlüssel benennet.

\*) In seinem Wörterbuche, welches im 15ten Jahrhunderte unter dem Titel: Terminorum Musicae Dictionarium heraus gekommen ist.

**Clef do fa.** Der französische Name des F Schlüssels.

**Clef do sol,** der G Schlüssel.

**Clef d' ut,** der C Schlüssel.

**Climax,** s. Gradation.

**C moll** ist eine der vier und zwanzig Arten der modernen Musik, in welcher die natürlichen Töne h o

c	d	es	f
1	8	27	3
	9	32	4

**Coda,** Anhang, Zusatz. Die Benennung desjenigen Satzes, der in einem Tonstücke, in welchem die Hauptperioden wiederholt werden, als völliger Schlußsatz hinzugefügt wird. Wenn z. B. in einem Allegro, welches aus zwey Reprisen besteht, nach der Wiederholung des zweyten Theils oder der zweyten Reprise, noch eine besondere kurze Schlusperiode vorhanden ist, so wird sie Coda genannt.

**Clestin,** Clestinjug. Ein Zug, den man ehemals oft an den Clavieren anbrachte, um dadurch eine Veränderung des Tones zu bewirken. Silbermann hat diese Konveränderung noch an dem von ihm erfundenen Cembal d'Amour angebracht. An jetzt ist er fast gänzlich in Vergessenheit gekommen.

**Col,** oder **con,** mit. Diese Partikel wird gewöhnlich denjenigen italienischen Nennwörtern vorgelegt, durch welche man die Vortragart der Tonstücke anzeigt; z. B. con Spirito, mit Geist, oder mit geistreichem, oder feurigem Vortrage.

**Col' arco,** oder abgekürzt **col' ar.** mit dem Bogen. Dieser Ausdruck kommt in den Stimmen für Bogensinstrumente nach solchen Stellen vor, die pizzicato vorgetragen worden sind, und nach welchen man wieder anfangen soll, die Töne, wie gewöhnlich, vermittelst des Bogens zu intoniren.

**Colascione,** s. Calascione.

**Colla parte.** Diese in den begleitenden Stimmen der Arie zuweilen vorkommenden Worte sollen so viel bedeuten, als mit der Hauptstimme. Die Tonsetzer bedienen sich derselben, um damit anzuzeigen, daß der Sänger die Stelle,

und a durch b um einen halben Ton erniedrigt, und in b es und as verwandelt werden müssen, damit die Folge der Töne ihrer Tonleiter der Natur der weichen Tonleiter \*) entspreche. Die Stufen dieser Tonleiter werden in nachstehenden Verhältnissen ausgedr.

g	as	b	c
7	81	9	1
3	128	16	2

die damit bezeichnet ist, wegen des Ausdruckes (oder im Drama wegen der damit verbundenen Handlung), ganz willkürlich vortragen werde, und daß sich die Begleitung in Ansehung des Zeitmaßes nach ihm zu richten habe.

**Collegium musicum.** Unter diesem Namen war ehemals bey verschiedenen Hofkapellen eine wöchentlich an einem bestimmten Tage veranstaltete Musik gebräuchlich, die weder eine gewöhnliche Probe, in welcher neue Tonstücke einstudiret, oder schon bekannte zum Behufe einer öffentlichen Musik wiederholt wurden, noch ein öffentliches Concert, vorstellte, sondern bloß die Absicht hatte, das Orchester im Vortrage der schon bekannten Tonstücke in Übung zu erhalten.

Es verdient hier bemerkt zu werden, daß Johann Friedrich, Fürst zu Schwarzb. Rudolstadt, einer der größten Kunstkenner seiner Zeit, gegen das Jahr 1756 ein solches Collegium musicum bey seiner Hofkapelle unter der Direction des Kapellmeisters Scheinpflug veranstaltete, welches zur Absicht hatte, auch theoretische Kenntnisse unter den Mitgliedern der Kapelle zu verbreiten. Der Kapellmeister besah die Instruction, sowohl zwischen den vorgetragenen Tonstücken, als nach der Beendigung der Musik, freundschaftliche Gespräche sowohl über die ausgeführten Tonstücke, als auch überhaupt über theoretische und praktische Gegenstände der Kunst, zu veranlassen, um die Mitglieder der Kapelle unvermerkt zu eigenem Nachdenken über ihre Kunst, und zur Lectüre der über dieselbe vorhandenen und herauskommenden

\*) Siehe Sonett.

Schriften zu ermuntern, die die fürstl. Handbibliothek angeschafft, und jedem zu beliebigen Gebrauche überlassen wurden. Obgleich diese Veranstaltung schon vor des Fürst Johann Friedrichs Ableben, welches im Jahre 1767 erfolgte, wegen der fortdauernden Unpäßlichkeit des Kapellmeisters Scheinpfug ins Stecken gerathen war, so waren dennoch die vortheilhaften Folgen davon noch mehrere Jahre hernach sehr unverkennbar.

**Eselle etc.** ist derjenige ganz einfache, mehrtheils aus einem kurzen biblischen Spruche bestehende Gesang, den der Priester allein vor dem Altare singt.

**Colophonium.** Ein bekanntes Harz, womit die Pferdehaare an den Bogen der Geigeninstrumente, die an sich selbst bey dem Striche die Saiten nicht angreifen, gekristen, und dadurch rauch gemächt werden. Wenn es gut fenn, und der damit bestrichene Bogen nicht kragen soll, muß es eine solche Härte haben, daß man nach dem Striche des Bogens auf demselben den Strich der Pferdehaare nicht bemerkt. Weil man es selten von dieser Eigenschaft bekömmet, so bereitet man sich selbst ein solches Harz entweder aus Terpentin, den man so lange in Wasser kochen läßt, bis er, wenn er wieder kalt ist, zu einem festen Harze wird, oder man nimmt gewöhnliches Colophonium und kocht es einige Zeit, in Wasser mit Weineßig vermischet, ab. Dieses letztere ist gemeinlich die beste Art, wenn sie bey dem Abkochen recht behandelt wird. Das auf diese Art zubereitete Colophonium muß aber erst eine geraume Zeit liegen, ehe es die rechte Härte und Brauchbarkeit bekömmet.

**Coloraturen.** Man bezeichnet mit diesem Ausdrucke die sämmtlichen Passagen, Progressionen, Moussaden u. d. gl. die der Tonsetzer in der Arie, besonders in der Bravourarte, über eine einzige Solbe des Textes setzt, um dem Sanger Gelegenheit zu geben, die Fertigkeit seiner Kehle zu zeigen. Die dazu schicklichsten Solben sind diejenigen langen Solben, welche die Vocalen a und o, oder die Diphthongen ä und ö, enthalten. Siehe übrigens den Artikel *Melismatisch*.

**Comarchion.** Eine Art Nomos für die Kithren in der alten Musik der Griechen.

**Comes,** der Gefährte, oder die ähnliche Wiederholung des Hauptsatzes der Fuge in einer andern Stimme. *S. Gefährte.*

**Coma sopra,** wie oben. Dieser Ausdruck wird gebraucht, wenn das erste Zeitmaß eines Tonstückes, nachdem es mit einem andern abgewechselt worden ist, wieder anheben soll.

**Comisch,** *s. Komisch,*

**Comma,**  
**Comma ditonicum,** } *s. Kom-*  
**Comma syntonium,** } *ma.*

**Commisura.** So wurde ehemals diejenige harmonische Tonverbindung genant, wenn zwischen zwey gegen eine Ober- oder Unterstimme consonirende Töne eine Dissonanz, und zwar im nächsten Intervalle, eingeschoben wurde. Gesah dieses im guten Tacttheile, so nannte man den Satz *commisura directa*; gesah es aber im schlimmen Tacttheile, so wurde er *commisura cadens* genant. *S. Walther.*

**Comodamente,** bequemlich oder in gemächlicher Bewegung.

**Comodetto** und

**Comodo,** *s. Comodamente.*

**Compagnia del Gonfalone.** Eine geistliche Schauspielergesellschaft, die zu Rom im Jahre 1264 errichtet wurde, und deren Veruf es war, die Leidensgeschichte Christi in der Charwoche dramatisch, und zwar mit untermischem Gesange, aufzuführen.

**Comparison der Verhältnisse,** *s. Vergleichung der Verhältnisse.*

**Compiacevole,** gefällig, annehm.

**Complexio** heißt, wenn bey dem Schlusse einer Periode der Anfang derselben wiederholet wird.

**Compositeur,** *s. Tonsetzer.*

**Composition,** *s. Komposition.*

**Composto,** zusammengesetzt, *componirt.*

**Con affetto,** *s. Affettuoso.*

**Con afflizione,** mit Betrübniß, Bekümmerniß, oder mit beweglichem Vortrage. Ohne Verwort als Ueberschrift eines Tonstückes gebraucht, setzt dieser Ausdruck ein langsames Zeitmaß voraus.

Con agitazione, s. agitato.  
 Con allegrezza, mit Munterkeit.  
 Con amerezza, mit Betrübniß.  
 Con brio, s. brioso.  
 Concertus. Mit diesem Worte

bezeichnet man in der alten Musik die Begleitung eines Gesanges in dem Einklange oder der Oktave, oder dasjenige, was wir heut zu Tage einen Unifono, Saz nennen. Späterhin wurde auch darunter die Zusammensetzung der Quarte, Quinte und Oktave verstanden. Die Kunst concertu, discantu et organis ausüben, hieß sonst Tonstücke mit Vocal, und Instrumentalbegleitung aufführen. Anjelt bedeutet concertus eben so viel, als Akkord; es scheint aber, als brauche man es nur alsdenn, wenn von der Beschaffenheit des Akkordes in einem vollstimmigen Tonstücke die Rede ist, bey welchem verschiedene Intervallen verdoppelt sind, denn man sagt z. B. die Quinte ist im ganzen Concerte nur einmal vorhanden.

**Concert.** Dieses Wort hat zwey verschiedene Bedeutungen; 1) versteht man darunter eine vollstimmige Musik, die entweder ein Regiment zu seiner und seines Hofes Unterhaltung von seiner Kapelle aufführen läßt, oder die man für das Publikum veranstaltet, so daß jeder Liebhaber der Kunst mit gleichem Rechte, gegen Erlegung eines bestimmten Einlaß, Geldes, daran Antheil nehmen kann, und die von einer sich dazu besonders vereinigten Gesellschaft Tonkünstler oder Dilettanten aufgeführt wird. Bey einem solchen Concerte hat man, außer demjenigen, was über jede vollstimmige Musik in den Artikeln Ausführung, Orchester, Orchestlung und Besetzung bemerkt wird, noch insbesondere auf eine schickliche Wahl und Folge der verschiedenen aufzuführenden Tonstücke zu sehen, wenn jedes in seiner Art die beste Wirkung thun, und die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht ermatten, sondern vielmehr in fortwährender Spannung erhalten werden soll. Verschiedenheit des Charakters und Abwechslung der Satzungen der aufzuführenden Tonstücke ist ohne Zweifel ein Haupterforderniß einer solchen Musik.

Unter jenen unmittelbar nach einander folgenden Stücken von ähnlichem Charakter verliert immer (worauf angeführt, daß beyde in dem Werth haben) das zweyte gegen das erste in Ansehung seiner Wirkung. Das nemliche bemerkt man auch in Ansehung der Satzungen der Tonstücke; von zwey unmittelbar nach einander folgenden Arten, besonders aber von zwey Instrumentalconcerten, gesetzt auch, daß ihr Charakter merklich verschieden sey, ist immer das zweyte der Befahr ausgefetzt, eine weit schlechtere Wirkung zu thun, als wenn beide durch eine andere Satzung gerettet werden. Besonders aber erfordert die Wahl desjenigen Tonstückes, welches nach einem vorhergehenden vollstimmigen und mit vielen Instrumenten begleiteten Satze, z. E. nach einem Chöre, aufgeführt wird, viel Bedachtsamkeit, wenn es gleichsam nicht schon durch die körperliche Größe seines Vorgängers verbumstelt werden soll. Nur ein ganz entgegengesetzter Charakter kann das nach einem so vollen Satze folgende Tonstück für gänzlichen Mangel an Wirkung schätzen. — Auch die Tonart, in welcher ein Tonstück gesetzt ist, kann in ähnlicher Rücksicht seiner Wirkung nachtheilig werden. Ein Instrumentalconcert aus der Tonart F dur, D moll, G moll u. d. gl. nach einem Tonstücke aus der Tonart A dur, B dur u. s. w. verliert oft mehr, als man gemeinlich glaubt, an seiner Wirkung. Gegenstände dieser Art, so wenig auch oft darauf Rücksicht genommen wird, oder in jedem einzelnen Falle (bey der gewöhnlichen Einrichtung unserer Concerte) gemessen werden kann, verdienen allerdings die Aufmerksamkeit dessen, von dem die Wahl der Tonstücke, und die Ordnung, in welcher sie nach einander vorgetragen werden, abhängt. —

Mit dem Worte Concert wird 2) eine besondere Art der Tonstücke bezeichnet, die dazu geeignet sind, daß sich in denselben einzelne Tonkünstler auf ihren Instrumenten in Begleitung eines Orchesters hören lassen. Man theilt diese Art der Kunstprodukte in zwey Satzungen, und nennt diejenige, in welcher

sich mehrere Instrumente verschiedener Art, bald wechselseitig, bald vereint, zwischen den Sätzen des vollen Orchesters hören lassen, Concerto grosso; und von diesem soll in einem der folgenden Artikel besonders gehandelt werden. Die zweite Gattung, in welcher ein Instrumentist die Hauptperioden des Tonstückes allein vortragt, welche durch dazwischen eingerückte Ritornelle des ganzen Orchesters von einander abge sondert sind, wies ein Kammerconcert (Concerto di Camera) genannt. Zuweilen sind diese Hauptperioden auch für zwey zugleich concertirende Instrumente eingerichtet, und in diesem Falle nennt man das Tonstück ein Doppelconcert.

So wie die Instrumentalmusik überhaupt Nachahmung des Gesanges ist, so ist insbesondere das Concert eine Nachahmung des Sologesanges mit vollstimmiger Begleitung, oder mit andern Worten, eine Nachahmung der Arie. Der Zweck der Arie sollte daher auch jetztzeit den Zweck des Concertes bestimmen, das ist, der Concertspieler sollte eine bestimmte Empfindung nach seiner individuellen Empfindungsart ausdrücken. Statt dessen aber haben sich verschiedene zufällige Umstände vereint, dieses Tonstück sehr oft zu einem Probuhe der Taschenspielerkunst, oder zu einer Jagd nach mechanischen Schwierigkeiten, zu erniedrigen, woben der Weltkheit, oder das Concertare, wovon es den Namen erhalten hat, darauf angelegt zu seyn scheint, zu versuchen, welcher von den concertirenden Tonkünstlern mit unverrenkten Fingern oder unzertrennter Lunge davon kommt. — Der mit dem Vortrage einer Concertstimme verbundene Begriff, sich hören lassen, dem man unvermerkt einen falschen Sinn untergelegt hat; — der Beyfall des größten Haufens, der durch mechanische Fertigkeit leichter, als durch Nührung des Herzens zu erlangen ist; oder vielmehr der fatale Umstand, daß jedes Glied dieses Haufens, wenn es bloß auf Beurtheilung mechanischer Fertigkeit ankammt, sich als Künstlerhaupten kann, und eben deswegen

so geneigt ist, dem Künstler, der die mehresten Kunstsprünge macht, den mehresten Beyfall zugulasten; als wodurch auf Seiten der Concertspieler der Hang zu mechanischen Schwierigkeiten genährt wird; — solche, und dergleichen zufällige Umstände haben veranlaßt, daß mit dem Concertspielen seit geraumer Zeit viel Unfug gewieben wird, so daß dieser Mißbrauch sogar als ein Hinderniß an der allgemeinen Verbreitung des guten Geschmacks in der Musik betrachtet werden muß.

Concertspieler, die sich mechanische Fertigkeit zum einzigen und höchsten Ziele ihrer Laufbahn gesetzt haben, begnügen sich gemeinlich nicht an den Schwierigkeiten, die in den gangbaren Concerten für ihr Instrument enthalten sind; sondern man geht, um den Nachtheil für die Kunst zu vollenden, noch einen Schritt weiter. Jeder bildet sich ein feiner Organisation besonders angemessenes Fokuspokus, und sucht es, ohne die dazu nöthigen melodischen und harmonischen Kenntnisse zu besitzen, an den Mann zu bringen; getrost nimmt er seinen Befehl, setzt sich, und schreibt flugs — ein halb Duzend Concertstimmen, die sodann ein verunglückter Consequer ausflickt, und mit Ritornellen und Begleitung versehen muß. Nun jagen einander ganze Seiten voll Passagen, deren eine immer halbrechender ist, als die andere; — nun geht es an ein abwechselndes Fortreiten und Aufhalten im Zeitmaße, daß die Begleiter oft nicht wissen, in welchem Takteheile sie ihren Führer suchen sollen, und sich genöthigt sehen, sich mit dem in der verbesserten Auflage des *Musik*; Catechismus enthaltenen Spruche trösten zu lassen, daß wahrer Ausdruck nicht immer innerhalb der Grenzen des Taktes liegt, sondern oft bald mehr Feuer, bald mehr Mäßigung im Vortrage, verlange. — So wird allmählig Taktlosigkeit zur Tagesordnung; Zeitdanzerkunst wird zum Longemalbe; der Vortrag des Cantabile oder Adagio, woran ohnehin so viele scheitern, wird immer mehr vernachlässigt, u. s. w. — Und siehe da! der Geschmack der Zeit

(von dem viele behaupten wollen, daß er zwar zarter, aber dabei sehr kränklicher Natur sey.) drückt, des Dinges gewohnt, in seinem Sorgenstuhle die Augen zu: läßt es sich, als ein guter Hausvater, der den Hausfrieden liebt, gefallen, wenn auch mit unter die Natur der Sache umgekehrt, und das Mittel zum Zwecke erhoben wird. — Um sich darüber den Ausbruch einer Erdröthung zu ersparen, schilt er ein wenig auf die Vorfahren, die sich dieses Fehlers in Rücksicht auf den Gebrauch der Harmonie schuldig machten; murtet noch etwas zwischen den Zähnen durch, von Eroskenheit älterer Kunstprodukte dieser Art, und beginnt mit dem Gedanken an den Splitter im Auge seines Vorfahren sein Mittagsschläfchen, ohne den Druck des Balkens in seinem Auge zu fühlen.

So grell auch die Farben dieses Gemäldes aufgetragen zu seyn scheinen, so sind es dennoch die wirklichen Lokalfarben, die an den natürlichen Gegenständen von denen sie entlehnt sind, sogar durch einen Treppenmantel der heitlichen Liebe durchschimmern. Kurz, es ist nicht zu verhehlen, wie sehr das seit geraumer Zeit so überhäufte Concertspielen, wenn es dabei bloß auf das Auskramen mechanischer Fertigkeit angelegt ist, der Tonkunst, und der allgemeinen Verbreitung des guten Geschmacks in derselben, nachtheilig wird.

Kein Wunder daher, wenn Männer von feinem Geschmacke, durch den Unfug verleitet, der mit dem Concerte getrieben wird, es so wie Sulzer zu einer bloßen Uebung für Scker und Spieler, und zu einer auf weiter nichts abzzielenden Ergözung des Ohrs, herabsehen. So wahr diese Beschreibung ist, wenn ein Concert die vorhin gerügten Fehler hat, so wenig folgt daraus, daß die Form des Concertes weniger, als die Form eines andern Tonstückes, zu einem leiden-

schafftlichen Tongemälde geeignet sey. \*) Wenn man bey einem Concerte die Ritornelle wegrehnet, die übrigens dielem Tonstücke, eben so wie der Arie, mehr Vortheil als Schaden gewähren können; was bleibt alsdenn unter der Form der Sonate, und unter der des Concertes für ein wesentlicher Unterschied, der in der Sonate den Ausdruck der Empfindungen begünstigt, im Concerte aber demselben nachtheilig seyn könnte? Ich habe schon anderswo \*\*) bemerkt, daß ein gut gearbeitetes Concert, in welchem die Begleitung des ganzen Orchesters nicht bloß vorhanden ist, um die zwischen der Oberstimme und dem Basse befindlichen Intervallen der zum Grunde liegenden Akkorde anzuschlagen, einer leidenschaftlichen Unterhaltung des Concertspieters mit dem ihm begleitenden Orchester gleiche; diesem theilt der Concertspieler gleichsam seine Empfindungen mit; dieses winnt ihm durch kurze eingestreute Nachahmungen bald seinen Verfall zu, bald bejaget es seinen Ausdruck; bald sucht es im Allegro seine freudigen Empfindungen noch mehr anzufachen; bald bedauert, bald tröhlet es ihn in dem Adagio. Kurz, das Concert hat viele Aehnlichkeit mit der Tragödie der Alten, wo der Schauspieler seine Empfindungen nicht gegen das Parterre, sondern gegen den Chor äußerte, und dieser hingegen auf das genaueste in die Handlung verflochten, und zugleich berechtigt war, an dem Ausdrucke der Empfindung Antheil zu haben. Man vollende sich dieses skizzirte Gemälde und vergleiche damit Mozarts Meisterwerke in diesem Fache der Kunstprodukte, so hat man eine genaue Beschreibung der Eigenschaften eines guten Concertes.

Die Form dieses Tonstückes besteht kürzlich darinne, daß dem Vortrage der Solostimme ein Ritornell als Einleitung vorhergeheth, in welchem der Zuhörer auf den

\*) Sulzer sagt nemlich im Artikel Sonate: „Die Form eines Concertes scheint mehr zur Absicht zu haben, einem geschickten Spieler Belegenheit zu geben, sich in Begleitung vieler Instrumente hören zu lassen, als zur Schilderung der Leidenschaften angewendet zu werden.“

\*\*) In dem dritten Theile meiner Anleitung zur Composition, S. 331.

Inhalt der Solostimme aufmerksam gemacht wird, und in welchem die melodischen Haupttheile des ganzen Satzes, jedoch gemeinlich in einer andern und enger zusammengeschobenen Verbindung, vorgetragen werden, als es hernach in der Concertstimmung geschieht. Mit diesen melodischen Haupttheilen sind gewöhnlich solche dazu passende Theile verbunden, die dem vollstimmigen Vortrage eines ganzen Orchesters entsprechen. Diese machen zusammen im Ritornelle eine ausgeführte Periode aus, die in ihrem Laufe eine oder zwey verwandte Tonarten berührt, und in dem Haupttone geschlossen wird. Die Concertstimme fängt das erste Solo in der Haupttonart an, wendet sich aber zeitig nach der Tonart der Quinte (oder wenn eine weiche Tonart zum Grunde liegt, nach der Tonart der Terz) hin, in welcher es schließt. Mit der Schlussnote dieses ersten Solo beginnt das zweyte Ritornell, welches in eben dieser Tonart geschlossen wird. Das zweyte Solo hebt mit der Schlussnote dieses Ritornells an, und hat die Freiheit sich unter den übrigen verwandten Tonarten hinzuwenden, in welche es will; die letzte Hälfte desselben wird jedoch in der Haupttonart durchgeführt; in welcher die melodischen Haupttheile des ganzen Satzes kürzlich wiederholt werden. Nach der Finalcadenz desselben machen die begleitenden Instrumente noch ein kurzes Ritornell in der Grundtonart. Ist das Adagio des Concertes eine Romanze, oder das letzte Allegro ein Rondo, so richtet es sich nach der besondern Form dieser Constücke, die man in ihren besondern Artikeln findet.

Concertant, concertato oder concertando, s. Concertirend.

Concertirend (concertando, concertato,) nennet man diejenigen Stimmen eines Constückes, welche die Melodie mit der vorhandenen Hauptstimme abwechselnd vortragen, oder sich zwischen den Sätzen der Hauptstimme mit Solosätzen hören lassen, um gleichsam unter sich selbst, oder mit der Hauptstimme, zu wetteifern, als woher sie auch ihren Namen, nemlich von concertare,

erhalten haben. Wenn z. B. in einer Sinfonie außer den gewöhnlichen Ripienstimmen noch zwey Violinen vorhanden sind, die sich wechselweis oder vereint zwischen den vollen Sätzen des ganzen Orchesters hören lassen, oder wenn die Hoboe in einer Arie die Singstimme theils mit einer untergeordneten Melodie begleitet, theils wechselweis die Hauptmelodie übernimmt, so nennet man diese Stimmen concertirend, und pflegt sodann im ersten Falle zu sagen, das Constück sey eine Sinfonie mit zwey concertirenden Violinen, und im zweyten Falle, es sey eine Arie mit einer concertirenden Hoboe.

Lassen sich hingegen die zur Begleitung oder Ausfüllung eines Constückes vorhandenen Instrumente nur die oder da mit einem kurzen Solosätze hören, oder haben sie eine solche der Hauptstimme untergeordnete Melodie, die, ohne das ganze Congemälde zu verwischen, nicht wegsbleiben kann, so nennet man sie, weil in diesem Falle nichts Ähnliches von einem Wettstreite statt findet, nicht concertirend, sondern man giebt ihnen den Beynamen obli-gat.

Im Französischen hat das Wort concertant, wenn von Instrumenten und Constückchen die Rede ist, die nemliche Bedeutung wie concertirend. Außerdem aber wird es auch jedem Constückler beygelegt, der an der Ausführung eines Constückes, es sey bey einer Stimme bey welcher es wolle, Antheil hat. Concertmeister. Diesen Charakter bestimmet gemeinlich derjenige Conkünstler in den Hofkapellen der Regenten, dem das Direktorat der Instrumentalmusik übertragen ist. In andern Orchestern, die von keinem Hofe abhängen, wird er der Vorspieler oder Anführer genannt. Dieses Amt wird gewöhnlich von einem Violinspieler verwaltet, weil die erste Violine bey vollständiger Instrumentalmusik die Hauptstimme ausmacht.

Von dem Vorspieler oder Concertmeister hängt, wenn kein besonderer Direktor vorhanden ist, die Wahl der Constücke, die Stellung, Besetzung und das Einstimmen der Instrumente, das Zeitmaß, in

welchem jeder Satz ausgeführt werden soll, die gleichartige Erhaltung dieses Zeitmaßes, das Einstudieren der Constücke in den Proben u. s. w. ab. \*) Er ist es zugleich, der einem Orchester nach Maassgabe seiner Kenntnisse und Erfahrungen, und nach Maassgabe seines durch Klugheit unterstützten Betragens eine gute oder schlechte Richtung giebt. — Er muß mehr Kenner und richtiger Beurtheiler der Kunst, mehr Kenner alles dessen, was die Wirkung desselben erhöhen oder schwächen kann, seyn, als geschickter Concertspieler. Der beste Solospieler ist, wie bekannt, sehr oft der schlechteste Ripienspieler; und das Ziel seines Bestrebens, wenn es auch noch so richtig abgesteckt wird, ist dennoch viel zu einseitig, als daß er bey dem Streben nach demselben den höhern Pflichten des Anführers, ohne besonderes Studium dervelben, Genüge leisten könnte. Mehr aus einander gesetzte Gründe für die Richtigkeit dieser Behauptung findet man in dem zweiten Stücke der allg. musikalischen Zeitung vom Jahre 1799 in einer Abhandlung von dem Herrn M. Kochlik.

Concerto grosso ist ein vollstimmiges Constück, in welchem sich mehrere Instrumente von verschiedener Art, die jedoch auf ein allgemeines Ganzes mitwirken, theils wechselweis, theils zusammen hören lassen, und gleichsam unter sich einen Wettstreit darstellen. Bey der großen Menge von Constücken aller Arten, die von einheimischen und fremden Tonkünstlern ins Publikum kommen, ist das Concerto grosso eines der seltensten. Es erfordert aber auch einen Tonsetzer, der nebst Genie und Geschmack zugleich mit den tiefsten Kenntnissen der Harmonie ausgerüstet ist, wenn es nicht eine bloße Vertheilung einer Hauptmelodie unter die concertirenden Instrumente, sondern so genannte polyphonische Sätze enthalten, das heißt, so gearbeitet seyn soll, daß jede der concertirenden Stimmen sich durchgehends als eine Hauptstimme behaupten kann.

Concertspieler, s. Solospieler.

Concert spirituel, war ehemals ein zu Paris gewöhnliches Concert, welches im Jahre 1725 aus der Absicht veranstaltet worden war, um auch an solchen Tagen eine geistreiche Unterhaltung zu genießen, an welchen die Schauspielhäuser geschlossen blieben. Es wurde von einer großen Anzahl Tonkünstler in einem prächtigen Saale des Schlosses der Thuillerien aufgeführt, und die dazu gewählten Constücke bestanden theils aus Singstücken, theils aus bloßer Instrumentalmusik.

Concordant (franz.); s. Baritone.

Concordanz. Mit diesem Worte bezeichnen die ältern Tonlehrer die Zusammenstimmung verschiedener Töne, sie mochten zusammen nur ein Intervall, oder einen ganzen Accord ausmachen.

Con diligenza, mit Fleiß, oder mit studiertem Vortrage.

Con discrezione, mit Unterscheidung, oder Beurtheilung. Diesen Ausdruck braucht man in zwey ganz verschiedenen Bedeutungen, denn man sagt, der Tonkünstler spiele mit Discretion, wenn er als Begleiter die Schwächen eines Sängers oder Concertspielers zu bedecken sucht. Bey dem Vortrage einer Hauptstimme hingegen versteht man darunter in einem feinen Geschmacke, und mit gutem Sinne wird es von dem Tonsetzer als Ueberschrift der Constücke gebraucht.

Con dolcezza, s. Dolce.

Condukten. Die zinnernen oder hölzernen Röhren, durch welche diejenigen Pfeifen in der Orgel, die nicht auf dem gewöhnlichen Pfeifenstocke über der Windlade stehen, der Wind aus der Lade zugeführt wird.

Con espressione, mit Ausdruck. S. Espressivo.

Con fuoco, mit Feuer, oder mit sehr lebhaftem Tone und Vortrage.

Con gravità, mit Würde, oder mit Ernst, erfordert im Vortrage, besonders auf Vogeninstrumenten, einen sehr martialischen Ton,

\*) Von diesen Gegenständen wird in besondern Artikeln gehandelt.

und einen unterhaltenden und bedeutenden Strich. Obgleich bey diesem Charakter sich das Zeitmaas mehr langsam, als geschwinde, bewegt, so dürfen dennoch die Noten (es sey denn, daß sie in geschwinden Figuren vorkommen,) nicht zus-

sammengeschleift, sondern sie müssen abgestoßen, aber nicht scharf und spitzig, sondern mit einem solchen Nachdrucke des Bogens abgestoßen werden, der sie unterhaltend macht. Befehle, folgender Satz



Amte in einem Tonstücke von diesem Charakter vor, so müssen die in demselben enthaltenen Achtel mit dem Puncte nicht allein mit vollem Nachdrucke des Bogens intonirt, sondern auch länger, als es eigentlich ihre Geltung erfordert, ausgehalten, und die darauf folgenden kürzern Noten wieder im Hinstriche, abgestoßen werden. Noch merklicher wird das Eigenthümliche des Vortrages eines grave bey solchen Noten, wie im zweyten Satze. Daß diese beyden einen Einschnitt formirende Viertel nicht zusammenschleift werden dürfen, wenn der Satz nicht lahm klingen soll, ist sehr fühlbar; sie dürfen aber auch eben so wenig mit einem scharfen oder spitzigen Bogenstriche abgefertigt werden, sondern man muß sie mit einem Vogenstriche spielen, der sich besser praktisch zeigen, als beschreiben läßt. Wer diese Art des Striches nicht kennt, versuche diese Viertel alle beyde mit einem kräftigen Herstriche zu spielen, so wird er sich am leichtesten von der richtigen Vortragsart derselben einen Begriff machen können. Die besten Tonstücke zur Uebung dieser Art des ernsthaften Vortrages sind die Grave der Opern; Ouverturen von Graun und Haffé.

Con grazia, s. grazioso.

Con gusto, oder gustoso, mit Geschmack. Mit Geschmack vortragen, heißt nichts anders, als das Schöne, welches in einem Tonstücke enthalten ist, in seinem ihm eigenen Ausdrucke vortragen; oder den im Tonstücke enthaltenen, gleichsam noch todtten Ausdruck des Schönen lebend darstellen.

Conjunctarum. Diesen Namen führte im Lateinischen das dritte

Tetrachord des griechischen Tonsystems. S. Tetrachord.

Conjunctarum extenta. So wurde bey den Römern die dritte Saite des Tetrachords Synemmenon genannt, welche unserm eingestrichenen c entsprach.

Con moto, mit Bewegung. Dieser Ausdruck zeigt an, daß das Tonstück, bey welchem er als Ueberschrift gebraucht wird, lebhaft und kräftig vorgetragen, und das Zeitmaas nicht zu schleppend genommen werden soll.

Con osservanza, mit Aufmerksamkeit, oder mit demjenigen Vortrage, bey dem alles, was zum Ausdrucke des Inhaltes gehört, genau beobachtet wird.

Conservatorium. Diesen Namen giebt man eigentlich in Italien solchen großen und an Einkünften reichen Hospitälern, in welchen mit den Verpflegungsanstalten zugleich ein Institut verbunden ist, in dem eine Anzahl Mädchen, jedes nach seiner besondern Anlage, entweder im Gesänge, oder in der Instrumentalmusik, von den besten Meistern, die besonders dazu angestellt sind, unterrichtet werden. In den Nachmittagsstunden der Sonn- und Festtage werden von diesen jungen Frauenzimmern, unter der Anführung des Musikdirectors des Instituts, Oratorien mit Begleitung aller gewöhnlichen Instrumente in der zum Hospitale gehörigen Kirche aufgeführt, die gemeinlich wegen ihrer guten Ausführung, und wegen der vielen schönen Stimmen, womit sie besetzt werden, von Kennern und Liebhabern der Musik sehr zahlreich besucht zu werden pflegen.

Diesen Conservatorien hat Italien nicht allein die Bildung einer

großen Anzahl vorzüglicher Sängern zu verdanken, sondern sie können auch mit Recht als die Pflanzschulen betrachtet werden, durch welche guter Gesang sich unter der Nation verbreitet hat.

Die vorzüglichsten Institute dieser Art scheinen die zu Venedig zu seyn, \*) woselbst sich vier solche Conservatorien befinden, nemlich Ospitale della Pietà, gli Mendicanti, gli Incurabili und L'Opedaleto. \*\*) Mehr Nachricht über die damit verbundenen Anstalten und Einrichtungen findet man in Meiser's Beschreibung von Venedig, woraus auch ein Auszug in das 14te Stück der musikalischen Realzeitung vom Jahre 1788 einge drückt worden ist.

Unter dem Namen Conservatoris um der Musik ist noch eine öffentliche musikalische Lehranstalt zu Paris merkwürdig, die unter dem unmittelbaren Schutze der Landesregierung steht, und in welche junge zur Musik fähige Personen, die sich dieser Kunst widmen wollen, aufgenommen, und in dem Gesange oder in der Instrumentalmusik unterrichtet werden. Die Administration dieses Instituts ist fünf Tonkünstlern anvertrauet, die durch ihr Künstler - Virtu sich den Beyfall der Nation erworben haben. \*\*\*) Diese führen die Aufsicht über die Zöglinge, welche in verschiedene Klassen eingetheilt sind; so ist z. B. der Unterricht im Gesange in fünf, und der Unterricht auf dem Clavier, Violoncell und auf der Violine in drey Klassen eingetheilt. Für jede Klasse ist ein besonderer Professor oder Lehrer ange stellt, wozu man die geschicktesten Virtuosen gewählt

hat. Die Administratoren stellen jährlich eine allgemeine Prüfung aller Klassen an, und befördern zugleich die Zöglinge der niedern Klassen, wenn sie die dazu nöthigen Fortschritte gemacht haben, in eine höhere Klasse. Der junge Mensch, der als Zögling in dieses National - Institut aufgenommen seyn will, muß sich einer Prüfung der fünf Administratoren unterwerfen, bey welcher untersucht wird, ob er die nöthige Anlage zur Musik überhaupt, und insbesondere zu dem Instrumente habe, dem er sich widmen will.

Die geschicktesten Zöglinge führen alle Jahre ein großes und mit vielen Feyerlichkeiten verbundenes Concert im großen Opernhause unter der Direktion eines Administrators auf, in welchem die Regierung des Staates nicht allein den Zöglingen, die sich durch Geschicklichkeit im Gesange oder auf einem Instrumente auszeichnen, Preise ertheilet, sondern auch durch eines ihrer vornehmsten Mitglieder die sämtlichen Zöglinge durch eine feyerliche an sie gerichtete Rede zum Fleiße und Streben nach Vollkommenheit aufmuntert.

Welch einen Eindruck, welche Wirkung muß nothwendig ein solches musikalisches Fest auf angebende Tonkünstler machen, bey welchem Männer, denen das Ruder eines der größten Staaten anvertrauet ist, sich feyerlich verfassungsmeln, †) um ihre Aufmerksamkeit den Fortschritten junger Künstler zu schenken, und sie, in Gegenwart einer außerordentlichen Menge von Zuhörern, im Namen der ganzen Nation zu fernerm Fleiße anzufeuern! ††)

\*) Zu Neapel sollen sie nach dem Urtheile verschiedener deutscher Tonkünstler, die sich einige Zeit dafelbst aufgehalten haben, sehr gesunken seyn.

\*\*) Ob die Kriegsunruhen in den letzten Jahren des vorwichenen Jahrhunderts, und die Staatsveränderung von Venedig, einen merklichen Einfluß auf diese Veranstaltungen gehabt haben, scheint mir nicht noch unbekannt zu seyn.

\*\*) Im Jahre 1800 war diese Administration den Herren Cherubini, Gossec, Mehul, Martini und Le Sueur anvertrauet.

†) In dem Concerte, welches diese Zöglinge am 18ten December 1800 ausführten, sahen den sich die drey Consuln, die Minister, verschiedene Mitglieder vom Gesessgehenden - Collegium und die General - Secretarien, feyerlich dazu ein.

††) Ich kann mich nicht enthalten, hier einige Sätze aus den im 25ten Stücke der allg. musikal. Zeitung vom Jahre 1802 enthaltenen Bruchstücken der Rede des französischen Ministers auszuheben, die bey der Preis - Vertheilung im Jahre 1800 an die Zög-

**Consonante.** Unter diesem Namen führt Balthar ein großes musikalisches Instrument an, dessen Corpus auf einem Fußgestelle gerade in die Höhe steht, und eine doppelte Decke hat, und bey welchem jede Seite mit Saiten bezogen ist, die wie eine Harfe traktirt werden. Der Abt du Mont soll der Erfinder desselben gewesen seyn.

**Consonanz,** heißt eigentlich das gleichzeitige Erklängen zweyer oder mehrerer Töne. In dieser allgemeinen Bedeutung ist aber dieses Kunstwort in der Musik nicht gebräuchlich, sondern man versteht darunter insbesondere zwey solche Töne, deren Vereinigung oder Zusammenschlag für unser Ohr angenehm und beruhigend ist. In dieser Bedeutung wird die Consonanz der Dissonanz entgegen gesetzt, die aus zwey solchen Tönen besteht, welche bey ihrem gleichzeitigen Erklängen das Gefühl einer Beunruhigung und eines Verlangens nach Wohlklang erwecken.

Unter der beträchtlichen Menge der möglichen Intervallen, die unser Ohr unterscheiden kann, und von welchen nur die wenigsten in der Musik aufgenommen, oder für brauchbar anerkannt werden können, giebt es nur wenige, die eine consonirende Eigenschaft äußern, nemlich die Oktave, Quinte und Quarte, und die große und kleine Terz und große und kleine Sexte. Bey jenen, nemlich bey der Oktave, Quinte und Quarte kann die Größe des Intervalles nicht merklich erweitert oder verengt werden, ohne daß sie die Natur der Consonanz verlieren, das heißt, sie können weder einen halben Ton größer noch kleiner genommen werden, ohne sich in Dissonanz zu verwandeln; daher nennet man sie vollkommene Conso-

nanzen. Die Terzen und Sexten hingegen können groß und klein seyn, ohne die Natur der Consonanz zu verlieren, das heißt, es consonirt gegen einen angenommenen Grundton sowohl seine große, als auch seine kleine dritte und sechste Stufe, daher werden sie unvollkommene Consonanzen genannt.

Der Gebrauch der vollkommenen Consonanzen ist in Ansehung ihrer Fortschreitung im Saße mehr eingeschränkt, als der Fortschritt der unvollkommenen. Diese können sprung- und stufenweis in allen Arten der Bewegung oder Fortschreitung auf einander folgen. Nicht so die vollkommenen Consonanzen, die in Ansehung ihrer Fortbewegung gewissen Regeln unterworfen sind, die man in den Artikeln Quinte und Fortschreitung findet.

In der Harmonie werden Quarte und Sexte stets als abstammende, das ist, aus der Umkehrung der Quinte und Terz zum Vorschein kommende, Consonanzen gebraucht. Weil nun dabey der Dreiklang nicht in seiner natürlichen Gestalt, sondern umgewendet erscheint, so kömmt es eben daher, daß diese abstammenden Consonanzen einen geringern Grad der Befriedigung äußern, als ihre Stammintervalle, nemlich die Quinte und Terz; und eben daher kann mit der Quarte und Sexte weder ein vollständiger Saß, noch eine ganze Periode geschlossen werden.

Der richtige und zweckmäßige Gebrauch der Consonanzen ist unstrittig einer der wichtigsten Gegenstände der Kunst, weil davon nicht allein größtentheils die grammatische Richtigkeit des Sazes, sondern auch ein großer Theil des Ausdruckes selbst, abhängt. Den grammatischen richtigen Gebrauch

linge des Conservatoriums gehalten wurde. — „Junge Künstler! Dieser für Euch angelegte Preussentag, diese zahlreichen, euren Gefängen lauschenden Zuhörer, diese Euch zuerkannten Preise, alles verkündigt euch die Theilnahme des Vaterlandes an den Fortschritten, die ihr thut; alles erinnert Euch an die Gewalt, welche die zauberische Kunst, der ihr Euch widmet, über jedes fühlende Herz hat. — Sie (die Kunst) verdient wegen der Gewalt, die sie über alle Affekten hat, das aufmerksame und sorgfältige Wohlwollen jeder aufgeklärten Regierung. —“ Dieses geschah, wie schon gesagt, im Jahre 1800, wo die französische Regierung mit Deutschland, mit England und mit Italien in Krieg verwickelt war!

der Consonanzen lehren die Regeln des Contrapunktes; zu dem besten ästhetischen Gebrauche derselben in jedem besondern Falle sind weder Regeln vorhanden, noch hinlänglich. Nur das glückliche Genie und ein feines Kunstgefühl findet den Weg, auf welchem sie zum Ausdruck der Leidenchaften für jeden Fall am besten zu wählen und zu verbinden sind.

Aus dem Inhalte des Artikels Klang wird man sich einigermaßen erklären können, wie es kommt, daß einige Intervallen für unser Ohr angenehm und beruhigend, andere aber unangenehm und beunruhigend sind. Es liegt nemlich dabei ein gewisses dunkles Gefühl von mehr oder weniger Aehnlichkeit der Schwingungen der Lufttheile zum Grade, die zu der Hervorbringung der beyden Töne eines Intervalles nothwendig sind. Je ähnlich sich diese Schwingungen sind, und je begreiflicher oder fühlbarer unserm Gefühle das Verhältniß derselben ist, desto mehr consoniren beyde Töne; je weniger sich diese Schwingungen ähnlich sind, oder je schwerer es unserm Gefühle gleichsam fällt, ihr Verhältniß zu vergleichen, desto mehr äußern sie die Eigenschaft des Dissonirenden. Mit dieser Behauptung stimmt wenigstens die Erfahrung vollkommen überein. Die Oktave, deren Saite in eben der Zeit zwey Schwingungen macht, in welcher sich die Saite ihres Grundtones einmal schwingt, und die also in dem sehr leicht fühlbaren Verhältnisse 2 : 1 steht, erkennt unser Ohr unter allen möglichen verschiedenen Tönen für die vollkommenste der Consonanzen. Das Verhältniß der Quinte, deren Saite in eben derselben Zeit sich dreyimal schwingt, in dem ihr Grundton zwey Schwingungen macht, ist dem Gefühle gleichsam schon schwerer zu fassen oder abzutheilen, \*) und die Erfahrung lehret, daß dieses Intervall für unser Ohr nicht den so vollkom-

menen Grad des Consonirens aussetzt, wie die Oktave. Noch verwickelter ist für unser Gefühl das Verhältniß der Schwingungen der Quarte nemlich 4 : 3, \*\*) daher ist sie auch noch minder consonirend als die Quinte. Auf diese Art nimmt die consonirende Eigenschaft zweyer Klänge, deren Schwingungen in den Verhältnissen 5 : 4 und 6 : 5 stehen, ab, bis sie gleichsam in den Verhältnissen 7 : 6 oder 8 : 7 die Grenzlinie zwischen Consonanz und Dissonanz erreicht. Die kleinste Terz 7 : 6, die zwar eigentlich nur dem Horne und der Trompete

in den Tönen  $\bar{g}$   $\bar{b}$ , aber nicht unserm temperirten Consysteme eigen ist, erkennt unser Ohr nicht als consonirend, und sie wird auch oft in Praxi auf Bogen und in Blasinstrumenten sowohl, als vermittelst der Stimme, ausgeübt, ob sie gleich in unserm Consysteme in dieser Größe nicht vorhanden ist; daher kann man das Verhältniß 8 : 7, so wie es Horn und Trompete in den Tönen  $\bar{b}$   $\bar{c}$  angiebt, gleichsam als die Scheidewand zwischen den Consonanzen betrachten, denn das Verhältniß 9 : 8 giebt offenbar schon eine wirkliche Dissonanz.

Con cordino, con cordini, mit dem Dämpfer, mit Dämpfern. C. Sordino.

Con spirito, spiritoso oder spirituolo, mit gestreichem oder feurigem Vortrage.

Con tenerezza, mit Zärtlichkeit oder weichlich rührend.

Continuo, s. Basso continuo.

Contra. Mit diesem Worte bezeichnet man ebendessen die Altstimme. Anseht wird es gebraucht, die Töne zu bezeichnen, die tiefer sind als der Grundton unseres Consystemes oder als das große C. Man nennet daher diejenige Oktave, die tiefer ist als die große, die Contraoktave, und setzt den Namen der einzelnen Töne dieser Oktave dieses Wort ebenfalls bey; so sagt man

\*) Davon kann man sich vollkommen überzeugen; wenn man z. B. auf dem Claviere gegen eingeschwänzte Triolen Achtel richtig eintheilen soll.

\*\*) Eben so wie es noch schwerer wird gegen vier Sechzehntel eine Triole vollkommen richtig abzutheilen.

z. B. das Contra; F, das Contra; G u. s. w.

**Contraß**, s. **Contra**; **Bio**; **Ion**. In der Orgel wird auch das tiefste Fiderwert des Pedals, welches gedeckt ist, und gewöhnlicher den Namen **Subß**, oder auch **Unterß**, führt, zuweilen **Contraß** genannt.

**Contrafagott** ist ein ganz großer Fagott, der um eine ganze Oktave tiefer steht, als der im Orchester gewöhnliche Fagott. Er wird nur bey solcher Musik anstatt des Contravions gebraucht, die aus lauter Blasinstrumenten besteht. **C. Fagott**.

**Contraoktave**, s. **Contra**.

**Contrapunkt**. Dieser Ausdruck, womit man heut zu Tage bald einen weitläufigern, bald aber auch einen engeren Begriff verbindet, bedeutet seiner Entstehungsart zu Folge, die Verfertigung einer oder mehrerer Stimmen zu einem schon vorhandenen Gesange.

Nachdem man sich vor Zeiten mit der von dem Papste Gregorius Magnus zu Ende des sechsten Jahrhunderts eingeführten Bezeichnung art der Töne vermittelt der sieben ersten Buchstaben des Alphabets, welche über die Sylben des Textes gesetzt wurden, beynähe fünf hundert Jahre hatte behelfen müssen, legte der Benedictiner-Mönch Guido aus Arezzo im elften Jahrhundert den ersten Grund zu unserer Tonkunst. Er bezeichnete die Töne durch Punkte, die er auf verschiedene über einander gezogene Linien setzte. Ein in Noten gesetzter Gesang bestand also in den ältern Zeiten aus einer Reihe Punkten, die auf ein Linien-system gezeichnet waren. Wollte man nun, nachdem die Harmonie erfunden worden war, zu einem solchen Gesange noch eine oder mehrere Stimmen setzen, so mußten gegen die Punkte, durch welche dieser Gesang aufzeichnet war, andere Punkte gesetzt, das ist, es mußte contrapunktirt werden. Weil nun mit diesem Ausdrucke einmal der Begriff von Anwendung der Harmonie verbunden war, so wurde er auch nachher

beygehalten, als die Noten nach und nach zum Zeichen ihrer Zeitdauer verschiedene Gestalten bekommen, so daß anseht noch der Ausdruck den Contrapunkt studiren, eben so viel heißt, als den harmonischen Theil der Kunst erlernen.

In der Composition selbst braucht man aber das Wort **Contrapunkt** in einem eingeschränktern Sinne, und bezeichnet damit diese oder jene Beschaffenheit oder Einrichtung der Stimmen, die man zu einem selbst erfundenen, oder zu einem angenommenen Gesange setzt. Diese Stimmen können auf mehr als eine Art verschieden seyn, daher giebt es auch verschiedene Arten und Gattungen des **Contrapunktes**. Die erste Verschiedenheit desselben beruhet darauf, ob die zu setzende Stimme so eingerichtet werden soll, daß der Satz umkehrt, das ist, daß die obere Stimme zur untern, und die untere zur obern gemacht werden kann, oder nicht. Wenn keine Umkehrung der Stimmen statt findet, wird die Art zu setzen, und der dadurch zum Vorschein kommende Satz ein einfacher oder gemeiner **Contrapunkt** genannt. Oft sind aber auch Ursachen vorhanden, die es nothwendig machen, daß die Stimmen so eingerichtet werden müssen, daß sie unter einander verkehrt werden können; \*) diese Art zu setzen nennet man den doppelten **Contrapunkt**, von welchem in einem besondern Artikel gehandelt werden soll.

Hey der Anwendung des einfachen oder gemeinen **Contrapunktes** werden demnach zu einer Melodie solche Stimmen gesetzt, bey welchen auf keine Umkehrung des Satzes Rücksicht genommen wird. Um aber etnigermassen einzusehen, wie es zugehe, daß zu einem Gesange noch eine oder mehrere Stimmen gesetzt werden können, deren jede, ohngeachtet sie für sich selbst eine besondere Melodie ausmacht, dennoch mit dem Hauptgesange auf das vollkommenste harmonirt, muß man die Beziehungen näher be-

\*) S. Suge. **Contraßubjekt**.

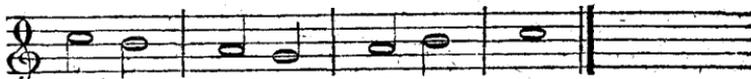
trachten, welche die Töne einer Tonart unter einander haben. Diese Beziehungen gründen sich theils auf das mathematische Verhältniß, in welchem diese Töne unter einander stehen, theils auch auf die so genannte Sympathie der Töne.

Aus der mathematischen Klanglehre ist bekannt, daß mit einem angenommenen Grundtone einige der übrigen Töne in einem nähern, andere in einem entferntern Verhältniß stehen. Diejenigen Töne, die zu einem solchen Grundtone die nächsten Verhältnisse haben, \*) sind seine Oktave, und seine reine Quinte und Quarte, oder wie man auch zu sagen pflegt, der Hauptton und seine Ober- und Unterdominante; folglich stehen z. B. mit dem Grundtone C unter allen übrigen Tönen die beyden Töne g und f, mathematisch betrachtet, in der nächsten Beziehung. Nun ist zugleich aus der physischen Klanglehre bekannt,

daß jeder Ton mit sich zugleich andere Töne, vorzüglich aber den harmonischen Dreiklang, oder seine große Terz, reine Quinte und Oktave, hören läßt; demnach erklingen

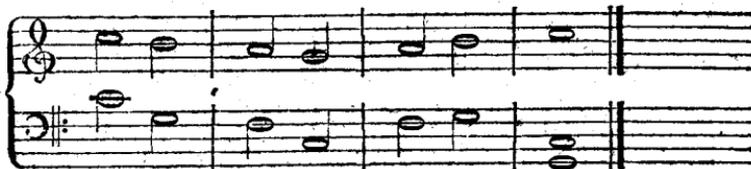
in C die Töne c o e g,  
in G — — g h d, und  
in F — — f a c;

folglich ist jeder Ton der Tonleiter von c dur in den tieferen Tönen C, G und F mitklingend enthalten. Stellt man sich nun einen Gesang aus der Tonart c dur als eine Folge solcher Töne vor, die in diesen dreyn Haupttönen der Tonart mitklingen, und setzt, wenn man eine Grundstimme dazu contrapunktiren will, in dieser Grundstimme zu jedem Tone der Melodie denjenigen Grundton, in welchem er mitklingt, so erhält man die erste Anlage zu einer mit der Melodie harmonirenden Bassstimme. Gesezt, man wolle zu folgender Melodie



auf diese Art einen Bass setzen, so muß er nothwendig aus folgender

Tonfolge bestehen,



weil der erste Ton der Melodie als Oktave in dem Haupttone C, der zweyte Ton h, als Terz in dem Haupttone G, der dritte Ton a, als Terz in dem Haupttone F mitklingt, u. s. w.

Soll nun zu dieser Melodie mit ihrer Grundstimme noch eine Mits-

telstimme hinzugefügt werden, so wird sie aus den noch übrigen in den Grundtönen mitklingenden Tönen, das heißt, aus den noch übrigen Tönen derjenigen Akkorde gebildet, die in dem Bass zum Grunde gelegt worden sind, z. E.



\*) e. Verhältniß.

Gleiche Verwandniß hat es auch mit einer noch hinzuzufügenden vierten Stimme.

Die vorhin angezeigte ganz einfache Orgart einer Grundstimme bestimmit ihre Mannigfaltigkeit

1) Durch die Umkehrung der drey Hauptdreyklänge der Tonart, das heißt, wenn anstatt des eigentlichen



mannigfaltiger, wenn man statt des eigentlichen Grundtones der zweiten, vierten und sechsten Note des Gesanges, die Terz desselben oder

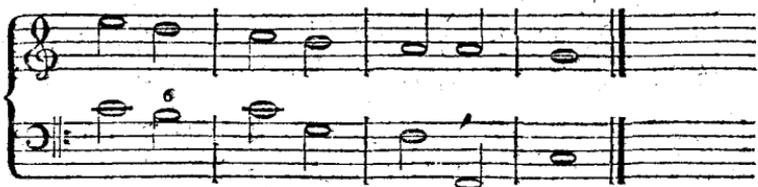
Grundtones eines solchen Dreyklanges, gelegentlich auch die Terz oder Quinte desselben, oder nach der gewöhnlichern Kunstsprache, statt des Dreyklanges der Sexten oder Sextenquarten-Akkord, gesetzt wird; so wird z. B. der ganz einfache Satz in diesem Satze

den Sextenakkord, und anstatt des eigentlichen Grundtones der siebenten Note, die Quinte desselben, oder den Sextenquarten-Akkord, setzt; z. B.



2) Durch den Gebrauch solcher Dreyklänge mit ihren Umkehrungen in Sextenakkorde, die in den Tönen der Tonart gleichsam nur zufällig enthalten sind. Wir haben vorhin gesehen, daß die Töne der Tonart c dur, nemlich die Tonreihe c d e f g a h — c, in dem Dreyklänge des Grundtones, und in den Dreyklängen der Ober- und Unterdominante desselben enthalten sind, welche zusammen die wesentlichsten Akkorde der Tonart ausmachen; allein die angezeigte Tonreihe enthält

noch außerdem drey weiche Dreyklänge, nemlich d f a, e g h und a c e. Bedient man sich nun, nach dem zuvor die Tonart durch die wesentlichen Akkorde dem Ohre langsam eingepträgt worden ist, hie und da zur Abwechslung auch dieser zufälligen Dreyklänge, oder ihrer Umkehrungen zu Sextenakkorden, so erhält man in der Grundstimme mehr Abwechslung der Töne, und in der Harmonie selbst mehr Mannigfaltigkeit der Tonverbindungen; z. B. wenn man diesen Satz



in dem zweyten Takte auf folgende Art mannigfaltiger macht;



3) Durch den Gebrauch der Dissonanzen. Die Veranlassung hierzu giebt a) der verminderte Dreyklang auf der siebenten Stufe der Tonleiter, z. E. h d f, oder wenn mit demselben sein eigentlicher Grundbaß: Ton g verbunden wird, der dadurch zum Vorschein kommende Septimenakkord auf der Dominante, nemlich g h d f. Des Grundtones oder der Terz dieses Septimenakkordes kann man sich in der

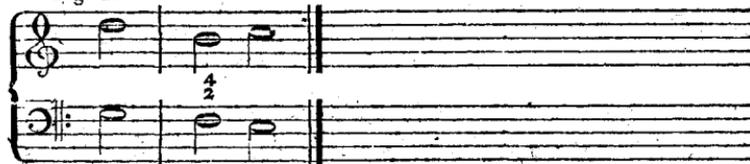
freyen Schreibart jederzeit bedienen, wenn in der Melodie die vierte Stufe der Tonart herunter in die dritte gehet, z. E. Fig. 1, so wie man sich im Laufe der Melodie die, wenn in derselben die siebente Stufe in den Hauptton tritt, dagegen im Tasse der vierten und dritten Stufe bedienen, oder die Umkehrung des Septimenakkordes zum Secundenakkorde, sehen kann, wie bey Fig. 2:

Fig. 1.

oder



Fig. 2.



Die Veranlassung zum Gebrauche der Dissonanzen giebt b), die Melodie, wenn sie zwey Noten auf einer Stufe enthält, deren letzte eine Stufe abwärts gehet; in diesem Falle kann zu der wiederholten Note jederzeit die Septime gesetzt werden, weil sie durch den darauf folgenden abwärts gehenden Ton aufgelöst werden kann, wie z. B.

bey Fig. 3 und 4. Was übrigens noch bey dem Gebrauche der Dissonanzen zu bemerken ist, findet man in den Artikeln Akkord, Vorbereitung und Auflösung, aus welchen man zugleich beurtheilen kann, warum der Satz bey Fig. 3, auch so wie bey Fig. 5, mit dem Quartquinten: Akkorde begleitet werden kann.

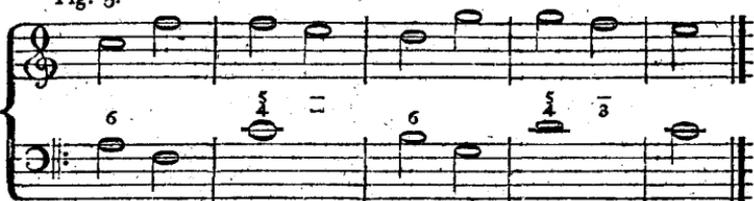
Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



4) Durch den Gebrauch der zufälligen Erhöhung oder Erniedrigung verschiedener Töne der Tonart, bey welchen eigentlich jederzeit eine kurze zufällige Ausweichung in eine verwandte Tonart zum Grunde liegt. Durch dieses Mittel,

welches man in dem Artikel Klanggeschlecht zergliedert findet, kann z. B. die Grundstimme folgender Stücke bey Fig. 6. 7 und 8. so wie bey Fig. 9. 10 und 11, mannigfaltiger gemacht werden.

Fig. 6.



Fig. 7.

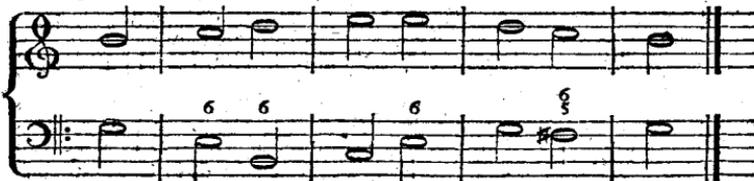


Fig. 8.

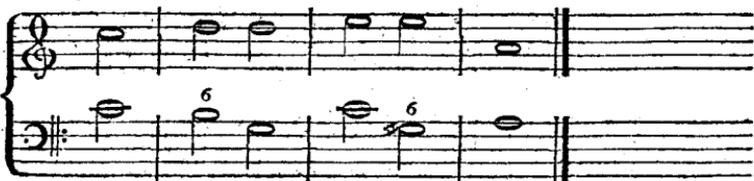


Fig. 9.



Fig. 10.

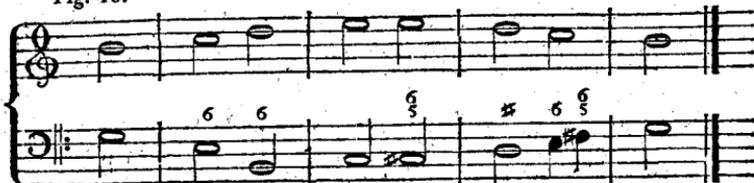
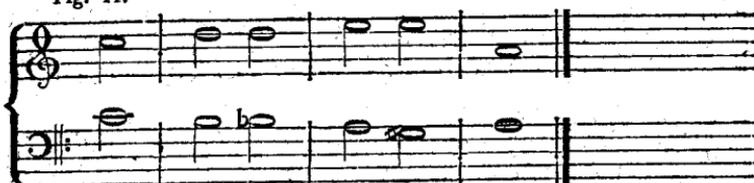


Fig. 11.



Bei diesen Abänderungen der Grundstimme hat es mit Bezug der Mittelstimmen die schon oben angezeigte Beschaffenheit; sie werden nemlich aus den verschiedenen Tönen derjenigen Akkorde gebildet, die im Bass zum Grunde gelegt worden sind.

Nächst den angezeigten Mitteln, sowohl den Fortschritten der Grund- und Mittelstimmen, als auch dem ganzen harmonischen Gewebe mehr Mannigfaltigkeit zu geben, setzt der Contrapunkt noch die Befolgung verschiedener Regeln voraus, von welchen die nothwendigsten hier folgen.

1) Der Anfang eines Contrapunktes wird mit dem harmonischen Dreyclange auf dem Grundtone der Tonart gemacht, in welcher der Satz steht, und zwar im Bass jederzeit mit dem Grundtone selbst.

2) Die Akkorde, die zu den ersten Fortschritten des vorhandenen festen Gesanges, gegen den man contrapunktirt, gewählt werden, müssen die Tonart, in welcher der

beste Gesang steht, gehörig bezeichnen; man darf sich daher der, oben unter Numm. 2 und 4 angezeigten Geharten nicht eher bedienen, als bis die Haupttonart dem Ohre merklich genug gemacht worden ist.

3) Mit der geraden und mit der gegen- und Seitenbewegung muß man immer abzuwechseln suchen. Siehe Bewegung und Fortschreitung.

4) Zwey vollkommene Consonanzen, das ist, zwey Oktaven, zwey Primen und zwey reine Quinten, dürfen niemals in gerader Bewegung unmittelbar nach einander in einerley Stimmen gesetzt werden; so wie man sich auch in den beyden äußersten Stimmen zwey solcher vollkommenen Consonanzen in der Gegenbewegung unmittelbar nach einander, enthalten, und zugleich diejenigen verdeckten Oktaven und Quinten vermeiden muß, von welchen in dem Artikel Quinte gehandelt wird.

5) Die Grundstimme darf keine im Contrapunkte vorhandene Stim-

me überstiegen, weil wdrigen Falls in der Harmonie andere Akkorde zum Vorschein kommen, als diejenigen sind, die mit dem Basse eigentlich zum Grunde gelegt werden sollten.

6) Bey den Eäsuren der Tonschlüsse, Halbtaben und vollständigen Absätze setzt man im Basse jederzeit den eigentlichen Grundton desjenigen Dreyklanges der Tonart, auf welchem sie gemacht werden. \*)

7) Alle Dissonanzen müssen gehörig vorbereitet und aufgelöst werden. In Ansehung der Auflösung leidet die Regel keine Ausnahme; in der freyen Schreibart erlaubt man aber den unvorbereiteten Eintritt der Quarte im Sextaquarten Akkorde, und der verminderten und übermäßigen Quinte mit ihren Umkehrungen in die übermäßige und verminderte Quarte, so wie auch den unvorbereiteten Gebrauch der übermäßigen Sexte, und der kleinen verminderten Septime, wenn nemlich die kleine Septime auf der Dominante oder auf dem unterhaltenen Tone der harten Tonart gemacht wird, wo der Akkord eine verminderte Quinte in seinem Umfange hat. Nächst diesen können in der freyen Schreibart alle Sextaquinten, Terzquarten und Secunden Akkorde frey anschlagen, welche eine verminderte Quinte, oder eine übermäßige Quarte in sich enthalten. Alle übrigen Dissonanzen müssen, wenn sie nicht im Durchgange vorkommen, auch in der ungebundenen Schreibart vorbereitet erscheinen.

8) Keine Dissonanz darf in den vorhandenen Stimmen verdoppelt werden; \*\*) weil sonst bey der Auflösung derselben fehlerhafte Oktaven entstehen, oder die Dissonanz in der einen Stimme nicht aufgelöst werden könnte.

9) Alle unsingbare Intervallen müssen in den Mittelstimmen, und vorzüglich im Basse vermieden werden, dahin gebören, die übermäßige Secunde, die übermäßige Quarte

und Quinte, die große Septime, u. s. w. Man bedient sich daher statt dieser Intervallen lieber der Umkehrungen derselben, das heißt, man setzt anstatt des Sprunges der übermäßigen Quarte lieber den umgekehrten Sprung der verminderten Quinte, u. s. w. weil die verminderten Intervallen sangbarer sind, als die übermäßigen.

10) Derjenige Ton, nach welchem im Contrapunkte eine Pause gesetzt werden soll, darf mit keinem im Akkorde vorhandenen Tone dissoniren.

11) In dem zweystimrigen Satze müssen beyde Stimmen nahe zusammen gehalten werden, damit durch die zu weite Entfernung der einen von der andern, und durch die vielen dazwischen mangelnden Intervallen der zum Grunde liegenden Akkorde keine unangenehme Wirkung entstehe. Ist hingegen der Satz vierstimmig, so müssen die äußersten Stimmen weit genug von einander entfernt seyn, damit sich die Mittelstimmen frey genug bewegen können, ohne der Grundstimme allzu nahe zu kommen, oder sie gar zu untersteigen.

12) Im Satze soll in jeder in einem guten Takttheile vorhandenen Tonverbindung eine Terz oder Sexte enthalten seyn, damit dieser hervorstechende Takttheil nicht leer klinge. Im drey- und vierstimmigen Satze leitet diese Regel keine Ausnahme, es sey denn, daß man einen solchen Akkord braucht, wie z. B. der Quintaquarten Akkord, in welchem weder eine Sexte noch Terz enthalten ist, und die nöthige Schärfe der Zusammenstimmung durch das Einschneidende der Dissonanz bewirkt wird. Im zweystimrigen Satze aber würde man der Bewegung der beyden Stimmen allzuviel Zwang auslegen, wenn man diese Regel ohne Ausnahme befolgen, und da, wo im guten Takttheile keine Dissonanz befindlich ist, jederzeit eine Terz oder Sexte setzen, die Quinte und Oktave aber gänzlich von demselben ausschließen wölte.

\*) E. Tonschluss und Absatz.

\*\*) Es ist hier nemlich von Hauptstimmen die Rede, deren jede ihren eigenthümlichen Besang führt.

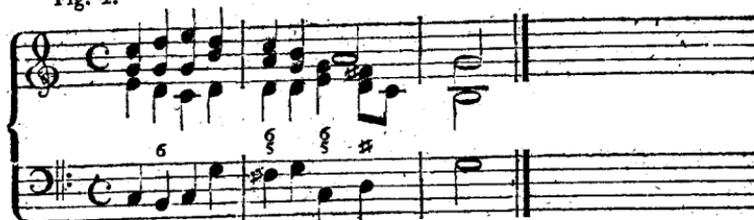
Im Verfolge des Satzes wird zwar die Oktave mit Recht, als eine zu leere Zusammenstimmung, im guten Takttheile vermeiden; die Quinte hingegen kann daselbst, zumal wenn die vorhergehende oder nachfolgende Zusammenstimmung des schlechten Takttheils eine Terz oder Sexte ausmacht, gar wohl hin und wieder statt finden.

13) Wenn sich der feste Gesang, gegen welchen man contrapunktirt, nach einer andern Tonart hinwendet, darf man die Gelegenheit nicht

Fig. 1.



Fig. 2.



Bei den Uebungen des einfachen Contrapunktes wählt man zum festen Gesange, gegen welchen man contrapunktiren will, gewöhnlich eine Kirchenmelodie, wegen der Simplicität ihres Gesanges; wenn nun zu einem solchen Gesange andere, eben so einfache Stimmen gesetzt werden, das heißt, wenn man bloß, wie in den vorhergehenden Beispielen, Note gegen Note setzt, so wird ein solcher Satz, ein gleicher Contrapunkt genannt.

Sollen hingegen zu jeder Note des festen Gesanges im Contrapunkte mehr Noten gesetzt werden, so ist hierbey noch, theils die Kenntniß der harmonischen Nebennoten, theils auch die Kenntniß der durchgehenden und Wechselnoten noth-

wendig, die in ihren eigenen Artikeln abgehandelt werden, wo man zugleich die Regeln findet, denen ihr Gebrauch unterworfen ist. Bey dieser Art des Contrapunktes setzt man entweder zu jeder Note des festen Gesanges eine bestimmte Anzahl Noten, z. E. zu jedem Viertel zwey Achtel, wie bey Fig. 3, oder zu jedem Viertel eine Triole, oder vier Sechzehntel, wie bey Fig. 4 und 5, und in diesem Falle heißt der Satz ein ungleicher Contrapunkt; oder man bedient sich keiner bestimmten Anzahl Noten, sondern vermischt die Figuren derselben nach Gefallen, wie bey Fig. 6, und alsdenn wird der Satz ein vermischter Contrapunkt genannt.

Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Sobald zu jeder Note des festen Gesanges mehr als eine Note gesetzt wird, sobald kann dieses auch in einer Schreibart geschehen, die von derjenigen, die in diesen Veyspielen herrscht, sehr merklich verschieden ist, und die ihre Eigenheiten hauptsächlich durch den öftern und strengern Gebrauch der Dissonanzen erhält. Wenn man z. B. die in den Nachschlag fallenden Noten so einrichtet, daß sie nicht allein gegen die Noten des festen Gesanges consoniren, sondern auch, wenn sie bis zum folgenden Anschlage liegen bleiben, eine Disso-

nanz machen, die in dem wieder darauf folgenden Nachschlage aufgelöst werden kann, oder mit andern Worten, wenn man die Noten, die eine Stufe abwärts gehen, auf dem folgenden Grundtone aufhält, so entsteht, wenn alle diese aufgehaltenen Noten gebunden erscheinen, dieselbige Sezart, die man den strengen Styl, oder auch die gebundene oder fugenartige Schreibart nennt. Ein Veyspiel wird dieses deutlicher machen. In dem folgenden Sage ist zu dem feien Gesange eine Grundtanne in der ungebundenen oder strengen Schreibart

Schreibart gesetzt, die aber so eingerichtet ist, daß die in dem Nachschlag fallenden Noten lauter Con-

sonanzen, nemlich lauter Terzen ausmachen.



Läßt man nun diese Terzen bis zum Anschlage der folgenden Noten des festen Gesanges liegen, so werden sie, indem die Oberstimme dagegen eine Stufe abwärts steigt,

zu Secunden, die auf der zweyten Hälfte der Noten der Oberstimme eine Stufe abwärts gehen, und ihre ordentliche Auflösung erhalten können; als



Oder wenn ein solcher Satz, wie es gewöhnlich geschieht, auch mit

Nebennoten ausgefüllt wird; z. E.



so hat man ein Beispiel eines Satzes in der gebundenen oder süßgenartigen Schreibart.

Hierbey ist aber noch zu erinnern, daß bey solchen Bindungen oder Rückungen es nicht nöthwendig

ist, daß jederzeit die Terz die Vorbereitung ausmache, sondern es kann eben sowohl vermittelt des Einzlanges, oder der Oktave, wie bey a, vermittelt der Sexte, wie bey b, oder auch vermittelt der Quinte, wie bey c geschehen.



Daß es übrigens mit dieser Sechse in der Oberstimme die nämliche Beschaffenheit habe, wenn man in derselben die Septime, oder auch die Nonne und Quarte, eben so

behandelt, wie vorhin die Sechse in dem Bass behandelt worden ist, siehe man aus folgendem Beispiele:



Diese Beispiele zeigen, daß sich der Contrapunkt in der strengen Schreibart von dem in dem ungebundenen Style hauptsächlich dadurch unterscheidet, daß 1) öfterer Gelegenheit zum Gebrauche der Dissonanzen genommen wird; 2) daß alle Dissonanzen, die nicht im Durchgange vorkommen, auf einem schlechten Takttheile oder Taktgliede vorbereitet und aufgelöst, auf einem guten Theile oder Gliede des Taktes aber, als Dissonanzen gehört werden, und 3) daß die vorbereitende Note jederzeit an die dissonirende gebunden wird, es mag nun diese Bindung vermittelt des Bindzeichens, wie in den vorlehten Beispielen bey b, oder vermittelt der eigenthümlichen Größe der Noten, wie bey c, geschehen.

Für den angehenden Tonsetzer ist der einfache Contrapunkt dasjenige,

was für den Anfänger einer Sprache die Grammatik ist; so wenig man ohne hinlängliche grammatische Kenntnisse und Uebungen in allen Arten der Wortfügungen eine Sprache gründlich erlernen kann, eben so wenig kann der angehende Tonsetzer ohne hinlängliche Uebungen im Contrapunkte Fortschritte in der Sechskunst machen.

Anweisung zum Contrapunkte findet man in Marpurgs Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition, in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes in der Musik, und in dem ersten Theile meines Versuchs einer Anleitung zur Composition.

Contrapunktisch. Man braucht dieses Wort bloß im eingeschränkten Sinne, nach welchem es uns besonders auf diejenige künstliche Verbindungsart der Stimmen Ver-

zug hat, die man den doppelten Contrapunkt nennet. Es werden daher gemeinlich entweder diejenigen Eigenheiten eines Satzes damit bezeichnet, wodurch sich die strenge oder fugenartige Schreibart vom galanten Style unterscheidet, oder man bezeichnet damit insbesondere diejenige Einrichtung eines Satzes, die man besser und gewöhnlicher durch die Redensart, das Stück ist thematisch gearbeitet, ausdrückt. S. Thematisch.

**Contrapunktist.** Die Natur der Sache bringt es mit sich, zwischen dem Contrapunktisten und Komponisten einen Unterschied zu machen, ob man gleich gemeinlich beym Daseyn des einen das Daseyn des andern voraussetzt.

Der Gegenstand des Contrapunktisten ist die grammatische oder schulgerechte Verbindung der Töne, und seine Hauptabsicht geht auf die Correktheit der Kunstprodukte. Der Gegenstand des Komponisten hingegen betrifft die ästhetische Verbindung der Töne; sein Hauptzweck ist demnach, ästhetischen Werth oder Ausdruck über seine Kunstwerke zu verbreiten. Contrapunktist und Komponist stehen daher im Fache der Tonkunst in eben dem Verhältnisse gegen einander, wie z. B. Grammatiker und Dichter im Fache der Literatur. So wenig es eine Folge ist, daß der Kenner einer Sprache auch zugleich in derselben Dichter sey, eben so wenig folgt, daß ein Contrapunktist auch zugleich Komponist seyn müsse. Ganz anders aber muß es sich verhalten in dem umgekehrten Falle, das heißt, wer komponirt seyn will, muß nothwendig zugleich Contrapunktist seyn, weil sich kein Kunstwerk ohne Correktheit bey Kennern gehörig behaupten kann. Wer würde wohl um das vorübergehende Gleichniß bezubehalten, denjenigen als Dichter anerkennen, welcher der Sprache, in der er dichtet, noch nicht mächtig ist?

Fehler wider die Grammatik, es sey nun in der Sprache des Verstandes, oder es sey in der Sprache

der Empfindungen, verursachen bey Kunstwerken entweder Undeutlichkeit und Verwirrung, oder sie beleidigen das Gefühl des Kenners, weil sie das allgemein Angenommene bey der Verbindung des Materials der Kunst nicht befolgen, und die Vorstellung von dem Genusse des Kunstproduktes ableiten, und auf den Mangel der Befolgung des Gewöhnlichen aufmerksam machen.

Siehe übrigens die Artikel Contrapunkt und doppelter Contrapunkt.

**Contrapunctus hyperbatus** und **hypobatus**, s. die folgenden Artikel.

**Contrapunto sopra il soggetto**, oder **contrapunctus hyperbatus**, bedeutet einen Satz, in welchem der feste Gesang, zu welchem die übrigen vorhandenen Stimmen gesetzt sind, in der Grundstimme enthalten ist.

**Contrapunto sotto il soggetto**, **Contrapunctus hypobatus**, wird der Contrapunkt genannt, wenn der feste Gesang in der Oberstimme steht.

**Contrast**, bezeichnet die Zusammenstellung gewisser Merkmale, die unähnlichen Gegenständen eigen sind, oder nach Sulzers Erklärung: \*) „Die Erhebung, oder lebhaftere Wirkung eines Gegenstandes, in so fern sie aus der Vergleichung desselben mit einem Gegenstande, der ihm unähnlich ist, entsteht. — Wenn man einen brutalen Menschen neben einem kaltsinnigen und gelassenen zugleich sieht; so wird unsre Vorstellung von der Heftigkeit des einen durch das gelassene Wesen des andern lebhafter.“ — Auf ähnliche Art wirkt der Contrast auch in der Musik; ein sanfter Satz in einem starken und geräuschvollen Tonstücke hebt sich merklich mehr heraus, als unter andern Sätzen von sanfter Bewegung; ein nach dem forte eintretender Satz mit schwachem Tone vorgetragen, scheint weit schwächer zu klingen, als wenn er unter andern Sätzen erscheint, die alle piano vorgetragen werden; die langsame Bewegung wird durch

R. 2.

\*) In der Theorie der schönen Künste, im Artikel Gegensatz.

die vorhergehende geschwindere, die geschwinde durch die vorhergehende langsame gehoben u. s. w.

Die Fokunft ist sehr reich an Mitteln zur Hervorbringung des Contrastes; es gehört aber bey dem Ausdrucke einer bestimmten Empfindung auf Seiten des Konsekers ein sehr feines Kunstgefühl dazu, sich dieser Mittel zweckmäßig zu bedienen. Ein wenig zu viel bringt oft den größten Nachtheil, und verwißt nicht selten das ganze Tongemälde.

**Contraſubjekt**, ist in der Fuge diejenige Melodie, die sich wechselsweise in allen Stimmen gegen den Hauptsatz oder gegen das Thema der Fuge hören läßt, und die gewöhnlich da ihren Anfang nimmt, wo der Gefährte eintritt. In der vierstimmigen Fuge ergreift sodann die Stimme, die den Gefährten vortragen hat, unmittelbar nach dem Schluffe desselben das Contraſubjekt zu dem in der dritten Stimme wieder eintretenden Führer, so wie diese dritte Stimme nach dem Vortrage des Führers das Contraſubjekt zu dem in der vierten Stimme folgenden Gefährten vorträgt. In dem Bespielle, welches man in dem Artikel Fuge findet, macht die zweite Violine vom achten bis dreyzehnten, die erste Violine vom

16ten bis 20sten, und der Bass vom 22sten bis 26ten Takte das Contraſubjekt gegen den in den übrigen Stimmen wechselsweise zum Vorscheine kommenden Hauptsatz. Dies jenigen Melodien, die sodann die andern Stimmen gegen den mit seinem Contraſubjekte vereinigten Hauptsatz hören lassen, werden ins besondere die Gegenharmonie genannt; wiewohl man jedoch darunter auch zuweilen das Contraſubjekt mit begreift.

Das Contraſubjekt muß sich sowohl in Ansehung der Melodie, als auch in Ansehung der Notensiguren oder der Bewegung merklich genug von dem Hauptsatz der Fuge unterscheiden; wenn daher der Hauptsatz lange und schwerfällige Noten hat, wählt man im Gegensatz einen sich fortbewegenden Gesang, so wie man im Gegensatz theile da, wo der Hauptsatz geschwinde Noten enthält, den Gegensatz langsam fortschreiten läßt, damit beyde Stimmen gehörig gegen einander abstechen. Aus eben dieser Ursache pflegt man beyde Stimmen nicht gleichzeitig anfangen zu lassen, sondern man läßt gemeinlich vor dem Eintritte des Contraſubjekts eine kurze Pause vorhergehen, wenn es den Führer gleich zu Anfange der Fuge begleitet, z. B.

Hauptsatz.

Contraſubjekt.

Weil das Contraſubjekt bald hervor, bald tiefer gegen den Hauptsatz zu stehen kömmt, so ist es notwendig, daß es nach den Regeln des doppelten Contrapunctes gesetzt wird, damit sich der Satz, ohne ihn erst abzuändern, umkehren lasse.

Gewöhnlich trägt die Stimme, welche die Fuge anfängt, den Hauptsatz zum ersten mal ganz allein, und ohne Begleitung des Contra

ſubjektes vor, und in diesem Falle kömmt es erst mit dem Eintritte des Gefährten zum Vorscheine. Oft machen es aber auch verschiedene Umstände nöthig, daß das Contraſubjekt gleich anfangs dem Führer beugefügt wird. Es geschieht dieses, 1) wenn in dem Hauptsatze Bindungen vorkommen, wie in dem im Artikel Fuge eingerückten Bespielle. Weil durch solche Bindungen das Tactgewicht gestört

oder verdunkelt wird, so wird es durch den mit dem Hauptsäze verbundenen Gegenfäz in seinen ordentlichen Gang gebracht; 2) wenn im Hauptsäze kleine Pausen vorkommen; in diesem Falle pflegt man aus eben der Ursache das Contrasubjekt sogleich mit dem Hauptsäze zu verbinden; 3) wenn der Hauptsäz in solchen langsamen Noten sich fortbewegt, die einen guten und schlechten Theil in sich vereiniget. In diesem Falle ist es ebenfalls gut, wenn die Gegenstimme

Führer.



Contra-subjekt.

Contra: Violon, Contrabaß, ital. Violono. Die größte Gattung der Geigeninstrumente, die man daher auch oft die große Bassgeige nennet. Es ist das tiefste der Bassinstrumente, womit die Grundstimme nur bey voller Musik unterstützt und verstärkt wird. In Ansehung der Größe ist es merklich verschieden, und bald mit vier, bald mit fünf Saiten bezogen. Am gewöhnlichsten bedient man sich des vierseitigen Bezuges, bey welchem die Saiten quartenweis, und zwar die tiefste in das Contra: E, die zweyte ins Contra: A, und die dritte und vierte in das große D und G gestimmt werden. Seit einiger Zeit hat man jedoch angefangen, das Contra: E einen Ton tiefer zu stimmen, um das so oft in der Grundstimme vorkommende große D und Es auch in der Tiefe oder nach der sechzehnfüßigen Tongröße zu haben.

Der Contra: Violon ist bey voller Musik ein ganz annehmliches Instrument, ohne welches die ganze Musik jung und kraftlos klingt. Sein tiefer durchdringender Ton giebt dem Ganzen eine unverkennbare Fülle, hebt die Grundstimme heraus, und ertheilt ihr eine Kra-

ftigkeit, die durch kein Instrument von einer andern Art erhalten werden kann.

4) wenn die Tonart durch die Melodie des Hauptsäzes nicht genugsam bestimmt wird. In folgendem Satze z. B. würde die Melodie des Hauptsäzes eher die Tonart g dur, als c dur, bestimmen; daher sät man ihm, um das Ohr wegen des Haupttones nicht in Zweifel zu setzen, sogleich das Contrasubjekt bey, durch welches die Tonart ihre völlige Bestimmtheit erhält; als

keit, die durch kein Instrument von einer andern Art erhalten werden kann.

Weil heut zu Tage die Tonsetzer der Grundstimme oft solche Arten von springenden Notensfiguren geben, womit man ehedessen sogar die Ripplensiolinen versohnte, so gehört anseht zu diesem Instrumente ein sehr gewandter Spieler, wenn bey solchen springenden Notensfiguren in geschwindter Bewegung, und in andern Arten von Passagen, auf diesem Instrumente die Lüne in kein bloß polterndes Geräusch ausarten, sondern deutlich herausgebracht werden sollen. Die Länge des Bezuges, welche verursacht, daß die Tongriffe auf den Saiten sehr weit aus einander liegen, die auf dem Stege weit von einander entfernten Saiten, wodurch die Bewegung des Armes, der den Bogen führt, bey dem Hin- und Herbuche vermehrt wird, der starke Druck der Finger und des Bagens, den der Bezug nothwendig macht, u. d. gl. erschweret: das Instrument dieses Instrumentes gar merklich. Weil nun noch überdies der Contra: Violon sehr vieles zu der Zusammenhaltung des Orchesters, das heißt, zur völlig gleichzeitigen Bewegung

des Tactes, beitragen muß, so kann man schon hieraus, ohne der besondern Pflichten zu gedenken, die jedem Begleiter obliegen, den Schluß machen, daß ein guter Spieler auf diesem Instrumente nichts alltägliches sey.

Da der Bau, und die Bestandtheile der Geigeninstrumente überhaupt in dem Artikel Geige beschrieben werden sollen, so ist hier nur noch zu bemerken, daß wir die vortheilhafte Erfindung dieses Instruments, vermittelt einer an jedem Wirbel angebrachten Schraube ohne Ende, mit Bequemlichkeit auf das Reinste einzustimmen, dem Königl. Preußl. Kammermusikus Carl Ludw. Bachmann zu verdanken haben.

**Contretän,** s. Englische Tänze.  
**Con variazioni,** mit Veränderungen; wenn nemlich eine dazu schickliche kurze Meodie mehrmals nach einander mit Veränderungen der Hauptmelodie vorgetragen wird.  
**Con vivezza,** mit Lebhaftigkeit.  
**Con zelo,** mit Eifer oder mit Anstrengung.

**Copist,** s. Notist.

**Coppel,** s. Koppel.

**Copulation der Verhältnisse,** s. Verbindung der Verhältnisse.

**Cor de challo,** das Waldhorn; s. Horn.

**Cornamula,** ist theils der italienische Name einer Sackpfeife, theils bezeichnete man ehedem mit diesem Worte auch noch insbesondere ein anseht ganz außer Gebrauch gekommenes Blasinstrument von Holz, welches unten zugedeckt war, aber auf den Seiten Löcher hatte, aus welchen der Klang hervorging. Es wurde vermittelt eines Rohres intönirt, aber welchem sich noch eine besondere Kapsel mit einem Mundloche befand, so daß der Mund den Wind nicht unmittelbar in das Rohr; sondern bloß in die Kapsel blies, in welcher ihn das Rohr von selbst aufnehmen mußte. Dieses Instrument hatte sechs Tonlöcher für die Finger, und zwey für die Daumen, aber keine Klappen, und der Umfang seiner Tone erstreckte sich nur auf eine Note. Man bediente sich desselben vor Zeiten in fünferley Dimensionen; das größte

hätte den Ambitus von dem großen F bis zum kleinen g, und das kleinste, von dem kleinen b bis zum zweygestrichenen c.

**Cornamuti torti,** s. Storti.

**Cornet, Cornetto,** s. Zinken. Man bezeichnet mit dem Worte Cornet auch noch insbesondere eine Orgelstimme, wobey der Ton des Zinken nachgeahmt werden soll, die, wenn sie im Pedale enthalten ist, gemeinlich Cornetto b genant wird.

**Cornettino,** ein kleiner Zinken.

**Cornetto torto.** Der Name eines ehedem gebräuchlich gewesen krummen Zinkens, der eine Quinte tiefer stand, als der noch jetzt gewöhnliche Zinke.

**Cornetto muto.** Eine veraltete Gattung des Zinkens von etwas schwachem Tone, bey welchem das Mundstück gleich an das Instrument selbst gedreht wurde.

**Corno,** s. Horn.

**Corno bassotto,** s. Bassethorn.  
**Corno di Caccia,** das Jagd- oder Waldhorn; s. Horn.

**Corno inglese,** siehe Englisch Horn.

**Coro,** s. Chor.

**Corona.** Der italienische Name des Ruhezeichens, womit die Fermate bezeichnet wird. S. Fermate.

**Corropetiteur.** So nennet man bey einer Gesellschaft Schauspieler denjenigen Tonkünstler, der theils die Operetten, Rollen mit den Schauspielern, theils die Ballette mit den Tänzern privatim probirt oder wiederholt, oder die Rollen der neuen Operetten mit den Sängern einstudiret.

**Corybanten,** s. Dactyli idaei.

**Cosakisch,** s. Kosakisch.

**Coulé.** Der französische Name derjenigen Spielmanier, die wir mit dem Worte Schelleifer bezeichnen. S. Schletteifer.

**Country-dance,** s. Englische Tänze.

**Coupletten** oder **abkürzen,** bezeichnet theils die Abkürzung des Haupttheses einer Composition, besonders einer Fuge, wenn er in dem Verfolge des Satzes nicht ganz vorgetragen, sondern nur ein Theil desselben genommen, und einige Takte durchgeführt oder nachgeahmt wird; theils bezeichnet man damit auch das kur-

je Abstoßen der Noten. **C. Saccato.**

**Couplet.** bedeutet überhaupt genommen jede Strophe eines Liedes, die nach der Melodie der ersten Strophe gesungen wird. Zuweilen versteht man darunter auch eine veränderte melodische Auszierung der Hauptmelodie, oder dasjenige, was man eine Variation nennet. Insbesondere aber bezeichnet man damit (in einer Komposition über mehrere Strophen) die eigenthümliche Melodie, die eine besondere Strophe erhält; daher kommt es, daß man z. B. die Zwischensätze eines Rondo Couplets nennet.

**Courante** ist eine Tanzmelodie, die in dem Dreyweytel, oder Dreyvierteltakt gesetzt wird, aus zwey Theilen bestehet, und mit einer kurz

zen Note in dem Aufschlage des Taktes anfängt. Sie verlangt einen ernsthaften, und mehr gestohlenen als geschleiften Vortrag der Noten. Der Tanz selbst ist schon längst außer Gebrauch gekommen, die Melodie aber hat man in den ehedem gebräuchlich gewesenen Suiten noch beygehalten, in welchen sie immer nach der Allemande folgte. Nach **Wathesons'** Meinung soll der Charakter der ältern Couranten süße Hoffnung seyn, und sowohl etwas Herzhaftes, als auch etwas Verlangendes und Erfreuliches in sich enthalten. Um dieses zu beweisen, führt er (in seinem vollkommenen Capellmeister, Th. II. Hauptst. 13.) eine solche alte Melodie an, die ich hier, weil anseht Konstücke dieser Art äußerst selten sind, abdrucken lassen will.

**Courante.**



**Cradias.** Ein griechischer Nomos für die Flöten, der zum theatralischen Gebrauche bestimmt war.

**Credo.** Der Name eines besondern Sanges in der Messe; s. Missa.

**Crembalum,** das Brumelisen, s. Maultrommel.

**Crepitaculum,** s. Tintinnabulum.

**Crescendo.** (abgekürzt, *crs.*) zunehmend, wachsend; *crescendo il forte* (abgek. *crs. il f.*) oder *crescendo fin' al forte*, zur

nehmend bis zum forte. „Dieses ist (sagt Reichardt \*) das für unsere Empfindung, was die anziehende Kraft des Mondes fürs Meer ist: eben so sichere Ebbe und Flut wird dadurch in uns hervorgebracht. Die mehresten Orchester kennen und üben nur das forte und piano aus, ohne sich um die feinem Grade, um die ganze Schattigung zu bekümmern. — Schwer ist, ungeheuer schwer, mit einem ganzen

\*) Ueber die Pächten des Ripien - Violinisten von Joh. Fried. Reichardt. In diesem nur 6 Bogen starken Werthchen, welches aber als ein goldener Spiegel für alle Ripien - Spieler zu betrachten ist, findet man diesen Gegenstand ausführlich und einander gesetzt.

„Orchester das zu thun, was einem einzelnen Virtuosen schon so viele Mühe macht. Aber indiglich ist doch: das hat man in Mannheim, und in Stuttgart gehört. — Der Ausführer muß sich bemühen, die verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche auf genaueste in seinem Vogenstriche zu bestimmen. Man muß das *pianissimo* (ganz leise, am leisesten), vom *piano* (leise), und dieses vom *poco piano* (etwas leise), das *riancato* (verstärkt) vom *poco forte* (etwas stark), dieses vom *mezzo forte* (halb stark) und *piu forte* (stärker), und endlich das *forte* (stark) vom *fortissimo* (am stärksten) aufs genaueste im Druck des Bogens zu unterscheiden und zu bestimmen wissen, so daß man jeden dieser Grade einzeln anzugeben im Stande ist.“

Hat es der Tonkünstler einmal dahin gebracht, alle diese verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche des Tons auszudrücken, so wird es ihm auch alsdenn nicht mehr schwer fallen, sie in zu- oder abnehmender Stärke an einander zu reihen, und das *crescendo* oder *decrecendo* richtig auszudrücken. \*)

Das *crescendo* gehet nicht immer alle Grade der Schwäche und Stärke des Tones durch; oft fängt es nur bey dem *piano*, zuweilen gar bey dem *poco piano* an, und gehet bloß bis zum *forte*. Dieses geschieht besonders in dem Falle, wenn der Zeitraum zu diesem Prozesse nicht lang ist, und in diesem Falle bedient man sich gemeinlich, statt des den Noten bezugförenden Kunstwortes, des folgenden Zeichens <

Der Ausdruck *crescendo* wird zuweilen auch gebraucht, die zunehmende Geschwindigkeit des Zeitmaßes zu bezeichnen. In diesem Falle bedient sich der Tonsetzer der Wörter *il tempo crescendo*. Die Ausführung solcher Stellen ist ebenfalls vielen Schwierigkeiten unterworfen, weil in allen Stimmen die wachsende Geschwindigkeit der Bewegung völlig gleichzeitig geschehen muß, und keine der andern zu-

vorkommen darf. Der Tonsetzer, wenn er es durchaus für nöthig findet, sich dieses Processes zu bedienen, hat vorzüglich dahin zu sehen, daß er dabei in jeder der vorhandenen Stimmen nur eine Art von Notenfigur beibehalte, sonst wird der Prozeß verworren oder unausführbar.

**Creticus.** Ein Tonfuß von einer langen, kurzen und wieder darauf folgenden langen Note. *C. Metrum.*

**Cribrum,** das Sieb oder Fundamentaltret, ist die Decke der Lautzellen auf denjenigen Windbläsen, die man *Springsladen* nennet. (*S. Orgel*.) Man bezeichnet mit diesem Worte aber auch die schmalen Schleifen in dem Klavessin, in welchen sich die so genannten *Sprünge* oder *Docten* bewegen müssen, damit sie nicht von ihrer Richtung abweichen können. *S. Flügel.*

**Croche.** Der französische Name der Achtelnote.

**Croma** oder **Chroma,** (im Plural *crome*.) Der italienische Name der Achtelnote. Man findet dieses Wort oft in den ältern Tonstücken, wenn die weißen Noten in Achtel zertheilt, aber nicht als Achtel ausgesprochen, sondern abgekürzt worden sind; *s. E.*



**Cromora.** Ein alter Name des Fagotts; zugleich auch der Name einer Orgelstimme, durch welche der Ton dieses Instrumentes nachgeahmt werden sollte.

**Crotalitrae,** siehe den folgenden Artikel.

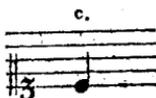
**Crotalum,** oder **Krotalon,** war ein Klapperinstrument der Griechen. Es bestand nach einigen aus geschnittenem Rohre, nach andern aber aus zwey Stücken von Blech, welche vermittelst eines Stils oder Griffes mit einander verbunden waren. Es wurde vorzüglich von Frauenzimmern gespielt, die daher den Namen *Crotalitrae* bekamen.

\*) Das bey Blasinstrumenten mit gehöriger Anwendung eben so verfahren werden muß, versteht sich von selbst.

Craſithyros war bey den Griechen ein Lied, welches tanzend, unter Begleitung der Flöte, geſungen wurde.

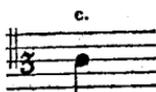
C-Schlüſſel wird dasjenige Zeichen genannt, durch welches auf dem Linienſysteme angezeigt wird, auf welcher Linie das eingestrichene c vorgeſtellt werden ſoll. Heutzutage wird der C-Schlüſſel nur auf drey Linien gebraucht, nemlich

1) auf der unterſten, *ſ. E.*

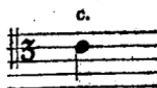


in dieſem Falle nennet man ihn den *Discantſchlüſſel* oder das *Discantzeichen*, weil man ſich deſſelben in den Stimmen für den Sopran oder *Discant* bedient;

2) auf der mittelſten, und in dieſem Falle wird er der *Altſchlüſſel* genannt, weil die Altſtimme in demſelben vorgeſtellt wird, als



und 3) wird er auf die zweyte Linie von oben geſetzt, und beſtimmt alsdenn den Namen *Tenorſchlüſſel*, weil die Noten der Tenorſtimme nach dieſem Zeichen eingerichtet werden, *ſ. E.*



Vor dieſem pflegte man ihn auch auf die zweyte Linie von unten zu ſetzen, und ihn den tiefen *Discant* oder *Hohenaltſchlüſſel* zu nennen.

C sol fa iſt in der alten Solmiſation der Name des zweygeſtrichenen c, weil auf dieſer Note in den Singübungen nach der Einrichtung des *Guido* bald die Sylbe *sol*, bald aber auch *fa* geſungen werden mußte. \*) Sol wurde geſungen, wenn der Geſang in dem ſo genannten *cantu molli* modulirte, das iſt, wo nicht unſer *b*, ſondern *b* ge-

braucht wurde. Weil in dieſem Falle das zweygeſtrichene c die fünfte Saite des Hexachordes von *f* war, ſo ſiel bey dem Solmiſiren auf dieſe Note c die Sylbe *sol*; als

f g a b c d  
ut re mi fa sol la.

Wurde aber das zweygeſtrichene c im *cantu duro* gebraucht, in welchem die *h* Saite vorkam, ſo ſiel auf dieſes c die Sylbe *fa*, denn in dieſem Falle war c die vierte Stufe des Hexachordes des eingestrichenen *g*, auf die, weil ſie der obere Theil des halben Tones war, jederzeit *fa* geſungen werden mußte; als

g a h o d e  
ut re mi fa sol la.

C sol fa ut bezeichnet in der Solmiſation des *Guido* das eingestrichene o, weil bey dem Solfeſſigiren auf dieſer Note bald die Sylbe *sol*, bald aber auch *fa* oder *ut* geſungen werden mußte. Die Sylbe *sol* ſiel auf dieſes c in dem *cantu molli*, wo das kleine *f* der Grundton des Hexachordes war, nemlich

f g a b c d  
ut re mi fa sol la.

In dem *cantu duro* aber, in welchem die Saite *h* gebraucht wurde, war c die vierte Saite des Hexachordes des kleinen *g*, und bekam, als die höhere Saite des halben Tones, die Sylbe *fa*; als

g a h c d e  
ut re mi fa sol la.

Die Sylbe *ut* ſiel endlich auf den Ton o in dem Falle, wenn der Geſang in der eingestrichenen Oktave modulirte, und dieſes c der Grundton des Hexachordes war. Siehe die in dem Artikel *Solmiſation* enthaltene Tabelle.

In der neuern Solmiſation, in welcher man die ſiebente Sylbe *si* hinzugefügt hat, um die Mutation der Arithmetiſchen Sylben zu vermeiden, und die noch bis jetzt ſowohl von den Franzosen und Italianern,

\*) E. Mutation und Solmiſation.

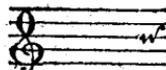
als auch in einigen Provinzen Deutschlands gebraucht wird, bezeichnet man den Ton  $\circ$  jederzeit mit der Sylbe *ur*, statt welcher sich aber die Italiäner der Sylbe *do* bedienen, weil sie sangbarer ist.

Mit den Sylben  $\circ$  *sol fa ut* wurde sonst auch der C - Schlüssel bezeichnet.

**Currente**, ist eine Gesellschaft Schüler aus den niedern Schulklassen, die bey dem öffentlichen Gottesdienste, besonders aber in den Feststunden, und bey solchen Gelegenheiten, wobey das eigentliche Singschor nicht gegenwärtig ist, unter Anführung des Cantors oder eines Mitgliedes des Singschors die Gemeinde im Gesange unterstützen. Sie haben die Erlaubniß an gewissen Tagen der Woche auf den Straßen oder vor den Häusern der Privatpersonen Kirchenlieder zu singen, und weil sie oft diesen Gesang im Fortgehen verrichten, haben sie den Namen *Currente*, von dem lateinischen Zeitworte *currere*. (laufen) erhalten.

**Cureten**, s. *Dactylidae*.

**Enkoss**, ist dasjenige Zeichen, wodurch am Ende der Notenzeilen angedeutet wird, mit welcher Note die nächstfolgende Zeile anfängt. Der Gebrauch desselben hat zur Absicht, das Notenlesen bey dem Wechsel der Zeilen zu erleichtern, und die nächstfolgende Zeile sicher zu treffen. Seine Gestalt ist diese:



**Cymbal**, s. *Hackbret*.

**Cymbalum**, oder *Kymbalon*, war bey den Griechen ein Schlaginstrument von Erz, wie unsere so genannten Becken.

**Cymbel**. Dieses Wort hat in der Orgel eine zweifache Bedeutung. Einmal versteht man darunter den so genannten Stern, an dessen Welle kleine Glöckchen, die man *Cymbeln* nennet, befestigt sind. Wenn diese Cymbeln zum Klange gebracht werden sollen, muß durch einen Registerknopf ein Ventil geöffnet werden, damit der Wind aus einer Röhre das an der Welle befindliche Rad herum treiben, und sowohl den Stern, als auch die Glöckchen in Bewegung setzen kann. Man bedient sich dabey des Ausdrucks: *den Stern laufen lassen*. Es wird, besonders auf dem Lande, bey dem Schlusse der Kirchenmusik, dadurch dem Prediger ein Zeichen gegeben, daß es Zeit sey, auf der Kanzel zu erscheinen. Es giebt aber auch eine gemischte Orgelstimme, oder eine Mixtur von sehr kleinem Pfeifwerke, welche den Namen *Cymbel* führet.

**Cymbeloktave**,  
**Cymbelpauke**,  
**Cymbelregal**, } sind Register  
der Orgel von  
kleinem scharf intonirten Pfeifwerke.

**Cyther**, s. *Zither*.

D.

**D**. Mit diesem Buchstaben bezeichnet man die zweyte diatonische Klangstufe, oder die dritte Saite der diatonisch - chromatischen Tonleiter unsers modernen Tonsystems, die in der Solmisation *d sol re*, oder *d la re*, sonst auch *re* genannt wird. \*) Der Ton *d* macht gegen den Grundton  $\circ$  einen so genannten großen ganzen Ton aus, und seine Saite verhält sich zu der Saite

des Tones  $\circ$  wie  $\frac{8}{9}$ , das heißt, wenn die Saite des Tones  $\circ$  in 9 gleiche Theile getheilt wird, so geben 8 solche Theile der Saite den Ton *d*.

**Da**. Eine der Graunschen Sylben. *S. Solmisation*.

**Da Capo**, vom Anfange. Diese Wörter kommen, theils ausgehrie-

\*) *S. Solmisation and D sol re*.

ben, theils in D. C. oder Da Cap. abgekürzt, am Ende verschiedener Tonstücke vor, und zeigen an, daß der erste Satz oder die erste Hauptperiode eines Tonstücks wiederholt werden soll. Diese Wiederholung geschieht bis zu derjenigen Stelle, die mit Fine oder mit dem Schlußzeichen  oder  bemerkt ist.

Der Ausdruck da Capo wird am häufigsten bey Arien gebraucht, die nach der ältern Form gearbeitet sind, und bey welchen nach dem zweyten Theile der ganze erste Theil wiederholt wird. Zuweilen werden beide Wörter zusammen als ein Hauptwort gebraucht; so sagt man z. B. das da Capo macht die Arie sehr langweilig.

**Dach;** der obere Theil\* des Corpus der Geigeninstrumente; s. Resonanzboden.

**Dachschweller.** Eine Einrichtung in der Orgel, wodurch eine Verschiedenheit in Ansehung der Stärke des Tones hervorgebracht werden kann. S. Schweller und Drügel.

**Dactyli.** Der Name eines Haupttheils des Vielles, mit welchem sich diejenigen hören lassen mußten, die in den Vorhischen Spielen um den Preis stritten. S. Musikalische Wettstreite.

**Dactyli idasi,** oder idaische Dactylen. Ohngefähr im Jahre der Welt 2464, oder wie andere wollen, im Jahre 2500, siedelte sich Cadmus mit einer Anzahl Phönizier in Griechenland an, wo er den Grund zu der Stadt und dem Königreiche Theben legte. Er brachte aus seinem Vaterlande die Buchstaben schrift zuerst nach Griechenland, seine Gemahlin Harmonia aber soll die Musik mit dahin gebracht haben, und verschiedene Schriftsteller halten dafür, daß der Ausdruck Harmonia, der aber bey den Griechen eine andere Bedeutung hatte, als bey uns, von ihr abstammen soll. Cadmus führte die Musik in Griechenland bey den Götterfesten ein. Unter seinem Gesolge, welches mit ihm nach Griechenland kam, befanden sich gewisse Leute, die hernach Cureten, Corybanten, oder auch Dactyli idai genannt wurden; sie besaßen viele

Kenntnisse der von andern Vätern schon gemachten Erfindungen, und werden von einigen für Priester der Cybele, von andern aber für phrygische Flötenspieler gehalten. Diese Leute sind es, bey denen man die erste Spur der griechischen Musik entdeckt; sie machten bey ihren Götterfesten und Tänzen mit ihren Waffen, und mit Trommeln und andern Klapperinstrumenten einen großen Lärm, und schrien so heftig dazu, daß sie tausenden Menschen ähnlich waren. Den Namen Dactyli idai bekamen einige derselben daher, weil sie nach der griechischen Götterfabel den jungen Jupiter auf dem Berge Ida verborgen hielten, und durch fortwährendes Geräusch von allerhand Instrumenten, welches sie nach gewissen abgemessenen Schritten machten, verhinderten, daß sich der junge Jupiter nicht durch sein Schreyen verrieth. Diese abgemessenen Schritte wurden Dactyli, die Ausübung dieser noch ganz rohen Kunst aber Dactyli idai genannt.

**Dactylus** ist ein Tonfuß von einer langen und zwey kurzen Noten; s. Metrum.

**Dämme.** So nennet man diejenigen auf der Windlade der Orgel besetzten langen und schmalen Hölzer, welche verhindern, daß sich die Registerzüge nicht aus ihrer Richtung schieben, und auf welchen zugleich die Pfeifenstöcke aufliegen. Zwischen diesen Dämmen und den darauf aufgeschraubten Pfeifenstöcken lassen sich die Registerzüge, ohne aus ihrer Bahn sich zu verrücken, wie in einer Scheide aus- und einziehen.

**Dämpfung,** ist bey den krusischen Clavierinstrumenten eine mechanische Einrichtung zur Verhinderung des Nachklingens nach Aufhebung der Finger von den Tasten. In dem Clavicymbel befindet sich an dem so genannten Docken oder Springern ein kleines Stüchchen Tuch, welches nach dem Anschlage des Tones bey dem Zurückfalle der Springer sich auf die Saite legt, und das Nachklingen verhindert. Bey dem Fortepiano wird diese Dämpfung des Nachklingens ebenfalls durch kleine auf die Saiten fallende, und mit Tuch oder Leder überzogene Körper verrichtet;

so bald der Finger die Last verläßt. Diese Dämpfung läßt sich bey den ältern Instrumenten dieser Art durch einen Zug aufheben, bey den neuern aber ist mehrertheils die Einrichtung getroffen, daß sich die sammtlichen Dämpfer vermittelst eines am Boden des Instrumentes angebrachten Druckwerkes, welches der Spieler durch das Knie regiert, mehr oder weniger heben, und von den Saiten entfernen lassen. Von den Dämpfern der übrigen Instrumente soll in dem Artikel *Sordin* gehandelt werden.

**Daire.** Eine Art türkischer Handtrommel. Sie besteht in einem drey Zoll breiten Reife, der auf der einen hohlen Seite mit einem Felle überzogen ist. An der Rundung des Reifes sind an fünf verschiedenen Orten doppelte runde Scheiben von Messing oder kleine Castagnetten angebracht, die bey jedem Schläge aufs Fell ein Getöse verursachen. Dieses Instrument wird vorzüglich zur Erhaltung der richtigen Taktbewegung gebraucht, und ist eben das Instrument, welches bey uns unter dem Namen *Tambourin* bekannt ist.

**Dal Segno,** s. Wiederholungszeichen.

**Damenisation.** Darunter versteht man das Collegiren vermittelst der von dem Kapellmeister *Graun* dazu erfundenen Solben *da, me, ni, po, tu, la, be.* S. *Colmisation.*

**Darmsaiten.** Diese Art der Saiten wird aus den Därmen des Schaafviehes, besonders der Lämmer, verfertigt, die man ausschneidet, von den schleimichten und fetten Theilen reiniget, in einer Lauge weicht, und dieselben nach Verhältniß der Stärke der Saiten mehr oder weniger zusammenspinnt; so

dann werden sie aufgehängt, geschwefelt, getrocknet, geschliffen, mit einem gelinden Oele eingeshmert, und in die gewöhnlichen Ringel gewunden, von denen man 30 Stücke zusammenbindet, und sie einen Stock nennet.

Eine gute Darmsaite darf sich bey dem Aufziehen nicht verfärben, und muß hell, durchsichtig und elastisch seyn. Wenn die einzelnen Darmtheile, woraus sie besteht, ungleich gespannt sind, so machen sie zusammen keine völlig gleichartigen Schwingungen, und der Ton wird dadurch gleichsam vielartig, oder wie man in diesem Falle zu sagen pflegt, unrein, und spricht bey den Geigeninstrumenten unter dem *Vogen* nicht gut an.

Die besten Saiten werden in Italien verfertigt; \*) dieses kömmt theils daher, weil in diesem Lande die mehresten Lämmer geschlachtet werden, deren Därme besser zum Saiten sind, als die des alten Schaafviehes, theils giebt man sich daselbst auch mehr Mühe mit der Reinigung der Därme, und hat mehr Kenntnisse von der dazu nöthigen Weiße, als in andern Ländern.

Von einer neuen Erfindung, die aus Seide gesponnene Saiten für die Instrumente brauchbar zu machen, findet man etwas wenig in dem Artikel *Saiten.*

**Dabids Harfe,** s. Harfe.

**Ddur** ist eine der bekanntesten der vier und zwanzig Tonarten unserer modernen Musik, in welcher die Töne *f* und *c* in *fa* und *cis* modifizirt werden müssen, damit die Stufenfolge ihrer Leiter der Natur der harten Tonleiter entspreche. In unserm temperirten Tonstufensystemen die Stufen ihrer Tonleiter in folgenden Verhältnissen ausgehbt;

d	e	fis	g	a	h	eis	d
x	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{108}{161}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{2187}{4096}$	$\frac{1}{x}$

**Decachord,** zehnfaltig, oder ein Instrument von zehn Saiten.

**Decima,** s. Decime. Unter dem Namen *Decima* ist auch eine Orgelstimme bekannt; s. *Tertia.*

\*) Man muß aber nicht glauben, daß alle Saiten, die man für Italiänische ausgibt, es auch sind; und überdies giebt es auch selbst in Italien Saitenfabriken von sehr verschiedener Güte.

Decima quarta. Dieses Intervall von vierzehn Stufen ist eigentlich eine Septime, die um eine Oktave höher von ihrem Grundtone abgerückt ist, und die den Namen Septime behält, sie mag so wie bey Fig. 1. in der Entfernung von sieben Stufen, oder so wie bey Fig. 2. oder 3 in der Entfernung von 14 oder 21 Stufen in der Harmonie gebraucht werden;

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.



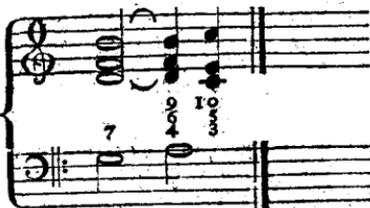
Nur in dem doppelten Contrapunkte ist man gewohnt zwischen der Septime und Decima quarta einen Unterschied zu machen, weil bey dem Contrapunkte der letzten die umzulebende Stimme um sieben Stufen höher oder tiefer versetzt wird, als bey dem Contrapunkte der ersten. C. doppelter Contrapunkt.

Decima quinta ist das Intervall von funfzehn Stufen oder die zweyfache Oktave, z. B. C c.

Decima tertia, s. Terzdecime.

Decime. Ein Intervall von zehen diatonischen Stufen, z. B. C c. Eigentlich ist sie die Terz von der Oktave ihres Grundtones, und sie wird in der Harmonie jederzeit als eine Terz behandelt; daher unterscheidet man sie auch in keinem Falle von der Terz, ausgenommen 1) in dem doppelten Contrapunkte, wo in Abticht auf die Höhe ein Unterschied zwischen dem Contrapunkte in der Decime und dem in der Terz ist, ohngeachtet dabey die Regeln der Harmonie zwischen beyden Intervallen keinen Unterschied machen; \*) und 2) bey der Bezeichnung des Generalbasses, im Falle die Note über sich in die Terz gehet, die als

dann der Deutlichkeit wegen mit der Zahl 10 bezeichnet wird, z. B.



Decimole. So wird die Notenfigur genannt, die entsteht, wenn eine gewisse Tactnote, z. E. ein Viertel, in zehn Noten von völlig gleicher Dauer zerfällt wird. So wie man die Triole in verschiednen Fällen zur Deutlichkeit der Eintheilung mit der Zahl 3 bezeichnet, so geschieht es bey der Decimole mit der Zahl 10.

Wenn z. B. dieser einfache Gesang

Adagio.



auf folgende Art verziert wird,



so giebt uns diese Notenfigur ein Beispiel einer solchen Decimole.

Es giebt mehrere der Decimole ähnliche Eintheilungen einer Hauptnote des Tactes, die man mit den Namen Quintolen, Septolen u. s. w. bezeichnet, und wodurch die Bewegung des Tactes verschoben wird. „Ob aber der Dienst, (heißt es irgendwo) \*\* den alle diese Figuren zusammen dem guten Gesange leisten, so groß sey, daß sich darüber das Versobene, was sie in die Bewegung legen, überhören ließe, ist eine große Frage.

\*) C. doppelter Contrapunkt.

\*\* Im Handbuche über die schönen Künste, im Artikel Decimole.

Nicht selten liegt bey ihrem Gebrauch, von Seiten des Componisten, Nachlässigkeit, Bedürfnis, Grille oder Drang mehr aufzufallen zum Grunde. Sie erschweren ein Stück ohne Noth, und verwirren, kommen sie in mehrstimmigen concertirenden Stücken vor, die Begleitung u. s. w.

**Decke**, bedeutet oft eben so viel, wie der Resonanzboden bey den Saiteninstrumenten, s. Resonanzboden.

**Decrescendo** (abgekürzt *decresc.*), abnehmend, ist das Gegentheil von *crescendo*; es gilt dabey mit gehöriger Anwendung alles, was in dem Artikel *crescendo* bemerkt worden ist. Statt des Ausdrucks *decrescendo* bietet man sich bey den Noten auch oft des Zeichens

**Deductio**. So nannte Guido die aufwärts steigende Folge der Sylben, womit er die Töne bezeichnete, als: *ut re mi fa sol la*. S. *Solmisation*.

**Dehnung**, *Sylbendehnung*. Man versteht darunter diejenigen Art des Gesanges, wobey in ausgeführten Sätzen für die Singstimme auf den Vocal einer langen Sylbe des Textes eine bald größere, bald kleinere Reihe Töne gesungen werden; z. B.



Unter die Vocalen, deren Aussprache eine solche Lage und Bildung der Sprachorgane nothwendig machen, die dem Wechsel der Töne hinderlich ist, demselben eine unangenehme Modification giebt, und daher bey Dehnungen vermieden werden müssen, gehören besonders *i* und *u* und der Doppellaute *ai*.

Die Dehnungen sind hauptsächlich nur in der ausgeführten Arie gebräuchlich; der Tonsetzer bringt sie an, um theils die Melodie zu verzieren und das Longemälde zu beleben, theils dem Sängern Gelegenheit zu geben, die Fertigkeit seiner Kehle zu zeigen. In den ältern Arien bediente man sich ihrer

häufiger als anjetzt, und ihr Gebrauch war so zur Gewohnheit geworden, daß selbst die vorzüglichsten Tonsetzer, von der Macht dieser Gewohnheit hingerissen, sich in diesem Stücke oft viel ästhetischen Unsinns erlaubten. Man kann es allerdings als einen merkwürdigen Fortschritt der Kunst betrachten, daß unsere modernen Tonsetzer felt geräumer Zeit angefangen haben, solche häufige Dehnungen zu vermeiden, ob gleich noch zuweilen bey der so genannten *Bravour* Arie die Erbfinde sich regt, wenn der Text kein schickliches Bild und keine schickliche Hinzufügung zu den Coloraturen darbietet. Soll eine solche Dehnung dem Ausdrücke der vorhandenen Empfindung nicht mehr nachtheilig als vortheilhaft seyn, so muß sie bloß bey Bildern und Gegenständen angebracht werden, wo sich die vorhandene Empfindung ihrer Natur nach gern verweilt.

Bey der Ausführung solcher Dehnungen ist es sehr fehlerhaft, wenn der Sängern, wie sehr oft geschieht, den untergelegten Vocal mit einem andern vertauscht, weil dadurch das Wort, woraus der Vocal genommen ist, verfälscht, und oft dadurch dem Texte ein ganz falscher Sinn untergelegt wird. S. übrigens den Artikel *Melismatisch*.

**Declamation**, ist der durch Redetöne lebhaft dargestellte Ausdruck bestimmter Ideen und Empfindungen. Der Mensch, im Besitze einer ausgebildeten Sprache, ist im Stande, seine Gedanken in eben dem Grade der Deutlichkeit, in welchem sie in seiner Vorstellung enthalten sind, und seine Empfindungen in eben dem Grade der Lebhaftigkeit, in welchem er sie fühlt, auf das bestimmteste durch Redetöne auszudrücken. Durch diesen Ausdruck bekommen eigentlich die Worte erst ihre wahre Bedeutung und ihr völliges Gewicht; ohne ihn sind sie todte Buchstaben, die erst belebt werden müssen. Ihnen dieses Leben zu geben, ist das Amt der Declamation.

Ogleich bey dem Gesange die Töne in ganz andern und bestimmten Verhältnissen ausgeübt werden, als bey der Sprache, so ist es dennoch nothwendig, daß auch bey dem

Gefänge, wenn der Ausdruck der Ideen und Empfindungen lebhaft und treffend dargestellt werden soll, die Worte in Ansehung ihrer grammatischen und oratorischen Accente; in Ansehung des Verweilens oder Dahinströmens derselben, oder auch in Ansehung des Stetigens und Fallens der Töne, auf eine der Sprache ähnliche Art behandelt werden müssen. Daher ist Kenntniß der Deklamation für denjenigen Tonsetzer unumgänglich nöthig, der sich mit Singekomposition beschäftigt. Anleitung zu dieser Kenntniß findet man in Kellstabs Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Deklamation, Berlin 1786; in der Abhandlung über die Frage: Soll die Rede immer ein dunkler Gesang bleiben u. s. w. von Schöcher, Leipzig 1791; und in dem Werkchen: Anleitung zur Bildung des mündlichen Vortrages u. s. w. Leipzig 1793.

Man ist fast durchgehends der Meinung, daß die Alten die Kunst besessen haben, die Deklamation in einer Art von Tonchrift vorzustellen. Löhel drückt sich über diesen Gegenstand in dem kurzgefaßten Handwörterbuche über die schönen Künste im Artikel Deklamation auf folgende Art aus: „Wenn man sich auf die notirte Deklamation der Alten beruft, um zu beweisen, daß bey den Alten eine solche Tonleiter im Gebrauch gewesen sey, so hat man ohne Zweifel zuvoreiligt über eine Sache geurtheilt, welche, bey den wenigen und der Natur der Sache nach unvollständigen Nachrichten, die wir hierüber besitzen, vielleicht nie völlig ausgemacht werden wird. Vielmehr ist es wahrscheinlich, daß diese notirte Deklamation nichts anders, als eine Art von musikalischem Recitative gewesen sey.“ \*) Auch scheint, nach etzigen Stellen alter Theoretiker zu urtheilen, jene vollständige Tonleiter für die Sprechstimme von den Alten für eine unmögliche Sache gehalten worden zu seyn; so wenig auch,

den Nachrichten des Cicero und Quintilian zu Folge, gelehret werden kann, daß einzelne große Redner über gewisse Grundsätze nachgedacht, und sich in dem Gebrauche derselben Gewisheit und Festigkeit zu erwerben gesucht haben.“

D la sol bezeichnet im Tonssysteme des Guido aus Arezzo das zweygestrichene  $\bar{a}$ , weil bey der vom Guido eingerichteten Art zu solgiren auf diese Note  $\bar{a}$ , wegen der Mutation, \*\*) bald die Sylbe la, bald sol gesungen werden mußte. In dem so genannten cantu molli, das ist, in einem Gesange, wo die Modulation nicht die  $h$  Saite, sondern den Ton  $b$  nothwendig machte, war dieses  $\bar{a}$  die sechste Stufe des Herachords von dem eingestrichenen  $f$ , auf welches als sechste Stufe die Sylbe la gesungen wurde, als

$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{c}$	$\bar{d}$
ut	re	mi	fa	sol	la.

Modulirte hingegen die Stimme in dem cantu duro, wo die  $h$  Saite herrschend war, so gehörte der Ton  $\bar{a}$  in das Herachord des Tones  $g$ , in welchem es die fünfte Stufe ausmachte, auf welcher die Sylbe sol gesungen werden mußte; als

$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{o}$
ut	re	mi	fa	sol	la.

Die Ursache, warum auf dieses zweygestrichene  $\bar{a}$  niemals die Sylbe re gesungen wurde, findet man in dem folgenden Artikel.

D la sol re. So wird in der alten Solmisation das eingestrichene  $\bar{a}$  genannt, weil die so genannte Mutation es nothwendig machte, daß auf dieses  $\bar{a}$  beym Solmisten bald die Sylbe la, bald auch sol oder re gesungen wurde. In welchen Fällen die beyden Sylben la und sol gebraucht wurden, läßt sich aus dem vorhergehenden Artikel erklären; die Sylbe re hingegen wurde auf dem  $\bar{a}$  gesungen, wenn der

\*) Mehr konnte sie ja, wenn sie nicht in förmlichen Gesang übergehen sollte, ohnmöglich seyn; und war sie dieses, so hat man keinesweges zuvoreiligt darüber geurtheilt.

\*\*) E. Mutation.

Gesang im Herchorde des eingestrichenen c modulirte, in welchem d die zweyte Saite ist, auf welcher re gesungen werden mußte, als

c d e f g a  
ut ro mi fa sol la.

Auf das höhere oder zweygestrichene d konnte eigentlich nach der Guidonischen Solmisation die Sylbe re niemals gesungen werden, weil das Tonssystem des Guido nicht höher, als bis ins zweygestrichene e ging, und weil man daher das zweygestrichene c nicht mit ut bezeichnen konnte, das ist, weil es nicht den Grundton eines vollen Herchordes bilden konnte. Eben so wenig konnte auf das kleine d die Sylbe la gesungen werden, weil diesem Tonssysteme das große F mangelte, von dessen Herchorde das kleine d die sechste Stufe la gewesen seyn würde. S. die dem Artikel Solmisation beygefügte Tabelle.

Donis d'or. Ein Claviaturinstrument mit einem Pedale, welches die Töne fast aller blasenden und besaiteten Instrumente von sich geben soll. Es kann 12mal verändert werden, und ist von dem Pastor Procopius Drotz zu Prendnis bey Znaim in Mähren, in der ersten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts erfunden worden. Das einzige davon vorhandene Exemplar besaß nach Getbers Tonkünstler

des	es	f	ges
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{8192}{10935}$

Des moll. Eine der zwölf weichen Tonarten der modernen Musik, die aber wegen der Nothwendigkeit der Vorzeichnung zu vieler Be niemals als Haupttonart eines Konzertes ausgehbt wird. Man bedient sich dafür jederzeit der Tonart cis moll, in welcher nur die Vorzeichnung von vier Kreuzen nöthig ist. Nur im Laufe der Modulation kömmt sie

Lexicon der Pyrat von Bruck, Georg Lambeck, welcher einen besondern Tonkünstler, dieses Wort zu traktiren, unterhalten haben soll.

Des. So wird die zweyte Saite der diatonisch chromatischen Tonleiter genannt, wenn sie zu dem Tone b die kleine Terz, zu as die Quarte, u. s. w. macht. Weil sie zugleich unter dem Namen cis die große Terz zu a, oder die Quarte zu fis, u. s. w. abgeben muß, \*) so kann sie gegen die Saite C nicht in dem reinen Verhältnisse einer kleinen Secunde, nemlich in dem Verhältnisse  $\frac{15}{16}$  gebraucht werden,

sondern sie erscheint bey der Temperatur der Töne in dem Verhältnisse  $\frac{243}{256}$ . Es hat damit nemlich eben die Verwandtschaft, wie mit dem Tone as und cis, wovon in dem Artikel As gehandelt worden ist.

Des dur. So nennet man diejenigen der vier und zwanzig Tonarten der modernen Musik, in welcher der durch ein b erniedrigte Ton d zum Grundtone der harten Tonart angenommen wird. Damit die Stufenfolge ihrer Tonleiter der Natur der harten Tonart entspreche, \*\*) müssen, nächst dem durch ein b erniedrigten Grundtone, noch die Töne h, e, a und g in b, es, as und ges verwandelt werden. Die Stufen dieser Tonart werden gewöhnlich in folgenden Verhältnissen ausgehbt:

as	b	c	des
$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$

zuweilen in solchen Konzerten vor, die aus einer Tonart gesetzt sind, die schon viele Be porgezeichnet hat. D sol re bezeichnet in der alten Solmisation das kleine d, \*\*\*) weil die so genannte Mutation es notwendig machte, daß bey dem Solmiren auf dieser Note d bald die Sylbe sol, bald auch re gesungen werden mußte. Bewegte sich der Gesang

\*) S. den Artikel Cis.

\*\*) S. Tonart.

\*\*\*) Warum auf dieses d nicht eben so, wie auf das eingestrichene, die Sylbe la fallen konnte, findet man in dem Artikel D la sol re.

Gesang in dem Hexachorde des großen G, so machte d die fünfte Stufe des Hexachords aus, auf welche man bey dem Solmisiren die Sylbe sol sang, als

G A H c d e  
ut re mi fa sol la.

Modulirte die Melodie aber in dem Hexachorde des kleinen c, so war in diesem Falle d die zweite Sylbe des Hexachords, auf welche jederzeit re gesungen wurde, als

c d e f g a  
ut re mi fa sol la.

In der neuern Solmisation, in welcher man die Mutation der Sylben durch Hinzufügung der siebensten Sylbe h zu vermeiden gewußt hat, wird der Ton d in allen Oktaven mit der Sylbe re bezeichnet.

Dessus (franz.), s. Diskant.

Deutsche Flöte, Flute Allemande, und vor Zeiten auch Dolzflöte genannt, ist eigentlich eine veraltete Art der Querflöte mit sechs Tonlöchern und einem mit einer Klappe bedeckten Loche, welche sich von unsrer modernern Quersflöte bloß dadurch unterscheidet, daß sie innerhalb des Rundloches einen Kern, wie die Flöte à bec, hat. Der Ambitus ihrer Töne erstreckt sich von dem eingestrichenen d, mit Inbegriff aller so genannten halben Töne, bis zum dreygestrichenen g.

Zuweilen wird von einigen auch unsere moderne Flöte mit dem Namen der deutschen Flöte bezeichnet.

Deutsche Gitarre, s. Cister.

Deutsche Leyer, s. Leyer.

Deutscher Baß. Mit diesem Namen bezeichnet man ein Vogeninstrument, welches in Ansehung seiner Größe zwischen einem Contraviole und einem Violinele das Mittel hält. Er wird mit fünf (zuweilen auch mit sechs) Darmsaiten bezogen, die man auf verschiedne Arten zu stimmen pflegt. Anseht ist dieses Instrument nur noch bey der Tanzmusik gebräuchlich, wo es oft die Stelle des Violoncell und Contraviolons zugleich vertreten muß.

Deutsche Tabulatur, s. Tabulatur.

Di, ist eine der Belgischen Sylben; s. Solmisation.

Diagramma. Bey den Griechen bezeichnete dieses Wort das nemliche, was wir anseht die Tonleiter nennen. Als in den spätern Jahren hundertten die Harmonie erfunden worden war, bedeutete es eine Partitur. Zuweilen wurde auch darsunter das Liniensystem verstanden.

Diapason war bey den Griechen das Intervall, welches wir anseht eine Oktave nennen. Es wurde auch zugleich zur Bezeichnung derselben Intervallen gebraucht, welche außerhalb der Grenzen der Oktave liegen; so nannte man die Undecime diapason cum diatessaron, die Duodecime diapason cum diapente, und die zweyfache Oktave Diadiapason. Heut zu Tage verkehrt man darunter zuweilen den Umfang der Töne einer Singstimme oder eines Instrumentes.

Diapason cum diapente, der griechische Name der vollkommenen oder reinen Undecime.

Diapason cum diatessaron, der Name der vollkommenen oder reinen Duodecime.

Diapente bezeichnete bey den Griechen das Intervall, welches bey uns unter dem Namen der reinen Quinte bekannt ist. Zuweilen wurde dieses Intervall auch Dioxia genannt.

Diapente col Ditono, die große Septime.

Diapente col Semiditono, die kleine Septime.

Diaphonie. Die Griechen bezeichneten ihre dissonirenden Intervallen, wozu nach ihren Begriffen auch alle Terzen und Sexten gehörten, mit dem Ausdrucke Diaphona, und nannten im Gegentheile die consonirenden Symphona. Zu den Zeiten des Guido bezeichnete man mit Diaphonie die Stimme, die man anseht Diskant nennet, und nach der Erfindung der Harmonie wurde darunter eine zweystimrige Komposition verstanden.

Diaschisma ist der griechische Name eines kleinen Intervalles, welches bloß bey den Berechnungen der Tonverhältnisse vorkömmt, und bedeutet so viel, als ein Intervall welches durch Spaltung oder Theilung eines andern Intervalles entsteht. Es ist

1) der Unterschied zwischen dem großen halben Tone und zwischen dem kleinen Limma. Hier hat man von dem großen halben

Tone das kleine Limma ab, so bleibt der Rest 2048 : 2025, welchen man das Diaschisma nennet; s. E.

$$\begin{array}{r}
 \text{von dem großen halben Tone} = 26 : 25 \\
 \text{abgezogen das kleine Limma} = 128 : 135 \\
 \hline
 128 \quad 75 \\
 32 \quad 45 \\
 \text{bleibt } 16 \quad 15 \\
 \hline
 \text{das Diaschisma} = 2048 : 2025
 \end{array}$$

Das Diaschisma ist  
2) der Unterschied zwischen der Diesis und dem syntonischen Komma. Wenn man von der

Dieis das syntonische Komma abziehet, bleibt das Diaschisma übrig; s. V.

$$\begin{array}{r}
 \text{Von der Dieis} = 128 : 125 \\
 \text{abgez. das synt. Komma} = 80 \quad 81 \\
 \hline
 125 \\
 1000 \\
 \hline
 \text{bleibt } 10240 : 10125 \\
 \text{5) } \\
 \hline
 \text{das Diaschisma} = 2048 : 2025
 \end{array}$$

Das Diaschisma und das kleine

Limma machen zusammen den großen halben Ton aus; als

$$\begin{array}{r}
 \text{das Diaschisma} = 2048 : 2025 \\
 \text{und das kleine Limma} = 135 \quad 128
 \end{array}$$

10240 16200

6144 4050

2048 2025

2764,8 : 25920,8

6) 4608 : 4320

machen 6) 768 : 720

8) 96 : 90

6) 16 : 15

den großen halben Ton = 16 : 15

Das syntonische Komma aber und das Diaschisma machen die Diesis;

s. E.

$$\begin{array}{r}
 \text{Das Diaschisma} = 2048 : 2025 \\
 \text{und das synton. Komma} = 81 \quad 80
 \end{array}$$

2048

16384

165888 : 162000

machen 8) 20736 : 20250

6) 3456 : 3375

9) 384 : 375

3) 128 : 125

Dieis = 128 : 125

**Dia páfma.** So wurde von den Alten die Pause zwischen zwey Versen eines Gesanges genannt.

**Dia staltisch** wurde bey den Griechen eine Melodie genannt, welcher der Charakter erhabener Empfindungen eigen war. S. Melopdie.

**Dia stema** war bey den Griechen dasjenige, was wir ein Intervall nennen.

**Dia reffaron** (griech.) heißt eine Tonfolge durch vier Stufen. Die Griechen bezeichneten mit diesem Ausdruck das Intervall der reinen Quarte.

**Dia toni,** s. *Soni mobiles.*

**Dia tonisch** heißt eine Fortschreitung durch solche Stufen der Tonleiter, die aus ganzen und großen halben Tönen bestehen. Die Griechen bezeichneten mit diesem Ausdruck eines ihrer drey Klanggeschlechter, und zwar dasjenige, in welchem jedes Tetrachord aus einer Folge von vier Stufen bestand, von welchen die erste zu der zweyten einen großen halben Ton, die zweyte zur dritten und die dritte zur vierten aber einen ganzen Ton ausmachten. \*) Das diatonische Klanggeschlecht ist das einzige, welches von den Griechen in die moderne Musik übergetragen worden ist, ohne seine Natur ganz zu verändern; denn man giebt noch bis jetzt jeder Ton

c cis d dis e f fis g gis a ais h c  
o des d es a f ges g as a b h c

Folgende Tabelle enthält die Verhältnisse dieser diatonisch chromatischen Tonleiter für jeden Grund-

folge, die aus keinen kleinern Intervallen bestehet, als aus ganzen und großen halben Tönen, den Namen diatonisch, und unterscheidet sie dadurch von zwey andern Arten der Fortschreitung, die durch kleine halbe Töne, und durch Viertelstöne geschehen, und die man chromatisch und enharmonisch nennet. So lange die Melodie sich bloß durch ganze und große halbe Töne bewegt, wird die diatonische Eigenschaft derselben durch keine vorherzeichneten Versetzungszeichen aufgehoben; daher sind die Tonfolgen *ais gis ais h*, oder *ges as b tes* eben sowohl diatonisch, als die Tonreihe *c d e f*.

In dem Artikel Klanggeschlecht findet man das Verhältniß der Töne der diatonischen Tonreihe, und die Veraleichung derselben mit den Verhältnissen, in welchen sie von den Griechen ausgebildet wurden.

**Dia tonisch chromatische** Tonleiter. Man versteht darunter diejenige Tonleiter, welche entsteht, wenn man die, durch die Versetzung der harten Grundtonart c auf andere Grundtöne notwendige Modifikationen der Töne durch Kreuze oder Be, mit den Tönen der Grundtonleiter c vermischt. \*\*) j. V.

ton nach der Kirnbergerschen Temperatur der Töne,

\*) S. Tetrachord.

\*\*) S. Tonleiter und Klanggeschlecht.

Prime oder Grundton.	kleine Se- cunde, oder übermäßige Prime.	große Se- cunde, oder verminderte Tera.	kleine Tera, oder über- mäßige Secunde.	große Tera, oder ver- minderte Quarte.	Quarte.	übermäß- ige Quarte, oder ver- minderte Quinte.
c I	cis oder des $\frac{243}{256}$	d $\frac{8}{9}$	dis — es $\frac{27}{32}$	e $\frac{4}{5}$	f $\frac{3}{4}$	fis — ges $\frac{32}{45}$
cis — des I	d $\frac{2048}{2187}$	dis — es $\frac{8}{9}$	e $\frac{1024}{1215}$	f $\frac{64}{81}$	fis — ges $\frac{8102}{10935}$	g $\frac{512}{729}$
d I	dis — es $\frac{243}{256}$	e $\frac{10}{9}$	f $\frac{27}{32}$	fis — ges $\frac{4}{5}$	g $\frac{3}{4}$	gis — as $\frac{729}{1024}$
dis — es I	e $\frac{128}{135}$	f $\frac{8}{9}$	fis — ges $\frac{1024}{1215}$	g $\frac{64}{81}$	gis — as $\frac{3}{4}$	a $\frac{1024}{1449}$
e I	f $\frac{15}{16}$	fis — ges $\frac{8}{9}$	g $\frac{5}{6}$	gis — as $\frac{405}{412}$	a $\frac{120}{135}$	ais — b $\frac{45}{64}$
f I	fis — ges $\frac{128}{135}$	g $\frac{8}{9}$	gis — as $\frac{27}{32}$	a $\frac{128}{135}$	ais — b $\frac{3}{4}$	h $\frac{32}{45}$
fis — ges I	g $\frac{15}{16}$	gis — as $\frac{8645}{4096}$	a $\frac{135}{161}$	ais — b $\frac{405}{512}$	h $\frac{3}{4}$	c $\frac{45}{64}$
g I	gis — as $\frac{243}{256}$	a $\frac{144}{161}$	ais — b $\frac{27}{32}$	h $\frac{4}{5}$	c $\frac{3}{4}$	cis — des $\frac{729}{1024}$
gis — as I	a $\frac{4096}{4147}$	ais — b $\frac{8}{9}$	h $\frac{1024}{1215}$	c $\frac{64}{81}$	cis — des $\frac{3}{4}$	d $\frac{512}{729}$
a I	ais — b $\frac{432}{512}$	h $\frac{161}{180}$	c $\frac{161}{192}$	cis — des $\frac{13041}{10384}$	d $\frac{161}{216}$	dis — es $\frac{1449}{2048}$
ais — b I	h $\frac{128}{135}$	c $\frac{8}{9}$	cis — des $\frac{27}{32}$	d $\frac{64}{81}$	dis — es $\frac{3}{4}$	e $\frac{32}{45}$
h I	c $\frac{15}{16}$	cis — des $\frac{3645}{4096}$	d $\frac{5}{6}$	dis — es $\frac{405}{412}$	e $\frac{3}{4}$	f $\frac{45}{64}$

Quinte.	kleine Sexte oder über- mäßige Quinte.	große Sexte oder ver- minderte Septime	kleine Sep- time oder übermäßige Sexte	große Sep- time oder verminderte Oktave.	Oktave.
$\frac{5}{3}$	gis— as $\frac{81}{128}$	a $\frac{96}{107}$	ais— b $\frac{9}{10}$	h $\frac{8}{9}$	c $\frac{1}{1}$
gis— as $\frac{2}{3}$	a $\frac{81 \cdot 02}{13041}$	ais— b $\frac{16}{17}$	h $\frac{2048}{3047}$	c $\frac{128}{147}$	cis— des $\frac{1}{2}$
a $\frac{108}{107}$	ais— b $\frac{81}{128}$	h $\frac{3}{4}$	c $\frac{9}{10}$	cis— des $\frac{2187}{4096}$	d $\frac{1}{2}$
ais— b $\frac{2}{3}$	h $\frac{256}{407}$	c $\frac{16}{17}$	cis— des $\frac{9}{10}$	d $\frac{128}{147}$	dis— es $\frac{1}{2}$
h $\frac{2}{3}$	c $\frac{5}{8}$	cis— des $\frac{1215}{2048}$	d $\frac{5}{6}$	dis— es $\frac{135}{256}$	e $\frac{1}{2}$
c $\frac{2}{3}$	cis— des $\frac{81}{128}$	d $\frac{16}{17}$	dis— es $\frac{9}{10}$	e $\frac{8}{9}$	f $\frac{1}{2}$
cis— des $\frac{10935}{101384}$	d $\frac{5}{8}$	dis— es $\frac{1215}{2048}$	e $\frac{9}{10}$	f $\frac{135}{256}$	fis— ges $\frac{1}{2}$
d $\frac{2}{3}$	dis— es $\frac{81}{128}$	e $\frac{3}{4}$	f $\frac{9}{10}$	fis— ges $\frac{9}{10}$	g $\frac{1}{2}$
dis— es $\frac{2}{3}$	e $\frac{256}{407}$	f $\frac{16}{17}$	fis— ges $\frac{2048}{3047}$	g $\frac{128}{147}$	gis— as $\frac{1}{2}$
e $\frac{161}{140}$	f $\frac{161}{256}$	fis— ges $\frac{161}{170}$	g $\frac{151}{288}$	gis— as $\frac{4347}{8192}$	a $\frac{1}{2}$
f $\frac{2}{3}$	fis— ges $\frac{256}{407}$	g $\frac{16}{17}$	gis— as $\frac{9}{10}$	a $\frac{256}{483}$	ais— b $\frac{1}{2}$
fis— ges $\frac{2}{3}$	g $\frac{5}{8}$	gis— as $\frac{1215}{2048}$	a $\frac{90}{107}$	ais— b $\frac{125}{256}$	h $\frac{1}{2}$

**Diatonisches Klanggeschlecht.** Der ganze Umfang der in der Musik gebräuchlicher Töne, die unter einander in ganzen und großen halben Tönen fortschreiten. S. Klanggeschlecht.

**Diatonische Tonleiter** ist eine solche, die von ihrem Grundtone bis zu der Oktave desselben durch fünf ganze und zwey große halbe Töne auf- oder absteiget. S. Tonart.

**Diazeuxis**, lat. Disjunctio. Man bezeichnet mit diesem Worte in der Musik der alten Griechen die Trennung zweyer nach einander folgenden unverbundenen Tetrachorde, durch einen zwischen beyden Tetrachorden vorhandenen Ton. Eine solche Trennung ereignete sich z. B. bey den Tetrachorden Meson und Diezeugmenon, bey welchen die Trennung durch den Ton Tritenymmenon oder durch unser modernes b geschieht; z. E.

c   f   g   a	b	h   c   d   e.
Tetrachord		Tetrachord
Melson.		Diezeugmenon.

**Dichord.** Der Name eines zweysaitigen Instruments der alten Egyptier und Griechen, dessen Verbindung den Assyren zugeschrieben wird. Den noch davon vorhandenen Abbildungen auf alten Kunstwerken zu Folge, hat es aus einem langen und schmalen Corpus bestanden, welches unsern Monochorden ähnlich ist. Am obern Ende war es mit einem kleinen Wirbelkasten und einer Art von Kopf oder Schnecke versehen; man weiß aber nicht incher, wie es eigentlich traktirt worden ist.

Burney hat auf einem vor Zeiten aus Egypten nach Rom gebrachten Obelisk ein Dichord in der Form des Colosseum entdeckt; eine Form, die es außer Zweifel zu setzen scheint, daß man sehr früh den Vortheil entdeckt habe, Verschiedenheit der Töne auf einem

Saiteninstrumente mittelst des Druckes der Saiten auf ein Griffbrett hervorzubringen.

**Dichte Klanggeschlechter**, siehe Genera spilla.

**Didymoen.** Waren Feste der alten Griechen in der Stadt Miletus in Kleinasien, bey welchen musikalische Wettstreite veranstaltet wurden.

**Diele**, s. Diesis.

**Diesis**, (griech.) die Theilung. Mit diesem Worte bezeichnen einige alte griechische Tonlehrer drey verschiedene kleine Intervallen, nemlich die Hälfte, und den dritten und vierten Theil eines ganzen Tones. Den vierten Theil eines Tones nannte man die enharmonische Diesis, den dritten Theil die chromatische Diesis, und die Hälfte eines ganzen Tones wurde die große Diesis genannt. Von dieser letzten Benennung stammt der Name Diesis (franz. Dieze) ab, womit verschiedene Nationen das Versetzungszeichen benennen, welches bey uns das Kreuz heißt, und daher nennen z. B. die Franzosen die Töne c, d etc. (die sie nach der Solmisation mit ut und re, u. s. w. bezeichnen,) wenn sie durch ein Kreuz in cis und dis verandert worden sind, ut diese, re diese, u. s. w.

Heut zu Tage wird bey uns der der Diesis insbesondere ein kleines Intervall verstanden, welches oft bey der Berechnung der Intervallenverhältnisse vorkommt, und dem das Verhältniß 128 : 125 eigen ist. Diese Diesis ist

1) der Unterschied zwischen dem großen und kleinen halben Tone, z. E. zwischen c des und c cis, oder der Unterschied zwischen den sogenannten enharmonischen Tönen, z. B. zwischen dis es, fis ges u. s. w. denn wenn man von dem großen halben Tone den kleinen abziehet, so erhält man die Diesis als Rest; z. E.

von c des	=	16	:	15	
abgezogen c cis	=	24	:	25	
		64	:	75	
		32	:	30	
bleibt für					
cis des der	3)	384	:	375	
Rest		=	128	:	125

Die Diesis ist auch

2) der Unterschied zwischen dem großen und kleinen Limma; hier

$$\begin{array}{r} \text{von dem großen Limma} = 27 : 25 \\ \text{abgezogen das kleine Limma} = 128 : 135 \end{array}$$

het man dieses von jenem ab, so bleibt die Diesis übrig; z. B.

$$\begin{array}{r} 216 \quad 125 \\ 54 \quad 75 \\ 27 \quad 25 \end{array}$$

$$\text{bleibt} \quad 3456 : 3375$$

$$\text{übrig} \quad 384 : 375$$

$$\text{die Diesis} = 128 : 125$$

Die Diesis ist um das Diaschisma größer, als das syntonische Komma, das heißt, sie besteht aus dem synt.

$$\begin{array}{r} \text{das Diaschisma} = 2048 : 1925 \\ \text{und das synt. Komma} = 81 \quad 80 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 2048 \\ 16384 \end{array}$$

$$165888 : 162000$$

$$\text{machen} \quad 8) \quad 20736 : 20250$$

$$\text{zusammen} \quad 6) \quad 3456 : 3375$$

$$9) \quad 384 : 375$$

$$3) \quad 128 : 125$$

$$\text{die Diesis} = 128 : 125$$

Die Diesis und der kleine halbe Ton machen zusammen genommen den

großen halben Ton aus; als

$$\begin{array}{r} \text{die Diesis} = 128 : 125 \\ \text{und der kleine halbe Ton} = 25 : 24 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 640 : 500 \\ 256 : 250 \end{array}$$

$$\text{machen den} \quad 320\phi : 300\phi$$

$$2) \quad \text{großen halben Ton} = 16 : 15$$

Die Diesis und das kleine Limma machen zusammen das große Limma

aus; als

$$\begin{array}{r} \text{die Diesis} = 128 : 125 \\ \text{und das kleine Limma} = 135 : 128 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 640 \quad 1000 \\ 384 \quad 250 \\ 128 \quad 125 \end{array}$$

$$\text{machen} \quad 1728\delta : 1600\phi$$

$$8) \quad 216 : 200$$

$$\text{das große Limma} = 27 : 25$$

Diezeugmenon ist der Name des vierten griechischen Tetrachords, welches in dem so genannten großen oder unveränderlichen Tonssysteme

der Griechen zwischen den Tetrachorden Synemmenon und Hyperbolaeon lag. Es faßte die Töne Paramese, Trita diezeugmenon, Pa-

ranste diezeugmenon oder diezeugmenon diatonos, und Nete diezeugmenon in sich, die unsern Tönen  $\bar{h}$   $\bar{c}$   $\bar{d}$   $\bar{e}$  entsprachen. Den Namen diezeugmenon oder des abgeforderten Tetrachords erhielt es, weil es mit einem Tone anfangt, welcher mit den Tönen des vorhergehenden Tetrachords nichts gemein hatte. **S. Tetrachord.**

**Diezeugmenon diatonos**, die dritte Saite des Tetrachords Diezeugmenon, die auch Paraneze diezeugmenon genannt wurde, und unserm eingestrichenen  $\bar{d}$  entspricht; **s. Tetrachord.**

**Dilettant**. Darunter versteht man eine Person, die eine Singstimme oder ein Instrument zu ihrem Vergnügen ausübt, \*) ohne die Musik zu ihrer Hauptbeschäftigung zu machen, oder sich durch dieselbe Unterhalt zu verschaffen.

**Diluendo**, verflüschend, zeigt an, daß der Ton nach und nach bis zum völligen Verflüschern abnehmen soll.

**Diminuendo**, vermindern oder abnehmend. Mit diesem Ausdrucke wird in den Notenschriften angezeigt, daß man den Ton, nachdem er sich zuvor in einem bestimmten Grade der Stärke hat hören lassen, immer schwächer, und an Stärke abnehmend, intoniren soll. Man braucht statt dieses Wortes, welches oft in dim. abgekürzt wird, auch das folgende Zeichen,  $\blacktriangleleft$ .

**Diminutio**. Dieses Wort bezeichnet 1) dasjenige Verfahren, wobey man einen melodischen Satz (und zwar am gewöhnlichsten den Hauptsatz in der Fuge) in einer Stimme mit vermindelter Geltung der Noten wiederholt, so daß z. E. die weißen Noten in Viertel, die Viertel in Achtel u. s. w. verwandelt werden. Man pflegt alsdenn zu sagen, der Satz sey per diminutionem wiederholt oder nachgeahmt worden. **S. Nachahmung.** 2) versteht man unter Diminutio die Zergliederung der Hauptnoten des Taktes in Noten von geringerem

Werthe, z. E. wenn ein Viertel in zwey Achtel, oder in vier Sechsteltheile zergliedert wird.

**Dioxia**. Diesen Namen gaben die Alten zuweilen dem Intervalle der Quinte, welches gewöhnlicher Diapente genannt wurde.

**Direktor**, s. Musikdirektor.

**Dis**. Mit dieser Sylbe pflegt man die vierte Saite unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter zu bezeichnen, im Falle sie zu dem Tone  $\bar{h}$  die große Terz, oder zu  $\bar{g}$  die Quinte macht. Sie führt auch den Namen es, wenn sie z. B. als kleine Terz zu  $\bar{c}$ , oder als Quinte zu  $\bar{a}$  gebraucht wird. Als  $\bar{a}$  betrachtet, sollte sie gegen die ganze Saite  $\bar{c}$  als übermäßige Secunde,

eigentlich das Verhältniß  $\frac{64}{75}$  haben. \*\*) Aus Gründen aber, die schon benähtigt in dem Artikel  $\bar{a}$  erklärt worden sind, wird sie in dem Verhältnisse  $\frac{27}{32}$  gebraucht.

Als Grundton der harten Tonart ist der Ton  $\bar{d}$ , wegen der allzuvielen Kreuze, die dabey vorgezeichnet werden müßten, nicht gebräuchlich, wohl aber zuweilen als Tonica der weichen Tonart. **Siehe Diatona.**

**Disdiapason** bezeichnete bey den Griechen das Intervall, welches wir heut zu Tage eine zweifache Oktave nennen. Ohne Zweifel mußte bey ihnen dieses Wort zugleich in einem weitern Sinne gebraucht werden, als bey uns der Name Doppeloctave, weil ihr ganzes Tonstufensystem in den Umfang von zwey Oktaven eingeschlossen war. **S. Tetrachord.**

**Diskant** ist die höchste der vier Hauptstimmen, in die man den Umfang aller Töne, welche die menschliche Stimme hervorbringen kann, eingetheilt hat; sie wird deswegen auch von den Italiänern Soprano und von den Franzosen la Dessus genannt. Oft giebt man ihr auch den Namen Canto, (von cantare singen,) vermuthlich deswegen, weil sie in dem vollstimmigen

\*) Von dem italienischen Weltworte dilettare sich vergnügen.

\*\*) **S. Verhältnisse.**

Gefange den Hauptgesang führt. Nur Frauenzimmer, Knaben und Kastriren könnten die Höhe dieser Stimme erreichen; weil aber selbst diese hohen Stimmen von verschiedenem Umfange sind, so unterscheidet man zwey Gattungen derselben, und nennet dieselige Diskant-Stimme, die sich von dem eingestrichenen *c* bis zum zweygestrichenen *a*, oder noch höher, erstreckt, den hohen Diskant, diejenige aber, die von dem ungestrichenen *a* bis zum zweygestrichenen *e* oder *f* reicht, den tiefen Diskant, (ital. mezzo soprano, franz. Bas - dessus) zuweilen aber auch den hohen Alt.

Der Diskant ist bey allen vollstimmigen Stücken die Hauptstimme, die deswegen auch, weil sie den Hauptgesang enthält, die mehrste Ausbildung im Satze verlangt. In der Instrumentalmusik vertritt die erste Violine die Stelle des Diskantes, \*) der auch bey der Vereinigung der Vokal- und Instrumentalmusik, besonders in Chören, von dieser Instrumentalpartie besonders unterstützt wird, so wie der Alt von der zweyten Violine, und der Tenor von der Basse.

Sulzer macht über diese Stimme folgende wichtige Bemerkung: \*\*) „Da die höchsten Töne weniger nachklingen als die tiefen, so ist es der Natur dieser Stimme ganz gemäß, daß sie mehr kurze Noten, oder so genannte Diminutionen habe, als jede andere Stimme, insonderheit in Konzerten für solche Instrumente, die den Ton nicht aushalten können. Es ist abniedem der Natur gemäß, daß höhere Stimmen schneller reden und singen, als tiefe, welche durch ein zu geschwindes Fortschreiten von einem Tone zum andern eine Verwirrung verursachen würden.“ Aus eben diesem Grunde schicken sich alle Arten der melodischen Auszierungen, die Seher

„und Sänger anzubringen pflegen, in diese Stimme am besten, die wegen ihrer Höhe weder der lieblichen Verbindungen, noch der sanften Schleifungen und anderer zum Nachdruck gehöriger Veränderungen, wodurch die tiefen Töne oft so sehr reizend werden, in dem Grad fähig ist, als andre Stimmen.“

Zu den Zeiten des Johann von Muris (in dem ersten Viertel des 14ten Jahrhunderts) verstand man unter Diskant diejenige Stimme, die zum Tenor oder Basse von höhern Stimmen aus dem Stegreife gesungen wurde, wie Rousseau \*\*\*) aus folgender Stelle des Muris deutlich beweist: *Discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.* Diese Art des Gesanges aus dem Stegreife siehet man gemeinlich als die erste Spur der Harmonie an.

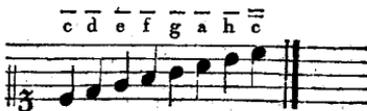
Diskantgeige, s. Violine.

Diskantist nennet man denjenigen, der die in dem Artikel Diskant beschriebene Diskantstimme ausführt.

Diskantklausel, s. Konzluß.

Diskantpommer, s. Pommer.

Diskantschlüssel, oder Diskantszeichen, nennet man den C Schlüssel, †) wenn er auf die unterste Linie des Linien-systemes gesetzt ist, und also anzeigt, daß das eingestrichene *c* auf dieser Linie siehet, und die übrigen Töne darnach abgezählt werden sollen; z. E.



Er hat diesen Namen deswegen erhalten, weil man gewohnt ist, die Noten für die Diskantstimme mit

\*) Oder bey Musik von lauter Blasinstrumenten die Fide, oder die erste Oboe oder Clarinette.

\*\*) In seiner Theorie der schönen Künste. Art. Discant.

\*\*\*) In seinem Dictionnaire de Musique.

†) C. Noten.

dem C Schlüssel auf dieser Linie zu bezeichnen. Oft nennet man diesen Schlüssel auch das Clavierzeichen, weil ebendem in Konzisten für Clavierinstrumente die Oberstimme jederzeit in diesem Zeichen vorgezelter wurde. Seit geraumer Zeit bedient man sich nicht allein in den Stimmen für diese Instrumente lieber des G Schlüssels oder des so genannten Violinzeichens, sondern man hat hier und da auch angefangen in der Diskanzstimme den G Schlüssel mit dem Diskanzzeichen zu vertauschen.

**Dis moll.** Eine der vier und zwanzig Tonarten der neuern Musik, nemlich diejenige, in welcher der durch ein Kreuz erhöhte Ton d zum Grundtone der weichen Tonart angenommen wird. Um ihrer Stufenfolge die natürliche Beschaffenheit der weichen Tonleiter \*) zu geben, müssen die Töne f, c, g, a und e einen halben Ton erhöht, und in fis, cis, gis, ais, und eis ver-

wandelt werden. Diese Tonart, derer man sich zum Grundtone eines ganzen Konzistes wegen der Nothwendigkeit der vielen Kreuze nicht bedient, \*\*) und die nur zuweilen in Konzisten aus gewöhnlichen Tonarten in dem Laufe der Modulation vorkommt, wird auch unter der Gestalt der Tonart es moll gebraucht, mit der sie im Tonssysteme gleiche Saiten hat. Auf den Clavierinstrumenten ist unter beyden kein anderer Unterschied, als derjenige, der durch die Verschiedenheit der Noten verursacht wird; auf den Bogensinstrumenten aber ist der Unterschied zwischen beyden sehr beträchtlich, und zwar sowohl in der Fingersetzung, als auch in der Wirkung aufs Ohr; denn dis moll klingt z. B. auf der Violine viel schärfer als es moll. Die Stufen der weichen Tonleiter von dis werden in folgenden Verhältnissen ausgeübt:

dis	eis	fis	gis	ais	h	cis	dis
I	$\frac{8}{9}$	$\frac{1024}{1215}$	$\frac{3}{4}$	2	$\frac{256}{405}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$

Uebrigens kömmt bey dem Gebrauche dieser Tonart der Fall vor, daß man, um ihren unterhalbten Ton zu erhalten, den obnehin schon durch ein Kreuz erhöhten Ton cis, vermittelst des so genannten großen oder einfachen Kreuzes, noch um einen halben Ton erhöhen muß, \*\*\*) wodurch verursacht wird, daß er vermittelst der d Saite intonirt werden muß. Dieses durch zwey Kreuze um einen ganzen Ton erhöhte c wird sodann cisis genannt.

**Disposition** oder Anordnung ist in der Musik bloß in dem Falle gebräuchlich, wenn von der Einrichtung einer Orgel die Rede ist, und man versteht darunter die Anzahl der Claviere, und die Zahl und Beschaffenheit der Stimmen, die jedes derselben enthält, die Anzahl der Bälge, Windladen u. d. gl.

**Disolutio**, s. Eclipsis.

**Dissonanz**. Die harmonische Vereinigung zweyer oder mehrerer Töne die im Zusammenklange unserm Gehöre unangenehm sind, und das Gefühl in einen gewissen Zustand von Unruhe setzen, vermöge dessen es ein Verlangen nach einem solchen Wohlklange äußert, den man die Auflösung der Dissonanz nennet.

Einige Tonleiter theilen die Dissonanzen in wesentliche und zufällige, betrachten die letzten als Vorhänge, und verstehen unter den ersten den Akkord der kleinen Septime auf der Dominante einer jeden Tonart, mit dessen Umkehrungen in den Tertiquanten, Terzquarten und Secunden; Akkord. Andere betrachten alle an sich verschiedene dissonirende Zusammenstimmungen der Töne als besondere und wesent-

\*) G. Tonart.

\*\*) Es sey denn, daß es bloß zur Übung geschieht, um der Ausübung aller Tonarten mächtig zu werden.

\*\*\*) G. Noten.

sich verschiedene Akkorde, weil sie theils in dem Generalbasse als für sich bestehende dissonirende Akkorde bezeichnet werden, theils auch, weil ihre dissonirenden Intervallen nicht immer, so wie bey einem eigentlichen Vorhalte, auf eben denselben Grundnote aufgelöst werden, u. s. w. Diese Verschiedenheit, die jedoch nur die Lehrart, nicht aber den praktischen Gebrauch der Dissonanzen trifft, hat zu zwey verschiedenen gängbaren Systemen der Harmonie Gelegenheit gegeben, von denen jeder Tonlehrer entweder nach seiner besondern Ueberzeugung oder dabey gemachten Erfahrung, oder auch nach dem erhaltenen Unterrichte, eines wählet, um den Zusammenhang der Harmonie daraus zu erklären. Von der Verschiedenheit dieser Systeme findet man das Nöthigste in den Artikeln Akkord, Septime und Stammakkord, so wie überhaupt in jedem besondern Artikel, der auf diese Verschiedenheit Bezug hat, die Verschiedenheit der Lehrart, die in beyden Systemen merklich ist, angezeigt wird.

Von den wahrscheinlichen Ursachen der dissonirenden Wirkung der Ebne ist schon in dem Artikel Consonanz gehandelt worden; eine solche dissonirende Wirkung äußern auf unser Ohr folgende Intervallen:

- 1) die verminderte Quinte mit ihrer Umkehrung in die übermäßige Quarte;
- 2) die übermäßige Oktave und ihre Umkehrung in die verminderte Quarte;
- 3) die übermäßige Sexte;
- 4) alle Septimen und Secunden;
- 5) alle Nonen, das heißt, alle solche Tonverbindungen von zwey, neun oder sechzehn Stufen, bey welchen der höhere Ton gegen den Grundton dissonirt.

Hierzu werden von einigen Tonlehrern noch gerechnet, die Undecime und Terzdecime, oder die in dissonirende Verbindung gebrachte Quarte und Sexte.

In Ansehung des praktischen Gebrauches der Dissonanzen kömmt in Betracht, theils ihre richtige grammatische Behandlung, theils und vorzüglich aber auch ihre zweckmäßige

sige Anwendung in Rücksicht auf den ästhetischen Theil eines Tonstückes.

Die richtige grammatische Behandlung der Dissonanzen erfordert

- 1) die Vorbereitung derselben. Eine Dissonanz vorbereiten heißt nichts anders, als denjenigen Ton, der in einer guten Taktzeit als Dissonanz aufgeführt werden soll, in der vorhergehenden schlechten Taktzeit als Consonanz hören lassen. Die Ursachen dieses Verfahrens, und die Art, wie dabey zu Werke gegangen wird, findet man in dem Artikel Vorbereitung;
- 2) die Bindung oder den Anschlag. Die aufgeführte Dissonanz muß (jedoch eigentlich nur in dem gebundenen Style) im guten Takttheile an die im vorhergehenden schlechten Takttheile enthaltene Vorbereitung gebunden seyn. Gegen diese angebundene Note tritt sodann in einer andern Stimme ein Ton ein, wodurch sie zu einer Dissonanz wird; z. E.



Diesen Prozeß nennet man den Anschlag der Dissonanz;

- 3) die Auflösung, oder den stufenweisen Fortschritt des dissonirenden Tones in ein consonirendes Intervall, der wieder in dem schlechten Takttheile geschieht; z. E.



Von den Auflösungen eines jeden dissonirenden Intervalles insbesondere findet man das Nothwendigste in seinem eignen Artikel. Siehe übrigens den Artikel Auflösung.

4) Die Vermeidung der Verdoppelung des dissonirenden Intervalles. Weil die Dissonanz bey ihrer Auflösung einen bestimmten Fortschritt erhalten muß, so würden im Falle der Verdoppelung derselben entweder fehlerhafte Oktavenfolgen entstehen, oder sie würde in einer Stimme gar nicht (oder ganz ihrer Natur zuwider) aufgelöst werden können.

Es versteht sich von selbst, daß zu der vollkommenern Kenntniß der grammatischen Behandlung der Dissonanzen zugleich alles dasjenige gehöre, was in den besondern Artikeln der dissonirenden Intervallen zerstreuet ist, und welches hier zu wiederholen ganz zweckwidrig seyn würde.

In Rücksicht auf ästhetische Wirkung hängt der zweckmäßige Gebrauch der Dissonanzen bloß von der richtigen Beurtheilung und von dem Geschmache des Tonsetzers ab. Da es indessen keinem Zweifel unterworfen ist, daß die Dissonanzen in unserm Gefühle eine gewisse Art von Unruhe, und ein Verlangen nach Wohlklang erwecken, so folgt hieraus im Allgemeinen, daß ihr Gebrauch bey angenehmen und ruhigen Empfindungen sparsam, bey unruhigen und störenden Leidenschaftlichen hingegen häufiger seyn müsse, und daß, wenn die Erwartung des Gefühls in eine gewisse Spannung versetzt werden soll, die Zurückhaltung der Auflösung dazu ein sehr schickliches Hülfsmittel sey.

Wortbeilhaber als alle Regeln, die sich allenfalls über diese Art des Gebrauches der Dissonanzen geben lassen, ist für den angehenden Tonsetzer das fleißige und aufmerksam Studium gut gearbeiteter Kunstprodukte, welche diese Regeln zwar nicht wörtlich, wohl aber in sehr fühlbaren Beispielen enthalten.

Ditonisches Komma, s. Komma.

Dithyramben, waren bey den Griechischen Gesänge, die mit Tanz

und Instrumentalmusik verbunden, und dem Bacchus zu Ehren gesungen wurden. Sie waren mit wilden, rasenden und unanständigen Geberden, als Folgen der Trunkenheit, vermischt. Man glaubt insofern, daß von denselben der Ursprung der theatralischen Vorstellungen hergeleitet werden müsse.

Dithyrambisch nannten die Griechen einen gewissen Ecyl, der auch der Bacchische hieß, weil er dem Bacchus gewidmet war. Der Charakter desselben bestand darinn, daß man sich besonders in den mittlern Tönen des Tonstemes aufhielt. Er wurde auch Meloides genannt.

Ditonus. So nannten die Griechen das Intervall der großen Terz, weil es aus zwey ganzen Tönen besteht.

Dittanaklasis oder Dittaleolange. Ein neues, im Jahre 1800 von dem Instrumentenmacher Müller zu Wien erfundenes Instrument. Die allg. musikalische Zeitung von 1801 enthält in dem 1sten Stücke folgende Nachricht davon. „Es ist nur drey Quarten, dratschuhe breit und hat zwey Claviaturen, so daß mehrere Personen zugleich spielen können. Das eine Clavier ist um eine Oktave höher gestimmt, als das andere; zwischen beyden ist eine Lyra mit Darmsaiten angebracht. Die Claviaturen stehen perpendicular. Der Ton ist voll und lieblich, und ähnelt dem der Bassethörner. Der Erfinder hat drey solche Instrumente verfertigt, deren drittes nur eine Claviatur hat.“

Divertimento. Der Name einer Gattung der Tonstücke für zwey, drey, vier oder mehr Stimmen, die bey der Ausführung nur einfach besetzt werden. Die verschiedenen Sätze, aus welchen ein solches Tonstück bestehet, sind weder polyphonisch gesetzt, noch so weitläufig ausgearbeitet, wie die eigentlichen Sonaten 2 Arten. Sie haben mehrtheils keinen bestimmten Charakter, sondern sind bloß Tongemälde, die mehr auf die Ergözung des Ohres, als auf den Ausdruck einer bestimmten Empfindung mit ihren Modifikationen, Anspruch machen. Das Divertimento kam zu Anfange der zweyten Hälfte des ver-

wichenen Jahrhundertes stark in Gebrauch, nachdem sich die Liebhaber an den vorher sehr üblichen Partien \*) zu vermindern angefangen hatte. Seit geraumer Zeit hat es dem Quartett und Quinzett ziemlich weichen müssen, nachdem diese Sonaten 3 Arten durch Haydn und Mozart so fleißig bearbeitet und vervollkommen worden sind.

**Divertissement** soll eigentlich eben so viel bedeuten, wie **Divertimento**; man gab aber diesen Namen in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhundertes nur solchen Clavierstücken, die aus kurz ausgeführten, und gemeinlich mit Tanzmelodien abwechselnden Sätzen bestanden.

In Frankreich bezeichnet man außerdem noch mit diesem Worte einen mit Gesang verbundenen Tanz, der in den ältern Opern in jedem Act eingeschaltet wurde.

d	e	f	g	a	b	c	d
1	$\frac{9}{10}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{108}{161}$	$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$

**Do.** Dieser Sylbe bedienen sich die Italiäner in der Solmisation anstatt der Sylbe *ut*.

**Dodecachord,** zwölffsaitig.

**Döff.** Ein alter Name der Prinzipalstimme in der Orgel.

**Doiflöte** oder **Duiflöte**, ist eine veraltete Orgelstimme, bey welcher jede Pfeife mit zwey Labien versehen war: **S. Doppelflöte.**

**Dokken,** s. **Springer.**

**Doktor der Musik,** lat. **Doctor musicae.** Die akademischen Würden in der Musik sind nur in England auf den beyden Universitäten zu Oxford und Cambridge eingeführt worden. Man ist jedoch daselbst gewohnt, nur zwey Grade derselben zu ertheilen, nemlich die

**Divisaram.** Der lateinische Name des vierten Tetrachords im griechischen Tonssysteme. **S. Tetrachord.**

**Divisaram extensa,** bedeutet die dritte Saite des in dem vorhergehenden Artikel angezeigten Tetrachords. Sie ist unserm eingestrichlenen **d** gleich. **S. Tetrachord.**

**D la re,** oder **d sol re.** Nach der ältern Art die **Do** zu bezeichnen, wird mit diesen Sylben der **Don** **d** angedeutet, den man sonst auch **ro** nennet. **S. Solmisation.**

**D moll.** Eine unserer vier und zwanzig Tonarten, in welcher, um die der weichen Tonart eigenthümliche kleine sechste Stufe zu erhalten, der **Don** **h** in **b** verwandelt werden muß. Die Stufen ihrer Tonleiter werden in unserm temperirten Tonssysteme in folgenden Tönen größten ausgebt:

Würde des **Baccalareus**, als den Niederern, und die Würde des **Doktors** als den höhern Grad. Licentiaten und Magister der Musik sind niemals creirt worden.

Zu welcher der gewöhnlichen vier Hauptfacultäten die **Baccalaren** und **Doktoren** der Musik gerechnet werden, darüber sind die mir bekannten Nachrichten widersprechend. \*\*) Am wahrscheinlichsten ist es, daß sie zur philosophischen Facultät gehören. So viel ist aber außer Zweifel, daß sie mit den graduirten Personen aller vier Facultäten gleichen Rang behaupten, und, so wie diese, das Recht haben, besondere Ehrenkleider zu tragen, die man auch in dem **Gross**

\*) **S. Partie.**

\*\*) Schetzwig in seinem Werke, *Cynosura conscient.* rechnet sie in quæst. 19. zu der theologischen, Georg Patsch hingegen in dem Werke *de inventis Nov. Antiquis etc.* zu der philosophischen Facultät. Als gegen das Ende des Jahres 1789 der evangel. Musikdirector zu Augsburg, Friedrich Hartmann Graf, der sich damals in England aufhielt, die musikal. Doktorwürde erhalten hatte, gaben verschiedene periodische Schriften die Nachricht, daß er persönlich von der Universität zu Oxford und mit allen daseitigen gewöhnlichen Feiertlichkeiten der Musik, unter Aufsührung des dafeligen Professors der Poesie, Herrn Robert Holmes, creirt worden sey. Nach Seiberts Tonkünstler - Lexikon hingegen ist ihm das Diplom bloß zugesandt worden.

brittanischen Staate von Guy Miège \*) abgebildet findet.

Ogbleich bekannt ist, daß schon der König Alfred, der im Jahre 886 die Universität zu Orford stiftete, mit derselben zugleich ein öffentliches Lehramt der Musik verband, und den Joannes Monachus zum ersten Lehrer desselben bestellte, so läßt sich doch der Zeitraum nicht mit Gewißheit bestimmen, in welchem man in der Folge angefangen habe, Baccalaren und Doctoren der Musik zu creiren. Nach Anston von Woodds Historia et antiquitat. univ. Oxoniens. sind die akademischen Würden in der Musik zugleich mit den akademischen Würden der vier Hauptfacultäten, nach den Zeiten des Königs Heinrich II. entstanden. \*\*)

Nach den Statuten der Universität zu Orford muß eigentlich derselbe, welcher die musikalische Doctorwürde erlangen will, schon vorher als Baccalaureus graduir worden seyn. Zur Erlangung dieses niederen Grades wird nach diesen Statuten erfordert, daß man sieben Jahre die theoretische und praktische Musik studirt, und von anerkannten Kennern eigenhändig geschriebene Zeugnisse seiner Fähigkeiten aufzuweisen habe. Nächst diesem muß man ein fünfstimmales Gesangsstück mit Instrumentalbegleitung componiren, solches an einem Tage, an welchem keine öffentliche Musik bey der Akademie statt findet, selbst aufführen, und die Aufführung desselben drey Tage vorher durch ein Programm ankündigen. Will nun der zum Baccalaureus creirte Tonkünstler auch die Doctorwürde erlangen, so muß er das Studium der Musik noch fünf Jahre lang fortsetzen, und nach Verlauf derselben abermals hinlängliche Zeugnisse von seiner erlangten Geschicklichkeit aufweisen können, bevor

er zum Doctor creirt werden kann. Siehe die im Jahre 1661 in 12 zu Orford herausgekommenen Statut. select. e corp. scatur. universit. Oxoniensis.

Daß man es heut zu Tage mit der Befolgung dieser in den Statuten enthaltenen Gesetze nicht mehr so genau nehme, und daß man auch jetzt die Doctorwürde erlangen kann, ohne vorher die Würde des Baccalaureus erlangt zu haben, bezugend alle Beyspiele der in der zweiten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts creirten Doctoren; so wie überhaupt die Ertheilung der Würde des Baccalaureus seit geraumer Zeit außer Gebrauch gekommen zu seyn scheint.

Daß auch unser Joseph Haydn während seines Aufenthaltes in England im Jahre 1791 von der Universität zu Orford zum Doctor der Musik creirt worden ist, wird ohne Zweifel meinen Lesern schon längst bekannt seyn.

Dolcan, oder Dulcan, oder auch Dulzain, ist eine alte Orgelstimme von acht oder vier Fuß, die unter die Altsarten gehöret, und bey welcher die Pfeifen oben weiter sind, als unten bey dem Labium. Man darf dieses Register nicht mit derjenigen Stimme verwechseln, die man Dulcian nennet, und die unter die Schnarwerke gehöret.

Dolce, (abgekrzt dol.) dolce-mente oder con dolcezza, säßig, sanft, oder mit Zärtlichkeit. Es gilt bey diesem Kunstworte das nemliche, was bey amorevole bemerkt worden ist, und zeigt einen sanften und lieblichen Vortrag an. Es erfordert aber auch zugleich einen etwas schwachen Ton, weil, wenn man jemanden etwas süßes oder angenehmes sagt, man mit sanftem und gezogenem Tone der Stimme spricht.

\*) Im ersten Theile, Kap. 7 auf der 116ten Seite.

\*\*) Ad Doctoratum jam devenimus, (heißt es im ersten Buche des oben genannten Werkes) quem gradum, quoad Henricus II. rerum potius est, inter Anglos receptum non fuisse, satis liquet: deinceps vero pariter manifestum est, tum a Grammaticis, tum Musicae, nec non Philosophiae, artiumque in genere professoribus capelli solitum. Hae nimirum, post annos complures in studiis collocatos, tanquam scientiarum, in quibus occupati fuerunt, egregie peritis, alios tandem informandi manus titulusque ille Doctoris (ad docendum habilem indicans) haud immerito deferabantur.

**Dolcian, Dulcian,** Ital. Dolcino, ist der Name des alten Blasinstrumentes von Holze, welches bey uns in verbesserter Form unter dem Namen Fagott bekannt ist. Einige wollen jedoch, daß der Name Dolcian nur den ehemals gebräuchlichen kleinen Quart Fagott, den man auch (besonders in England) Singel-Korhol nannte, bezeichnet habe; so wie anders auch dasjenige veraltete Instrument, welches den Namen Sordun geführt hat, einen Dolcian nennen. \*) Vor einigen Jahrhunderten brauchte man dieses Instrument in verschiedenen Größen. Wenn es die Stimmung unsers jetzt im Orchester gebräuchlichen Fagottes hatte, wurde es Chorist Fagott, oder auch Korhol oder Doppel Korhol genannt; nächst diesem hatte man es noch in zwey größern und in einer kleinern Form. Die eine größere Form entsprach dem eine Quarte tiefer stehenden und auch bey uns seit einiger Zeit wieder in Gebrauch gekommenen Quart Fagotte, die andere größere Art aber stand einen Ton tiefer und wurde Doppel oder Quint Fagott genannt. Die kleinere Gattung war der oben schon genannte kleine Quart Fagott, oder Singel Korhol, auf den man aber, nach Praxtorius' Tabellen \*\*) ebrn nicht höher geblasen zu haben scheint, als auf dem Chorist Fagotte. Diese Instrumente bestanden eben so wie unser moderner Fagott aus einer doppelten Röhre, \*\*\*) hatten sechs Löcher für die Finger, und zwey für die Daumen, aber nur eine einzige Klappe für den rechten Daum und eine für den vierten Finger der rechten Hand, und konnten noch nicht so wie unsere Fagotte in vier Stücke zerlegt werden.

Man hat auch unter dem Namen Dolcian eine Orgelstimme von 8 Füßen, die ein Schnarwerk ist, und den Ton des Fagotts nachahmen soll. Man darf aber dieses Register mit derjenigen alten Or-

gelstimme nicht verwechseln, die unter dem Namen Dulcain oder Dolcan bekannt ist, und die unter diejenigen offenen Fistenwerke gehört, deren Corpus oben weiter als unten bey dem Labium ist.

**Doloroso,** schmerzhaft.

**Dolzfalte.** Eine Art veralteter Quersföde, die man in dem Artikel Deutsche Falte beschrieben findet. Es führt auch diesen Namen eine Fistenstimme der Orgel von lieblicher Mensur.

**Dominante,** die herrschende Satte. Mit diesem Worte bezeichnet man die fünfte Stufe derjenigen Tonart, in welcher sich jedesmal die Diadisation befindet, besonders wenn von dieser fünften Stufe in der Grundstimme, als von einem Grundtone eines darauf befindlichen Akkords, die Rede ist; dieser Akkord pflegt gewöhnlich entweder der Septuagen Quintarten, oder Septuagen Akkord zu seyn, von welchen der letztere insbesondere der Dominante nakkord genannt wird, weil bey jedem vollkommenen Tonabschluss die Dominante der Tonart im Basse, mit diesem Akkorde dem Schlusstone vorhergeht. Von den ältern Conlebrern wird die Dominante gewöhnlich quinta toni genannt.

Zuweilen ist es nöthig, die Dominante der Grundtonart des Tonstückes von der Dominante derjenigen Tonart zu unterscheiden, in welche man ausgewichen ist; in diesem Falle nennen viele Theoristen die erste, nemlich die Dominante der Grundtonart die tonische Dominante. In einzelnen Fällen braucht man aber auch das Wort Dominante ganz eingeschränkt, und versteht darunter bloß die fünfte Stufe der Grundtonart, aus welcher das Stück gesetzt ist, denn man sagt z. B. der erste Theil des Tonstückes schließt in der Dominante.

Oft redet man aber auch, besonders wenn von dem Sitze der drey Hauptdreiflange einer Tonart ge-

\*) S. Praetorii Synagm. Musi. T. II. Cap. XI und XII; und Watts'ses Lexicon im Artikel Dulcino.

\*\*) Im vierten Kapitel des vorhin schon genannten Werkes.

\*\*) S. Fagott.

sprochen wird, von einer Ober- und Unterdominante. In diesem Falle behält der Ausdruck Oberdominante die oben angezeigte Bedeutung des Wortes Dominante, und man unterscheidet sie durch diese Benennung nur von der Unterdominante, unter welcher man die fünfte Stufe des Grundtons der vorhandenen Tonart abwärts zählt, versteht. Unterdominante ist also eben so viel als die gewöhnliche vierte Stufe der Tonleiter eines Grundtones, die man ehemals auch quarta toni nannte.

**Dominanten ; Afford**, so wird der Afford der kleinen Septime auf der fünften Klangstufe der harten und weichen Tonart genannt. Man darf aber nicht glauben, als müsse diese fünfte Klangstufe, so oft sie in der Grundstimme vorkommt, diesen Afford enthalten, sondern er hat den Namen Dominanten ; Afford insbesondere wegen des vollkommenen Zonenschlusses erhalten. Weil bey einem solchen Zonenschlusse im Bass die Dominante vorhergehen muß, so pflegt man mit dem Dreyklange derselben die kleine Septime zu verbinden, um das Ohr nicht in Ungewißheit zu lassen, wohin sich die Harmonie nach diesem Dreyklange wendet, denn sobald sich diese Septime hören läßt, so verlangt sie auch die Auflösung in die Terz der Tonica, und kündigt gleichsam den Dreyklang der Tonica, und mit demselben die völlige Ruhe, oder den vollkommenen Zonenschluß an ; z. B.



**Doppel ; Be**, s. Versekungszeichen.

**Doppelconcert**, Concerto doppio. Ein Tonstück, in welchem sich zwey Tonkünstler zugleich, es sey nun auf verschiedenen oder auf gleichen Instrumenten, hören lassen. Dasjenige, was in dem Artikel Concert

überhaupt bemerkt worden ist, gilt auch von dieser besondern Gattung desselben. Bey dem Doppelconcerte ist insbesondere noch zu bemerken, daß keine der beyden Concertstimmen der andern völlig untergeordnet seyn darf, sondern daß jede insbesondere auch da, wo sie sich vereinigen, den Charakter einer Hauptstimme behaupten, und folglich der Satz nach der polyphonischen Sektart eingerichtet seyn muß.

**Doppelfagott** ist ein Fagott, der um eine ganze Oktave tiefer steht, als der gewöhnliche Fagott. Man bedient sich desselben bey Musik von lauter Blasinstrumenten anstatt des Contravions, um dem Bass mehr Gravität zu geben. S. Fagott und Dolcian.

**Doppelflöte**. Die Griechen und Römer bedienten sich unter diesem Namen eines Instrumentes, welches aus zwey verbundenen Flöten bestand, die ein gemeinschaftliches Mundstück hatten, und also von einer Person allein geblasen wurden. Man hatte verschiedene Satzungen derselben, unter denen die Tibia sinistra (die linke Flöte) und die dextra, (die rechte) die bekanntesten sind; es läßt sich aber nicht mit Gewißheit bestimmen, worinne eigentlich dieser Unterschied bestand.

Heut zu Tage ist unter dem Namen Doppelflöte oder Duißlöte ein gedecktes Orgelregister bekannt, dessen Pfeifen doppelte Labia gerade gegen einander haben, so daß man über dem Kerne durch beyde durchsehen kann.

**Doppelflügel**. Ein Instrument nach Art der Flügel, an welchem sich an den beyden Enden ein oder zwey Claviere befinden, so daß zwey Personen zugleich spielen können. Man hat es von verschiedener Erfindung; so hat z. B. der Instrumentenmacher Hofmann in Gotha im Jahre 1779 einen solchen Doppelflügel erfunden und gebauet, der auf beyden Saiten zwey Claviere hat, und bey welchem zugleich alle vier Claviere für eine Person gefoppelt werden können. Der bekannte Organist und Mechanikus Jbh. And. Stein zu Augsburg hat ebenfalls ein solches Instrument gebauet, dem er den Namen

Namen Vis à vis gegeben hat. **E.**  
Vis à vis.

**Doppelfuge.** Eine Fuge mit zwey oder mehr Subjekten; s. Fuge.

**Doppelgriffe.** Wenn in einem melodischen Satze für Saiteninstrumente, besonders für solche, bey welchen die Saiten durch den Niederdruck der Finger auf ein Griffbret verkürzt werden, zweyfache Noten vorkommen, oder zwey Töne zugleich intonirt werden müssen, so nennet man diese zweystimrige Intonation der Töne **Doppelgriffe**, weil sie auf zwey verschiedenen Saiten, und gemeinlich mit zwey verschiedenen Fingern gegriffen werden müssen. Auf solchen Instrumenten, bey welchen die Lage der Töne auf dem Griffbret nicht durch so genannte Bünde bemerkt ist, auf welche sich die Saiten bey dem Niederdrucke des Fingers auflegen, sondern wo der Finger den Ton ohne ein Hilfsmittel rein greifen muß, wie z. B. auf der Violine oder auf dem Violoncell, sind die Doppelgriffe, theils wegen der Lage der Hand, die sehr oft deswegen verrückt werden muß, theils und hauptsächlich auch wegen der reinen Intonation beyder Töne, mit vielen Schwierigkeiten verbunden. Ein Conserter, der das Traktament solcher Instrumente nicht vollkommen kennt, darf es nicht wagen, für dieselben Doppelgriffe zu setzen, sonst fällt er sehr leicht in den Fehler, daß sie unausführbar sind.

**Doppelkorthol;** s. **Doletan.**  
**Doppelkreuz;** s. **Verzehrungszeichen.**

**Doppelkreuzschläge** bedeuten bey dem Traktament der Pauken eine gewisse Schlagmanier. In dem Artikel Pauke findet man sie in Noten vorgestellt.

**Doppelschlag,** ist eine der gewöhnlichsten Spielmanieren, die bey der

Verzierung des Gesanges gebraucht werden. Man läßt vierteley Satzungen desselben aus, nemlich den einfachen, den geschwellten, den prallenden und den geschleiften **Doppelschlag.**

Der einfache **Doppelschlag**, dessen Zeichen  $\infty$  ist, bestehet aus vier Noten, von welchen die zweyte und vierte die Hauptnote selbst, die erste und dritte hingegen die zunächst über und unter der Hauptnote liegenden Stufen ausmachen, die alle viere zusammengeschleift werden; als



Diese Spielmanier wird auf zwey verschiedene Arten gebraucht, und zwar

- 1) bey den Anschläge der Hauptnote. In diesem Falle wird das Zeichen  $\infty$  gerade über die Hauptnote gesetzt, und die drey ersten Noten werden gleich kurz zu Vorschlägen an die Hauptnote, welche den Accent erhält, geschwind angeschleift; z. B.



Ausführung.

Diesen im Anschlage stehenden Doppelschlag brauchen viele auch mit unter umgekehrt, oder so, daß die erste Hilfsnote die unter dem Haupttone liegende, die dritte aber die über demselben liegende Stufe ausmacht. Man bezeichnet ihn in dieser Form mit dem umgekehrten Zeichen, nemlich mit  $\infty$ ; z. E.



Ausführung.

aber er wird gebraucht

- 2) nach dem Anschlage der Hauptnote. In diesem Falle wird

das Zeichen  $\infty$  nach der Note gesetzt, wie bey a Fig. 1; viele schreiben auch die Noten, wor

raus die Figur besteht, mit kleinen Noten aus, wie bey b. Bey diesem der Hauptnote nach folgenden Doppelschlag wird erst die Hauptnote selbst ihrer Geltung gemäß ausgehalten, und im letzten Moment ihrer Zeitdauer der Doppelschlag anges

schleift, und die folgende Note damit verbunden, wie bey c; es sey denn, daß das Zeichen über dem Punkte einer Note stehe, wodurch angezeigt wird, daß er auf dem dritten Theile der Note gemacht werden soll, wie bey Fig. 2.

Fig. 1.



Fig. 2.



Auf diese nachschlagende Art schlage und der Hauptnote desselben kommt er oft zwischen einem Worte vor; z. B.



Oft wird er auch zwischen Noten gemacht, die weiter als eine Stufe von einander entfernt sind; z. B.



Wenn die Hülfsstöne dieser Spielmanier auf Noten fallen, die ein Versetzungszeichen erhalten müssen, pflegen einige Tonsetzer das Versetzungszeichen über das Zeichen des Doppelschlages zu setzen, z. E.



Andere geben dabei noch stärker licher zu Werke, und setzen das Verzetzungszeichen nur in dem Falle über das Zeichen des Doppelschlages, wenn es die erste Hülfsnote



Der schnellste Doppelschlag, welcher mehrentheils über gestrichene Noten gesetzt wird, unterscheidet sich von dem einfachen bloß dadurch, daß der Note, über welche der einfache Doppelschlag gesetzt ist, noch eine kleine Hülfsnote auf der Stufe des Haupttones vorbegeht, die zugleich mit an die Figur angeschleift wird; s. D.



Ausführung.

Die Figur der vier geschwinden Noten wird dadurch die nämliche, wie bey dem einfachen Doppelschlag nach der Hauptnote, nur mit dem Unterschiede, daß die Figur hier auf den Anschlag der Hauptnote fällt.

Der prallende Doppelschlag, dessen Zeichen  $\text{D}$  ist, entsteht, wenn die beyden ersten Worten des einfachen Doppelschlages sehr schnell wiederholt werden, oder wenn mit dem einfachen Doppelschlage ein Prallriller verbunden wird; s. D.



Der geschleifte Doppelschlag, den einige auch den Doppelschlag von unten nennen, hat vor dem einfachen noch zwei vorbegehende kurze Noten, von welchen die zweite auf die Stufe

betrifft, wie in den so eben angeführten Beispiele; betrifft es aber die zweite Hülfsnote, so setzen sie es unter das Zeichen des Doppelschlages; s. C.

des Haupttones, die erste aber auf die zunächst darunter liegende Stufe fällt, und die beyde mit den Worten des einfachen Doppelschlages in gleicher Geschwindigkeit verbunden werden; s. D.



Ausführung.

Der Gebrauch dieser Spielmanieren ist so vielfältig und verschieden, daß es unmöglich scheint, über die Stellen, wo sie in der Melodie angewendet werden können, etwas Bestimmtes zu sagen. Das Einzige, was daher hier noch bemerkt werden kann, ist Warnung für ihren zu häufigen Gebrauch. Wer glaubt, daß er jeder etwas verweilenden Hauptnote der Melodie einen Schmelkel anhängen müsse, handelt eben so sehr wider den guten Geschmack, als derjenige, der sie ohne Unterschied gerade weg vorträgt. Im ersten Falle wird der Gesang mit Zierathen zu sehr überladen, wird dadurch unverständlich, und fällt ins Kleinliche; und im zweiten Falle ist Trockenheit desselben die gewöhnliche Folge. Uebrigens ist noch zu erinnern, daß diese Spielmanieren äußerst rund und prompt ausgeführt werden müssen, und daß es nur demjenigen, der eine Solostimme vorträgt, erlaubt ist, sich ihrer willkürlich zu bedienen. Die Rippenspieler dürfen sich derselben durchaus nicht eher bedienen, als bis sie in ihren Stimmen ausdrücklich angezeigt sind.

Doppeltielle Noten. In den Rippenstimmen für die Violine

und Violen kommen zuweilen Noten vor, die einen doppelten Stiel haben, nemlich den einen hinaufwärts und den andern abwärts. Es trifft sich dieses jedoch nur bey denjenigen Noten, die eine bloße Saite beszeichnen, z. E.



Dieser doppelte Stiel zeigt an, daß der Ausführer den Ton doppelte nehmen soll, nemlich sowohl vermittelst der bloßen Saite, als auch auf der tiefern Saite vermittelst der Bedeckung eines Fingers. Es versteht sich von selbst, daß dieses deswegen geschieht, um dem Tone mehr Stärke und Energie zu verschaffen.

Doppelte Intervallen, siehe Zwenfache Intervallen.

Doppelter Contrapunkt, ist eine besondere Art des Satzes, in welchem zwey oder mehr Stimmen ohne Verletzung der harmonischen Regeln dergestalt gegen einander verwechselt werden können, daß eine derselben um eine Oktave, Trone, Decime, u. s. w. tiefer oder höher verkehrt werden kann. Soll dieses dergestalt geschehen können, daß dabei der Satz seine grammatische Reinheit behält, so müssen die Stimmen, die unter einander verkehrt werden sollen, besonders dazu eingerichtet werden.

Weil es bey dieser Verwechslung der Stimmen auf die Uebersehung einer von beyden in andere Intervalle ankömmt, so giebt es daher eben so viel Hauptgattungen des doppelten Contrapunktes, als verschiedene Intervallen zu solchen Verwechslungen vorhanden sind; man hat daher

- 1) den doppelten Contrapunkt in der Secunde oder Trone;
- 2) den in der Tertze oder Decime;
- 3) den in der Quarte oder Undecime;

4) den in der Quinte oder Duodecime;

5) den in der Sexte oder Tertze decime;

6) den in der Septime oder Decima Quarta, und

7) den in der Oktave oder Decima Quinta.

Die brauchbarsten und zugleich die gebräuchlichsten derselben sind, der in der Oktave, in der Tertze, Quinte, Decime und Duodecime.

Die Regeln der Harmonie, welche bey der gewöhnlichen Sazart, oder bey dem so genannten einfachen Contrapunkte nöthig, und schon in dem Artikel Contrapunkt angezeigt worden sind, behalten ihre Gültigkeit auch im doppelten Contrapunkte, der aber, weil sich die Intervallen bey der Versehung der Stimmen abändern, noch verschiedene besondere Regeln unterworfen ist.

Um einzusehen, welche Gestalt die Harmonie bey der Umkehrung eines doppelten Contrapunktes bekomme, setzt man die Zahlen der Stufen, um welche die Stimmen höher oder tiefer verkehrt werden sollen, in zwey Reihen unter einander, und zwar in der einen Reihe in aufsteigender, in der andern aber in absteigender Ordnung; z. B. bey dem Contrapunkte in der Oktave auf folgende Art:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Hieraus siehet man, daß in dem doppelten Contrapunkte in der Oktave bey der Umkehrung der Stimmen der Unifonus zur Oktave, die Secunde zur Septime, die Tertze zur Sexte, die Quarte zur Quinte und die Quinte zur Quarte, ferner die Sexte zur Tertze, die Septime zur Secunde und die Oktave zum Unifonus wird. Folgender Satz bey Fig. 1. z. B. stehe im Contrapunkte in der Oktave, und Fig. 2. enthält die Umkehrung des Satzes, aus welchem man die neue Gestalt der Harmonie sehen kann, die durch die Umkehrung der Stimmen zum Vorschein kömmt.

Fig. 1.

Fig. 2.

Weil in diesem Contrapunkte bey der Umkehrung der Stimmen die Quinte zur Quarte wird, so kann sie entweder nur als durchgehende oder Wechselnote gebraucht werden, oder sie muß, gleich einer Dissonanz, vorbereitet, und eine Stufe abwärts aufgelöst werden, damit bey der Umkehrung der Stimmen der Satz dem gewöhnlichen Gebrauche der

Quarte in der gebundenen Schreibart entspricht. Man kann daher einen doppelten Contrapunkt in der Oktave niemals mit dem Intervalle der Quinte, wie bey Fig. 3. anfangen, weil alsdenn bey der Umkehrung der Stimmen die Quarte auf eine Art zum Vorschein kömmt, die den Regeln der Harmonie entgegen ist, wie bey Fig. 4.

Fig. 3.

Fig. 4.

falsch.

Die Quinte kann daher im Ans-  
schlage nur auf folgende Art in dies-  
sem Contrapunkte gebraucht werden,  
1) wenn auf ihrem Grundtone eine  
Terz, Sexte oder Oktave vorherges-  
setzt, wie bey Fig. 5, 6 und 7; und  
2) wenn sie selbst als Terz, Sexte  
oder Oktave vorherliegt, wie bey

Fig. 8, 9 und 10. In beyden Fäl-  
len aber muß sie liegen bleiben, wie  
bey Fig. 5, 6 und 7, oder sie muß  
stufenweise herab auf eine Terz,  
Sexte, oder auf eine übermäßige  
Quarte gehen, wie bey Fig. 10, 11  
und 12.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

Fig. 9.

Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.



In diesem Contrapunkte dürfen die Stimmen nicht weiter als eine Oktave aus einander gehen, wenn die Verfehrung, der einen Stimme nur eine Oktave höher oder tiefer geschehen soll. Ueberschreitet man diese Grenzen, so kömmt bey der

Umkehrung des Satzes keine neue Harmonie zum Vorscheine, sondern die Terzen erscheinen wieder als Terzen, die Secunden wieder als Secunden, u. s. w. Versteht man z. B. in folgendem Satze



die Oberstimme nur eine Oktave höher, als tiefer, oder die untere eine Oktave

oder



so siehet man, daß hier zwar eine Verfehrung, aber keine wirkliche Umkehrung vor sich gegangen ist; daher muß ein solcher Contrapunkt, in welchem die Stimmen die Grenzen der Oktave überschreiten, bey

der Umkehrung um eine Decima Quinta höher oder tiefer verfeht werden, wenn durch die Umkehrung eine neue Gestalt der Harmonie zum Vorscheine kommen soll, als



Wenn man sich bey der Ueberschreitung der Grenzen der Oktave in diesem Contrapunkte des Gebrauchs der Note bedient, so kann eine

solche Note in der Umkehrung nicht anders als eine Secunde ausgedeutet werden, wie man aus folgendem Satze siehet.



Es verdient hier noch angemerkt zu werden, daß, wenn in diesem Contrapunkte 1) nichts als die Terz, Sexte und Oktave gebraucht, 2) die Gegen- und Seitenbewegung in Acht genommen wird, 3) die Dissonanzen nicht anders, als im Durchgange gebraucht, und 4) zwey Consonanzen von einerley Art hinter

einander in gerader Bewegung vermieiden werden, ein solcher Satz dadurch drey- oder vierstimmig gemacht werden kann, daß man einer, oder beyden, der den Contrapunkt führenden Stimmen, eine Terz oberwärts hinzufügt. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. folgender Satz,



der durch Hinzufügung einer Terz über den beyden Hauptstimmen auf

folgende Art vierstimmig erscheint:





Die Umkehrung dieses Satzes findet man bey Fig. 1; er läßt sich aber auch dergestalt versehen, daß sowohl in dem Hauptsatze, als auch in der

Umkehrung, die Terzen zu Sexten und Decimen gemacht werden können, wie man aus den Sätzen bey Fig. 2. 3. 4. 5. 6. 7 und 8. siehet.

Fig. 1.



Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.



Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.



Die übrigen Verkehren dieses Satzes wird man nach der hier dazu gegebenen Anleitung leicht von selbst machen können.

Wenn in einem Satze die Oberstimme gegen die untere eine Terz

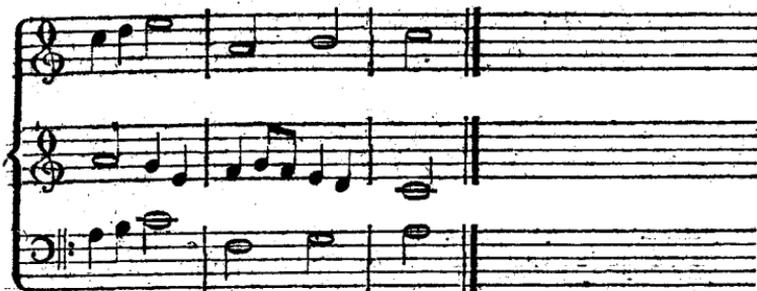
oder Decime tiefer, oder die Unterstimme gegen die obere eine Terz oder Decime höher verkehrt werden kann, nennet man eine solche Composition einen doppelten Contrapunkt in der Terz oder Decime. In folgendem Satze enthalten die bey-

den Violinen den Contrapunkt, oder die Hauptcomposition, der Bass und

die zweyte Violine aber enthalten die Umkehrung derselben. \*)



Umkehrung der Oberstimme in die Decime.



Wird nun die Unterstimme der Hauptcomposition eine Decime höher gesetzt, so kömmt folgende neue Gestalt der Harmonie zum Vorschein:

tiefer, wie bey Fig. 1; oder die Unterstimme nur eine Terz höher versetzt werden, wie bey Fig. 2. so muß man die Gegenstimme um eine Octave vorwärts, wie man in den folgenden Beyspiehlen siehet.



Soll bey der Umkehrung eines solchen Contrapunctes in der Decime die Oberstimme nur eine Terz

Fig. 1.



Umkehrung der Oberstimme in die Terz.

\*) Man kann aber auch den Bass und die zweyte Violine als die Hauptcomposition, und die erste Violine als die Umkehrung des Basses in die Decime betrachten.

Fig. 2. Umkehrung der Unterstimme in die Terz.



Die Veränderung der Intervallen im doppelten Contrapunkte in der Decime zeigt folgendes Schema,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10.  
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.

Der Einklang wird also zur Decime, die Oktave zur Terz, und die Sexte zur Quinte; hieraus folgt von selbst die Regel, daß zwey Terzen und Sexten nicht in gerader Bewegung unmittelbar auf einander folgen dürfen, weil sonst in der Umkehrung des Satzes die beyden Terzen zu Oktaven, die beyden Sexten aber zu Quinten werden.

Die Septime und Quarte können in diesem Contrapunkte entweder nur als durchgehende, oder als Wechselnoten, gebraucht werden, oder es muß in Begleitung einer Nebenstimme auf folgende Art geschehen:



Die beyden Stimmen, die den Contrapunkt in der Decime ausmachen, dürfen nicht weiter als eine Decime aus einander gehen, wenn

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12.  
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.

Wenn bey dieser Umkehrung die Sexte zur Septime wird, muß

- 1) die Sexte entweder selbst, oder wenigstens ihr Grundton vorzulegen;
- 2) dürfen niemals zwey Sexten unmittelbar nach einander ges

die Gegenstimme an ihrem Orte stehen bleiben soll, sonst geräth man mit den Intervallen, die diese Grenzen überschreiten, in den Contrapunkt in der Oktave.

Soll dieser Contrapunkt durch den Zusatz der Terzen oder Decimen zu jeder Stimme dergestalt drey, oder vierstimmig gemacht werden, daß sich alle Stimmen unter einander verkehren lassen, so muß 1) die Sexten, und Gegenbewegung wohl in Acht genommen, und 2) der Gebrauch der Dissonanzen in Anschlag in den beyden Hauptstimmen vermieden werden, alsdenn können den beyden Hauptstimmen die Terzen und Decimen in deraußer Stimmen nicht allein oberwärts, sondern auch abwärts zugesetzt werden. Der Raum erlaubt es nicht, Beispiele von den mannigfaltigen Gestalten, in welche ein solcher Contrapunkt durch dieses Mittel versetzt werden kann, hier einzurücken. Hoffentlich wird demselben, dem daran gelegen ist; sie etwas näher kennen zu lernen, die, oben bey Selbigkeit des doppelten Contrapunktes in der Oktave, dazu gegebene Anleitung hinreichend seyn, dergleichen Verlegungen in dieser Art des Contrapunktes selbst zu versuchen.

Werden zwey Stimmen in einem Satze so eingerichtet, daß die Oberstimme gegen die untere eine Duodecime, oder Quinte tiefer, oder die Unterstimme gegen die obere eine Duodecime oder Quinte höher verkehrt werden kann, so wird ein solcher Satz ein Contrapunkt in der Duodecime oder Quinte genannt. Die Veränderung der Intervallen, die durch eine solche Umkehrung zum Vorschein kommt, zeigt folgendes Schema;

setzt werden, ausgenommen in dem folgenden Falle, in welchem sie zu zwey solchen Stimmen in der Umkehrung werden, die im Satze erlaubt sind, als:



Umkehrung.

Die Secunde und Undecime, die einander respondiren, müssen allezeit in die Terz aufgelöset werden; eben so verhält es sich auch mit der Quarte, die ebenfalls nur in die Terz aufgelöset werden kann. In der Umkehrung des Sages beschränkt die None gemeintlich (so wie es auch schon im doppelten Contrapunkte in der Oktave geschieht, wenn dabei die Grenzen der Oktave überschritten werden) die Behandlung der Secunde, s. D.

Die Grenze, innerhalb welcher sich die beyden diesen Contrapunkt führenden Stimmen halten müssen, ist die Duodecime; wird diese überschritten, so muß bey der Umkehrung des Sages eben so verfahren werden, wie bey dem Contrapunkte in der Oktave gezeigt worden ist.

Bey Fig. 1. findet man ein Beispiel eines doppelten Contrapunktes in der Duodecime, und bey Fig. 2. ist die Oberstimme, bey Fig. 3. aber die Unterstimme in die Duodecime versetzt. Die Versetzung beyder Stimmen in die Quinte findet man bey Fig. 4 und 5.



Umkehrung.

Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.

Fig. 5.



Auch dieser Contrapunkt kann, so wie die vorhergehenden, durch hinzugefügte Terzen drey- und vierstimmig gemacht werden, und zwar dreystimmig, wenn zu der Oberstimme eine Terz abwärts, und vierstimmig, wenn alsdenn noch zu der Unterstimme eine Terz oberwärts gesetzt wird. Nur muß in den beyden den Contrapunkt führenden Stimmen die Gegen- und Seitensbewegung wohl in Acht genommen, und keine Dissonanz im Anschlage gebraucht werden, wenn ein solcher Satz mit seinen vermehrten Nebensimmen zugleich umgekehrt werden soll.

Man wird sich nun selbst von der Beschaffenheit der oben genannten weniger gebräuchlichen Gattungen des doppelten Contrapunktes einen hinlänglichen Begriff machen können; der Raum erlaubt es nicht, auch von diesen Gattungen desselben Regeln und Beispiele anzuführen. Unter die weniger gebräuchlichen Gattungen gehören auch noch der Contrapunkt in der Gegenbewegung; und der rückgängige, und rückgängig verkehrte Contrapunkt. Beispiele solcher Art findet man in dem Artikel Nachahmung.

Der doppelte Contrapunkt hat zwar eigentlich seinen Hauptsitz in der gebundenen Schreibart, als z. B. in Fugen, Motetten und su-

genartigen Chören; demohngeachtet darf man aber nicht glauben, als sey er in solchen Tonstücken, die in der freyen Schreibart gesetzt sind, eine ganz entbehrliche Sache. In Tonstücken, wo nur eine Hauptstimme vorhanden ist, wie z. B. in der Arie, ist zwar der Gebrauch desselben nicht unumgänglich nöthig, in solchen hingegen, in welchen, so wie im Singduett, oder im Trio oder Quartett, mehr als eine Stimme den Charakter als Hauptstimme behaupten muß, ist die Anwendung desselben eben so nöthig, wie in der Fuge, wenn unter den vorhandenen Hauptstimmen die Einheit der Empfindung und des Charakters des Stücks erhalten werden, und nicht bald diese, bald jene Hauptstimme zu einer bloß begleitenden Stimme herab sinken soll; denn auch in der Form, des ungebundenen Satzes, und in geschmackvolle Melodie eingekleidet, können die oben erklärten drey Gattungen des doppelten Contrapunktes gebraucht werden. Um sich davon zu überzeugen, darf man nur z. B. die Duetten in Graun's Opern, die mehresten Einforien von Haydn, und Mozart's Werke studiren. Hier mag bloß ein Beispiel im Contrapunkte in der Oktave hinreichend seyn, um einzusehen, welche Gestalt ein solcher Satz auch in der ungebundenen Schreibart annehmen kann.

Poco adagio.



Umkehrung.



Uebrigens ist dem angehenden Tonsetzer nichts vorzügliches anzurathen, als anhaltende Uebung im doppelten Contrapunkte, denn ohne hinlängliche Kenntniß desselben wird er nie im Stande seyn, seinen künftigen Ausarbeitungen einen fortwährenden Werth zu geben. Eben so notwendig als dem Tonsetzer sind diese Uebungen im doppelten Contrapunkte auch für den, der sich zu einem geschickten Orgelspieler bilden will. Vollständigen Unterricht in dieser Sphäre findet man in Warpurgs Abhandlung von der Fuge, und in Kirnbergers Kunst des reinen Sages.

**Doppeltriller**, s. Triller.

**Doppelwirbel**, ist eine Schlagsart, die bey dem Tractament der Pauken gewöhnlich, und in dem Artikel Pauke durch Noten-vörger stellet ist.

**Doppelzunge**. Bey solchen Instrumenten, bey welchen man sich, um verschiedene Arten von geschwinderen Noten mit Rundheit vorzutragen, bey dem Zungenstosse gewisser Sylben bedient, die man in das Instrumente gleichsam hinein spricht, wie z. B. bey der Flöte oder Trompete, heißt Doppelzunge die wiederholte oder verdoppelte

Aussprache einer zur gewöhnlichen Zunge gehörigen Sylbe. C. Zunge.

**Doppelvermindelter Dreysklang**, s. Dreysklang.

**Doppio**, doppelt oder zweyfach; daher sagt man Concerto doppio, ein Doppelconcert.

**Dorisch** ist der Beyname einer der authentischen Tonarten der alten Griechen, \*) die nebst der Phrygischen und Lydischen Tonart nach dem Zeugnisse des Plinius für eine der ältesten gehalten wird; und der man den Charakter einer besondern Würde zuerthet. Chamyxias aus Thracien soll der Erfinder derselben gewesen seyn. In ihrer Tonleiter liegen die beyden halben Töne zwischen der zweyten und dritten, und zwischen der sechsten und siebenten Stufe; sie entspricht daher nach unserer Art die Töne zu bezeichnen der Tonleiter d o f g a b c — d. Die Melodien zu den folgenden Kirchenstücken sind in dieser Tonart gesetzt, jedoch hin und wieder in Ansehung einzelner Töne nach den neuern Tonarten modificirt worden:

\*) Jesus Christus unser Heyland, der von uns ist.

\*) zugleich eins der so genannten acht Kirchen-tonarten; s. Kirchen-töne.

- 2) Christ ist erstanden von der Mutter alle 2c.
- 3) Christ lag in Todesbanden 2c.
- 4) Mit Fried und Freud' ich' fahr' dahin 2c.
- 5) Ach Gott, thu' dich erbarmen 2c.
- 6) Vater unser im Himmelreich 2c.
- 7) Als Christus lebendn war 2c.
- 8) Auf meinen lieben Gott trau' ich 2c.

**Doublette.** Der französische Name der zweyfäßigen Oktave in der Orgel.

**Drachsalten** werden theils aus Messing theils aus Eisen gezogen; das heißt, die vorher noch stark geschmiedete Messing-, oder Eisenslange wird durch immer kleinere Löcher eines Instrumentes gezogen, welches man ein Stehessen nennt. Man bestimmt sie entweder auf kleine Rädchen gewunden, auf welchen die Grade der Stärke dieser Saiten durch Zahlen angezeigt sind, oder man kann sie auch nach dem Gewichte in größeren Portionen erhalten. Die Güte derselben besteht hauptsächlich darinne, daß sie die rechte Härte haben. Sind sie zu weich, so ziehen sie sich zu sehr, und geben keinen hellen Ton; sind sie aber zu hart, so sind sie gemeinlich nicht, ohne zu zerspringen, in die Stimmung zu bringen.

**Dr e h e r.** Ein sehr sehr gewöhnlicher Tanz von jüdischem Charakter, dessen Melodie in den Dreysferteltakt gesetzt, und in einer gemäßigten Bewegung vorgetragen wird. Sie besteht gemeinlich aus zwey Theilen, die wiederholt werden, und von welchen jeder acht Takte enthält; jedoch ist die Melodie wegen der unbestimmten Figur des Tanzes nicht nothwendig an diese Taktzahl gebunden. Man hat auch ganze Suiten von verschiedenen nach einander folgenden Melodien aus sehr verschiedenen Tonarten, die zum Behufe dieses Tanzes gesetzt sind.

**Dre h o r g e l.** (lat. Organum portabile.) Unter diesem Namen hat man Instrumente mit Pfeifwerk von verschiedener Größe. Die kleinste Gattung derselben, die man auch mit dem französischen Namen

**Sarinetto** benennet, hat nur ein Register von 9 bis 10 kleinen Pfeifen, und wird entweder gebraucht, die Vögel einige kurze Tonsätze zu lehren, oder es dienen den Kindern zu einem Spielzeuge. Die größern Gattungen haben mehr als ein Register und jüweilen einen Umfang von drey Oktaven. Sie haben alle dieses gemein, daß die Stelle des Spielers oder Organisten eine Walze mit Stiften vertritt, durch welche eine Art von Claviatur bewegt wird. Diese Walze wird vermittelst einer Korbel getrieben, an der sich eine Schraube ohne Ende befindet, so daß man, wenn das Instrument die auf die Walze gesetzten Tonsätze spielen soll, dabey weiter nichts zu thun hat, als die Korbel herum zu drehen.

**Dreypachteltakt** ist diejenige einfache ungerade Taktart, die aus drey Achteln oder zusammen gesetzt ist. S. Takt.

**Dreypörrig,** s. Ehörrig.

**Dreypörrige Lyra,** s. Lyra.

**Dreypet.** Es werden diejenigen melodischen Glieder einer Periode genannt, die zu ihrer Darstellung drey Takte einer einfachen Taktart erfordern, \*) s. S.

Posto allegro.



oder



Von der Beschaffenheit und dem Gebrauche dieser ungeradzähligen melodischen Glieder ist in dem Artikel Absatz das Nothwendigste schon erinnert worden.

**Dreypfache Intervallen.** Ein Intervall wird dreypfach genannt, wenn es von seinem Grundton fünfzehn Stufen oder zwey Oktaven höher abstehet, als die Zahl anzeigt,

womit es benennet wird; so ist z. B. die Quarte G c einfach, weil das kleine c vier diatonische Stufen von dem großen G entfernt ist. Wird c um eine Oktave höher gesetzt, so wird die Quarte zweyfach, als G d, wird es aber zwey Oktaven höher gerückt, so wird das Intervall eine dreyfache

Quarte gemannet, als G e. Die Erweiterung eines Intervalles um eine oder zwey Oktaven bringt in der Harmonie keine wesentliche Verschiedenheit hervor, weil die Natur des Intervalles, wegen der Aehnlichkeit der Oktave, dadurch nicht abgeändert wird, sondern die nemliche consonirende oder dissonirende Eigenschaft behält, die es in seiner einfachen Gestalt auch hat, daher benennet man ein solches erweitertes Intervall nicht nach der eigentlichen Anzahl der Stufen, in welcher es von seinem Grundtone abstehet, sondern man behält den Namen derjenigen Stufe zur Bezeichnung desselben bey, in welcher es in seiner einfachen Gestalt vom seinem Grundtone entferne ist. Aus eben dieser Ursache bedienet man sich bey den erweiterten Intervallen des Demwortes dreyfach nicht eher, als wenn von den mathematischen Verhältnissen derselben in ihrer dreyfachen Gestalt die Rede ist, weil sich diese Verhältnisse mit ihren Erweiterungen abändern; so hat z. B. die einfache Quarte das Verhältniß  $\frac{3}{4}$ , die zweyfache das Verhältniß  $\frac{3}{8}$ , und die dreyfache das Verhältniß  $\frac{3}{16}$ .

Die Verhältnisse der dreyfachen Intervallen findet man, wenn man die höhere Zahl der Verhältnisse der einfachen Intervallen mit der Zahl 4 multiplicirt; ist aber die kleine Zahl derselben so beschaffen, daß sie durch die Division mit der Zahl 4 aufgehet, so bedient man sich lieber dieses letzten Mittels das dreyfache Verhältniß zu erhalten,

weil sich in diesem Falle das Verhältniß sogleich in seinen Wurzelzahlen darsteller. Ein Beyspiel wird dieses deutlicher machen. Das Verhältniß der kleinen Sexte z. B.

ist  $\frac{5}{8}$ ; will man nun das Verhältniß der dreyfachen kleinen Sexte wissen, so ist kein anderes Mittel, als die höhere Zahl des einfachen Verhältnisses mit der Zahl 4 zu multipliciren, weil die niedere Zahl nicht in der Division mit der Zahl 4 aufgehet. Man erhält demnach das Verhältniß dieses dreyfachen Intervalles in den Zahlen  $\frac{5}{32}$ . Weil

sich nun dieses Verhältniß durch die Division mit einer kleinern Zahl nicht abkürzen, das heißt, in keinen kleinern Zahlen vorstellen läßt, so steht es von selbst schon in seinen Wurzelzahlen. Gesezt aber, man will das Verhältniß der großen

Septime  $\frac{8}{15}$  in der dreyfachen Gestalt dieses Intervalles wissen, so würde man es auf diese Art in den Zahlen  $\frac{8}{60}$  erhalten. Weil aber dieses Verhältniß außer seinen Wurzelzahlen steht, \*) so muß es erst auf seine Wurzelzahlen reducirt werden; dieses geschieht, wenn seine beyden Zahlen mit der Zahl 4 dividirt werden, wodurch es sich alsdenn in den Zahlen  $\frac{2}{15}$  darstel-

let. Dieser Weitläufigkeit entgehet man, wenn man die kleine Zahl des einfachen Verhältnisses sogleich mit der Zahl 4 dividirt, weil sie in der Division aufgehet, denn die kleinere Zahl des Verhältnisses  $\frac{8}{15}$

mit 4 dividirt, giebt ebenfalls  $\frac{2}{15}$ .

Eben so verfährt man, wenn man z. B. das Verhältniß des kleinen halben Tones  $\frac{24}{25}$  in seiner dreyfachen Gestalt wissen will; man braucht, weil 4 in 24 aufgehet, nur in

in die kleinere Zahl zu dividiren, und erhält  $\frac{6}{25}$  als das Verhältniß des dreyfachen kleinen halben Tones.

Den Unterschied der Verhältnisse der einfachen, und der zwey- und dreyfachen Intervallen zeigt folgende Tabelle:

## Verhältnisse

der einfachen Intervallen,	der zweyfachen Intervall.	der dreyfachen Interv.
der Oktave — — —	2 : 1 — —	4 : 1 — —
— Quinte — — —	3 : 2 — —	3 : 1 — —
— Quarte — — —	4 : 3 — —	8 : 3 — —
— großen Terz — —	5 : 4 — —	5 : 2 — —
— kleinen Terz — —	6 : 5 — —	12 : 5 — —
— großen Sexte — —	5 : 3 — —	10 : 3 — —
— kleinen Sexte — —	8 : 5 — —	16 : 5 — —
— großen Septime —	15 : 8 — —	15 : 4 — —
— kleinen Septime —	9 : 5 — —	18 : 5 — —
des großen Tones —	9 : 8 — —	9 : 4 — —
— kleinen Tones — —	10 : 9 — —	20 : 9 — —
— großen halben Tones —	16 : 15 — —	32 : 15 — —
— kleinen halben Tones —	25 : 24 — —	25 : 12 — —

Dreygestrichen ist ein Beyname der fünften Oktave untes Consistenzmes und der in derselben enthaltenen Töne, wodurch man sowohl diese Oktave selbst, als auch die darinne enthaltenen Töne, von andern Oktaven und ihren Tönen unterscheidet. S. Tabulatur.

Dreyklang, harmonischer Dreyklang, heißt eigentlich jeder aus drey verschiedenen Tönen zusammengesetzte Klang oder Akkord; aus Convenienz nennet man aber nur denjenigen Akkord einen Dreyklang, der aus zwey über einander gesetzten Terzen, oder aus einem Grundtone und seiner Terz und Quinte besteht. Weil bey einer solchen Einverbindung sowohl die Terz, als auch die Quinte verschieden seyn kann, so giebt es daher zwey Arten des Dreyklanges, nemlich den consonirenden und dissonirenden, von welchen jede Art einige Gattungen unter sich begreift. Einige Theoristen wollen, daß man nur die consonirenden Gattungen eines solchen Akkordes als Dreyklänge anerkennen soll, weil, wenn von einem Dreyklänge überhaupt die Rede ist, man gewöhnlich eine consonirende Gattung desselben darzunter versteht; man kömmt aber dabey in die Verlegenheit, daß man alsdenn nicht weiß, unter welche

Art der Akkorde man die übrigen dissonirenden Dreyklänge bringen soll. Daher theilen sie andere Theoristen in eigentliche und uneigentliche Dreyklänge, und verstehen unter der ersten Art die consonirenden, unter der zweyten hingegen die dissonirenden; dieser Eintheilung will ich hier folgen, um alle Dreyklänge in diesem Artickel zu veretlichen.

Wenn in einem Dreyklänge die Quinte rein, und die Terz groß oder klein ist, so ist er ein consonirender oder eigentlicher Dreyklang; ist hingegen die Quinte vermindert oder übermäßig, so ist er dissonirend oder ein uneigentlicher Dreyklang. Die durch diese Verchiedenheit zum Vorschein kommenden Gattungen des Dreyklanges sind folgende:

- 1) der harte Dreyklang, der aus dem Grundtone und dessen großer Terz und reinen Quinte besteht; er bestimmt den Charakter der harten Tonart, \*) und hat seinen Sitz auf der Tonica, und auf der Ober- und Unterdominante, das heißt, auf dem Grundtone der Tonart und auf ihrer vierten und fünften Stufe; z. B. in C dur, c e g, f a c und g h d. Die weiche Tonart enthält drey sol-

Die harte Dreyklänge, als Verbindungsakkorde, \*) auf ihrer dritten und kleinen sechsten und siebenten Stufe;

- 2) Der weiche Dreyklang, der aus der kleinen Terz und reinen Quinte besteht, und welcher den Charakter der weichen Tonart bestimmt, in welcher er ebenfalls auf der Tonica dieser Tonart, und auf der vierten und fünften \*\*) Stufe derselben enthalten ist. In der harten Tonart kommt dieser weiche Dreyklang als ein Verbindungsakkord auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe vor.

Um diese beiden Dreyklänge vollstimmig zu machen, das heißt, um sie vierstimmig zu gebrauchen, wird gewöhnlich der Grundton verdoppelt. Sehr oft macht es die Lage einer Stimme und der bessere melodische Fortgang derselben, oder die Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen nöthig, die Quinte zu verdoppeln. Die Terz hingegen, besonders die große Terz der harten Dreyklänge, verdoppelt man wegen ihrer Schärfe, welche sie in dem Akkorde äußere, selten, und in dem harten Dreyklänge auf der Dominante der beiden Tonarten darf sie niemals verdoppelt werden, weil sie das Subsemitonium modi der Tonart ist, welches als ein Leitton in den Hauptton der Tonart treten muß, und weil dadurch entweder fehlerhafte Oktaven entstehen würden, oder diese Terz in der einen Stimme, als unterhalb der Tonart, ihrer Natur zuwider, fortschreiten müßte. Daher entstehet die Regel, daß bey einem Dreyklänge, in welchem die Terz zufällig

erhöhet ist, diese Terz niemals verdoppelt werden soll. Bey dem Gebrauche dieser beiden Dreyklänge in dem vierstimmigen Sage, oder bey ihrem Gebrauche im Generalbasse kann, wenn es der bessere Fortgang der Stimmen erfordert, die Quinte zuweilen weggelassen, und statt derselben der Grundton in den Oberstimmen gedoppelt genommen werden; die Terz eines Dreyklanges hingegen darf man niemals auslassen, weil man sonst statt des vollkommensten und wohlklingendsten Akkordes eine leere und magere Zusammenstimmung erhalten würde. Daß ein consonirender Dreyklang die möglichst vollkommenste Harmonie enthalte, folgt schon daraus, daß unser Ohr bey einem Tonschlusse mit keiner andern consonirenden Harmonie vollkommen beruhigt werden kann, als mit dem Dreyklänge. \*\*\*) Jedoch scheint es, ohngeachtet unser Ohr den weichen Dreyklang bey dem Gebrauche der weichen Tonart eben so vollkommen beruhigend findet, als den harten Dreyklang in der harten Tonart, daß dennoch der harte Dreyklang seiner Natur nach noch einen höhern Grad der harmonischen Vollkommenheit besitze, als der weiche. Es läßt sich dieses theils aus der so genannten Sympathie der Töne, oder aus denjenigen höhern Tönen schließen, die in jedem tiefern Tone mitklingen; unter allen diesen in einem tiefern Tone mitklingenden Tönen, vernimmt das Ohr die Oktave, Quinte und große Terz noch am deutlichsten; theils scheint diese höhere Vollkommenheit des harten Dreyklanges auch in den Verhältnissen der Töne selbst gegründet zu seyn, denn wenn man mit einem

#### \*) C. Verbindungsakkorde.

\*\*) Auf dieser fünften Klangstufe der weichen Tonart, muß der weiche Dreyklang wegen des unterhaltenen Tones der Tonart, der durch die große Terz derselben gebildet wird, sehr oft in einen harten Dreyklang verwandelt werden. Dieses muß geschehen, 1) bey dem Tonschlusse dieser Tonart, 2) wenn auf der Dominante derselben ein Absatz oder eine Paßcabenz gemacht wird, und 3) wenn bey dem Gebrauche dieses Dreyklanges die Terz derselben als Subsemitonium modi in die Oktave des Grundtones tritt.

\*\*\*) In Horn- und Trompeten: Blechbläsern ist man zwar gewohnt mit dem Sertenakkorde zu schließen, und in der zweyten Stimme statt des Grundtones die Terz zu setzen. Diese Ausnahme scheint sich aber unser Ohr bios deswegen gefallen zu lassen, weil man schon zu sehr an den Gang der Grundstimme bey einem Tonschlusse gewöhnt ist, als daß man sich den mangelnden eigentlichen Grundton nicht hinzudenken, und gleichsam in Gedanken mit hören sollte.

Grundtöne die fünf ersten Convershälmisse, die seiner Unität am nächsten sind, verbindet, so erhält man einen harmonischen Dreyklang, in welchem der Grundton zweymal und die Quinte einmal verdoppelt, und in welcher Zusammenstimmung fünf besondere consonirende Intervallen enthalten sind, nemlich die Oktave, die Quinte, Quarte, und große und kleine Terz, z. E.

6	5	} die kleine Terz, $\frac{4}{3}$
5	4	} die große Terz, $\frac{4}{3}$
4	3	} die Quarte, $\frac{3}{2}$
3	2	} die Quinte, $\frac{3}{2}$
2	1	} die Oktave, $\frac{2}{1}$

Diese höhere Vollkommenheit des harten harmonischen Dreyklanges mag wohl auch die Ursache gewesen seyn, warum man sich ehedem, bis ohngefähr zu Ende des ersten Jahrhunderts des verwichenen Jahrhunderts, bey dem Schlusse eines Tonstückes aus der weichen Tonart, jetztzeit des harten Dreyklanges bedient hat.

Jeder durch die Verdoppelung des Grundtones vierstimmig gemachte Dreyklang kann in drey verschiedenen Lagen erscheinen, nemlich entweder so, daß wie bey Fig. 1 die Oktave, oder wie bey Fig. 2 die Terz, oder auch wie bey Fig. 3 die Quinte oben liegt, und dieses kann sowohl in enger Harmonie, wie bey den so eben angezeigten Beyspielen, als auch in zerstreuter Harmonie, wie bey Fig. 4, 5 und 6, geschehen.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.



Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6.



Daß aus der Umkehrung oder Verwechslung des Dreyklanges der Sexten- und Sextquarten-Akkord entsteht, ist schon in dem Artikel Akkord hinlänglich gezeigt worden.

Auf dem unterhalbigen Tone der harten Tonart finden wir nun auch

- 3) einen verminderten Dreyklang, der aus der kleinen Terz und verminderten Quinte besteht, und der eigentlich der weicher verminderte Dreyklang genannt wird, z. E. in *c* dur *h d f*; in der weichen Tonart ist dieser verminderte Dreyklang drey-mal enthalten, nemlich auf ihrem unterhalbigen Tone, und auf der zweyten und großen sechsten Stufe, z. B. in *a moll* *gis h d*, *h d f* und *fa a c*. Die verminderte Quinte ist ein Intervall, welches unser Ohr für dissonirend erkennt, und welches daher aufgelöst werden muß. Die Auflösung geschieht gewöhnlich eine Stufe abwärts; in dem Artikel Quinte findet man die ungewöhnlichere Auflösung dieses Intervalls, wobin auch diejenige gehört, wenn sie eine Stufe aufwärts aufgelöst wird, wovon man in der weiter unten vor kommenden Folge von Dreyklängen ein Beyspiel findet. Im vierstimmigen Sage wird bey diesem etwas sparsam vorkommenden Dreyklänge der Grundton oder die Terz verdoppelt. Ich sage bey diesem etwas sparsam vorkommenden Dreyklänge, denn er wird als vermindertes Dreyklang eigentlich nur auf der zweyten Stufe der weichen Tonart gebraucht, wie bey Fig. 1; auf dem unterhalbigen Tone

der harten und weichen Tonart nimmt er die Sexte zu sich, und der Satz ist alldenn die erste Umkehrung des wesentlichen Septimenakkordes, wie z. B. bey Fig. 2. Auch auf der großen sechsten Stufe der, weis

chen Tonleiter wird dieser Dreyklang gemeinlich in Verbindung mit der Sexte, und also als ein Sextquinten-Akkord gebraucht, wie man aus dem Exempel bey Fig. 3. siehet.

Fig. 1.

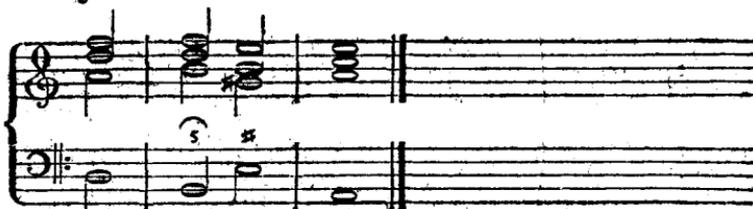


Fig. 2.

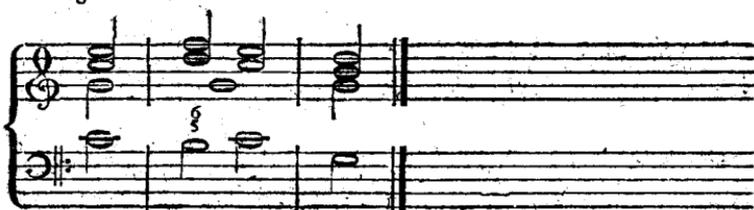


Fig. 3.



Nächst diesem verminderten Dreyklange braucht man noch

- a) den übermäßigen Dreyklang, der eigentlich nur in der weichen Tonart vorkommt, aus der großen Terz und übermäßigen Quinte besteht, und auf der dritten Stufe dieser Tonart gemacht wird, z. E. c e gis. Die übermäßige Quinte dieses Akkordes ist eine Dissonanz, die, so wie alle übermäßigen Intervallen eine Stufe aufwärts aufgelöst werden muß. Bey dem Gebrauche desselben im vierstimmigen Satze wird entweder der

Grundton oder die Terz verdoppelt. In der weichen Tonart kömmt die übermäßige Quinte im Niederschlage des Tactes, oder als eine förmliche Dissonanz gewöhnlich nur als eine Aufhaltung der Sexte vor, wie bey Fig. 1. Im Durchgange hingegen kann sie jederzeit zur Zierlichkeit des Gesanges gebraucht werden, wenn die Quinte eines harten Dreyklanges eine Stufe aufwärts tritt, wie man aus dem bekannten Satze bey Fig. 2. siehet.

Fig. 1.



Fig. 2.



Um den übermäßigen Sextenakkord aus der Umkehrung eines Dreyclanges, und den Sextquintens- und Terzquarten-Akkord mit der übermäßigen Sexte, aus der Umkehrung des Septimenakkordes herzuleiten, nehmen verschiedene Theoristen noch zwey uneigentliche Dreyclänge an, die erst durch die Vermischung der weichen Tonart mit der Tonart ihrer Quinte zum Vorschein kommen, nemlich 1) den doppelt verminderten Dreyclang auf der erhöhten vierten Stufe der weichen Tonart, der aus der verminderten Terz und verminderten Quinte besteht, z. E. dis f a, von welchem durch die Umkehrung der übermäßige Sextenakkord auf der kleinsten Stufe entsteht, als, f a dis; und 2) einen hart verminderten Dreyclang auf der zweyten Stufe dieser weichen Tonart, nemlich h dis f, der aber mit seinen Umkehrungen nicht gebräuchlich ist, sondern bloß deswegen angenommen wird, weil, wenn man die Septime a damit verbindet, durch die zweyte Umkehrung dieses Septimenakkordes der Terzquarten-Akkord mit der übermäßigen Sexte f a h dis zum Vorschein kömmt. Auch von dem vorhergehenden doppeltverminderten Dreyclange wird nichts gebraucht, als der angezeigte Sextenakkord. Wird aber mit demselben die Sep-

tima c verbunden, so entsteht durch die erste Umkehrung dieses Septimenakkordes der Sextquintensakkord mit der übermäßigen Sexte, nemlich f a c dis.

In Rücksicht auf den Generalbass ist bey den Dreyclängen noch zu bemerken, daß man den harten und weichen Dreyclang, dessen Signa-

tur  $5, \frac{5}{3}$  oder  $5$  ist, nicht anzeigt,

ausgenommen, wenn 1) auf eben derselben Grundnote dem Dreyclange ein anderer Akkord vorhergeht,

in diesem Falle pflegt man ihn nach Beschaffenheit des vorhergehenden Akkordes mit einer oder mehr Ziffern anzuzeigen, wie bey Fig. 2; er muß ferner angezeigt werden, 2)

wenn auf eben derselben Grundnote dem Dreyclange ein anderer Akkord nachfolgt, wie bey Fig. 2, und 3)

wenn die Terz desselben nicht in der Tonart des Grundtones liegt, aus welchem das Tonstück gesetzt ist; in diesem Falle wird aber jederzeit nur die Beschaffenheit der Terz

vermittelst der Versetzungszeichen  $\sharp$ ,  $\flat$  oder  $\natural$  angezeigt, wie bey Fig. 3. Zu diesem Falle gehört noch insbesondere, daß der harte Dreyclang auf der Dominante einer weichen Tonart ohne Ausnahme mit dem nöthigen Versetzungszeichen bemerkt werden muß, wie bey Fig. 4.

Fig. 1.



Fig. 2.

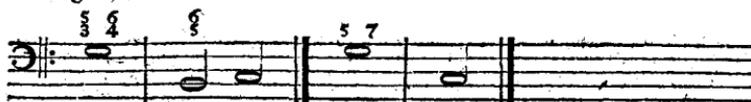


Fig. 3.



Fig. 4.



Den verminderten Dreysklang pflegen viele Conserven mit 5 zu bezeichnen, und der übermäßige wird nach Verschaffenheit des Zeichens, welches die übermäßige Quinte vor der Note selbst hat, mit s oder 5h bezeichnet.

Eine Progression von lauter Dreysklängen kann zur Uebung des angehenden Generalbass-Spielers gemacht werden,

1) wenn sich die Grundstimme in steigenden Quarten und fallenden Quinten fortbewegt, \*) z. B.



2) mit steigenden Quinten und fallenden Quarten; z. E.



\*) Wenn aber solche Uebungen von Nutzen seyn sollen, so müssen dergleichen Exempel nicht allein in mehreren Tonarten, sondern auch in allen drey Lagen geübt werden. Was

3) mit fallenden Quartern und steigenden Terzen, als:

4) mit steigenden Quartern und fallenden Terzen, z. E.

5) mit steigenden Secunden und fallenden Terzen; z. E.

und 6) mit fallenden Quartern und steigenden Secunden, z. B.

Dreystimmig nennet man ein Satz derselben, wenn drey verschie-  
denen Stimmen ihre eigenthümli-

man unter diesen Lagen zu verstehen habe, ist in diesem Artikel schon weiter oben gezeigt worden.

chen Tonfolgen haben, es sey nun, daß weiter keine andern Stimmen dabei vorhanden sind, wie z. B. in den dreystimmigen Sonaten, oder es sey auch, daß eine oder mehrere dieser Stimmen von einer andern Stimme im Einklange oder in der Oktave unterführt werden. So ist z. E. in der Sinfonie, wenn die zwey Violinen und die Grundstimme ihre eigenen Tonfolgen haben, der Satz dem ohngeachtet nur dreystimmig, obgleich die Violinen von den Oboen oder Clarinetten, und der Bass von der Virole in dem Einklange oder in der Oktave begleitet werden.

Weil in dem dreystimmigen Satze wegen des guten Gesanges der Mittelstimme nicht immer alle Intervallen der consonirenden Akkorde vorhanden seyn können, sondern bald dieses bald jenes Intervall weggelassen, und ein anderes dafür verdoppelt werden muß, so wie auch in den vierstimmigen dissonirenden Akkorden jed'zeit ein Intervall derselben weggelassen muß, und weil die Mittelstimme eines dreystimmigen Satzes stärker hervorsticht, als die Mittelstimmen in dem vierstimmigen Satze, wo eine die andere mehr deckt, so veranlassen diese Umstände in Ansehung der Behandlung des Satzes gewisse besondere Regeln und Rücksichten, \*) damit der Satz weder leer klinge, noch die Melodie der Mittelstimme holpericht werde.

Die Stimmen eines dreystimmigen Satzes können in Hinsicht auf ihren besondern Charakter auf verschiedne Arten bearbeitet werden; sie können nemlich entweder alle drey den Charakter einer Hauptstimme behaupten, und in diesem Falle nennet man den Satz ein Trio im strengsten Sinne des Wortes. Gemeinlich sind aber entweder nur die beyden Oberstimmen in Begleitung einer gewöhnlichen Grundstimme obliat gearbeitet, oder die Oberstimme behauptet nur allein den Charakter der Haupt-

stimme, die von den beyden übrigen harmonisch begleitet wird. Im letzten Falle nennet man die Komposition homophonisch, in den vorhergehenden Fällen aber wird sie polyphonisch genannt. Siehe übrigens die Artikel Trio und Terzett.

**Dreverteltakt**, ist diejenige Artung der einfachen ungeraden Taktart, die aus drey Viertelnoten zusammengesetzt ist. **S. Takt.**

**Drezwerteltakt**. Eine Artung der einfachen ungeraden Taktart, die aus drey Zwerteln oder halben Schlägen besteht. Siehe **Takt.**

**Drittheilston**. So nennen einige Theoristen das kleine Intervall in dem Verhältnisse 648 : 625, welches als Differenz zwischen der reinen Oktave und zwischen derjenigen Oktave zum Vorschein kommt, die durch die Addition von vier kleinen Terzen entsteht, und die um diesen Drittheilston größer ist, als die Oktave in ihrem reinen Verhältnisse 2 : 1. Wenn man vier kleine Terzen zusammensetzt, z. E.

$$\begin{array}{r} \overset{c}{\text{—}} \overset{a}{\text{—}} \\ \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \\ \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \end{array} = 6 : 5$$

$$\begin{array}{r} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \\ \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \\ \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \end{array} = 6 : 5$$


---


$$\begin{array}{r} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \\ \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \\ \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \end{array} = 36 : 25$$

$$\begin{array}{r} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \\ \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \\ \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \end{array} = 6 : 5$$


---


$$\begin{array}{r} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \\ \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \\ \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \end{array} = 216 : 125$$


---


$$\begin{array}{r} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \\ \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \\ \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \end{array} = 6 : 5$$


---


$$1296 : 625$$

so erscheint das Verhältniß der dadurch zum Vorschein kommenden Oktave  $c : c$ , nemlich das Verhältniß 1296 : 625 um diesen Drittheilston zu groß, denn nur erst alsdenn, wenn dieser Drittheilston von diesem Verhältnisse abgezogen wird, zeigt sich die Oktave in ihrem reinen Verhältnisse 2 : 1, als

\*) Diese Regeln hat man in den Anleitungen zum Contrapunkte, oder zur Komposition überhaupt zu suchen, wo gemeinlich von dem dreystimmigen Satze in einem besondern Abschnitte gehandelt wird.

von	1296	:	625
abgezogen	625	:	648
	6480		5000
	2592		2500
	7776		3750

$$\text{bleibt } 810000 : 405000 = 2 : 1.$$

Dieser so genannte Drittheilston besteht aus der Diesis und aus dem syntonischen Comma; denn

$$\begin{array}{r} \text{Die Diesis} \\ \text{und das synton. Comma} \end{array} = \begin{array}{r} 128 : 125 \\ 81 : 80 \end{array}$$


---


$$\begin{array}{r} 128 \\ 1024 \end{array} \quad \begin{array}{r} 10000 \\ 10368 : 10000 \end{array}$$


---


$$\begin{array}{r} \text{machen} \\ \text{den Drittheilston} \end{array} = \begin{array}{r} 10368 : 10000 \\ 648 : 625 \end{array}$$

**Drücker.** Ein zu den Schnarrwerkeln in der Orgel gehöriger Theil, vermittelt welches die Pfeifen dieser Stimmen gestimmt werden. S. Krücke und Orgel.

**Druckwerk.** Man versteht darunter eine von den beyden Arten des Regierwerks der Orgel, wodurch die Cancellenventile in der Windlade bey dem Niederdrucke der Tasten ausgezogen werden. S. Drügel.

Dolre, f. d la re.

Ductus, ductus circumcurrans, rectus, und reversus; f. Agoge.

Dudelsack, f. Sackpfeife.

Dudey, ist der alte Name einer Gattung der Sackpfeife; f. Sackpfeife.

**Duett,** (ital. Duetto oder Duo) ist ein Tonstück für zwey obligate Stimmen, von denen eigentlich jede insbesondere, und zwar durchgehends mit gleichem Rechte, den Charakter einer Hauptstimme behaupten muß. Es giebt zwey Arten des Duetts, die merklich von einander verschieden sind. Die erste besteht aus zwey concertirenden Stimmen ohne alle Begleitung; bey der zweyten Art hingegen werden die beyden Hauptstimmen mit einer Grundstimme, und mit verschiedenen andern Nebenstimmen begleitet.

Das Duett, in welchem die beyden Hauptstimmen von andern Stimmen begleitet werden, ist bloß in großen Singstücken gebräuchlich, bey welchen der Gesang durch In-

strumentalmusik unterstützt wird. So drücken z. B. in der Orgel zwey Personen von verschiedenem Charakter, die sich von einer gewissen Empfindung hingerissen fühlen, diese Empfindung unter Begleitung der Instrumente, vermittelt verschiedener Worte, bald wechselseitig, bald vereint, und zwar jede Person nach ihrer individuellen Empfindungsart, bis zur völligen Ausgussung des Herzens aus. Weil die größte Schönheit eines solchen Duetts darinne besteht, daß, so bald beyde Singstimmen sich zusammen vereinigen, gewisse melodische Sätze bald von dieser, bald von jener Person, nach ihrer individuellen Empfindungsart modificirt, vortragen werden, wobey die andere Stimme immer in einer ihr eigenen absteckenden Melodie fortgeht, so ist zur Bearbeitung eines solchen Tonstückes Genie und gründliche Kenntniß der Harmonie und der Regeln des doppelten Contrapunctes unumgänglich nöthig. Ohne hinlängliche Kenntniß der polyphonischen Gehart ist es unmöglich, zwey gleich hervorragende Melodien zusammen harmonisch richtig zu vereinigen, und ohne Genie ist es eben so unmöglich, diesen beyden vereinigten Melodien ästhetischen Werth zu geben, und sie den besondern Charaktern der singenden Personen anzupassen.

In Ansehung der äußerlichen Form, das ist, in Ansehung der Ritornelle, der Modulation der

Hauptperioden, des Umfangs, der Haupttheile des Ganzen u. d. gl. ist das Duett von der Arie nicht sehr verschieden, und es gilt dabei alles, was im Betreff dieser Gegenstände schon in dem Artikel Arie erinnert worden ist.

In solchen Cantaten, bey welchen der Text nicht in die dramatische Form gegossen, und der Charakter der singenden Personen weder durch den Plan, noch durch den Verlauf des Singstückes bestimmt ist, wie z. B. in der gewöhnlichen Kirchencantate, kömmt zuweilen eine besondere Gattung des Duets vor, die sich in Ansehung der innern Beschaffenheit des Satzes von der Arie durch nichts auszeichnet, als daß eine zweyte Stimme hinzugefügt ist. Der Tonsetzer läßt nemlich zuweilen die Worte einer Arie (wenn sie zu diesem Gebrauche keinen Widerspruch in sich enthalten) von zwey Sängern zugleich vortragen, ohne daß er die Absicht hat, daß jede Stimme insbesondere durchgehends den Charakter einer Hauptstimme behaupten soll. In einem solchen Duette gehen die beyden Stimmen größtentheils in Terzen- und Sextengängen fort, und enthalten nur hier oder da zuweilen eine Nachahmung, oder zwey verschiedene gleich stark hervorsteckende Melodien. Ein Tonstück dieser Art, ob es gleich am rechten Orte gebraucht, von sehr guter Wirkung seyn kann, verdient dennoch hier weiter keine besondere Betrachtung.

Die Frage, ob bey dem vorhin beschriebenen eigentlichen Duette gleiche oder ungleiche, hohe oder tiefe Stimmen, bessere Wirkung thun, läßt sich durchaus nicht im Allgemeinen beantworten, denn es kömmt dabey nicht sowohl auf die Gleichheit oder Ungleichheit, nicht auf die Höhe oder Tiefe der Stimmen, sondern vielmehr auf eine den gewählten Stimmen angemessene glückliche Anlage des Ganzen an.

Wenn daher Rousseau, der in seinem Dictionnaire de Musique \*) über das Duett sowohl dem Dichter als dem Tonsetzer so bedeutende Winke giebt, sagt: „Die Duette, welche die mehreste Wirkung thun, sind die, „jenigen, die aus zwey gleichen „Stimmen bestehen, weil dabey „die Harmonie nicht so zerstreuet „ist; und unter den gleichen Stimmen haben zwey Soprane den „Vorzug, weil ihr Umfang der „ne hellautender, und ihr Ton „rührender ist;“ — so ist diese Behauptung ohne Zweifel eine Folge seiner bekannten für die italiänische Musik geschöpften Vorliebe, \*\*) die sich durch tausend Beispiele widerlegen läßt. Viele Kenner des Schönen behaupten sogar, und vielleicht mit überwiegenden Gründen, daß nicht der Diskantstimme, sondern dem Tenor im Allgemeinen betrachtet der Vorzug bey dem Ausdrucke des Rührenden zukomme.

Weil im Duette keine Stimme über die andere herrschen darf, sondern beyde sich mit gleichem Rechte als Hauptstimmen behaupten müssen, so stehen beyde vor der Begleitung so stark hervor, daß jede mangelhafte Tonverbindung, die in andern Tonstücken durch die Begleitung gedeckt wird, hier eine unangenehme Wirkung verursacht. Die Theoristen verlangen daher, daß die beyden Hauptstimmen des Duets so gearbeitet seyn sollen, daß der Bass und die Mittelstimmen wegsbleiben können, ohne daß dadurch die Harmonie mangelhaft oder gar fehlerhaft werde. „Sollten also die „beyden Hauptstimmen so beschaffen „seyn, (sagt Sulzer \*\*\*) daß sie „zur Reinigkeit der Harmonie einer „dritten Stimme bedürften, so „würde das Fehlerhafte gar zu fühlbar werden, wenn das Gehör sich, „wie es allemal geschieht, vorzüglich mit den beyden Hauptstimmen „beschäftigte. Dieses wird durch „folgendes Beispiel begreiflich werden:“

\*) Im Artikel Duo.

\*\*) Weil nemlich in Italien die männlichen Hauptrollen in der Oper von Kastriaten ausgeführt werden, so tritt es sich gemeinlich; daß die Duetten zweyer Liebenden von zwey Sopranstimmen gesungen werden.

\*\*\*) Im Artikel Duett.



„Dieser Satz hat so, wie er hier steht, nichts gegen die gute Harmonie; inzwischen könnte man ein Duett nicht nach dieser Art setzen; denn wenn man den Bass wegließe, so würden die beyden obern Stimmen in Quartan gegen einander stehen, und sehr unangenehm werden. Man muß also bey solchen Duetten, auch ohne Rücksicht auf die Umkehrung der Stimmen, die Regeln des doppelten Contrapunktes in der Oktave vor Augen haben, weil nur dadurch die beyden Hauptstimmen auch ohne den Bass ihre harmonische Richtigkeit bekommen.“

Angehenden Tonsetzern, die sich durch das Studium der Partituren in dieser Art der Tonstücke orientiren wollen, sind vorzüglich die Duetten des Kapellmeisters Graun anzupfehlen.

Die zweyte Art des Duetts, welche bloß aus zwey obligaten Stimmen ohne alle Begleitung besteht, ist nur für Instrumente gebräuchlich, und gehört zu den verschiedenen Sattungen der Sonate. Man setzt dieses Duett sowohl für zwey gleiche als für zwey verschiedene Instrumente, und es besteht gemeinlich aus drey besondern Sätzen, von denen jeder seinen eignen durchgeführten Charakter enthalten muß. Es wird auf zwey ganz von einander verschiedene Arten bearbeitet, die man, weil die Art des Satzes dabey so sehr verschieden ist, auch billig durch besondere Namen unterscheiden sollte. So wie diejenige zweystimrige Sonate, die man das Solo nennet, aus einer Hauptstimme besteht, die von einer Grundstimme begleitet und unterstützt wird, so besteht hingegen das eigentliche Duett aus zwey Hauptstimmen, die das ganze Stück hindurch beyde gleich obligat, das ist, so gearbeitet sind, daß sie

zwey gleich hervorstechende Melodien ausmachen, von denen keine der andern untergeordnet ist, und die in ihrer Verbindung schon selbst so reich an abwechselnder Harmonie sind, daß sie einer Grundstimme zur Unterstützung und Berichtigung nicht bedürfen, ja nicht einmal eine solche Grundstimme ohne besondern Zwang zulassen. Es ist also leicht einzusehen, daß diese Art des Duetts ebenfalls nach der polyphonischen Gattung behandelt werden müsse, und daß zu der Verfertigung desselben die Kenntniß des doppelten Contrapunktes eben so notwendig ist, als bey dem vorhin beschriebenen Duette mit Begleitung.

Diese Art des Duetts wird seit geraumer Zeit ziemlich vernachlässigt, denn diejenigen Duette, die zeitlich von neuern Tonsetzern bekannt worden sind, enthalten gemeinlich eine zweystimrige Composition, die fast durchgehends homophonisch ist, und die sich von dem Solo durch weiter nichts unterscheidet, als dadurch, daß beyde Stimmen wechselsweis die Melodie führen, und sich wechselsweis mit einer etwas mehr als gewöhnlich figurirten Grundstimme akkompagniren.

Da man auch dieser Gattung der zweystimrigen Tonstücke die Erreichung des eigentlichen Endzwecks der Kunst nicht streitig machen kann, so wäre es ungereimt, sie deswegen ganz zu verwerfen, weil sie dem Begriffe nicht vollkommen entspricht, den man sich von dem eigentlichen Duette gebildet hat. Billig wäre es aber, diese beyden Arten der Instrumental-Duette durch besondere Namen zu unterscheiden, damit man wenigstens im voraus theilen könnte, welche Art der Behandlung des Satzes man dabey zu erwarten habe.

Es giebt noch eine Gattung des Duetts für zwey Hörner oder Trompeten, die aus kurzen und wenig ausgeführten Sätzen besteht. Diese Gattung des Duetts ist mehrertheils von einem sehr geringen harmonischen Gehalte, und die Stimmen bestehen gewöhnlich bloß aus Terzen und Sextengängen. Man unterscheidet sie von dem größten

und ausgeführten Sätzen des Duetts durch den Namen *Vicini*en.

Sehr gute Bemerkungen über die Beschaffenheit des Instrumental-Duets findet man in der Vorrede zu den 6 Duetten von Quantz, die im Jahre 1759 zu Berlin herausgekommen sind.

Due-volie, zweymal, s. Bis.

Dulcan, s. Dolcan.

Dulcian, s. Dolcian.

Dulcino, s. Dolcian.

Dulzain, s. Dolcan.

Dulzflöte, s. Dolzflöte.

Duo, s. Duett.

Duodecime, ist ein Intervall von zwölf Stufen, oder die Quinte von der Oktave des Grundtones;

z. E. G  $\bar{a}$ . Insgemein behalten die zusammengesetzten Intervallen, das ist, diejenigen, die um eine oder mehrere Oktaven von ihrem Grundtone entfernt sind, den Namen der einfachen Intervallen; so ist es auch gewöhnlich bey der Quinte beschaffen, die den Namen Quinte behält, sie mag so wie bey a nur

fünf Stufen, oder sie mag wie bey b oder c zwölf oder neunzehn Stufen von ihrem Grundtone entfernt seyn;



Nur in dem doppelten Contrapunkte dürfen diese beyden Intervallen nicht verwechselt werden, weil bey der Umkehrung der Stimmen der Contrapunkt der Duodecime von dem Contrapunkte der Quinte verschieden ist; denn was in diesem bey der Umkehrung zum Unisonus, zur Secunde u. s. w. wird, das wird in jenem zur Oktave, zur Septime, u. s. w. wie man aus folgenden Beispielen siehet, in welchen folgender Satz,



bey Fig. 1. in die Quinte, bey Fig. 2. aber in die Duodecime versetzt ist;

Fig. 1.



Fig. 2.



Duodrama, s. Melodrama.

**Dur.** Mit diesem von dem lateinischen Worte durus (hart) abgekürzten Benennung bezeichnet man anseht theils den Dreiflang mit der großen Terz, den man oft schlechweg den Durakkord nennt; theils und hauptsächlich wird es auch zur Bezeichnung derjenigen unserer beyden Haupttonarten gebraucht, in welcher die große Terz des Grundtones herrschend ist, oder in welcher man von dem Grundtone vermittelt der großen Terz aufwärts steigt; \*) daher sagt man z. E. die Tonart c dur, es dur u. s. w.

Vor diesem wurde mit diesem Benennung 1) die um einen kleinen halben Ton erhöhte B Saite, oder unser modernes h bezeichnet. In der Tonleiter der ältern Musik, die mit dem Tone A angefangen wurde, hatte keine Stufe zwey verschiedene Saiten, ausgenommen die zweyte Stufe b. Eine dieser Saiten machte gegen den Grundton A eine kleine Sekunde und entsprach also unserm b; die andere war um einen kleinen halben Ton höher, oder machte gegen den Grundton A einen ganzen Ton, und war daher unserm h gleich. Jene wurde mit einem gewöhnlichen b bezeichnet, und b moll genannt, diese aber bezeichnete man mit einem vierfachen b oder mit dem Zeichen h, und nannte sie b dur. Wenn nun zu jener Zeit ein Konstück in Noten gesetzt wurde, so mußte allemal angezeigt werden, ob der Ausführer die hohe oder niedere Saite der zweyten Stufe intonieren sollte, und dieses geschah vermittelt der Vorzeichnung des h oder b. Machte es die Tonart nöthig, daß b vorzeichnet wurde, so nannte man den Gesang cantus mollis, oder cantus b mollis; war hingegen die Vorzeichnung des h nöthig, so wurde er cantus durus oder cantus b dur genannt. Daher wurde 2) auch derjenige Gesang mit dem Ausdrucke dur bezeichnet, in welchem die höhere b Saite, oder unser modernes h gebraucht wurde.

Hier und da bezeichnet man noch bis jetzt mit dem Ausdrucke b dur unsere h Saite, und nennt die b Saite zum Unterschiede b moll. Durchführung. Unter diesem Ausdrucke, der am gewöhnlichsten bey der Fuge gebräuchlich ist, versteht man die jedesmalige Nachahmung des Haupttheses der Fuge in allen vorhandenen Stimmen. S. Fuge. Bey Konstücken, die nicht in der strengern Form der Fuge gesetzt sind, versteht man darunter die Beybehaltung und stete Verarbeitung des Hauptgedankens in verschiedenen Wendungen oder Modifikationen.

**Durchgang,** lat. Transitus. Man braucht dieses Wort oft statt des Kunstwortes Arsis oder schlechter Takttheil, denn man sagt z. B. der Dominante; Akkord ist im Durchgange gebraucht, wenn er auf dem schlechten Takttheile gemacht worden ist. Oft versteht man darunter aber auch solche nicht in der Harmonie enthaltene Töne, von welchen in den Artikeln durchgehende und Wechsellnoten gehandelt wird.

**Durchgehende Ausweichung.** S. Ausweichung.

**Durchgehende Noten,** sind solche melodische Nebennoten, \*\*) die nicht in der zum Grunde gelegten Harmonie enthalten sind, und die den harmonischen Noten im Nachschlage folgen; von dieser Beschaffenheit sind z. B. die mit \* bezeichneten Noten in folgendem Satze;



Diese durchgehenden Noten können nicht allein, so wie es in diesem Beispiele geschieht, den harmonischen Noten stufenweise folgen, sondern es kann auch sprunghaft

\*) S. Tonart.

\*\*) S. Nebennoten.

gesehen wie bey Fig. 1; nur muß in beyden Fällen auf die durchgehende Note jederzeit eine harmonische Note stufenweis folgen, sie mag nun entweder in der schon vorhans

benen Harmonie enthalten seyn, wie bey Fig. 2, oder sie mag, so wie bey Fig. 3, den nachfolgenden Akkord zum Grunde haben.

Fig. 1.



Fig. 2.

Fig. 3.



Zuweilen kommen auch zwey oder mehr solche durchgehende Noten nach einander vor, wie bey Fig. 4; oder es wird zwischen die durchgehende

und die darauf stufenweise folgende melodische Note noch eine andere harmonische Note eingeschoben, wie bey Fig. 5.

Fig. 4.

Fig. 5.



Sollen die durchgehenden Noten die Harmonie nicht zerstören, so müssen sie schnell genug durchgehen, damit das Ohr nicht Zeit habe, ihr Dissoniren gegen die Grundtöne zu bemerken; man giebt daher die Regel, daß sie in langsamer Bewegung nicht von größerem Werthe als ein Achtel, und in geschwinde Bewegung nicht größer als ein Viertel seyn sollen.

Von einigen Tonlehrern werden diese durchgehenden Noten der reguläre Durchgang (*transitus regularis*), und diejenigen Nebennoten,

die man Wechselnoten nennet, der irreguläre Durchgang (*transitus irregularis*) genannt.

Obgleich die durchgehenden und Wechselnoten nur zufällige Töne des Gesanges ausmachen, wodurch die Haupttöne der Melodie in nächste Verbindung gebracht werden, so hat dennoch die Art ihres Gebrauchs viel Einfluß auf den Charakter der Melodie. Ein Gesang, in welchem viel Töne im irregulären Durchgange, oder als Wechselnoten vorkommen, äussert gemeinlich weniger Sanftheit, als ein

folcher, in welchem die Nebennoten im regulären Durchgange gebraucht sind. Daher bedient man sich bey ruhigen und angenehmen Empfindungen der Wechselnoten weniger, als bey bestigen und stürmenden Leidenschaften.

Uebrigens ist für denselben Sänger oder Instrumentisten, der eine Solostimme mit willkürlichen Auszierungen vortragen will, die Kenntniß von dem richtigen Gebrauche der durchgehenden und Wechselnoten unumgänglich nothwendig, weil er ohne diese Kenntniß bey jedem Schritte Gefahr läuft, dem Gesange in Rücksicht auf die Harmönte zu schaden, fehlerhafte Fortschreitungen der Töne zu machen, und sich bey Kennern in einer auffallenden Blöße darzustellen.

Adagio.



den Ton o im ersten Takte nach und nach dergestalt sanft sinken läßt, daß er mit dem Eintritte des folgenden Taktes unvermerkt zum Tone h geworden ist.

Auf den Bogensinstrumenten wird dieses Durchziehen, welches gemeinlich mit crescendo oder decrescendo verknüpft wird, hervorgebracht, wenn der Finger sich auf der niedergedrückten Saite ganz unvermerkt bis auf die Stelle des folgenden Tones fortbewegt. Auf Blasinstrumenten geschieht es, wenn man den Finger nach und nach seitwärts von dem Tonloche wegziehet, oder das Tonloch von der Seite her nach und nach bedeckt.

Diese Spielmanier muß entweder sehr gut ausgeführt, oder ganz unterlassen werden, weil sie sehr leicht in ein unangenehmes Heulen ausartet. Auch ihr zu öfterer Gebrauch wird sehr bald ekelhaft.

Ansezt bedient man sich ihrer vorzüglich nach einer Fermate als Einleitung in den folgenden Satz, z. B.



Durch Componirt zeigt an, daß der Tonsezer zu einem lyrischen Gedichte, welches aus mehreren Strophen besteht, nicht bloß eine Melodie gesetzt habe, nach welcher eine jede Strophe gesungen wird, sondern daß jede Strophe mit einer ihrem besondern Inhalte und ihrer Wortfügung und Interpunktion angemessenen Melodie versehen worden sey.

Durchziehen, Durchzug, bezeichnet eine Spielmanier für Vögeln, oder Blasinstrumente, bey welcher ein langsam sich fortbewegender Ton, der in die zunächst darüber oder darunter liegende Stufe schreitet, durch alle Zwischenräume des Intervalles durchgezogen wird; z. B. wenn man in dem folgenden Satze

Durchstechen des Windes. Ein Ausdruck, der bloß bey der Orgel gebräuchlich ist, wenn der Wind zwischen den Schenkeln der Cancellen in die benachbarten Cancellen durchdringt oder sich zwischen den Ventilen in dem Windkasten, oder auch zwischen den Registerzügen durchschleicht, und ein hörbares Geräusch, oder ein leises Anblasen des Pfeifwerks hervorbringt. Schlechte Orgelbauer suchen die Fehler einer nicht fleißig genug gearbeiteten Windlade, bey welcher der Wind leicht durchstechen kann, dadurch unmerklich zu machen, daß sie an derselben gewisse Stiche, Risse und kleine Hohlungen anbringen, wodurch der durchstechende Wind theils zertheilt, theils auch von dem Pfeifwerke weggeleitet wird. Diese sehr verderblichen Hülfsmittel sind unter dem Namen der schwedischen Stiche, spanischen Neuter und Laufgraben bekannt.

Dukka, oder Schweran, ist ein uraltes in Rußland gebräuchliches Blasinstrument. Es besteht, so wie die Doppelflöte der alten Griechen, aus zwey Rohrpfeyfen, die gewöhnlich von verschiedener Größe sind, und von einer Person zugleich mittelst eines einzigen Mundstückes geblasen werden, so daß es

klingt, als bliesen zwey Personen zugleich. Jede dieser Pfeifen hat drey Tonslöcher für die Finger derselben Hand, mit welcher sie tractirt wird.

Dux, der Führer, oder der Hauptsach einer Zuge. S. Führer, und Zuge.

### E.

**E.** Mit diesem Buchstaben bezeichnet man die fünfte Saite der diatonisch; chromatischen Tonleiter, oder die dritte diatonische Stufe unsers Ton-systemes, die in der Solmisation mi., oder e la mi genannt wird. Ihre Länge beträgt  $\frac{4}{5}$  von

der Länge der ganzen Saite C, gegen welche sie in diesem Verhältnisse eine vollkommen reine große Terz ausmacht. \*)

**Echolo** (lat. Projectio.) Ein Verzeichnungszeichen in der alten griechischen Musik, welches den Ton um fünf Viertelstufen erhöhte.

**Echelen**, s. Basen.

**Echelle.** Der französische Name der Tonleiter.

**Echo, Wiederhall.** Daß sich der Schall, von dem Orte wo er entsteht, nach allen möglichen Richtungen hin, und zwar nach Verhältniß seiner Stärke in einem großen oder kleinern Raume, verbreite, davon ist jedermann aus täglicher Erfahrung überzeugt. Weil man aber aus angestellten Versuchen weiß, daß ohne eine gewisse Art von Bewegung der Lufttheile kein Schall möglich ist, oder empfunden werden kann, \*\*) so folgt hieraus, daß sich von dem Orte, wo der Schall erregt wird, so weit er

hörbar ist, ein gewisser Luftstrom\*\*\*) nach allen Richtungen hin, so wie vom Lichte derjenige Lichtstrom, den man die Lichtstrahlen nennet, verbreiten oder bewegen müsse. Dieser Luftstrom hat mit den Lichtstrahlen dieses gemein, daß er von gewissen harten Körpern, auf die er stößt, in gerader Richtung wieder zurück geworfen wird. Ist nun der Körper, der die Eigenschaft besitzt, diesen Luftstrom zurückzustoßen, so nahe an dem Orte, wo der Schall entsteht, daß der ursprüngliche Schall selbst noch hörbar ist, während sich der Luftstrom zu diesem Körper bewegt hat, und von demselben wieder zurück gestossen worden ist, so ist die Wirkung des Zurückstoßes des Schalles nicht besonders hörbar, sondern vereinigt sich mit dem ursprünglichen Schalle selbst, und verstärkt denselben. †) Ist hingegen der Körper, der den schallenden Luftstrom zurück stößt, so weit von dem Orte, wo der Schall erregt wird, entfernt, daß der ursprüngliche Schall selbst verfliegen ist, ehe sich der Luftstrom an diesen Körper und wieder zurück bewegen kann, so hört man den reflectirten Schall von dem ursprünglichen abgesondert, und nennet ihn sodann einen Wiederhall oder ein Echo.

Aus

\*) S. Verhältniß.

\*\*) S. die Artikel Schall und Klang.

\*\*\*) Daß hier unter dem Ausdrucke Luftstrom keine solche Bewegung der Luft verstanden werde, bey welcher sich die ganze Luftmasse fortbewegt, wird durch den Inhalt der eben angelegten Artikel Schall und Klang begreiflich.

†) Daher kömmt es auch, daß ein und ebendasselbe Instrument, in einem Zimmer, welches harte, glatte und von allen Unreinigkeiten gefäuberte Wände hat, viel stärker klingt als in einem andern, in welchem die Wände mit Gemälden behängt, mit Unreinigkeiten angefüllt, mit Möbeln besetzt, oder gar mit wollenen Tapeten bediehet sind.

Aus dem Verhältnisse, in welchem der Schall in einer bestimmten Zeit einen bestimmten Raum durchläuft, hat man berechnet, daß, wenn Schall und Widerschall von einander abgesondert vernommen werden sollen, der den Schall zurückwerfende Körper ohngefähr 60 Fuß weit von dem Orte entfernt seyn müsse, wo der Schall erregt wird. Einen solchen Widerschall, der so geschwind auf den ursprünglichen Schall erfolgt, daß man z. E. nur eine Stimme aussprechen darf, um den Widerschall abgesondert zu hören, findet man schon sehr oft in großen Gebäuden, entweder bey einer Reihe Zimmer deren Thüren offen sind, oder in einem großen Saale, nahe an einer Wand desselben. Ein solches Echo hingegen, bey welchem der den Schall zurückwerfende Körper so weit entfernt ist, daß man eine Zeit hat, ganze Wörter oder eine Reihe Töne hervorzubringen, ehe der Widerschall zurück kömmt, findet man gemeinlich nur im Freyen; und ein solcher ein wenig verweilender Widerschall ist es insbesondere, den man mit dem Namen Echo bezeichnet.

Wenn bey einem Echo der Widerschall nur von einem einzigen Körper zurückgeworfen, oder nur ein einziges mal gehört wird, nennt man es einfach. Es giebt aber auch Orter, wo der Widerschall zwey-, drey- und mehrmal nach einander gehört wird, die man sodann ein zwey-, drey- oder mehrfaches Echo nennet, und wo also in verschiedenen Entfernungen Körper vorhanden seyn müssen, die den Schall reflektiren. In einem solchen Orte wiederholt das Echo einzelne angeregte Töne oder kurze Sätze gewöhnlich im Einklange; es giebt aber auch Orter, wo die Wiederholung in verschiedenen Intervallen geschieht. So enthält z. B. das dritte Stück der allg. musk. Zersetz. vom Jahre 1799, die Beschreibung eines Echo in England, welches sowohl jeden einzelnen Ton, als jeden kleinen Satz, zum ersten mal eine Perz tiefer, und sodann

noch zweymal immer einen Ton tiefer wiederholt.

In der Musik versteht man unter einem Echo ein solches Tonstück, in welchem hin und wieder kurze Einschnitte, oder die Endigungsformeln der Absätze und Tonstücke, entweder von eben denselben Stimmen ganz leise wiederholt werden, oder in welchem diese Wiederholungen in andere Stimmen verlegt sind, die man in einige Entfernung stellt, um die Aufschung, als wäre der Ton gleich dem eines Echo aus der Ferne, zu bewirken. An jetzt stehen Tonstücke dieser Art nicht mehr in so hohem Werthe als ehedem, und kommen daher auch seltener vor.

**Eclipsis**, (lat. Dissolutio) war bey den Griechen ein Besetzungszeichen, wodurch der Ton um drey Viertelst. töne erniedriget wurde.

**Ecmelle**, war bey den Griechen eben das, was wir den Sprachton nennen. S. Emmelia.

**Ecole de Musique pour la garde nationale**. Ein Institut, welches zu Paris während der französischen Staatsumwälzung von dem National-Convente im Jahre 1793, auf Veranlassung des bekannten französischen Tonkünstlers (Gossec) gestiftet wurde, und in welchem, damals mit Ausschließung und Hinzufügung aller Saiteninstrumente, junge Leute auf Kosten des National-Schatzes Unterricht auf Blasinstrumenten erhielten.

Wahrscheinlich war dieses Institut bloß eine Abänderung in der Einrichtung der schon vorher bekannten Ecole royale de Chant, von welcher in dem folgenden Artikel die Rede ist; so wie sich ohne Zweifel auf dieses neue Institut das Daseyn des jetzigen Conservatoriums der Musik zu Paris gründet. S. Conservatorium.

**Ecole royale de Chant et de Declamation**, oder die königliche Singschule zu Paris, war eine im Jahre 1754 errichtete Nachahmung des musikalischen Unterrichts der italienischen Conservatorien. Im Jahre 1748 befanden sich in diesem Institut 30 Zöglinge. Nächst dem

\*) Er gab nemlich gegen das Ende des Jahres 1793 zu zwey sich auf dieses Institut beziehenden Decreten des National-Convents die Veranlassung.

Direktor waren bey demselben an-  
gestellt, vier Singmeister, drey so-  
genannte Maitres de Solleges, zwey  
Lehrer für die Deklamation, einer  
für die Komposition, zwey Clar-  
viermeister, ein Lehrer für die Vio-  
line und einer für den Bass.

E dur ist eine der vier und zwanzig  
Tonarten der modernen Musik.  
Um die Stufenfolge des zum Grunde

	fa	gis	a	h	cis	dis	e
1	8	405	120	2	1215	135	$\frac{1}{2}$
	9	512	161	3	2048	256	

Ein Chörig bezeichnet theils ein Konz-  
stück, in welchem die dabey ge-  
wöhnlichen Hauptstimmen nur ein-  
fach vorhanden sind; (s. Chor)  
theils zeigt man damit auch an,  
daß bey Saiteninstrumenten jeder  
Ton nur mittelst einer einzigen  
Saite hervorgebracht wird. Siehe  
Chörig.

Ein Druck ist eines der allgemeineren  
Wörter, deren man sich bedient, die  
Wirkung zu bezeichnen, welche ein  
Konstuck bey seiner Ausführung  
auf unsere Seele macht. So macht  
z. B. in Mozarts Zauberflöte  
die Arie: Dies Bild, o! wie  
bezaubert schön ic. einen sanft-  
en, das Chor der Priester: o,  
Iffis und Osters, einen erhaben-  
en Eindruck.

Einfache Intervalle sind solche,  
die nicht um eine oder mehrere Ok-  
taven von ihrem Grundtone abge-  
rückt sind; so ist z. E. c g eine  
einfache, c g eine zweyfache, und C g  
eine dreysache Quinte. S. In-  
tervall.

Einfacher Contrapunkt, siehe  
Contrapunkt.

Einfacher Doppelschlag, siehe  
Doppelschlag.

Einfache Sätze sind solche melodis-  
che Theile eines Konzstückes, die  
gerade nur so viel Material enthal-  
ten, als unumgänglich nöthig ist,  
ihren Sinn zu fassen. Man setzt  
sie den erweiterten und zusammen-  
geschobenen Sätzen entgegen, in  
welchen der Gegenstand ihrer Dar-  
stellung durch Nebengedanken mehr  
bestimmt wird. S. Absatz.

Einfache Taktarten sind solche,  
bey welchen jeder Takt nur einen  
guten und schlechten Takttheil ent-  
hält. Es giebt zweyerley Arten

tone der harten Tonart angekom-  
menen Tones o der Natur der här-  
ten Tonleiter anzupassen, müssen  
die Töne f, c, g und d um einen  
halben Ton erhöht, und in fis, eis,  
gis und dis verwandelt werden. In  
unserm temperirten Tonssysteme wer-  
den die Stufen dieser Tonleiter in  
folgenden Verhältnissen ausgebildet:

des einfachen Taktes, nemlich die  
einfache gerade Taktart, und die  
einfache ungerade Taktart; jene  
enthält zwey Sattungen, nemlich  
den Zweyweytel; und Zweywirtel-  
takt; diese aber begreift drey Sat-  
tungen unter sich, nemlich den  
Dreyweytel; Dreyviertel; und  
Dreyachteltakt.

Einfalt oder Einfachheit bezeich-  
net in den Werken der schönen  
Künste die Erreichung ihres Ends  
zweckes durch die einfachsten und  
natürlichsten Mittel, und durch die  
faßlichste Anordnung und Verbin-  
dung derselben. Wenn man daher  
einem Konzstücke den Charakter der  
Einfalt oder Einfachheit als eine  
ästhetische Vollkommenheit zueignet,  
so versteht man darunter, daß das  
Genie des Tonsetzers den Ausdruck  
der vorhandenen Empfindung in so  
treffenden und faßlichen Zügen ent-  
worfen habe, daß sein Kunstwerk  
weder einer Anhäufung vieler Aus-  
drucksmittel, noch der Anwendung  
eines bloß zufälligen Schmuckes be-  
dürfte. In Rücksicht auf den Vor-  
trag einer Solostimme bestehet das  
schöne Einfache in der Geschicklich-  
keit des Ausführers, die Entfolge  
der vorzüglichen Melodie dem  
Ausdrucke so genau anzuschmiegen,  
und die Töne nach der Natur der  
vorhandenen Empfindung so passend  
zu modificiren; daß der Ausdruck,  
ohne Anwendung vieler Spielma-  
nieren und zufälliger Verschönerun-  
gen der Melodie vollkommen er-  
reicht wird.

Der Virtuos, der z. B. ein  
Konzfolge, die man gewöhnlich mit  
einem Triller verzieren, so zu modi-  
ficiren weiß, daß sie den feinen  
Geschmack auch ohne Triller bestie-

digt, dem eignet man Einfachheit des Vortrages als eine ästhetische Schönheit zu.

Weil sich das Einfache eines Tonstückes, oder des Vortrages desselben insbesondere durch einen vorzüglichen Grad des Treffenden der gewählten Mittel auszeichnet, und also schon an sich selbst Vollkommenheiten und ästhetischen Werth besitzt; und aller zufälligen Schönheiten entbehren kann, so besteht die ästhetische Einsalt nicht sowohl in einem gewissen sparsamen Gebrauch besonderer Schönheiten, sondern gleichsam in einer gewissen Verachtung alles zufälligen Schmuckes, der nicht unmittelbar zum Zwecke notwendig ist. Hieraus sieht man von selbst, daß Präcision eine wesentliche Eigenschaft der ästhetischen Einsalt seyn müsse.

**Eingelegt** ist ein Ausdruck, dessen man sich bey der Geigeninstrumenten bedient, und darunter die von schwarzem Holze ausgefüllte Linie um die Peripherie des Daches und des Bodens versteht. Ein Instrument, bey welchem diese Linien bloß mit Finte gemalt, und nicht mit Holze ausgelegt sind, erweckt gemeinlich (ob sie gleich nichts zum guten Tone des Instrumentes beitragen) einen schlechten Begriff von dem Instrumente, weil jeder fleißige Instrumentenmacher nie versäumt, diese Zierath sauber von Holz einzulegen. In der Sprache der Geigenmacher wird diese mit Holz ausgelegte Linie das *Fildel* genannt.

**Eingepielt**, s. *Einspielen*.

**Eingestrichen**. Ein Beyname der dritten Oktave unvers Tonstufes, wodurch man die Töne derselben in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe von andern Tönen gleiches Namens unterscheidet. *S. Tabulatur*.

**Einheit**. Wenn alle einzelnen Theile eines Tonstückes unmittelbar auf den Zweck des Ganzen abzielen, zur Erreichung dieses Zweckes geschikt sind, und die Vorstellung nicht auf Nebenideen leiten, so sagt man, das Ganze habe Einheit. Nach Sulzers Erklärung ist die Einheit dasjenige, wodurch wir uns viel Dinge als Theile eines Dinges vorstellen.

Alle Aesthetiker stimmen darin überein, daß Einheit ein unumgängliches Erforderniß aller Produkte der schönen Künste sey. Es läßt sich die Nothwendigkeit dieser Eigenschaft der Kunstwerke auch ohne weitläufigen Beweis schon daraus erklären, daß ein Kunstprodukt, wenn wir an demselben Vergnügen finden sollen, nur einen einzigen Totaleindruck machen dürfe; dieses kann unmöglich geschehen, wenn in dem Stoffe und dessen Bearbeitung Einheit mangelt.

Das Nothwendigste über diesen Gegenstand sowohl an und für sich selbst, als auch in Hinsicht auf diejenige nothwendige Eigenschaft der Kunstprodukte, die man *Wannigfaltigkeit* nennet, findet man in dem Artikel *Ausführung*. Es bleiben daher hier nur noch einige nöthige Bemerkungen übrig.

Die Einheit verlangt nicht allein Einheit des Stoffes, sondern auch Einheit in der Darstellung desselben. Es kann in einem Tonstücke die Gedankenfolge, oder die Verbindung der einzelnen melodischen Theile, den Regeln der Einheit vollkommen entsprechen, und dennoch dem Ganzen der nöthige Grad der Einheit mangeln; denn sobald die Art der Begleitung nicht auf das vollkommenste zu der Hauptmelodie paßt, nicht auf den Zweck des Ganzen hinwirkt, sondern die Aufmerksamkeit auf dasselbe eher zerstreuet, als hinleitet; so entsethet der nemliche Nachtheil in Rücksicht auf die Wirkung des Ganzen, als wenn die Einheit des Stoffes, oder der Hauptmelodie (in welcher der eigentliche Umriss des Longemalbes, wenigstens in Tonstücken in der so genannten freien Schreibart, enthalten ist,) vernachlässigt worden wäre.

Die strengste Befolgung der Regeln der Einheit scheint in den Produkten der Tonkunst, und vorzüglich bey der Instrumentalmusik, um so nothwendiger zu seyn, als in den übrigen schönen Künsten, weil die Musik weniger als die übrigen schönen Künste auf die Vorstellungskraft, sondern einzig und allein auf das Empfindungsvermögen wirkt, und weil die höhern Seelenkräfte bey jedem Wiß-

griffe dem Ganzen nicht so leicht zu Hilfe kommen können, wie in den Werken der übrigen Künste. — Ohne Zweifel liegt auch in dem Mangel der Befolgung der Regeln der Einheit (Der überhaupt in den modernen Kunstprodukten merklicher ist, als in den Werken älterer Tonsetzer) sehr oft der Grund, warum so viel Instrumentalstücke, denen man viele einzelne sehr treffende Stellen nicht streitig machen kann, keinen Totalindruck machen.

Viele glauben, daß die Werke derjenigen unserer modernen Tonsetzer, die ins Heiligthum der Kunst eingedrungen sind, hauptsächlich ihre Wirkung durch die einzelnen kraftvollen Stellen, die sie enthalten, hervorbringen; um sie daher so viel als möglich ist nachzuahmen, sucht man Gedanken und Sätze an einander zu reihen, die nur einzeln und für sich betrachtet schön sind. Wie kann aber ein Tonstück einige Wirkung thun, wo jeder einzelne Satz mit einem Satze aus einem andern Tonstücke eben so gut wechselt werden könnte, wie kann es Wirkung thun, wenn nicht alle in demselben verbundene Theile unmittelbar auf einen einzigen Zweck, auf eine einzige bestimmte Empfindung hinwirken. — Die Tonstücke unserer vorzüglichsten Tonsetzer wirken unstreitig mehr durch die Einheit aller Theile des Ganzen, als durch das Hervorstechende, welches dieser oder jener einzelne Satz derselben behauptet.

**Einklang**, unisonus, oder auch die reine Prime genannt, besteset aus zwey Tönen von gleicher Höhe oder Tiefe. Weil die Höhe und Tiefe der Töne von den geschwindern oder langsamern Schlägen oder Schwingungen der klingenden Körper abhängt, so müssen nothwendig zwey klingende Körper, die den Einklang hervorbringen sollen, in einem bestimmten Zeitraum eine gleiche Anzahl Schwingungen machen. Weil nun noch Abers dies die Geschwindigkeit der Schwingungen mit der Größe des Körpers, der sie verursacht, in Proportion steht, so gehören zur Hervorbrin-

gung des Einklanges zwey klingende Körper von gleicher Größe, die in einem gewissen Zeitraume eine gleiche Anzahl Schwingungen machen. Man kann sich hiervon überzeugen, wenn man eine auf eine gerade Fläche gespannte Saite, die an ihren beyden Enden auf Stegen ruhet, in zwey gleiche Theile theilt; sehr man unter diese Saite auf den Punkt der Theilung einen dünnen Steg, so geben beyde gleich große Theile den Einklang an, weil beyde, wenn sie berührt werden, sich in gleicher Geschwindigkeit schwingen. Daher bezeichnet man auch das Verhältniß des Einklanges mit 1 zu 1.

In der Harmonie vertritt sehr oft die Oktave die Stelle des Einklanges, oder der Einklang die Stelle der Oktave; denn wenn z. B. in dem vierstimmigen Satze Dreyklänge oder Sextenakkorde gebraucht werden, muß in einer Stimme ein Ton derselben im Einklange oder in der Oktave verdoppelt werden; daher sind auch beyde, Einklang und Oktave, in Ansehung ihrer Fortbewegung einerley Regeln unterworfen, und es können in zwey verschiedenen Stimmen eben so wenig zwey Einklänge, als zwey Oktaven in gerader Bewegung unmittelbar auf einander folgen. \*)

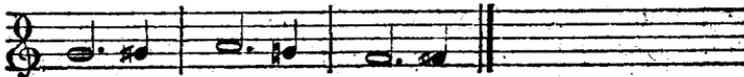
Die Oktave, als die Grenze aller Intervallen, ist überhaupt weiter nichts, als eine verkleinerte Gestalt eines Tones des Einklanges. Das Ohr empfindet, wenn eine Melodie auf zwey Instrumenten anstatt im Einklange, in der Oktave gespielt wird, ohngefähr das nemliche, was das Auge empfindet, wenn es unter zwey sich gleichen Gegenständen den einen durch ein so genanntes Verkleinerungs-Glas betrachtet. Es erblickt den nemlichen Gegenstand mit allen seinen Unterscheidungs-Charaktern, aber in einer kleinern Form.

Man hat darüber gestritten, ob der Einklang unter die Consonanzen gerechnet werden könne, oder nicht; dieser Streit ist eigentlich durch den Begriff des Wortes Intervall veranlaßt worden. Man

verstehet unter Intervall den Raum zwischen zwey Tönen von verschiedener Größe; weil sich nun bey allen übrigen Consonanzen eine Verschiedenheit der Töne, und folglich auch ein Zwischenraum zwischen den beyden Enden derselben befindet, so haben einige geglaubt, daß, weil bey dem Einklange kein solcher Zwischenraum statt findet, und er also im eigentlichen Verstande kein Intervall seyn kann, er auch nicht unter die Consonanzen gerechnet werden dürfe. Allein wer siehet nicht, daß Intervall und Consonanz zwey ganz verschiedene Begriffe sind, die sowohl vereinigt, als auch getrennt seyn können, ohne daß einer den andern aufhebt; denn wenn man schließen will, was kein Intervall ist, kann keine Consonanz seyn, so setzt man voraus, daß der Abstand eines Tones von dem andern das wesentliche Kennzeichen der Consonanz sey, und dann würde man mit gleichem Rechte schließen können, daß alle Intervallen Consonanz

zen seyn müßten. Der Einklang ist die vollkommenste unter allen Consonanzen, weil seine zwey Töne in einen Ton zusammenfließen, und weil bey keiner andern die allgeringste Abweichung von der vollkommenen Reinheit so merklich ist, als bey dem Einklange. Aber er ist im eigentlichen Verstande des Wortes kein Intervall, weil er aus zwey Tönen von einrley Größe bestehet. Wenn man den Einklang im uneigentlichen Verstande, aus verschiedenen Ursachen, die man in einer Anmerkung in dem Artikel Intervall findet, unter die Intervallen rechnet, nennet man ihn gemeiniglich lieber die reine Prime.

Wenn in dem Verfolge einer Melodie ein Ton unmittelbar nach seinem Anschlage durch ein zufälliges Versetzungszeichen erhöht wird, so kömmt der melodische Fortschritt einer übermäßigen Prime zum Vorscheine; z. E.



etc.

Diese übermäßige Prime ist ein Intervall von einem kleinen halben Tone, und ihr Verhältniß ist  $\frac{24}{25}$ . \*) In der Harmonie wird sie niemals im Anschlage, sondern nur im Durchgange gebraucht. Sie kömmt

in diesem Falle vor, wenn eine Stimme mit dem vorhandenen Grundtone des Saßes im Einklange zusammenstößt, und nach geschehenem Anschlage zur Zierlichkeit des Gesanges einen kleinen halben Ton erhöht wird; z. E.



Einfatter, s. Monochord. Einschritt. Mit diesem Kunstworte werden diejenigen Ruhepunkte

der Melodie bezeichnet, die noch keinen vollständigen Sinn begrenzen. Die Melodie eines Saßes,

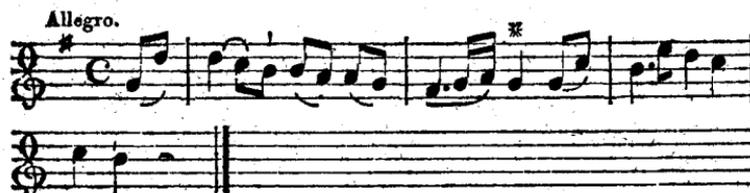
\*) In unserm temperirten Tonssysteme wird sie aber in einem etwas größern Verhältniß ausgeübt, weil sie zugleich die kleine Secunde vorstellen muß. S. Intervall.

der einen vollständigen Sinn enthält, und den man einen Absatz nennet, kann so genau zusammenhängen, daß das Gefühl keinen

Ruhepunkt in demselben entdeckt; von dieser Beschaffenheit ist z. B. folgender Satz:



Ganz anders verhält es sich in folgenden Sätzen:

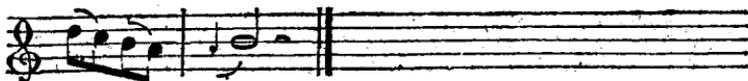


Hier überzeugt uns das Gefühl, daß nicht allein bey den mit \* bezeichneten Stellen merklüche Ruhepunkte enthalten sind, sondern daß auch, wenn wir einen solchen Satz nur bis zu diesem Zeichen singen oder spielen, dem Satze noch etwas an seiner Vollständigkeit mangelt, und daß der Sinn desselben nicht eher völlig gefaßt werden kann, als bis das nach dem Zeichen \* folgende

Stück damit verbunden wird. Diese in den vollständigen Sätzen enthaltenen noch unvollständigen Glieder, sie mögen sich nun, so wie in den angeführten Beyspielen, durch nichts Außersichliches kennbar machen, oder sie mögen, so wie in den folgenden Sätzen, durch kleine Pausen getrennt seyn, sind es, die man Einschnitte nennet. \*)



\*) Einige Tonlehrer verstehen unter dem Einschnitt den ganzen vollständigen Satz, und bezeichnen die kleinern Glieder mit dem Ausdrucke Absatz. In den Artikeln Absatz- und Eäsur ist schon die Ursache angezeiget worden, warum hier das Wort Einschnitt in des oben beschriebenen Bedeutung gebraucht wird.



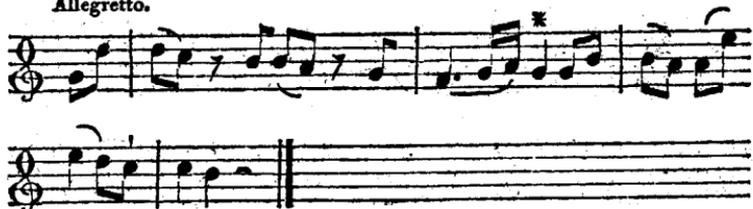
In diesen Beispielen wird der Satz durch den Einschnitt in zwei Glieder getheilt, wozu jedes für sich betrachtet unvollständig ist. Es giebt aber auch Sätze, in welchen ein an sich selbst noch unvollständiges

Glied durch melodische Ruhepunkte in noch kleinere Glieder abgetheilt wird, wie in den beiden folgenden Sätzen; diese kleinere Glieder werden ebenfalls Einschnitte genannt; z. B.

Adagio.



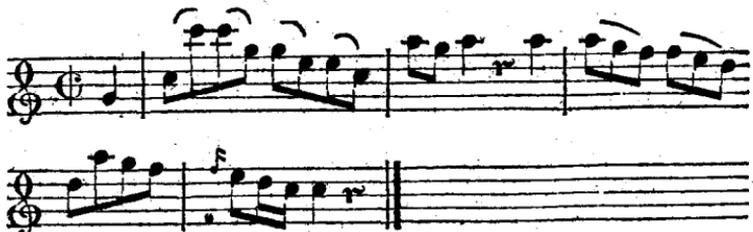
Allegretto.



Alles dasjenige, was in dem Artikel Absatz sowohl in Ansehung des Rhythmus, als auch in Ansehung der Cäsurnoten, und der verschiedenen Verzierungen derselben, und von ihrer Folge, bemerkt worden ist, gilt auch bey den vorhergehenden größern Einschnitten. Es bleiben daher nur noch einige Bemerkungen übrig, die den Einschnitt, als ein noch unvollständiges Glied

des Satzes, insbesondere betreffen; nemlich

- 1) Auf der Grundlage des harmonischen Dreiklages der Unterdominante, auf welcher ein Satz nicht wohl seine Vollständigkeit erreichen, das ist, auf welcher eigentlich kein förmlicher Ablass gemacht werden kann, können die Einschnitte als unvollständige Glieder statt finden, z. B.



- 2) Weil der Einschnitt ein noch unvollständiges Glied eines Satzes ist, so kann die Cäsur desselben auch auf einem dissonirenden

Akkorde gemacht werden. Dieser dissonirende Akkord ist gemeinlich der Septimenakkord auf der Dominante, z. B.

Andante.



3) Bey den Cäsuren der Absätze bedient man sich in der Grundstimme gewöhnlich des Grundtones des dabey zum Grunde liegenden Dreyklanges; bey den Einschnitten hingegen kann man

sich auch der Umkehrung des Dreyklanges zum Sextenakkorde bedienen, wenn die Cäsur des Einschnittes nicht aus der Terz des Dreyklanges besteht; z. B.



Weitläufigern Unterricht über die Behandlung der Einschnitte in dem Periodenbaue findet man in Reepels Anfangsgründen zur musikalischen Schkunst, und im zweyten und dritten Theile meiner Anleitung zur Composition.

**E**inspielen, eingespielt. Man bezeichnet mit diesem Kunstworte verschiedene besondere Arten der Anwendung der erlangten Fertigkeit auf einem Instrumente zu spielen, und braucht es,

1) wenn von den Hindernissen die Rede ist, die sich dem Vortrage durch den Gebrauch eines ungewohnten Instrumentes in den Weg legen. Wenn z. B. der Violinist gedehnt ist, auf einer Violine zu spielen, die entweder viel weitgeöffneter ist, oder einen viel stärkern Hals hat, als diejenige, auf welcher er gewöhnlich spielt, so pflegt er die Verschiedenheit der Laute, in die sich die Hand süßen muß, und den dadurch im Vortrage entstehenden Nachtheil durch den Ausdruck zu bezeichnen, er sey nicht auf dem Instrumente eingespielt.

2) braucht der Concertspieler die Redensart, er sey nicht eingespielt, wenn er anzeigen will, daß er entweder das vorzutragende Concert noch nicht genug

geübt, oder lange nicht repetirt habe, oder auch, daß er überhaupt die zum öffentlichen Vortrage eines Concertes nöthige Privatübung veräußert habe. Man braucht aber auch dieses Kunstwort,

3) wenn von der Art die Rede ist, wie von einer ganzen Gesellschaft Tonkünstler die Concertstücke vorgetragen werden; so sagt man z. B. das Orchester ist gut eingespielt, und vertheilt darunter, daß alle Mitglieder sich an einerley gute Vortragsart gewöhnt haben; daß nicht dieser die Notenfigur abliest, die der andere zusammenschleift; daß alle das Zeitmaas gleich richtig halten, und das Piano gleich schwach spielen, u. s. w.

Weil die Erfahrung lehret, und auch die Natur der Sache es mit sich bringt, daß auch schon einige wenige Tonkünstler von ganz vorzüglichem Fähigkeiten, wenn sie Concertstücke gemeinschaftlich ausüben wollen, sich erst einige Zeit zusammen einspielen müssen, ehe ihr gemeinschaftlicher Vortrag die erwünschte Wirkung thun kann, so ist daraus leicht zu beurtheilen, wie viel Übung und Pünktlichkeit in allen zum Vortrage gehörigen Erfordernissen nöthig sey, ehe es das

hin gebracht wird, daß man von einem ganzen Orchester sagen kann, es sey gut eingestimmt.

**Einstimmen** nennet man die vor dem Anfange einer Musik unumgänglich nöthige Berichtigung der reinen Zusammenstimmung aller dabey vorhandenen Instrumente nach einem angenommenen Stimmton. Bey Musik, wo ein Claviaturinstrument zur Begleitung des Generalbasses gebräuchlich ist, und welches schon vorher in die dem Stimmton conforme Stimmung gebracht seyn muß, pflegt man nach diesem Instrumente einzustimmen, auf welchem zu diesem Behufe der Dreyklang des Toncs d angegeben wird, weil alle Vogeninstrumente die bloßen Saiten d und a haben. Ist hingegen kein Claviaturinstrument vorhanden, so muß nach einem solchen Basinstrumente eingestimmt werden, von dem man überzeugt ist, daß es von dem angenommenen Stimmton nicht merklich abweiche. Dieses Instrument muß jedoch vor dem Einstimmen schon genugsam erwärmt worden seyn; damit es sich durch den höhern Grad der Wärme, welchen es außerdem sogleich durch seinen Gebrauch erhalten würde, nicht zu sehr in die Höhe ziehe. \*)

Von den nöthigen Hülfsmitteln, zu einer reinen Zusammenstimmung aller Instrumente zu gelangen, und sie, so lange die Musik dauert, zu erhalten, handelt der Artikel Stimmung.

**Einstudiren.** Man braucht dieses Wort, um damit die besondere Übung eines Kunststückes zu bezeichnen, die nöthwendig ist, um theils den in demselben enthaltenen Ausdrück richtig und empfänglich darzustellen, theils auch die darinne enthaltenen Schwierigkeiten, und alles was zum mechanischen Theile des Vortrages gehört, mit der nöthigen Sicherheit anzuküben. Man bedient sich dieses Ausdruckes vorzüglich, wenn von Kunststücken die Rede ist, welche die Mitglieder eines ganzen Orchesters, aus den so eben angezeigten Ursachen, zusam-

men vor der öffentlichen Aufführung derselben üben; oder, wie man sagt, probiren müssen. Daher sagt man z. B. diese oder jene Sinfonie ist einstudirt, wenn die zur öffentlichen Aufführung nöthigen Proben vor sich gegangen sind.

**Eintritt.** Den Zeitpunkt, mit welchem jede Stimme nach einer vorhergegangenen Pause anfängt sich hören zu lassen, nennet man den Eintritt derselben. Dieser Ausdruck kömmt am öftersten bey der Fuge und bey dem Canon vor, wo die sämtlichen Stimmen nicht zugleich anfangen, sondern eine nach der andern eintritt.

Jede Hauptstimme muß bey dem Eintritte nach einer langen Pause, oder nachdem sie einige Zeit geschwiegen hat, mit vollem und kräftigem Tone anfangen, damit ihre Erscheinung merklich genug werde; und gesetzt auch, der Eintritt sey mit piano bezeichnet, so darf der Ton dennoch dabey nicht so schwach intonirt werden, als wenn das piano mitten im Verfolge der Melodie vorkömmt, sonst wird gemeinlich der Eintritt zu unmerklich. Nur muß in diesem Falle der etwas vermehrte Grad der Stärke des Tones zeitig genug wieder in den bey dem piano gewöhnlichen Grad zurück gehen, damit die eingetretene Stimme in der Folge des Satzes die übrigen Stimmen nicht überhöre.

**Eintrittszeichen, s. Wiederholungszeichen.**

**Eis.** So nennet man die sechste Saite der diatonisch, chromatisch Tonleiter (die gewöhnlich mit f bezeichnet wird) in dem Falle, wenn der Ton o durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöht worden ist. Weil zu den so genannten harmonischen Tönen, wie z. B. hier zu eis und f, in unserm Tonsysteme nicht zwey besondere Saiten vorhanden sind, sondern beyde in einer und eben derselben Tongröße ausgeübt werden, so kann der Ton eis, als übermäßige Terz von dem Grundtone C, nicht in dem Verhält-

\*) Aus dieser Ursache ist der Gebrauch einer Stimmgabel, wenn kein Clavierinstrument zum Einstimmen vorhanden ist, jederzeit vorzuziehen. S. Stimmgabel.

nisse der übermäßigen Terz  $\left(\frac{96}{125}\right)$  gebraucht werden, \*) sondern dieses Verhältniß wird um  $\frac{375}{384}$  höher genommen, so daß die Saite eis, als f betrachtet, die Quarte von C in dem reinen Verhältniß  $\frac{3}{4}$  ausmacht.

Eisvioline, s. Nagelharmo- nika.

E la. So heißt in der alten Solmisation das zweygestrichene e, weil bey dem Solfeggiern auf diese Note keine andere Sylbe gesungen werden konnte, als la; denn dieses e war bloß in dem Hexachorde des eingestrichenen g enthalten, in welchem es die sechste Stufe machte, auf welcher die Sylbe la fiel. Weil das Tonssystem des Guido nicht höher ging, als bis in dieses e, so konnte es die Sylbe mi eigentlich nicht erhalten, weil das zweygestrichene e kein volles Hexachord enthielt, oder weil der Ton f als fa nicht vorhanden war. Daher konnte die Sylbe mi nur auf dem kleinen, oder auf dem eingestrichenen e gesungen werden. Siehe den Artikel E la mi, und die dem Artikel Solmisation beygefügte Tabelle.

E la fa. Mit diesen Sylben bezeichnen die neuern Solmisationen den Ton es. In der alten Solmisation des Guido war die Bezeichnung eines Tones vermittelt der Sylben e la fa nicht gebräuchlich, weil der Ton es in jenen Zeiten noch nicht ausgeübt wurde. Die Sylbe la fa hat man aber deswegen zur Bezeichnung des Tones es dem Buchstaben e beygefügt, weil, wenn man in der Tabelle, welche dem Artikel Solmisation beygefügt ist, auf dem eingestrichenen b ein neues Hexachord anfängt, sodann auf die vierte Stufe, die in diesem Falle nicht mehr e, sondern es, heißen muß, die Sylbe fa, als das Zeichen des obern Theils der kleinen Secunde d es fallen muß; als

b c d es f g  
ut re mi fa sol la.

Weil nun auf die e Stufe aus dem Tetrachorde von g die Sylbe la fällt, so wird die Erniedrigung des Tones e in es mit e la fa bezeichnet.

E la mi bezeichnet in der Solmisation des Guido das kleine und das eingestrichene e, weil es die von ihm eingeführte Mutation der Sylben nothwendig machte, daß auf diesen beyden Noten bald la, bald mi gesungen werden mußte. Bewegte sich der Gesang in dem Hexachorde des großen oder kleinen g, so war e die sechste Saite des Hexachords, auf welche die Sylbe la fiel, s. E.

g a h c d e  
G A H O d e  
ut re mi fa sol la.

Hielt sich aber der Gesang in dem Hexachorde des ungestrichenen oder eingestrichenen e auf, so war e der untere Theil des halben Tones e f, auf welchen jederzeit die Sylbe mi gesungen werden mußte, s. E.

c d e f g a  
ut re mi fa sol la.

In der neuern Solmisation, in der man die siebente Sylbe si hinzugefügt hat, um die Mutation der Sylben zu vermeiden, wird der Ton e in allen Oktaven mit der Sylbe mi bezeichnet.

Elimos, war der Name einer Phrygischen Flöte, die aus dem Holze des Lorbeerbaumes verfertigt wurde.

Embatorion. Der Name eines bey den Spartanern gebräuchlichen Nomos für die Flöten, nach welchem man bey dem Marschiren die Schritte einrichtete, oder nach anderer Art zu reden, ein Marsch der Spartaner.

Embouchure. (franz.) Der Art- sasz bey den Blasinstrumenten, oder die nöthige Bildung der Lippen zur Hervorbringung der Töne auf diesen Instrumenten. S. Ansz.

Auch giebt man diesen Namen den Mundstücken einiger Instrumente, s. E. dem Mundstücke des Horns, der Trompete u. d. gl.

E m m e l i a. Ep wurde bey den Griechen diejenige Modifikation der

Stimme genannt, die man den Sington nennet. Nach Schott: gen's Antiquit. Lexicon wurde dar: unter die Melodie eines gewissen Tanzes verstanden, der bey den Tragödien gebräuchlich war.

**E moll.** Eine der vier und zwanzig Tonarten der jetzigen Kunst, in de:

e	fis	g	a
1	8	5	161
	9	6	216

**Empfindung.** Man versteht darunter das Bewußtseyn des Angenehmen oder Unangenehmen. Nach Sulzer n drückt dieses Wort sowohl einen psychologischen als einen moralischen Begriff aus. „Beide (sagt er) kommen in der Theorie der Künste vielfältig vor. In dem ersten Sinne, der allgemeiner ist, wird die Empfindung der deutlichen Erkenntniß entgegen gesetzt, und bedeutet eine Vorstellung, in so ferne sie einen angenehmen oder unangenehmen Eindruck auf uns macht, oder in so ferne sie auf unsre Begehrungskräfte wirkt, oder in so ferne sie uns die Beschaffenheit der Dinge mit mehr oder weniger Deutlichkeit erkennen läßt. Bey der Erkenntniß sind wir mit dem Gegenstande, als einer ganz außer uns liegenden Sache behaftiget; bey der Empfindung aber geben wir mehr auf uns selbst, auf den angenehmen oder unangenehmen Eindruck, den der Gegenstand auf uns macht, als auf seine Beschaffenheit, Achtung. Die Erkenntniß ist hell oder dunkel, deutlich und ausführlich, oder confus und eng eingeschränkt; die Empfindung aber ist lebhaft oder schwach, angenehm oder unangenehm.“

„Im moralischen Sinn ist die Empfindung ein durch öftere Wiederholung zur Fertigkeit gewordenes Gefühl, in so fern es zur Quelle gewisser innerlichen oder äußerlichen Handlungen wird.“

ren Stufenfolge der Ton f in fis verwandelt werden muß, damit ihre Tonleiter der Natur der weichen Tonleiter entspreche. Die Stufen der Tonleiter von e moll werden in nachstehenden Verhältnissen ausgebrüt:

h	c	d	e
2	5	5	1
3	8	9	1

Die Theorie der Empfindungen ist für jeden Tonkünstler von großer Wichtigkeit, und wichtiger noch insbesondere für den Tonsetzer, weil Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften der Zweck der Kunst ist. Empfindung und Leidenschaft scheinen sich zu verhalten wie Sprosse und Baum, den sobald das Bewußtseyn des Angenehmen oder Unangenehmen, oder die Begehrungskraft des ersten und die Verabscheuungskraft des letztern herrschend wird, nennen wir es Leidenschaft. So nöthig aber besonders dem Tonsetzer Kenntnisse von der Natur der verschiedenen Arten der Empfindungen, und von der Art sind, wie sich jede derselben zu äußern und zu modificiren pflegt, so wenig ist dieses Werk dazu geeignet, in diesen vielumfassenden Gegenstand einzugehen, der eigentlich in die Aesthetik gehört, und durch welche man sich diese Kenntnisse zu erwerben suchen muß.

**Endematie.** Die Melodie zu einer Art eines besondern Tanzes, der bey den Argiern gebräuchlich war. Endigungszeichen, s. Ruhezeichen.

**Endlicher Canon,** s. Canon.  
**Enge Harmonie.** Man sagt die Harmonie ist enge, oder die Akkorde sind in enger Harmonie gebraucht, wenn die Oberstimmen derselben so nahe zusammen liegen, daß kein zu einem Akkorde gehöriger Ton zwischen denselben eingeschaltet werden kann, z. B.



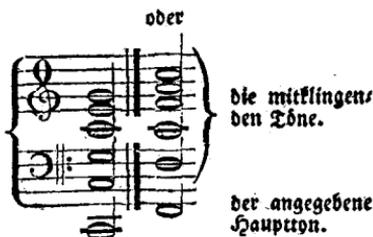
Liegen hingegen die Töne der Oberstimmen weiter aus einander, so daß zwischen denselben hier oder da einige zu den Akkorden gehörige Stufen leer bleiben, z. E.



so nennet man die Harmonie weit, oder man sagt, der Akkord sey in zerstreuter oder in weiter Harmonie gebraucht.

Es ist bey der Begleitung der Melodie keinesweges gleichgültig, ob die Akkorde in enger oder zerstreuter Harmonie gebraucht werden. Es hängt davon nicht allein ein sehr merklicher Grad der Wirkung des Gesangs, sondern auch die Deutlichkeit jeder Stimme insbesondere ab.

Wegen der oft eintretenden zufälligen und lokalen Umstände, die in besondern Fällen bald eine engere, bald eine weitere Harmonie begünstigen, lassen sich keine allgemeinen Regeln festsetzen, wenn oder wo die Harmonie enge oder zerstreut gebraucht werden müsse. Es scheint jedoch, als habe uns die Natur diese Regeln ziemlich deutlich, in dem Abstände derjenigen Töne von einander, vorgezeichnet, die man in jedem tiefen Tone am vorzüglichsten mittlingen hört; z. E.



oder

die mittlingens den Töne.

der angegebene Hauptton.

Aus dieser natürlichen Zusammenstimmung der Töne siehet man, daß sie nur in der Höhe in enger

Harmonie, je mehr sie sich aber der Tiefe nähern, in weiterer Harmonie zum Vorschein kommen. Dieses befolgt man gemeinlich auch als Regel im Sate, und setzt die Stimmen in der Höhe näher zusammen, in der Tiefe aber weiter aus einander, wenn, wie schon gesagt, kein zufälliger Umstand ein anderes Verfahren nöthig macht. Besonders aber vermeidet man gern den Gebrauch der Terz in oder nahe bey der großen Oktave, weil sie bey dem Mittlingen der Töne bloß unter den höhern Tönen zum Vorschein kömmt.

Englische Tänze, oder Angloisen, sind sehr bekannte Tänze von lebhaftem Charakter, die eine verschiedene, bald mehr, bald weniger geschwinde Bewegung haben, und sowohl in der geraden als auch in der ungeraden Taktart gesetzt werden. Die Melodie hat beständig geradzählige rhythmische Theile, die sich von einander durch stark markirte Einschnitte unterscheiden; das bey muß sie ganz ungestört seyn, und das Gepräge der Feßlichkeit und des artigen Scherzes haben. Man nennet diese Art Tänze auch Contretänze, ein Ausdruck, der von dem englischen Worte Countrydances entstanden ist, welches so viel bedeutet, als Tänze, die unter dem Landvolke, in den verschiedenen Provinzen, gebräuchlich sind. Die anseht üblichen so genannten Hops Angloisen sind eine Gattung der englischen Tänze, die sich mehr durch die Touren und Schritte, als durch einen besondern Charakter der Musik, unterscheiden.

Englisch Horn, ital. Corno inglese. Ein Blasinstrument von Holz, welches anseht bey uns wenig mehr gebräuchlich ist. Der Zeitraum seines öfteren Gebrauches fällt in das sechste und siebente Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts. Es ist genau genommen weiter nichts, als eine vergrößerte Oboe, die beynabe in einen Halbzirkel gebogen ist. Weil es in dieser Form weder gebohrt noch gedreht werden kann, so ist das Instrument aus zwey ausgestochenen Theilen zusammen gesetzt und mit Leder überzogen. Es siehet eine Quinte tiefer als die Oboe,

und hat also einen Umfang von dem ungestrichenen *f* bis ins zwey gestrichene *g*; übrigens aber hat es die nemliche Applikatur, und wird vermittelt eines eben solchen Rohres (dessen Stiefel nur etwas länger, und ein klein wenig gebogen ist,) geblasen, wie jene. Der Umstand, daß die Höhlung dieses Instruments durch das Ausstechen und Zusammenleimen seiner Theile die Feinheit und Glätte nicht erhalten kann, wie bey der Bohrung, ist ohna Zweifel die Ursache seines heischen und etwas rohen Tones.

**Englisch Violon.** Ein veraltetes Saiteninstrument, welches von der *Viola d'Amour* (so wie sie nemlich ehedem beschaffen war, als man sich bey derselben noch der über den Sangboden hinlaufenden Drahtsaiten zum Mittlingen bediente) wenig verschieden ist. Der Unterschied besteht theils in einer andern Stimmung der bey dem englischen Violon über dem Griffbrette liegenden sieben Darmsaiten, theils darinne, daß es vierzehn Saiten zum Mittlingen hat, die über dem Singboden hinlaufen.

Mit dem Ausdrucke englisch *Violon* wurde ehedem auch eine Verstimmung der Violine bezeichnet, wodurch man andere Arten von Doppelgriffen und Harpeggiaturen ohne große Schwierigkeiten auf der Violine herausbringen kann, als es bey der gewöhnlichen Stimmung möglich ist, und wodurch wahrscheintlich zugleich der Ton des vorhin beschriebenen Instrumentes nachgeahmt werden sollte, weil die *Violone* dabey eine sehr tiefe Stimmung, nemlich *c a e a*, und dadurch zugleich eine merkliche Abänderung des gewöhnlichen Tones erhalt.

**Enharmonisch.** Die Griechen theilten die Stufenfolge ihrer Töne, oder ihre Tonleiter, die aus mehreren Tetrachorden verbunden war, nach den verschiedenen in diesen Tetrachorden enthaltenen Fortschritten, deren sie sich bedienten, in drey verschiedene Arten oder Geschlechter ab. Bey dem ersten Ton, oder Klanggeschlechte bestand jedes Tetrachord aus der Folge eines halben Tones und zwey großer ganzer

Töne, z. E. *e f g a*, und wurde diatonisch, oder durch Töne gehend, genannt. In dem zweyten bewegte sich jedes Tetrachord durch zwey halbe Töne und eine kleine Terz, z. E. *e f g a*, und dieses Geschlecht nannte man chromatisch. In dem dritten war bey dem ersten Fortschritte der halbe Ton in zwey gleiche Theile getheilt, so daß das Tetrachord aus zwey Viertelstönen und einer großen Terz zusammengesetzt war, z. E. *e f a*, und dieses nannte man enharmonisch. Die vier Stufen des Tetrachordes in dieser enharmonischen Tonleiter wurden nach dem *Prolomas* in folgenden Verhältnissen ausgeübt:

e	f	g	a
1	$\frac{45}{46}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{3}{4}$

Nach dem Zeugnisse des *Aristis* des *Quintilian* soll diese enharmonische Folge der Töne unter allen Tonfolgen die lieblichste gewesen seyn. *Mutarach*, zu dessen Zeiten man sie nicht mehr ausübte, macht es den Musikern seiner Zeit zum Vorwurfe, daß sie dieselbe haben in Vergessenheit gerathen lassen; denn nach dem *Aristoxen* wurde sie von den Alten bis zu den Zeiten *Alexanders* ausgeübt, und dabey die beyden übrigen Klanggeschlechter wenig geachtet. Für uns, die wir keine kleinern Intervalle ausüben, als halbe Töne, bleibt es übrigens unbedenklich, wie die Griechen bey ihrem feinen Geschmache an der unvermischten Ausübung des enharmonischen Klangschlechts haben Vergnügen finden können.

Heut zu Tage verfähret man unter einer enharmonischen Tonfolge die Verwechslung derjenigen Stufen unsers vollständigen Tonstimmes, die in einerley Tonhöhe ausgeübt werden, z. E. die Verwechslung der Töne *e* und *dis*, *a* und *b*, oder *c* und *c*, *f* und *f*, *w*. Alles, was über den modernen Gebrauch dieser von uns sogenannten enharmonischen Tonverwechslung zu sagen der Raum erlaubt, findet man in dem Artikel *Klanggeschlecht*.

**Enharmonische Ausweichung,** s. *Klanggeschlecht*.

**Enharmonische Dieſis**, ſiehe Dieſis.

**Enkomiaſtiſch**, wurde bey den Griechen der Styl genannt, deſſen man ſich bey den Lobgeſängen bediente. S. Melodie.

**Entre-acte**, Zwischenakt. Man verſtehet darunter bey den theatraliſchen Vorſtellungen die Zeit, in welcher zwiſchen den Abtheilungen oder Aufzügen derſelben die Handlung unterbrochen, zugleich aber auch dasjenige, womit dieſe Zeit ausgefüllt wird. Bey den verſchiedenen Gattungen der Komödie pflegt man die Entre-actes mit Inſtrumentalmuſik, und beſonders mit Sinfonien auszufüllen. Soll in dieſem Falle die Muſik nicht ganz zwecklos ſeyn, ſo müſſen hierzu die Tonſtücke dem Inhalte und dem Gange der Vorſtellung des Stückes gemäß gewählt werden. \*) In den anjezt gewöhnlichen Opern hingegen läßt man zwiſchen den Akten die Muſik mehrentheils ſchweigen, vermuthlich deswegen, um theils das Publikum nicht mit Muſik zu überſättigen, theils dem Orcheſter nach dem gewöhnlichen langen Finale eine Erholung zu gönnen, theils auch, um den Gang des Stückes nicht durch eingemiſchte fremde Muſik zu ſchwächen. In der ernſthaftern Oper bediente man ſich eher deſſen gemeinlich zur Ausfüllung der Zwischenakte des ſogenannten Intermezzo, oder des Ballets.

**Entrée**, bezeichnet am gewöhnlichſten einen dem erſten Allegro der Sinfonie ähnlichen Inſtrumentaliſch, womit ein Ballet eröfnet wird. Zuweilen giebt man dieſen Namen auch einem beſondern kleinen Tonſtücke von mäßig langſamer Bewegung im Vierteltakte, welches einen ernſthaftern Charakter hat, und gemeinlich aus zwey Reperſen beſtehet. Anjezt ſind dergleichen kleine Tonſtücke ſelten mehr gebräuchlich, dagegen hat man bey der Sinfonie, zuweilen auch bey dem Concerte, einen kurzen Einleitungſatz von ernſthafterm Charakter und lang-

ſamer Bewegung, aber von willkührlicher Takart, und ohne Reperſen, eingeführt, den man die Entrée der Sinfonie oder des Concertes nennen kann.

In einem andern Sinne heißt Entrée auch der Eintritt oder Zugang zu einer theatraliſchen Vorſtellung oder zu einem veranſtalteten Concerte, der entweder einer gewiſſen Anzahl von Perſonen unentgeltlich, oder vermittelt der Erlegung eines beſtimmten Einlaßgeldes erlaubt wird. Man ſagt daher z. B. die Entrée iſt frey.

**Ephesien** oder Ephēſiſche Spiele, auch Artemiſien genannt, waren Feſte der Griechen in der Stadt Ephesus in Kleinaſien, die der Diana zu Ehren gefeiert wurden, und bey welchen muſikaliſche Wettſtreite gebräuchlich waren. In dieſer Stadt wurde auch noch in ſpätern Zeiten, nemlich unter der Regierung des Kaiſers Veſpaſian ein ähnliches Feſt unter dem Namen **Barbille** eingeführt.

**Epi**, über. Dieſe Präpoſition brauchen die Griechen zuweilen, bey den aufwärts abgezählten Intervallen, ſtatt des Depwortes hyper, ſo wurde z. E. die Oberterz Epiditonos genannt.

**Epicedion**, ein Trauer- oder Leichenlied.

**Epigonion**, war ein Saiteninstrument der Griechen, welches vierzig Saiten gehabt haben ſoll.

**Epiletion**, Ein Singetanz, den die Griechen bey dem Keltern des Weins dem Bacchus zu Ehren aufführten.

**Epimylion**, ein Mäſſerlied.

**Epinette**, ſ. Spinet.

**Epiniſion**, Ein Siegeslied, womit man bey den Griechen den Triumph der Ueberwinder feyerte.

**Epidium**, ein Begräbnißlied.

**Epipampeutica**, Lieder bey feyerlichen Aufzügen.

**Epiproslambanomenos**. So wurde derjenige Ton genannt, der noch um einen ganzen Ton tiefer war, als der mit dem Namen

\*) Die wenige Aufmerkſamkeit des größern Theils des Publikums auf dieſe Muſik, und der Lärm, der gemeinlich nach dem Falle des Vorhanges beginnt, mag wohl die Urfache ſeyn, warum hier und da von dem Anführer des Orcheſters ſo wenig Rückſicht auf dieſes Erforderniß genommen wird.

Proslambanomenos bezeichnete, steifte Ton des griechischen Konstruktives, und der unserm großen E entspricht.

**Epilyna p h e.** Mit diesem Worte bezeichnete man bey den Griechen die Verbindung dreyer nach einander der folgenden Tetrachorde, wie z. B. die Folge der Tetrachorde Hypaton, Melon und Synemmenon.

**Epithalamion.** ein Hochzeitslied.

**Epitritos.** war bey den Griechen ein solches Intervallen Verhältniß, bey welchem, so wie z. E. bey dem Verhältniß der reinen Quarte 4 : 3, die größere Zahl die kleinere ein mal, und noch den dritten Theil derselben, in sich faßt, und welches man heut zu Tage Proportio sesquiquarta nennet.

**Epodos.** (Epode), s. Strophe.

**Epogdous.** So hieß bey den Alten das Intervallenverhältniß, bey welchem die größere Zahl die kleinere einmal, und noch den achten Theil derselben, in sich faßt, wie z. B. bey dem Verhältniß des großen ganzen Tones 9 : 8.

**Erhaben.** nennet man dasjenige, was uns mit Bewunderung und Achtung über Größe und Vollkommenheit erfüllt. „Die Empfindungen des Erhabenen (sagt Nothling \*) sind das Bewußtseyn eines hohen Grades von Wirklichkeit, Konzentrirung, Eraltirung unsers ganzen Wesens, welches Bewußtseyn seinen ersten Grund hat in den Anlagen unsrer übersinnlichen Natur, und welches uns über den Einfluß gewöhnlicher alltäglicher Dinge erhebt, d. h. uns frey macht von ihrem Einfluß, uns selbst dadurch mächtiger, größer, höher fühlen läßt, als diese Dinge selbst sind: — also Etwas einem edlen, stolze Ähnliches. (Daher sind auch die Aeußerungen erhabener Empfindungen in den körperlichen Bewegungen und folglich auch in der Mimik den Aeußerungen solches Stolzes ähnlich.) Ursprünglich ist der Ausdruck (vielleicht auch die Empfindung selbst) von sichtbaren Gegenständen hergenommen, und dann auf alles, auch

„nicht Sichtbare, das die nemlichen Empfindungen weckt, also auf alles Analoge angewendet. So ergiebt sich aus den sichtbaren Eigenschaften erhabener Gegenstände, die Materie eines erhabenen Tones, als analog mit jenen.“

„Bey dem Ausdrucke dieses Charakters bedient sich daher der Tonsetzer einer ernsthaft langsamen Bewegung, einer vollen und kräftigen Harmonie, und melodischer Säge ohne viele Zierathen, die aber in festen, lähnen Schritten einhergehen, und sich oft in weiten Intervallensprüngen fortbewegen. Im Vortrage verlangt das Erhabene einen marktichten und stark unterhaltenen Ton, und etwas Hervorstechendes der grammatischen Accente, besonders in Notenfiguren, die dem Ernsthaften eigen sind, und von welchen in dem Artikel von gravita schon geredet worden ist.“

**Erhöhungszeichen.** So nennet man entweder das Zeichen  $\alpha$ , oder das  $\lambda$  wenn es vor einer Note steht, die vorher durch ein  $b$  erniedrigt worden ist. S. Versetzungszeichen.

**Erniedrigungszeichen** einer Note ist das  $b$ , oder bey Ebnen, die vorher durch ein Kreuz erhöht waren, das  $\lambda$ . S. Versetzungszeichen.

**Erotica.** Liebeslieder.

**Erotiden.** waren Feste der Griechen in der Stadt Thestia in der Landschaft Thotien, die alle fünf Jahre auf dem Berge Helikon, dem Amor zu Ehren, gefeiert, und worbey für musikalische Wettstreiter Preise ausgesetzt wurden.

**Erotisch.** wurde bey den Griechen diejenige Schreibart genannt, deren man sich bey Liebesliedern bediente. S. Melodie.

**Erweiterte Säge.** sind solche melodische Theile eines Kontraktes, in welchen der Sinn oder Ausdruck derselben durch Nebenideen näher bestimmt ist; so ist z. B. der Satz bey Fig. 1. ein enger, der bey Fig. 2. aber ein erweiterter Satz.

\*) In seinen Abapodischen Gedanken über die zweckmäßige Benennung der Materie des Musik, im 20ten Stücke des neuen teutschen Merkurs vom Jahre 1798.

Fig. 1. Allegretto,



Fig. 2.



Ueber die verschiedenen Arten der Erweiterung der melodischen Thalle ist in dem Artikel A b s a h gehandelt worden.

**Es.** So wird die vierte Saite unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter genannt, wenn sie die kleine Terz zu c, oder die reine Quarte zu b, u. s. w. macht. \*) Wird sie hingegen z. B. als große Terz zu h, oder als Quinte zu gis gebraucht, so erhält sie den Namen dis, weil sie in diesen Fällen in dem Notensysteme auf eben der Linie vorgestellt werden muß, auf welche der Ton d fällt. Gegen den Grundton des Ton-systemes, nemlich gegen den Ton C, sollte sie eigentlich als kleine Terz in dem Verhältnisse  $\frac{5}{6}$  stehen; weil sie aber zugleich die große Terz zu h, und die Quinte zu gis machen muß, so wird sie aus Ursachen, die schon in dem Artikel A s beyläufig erklärt worden sind, in

einem kleinern Verhältnisse, nemlich in dem Verhältnisse  $\frac{27}{32}$  gebraucht.

Mit dem Namen Es bezeichnet man auch diejenige krumme messingene Röhre an dem Fagotte, an welche das Rohr gesteckt wird, weil ihre Form dem lateinischen Verfallbuchstaben S gleich.

**Es dur.** ist diejenige der vier und zwanzig Tonarten der neuern Musik, in welcher der durch ein b um einen halben Ton erniedrigte Ton e zum Grundtone der harten Tonart angenommen wird. Außer dem b vor dem Grundtone selbst, müssen in der Vorzeichnung noch die Töne h und a ein b bekommen, und in b und as verwandelt werden, damit die Stufenfolge dieser Tonart der harten Tonart entsprechen. \*\*) Die Stufen dieser Tonart werden nach umherer angenommenen Temperatur der Töne in folgenden Verhältnissen ausgedr.

es	f	g	as	b	c	d	es
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$

Es ist hier noch anzumerken, daß die Tonart es dur auch der Feldston genannt wird, weil die bey der Kriegsmusik gewöhnlichen Instrumente in diesen Ton eingestimmt

sind. So bedient man sich z. B. bey den militärischen Aufzügen gewöhnlich der es Trompeten, der es Clarinetten, u. s. w.

Es

\*) In der Combination nennet man den Ton es, e la fa.

\*\*) E. Tonart.

**Es es.** Mit diesen beyden Sylben wird der Ton es bezeichnet, wenn er nochmals einen halben Ton erniedriget, und vermitteltst der d Saite intonirt wird. *S. Beschreibungsszeichen.*

**Es moll,** ist eine der vier und zwanzig Tonarten der Musik, aus welcher man aber ordentlicher Weise (es sey denn, daß es bloß zur Uebung geschähe,) kein ganzes Tonstück zu setzen pflegt, weil außer dem Grundtone noch die Töne b,

es	f	ges	as	b	oes	des	es
1	8	1024	3	2	256	9	$\frac{1}{2}$
	9	1215	4	3	405	16	

**Espressivo,** wird zuweilen als Beywort gebraucht, um auf die Verstärkung des Ausdruckes bey der Ausführung einer Hauptstimme aufmerksam zu machen. Stehet es zu Anfang eines Tonstückes als Beywort der Ueberschrift, so beziehet es sich auf das ganze Tonstück; kömmt es aber nur hier oder da in der Mitte desselben vor, so erstreckt sich seine Beziehung bloß auf die Stelle, wo es stehet, die sodann, so wie im ersten Falle das ganze Tonstück, der Tonsetzer vorzüglich anziehend vorgetragen haben will.

**Ecclēdia.** Der Umfang der Töne einer Singstimme oder eines Instrumentes. Die Franzosen bedienen sich statt dieses Wortes auch zuweilen des griechischen Wortes diapalon.

**Euphon.** Ein Instrument in der Form eines Schreibpultes, auf welchem die Töne auf horizontal liegenden gläsernen Röhren, die man mit Wasser benezt, durch hin und herstreichen mit nassen Fingern hervorgebracht werden. Es hat einen Umfang von drey und einer halben Oktave, nemlich von dem kleinen c bis zum dreygestrichenen f; jeder Ton hat eine eigene gläserne Röhre, oder einen Cylinder, der den Thermometer Röhren gleicht, 17 bis 18 Zoll lang, und ohngefähr

a, d, g und c um einen halben Ton erniedriget, und in b, as, des, ges und ces verwandelt werden müssen. Diese Tonart kömmt daher nur zuweilen in Tonstücken aus gewöhnlichen Tonarten im Laufe der Modulation vor. \*) Zuweilen wird sie auch als di moll gebraucht, wie schon an seinem Orte \*\*) erinnert worden ist. Die Stufen ihrer Tonsleiter werden in folgenden Verhältnissen ausgedrückt:

so stark ist, wie eine Federspule. Diese Cylinder oder Röhren liegen in gleicher Entfernung von einander, so daß die verschiedenen Oktaven eine völlig gleiche Spannung der Hand haben; zum Unterscheidungszeichen der ganzen und halben Töne dient die Verschiedenheit der Farbe des Glases. Der Ton dieses Instrumentes gleicht dem Tone der Harmonika, er kann aber nicht länger ununterbrochen fortklingend erhalten werden, als es die Länge der Röhren verstatet; er spricht aber leicht an, und alles, was auf der Harmonika gespielt werden kann, läßt sich auch auf dem Euphon vortragen. Es wurde im Jahre 1790 von dem Herrn Doctor Chladni zu Wittenberg erfunden, der sich schon vorher durch seine Schriften im Fache der Akustik um die Tonkunst verdient gemacht, neuerlich aber auch wieder ein ander Instrument erfunden hat, welches schon in dem Artikel Clavicylinder beschrieben worden ist.

Ein dem Chladnischen Euphon ähnliches Instrument hat der Herr D. Quandt zu Jena gebaut, welches man in dem Januarstücke des Mobejournal's vom Jahre 1791 beschrieben findet.

**Euthia.** Ein Kunstwort der griechischen Musik, welches eine Tonfolge von der Tiefe zu der Höhe bezeich-

\*) Bey der Kirchenmusik muß sich ihrer der Organist oft bedienen, denn weil die Orgel im Chortone stehet, so müssen die Tonstücke, die in der gewöhnlichen Tonart f moll gesetzt sind, bey der Begleitung des Generalbasses auf der Orgel von den Organisten aus der Tonart es moll gespielt werden.

\*\*) *S. Die moll.*

nete. Die Euthra war einer von den Theilen der alten Melodie.  
**E**volutio. Mit diesem Ausdruck bezeichnet man oft die Umkehrung der Stimmen im doppelten Contrapunkte.  
**E**vovae, oder Euovae, sind die sechs Vokalen der beyden Wörter Scolorum amen, mit welchen in den ältern Zeiten viele Psalme und Chorale schlossen. Weil auf diese Gesänge bey der Liturgie unmittelbar andere folgten, nach deren Hauptnote die Modulation hingeleitet werden mußte, so bediente man sich der Sylben dieser Schlußworte und legte sie unter die Töne, vermittelst welcher der Uebergang gemacht wurde, den man von diesen Sylben die Evovae nannte, und

wovon die alten Conlehrer oft einen weitläufigen Unterricht geben. Stebbe z. B. Murschhausers Academia musico - poetica oder die hohe Schule der Composition, Th. 1. Cap. 4.

**E**xcellentium ist der lateinische Name des höchsten Tetrachordes in dem griechischen Tonsysteme; s. Tetrachord.

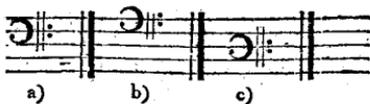
**E**xcellentium extrema, war der lateinische Name der dritten Saite des Tetrachordes Hyperbolaeon, oder der vorletzten Saite des griechischen Tonsystems, die unserm eingestrichlenen g entspricht.

**E**xtena. Der lateinische Beyname der dritten Saite eines jeden Tetrachordes.

**F.**

**F.** Mit diesem Buchstaben wird die vierte diatonische Stufe, oder die sechste Saite der diatonisch chromatischen Conleiter bezeichnet, die man in der Solmisation f fa ur, sonst auch fa nennet. Die Länge dieser Saite verhält sich zu der Saite C, gegen welche sie eine reine Quarte ausmacht, wie  $\frac{3}{4}$  zu 1. \*)

Mit dem Buchstaben F bezeichnet man auch denjenigen Schlüssel, dessen man sich bey den Noten für Bassstimmen bedient, und den man daher auch oft den Bassschlüssel nennet. Er wird durch folgendes Zeichen vorgestellt,



welches anzeigt, daß auf die Linke, auf welcher es steht, das ungestrichlene f gesetzt werden soll. Heutzutage bedient man sich dieses

Schlüssels nur auf der zweyten Linie von oben, wie bey a); ehedem wurde es aber auch auf die oberste Linie, wie bey b), oder auf die mittlere wie bey c), gesetzt, und in jenem Falle der tiefe, in diesem aber der hohe Bassschlüssel genannt.

In den Notensimmen bedeutet der lateinische Buchstabe f auch das abgekürzte Wort forte, stark, oder mit starkem Tone.

**F**a. Bey denjenigen, welche die Töne mit den Sylben ut re mi fa sol la si bezeichnen, bedeutet fa den Ton f. In der alten Solmisation, bey welcher die sogenannte Mutation Statt fand, bezeichnete die Sylbe fa jederzeit das obere Ende des großen halben Tones; das untere Ende desselben wurde hingegen jederzeit mi genannt. Wenn daher die ältern Conlehrer von mi fa reden, verstehen sie darunter allemal die aufwärts folgenden halben Töne der diatonischen Conleiter, so wie im Gegentheile fa mi die abwärts gehende Folge derselben anzeigt. So machen z. E. in der Conleiter

\*) E. Verhältnis der Intervallen.

von e dur die Töne e f und h e, in der Tonleiter f dur hingegen a b und o f, das mi fa. (Siehe Solmisfation.) Bey der Einrichtung des Gefährten in der Fuge macht dieses mi fa, oder die richtige Behandlung der halben Töne der Tonart, besonders in den alten Tonarten, einen sehr wichtigen Gegenstand aus. (Siehe Gefährte.)

**Fach.** Die Orgelbauer brauchen dieses Wort, um damit anzuzeigen, daß bey einem Register, wie z. B. bey den Mixturen, mehr als eine Pfeife für jeden Clavis auf der Windlade stehen.

**Fagott, Basson.** Ein bekanntes Blasinstrument von Holz mit Tonlöchern und Klappen, welches, so wie die Hoboe, vermittelst eines aus Schilfrohr verfertigten Rohres intonirt wird. Der Fagott ist aus dem vor Zeiten gebräuchlich gewesenem Bomhard oder Pommer entstanden, und wird anjetzt nicht nur bey solcher Musik, die bloß aus Blasinstrumenten besteht, zum Vortrage der Grundstimme, und bey vollen Orchesterstücken zur Ausführung einer Füllstimme, oder auch zur Verstärkung des Basses, sondern auch zum Vortrage einer Solostimme, gebraucht. Als Soloinstrument ist ihm besonders der Charakter des Sanften am angemessensten; er wird daher auch von einigen das Instrument der Liebe genannt.

Er besteht aus einer ausgebohrten Röhre von Ahornholz, die gegen 3 Fuß lang ist, und also in Ansehung ihrer Dimension der Mensur des Prinzipal- oder Pfeifwerks der Orgel entspricht. Damit man diese lange Röhre theils bequemer halten kann, theils und vorzüglich aber, damit beyde Hände die Tonlöcher mit Bequemlichkeit erreichen können, ist sie zweyfach zusammengezapft, so daß das Instrument aus zwey neben einander fortlaufenden Röhren besteht, die unten am Ende zusammenstreifen, und die aus vier einzelnen Stücken zusammengesetzt sind. An einem dieser Stücke, die Flügelröhre genannt, wird eine andere dünne Röhre von Messing befestigt, die abwärts gebogen, und wie ein großes lateinisches s geformt ist, und daher das Es ge-

nannt wird. An dieses Es wird das Rohr gesteckt, vermittelst dessen man das Instrument intonirt.

Der Fagott wird bey dem Traktamente mit der rechten Hand an dem untern Stücke angefaßt, welches auf der einen Seite drey Tonlöcher für die Finger dieser Hand, und auf der andern ein Daumloch hat. Nächst diesen Tonlöchern befinden sich an diesem Stücke noch zwey Klappen, nemlich die offene F-Klappe und die geschlossene As- oder Gis-Klappe, die beyde mit dem kleinen Finger der rechten Hand regiert werden. In der Flügelröhre befinden sich die drey Tonlöcher für die Finger der linken Hand; an der daneben liegenden Röhre aber, die von der Flügelröhre in der Gegend der Tonlöcher ein wenig überdeckt wird, ist auf der andern Seite das Daumloch für den Daumen der linken Hand befindlich, welches jedoch nie ohne eine von den beyden daneben liegenden Klappen, nemlich ohne die tiefe D-Klappe oder ohne die B-Klappe, gebraucht wird, die beyde mit dem Daumen regiert werden. Auf eben dieser Seite hat der Daumen der linken Hand noch zwey an der Flügelröhre befindliche Klappen für das hohe a und c (die man nur an neuern Fagotten findet) zu besorgen. An dem untern Theile der daneben liegenden Röhre ist noch die tiefe Es-Klappe vorhanden, die der kleine Finger der linken Hand regiert.

Der Umfang der Töne erstreckt sich auf dem Fagotte von dem Contra B, durch alle Töne der diatonisch; chromatischen Tonleiter, bis zum eingestrichenen b; viele blasen sogar bis ins zweygestrichene d. Sobald die Stimme hoch in die Höhe steigt, bedient man sich statt des Bassschlüssels des C-mollzeichens, um der vielen Nebenlinien bey den Notizen überhoben zu seyn.

Man braucht außer dem gewöhnlichen Fagotte, bey solcher Musik, die aus lauter Blasinstrumenten besteht, noch zwey andere tiefere Gattungen desselben, die statt des Contraviolons dienen, nemlich entweder einen Quartfagott, der um eine Quarte, oder einen Contrafagott, der um eine ganze Oktave tiefer steht, als der gewöhnliche Fagott.

Den französischen Namen Basson hat dieses Instrument daher erhalten, weil es nach der Abschaffung der alten Cromorne der Hoboe zur Grundstimme diente, und daher Basson de hautbois genannt wurde. Woher es aber den italienischen Namen Fagotto erhalten hat, läßt sich nicht mit Gewißheit bestimmen. Einige glauben, es sey deswegen Fagotto oder ein Bündel genannt worden, weil es sich aus einander nehmen und zusammen packen läßt.

Anweisung zum Traktament des Fagotts findet man in einem französischen Buche von Ozi unter dem Titel: Methode nouvelle et raisonnée pour le Basson etc.

**Falsch**, kömmt als Beywort hauptsächlich zur Bezeichnung derjenigen unvollkommenen Quinte vor, die aus zwey ganzen und zwey halben Tönen besteht, z. B. h c d o f, oder a i s d o f g. Viele Tonlehrer nennen diese Quinte, sie komme vor, in welchem Afforde sie wolle, ohne Unterschied die verminderte oder falsche Quinte; andrẽ untercheiden dabey, ob sie auf der Grundlage des unterhalben Tones (oder auch in der weichen Tonart auf der zweyten Klangstufe) gebraucht wird, wo sie in der Natur der Tonleiter kleinert ist, als die sogenante reine Quinte, oder ob es eine in der Tonleiter reine Quinte ist, die durch ein zufälliges Versetzungszeichen um einen halben Ton kleiner wird, und nennen jene die kleine, diese aber die falsche Quinte. \*)

Außer diesem bedienet man sich des Beywortes falsch auch noch bey andern Gelegenheiten, als z. B. 1) bey Darmsaiten, wenn die Theile derselben so ungleich zusammengesponnen sind, daß sich bey ihrem Gebrauche in die natürlichen Schwüngen derselben andere mischen, wodurch der Ton unbestimmt und klirrend wird; 2) bey der Intonation der Töne, wenn einer oder mehrere derselben merklich höher oder tiefer angegeben werden, als sie nach ihrer bestimmten Größe hörbar werden sollten; 3) bey unregelmäßigen Fortschreitungen der

Intervallen; 4) bey unrichtiger Stimmung der Saiten eines Instruments u. s. w.

**Falsch**, Falsch. Die menschliche Stimme hat das Eigenthümliche, daß man bey dem Gebrauche derselben, außer den höchsten Tönen, die in dem natürlichen Umfange derselben liegen, und die man ohne merklichen Zwang der Singorgane aus voller Brust und offener Kehle hervorbringen kann, durch eine gewisse Pressung der Besingorgane in eine andere Art von Stimme übergeben, und dadurch noch einige höhere Töne erreichen kann. Diese erzwungenen Töne und die besondere Art der Stimme, die durch diesen Zwang hervorgebracht wird, nennt man Falsch; oder Falschstimme, zum Unterschiede der natürlichen Stimme, der man den Namen Bruststimme giebt. Weil die Töne der Falschstimme von den natürlichen Tönen merklich verschieden sind, und sich besonders von den letztern durch verminderte Stärke auszeichnen, so muß sich der Sanger, der den Umfang seiner natürlichen Stimme durch die Töne des Falschs vermehren will, gewöhnen, die höhern Töne, die noch in dem Umfange seiner natürlichen Stimme liegen, mit eben der Pressung der Singorgane zu insouiren, wie die Falschtöne, damit der Uebergang von einer Art Stimme in die andere keinen sehr merklichen Unterschied vernehmen lasse. So muß z. B. der Distantist, dessen natürliche Stimme von c bis g reicht, der sie aber vermittelst des Falschs bis zum c erweitern kann, sich gewöhnen, schon die Töne c, f und h<sup>is</sup> auf Art des Falschs zu singen, damit er im Stande sey, den Wechsel beyder Arten der Stimme, so viel als möglich ist, unmerklich zu machen.

Es giebt noch eine Art erzwungener Stimme, bey welcher alle Töne ohne Unterschied durch Pressung der Singorgane hervorgebracht werden; dieses geschieht z. B. wenn eine Mannsperson, die von Natur

\*) S. Quinte.

eine Bassstimme hat, den Umfang der Töne des Alts oder Diskantes erzwingt. Bey einer auf diese Art gebrauchten Stimme bedient man sich insbesondere des Ausdruckes durch die Fiskel singen.

Vor einigen Jahrhunderten bezeichnete man mit dem Wort Falset auch diejenigen höhern und tiefern Töne der Blasinstrumente, die außer dem ganz gewöhnlichen und in Rippenstimmen gebräuchlichen Umfange derselben lagen; so nannte man z. B. das Contra-B und das F und g auf dem Fagotte Falsettöne. Von dem Gebrauche der Falsettstimme, und was dabey zu beobachten ist, handeln Hiller in seiner Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange, und Fosi Anweisung zur Singkunst mit Erläuterungen und Zusätzen von Agricola.

Falko bordon (ital.). Die ältern Tonlehrer bezeichnen mit diesem Ausdrucke einen solchen Satz, in welchem entweder 1) der Cantus firmus in eine Mittelstimme, besonders in den Tenor, \*) gesetzt, und in den übrigen Stimmen mit figurirten Noten dagegen contras punctirt wird; \*\*) oder in welchem 2) mehrere Sertenakkorde in derselben Lage auf einander folgen, die in Serten, die Mittelstimme aber mit der obern in Quarten fortschreitet, und über deren Zulässigkeit die Meinung der neuern Tonlehrer getheilt ist. Z. B.



Nach Walter verstand man ehemal unter falko bordon, wenn im Gesange unter eine Maxima oder achtschlägige Note viele Solben und Wörter gelegt wurden.

Faltenbalg. Wenn ein Orgelbalg so eingerichtet ist, daß er zwischen

seinen Platten mehr als eine Falte enthält, so wird er ein Faltenbalg genannt. Die Faltenbälge sind nur in Positiven gebräuchlich. S. Orgel.

Fandango. Ein in den südlichsten Gegenden von Europa gewöhnlicher Tanz von sehr zärtlichem Charakter. Die Melodie desselben wird in den Dreyviertelakt gesetzt, und in einer mäßigen Bewegung auf der Zither gespielt, von den Tänzern selbst aber mit Castagnetten begleitet. In Spanien ist dieser Tanz gemeinlich noch außer der Zither und den Castagnetten mit Gesang verbunden. Nach Sprengels Bericht \*\*\*) besteht die Figur dieses Tanzes in Minorca aus einer sehr einfachen Bewegung, und die Musik ist jetzt in einem Mollton gesetzt, um dadurch einen höhern Grad der Zärtlichkeit der Melodie auszudrücken.

Fanfane, deutet ursprünglich in Frankreich ein kleines Consta in glänzendem Charakter für Trompeten und Pauken an, zum Gebrauche für das Militär bestimmt, welches man auch auf andern Instrumenten zum militärischen Gebrauche nachahmt. Auch versteht man darunter gewisse bey der Jagd eingeführte kurze Consta, und eben daher kommt es, daß man viele Horns Vicinien von munterer Bewegung, die in den Sechachtelakt gesetzt sind, mit dieser Ueberschrift bezeichnet.

Fangventil. So wird die Klappe oder das Ventil an der untern Platte der Orgelbälge genannt, durch welche der Balg Luft schöpft. S. Orgel.

Fantasia. So nennet man das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildung; und Erfindungskraft des Tonkünstlers, oder ein solches Consta aus dem Stegreiffe, bey welchem sich der Spieler weder an Form noch Haupttonart, weder an Beybehaltung eines sich gleichen Zeitmaßes, noch an Festhaltung eines bestimmten

\*) Bordon heißt eigentlich die Tenorstimme.

\*\*) Warum man in diesem Falle dem Sage eine solche Benennung gegeben hat, ist schwer zu erörtern.

\*\*\*) S. dessen Beiträge zur Länder- und Völkerkunde.

Charakters, bindet, sondern seine Ideenfolge bald in genau zusammenhängenden, bald in locker an einander gereiheten melodischen Sätzen, bald auch nur in nach einander folgenden und auf mancherley Art zergliedereten Akkorden, darstellt.

Man giebt aber auch den Namen *Fantasia* wirklich aufgeführten Tonstücken, in welchen sich der Komponist weder an eine bestimmte Form, noch an eine ganz genau zusammenhängende Ordnung der Gedankenfolge u. d. gl. bindet, und die daher, weil das durch Genie hervorbrachte Ideal, durch die weitere Bearbeitung zu einem strenger geordneten Ganzen, nicht das Geringste von seiner ersten Lebhaftigkeit verliert, sehr oft weit hervorstechendere und treffendere Züge enthalten, als ein nach Formen und andern notwendigen Eigenschaften eines vollendeten Ganzen gearbeitetes Tonstück. Es verhält sich dabei wie mit den Zeichnungen in der Malerei, wo ebenfalls durch die Ausführung und vollendete Darstellung des Gemäldes nicht selten manche feinere Züge des in der Zeichnung noch vorhandenen Ideals verloren gehen.

**Fantasier** : Maschine; s. *Notenschreiber* : Maschine.

**Farbenclavier**, *Clavecin oculaire*. Der Jesuit Louis Bertrand Castel in Paris kam auf den Einfall, vermittelst des Wechsels und der Harmonie der Farben, die er nach einer gewissen Abstufung unter die Tasten eines Clavierinstrumentes vertheilte, auf das Empfindungsvermögen ohngefähr auf die nemliche Art zu wirken, wie es in der Tonkunst vermittelst des Wechsels und der Harmonie der Töne geschieht. Nachdem er im Jahre 1725 diese Idee bekannt gemacht hatte, verfertigte er einige Jahre nachher ein Clavierinstrument, welches bey dem Niederdrucke der Tasten, die von ihm dafür bestimmten Farben zeigte, und zwar nach

folgenden von ihm angenommenen Grundsätzen. \*) 1) „Es giebt einen „festen Stammton, den wir C „nennen wollen; es giebt eine feste, „tonische und gründliche Farbe, die „allen Farben zum Fundament „dient, und das ist Blau. 2) Man „hat drey wesentliche Klänge, die „von diesem Stammtone abhän- „gend, mit ihm eine vollkommene „und ursprüngliche Zusammenstim- „mung ausmachen, nemlich c e g; „man hat drey ursprüngliche Far- „ben, welche von dem Blau abhän- „gend, aus keiner andern Farbe, „zusammen gesetzt sind, und die an- „dern alle hervorbringen, nemlich „Blau, Gelb und Roth. Blau ist „der Grundton, Roth die Quinte, „und gelb die Terz. 3) Es finden „sich fünf tonische Saiten: c, d, e, „f, g, a, und zwey halbtönische, f und „h; es finden sich fünf tonische „Farben, worauf sich gemeinlich „die übrigen beziehen: Blau, Grün, „Gelb, Roth, Violet, und man hat „zwey zweydeutige, nemlich Aurora „und Violant, welches ein etwas „brennendes Blau ist. 4) Aus „fünf ganzen und zwey halben Tö- „nen bestehet die so genannte diatonische Tonleiter: c, d, e, f, g, a, „h; auf gleiche Weise entspringen „aus fünf völligen und zwey halb- „ben Farben die natürlichen Stufen „der auf einander folgenden Far- „ben: Blau, Grün, Gelb, Aurora, „Roth, Violet und Violant. Denn „das Blaue leitet zum Grünen, „welches halb blau, und halb gelb „ist; das Grüne leitet zum Gel- „ben, das Gelbe zum Aurora, u. „s. w. Das Violant, welches fast „ganz blau ist, leitet wieder zum „reinen, aber um die Hälfte hel- „lern Blau, so daß mit der erhöh- „heten Oktave alle vorhergehende „Farben in eben derselben Ord- „nung, nur um die Hälfte heller, „zum Vortheile kommen.“ Auf „diese und dergleichen Sätze grün- „dete der Vater Castel die Ausfüh- „rung seiner Idee; er setzte überdies „den Farben noch Pfeifen hinzu, „um, wie er glaubte, die Ähnlich-

\*) Ausführlicher als hier findet man diese Grundsätze, nach welchen der Erfinder die Farben ordnete, in *Mallets* musikal. Bibliothek, 2 Band. S. 270, woraus diese Beschreibung wörtlich entlehnt ist.

keit der Farben mit den Tönen noch fühlbarer zu machen.

Weil die Farbe kein solches leistungsfähiges Ausdrucksmittel abgeben kann, wie der Ton, so ist leicht einzusehen, daß durch ein solches Farbenspiel die Absicht des Erfinders nicht erreicht werden konnte; daher man auch diese Erfindung nicht weiter zu benutzen gesucht hat.

**Fa sol.** Mit diesen beyden Sylben wurde in der Solmisation des Guido diejenige Mutation bezeichnet, nach welcher auf dem Tone *c* nicht *fa*, sondern *sol* gesungen werden mußte. Dieses geschah, wenn der Ton *c* (auf welchem man als vierte Stufe des Hexachords von *g*, oder als das obere Ende des halben Tones *h c*, *fa* singen mußte,) herunter in den Ton *b* trat.

In diesem Falle wurde *b* die vierte Stufe des Hexachords von *f*, oder das obere Ende des halben Tones *a b*, auf welchem man jederzeit *fa* singen mußte. Weil nun in diesem Falle der Ton *c* gegen den darauf folgenden Ton *b* keinen halben Ton mehr ausmacht, so konnte auf diesem *c* auch nicht mehr *fa* gesungen werden, sondern es fiel darauf, als auf die fünfte Stufe des Hexachords von *f*, die Sylbe *sol*, *z. E.*

la	e		
sol	d		
fa	c	—	e sol
mi	h	—	b fa
re	a	—	a mi
ut	g	—	g ro
			f ut

Siehe übrigens den Artikel Solmisation.

**Fa solo,** prächtig, oder mit erhabenem Vortrage.

**Faulstimme.** Mit diesem Namen bezeichnete man ehedessen das unge-

f	g	a	b	e	d	c	f
x	$\frac{8}{9}$	$\frac{128}{161}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

**Feld.** Eine Abtheilung der Gesichtspfeifen der Orgel, wenn sie in gerader Linie stehen, wird ein Feld genannt. **E. Eburn.** Feldflöte ist theils ein Name der Querpfeife, theils bezeichnet man

strichene *g* auf der Trompete. **S. Trompete.**

**Fa ut.** bezeichnet in der Solmisation die Mutation dieser Sylben, nach welcher auf dem Tone *c* oder *f* anstatt der Sylbe *fa* die Sylbe *ut* gesungen wurde. Bey dem Tone *c* war dieses der Fall, wenn man aus dem Hexachorde des Tones *g* hinauf in das Hexachord des Tones *e* stieg. Bey dem Tone *f* hingegen geschah diese Mutation, wenn man in aufsteigender Tonfolge aus dem Hexachorde des Tones *c* in das Hexachord von *f* überging, wie man aus folgenden Vorstellungen siehet,

		f	fa
la	e	—	e mi
sol	d	—	d re
fa	c	—	e un
mi	h		
re	a		
ut	g		

		b	fa
la	a	—	a mi
sol	g	—	g re
fa	f	—	f un
mi	o		
re	d		
ut	c		

Siehe übrigens den Artikel Solmisation.

**Faux - bourdon,** f. Falso - bourdone.

**Fdur,** ist eine unserer vier und zwanzig Tonarten; in ihrer Stufenfolge muß der Ton *h* in *b* verwandelt werden, damit der Grundton *f* seine reine Quarte erhält, oder welches gleichviel ist, damit die dritte Stufe zur vierten, der Natur der harten Tonleiter gemäß, nur einen halben Ton ausmache. Die Stufen der Tonleiter von *f dur* werden in folgenden Verhältnissen ausgedrückt:

e	d	c	f
$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

damit eine Orgelstimme, die man auch Dauerküste nennt.

**Feldpfeife,** f. Querpfeife.  
**Feldflöte.** Der Name derjenigen Art kleiner Tonstücke für die Trompete, die der Cavallerie zu bestimmt

ten Zeichen dienen, und die mit schmerzenderm Tone vorgetragen werden. Die Trompeter theilen diese ganz besondere Art der Tonsstücke, die das zweygestrichene c nicht übersteigen, in gewisse Formeln oder Blasmantieren ab, die sie Posten nennen, und die unter ihnen unter den Namen der hohen und tiefen Posten, des Abbruchs und des Rufes, bekannt sind. Unter einer tiefen Post verstehen sie z. B. eine solche Blasmantier, die nur zwey Töne, nemlich das kleine o und g berührt, und der Ruf besteht aus folgender Formel.



Die Posten werden von den so genannten gelehrten Trompetern \*) mit einer besondern Art von Zungenschlägen vorgetragen, wodurch sie mehr Rundheit bekommen, als bey der Vortragsart, mit welcher sie gewöhnlich von den ungelerten Trompetern ausgeführt werden, dessen diese Art der Zungenschläge unbekannt ist.

Die Feldtrompeter haben fünf verschiedene Arten solcher kleinen Tonsstücke, von denen jedes insbesondere als ein bestimmtes Zeichen bey der Cavallerie eingeführt ist, nemlich

- 1) Portés lolas, \*\*) (traget die Sattel herbey.) Es ist das Zeichen, welches zwey bis drey Stunden vorher gegeben wird, ehe die Cavallerie ausrückt, und besteht aus drey so genannten Rufsen, und aus eben so viel hohen und tiefen Posten;
- 2) A Cheval (zu Pferde), ist das Zeichen, wodurch die Cavallerie entweder vor die Fronte des Feldlagers, oder in Garnison vor die Schaufung ihres Chefs gerufen wird, und besteht aus fünf Posten;
- 3) La Marche, bey den Franzosen Cavalquet genannt, ist das Zei-

chen zum Marsche der Cavallerie. Es besteht aus vier Posten und dem Abbruch, welcher eigentlich das Zeichen ist, das Seitengewehr in die Scheide zu stecken;

- 4) La Retour, die Zurückkehr oder der Abzug, wird gewöhnlich Abends im Lager nach dem Karonenschusse, oder in Garnison vor der Hauptwache, oder vor des kommandirenden Officers Wohnung, als ein Zeichen geblasen, daß die Mannschafft nunmehr ruhig, und in ihren Zeltern, oder im Quartiere seyn soll. Es hat drey Rufe und drey hohe und tiefe Posten;
- 5) A l'Etendart (zur Standarte), ist das Zeichen zur Wiederversammlung und Stellung in die gewöhnliche Ordnung. Wenn das Regiment durch den Feind gesprengt ist, muß es sich auf dieses Zeichen wieder zur Standarte versammeln, und in Ordnung stellen. Es besteht aus drey Rufsen, und drey hohen und tiefen Posten.

Hierzu werden noch einige Feld- und Freudenstücke gerechnet; nemlich

- 1) Alarme oder das Lärmblasen, welches anzeigt, daß die Cavallerie zum Waffsen greifen und ausrücken soll;
- 2) Appel, ist das Signal zum Rückzuge;
- 3) Ban, die Ausrufung, Bekanntmachung oder Einladung;
- 4) Charge, der Angriff, oder das Zeichen den Feind anzufallen, wobey entweder Marsch oder Lärm geblasen wird;
- 5) Fanfaro, darunter versteht man die gewöhnlichen Aufzüge mit drey oder vier Trompeten und ein Paar Pauken; das Vorspiel hierzu, welches man die Intrade nennet, machen die Trompeter aus dem Stegreife.
- 6) Tusch, (franz. Touche,) besteht aus einem unordentlichen und lärmenden unter einander Blasen des Akkordes der Trom-

\*) C. Trompetet.

\*\*) Die Trompeter pflegen diese Wörter gewöhnlich wie Porzell oder Purzell auszusprechen. Einige wollen, es solle heißen Boule - lalle.

pete, ohne daß dabey auf Zeitsmaas oder Uebereinstimmung des Chors Rücksicht genommen wird. Man bedient sich dieser lärmenden und von aller Ordnung und Harmonie entbliebenen Musik theils bey den Intraden, theils auch bey dem Gesundheits-Trinken und dergl. Gelegenheiten.

7) Guer. (die Nacht.) Bey dem Aufzuge der Nachparade werden bey einigen Armeen Marsche, bey andern Vicinnen u. d. gl. geblasen.

8) Das Tafelblasen, geschieht gewöhnlich von einem Trompeter allein, und wird wie ein Feldstück mit schmetterndem Tone geblasen. Es besteht eigentlich aus dem schon oben bey Num. 3 erwähnten Bekanntmachungsstück Ban, welches in diesem Falle das Zeichen ist, daß man sich zur Tafel begeben soll. C.

Alemburgs Heroldsche Trompeter; und Paukerkunst.

Feldton. So nennet man die Tonart es dur, weil die bey der Kriegsmusik gebräuchlichen Instrumente, z. B. Trompeten, Pauken, Clarinetten u. s. w. gemeinlich auf diese Tonart eingerichtet sind. C. Es dur.

Fermate. Ein solcher Ruhepunkt in dem Verfolge eines Tonstückes, bey welchem die Bewegung des Tactes dadurch auf einige Zeit mit Vorsey unterbrochen wird, daß man den Ton auf einer Note viel länger aushält, oder bey einer kleinen Pause länger verweilt, als es die Dauer derselben erfordert. Das Zeichen, womit man die Note oder kleine Pause bemerkt, bey welcher auf diese Art die Tactbewegung unterbrochen werden soll, ist ein Vorsey mit einem Punkte, der über die Note oder Pause gesetzt wird, z. E.

Andante.

Allegro.

Mozart.

Es können verschiedene Ursachen vorhanden seyn, die den Consequer veranlassen, die Tactbewegung mitten in ihrem Flusse durch eine Fermate zu hemmen, und auf eine kurze Zeit zu unterbrechen. Der

Ausdruck der Verwunderung oder des Ersauerns, eine Empfindung, wobey die Bewegungen des Geistes selbst einen kurzen Stillstand zu machen scheinen, oder solche Stellen, wo die vorhandene Empfin-

nung sich durch ihre völlige Ergießung erschöpft zu haben scheint, sind hinreichend, das Daseyn solcher Fermaten zu begünstigen. Ganz zuverlässig sind jedoch solche Fälle weit seltener, als die in vielen Tonstücken vorhandenen Fermaten, bey denen man oft deutlich genug bemerkt, daß sie ihr Daseyn bloß dem Zufalle zu ver danken haben.

Die Fermate wird, wie schon gesagt, entweder auf einer Note, oder auf einer Pause gemacht. Im letzteren Falle ist bey der Ausführung derselben weiter nichts zu bemerken, als daß die vorübergehende Note nicht ausgehalten werden darf, sondern eben so vorgetragen werden muß, wie jede andere am Werthe ihr gleiche Note, auf welche eine Pause folgt, das heißt, sie wird nicht bis zum letzten Moment ihrer Dauer fort klingend erhalten. Die Zeit, wie lange durch die auf die Pause fallende Fermate die Laubbewegung unterbrochen werden soll, hängt von dem Geschmacke des Ausführers der Hauptstimme, oder auch von dem Anführer des Orchesters ab. \*) Die Ausführer der

übrigen Stimmen haben dabei bloß dahin zu sehen, daß sie den nach der Fermate folgenden Satz mit der Hauptstimme völlig gleichzeitig wieder anfangen.

Steht hingegen das Zeichen der Fermate über der Note, so wird sie unabgesezt mit stetem Tone, und wenn das Zeichen des *creloendo* oder *decreloendo* damit verbunden ist, mit wachsender oder abnehmender Stärke ausgehalten. Hierbey muß aber zugleich darauf Rücksicht genommen werden, ob zwischen der Note mit dem Zeichen der Fermate, und zwischen der darauf folgenden Note, eine Pause vorhanden ist, oder nicht. Im ersten Falle muß der ausgehaltene Ton erst völlig verschwunden seyn, ehe die folgende Note intonirt wird. Dieses muß sogar in den begleitenden Stimmen auch in dem Falle geschehen, wenn die Hauptstimme bey zwey unmittelbar nach einander folgenden Fermaten die erste an die zweyte anreihet, die begleitenden Stimmen aber zwischen beyden Fermaten eine kleine Pause haben, wie z. B. in folgendem Satze:

Adagio.

Ist aber zwischen der Note, über welcher das Zeichen der Fermate steht, und zwischen der folgenden Note keine Pause vorhanden, so

\*) Man hat darauf angetragen, daß die Tonsetzer die Zeit, wie lange sie bey dieser Gelegenheit den Stillstand der Laubbewegung verlangen, durch Pausen bezeichnen möchten. Man findet auch hin und wieder Tonstücke, in welchen es geschehen ist; bis jetzt noch scheinen es aber die wenigsten Tonsetzer für nöthig zu halten. Dieser Vorschlag würde übrigens, wenn das Stillstehen nicht gerade einen oder zwey Takte ausmachen soll, wegen der Laubbewegung des nach der Fermate folgenden Satzes, nicht immer anwendbar seyn.

sollte eigentlich den Grundsätzen unserer Notirungsart zu Folge auch niemals zwischen zwey solchen Noten eine Pause, oder ein gänzlich Verschwinden des ausgehaltenen

Tones statt finden, sondern die ausgehaltene Note sollte jederzeit mit der folgenden in Verbindung gebracht werden, wie z. B. bey diesem Satze,



Mozart.

bey welchem die Fermate ohngefähr auf folgende Art von dem nachfol-

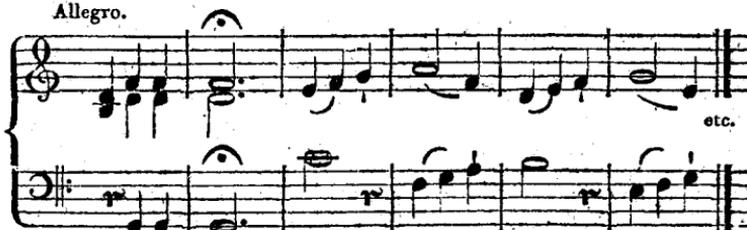
genden Satze unabgesondert vorge- tragen werden muß.



Die Tonsetzer sollten daher, wenn sie z. E. solche Fermate wie in dem

folgenden Satze

Allegro.



nicht so vorgetragen haben wollen, daß die Septimenharmonie auf der Fermate bis zum Eintritte des Dreiklanges der Tonica fortklingen, sondern dazwischen abgesetzt werden soll, den Punkt nach der Note jederzeit in eine Pause verwandeln, oder bey solchen Fällen, wo kein Punkt statt findet, die Note mit der Fermate am Werthe verringern, damit ihr eine Pause folgen kann. Dadurch würde manchen fehlerhaften Ausführungen solcher Sätze vorgebeugt, weil sich alsdann die Ausführer ganz genau an die Regeln halten könnten, die durch die Notirungskunst bestimmt werden.

Bey dem Vortrage einer Solostimme hat man die Freyheit, die auszuhaltende Note der Fermate mit willkürlichen Verzierungen auszuschnücken, oder von derselben einen Uebergang zu dem folgenden Satze zu machen. In den begleitenden Stimmen hingegen muß man sich durchgehendts, und also auch bey den Fermaten, aller Verzierungen und Spielmanieren enthalten, die nicht ausdrücklich in der Stimme vorgeschrieben sind.

Vor dem Hauptschlusse der Solostimmen kömmt gemeinlich eine Fermate vor, die besonders bester- gen vorhanden ist, um den Ausfüh-

ren derselben Gelegenheit zu geben, sich mit einer Fantasie von eigener Erfindung hören zu lassen, die man gewöhnlich eine Cadenz nennet. Hierdurch öffnet sich dem Ausführender der Solostimme ein freyes Feld, seine Geschicklichkeit in der freyen Fantasie und in der Modulation zu zeigen; besonders aber die in dem vorhergehenden Satze ausgedrückte Empfindung nach seiner eigenbühmlichen oder individuellen Empfindungsart darzustellen, und zugleich Beweise von dem Grade seines Kunstgefühls zu geben. Hierdurch wagt sich aber auch der Ausführender der Solostimme auf ein Feld, welches er allerdings mit Vorsicht betreten muß, wenn er den Eindruck, den er durch den Vortrag der Solostimme gemacht hat, nicht gänzlich wieder auslöschen will. Dieses würde allerdings geschehen, wenn er die Cadenz als eine solche Zugabe betrachtet, in welcher er bevestigt zu seyn glaubt, sein tägliches Zungen- oder Fingerwerk auszukramen, welches der Tonsetzer im Satze selbst anzubringen vergessen hatte.

Besondere Regeln über die Verrfertigung einer Cadenz lassen sich wohl schwerlich geben; sie muß eigentlich Ausfluß der Fülle der Empfindung seyn, in welche der Ausführender durch den vorhergehenden Vortrag versetzt worden ist. Dasjenige, was im Allgemeinen alle zweckmäßige Cadenzen verlangen, ist, daß das Tonstück, in welchem sie gemacht werden, ihren Charakter bestimmen, und daß ihr Inhalt den nächsten Bezug auf einige im Satze enthaltene Hauptgedanken haben muß.

**Fes.** So wird die fünfte diatonisch-chromatische Saite, die gewöhnlicher mit *e* bezeichnet wird, in dem Falle genannt, wenn der Ton *f* durch das Erniedrigungszeichen *b* um einen halben Ton tiefer genommen werden, und z. B. gegen den Ton *b* keine übermäßige Quarte, sondern eine verminderte Quinte ausmachen soll. Der Ton *fos* sollte eigentlich als verminderte Quarte von dem Grundtone des Tonstystems

mes, oder von *e*, in dem Verhältnisse  $\frac{25}{32}$  erscheinen; weil er aber zugleich als *e*, die große Terz zu *c*, oder die reine Quarte zu *b*, abgeben muß, so wird er um das Verhältniß  $\frac{125}{128}$ , welches man die Disfis nennet, tiefer ausgeübt, und verhält sich daher gegen die Saite *e* wie  $\frac{4}{5}$ .

**Fesker Gesang**, s. Cantus firmus.

**Feyerlich** nennet man dasjenige, was die Empfindung der Ehrfurcht und eine bewundernde Erwartung erregt. „Das Feyerliche (sagt Sulzer) \*) liegt entweder in der Vorstellung selbst, oder in dem Ton, darin sie vorgetragen werden. Im ersten Falle ist es eine besondere Gattung des Erhabenen, das allemal aus Vorstellungen entsteht, die uns mit großer Ehrfurcht erfüllen, oder in höchst wichtige Erwartungen setzen. Dieses Feyerliche hängt von dem Gesinnung und einer großen Denkart, art des Künstlers ab. Der feyerliche Ton aber ist die Wirkung, der mit einem feinen Geschmack verbundenen Begeisterung.“

Dieser feyerliche Ton oder diese feyerliche Behandlung ist nur großen und erhabenen Gegenständen eigen; denn sobald dieser Ton auf geringfügige Gegenstände angewendet wird, entsteht vermittelst des Contrastes, in welchem ein solcher Gegenstand und seine Behandlungsart erscheint, eine gewisse Gattung des Komischen.

Ein Beispiel des Feyerlichen giebt uns der bekannte Marsch aus der Tonart *F dur*, unter welchem in Mozarts Zauberkiste die Priester auf der Schaubühne erscheinen.

Der Tonsetzer hat bey dem Ausdrucke des Feyerlichen das nemliche zu beobachten, was schon in dem Artikel **Erhaben** bemerkt worden ist.

**F fa ut** bezeichnet in der Solmisation des Guido den Ton *f*, weil bey dem Solmischen oder Sopffgis

\*) In seiner Theorie der schönen Künste, im Artikel Feyerlich.

ren auf diesem Tone bald fa, bald ut, gesungen werden müsse.

Modulirte der Gesang in dem Hexachorde des Tones c, so machte f die vierte Saite des Hexachordes oder den obern Theil des halben Tones aus, auf welchem man jederzeit die Sylbe fa zu singen pflegte, als

c d e f g a  
ut ro mi fa sol la,

Modulirte aber die Melodie in dem so genannten cantu molli, das heißt, machte die Tonart den Ton b notwendig, so war der Ton f der Grundton des Hexachordes, auf welchem die Sylbe ut gesungen wurde, als

f g a b c d  
ut ro mi fa sol la.

In der neuern Solmisation, in der man die Mutation der Sylben durch den Zusatz der siebenten Sylbe si vermeidet, wird der Ton f jederzeit mit fa bezeichnet.

Mit dem Sylben Fa ut wurde zugleich der F - Schlüssel bezeichnet.

Figur, figurirt, wird in der Musik in verschiedenen Bedeutungs-

gen gebraucht. Am gewöhnlichsten versteht man darunter die Zergliederung der melodischen Hauptnoten in Noten von geringerem Werthe, oder die Vereinigung mehrerer Nebennoten mit einer harmonischen Hauptnote auf einer und eben derselben harmonischen Grundlage. Wenn z. B. die Noten c und d in folgendem Satze,



in welchem sie als melodische Hauptnoten zweyer zum Grunde liegender Sextenakkorde erscheinen, mit Nebennoten verzieret werden, so besiedet diese Verzierung entweder bloß in dem Gebrauche der harmonischen Nebennoten, das heißt, solcher Noten, die in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten sind, z. B.



und in diesem Falle setzt die mechanische Behandlung derselben weiter keine Regel voraus, als die Verbindung unerlaubter Oktaven und

Quintensfolgen gegen die im Satze vorhandenen Stimmen; so würde z. E. folgende Verzierung dieser beyden Hauptnoten



wegen der Vernachlässigung dieser Regel fehlerhaft seyn; \*) oder es werden bey solchen Verzierungen mit der melodischen Hauptnote und mit den harmonischen Nebennoten auch solche Noten, die nicht in der zum Grunde liegenden Harmonie

enthalten sind, als durchgehende und Wechselnoten verbunden, deren Gebrauch die Regel voraussetzt, daß auf jede derselben unmittelbar eine melodische Hauptnote, oder eine harmonische Nebennote stufenweis folgen muß; s. E.



In beyden Fällen entstehen sowohl in Rücksicht auf die Notensköpfe, als auch in Rücksicht auf die Striche, wodurch der Werth der Noten bestimmt wird, gewisse Arten von Figuren, die man überhaupt *Sehmanieren* nennet, und verschiedene dervielben mit besondern Namen bezeichnet, wie z. B. die *Walze*, der *Rauscher* u. s. w. Diese Figuren haben die Veranlassung gegeben, daß man die gewöhnliche Musik, bey welcher man sich in den verschiedenen Stimmen solcher Figuren bedient, *Figuralmusik* nennet, und sie dadurch von der *Choralmusik* unterscheidet, wobey die melodischen Hauptnoten ohne diese Verzierungen oder ohne den Gebrauch der Figuren, vorgetragen werden.

Der eigentliche Sitz der Figuren ist die Hauptmelodie eines Konzertes, wobey zu bemerken ist, daß es weder die Regeln der Einheit, noch das Fließende des Gesanges erlauben, in der Melodie mehrere

ungleichartige Gattungen solcher Figuren zu vereinigen, weil sie dadurch holpericht, mit Zierathen überladen, und unverständlich wird. Ehedem bediente man sich in den begleitenden Stimmen der Figuren äußerst sparsam: heut zu Tage hingegen braucht man sie weit häufiger, und zwar, so lange dabey die Begleitung nicht zu sehr überladen, und die Melodie dadurch verdunkelt wird, oft mit sehr glücklichem Erfolge.

Nächst dieser angezeigten Bedeutung braucht man das Wort *Figur* in der Musik auch in demjenigen Sinne, in welchem es in der Redekunst üblich ist, und versteht das unter eine besondere Form des Ausdruckes. In diesem Sinne ist z. B. der *Satz* bey Fig. 1. aus *Grauns Tod Jesu*, eine *Wiederholung*, der *Satz* bey Fig. 2. eine *Gradation* oder *Steigerung* des Ausdruckes, oder der *Satz* bey a in Fig. 3. eine *Parentese*.

\*) S. den Artikel *Quinte*.

Fig. 1. etc.

so bange, so bange, so verlassen trauern.

Fig. 2. poc. for. for.

Andante.

Fig. 3.

Allegro.

pia.

etc.

Eine Klassifikation und nähere Beschreibung dieser Figuren, die zwar der Sache nach in der Musik sehr gebräuchlich, wovon aber die in der Redekunst gewöhnlichen Benennungen derselben noch nicht üblich sind, findet man in der Einleitung zu Forkels allgem. Geschichte der Musik. Band 1. S. 53.

Figuralgesang, Figuralmusik, f. Figur und Mensuralgesang.

Figurirter Contrapunkt bedeutet einen Satz, in welchem zu einem festen Gesange eine Gegens-

melodie von vermischten Notenfiguren gesetzt ist. C. Contrapunkt. Silben heißt, wenn eine Orgelpfeife sich überbläse.

Fin alca denz bedeutet theils den Schlußfall der letzten Periode eines Tonstückes, oder den Hauptschluß in der Tonart, aus welcher das Tonstück gesetzt ist; theils versteht man aber auch darunter diejenige Fantasie aus dem Ectegreife, womit sich Sänger und Concertspieler in Arien und Concerten bey dem letzten Schlußfalle eines Satzes, der durch eine Fermate auf der Vorber-

zeitungsnote desselben aufgehalten wird, hören lassen, und von welcher in den Artikeln Tonanschluß und Terminate gehandelt wird.

**Finale.** So nennet man 1) den letzten Satz der Sinfonien, Partien, Balleten, u. d. gl. dem gewöhnlich der Charakter der Munterkeit, der Freude, oder des Scherzes eigen ist; 2) versteht man darunter in der Oper, besonders in der komischen, die am Ende der Akte an einander gereihten Sätze von verschiedenem Charakter, und von verschiedener Ton- und Taktart und Bewegung, bey welchen die Handlung fortsetzt, und nicht so, wie bey einzelnen Akten, durch den Ausdruck der in denselben enthaltenen Empfindungen aufgehalten wird. In das letzte Finale der Oper ist gemeintlich die Entwicklung des Aktes verwebt, und dem Tonsetzer dadurch Gelegenheit gegeben, in klar unmittelbaren Folge von mehreren Sätzen sehr mannigfaltige Empfindungen auszudrücken. Ohne Zweifel hat die komische Oper einen großen Theil des Vorzuges, den sie seit geraumer Zeit über die ernsthafte Oper behauptet, der Einrichtung dieser Finalsätze zu verdanken, die durch die ununterbrochen fortrückende Handlung viel Interesse bekommen.

Unter la finale verstehen die Franzosen auch den Grundton eines Tonstückes, weil bey dem Schlusse desselben die Grundstimme jederzeit in den Grundton fällt.

**Finalis (accentus),** s. Accentus ecclesiasticus.

**Fine** (der Schluß), wird in den Stimmen der Tonstücke an denselben Ort gesetzt, wo ein Tonstück, bey welchem ein Theil desselben von

forne her wiederholt worden ist, förmlich schließen soll. Man bedient sich statt dieses Wortes auch oft des Zeichens  $\overset{\circ}{\cup}$  oder  $\overset{\circ}{\cap}$ . Oft wird dieses Wort auch aus bloßer Gewohnheit am Ende eines ganzen Tonstückes gesetzt, woselbst es anzeigt, daß weiter kein besonderer zu dem Tonstücke gehöriger Satz nachfolgt.

**Fingeresetzung, s. Applikatur.**

**Fis.** Mit dieser Silbe bezeichnet man die siebente Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter, wenn sie als große Terz von d, oder als reine Quinte von h u. s. w. gebraucht wird. Sie kommt aber auch oft als kleine Terz zu es, oder als kleine Sexte zu b u. s. w. vor, und wird alsdenn ges. genannt. \*)

Als hi betrachtet, macht diese siebente Saite gegen den Grundton des Tonsystems, nemlich gegen den Ton c, eine übermäßige Quarte in dem Verhältnisse  $\frac{32}{45}$ , in welchem sie zugleich gegen den Ton d eine reine große Terz in dem Verhältnisse  $\frac{4}{5}$ , und zu h eine reine Quinte, in dem Verhältnisse  $\frac{2}{3}$  ausmacht.

**Fis dur,** ist diejenige der vier und zwanzig Tonarten der neueren Musik, in welcher der aus f in fis veränderte Ton als der Grundton der harten Tonart angenommen wird. Um die Stufen dieser Tonleiter der Natur der harten Tonart anzupassen, müssen die Töne e, g, d, a und o in cis, dis, eis, ais und ois erhöht werden. Ihre Stufenfolge wird in nachstehenden Verhältnissen ausgedr.:

	Fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis
1		$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{10935}{16384}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{134}{256}$	$\frac{1}{2}$

**Fisfis.** So wird der Ton f genannt, wenn er, nachdem er schon vorher durch ein Kreuz in fis verändelt worden war, durch das so genannte große Kreuz nochmals um

einen halben Ton erhöht wird, und sodann (wenigstens auf den Claviatur- und Blasinstrumenten) vermittelst der Tonstufe g inonirt werden muß. Der Fall, in welchem

Hem dieses am gewöhnlichsten geschieht, ist die Ausübung der Tonart *gis moll*, in welcher der Ton *fis* den unterhalten Ton der Tonart ausmacht. *S. Gis moll.*

*Fis moll.* Eine der vier- und zwanzig Tonarten der modernen Musik. In ihrer Tonleiter müssen die ur-

Fis	gis	a	h
i	3645	135	3
	4096	161	4

**Fistel, f. Kalfet.**

**Fiskula Helvetica, f. Querspfeife.**

**Fiskula Panis, f. Strynx.**

**Flachflöte.** Der Name einer offenen Orgelstimme, bey welcher die Pfeifen unten merklich weiter als oben, und mit einem engen Aufschnitte und breiten Labium versehen sind. Man findet diese Stimme zu 8, 4 und 2 Fuston.

**Flageolet,** bezeichnet nicht allein eine kleine aus Elfenbein verfertigte Gattung der Fiddle à bec, vermittelst welcher man die Canarische Vögel eine Melodie pfeifen lehrt, sondern auch zugleich eine besondere Art des Traktaments der Geigeninstrumente, bey welchem der Ton einer solchen Pfeife durch eine besondere Art des Aufzuges der Fingergewand und durch einen schneidenden Bogenstrich nachgeahmt wird. Es wird nemlich dabey die Saite, mit dem Finger, der den Ton greift, nicht auf das Griffbret niedergedrückt, sondern nur ganz sanft berührt, wobey der Bogen mit einem sehr gleichen, aber scharfen, Zuge geführt werden muß. Durch dieses Verfahren entstehen ganz ungewöhnliche Schwingungen der Saite, die viel höher, und ganz verschiedene Töne hervorbringen, als ihr sonst eigen sind; so giebt z. B. die Violine auf dem Punkte, wo auf der a Saite das zweygestrichene d gegriffen wird, das dreygestrichene a, auf dem Punkte hingegen, wo auf der a Saite das zweygestrichene o liegt, das dreygestrichene e an. Daber kömmt es auch, daß nicht jede Melodie ohne Unterschied auf diese ungewöhnliche Art traktirt werden kann, sondern daß die mes-

sprünglichen Töne c und g einen halben Ton erhöht und in cis und gis verwandelt werden, damit sie der Natur der weichen Tonleiter entsprechen. Ihre Stufenfolge wird in nachstehenden Verhältnissen ausgedrückt.

cis	d	e	fis
10935	5	9	$\frac{1}{2}$
16384	8	16	

loblichen Sätze besonders dazu geeignet seyn müssen. In der Concert- oder Solostimme wird unter die erste Note eines solchen Satzes entweder Flautino oder Sona armoniques oder auch Suoni armonichi gesetzt, und über die Noten ziehet man eine solche Linie, wie über denjenigen gewöhnlich ist, die um eine Oktave höher gespielt werden sollen. Den Ort, wo der ordentliche Ton des Instrumentes wieder einreten soll, bezeichnet man sodann mit dem Worte *luogo* oder *ordinaire*.

Es kömmt bey dem Flageolet spielen auf folgende Vortheile an:

- 1) daß die Hand in der dritten Lage oder in der so genannten ersten ganzen Applikatur erhalten werde;
- 2) daß man wisse, welche Töne bloß mit einem sanften Anlegen auf die Saiten intonirt, und auf welcher von dem gewöhnlichen Tonstufen sie gegriffen werden müssen;
- 3) daß bey denselben Tönen, die mit dem vierten Finger gegriffen werden, der erste Finger die Saite (auf dem Punkte wo der Ton liegt, den er bey dem gewöhnlichen Spiele in der ganzen Applikatur greift) auf das Griffbret niederdrücken muß; daher findet man in der folgenden Tonleiter des Flageolet, bey welcher in der darunter gesetzten Zeile die Griffe anzeigt sind, diese Töne mit dem ersten und vierten Finger bezeichnet, welches anzeigt, daß der erste Finger die Saite auf dem Töne, über welchem er steht, niederdrücken, der vierte Finger aber sie nur gelinde berühren soll;

4) daß jeder Ton auf das äußerste rein gegriffen werde, denn so bald der Finger nicht den Punkt der Saite trifft, wo der Ton vollkommen rein ist, spricht das Flageolet nicht an, und

5) daß der Bogen mit einem sehr gleichen, aber scharf schneidenden Zuge, geführt werden muß. Folgendes Schema enthält die Appikatur des Flageolets auf der Violine.

\*)

Setzung.

1 2 3 ↑ 1 2 3 3 ↑ 1 2 3 ↑

Appikatur.

Der Triller muß bey dieser Spielart auf zwey Saiten, aber mit sehr

gleichen Wendungen des Bogens gemacht werden; s. D.

Ehedessen war es sehr gewöhnlich, daß in den Concerten oder Sonaten für die Violine einzelne melodische Sätze zum Flageoletspielen eingestreut wurden; anseht wird diese Spielart von dem Geschmack der Zeit nicht sonderlich begünstigt, und von vielen für eine ganz geschmacklose Klimperen erachtet. Ob sie dieses mehr oder weniger sey, als die jetzt gangbaren Modepassagen und oft so trockenen Harpeggiaturen, mag an seinen Ort gestellt seyn. So wenig sich aber behaupten läßt, daß die Absicht der Kunst dadurch gewinne, eben so wenig kann geleugnet werden, daß Privatübung dieser Spielart für den Violonspieler von unverkennbarem Vortheile sey. Keine andere Übung ist im Stande, ihn an einem so äußerst reinen Griff der

Töne zu gewöhnen, als diese, weil (wie schon gesagt) der Flageoletton nicht anspricht, sobald nur das geringste an dem äußerst reinen Griffe des Tones mangelt. Selbst der dabey nöthige Bogenstrich gewährt für die Hervorbringung eines guten Tons, und für den Vortrag des Adagio sehr merckliche Vortheile.

Flaschinet, s. Flageolet.

Flattergroß. Eine alte Benennung des großen C der Trompete; s. Trompete.

Flautando, flütend, flütentartig, kömmt selten, und zwar nur in Stimmen für Bogensinstrumente vor, wo es anzeigt, daß so viel als möglich der sanfte Ton der Flöte nachgeahmt werden soll. Der durch flautando bezeichnete Ton wird auf den Bogensinstrumenten dadurch hervorgebracht, daß der Bogen bey

\*) Die Noten stehen hier um eine Oktave tiefer, als sie das Instrument auf die angezeigte Art angeht.

dem Striche viel weiter als gewöhnlich von dem Stege entfernt wird, und die Saiten ganz nahe am Griffbrette, oder wenn das Instrument mit einem langen Griffbrette versehen ist, über dem untern Theile desselben, angestrichen werden.

**Flautino**, bezeichnet sowohl eine kleine Gattung der Fide und Fide à bec, als auch eine besondere Art des Tones der Vogelinstrumente, die durch eine ganz besondere Art des Traktamentes der Saiten hervorgebracht wird. Siehe Flageolet.

**Flauto**, und **Flauto traverso**, s. Fide.

**Flauto dolce**, s. Fide à bec.

**Flautone**, s. Fidenbass.

**Flauto piccolo**, eine Oktavfide; s. Fide à bec, und Fide.

**Fließender Tonfluß**, s. Tonfluß.

**Fließend**. So nennet man diese Eigenschaft eines Tonstückes, wodurch das Spiel der Empfindung in einem ununterbrochenen sanften und ruhigen Gange erhalten wird, und wobei nur die nächstverwandten Modifikationen der Empfindung unmittelbar nach einander folgend dargestellt werden, und also unmerklich in einander übergehen. Der Charakter des Fließenden besteht daher hauptsächlich in Leichtigkeit, Sanftheit, in der natürlichsten und ungezwungensten Verdankensfolge, und in der Vermittlung der unmittelbaren Verbindung solcher Theile, die nicht gerade zu auf die Hauptideen des Ganzen hinführen, sondern erst durch vermittelnde Theile in Beziehung auf dieselbe gebracht werden müssen, oder mit andern Worten, in der Vermittlung aller Sprünge auf weit entlegene Modifikationen der vorhandenen Empfindung.

Hieraus folgt, daß das Fließende eigentlich bloß eine Eigenschaft solcher Kunstprodukte seyn müsse, die den Zweck haben, ruhige und sanfte

Empfindungen auszudrücken. Wenn man sich daher dieses Kunstwortes auch bey Tonstücken bedienet, die starke Rührung hervorbringen oder heftige Leidenschaften ausdrücken sollen, so braucht man es in einem eingeschränktern Sinne, und versteht darunter die Vermittlung solcher Härten in der Tonfolge der Melodie und in dem Aneinandersreihen der Akkorde, die dem Gesfühle bey der ausdruckenden Empfindung widerlich sind.

Unter den Kunstprodukten der höhern Klasse der Tonkünstler ist besonders Brauns Werken durchgehends der Charakter des Fließenden eigen.

**F**-Löcher sind die beiden in der Resonanzdecke eines Geigeninstrumentes in der Form eines lateinischen f ausgeschnittenen Löcher, die dazu dienen, die äußere Luft mit der, die in dem Corpus des Instrumentes enthalten ist, in Verbindung zu bringen, und zugleich den sogenannten Stimmstock aufzuheben und richten zu können.

**Fidel**. Der Name des schmalen Streifes, der an der Peripherie der Decke und des Bodens der Geigeninstrumente mit schwarzem Holze ausgelegt ist. Schlecht gearbeitete Instrumente haben bloß einen Streif, der mit Linde gemalt ist. S. Geige.

**Fide**, ital. Flauto. Ein allgemein bekanntes und sehr beliebtes Blasinstrument von Holz, welches weder mit einer Stütze versehen ist, wie die mehresten übrigen Blasinstrumente, noch vermittelst eines besonderen Mundstückes, sondern bloß durch ein Mundloch intonirt wird. Man nennet sie auch die Quersfide, ital. Flauto traverso, weil man sie bey dem Blasen nicht gerade vor sich hin, wie die veraltete Fide à bec, sondern quer an den Mund hält. Sie wird am gewöhnlichsten aus Buchsbaumholz \*) verfertigt, und besteht ansicht aus vier zusammengezapften Stücken, \*\*)

F 2

\*) Oft wird das Instrument auch aus Ebenholz, und zuweilen aus Königsholz, Grenadine, oder auch aus Franzosenholz, u. d. gl. verfertigt.

\*\*) Im 17ten Jahrhunderte wurde die Fide aus einem einzigen Stücke verfertigt. Späterhin theilt man sie in drey Stücke, nemlich in das Kopfstück, in ein Mittelstück

nemlich aus dem Kopfstücke, in welchem sich das Mundloch befindet, aus zwey Mittelstücken, von welchen jedes drey Lönlöcher enthält, und aus einem kurzen Stücke, welches man den Fuß nennet, und welches entweder bloß mit einer einzigen Klappe versehen ist, durch deren Eröffnung man sowohl das es als das hervorbringt, oder es sind an demselben für diese beyden Töne zwey besondere Klappen angebracht.

Weil die Stimmung nicht allenthalben gleich ist, so ist man gewohnt, zu einer Flöte das obere Mittelstück mehrmals, und zwar von verschiedener Länge zu verfertigen, um das Instrument in verschiedenen Stimmungen gebrauchen zu können. Man hat daher Flöten mit drey, vier, bis sieben Mittelstücken. Die Hölhlung oder Bohrung dieses Instrumentes läuft von oben herab ein wenig verjüngt zu, und über dem Mundloche ist sie mit einem Pfropfe verstopft, an dem sich gemeinlich eine Schraube, die Pfropfschraube genannt, befindet, durch welche der Pfropf weiter hinein nach dem Mundloche zu, oder weiter heraus geschoben werden kann, um dadurch bey dem Wechsel der Mittelstücke die richtige Proportion des Instrumentes, und die Reinheit der Stimmung der Oktaven zu erhalten. Diese Erfindung, so wie auch die Erfindung der Disklappe, hat man dem bekannten Flötenpieler Quanz, der im Jahre 1773 zu Potsdam starb, zu verdanken. Auch in dem Fuße der Flöte hat man aus der nemlichen Absicht, nemlich das Instrument bey dem Wechsel der Mittelstücke rein zu erhalten, eine bewegliche kleine Röhre, das Register genannt, angebracht, die ebenfalls dem längern oder kürzern Mittelstücke entsprechend weiter heraus oder hinein geschoben wird.

Seit mehreren Jahren ist dieses Instrument von Tromlitz, einem bekannten Flötenpieler in Leipzig (der nicht allein diese Instrumente mit vorzüglicher Güte verfertigt, sondern auch im Jahre 1791 einen Unterricht die Flöte zu spielen, herausgegeben hat, von welchem im Jahre 1800 eine Art von Fortsetzung unter dem Titel: Die Flöte mit mehreren Klappen u. s. erschienen ist), mit mehreren Klappen bereichert worden, die nicht sowohl die Reinheit der Töne befördern, sondern hauptsächlich dazu dienen, verschiedenen stumpfen Tönen der tiefern Oktave mehr Schärfe zu geben, und sie den übrigen Tönen gleich zu machen.

Die Flöte hat einen Umfang von 19 Tonstufen, der sich von dem eingestrichenen *d* durch alle Stufen der diatonisch, chromatischen Tonleiter bis zum dreygestrichenen *a* oder *b* erstreckt. Gewöhnlich steigt man nur bis in das dreygestrichene *e*.

Man hat auch eine Flute d'amour, die eine kleine Terz tiefer, eine Terzflöte, die eine kleine Terz höher, eine Quartflöte, die eine Quarte höher, und eine Oktavflöte, (Flauto piccolo, \*) die eine ganze Oktave höher steht, als die gewöhnliche Flöte. Alle drey besondern Gattungen unterscheiden sich aber durch weiter nichts von der gewöhnlichen Flöte, als durch die Verschiedenheiten ihrer Dimensionen.

Unter dem Namen Flöte giebt es auch in der Orgel eine gedeckte Stimme von sehr enger Mensur, vermittelt welcher der Ton der Flöte nachgeahmt werden soll.

Unterricht über das Traktament der Flöte findet man in dem bekanntesten Werke einer Anweisung die Flöte zu spielen, von Quanz, und in dem vorhin angezeigten Werke von Tromlitz.

Flöte à bec, oder Flute douce, ist ein außer Gebrauch gekommenes Blasinstrument von Holz mit vier

mit allen sechs Lönlöchern, und in den Fuß. Endlich wurde auch das Mittelstück noch einmal getheilt, um theils das Werfen des Holzes zu verhüten, theils auch um das obere Stück mit den drey Lönlöchern für die linke Hand wegen der Verschiedenheit der Stimmung in verschiedener Größe einrichten zu können.

\*) Oft versteht man auch unter Flauto piccolo eine kleine Flöte à bec, die um eine Oktave höher steht.

ben Tonlöchern für die Finger, \*) und auf der untern Seite mit einem Tonloche für den Daumen. Es wird bey seinem Traktament wie die Hoboe und wie das Clarinett gehalten, erfordert aber zu der Intonation der Töne keine so genau bestimmte Lage der Lippen, oder keinen so bestimmten Anfaß, wie andere Blasinstrumente, sondern es spricht an, wenn nur Luft in das Mundstück gebracht wird, weil es in seiner Höhlung einen Kern und einen Ausschnitt hat, wie eine Stimmpeife. Die Höhlung desselben ist jedoch gebodrt, und läuft abwärts verjüngt zu, und das Außere desselben ist abgedreht. Der Kern ist an dem obern Ende eingeseht, und sammt der Rundung des Instrumentes ausgeschnitten, wodurch das Mundstück entsteht, welches eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Schnabel verschiedener Gattungen des F. d. v. erhält, und die Veranlassung zu dem Namen Flute à bec gegeben hat.

Der Umfang dieses Instrumentes beträgt eine Decima sexta, denn es beginnt seinen Ambitus mit dem eingestrichenen f und geht bis zum dreygestrichenen g durch alle Töne der diatonisch; chromatischen Tonleiter. Weil es mehr Höhe als Tiefe hat, so pflegt man die Notentimmen für dasselbe in den französischen Violinschlüssel zu schreiben, um bey den höhern Tönen der vielen Nebenlinien der Noten überhoben zu seyn.

Vor einigen Jahrhunderten führte dieses Instrument insbesondere den Namen Flöch; oder Flöckflöte, und wurde in sehr verschiedenen Dimensionen gebraucht, denn man hatte eine Bassflöte, deren Umfang sich von dem großen F bis zum eingestrichenen d erstreckte; und eine andere kleinere Bassflöte, die man auch die Tenorflöte nannte, ging von dem großen B bis zum eingestrichenen g. Bey-

de waren mit einer Klappe versehen, mußten aber wegen der Größe des Corpus, und damit das Instrument eine solche Richtung bey dem Blasen bekam, daß die rechte Hand die Tonlöcher erreichen konnte, vermittelte ein solcher krummen Röhre intonirt werden, die man an dem Fagotte das Es nenset. Eine dritte Art, die Altflöte genannt, hatte den Umfang von dem ungestrichenen f bis zum zweygestrichenen d, und war eine Octave höher als die Bassflöte, hatte aber keine Klappe. Nächst diesem brauchte man sie noch in verschiednen kleinern Formen, als die oben beschriebene Flöte à bec.

Den Namen Flute douce führt auch eine Orgelstimme, die gewöhnlich von Holz gearbeitet ist, und bey welcher die Pfeifen von dem Kerne an verjüngt zulaufen, und oben schief gedeckt sind, so daß die obere Oeffnung des Pfeifenwerks weder ganz zu, noch ganz offen ist.

Flötenbass oder Bassflöte, ist ein veraltetes Instrument, dessen Beschreibung in dem vorhergehenden Artikel Flöte à bec enthalten ist.

Flötenwerk, s. Pfeifenwerk und Orgel.

Flügel, Clavicimbel, ital. Cembalo, franz. Clavecin. Ein sehr bekanntes Claviatur-Instrument von langer und spitzig zulaufender Form, von der es auch wegen einer entfernten Aehnlichkeit mit den Flügeln des Federweibes seine deutsche Benennung erhalten hat. Es macht mit dem Spinet, dem Clavicytherium \*\*) und mit noch einigen, weniger im Gebrauche gewesenem Instrumenten, eine besondere Art der Claviatur-Instrumente aus, die sich von den übrigen Arten dadurch unterscheidet, daß die Saiten mit kleinen Stücken in die Zungen der Dollen eingeschobener Rabensfedern geschneller oder gerissen werden. Die übrigen Gattungen die-

\*) Die ältern Instrumente dieser Art hatten das unterste Tonloch doppelt neben einander, so daß man sowohl die rechte, als auch die linke Hand unten haben, und mit Bequemlichkeit des Fingers das eine Loch bedecken konnte. Eines von beyden mußte aber jederzeit mit Wachs verstopft werden.

\*\*) Das Clavicytherium wird von einigen auch eine Clavicyther, oder Clavierharfe genannt.

fer Clavierart, nemlich das Spinnet und das Clavicytherium, sind gänzlich außer Gebrauch gekommen; des Flügels aber bedient man sich noch in den mehesten großen Orchestern theils zur Unterstützung des Sängers bey dem Recitative, theils und hauptsächlich aber auch zur Ausfüllung der Harmonie vermittelt des Generalbasses. Die neuern Flügel haben gewöhnlich einen Umfang von fünf vollen Oktaven, nemlich vom Contra, F bis zum dreygestrichenen f; dabey enthalten sie mehrentheils drey bis vier Ehre Saiten, von welchen das eine viersätzig, oder ein so genanntes Oktävchen ist. Diese Ehre können vermittelt verschiedener Züge sowohl einzeln, als auch zusammen vereinigt, gespielt werden. Uebers dies hat das Instrument gemeinlich zwey Claviere, die gekoppelt werden können.

Weil unter allen Arten der Claviatur Instrumente auf dem Flügel der Ton am wenigsten unterhalten werden kann, so ist er auch zum Vortrage cantabler Sätze, so wie überhaupt zu Feinheiten des Geschmacks, nicht geeignet. Sein starker durchschlagender Ton macht ihn aber bey vollstimmiger Musik zur Ausfüllung des Ganzen sehr geschickt; dabey wird er auch wahrscheinlich in großen Opernhäusern und bey zahlreicher Besetzung der Stimmen den Rang eines sehr brauchbaren Orchesterinstrumentes so lange behaupten, bis ein anderes Instrument von gleicher Stärke, aber von mehr Mildeheit oder Diegsamkeit des Tones erfunden wird, welches zum Vortrage des Generalbasses eben so geschickt ist. In einem Concertsaale, und bey minder starker Besetzung der Stimmen ist der durchschlagende Ton dieses Instrumentes, besonders bey Ocellen, die mit schwachem Tone und mit Feinheit des Ausdruckes vortragen werden müssen, zu grell, und

klingt zu sehr gebackt, weil theils der Spieler mit der rechten Hand bloß die Afforde anzuschlagen hat, theils weil das Instrument keiner andern Modifikationen der Stärke und Schwäche des Tones fähig ist, als die durch die Abwechslung des Vortrages auf den beyden Clavieren hervorgebracht werden können. Durch diesen Uebelstand veranlaßt, der in Tonstücken nach dem Geschmacke der Zeit, besonders bey schwacher Besetzung der Stimmen, allerdings merkwürdig ist, als in den ältern Tonstücken, hat man seit geraumer Zeit angefangen, den Flügel mit dem zwar schwächeren, aber sanftern, Fortepiano zu vertauschen.

In den neuern Zeiten haben sich viele Mechaniker bemühet den Flügel zu vervollkommen; so hat J. B. Friederici in Gera an demselben eine Sebung angebracht, und Piscal Taskin in Paris hat sich anstatt der Rabenfedern kleiner Stückerchen von dazu besonders zubereitetem Ochsenleder bedient. \*) Siehe übrigens die Artikel Clavessin acoustique, und Clavessin electrique.

Flügelharfe, s. Harfe.

Flute à bec, s. Flöte à bec.

Flute Allemande, s. deutsche Flöte.

Flute d'amour, s. Flöte.

Flute douce, s. Flöte à bec.

Den Namen Flute douce führt aber auch eine Orgelstimme (gewöhnlich von Holz), bey welcher die Pfeifen von unten verjüngt zulaufen, und nur halb gedeckt sind.

Flute traversiere, s. Flöte.

F moll. Eine der vier und zwanzig Tonarten der modernen Musik. Damit ihre Tonfolge der Natur der weichen Tonart entspreche, müssen die ursprünglichen Töne h, e, a und d um einen halben Ton erniedriget, und in b, es, as und des verwandelt werden. Ihre Stufenfolge wird in nachstehenden Verhältnissen ausgebt:

f	g	as	b	c	des	es	f
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{3}{2}$

\*) S. Clavessin à peau de buffle.

**Folio d'Espagne.** war ein Tanz von spanischer Erfindung und von ernsthaftem Charakter für eine einzige Person bestimmt, der ehemals besonders auf der Schaubühne sehr gebräuchlich war, aber schon seit geraumer Zeit außer Gebrauch gekommen ist. Die Melodie bestehet aus zwey Theilen, jeder von acht Takten, von welchen der erste eine Cadenz in die Quinte macht. Sie wird in den Dreypierteltakt gesetzt, und muß nicht allein sehr einfach und faßlich, sondern auch so eingerichtet seyn, daß in jedem Takte nicht mehr als eine Harmonie statt findet, die übrigens sehr einfach gesetzt wird, und aus lauter consonirenden Intervallen bestehet. Nächsts dem fängt die Melodie in dem Mittel der Schläge an, und ihre Theile enthalten immer Abschnitte von zwey Takten, denen besonders dieses Instrument eigen ist,



Das Stück selbst wird bey seinen Wiederholungen mit melodischen Veränderungen vorgetragen.

**Fondamento,** die Grundstimme, s. Baß.

**Forlane:** Ein Tanz, der in dem Venetianischen Gebiete sowohl unter dem Landvolke, als auch besonders unter den Gondelfahrern sehr gebräuchlich ist. Er ist in den Sechsaachteltakt gesetzt, und wird in einer sehr lebhaften Bewegung gespielt. Der Name dieses Tanzes soll von seiner Entstehung in Friaul herrühren, dessen Einwohner Forlans genannt werden.

**Forbion.** Eine Art von Fortepiano in Clavierform, die von dem Orgelbauer Friederich in Gera ums Jahr 1758 erfunden worden ist.

**Forze,** stark. Dieses Wort, mit welchem in den Notenstimmen angezeigt wird, wo die Ausführer eines Tonstücks nach einer mit schwächerer Tone vorgetragener Stelle wieder anfangen sollen, in starkem Tone zu spielen, wird gewöhnlich abgekürzt, und nur f. oder for. gesetzt. Soll bey dem Vortrage der Rippenstimmen, be-

sonders in Allegrosätzen, die Absicht dieser wieder erneuerten Stärke des Tones vollkommen erreicht werden, so müssen alle Ausführer zugleich auf der Note, die mit forte bezeichnet ist, mit aller Kraft des Tones einsetzen, deren ihr Instrument ohne Uebertreibung fähig ist; es sey denn, daß gleich auf dieses forte ein più forte oder fortissimo folge, denn in diesem Falle muß bey dem Eintritte des forte der Ton in so weit gemäßiget werden, daß man den höhern Grad der Stärke noch in seiner Gewalt behält. Folgt aber ein solches fortissimo erst späterhin im Laufe des Stücks, so kann demohngeachtet bey dem forte mit voller Kraft des Tones eingesetzt werden, weil sie sich gemeinschlich in kurzem wieder in so weit mäßiget, daß bey dem vorkommenden fortissimo immer noch die nöthige Verstärkung des Tones möglich ist. Bey Sätzen von sanfterm Charakter muß die nemliche Pünktlichkeit in Ansehung des gleichzeitigen Eintrittes aller Ausführer in das forte beobachtet werden, nur mit dem Unterschiede, daß in diesem Falle die Stärke des Tones mehr gemäßiget wird. Wenn bey dem Anfange eines Satzes kein piano oder kein anderer Grad der verminderten Stärke des Tones ausdrücklich angezeigt ist, wird er jederzeit mit starkem Tone angefangen; nur muß, genau genommen, der Grad dieser Stärke dem Charakter des Satzes angepaßt werden; denn ein Allegro con brio, z. B. verlangt einen höhern Grad der Stärke des Tones, als ein Allegro scherzando, u. s. w.

Beym Vortrage der Fuge ist noch zu bemerken, daß das Thema derselben, so oft es in jeder Stimme vorkömmt, auch ohne ausdrückliche Anzeige mit einem etwas verstärkten Tone vorgetragen werden muß, besonders, wenn es ohne vorhergegangene Pausen eintritt.

**Fortepiano,** ist das bekannte Lebeglingsinstrument der jetzigen Clavierspielenden Welt, welches im Jahre 1717 von Christoph Gottlieb Schröder, einem Kreuzschüler in Dresden, der in der Folge die Organistenstelle in der Hauptkirche zu Nordhausen bekleidete, erfunden

worden ist. \*) Der Erfinder, der sich damals mit dem Unterrichte auf dem Claviere beschäftigte, fand, daß seine Schüler in Ansehung des Vortrages viel verloren, sobald sie sich, wenn sie in größern Firkeln spielten, eines Fügels bedienen mußten, auf welcher, wie bekannt, keine Modifikationen der Stärke und Schwäche des Tones hervorgebracht werden können. Dieser Umstand erregte in ihm den Wunsch nach einem Claviatur-Instrumente von starkem Tone, auf welchem der Spieler die Modifikationen der Stärke und Schwäche desselben, so wie bey dem Claviere, in seiner Gewalt habe, und veranlaßte ihn, die Idee zu schöpfen, dem rauschenden Flügel durch ein Silberes und abfallendes Hammerwerk diese Eigenschaft zu ertheilen. Er ließ ein doppeltes Modell nach seiner Idee verfertigen, welches er dem damaligen Königl. Hofe zu Dresden vorlegte, denn Mangel an eigenem Vermögen hielt ihn ab, ein Instrument nach dieser Erfindung bauen zu lassen. — Einige Zeit nachher gingen aus Gottfried Silbermanns Händen Instrumente dieser Art, unter dem Namen Forte piano, in merkwürdiger Vollkommenheit hervor. Noch blieb dem Spieler des Instrumentes der Wunsch eines leichtern Traktamentes der Tastatur, und mit ihm wünschte der Kenner weniger Stumpfsheit der höhern Töne desselben. Verschiedenen Mechanikern gelang zwar in der Folge bald diese, bald jene Verbesserung, aber nur dem Orgelbauer Johann Andreas Stein in Augsburg war es vorbehalten, im letzten Viertel des vorwischenen Jahrhunderts diesem Instrumente einen Grad der

Vollkommenheit zu geben, der wenig mehr zu wünschen übrig läßt, als daß er von vielen Mechanikern vollkommen erreicht werden möge.

Das Forte piano, oft auch Pianoforte genannt, macht unter den Clavierinstrumenten eine besondere Art aus, die sich von den übrigen Arten dadurch unterscheidet, daß der Ton durch abfallende Hämmer hervorgebracht wird, die durch Hebel gehoben, und an die Saiten geschneilt werden, und wodurch das Instrument den Vortheil gewinnt, daß der Spieler die verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche des Tones in seiner Gewalt hat, und daß der Ton, vermittlest angebrachter Dämpfer, die auf die Saiten fallen, sobald der Finger von den Tasten aufgehoben wird, ohne Nachklang verschwindet.

Die eigentliche Form des Fortepiano ist die des Fügels, daher es auch oft ein Flügel genannt wird. Man hat aber auch die Erfindung, den Ton durch Hämmer hervorzu bringen, bey Clavierinstrumenten von der Form des Clavichords angebracht, \*\*) denen man ebenfals den Namen Fortepiano giebt, die aber wegen ihres schwächern Tones weder zum öffentlichen Vortrage eines Concertes, noch zur Begleitung des Generalbasses bey vollstimmigen Musikern, sondern bloß zum Privatgebrauche geeignet sind.

Noch ist zu erinnern, daß im Jahre 1778 der Graf Brühl dieses Instrument durch blau angelegene Saiten, und Vothe zu Berlin 1793 durch einen doppelten Resonanzboden, und durch einfachern Mechanismus der Dämpfer und Hämmer, zu vervollkommenen, gesucht haben.

\*) Es scheint zwar nicht völlig entschieden zu seyn, ob Schroeter, oder der Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofali zu Florenz, zuerst die Idee gefaßt habe, die Saiten eines Claviatur-Instrumentes durch Hämmer zum Klange zu bringen, um dadurch die dem Flügel mangelnden Modifikationen der Stärke und Schwäche des Tones zum Vorscheine zu bringen, weil Cristofali ebenfals ein solches von dem Marchese Scipio Maffei beschriebenes Instrument, in der ersten Hälfte des vorwischenen Jahrhunderts, verfertigt hat. Aus demjenigen aber, was Schroeter, als ein Mann von bekannter Wissenschaft, über seine Erfindung im dritten Bande der Märserschen musikalischen Bibliothek, S. 474, und in dem 139 und 140sten der kritischen Briefe über die Tonkunst, sagt, kann man sich allerdings für berechtigt halten, ihn als den Erfinder des von Silbermann verbesserten Fortepiano anzuerkennen.

\*\*) G. Fortbienz.

Bev dem gewöhnlichen Fortepiano schlagen die Hämmer von unten hinauf an die Saiten; man hat aber auch das andere von Schröder erfundene Modell benützt, und Instrumente verfertigt, bey welchen die Hämmer von oben herab an die Saiten schlagen, und die man insbesondere Pantalons nennet.

Eine weitläufige Beschreibung von der Einrichtung des von Schröder erfundenen Mechanismus des Hammerwerks findet man in dem 120sten und in dem folgenden der kritischen Briefe über die Tonkunst. Die neuern Instrumentenmacher sind aber von diesem Mechanismus, der mehr vervollkommenet worden ist, abgewichen.

**F**ortissimo, am stärksten, wird gewöhnlich in fortiss. oder in ff. abgekürzt, und zeigt an, daß da, wo es in den Notenstimmen steht, der höchste Grad der Stärke des Tones angewandt werden soll. **F.** Forte.

**F**ortschreitung der Intervallen. Die grammatische Richtigkeit des harmonischen Theils eines Stückes hängt größtentheils von der richtigen Fortschreitung der Intervallen ab. Weil es aber zwey Hauptarten der Intervallen giebt, nemlich consonirende und dissonirende, und weil man gewohnt ist, den Fortschritt der Dissonanzen, den man insbesondere die Auflösung nennet, in der Theorie besonders abzuhandeln, so verstehet man, wenn von der Fortschreitung der Intervallen die Rede ist, darunter insbesondere nur den Fortgang der consonirenden Intervallen.

Weil sich diese consonirenden Intervallen in vollkommene und unvollkommene theilen, so sind bey dem Fortschritte derselben, der nach Anleitung des Artikels **Bewegung** auf dreyerley Art geschehen kann, nemlich in der geraden **Geraden**; und **Seitenbewegung**, vier Hauptfälle möglich; der Fortschritt geschieht nemlich entweder

- 1) von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen, oder

- 2) von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen, oder

- 3) von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen, oder

- 4) von einer unvollkommenen zu einer andern unvollkommenen.

Wenn man von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern fortschreitet, so geschieht der Schritt entweder

- a) unter vollkommenen Consonanzen von einerley Art, z. E. von einer Oktave zu der andern, oder

- b) unter vollkommenen Consonanzen von verschiedener Art, z. E. von einer Oktave zur Quinte.

Der Fortgang zweyer vollkommenen Consonanzen von einerley Art, und zwar

- a) in gerader Bewegung, wird durch die alte Regel verboten, daß zwey Einklänge, zwey Oktaven oder zwey Quinten unmittelbar nach einander in gerader Bewegung in einerley Stimmen niemals gesetzt werden dürfen. In dem Artikel **Quinte** findet man die Ursachen dieses Verbotes, so weit es der Raum erlaubt, angezeigt. **Geschieht** der Fortschritt derselben aber

- A) in der **Gegenbewegung**, so erlaubt man die in der **Gegenbewegung** anschlagenden Oktaven nur in einem mehr als vierstimmigen Satz. Anschlagende Quinten in der **Gegenbewegung** aber sieht man schon im vierstimmigen Satz für zulässig an; nur dürfen weder diese Quinten noch Oktaven in den äußersten Stimmen vorkommen.

Bev dem Fortschritte zweyer vollkommenen Consonanzen von verschiedener Art, und zwar in der geraden Bewegung entstehen verdeckte Oktaven oder Quinten, \*) die man in den äußersten Stimmen nur in dem Falle erlaubt, wenn die Oberstimme dabey eine **Secunde**, die Grundstimme aber eine **Quinte** steigt oder fällt. Unter bey Mittelstimmen, oder unter einer äußersten und einer Mittelstimme

\*) Was man unter verdeckten Oktaven und Quinten zu verstehen habe, findet man in dem Artikel **Quinte**.

hingegen sind diese verdeckten Oktaven und Quinten erlaubt.

In der *Gegen- und Seitenbewegung* ist wider die Folge zweyer vollkommenen Consonanzen von verschiedener Art nichts einzuwenden.

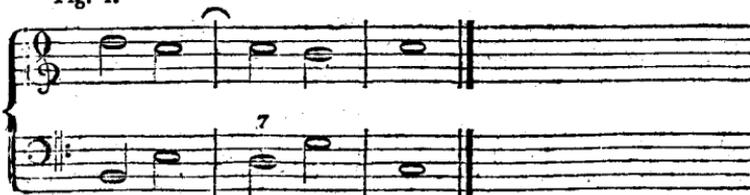
Des zweyten Falles, nemlich des Fortschrittes von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen kann man sich in allen drey Bewegungen ohne Einschränkung bedienen.

Geschieht der Fortschritt von einer vollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen in der geraden Bewegung, so entstehen wieder verdeckte Oktaven oder Quinten, von welchen nur diejenigen zwischen den äußersten Stimmen gebildet werden, bey welchen die Oberstimme eine Secunde, die Grundstimme aber eine Quarte steigt oder fällt. In der *Seiten- und Gegenbewegung* ist dieser Fortschritt von einer unvollkommenen Consonanz keiner Einschränkung unterworfen.

Auch bey dem vierten Falle, wenn man nemlich von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen fortschreitet, ist der Fortgang durch keine besondere Regel eingeschränkt.

Von der Fortschreitung der Dissonanzen handelt der Artikel *Auflösung*, so wie das Nothwendigste von der Fortschreitung der einzelnen Töne der Melodie in dem Artikel *Modulation* angezeigt werden soll.

Fig. 1.



7 Dieser freye Eintritt ist nur wenigen Dissonanzen erlaubt; f. Vorbereitung.

*Fournitura*. So wird in Frankreich gewöhnlich die größere Mixtur eines Orgelwerks genannt.

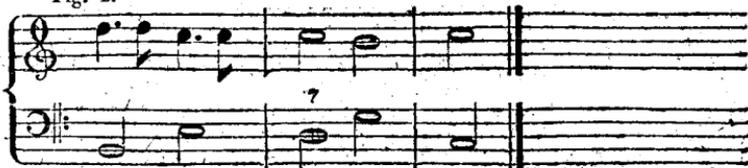
*Französischer Violinschlüssel*, s. *Noten*.

*Frey* wird als Beywort theils in Rücksicht auf eine weniger strenge Befolgung solcher Regeln des *Sages* gebraucht, die von der Einrichtung der Harmonie bey der ernsthaften fugenartigen Schreibart abgezogen, aber bey Construktionen, die in einem weniger ernsthaften und strengen *Stylo* gesetzt sind, nicht völlig anwendbar sind; theils braucht man es auch insbesondere bloß in Beziehung auf die Vorbereitung und auf den Anschlag der dissonirenden Intervallen. Man sagt, eine Dissonanz trete frey ein, wenn sich der dissonirende Ton nicht unmittelbar vorher hat als Consonanz hören lassen, \*) z. B.



eben so pflegt man auch zu sagen, das dissonirende Intervall werde frey oder ungebunden angeschlagen, wenn es nicht so, wie bey Fig. 1. an die vorbereitende Note gebunden ist, sondern sich mit wiederholtem Anschlage hören läßt, wie bey Fig. 2.

Fig. 2.



**Freve Schreibart** wird derjenige Styl genannt, bey welchem nicht allein die grammatischen Regeln, die von der Behandlung des Satzes in der strengen Schreibart abgezogen sind, viele Ausnahmen leiden, sondern auch die melodischen Theile und die verschiedenen Folgen der Akkorde lockerer an einander gereiht sind, als in der strengen oder fugenartigen Schreibart. S. Styl.

**Frosch.** Der Name desjenigen Stückchen Holzes oder Elfenbeins an dem Bogen eines Geigeninstrumentes, in welchem der Pferdehaar-Dezug befestigt ist, und vermittelt einer am Ende des Bogens befindlichen Schraube mehr oder weniger angespannt wird.

**F-Schlüssel,** s. Noten und Bassschlüssel.

**Fugara.** Eine veraltete Flötenstimme in der Orgel von sehr enger Mensur.

**Fuge.** Ein Tonstück, welches sich durch eine ihm ganz allein eigenthümliche Form und Einrichtung von allen übrigen Arten der Tonstücke sehr merklich auszeichnet. Es bestehet aus einem Hauptsatz, welcher durch das ganze Stück hindurch wechselweise von allen vorhandenen Stimmen ergriffen, und von denselben nach gewissen Regeln vorgetragen, oder nachgeahmt wird.

Jede dieser Stimmen ist dabei so hervorstechend, daß keine der andern bloß zur Begleitung dient, sondern jede derselben behauptet den Charakter einer Hauptstimme mit gleichem Rechte. Dabey ist die immer auf verschiedene Arten wiederkehrende Nachahmung des Hauptsatzes dergestalt in die Stimmen verwebt, daß das Ganze ohne merklliche Absätze und Ruhepunkte, und ohne Absonderung einer Hauptperiode von der andern, dahin strömt, bis alle Stimmen sich zum gemeinschaftlichen Schlusse neigen.

Die Stimme, welche den Fugensatz anhebt, wird von den übrigen Stimmen entweder ununterbrochen nachgeahmt, oder die Nachahmung wird unterbrochen, und wechselseitig unter die vorhandenen Stimmen vertheilt. Im ersten Falle wird das Tonstück insbesondere eine *canonische Fuge*, oder ein *Canon* genannt, und von diesem ist schon in einem besondern Artikel gehandelt worden; im zweyten Falle aber nennet man den Satz eine *peribische Fuge*, oder *schlechweg eine Fuge*.

Die folgende erste Durchführung eines Fugensatzes durch die vier gewöhnlichen Hauptstimmen soll uns Gelegenheit geben, die wesentlichen Stücke einer Fuge etwas näher zu betrachten.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The score is divided into three systems, labeled 1, 2, and 3. Each system shows the four instruments playing a fugue. The first system shows the initial entry of the four voices. The second system shows the voices entering in sequence. The third system shows the voices continuing their parts.

Graun.

Musical score for a fugue, measures 4 through 15. The score is written in treble, alto, and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The score is divided into four systems, each containing three staves. Measure numbers 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, and 15 are indicated above the treble staff of each system.

16 17 18

Three systems of musical notation for measures 16, 17, and 18. Each system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), a middle staff with a 3/8 time signature, and a bass clef staff. Measure 16 features a treble staff with eighth and sixteenth notes, a middle staff with a whole note chord, and a bass staff with eighth notes. Measure 17 continues the treble staff melody and the bass staff accompaniment. Measure 18 shows the treble staff with a melodic phrase and the bass staff with a rhythmic accompaniment.

19 20 21

Three systems of musical notation for measures 19, 20, and 21. Each system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), a middle staff with a 3/8 time signature, and a bass clef staff. Measure 19 features a treble staff with eighth and sixteenth notes, a middle staff with a whole note chord, and a bass staff with eighth notes. Measure 20 continues the treble staff melody and the bass staff accompaniment. Measure 21 shows the treble staff with a melodic phrase and the bass staff with a rhythmic accompaniment.

22 23 24

Three systems of musical notation for measures 22, 23, and 24. Each system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), a middle staff with a 3/8 time signature, and a bass clef staff. Measure 22 features a treble staff with eighth and sixteenth notes, a middle staff with a whole note chord, and a bass staff with eighth notes. Measure 23 continues the treble staff melody and the bass staff accompaniment. Measure 24 shows the treble staff with a melodic phrase and the bass staff with a rhythmic accompaniment.

25 26 27

Three systems of musical notation for measures 25, 26, and 27. Each system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), a middle staff with a 3/8 time signature, and a bass clef staff. Measure 25 features a treble staff with eighth and sixteenth notes, a middle staff with a whole note chord, and a bass staff with eighth notes. Measure 26 continues the treble staff melody and the bass staff accompaniment. Measure 27 shows the treble staff with a melodic phrase and the bass staff with a rhythmic accompaniment.

Von diesem Satze, so wie bey jeder andern Fuge, kommen besonders fünf Hauptstücke in Betracht, nemlich

- 1) Der Hauptsatz, auch das Thema oder Subjekt genannt, welcher durch mannigfaltige Nachahmungen und durch wechselseitige Befegung in alle Stimmen ausgeführt, und weil er den Fugensatz anhebt, und gleichsam den übrigen Stimmen zum Begleiter dient, gewöhnlich der Führer oder Dux genannt wird.

In dem vor uns habenden Beispiele besteht der Hauptsatz aus sechs Tacten; er wird von der zweiten Violine zuerst als Führer vorgetragen, und nachdem er von der ersten Violine eine Quinte höher nachgeahmt worden ist, von dem Bass (vom funfzehnten Tacte an) als Führer wiederholt.

Ein solcher Hauptsatz muß entweder so beschaffen seyn, daß gegen die selbe seiner Töne in den andern Stimmen sich schickliche Bindungen anbringen lassen, damit er

eine dem Charakter der gebundenen Schreibart angemessene Begleitung in der Form des doppelten Contrapunktes erhalten kann; aber er muß selbst solche Bindungen enthalten, durch welche dieses Erforderniß befriedigt werden kann. Im ersten Falle wird er am gewöhnlichsten von der die Fuge anhebenden Stimme erst ganz allein, und ohne alle Begleitung vorgetragen, bis ihn die folgende Stimme eine Quinte höher, oder eine Quarte tiefer ergreift, und nachahmt; im zweyten Falle aber, wenn er selbst (so wie in dem angeführten Beispiele) Rückungen enthält, wird ihm, auch wenn er zum erstenmal als Führer vorgetragen, gemeinlich eine Begleitung beigelegt, damit die begleitende Stimme das Metrum bey den gebundenen Noten im Gleichgewichte erhalte. Dieses ist auch in unserm Beispiele geschehen, wo die Violine im zweyten Tacte eine Begleitung beginnt, durch welche die Rückungen des Hauptsatzes im Gleichgewichte erhalten werden;

2) Der *Gefährte*, lat. *comes*, oft auch die Antwort genannt, ist die ähnliche Wiederholung des Führers in einer andern Stimme, und zwar auf andern Stufen der Tonleiter, die von gewissen Regeln bestimmt werden. Es ist nemlich in einer ordentlichen Fuge nicht genug, daß der Hauptsatz, nach dem er von einer Stimme vortragen worden ist, von einer andern ergriffen, und auf willkürlichen Stufen nachgeahmt wird, sondern diese Nachahmung muß sich auf gewisse Regeln gründen, die ihre Ursachen in den alten Tonarten haben, und die in dem Artikel *Gefährte*

zergliedert werden sollen. Diese Regeln erfordern, daß, wenn der Führer in der *Tonica* angefangen hat, der *Gefährte* in der *Dominante* ansetzen muß, oder umgekehrt, wenn der Führer in der *Dominante* beginnt, so muß der *Gefährte* in der *Tonica* antworten. Hierbey muß zugleich in der Antwort auf die beyden halben *Eds* ne der *Tonart*, oder auf das so genannte *mi fa* der Alten Rücksicht genommen werden, damit es im *Gefährten* in eben dieselbe Wendung kömmt, die es in dem Führer hatte; wenn daher z. B. der Führer so anfängt,



so kann der *Gefährte* weder so, wie bey Fig. 1, noch so, wie

bey Fig. 2 antworten,

Fig. 1.

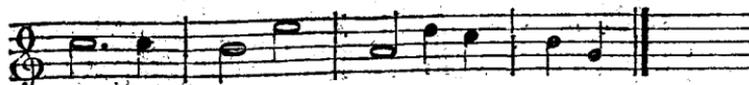


Fig. 2.



weil er bey Fig. 1, anstatt in der *Tonica* anzufangen, mit der zweyten Klangstufe anhebt. Wollte man nun die Regel befolgen, und den Anfang des *Gefährten* mit der *Tonica* machen, dabey aber auch die *Stufenfolge* der Melodie des Führers beybehalten, so wie es bey Fig. 2 geschehen ist, so würde der Melodie nicht allein der

halbe Ton zwischen der zweyten und dritten Note (so wie er im Führer enthalten ist) mangeln, sondern sie würde auch dadurch die Aehnlichkeit mit dem Führer verlieren, und in eine ganz falsche Modulation gerathen; daher kann in diesem Falle der *Gefährte* nicht anders, als auf folgende Art eingerichtet werden,



Diese Bemerkungen mögen hier hinreichend seyn, um einzusehen, warum die Nachahmung des Führers in einer andern Stimme, unter dem Namen des *Gefährten*,

als ein Hauptstück der Fuge betrachtet werden muß.

In dem oben eingerückten Beispiele fängt die erste Violine im siebenten Takte den *Gefährten* in

der Dominante an; (weil der Führer in dem Grundtone angefangen hatte,) welcher alsdenn von der Violine im 21sten Takte wiederholt wird, nachdem zuvor der Bass den Führer von dem funfzehnten Takte an wieder vortragen hatte;

3) der Wiederschlag, lat. *repercussio*, ist die Ordnung, in welcher der Führer und Gefährte in den verschiedenen Stimmen sich wechselseitig hören lassen. Es ist nemlich in der Fuge mit der Nachahmung des Hauptsatzes nicht so beschaffen, wie in andern Konzerten, wo ein Satz eben sowohl auf eben denselben Stufen, als auch in andern Intervallen nach Belieben nachgeahmt werden kann; so ist es z. E. in der Fuge nicht erlaubt, den Hauptsatz in der folgenden Stimme auf eben denselben Stellen wieder hören zu lassen, oder mit andern Worten, den Führer oder Gefährten in eben derselben Tonart unmittelbar zweymal nach einander zu sehen, sondern beyde müssen immer mit einander abwechseln. Daher mußte in unserm Beispiele, nachdem sich Führer und Gefährte bis zum 14ten Takte hatten hören lassen, zuerst der Führer wieder eintreten, ehe die Violine den Gefährten im 21sten Takte ergreifen konnte;

4) die Gegenharmonie, oder das Contrasubjekt. Davon versteht man diejenige Melodie, welche bald diese, bald jene Stimme gegen den Hauptsatz hören läßt. In unserm Beispiele ist das Contrasubjekt derjenige Satz, den die Violine im zweyten Takte anfängt, und welcher im achten Takte von der zweyten Violine ergriffen wird, indem die erste Violine den Hauptsatz in der Gestalt des Gefährten vorträgt; im 16ten Takte kömmt es in die erste Violine zu stehen, während der Bass den Hauptsatz als Führer wiederholt.

Unter der Gegenharmonie versteht man auch noch zugleich diejenige Melodie, mit welcher außer dem eigentlichen Contrasubjekte der Hauptsatz bald in dieser, bald in

anderer Stimme begleitet wird; von dieser Beschaffenheit ist z. E. in unserm Beispiele die Melodie in der Violine von dem 9ten bis zum 15ten Takte; oder die Melodie der zweyten Violine vom 22sten bis zum 25sten Takte;

5) die Zwischenharmonie. So werden diejenigen kurzen Sätze genannt, die sich, so lange der Hauptsatz schweigt, wegen des Zusammenhanges hören lassen. In unserm Beispiele schließt die erste Durchführung des Hauptsatzes in dem 26sten Takte; in dem 27sten Takte fängt die erste Violine den Hauptsatz erst wieder als Führer in der verwandten Tonart *h moll* an; der Satz vom 27sten bis zum 31sten Takte ist also dasjenige, was man die Zwischenharmonie nennet, die, wie man sowohl aus der Bewegung des Basses, als auch aus der Melodie der Violine sieht, aus dem Hauptsatze und seinem Contrasubjekte hergeleitet ist.

Wenn bey einer Fuge diese fünf wesentlichen Stücke desselben nach gewissen festgesetzten Regeln eingerichtet werden, nennet man sie eine eigentliche, oder eine reguläre Fuge. Ein solcher Satz hingegen, in welchem diese Regeln nicht immer genau beobachtet werden, ist eine irreguläre oder uneigentliche Fuge; sehr oft pflegt man aber auch ein solches Konzertsatz, welches keinen so strengen Regeln unterworfen wird, entweder einen Satz in der gebundenen Schreibart, oder einen contrapunktischen Satz zu nennen. Uebrigens kann sowohl die eigentliche, als auch die uneigentliche Fuge zwey, drey, und vierstimmig gesetzt werden. Mehrstimmige Fugen gehören heut zu Tage unter die Seitenbetten.

In der eigentlichen Fuge wird entweder bloß das Thema oder der Hauptsatz mit seinem Contrasubjekte durchgearbeitet, so daß kein Satz zum Vorschein kömmt, der nicht unmittelbar aus dem Hauptsatze fließt, oder es lassen sich zwischen den Reperussionen des Hauptsatzes auch andere zu dem Ganzen passende Sätze hören. Im ersten Falle wird sie eine strenge, im zweyten

ten Falle aber eine freye Fuge genannt. Wenn die strenge Fuge noch mit verschiedenen ungewöhnlichen und künstlichen Nachahmungen vermischt wird, so pflegt man sie alsdenn eine Ricercata oder eine Kunstfuge zu nennen.

Oft werden auch in einer Fuge zwey oder mehrere Hauptsätze verbunden, die sich theils einzeln, theils unter einander vermischt, hören lassen, und dann bestimmt sie den Namen Doppelfuge.

Endlich kann die Fuge auch in Ansehung des Intervalls verschieden seyn, in welchem der Gefährte, in den gewöhnlichen Durchführungen des Saßes, dem Führer antwortet. Da dieses vermittelt aller Intervallen geschehen kann, so kann es daher auch Fugen in der Secunde, Terz, Sexte u. s. w. geben. Von allen diesen ist aber nur die Quintenfuge, oder diejenige gewöhnlich, in welcher der Hauptton des Führers von dem Gefährten mit der Quinte beantwortet wird.

Aus allem dem, was hier von der Fuge gesagt worden ist, folgt von selbst, daß ihre Verfertigung einen Tonsetzer voraussetzt, der den Gebrauch der Harmonie völlig in seiner Gewalt hat, und der mit dem doppelten Contrapunkte, und mit den Regeln, nach welchen ein solches Tonstück eingerichtet werden muß, bekannt genug ist. Bey Tonstücken in der freyen Schreibart kann man zur Noth, mit Genie begabt, auch ohne die genaueste Kenntniß der Regeln des Saßes, sich einigermaßen durchhelfen; bey der Fuge hingegen läßt sich ohne Kenntniß der Regeln fast kein einziger Schritt thun, ohne bald hier, bald dort im Saße einen Fehler zu machen.

Die oben angeführten Eigenheiten der Fuge sind nichts weniger, als eine ganz willkührliche Einrichtung derjenigen alten Tonsetzer, die vor Zeiten das Verfahren bey dieser Art der Tonstücke festgesetzt haben, sondern sie haben ihren Grund in der Natur der Sache selbst. Der eigentliche Zweck der Fuge war

von se her, diese oder jene Empfindung einer verjammelten Volksmenge, z. E. einer Kirchengemeinde, bis zu einem gewissen Grade der Sättigung auszudrücken. So wenig nun bey einer solchen Volksmenge, in welcher alle Glieder zugleich von einer gewissen Empfindung hingerissen worden sind, die individuelle Empfindungsart, oder der besondere Gang der Modifikation dieser Empfindung bey jedem einzelnen Gliede der Menge wahrgenommen werden kann; eben so wenig dürfen in einem Tongemälde, welches die Empfindung einer ganzen Menge Menschen ausdrücken soll, solche melodische Sätze an einander gereiht werden, die, so wie z. B. in der Arie, das Detail der Empfindungsart eines einzigen Gliedes ausdrücken. Es können daher in der Fuge, so wie im Chöre überhaupt, von welchem die Fuge eine besonders eingerichtete Abart ist, nur die stärksten und hervorstechendsten Züge der Modifikationen der Empfindung einzelner Glieder ausgedrückt werden. Die Verschiedenheit der Intervallen, in welchen der Hauptsatz in den verschiedenen Stimmen nachgeahmt wird, und die immer neuen Gestalten, welche die Harmonie durch die Umkehrungen der doppelten Contrapunkte gewinnt, setzen den Tonsetzer in den Stand, die merklichsten und hervorstechendsten Züge der Empfindung der einzelnen Glieder auszudrücken.

So schwer nun die Verfertigung eines solchen Tonstückes ist, so wenig Dank erwirbt sich gemeinlich der Tonsetzer damit bey seinem Publikum; denn leider giebt es nicht nur unter den bloßen Liebhabern der Kunst, sondern sogar unter den Künstlern selbst, sehr viele, von denen man mit Sulzern sagen muß: „Diesenigen, die den Fugensatz für veraltete Pedanterey halten, verrathen sich, daß sie von dem Wesentlichsten der Kunst sehr fehlerhafte und unvollständige Begriffe haben.“ \*)

Von Kennern wird die Fuge als das vorzüglichste Product der Ton-

kunst anerkannt. — Wir wollen aber den Fall annehmen, daß nach der Meinung derjenigen, welche die Fuge für weiter nichts gelten lassen wollen, als für ein Kunstprobant, in welchem der Tonsetzer bloß seine Geschicklichkeit im Satze zeigen will, so muß doch noch immer eine besondere Ursache vorhanden seyn, warum man an der Darstellung der Geschicklichkeit des Tonsetzers weniger Vergnügen finden will oder kann, als an der Darstellung der Geschicklichkeit eines Instrumentisten; denn was sind wohl die meisten unserer Instrumental-, Concerte anders, als ein Wehkel, wodurch der Concertspieler seine mechanische Geschicklichkeit zeigen kann? Es ist daher wohl der Mühe werth die Ursachen anzuzeigen, warum so viele Liebhaber der Kunst die Fuge, wo nicht mit merkwürdlichem Widerwillen, doch wenigstens mit der größten Gleichgültigkeit, anhören.

Ein bekannter Schriftsteller \*) erklärt sich hierüber auf folgende Art. „Da es sehr begreiflich ist, daß die Aeußerung der Empfindung eines einzigen Menschen viel leichter übersehen werden kann, als die Aeußerung mehrerer zugleich; so ist es eben so begreiflich, warum ein Zuhörer den einfaches musikalischen Ausdruck derselben leichter fassen und verstehen kann, als einen vielfachen. Diese leichtere Fäßlichkeit, die auf keine Weise der einzige Zweck der Kunst seyn kann, weil es nicht bloß einfache Empfindungen giebt, hat aber vorzüglich solche Liebhaber der Kunst, die von ihrem ganzen Umfange, von ihrer allgemeinen Anwendung zur Schilderung aller möglichen Modifikationen der Empfindungen einzelner oder mehrerer Menschen zugleich, zu eingeschränkte Begriffe hatten, verleitet, unter den mehrstimmigen Compositionsarten hauptsächlich die Fuge mit ihren Satzungen, für eine unnütze Künstelei, für ein leeres Spielwerk zu halten. Wenn nun ein solcher Liebhaber im

Stande ist, die Fuge aus dem hier angegebenen Gesichtspunkte zu betrachten, sie als den angemessenen Ausdruck der vielartigen Empfindung mehrerer Personen, oder eines ganzen Volkes anzusehen; so muß es deutlich in die Augen fallen, daß sie mit der Form ihrer Verbindung, mit den mannigfaltigen in ihr enthaltenen Arten der Nachahmung, kurz mit allem was zu ihr gehört, eben so auf die Natur unserer Empfindungen gegründet ist, als die einfache Melodie des kleinsten Liedes, nur bloß mit dem Unterschiede, daß hier unsere Empfindungen in ihrer Aeußerung zusammengefaßt und vielartiger erscheinen. Da nun in der Natur diese Vielartigkeit der Empfindungen statt findet, da die Kunst das Vermögen hat, alle mögliche einfache und zusammengesetzte Empfindungen zu schildern, warum sollte sie sich dieses Vermögen nicht bedienen, warum nicht treu der Natur in allen ihren Modifikationen folgen?“

„Man stelle sich also ein Volk vor, welches durch die Erzählung einer wichtigen Begebenheit in Empfindung gesetzt worden ist, und denke sich nun, daß ein Mitglied desselben, vielleicht durch die Stärke seiner Empfindung zur Aeußerung derselben zuerst hingelassen, einen kurzen, kräftigen Satz als Ausdruck seines Gefühls ankündigt; wird nicht dieser Ausdruck seiner Empfindung nach und nach die sämtlichen Glieder dieses Volks ergreifen, wird ihm, nicht erst eines, dann mehrere, und zuletzt die meisten nachfolgen, und jedes den ange stimmten Gesang, zwar nach seiner eigenen individuellen Empfindungsart modificiren, im Ganzen aber dem Hauptgefühl nach mit ihm übereinstimmen? Und wenn ein solcher Auftritt, eine solche nach und nach ausbrechende Aeußerung der Empfindung musikalisch geschildert werden soll, entsteht nicht auf das nat

\*) Forkel in der Einleitung seiner aug. Geschichte der Musik. S. 47.

„tätlichste von der Welt, erstlich ein Führer, sodann der Gefährte, der Wiedererschlag, kurz, die ganze äußere und innere Form der Fuge? Ist die verschiedene Führung und Verwebung der Stimmen, die zusammen eine angenehme, aber mannigfaltige Harmonie ausmachen, — ist sie nicht der vollkommenste Ausdruck der mannigfaltig modificirten Empfindungen aller Glieder eines Volks, die erst nach und nach entstehen, sodann aber in einen allgemeinen Strom sich ergießen? Man hat also die Fuge nicht für die Frucht einer bloßen Künstlerpedanterie zu halten; sie ist eine Frucht der Natur. So wie diese in dem Herzen der Menschen verschiedenartige Empfindungen erschaffen hat, so wie sie nicht bloß einzelnen, sondern auch mehreren Menschen zugleich die Aeußerung ihrer Empfindungen verleiht, so hat sie auch der Kunst vielartige Mittel zum Ausdruck derselben gegeben. Diese Mittel sind sämmtlich in der Fuge enthalten; sie ist daher unter den übrigen Musikgattungen die prächtigste, vollkommenste und größte, so wie unter den verschiedenen Aeußerungen unserer Empfindung, die allgemeine Uebereinstimmung eines ganzen Volks, in dem Ausdruck eines Gefühls, das prächtvollste, rührendste und größte Schauspiel ist. Was will ein einzelner Mensch gegen ein ganzes Volk? Eben so wenig als eine einzelne Arie gegen eine Fuge. — Das Volk ist es, dessen Charakter der Nachwelt wichtig ist, und von den Geschichtschreibern überliefert wird, nicht der einzelne Mensch. Sieht nicht die Zeit auch der Fuge, dem Inbegriff der ganzen Kunst, vor allen übrigen Musikgattungen aus? Schließend diesen Vorzug, diese Ehre? Wo ist außer der Fuge, oder wenigstens fugenartig gearbeiteten Werken, ein Tonstück, das durch mehrere Jahrhunderte hindurch bis auf uns gekommen

„ist? — Also die allgemeine Empfindung der Menschheit selbst, erklärt die Fuge für das höchste und würdigste Meisterstück der Kunst, würdig auf die Nachwelt gebracht zu werden. Warum trübt sich doch der einzelne Mensch gegen ein so allgemeines und übereinstimmiges Urtheil der Menschheit und der Zeit? — Wer es weiß, daß Fugent, oder fugirte und unfugirte Ehre die Empfindungen eines ganzen Volks ausdrücken sollen, kann auch leicht den Schluß machen, daß die schwache Besetzung derselben, mit welcher sie gewöhnlich bey uns ausgeführt werden, dem Begriff von einem ganzen Volke nicht entspricht, daß sie folglich unter solchen Umständen nicht die ganze Wirkung thun können, die sie, ihrer Bestimmung und Absicht gemäß, thun sollten.“  
Den ausführlichsten Unterricht von der Einrichtung der Fuge findet man in Marpurgs Abhandlung von der Fuge. 2 Theile in 4. Berlin 1753.

Fughetta, ist eine kleine Fuge, in welcher der Hauptsatz nicht so vielmals durchgeführt ist, wie in einer gewöhnlichen ausgearbeiteten Fuge. Führer, lat. Dux, ist ein Kunstwort, dessen man sich bloß in der Fuge bedient, und wodurch man den Hauptsatz eines solchen Tonstückes von derjenigen Modifikation desselben unterscheidet, die man den Gefährten nennet. Die Fuge bestehet nemlich aus einem einzigen melodischen Hauptsatz, welcher durch das ganze Stück hindurch wechselsweise in alle Stimmen versetzt und nachgeahmet wird. Weil aber die Art, wie dieser Satz in der folgenden Stimme nachgeahmet werden muß, durch gewisse Regeln bestimmt wird, \*) so kömmt er in dem Verfolge der Fuge immer in zweyerley Gestalten nach einander zum Vorschein, die man durch Kunstwörter unterscheidet. Die ursprüngliche Gestalt eines solchen Fugensatzes, oder das Thema, welches der Tonsetzer zur Ausführung der Fuge wählet,

und womit die Fuge angefangen wird, nennet man den Führer, weil es gleichsam der folgenden Stimme die Bahn vorzeichnet, die sie bey der Nachahmung desselben (die man den Gefährten nennet,) betreten muß. Unter dem Führer versteht man also den Gesang dersjenigen Stimme, welcher die Fuge anfängt, und der den übrigen Stimmen zum Muster der Nachahmung dienet.

Weil die Fuge den Ausdruck der Empfindung bis zu einem gewissen Grade der Sättigung enthalten soll, von welcher eine ganze Volksmenge belebt worden ist, \*) so folgt hieraus, daß ein solcher Hauptsatz der Fuge aus einer der vorhandenen Empfindung anpassenden, aber auch dabey sehr kräftigen und nachdrucksvollen Tonfolge bestehen muß; denn der Mensch, wenn er von einer gewissen Empfindung belebt ist, wiederholt nur solche Aeußerungen derselben mehrmals und mit erhöhtem Nachdrucke, die für seine Empfindung das meiste Interesse haben. Es ist aber bey der Wahl eines solchen Fugensatzes noch nicht genug, daß der Ausdruck desselben gleichsam den hervorsteckendsten Zug der Empfindung darstelle, sondern die Natur der Fuge, und der gebundenen Schreibart überhaupt verlangt auch eine stärkere Bemerkelung der Harmonie, als Tonsätze in der freyen Schreibart; ein solcher Fugensatz muß daher zugleich so beschaffen seyn, daß er den Eigenschaften der Fuge entspricht, er muß 1) sich in allen in der Fuge vorhandenen Stimmen schicklich nachahmen lassen; 2) muß die Tonfolge desselben so beschaffen seyn, daß in den dagegen zu setzenden Stimmen Rückungen oder Bindungen angebracht werden können, oder er muß selbst dergleichen enthalten, und 3) muß, wenn die Fuge gut gearbeitet werden soll, die Tonfolge so gewählt werden, daß die andern Stimmen ein solches Thema bald da, bald dort anfangen können, ehe es in der vorhergehens-

den Stimme noch völlig geendigt worden ist.

Man sieht hieraus, daß zu der Wahl oder Erfindung eines solchen Hauptsatzes viel Kenntniß der Harmonie und des doppelten Contrapunktes erforderlich ist, um noch vor der Bearbeitung desselben zu entdecken, ob er die nöthige Eigenschaft habe; denn die Fuge, sey es auch, daß die eigentliche Ausarbeitung noch hie und da mit einigen Schwierigkeiten verknüpft ist, ist dennoch schon so gut wie vollendet, sobald der Tonsetzer sein Thema ganz überleht, sobald er sich ein schickliches Contrajubjekt dazu gedacht hat, und sobald er weiß, bey welchem Tone es die übrigen Stimmen ergreifen, und mit diesem oder jenem Intervalle in engeren Nachahmungen anfangen könne, u. dergl. Die eigentliche Ausarbeitung der Fuge selbst hängt sodann bloß von den Regeln des Wiedererschlags, der Modulation, u. s. w. ab.

Es ist daher Anfängern im Fugensatz vor allen Dingen anzurathen, vor der eigentlichen Ausarbeitung der Fuge, den Hauptsatz gedbrüg zu durchdenken, oder erst zu versuchen, ob er die nöthigen Uiegungen erhalten kann, oder ob er dagegen widerspenstig ist; denn hat er nicht schon vor der Ausarbeitung seinen Hauptsatz durchdacht, hat er z. B. nicht überlegt, wie er sein Contrajubjekt gegen den wiederkehrenden Führer modificiren will, im Falle der Gefährte um eine Stufe erweitert oder zusammengesogen werden mußte, \*\*) u. dergl. so legen sich ihm Schritt für Schritt Hindernisse in den Weg, und erschwert sich die Ausarbeitung ohne Noth selbst.

Das mehr oder minder Schickliche der Tonfolge der Melodie, insoferne sie zum Hauptsatz einer Fuge angewendet werden soll, läßt sich nicht durch Regeln kennbar machen. Nur lange Uebung in dieser Art der Tonstücke setzen den Tonsetzer erst in den Stand, mit einer gewissen Leichtigkeit alle die Wen-

\*) E. Fuge.

\*\*) E. Gefährte.

bungen zu entdecken, in welche ein solcher Satz gebracht, und zum Gebrauche als Hauptsatz einer Fuge angewendet werden kann; daher wissen nur die Meister in der Kunst der Fuge auch solche Sätze gut zu behandeln, die gegen die gewöhnlichen Biegungen widerpenfzig zu seyn scheinen, und deren Behandlungsart die Anfänger nur erst alsdann diesen Meistern, durch fleißiges Studium ihrer Werke, abzulernen suchen müssen, nachdem sie mit dem gewöhnlichen erst bekannt genug sind.

In Ansehung der Anzahl der Takte ist der Hauptsatz oder Führer einer Fuge an keine feste Regel gebunden; er kann eine gerade und ungerade Taktzahl von weniger oder mehrern Takten enthalten, nur muß der Satz einen vollständigen Sinn bezeichnen. Doch pflegt man hierbey besonders darauf zu sehen, ob der Satz auch faßlich ist. Ist die Tonfolge eines solchen Satzes an sich sehr faßlich, so kann der Führer, nach Maßgabe der langsamern oder geschwindern Bewegung des Taktes vier bis sechs Takte enthalten; ja man trifft dergleichen Sätze bey munterer Bewegung an, die acht Takte enthalten. Besteht hingegen die Melodie aus weniger faßlichen Tonfolgen, so muß der Satz kurz seyn, denn je leichter er von dem Gedächtnisse gefaßt werden kann, je eher kann er in allen angebrachten Versetzungen und Nachahmungen in dem ganzen Zusammenhange der Fuge überhört werden. Die auszubrückende Empfindung bestimmt dabey, ob der Satz in langsamern Schritten einhergehen, oder sich in munterern Tonfolgen fortbewegen muß. \*)

Nach den ältern Regeln der Kunst muß eigentlich der Umfang der Melodie eines solchen Hauptsatzes der Fuge entweder in dem aus-

thentischen oder plagalischen Umfange ihrer Tonart eingeschlossen seyn, das heißt, die Melodie darf die Grenzen vom Grundtone bis zu seiner Oktave, oder die Grenzen von der Dominante bis zu ihrer Oktave, nicht überschreiten. Bey unsern modernern Tonarten fällt zwar gewissermaßen die Ursache dieser Regel von selbst weg; indessen bleibt es doch eine ausgemachte Sache, daß diejenigen Fugensubjekte die besten sind, die den Umfang einer Oktave nicht völlig erreichen. Sie sind nicht allein die faßlichsten, sondern sie lassen sich auch gemeinlich am besten bearbeiten.

Man giebt endlich noch die Regel, daß man vermeiden soll, den Führer mit einer förmlichen Schlußklausel<sup>\*)</sup> zu endigen, weil die Fuge nicht eher einen vollkommenen Tonabschluss zuläßt, als am Ende. Genau genommen ist diese Regel, in so ferne sie nemlich als ein Verbot betrachtet wird, falsch, denn man findet in den Werken der besten Harmonisten Fugenschlüsse, \*\*) und es scheidet sogar, als ob manche Fuge durch die Schlußformel ihres Hauptsatzes (besonders wenn er etwas lang ist), einen besondern Nachdruck bekomme. Die Regel verbietet auch eigentlich ganz und gar nicht den Gebrauch eines solchen Fugensatzes, sondern sie verlangt nur, daß auf der Schlußnote der Cadenzformel entweder der Gefährte eintreten soll, wie bey Fig. 1, oder daß, wo dieser Eintritt nicht schicklich ist, die Melodie nach der Schlußnote ununterbrochen fortgeführt werden soll, bis der Gefährte eintreten kann, wie bey Fig. 2, damit die Sätze durch die Cadenzformel nicht von einander abgefordert werden, und dadurch ein vollkommener Ruhepunkt bewirkt wird, welcher nur am Ende der Fuge statt findet.

\*) Es versteht sich bey der Fuge überhaupt, und bey alle dem, was bisher oben von dem Hauptsätze einer Fuge genannt worden ist, von selbst, daß man unter einer solchen munterern Bewegung keine den Tonsätzen in der freyen Schreibart eigene Laufes oder springende Passagen zu verstehen habe.

\*\*) So enthält z. B. Graun's Oratorium, der Tod Jesu, drey Fugen, in welchen sich der Führer mit einer Schlußklausel endigt, nemlich die Fugen über die Worte: Christus hat uns ein Vorbild gelassen ic. — Und was er zusaget, das hält er gewiß ic., und, Seine Seele ist voll Jammer ic. wovon das Thema bey Fig. 2 befindlich ist.

Fig. 1.

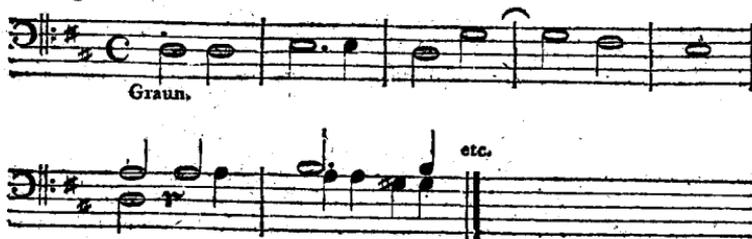
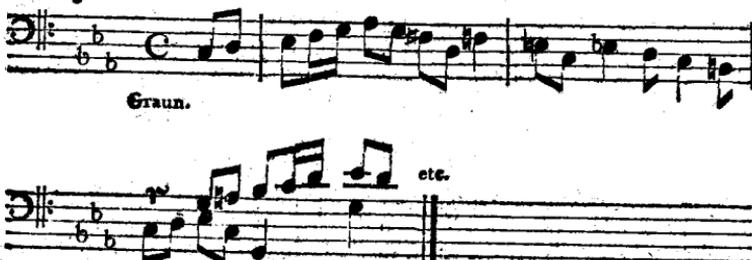


Fig. 2.



**Fällstimme.** Man versteht darunter eine solche Stimme, die entweder eine vielfach besetzte Hauptstimme im Einklange oder in der Oktave verstärkt, wie z. B. die erste Hoboe im Chöre, oder eine solche, welche die Harmonie des Ganzen, durch Verdoppelung einzelner schon in den Hauptstimmen enthaltener Intervallen der Akkorde, noch mehr ausfüllt, wie z. E. die Hörner oder Trompeten im Chöre oder in der Sinfonie. **S. Hauptstimme.**

**Fundamentabass, s. Grundbass.**

**Andante.**



Von dem Gebrauche dieser ungeradzähligen melodischen Glieder, und von der Art, wie sie gemeinlich zum Vorscheine kommen, ist in dem Artikel **Absatz** das Nothwendigste erinnert worden.

**Fänstimmig** wird ein Tonstück, oder ein einzelner Satz desselben genannt, in welchem fünf verschiedene Stimmen eine ihnen ganz eigene und besondere melodische Tonfolge

**Fundamentaltret, Sieb,** oder auch **Polytomaticum** genannt, ist die Decke derjenigen Art der Windlade in der Orgel, die man eine **Springlede** nennet, und woben das **Fundamentaltret** statt der Verpändung des obern Theils der Cancellen gebraucht wird. **S. Orgel.**

**Fänfer.** So werden die melodischen Glieder einer Periode genannt, wenn sie zu ihrer Darstellung in Noten fünf Takte einer einfachen Taktart erfordern, oder ihren vollständigen Sinn mit dem fünften Takte erreichen; z. B.

haben. Dasjenige, was man in dem Artikel **vierstimmig** in Hinsicht auf vier besondere Stimmen anmerkt findet, läßt sich ohne Schwierigkeit auch auf den **fänstimmigen Satz** anwenden. Siehe übrigens den Artikel **Quintett.**

**Fuoco, s. con fuoco.**

**Furioso,** wärend, bezeichnet theils ein geschwindes Zeitmaß, theils und hauptsächlich aber auch

eine dem Charakter des Wilden und Rasenden entsprechende Vortragsart, bey welcher die Accente mit einem gewissen Grade von Rauheit, und das dabey oft vorkommende Sforzato mit der äußersten Schärfe ausgeführt werden müssen.

Der Tonseker erlangt den Ausdruck dieses Charakters theils durch ein geschwindes Zeitmaß, theils durch den melodischen Gebrauch der anfangbaren Intervallen und chromatischen Fortschreitungen, und durch unerwartete und plötzlich eintretende äußerste Verstärkung des Tones, besonders auf Noten in der schwachen Zeit des Taktes, theils auch durch den Gebrauch vieler scharfen Dissonanzen, durch langes Aushalten derselben, und durch fremde und harte Ausweichungen u. d. gl.

F u ß a, eine Achtelnote; s. N o t e n.

Fußella; so wird zuweilen auch die Vierundsechzigtheil; Note genannt. Fuß. Als eigentliches Kunstwort betrachtet, bedient man sich dieses Wortes in zwey verschiedenen Bedeutungen. Einmal ist es aus der Poesie entlehnt, wo es ein kleines, aus einigen Sylben bestehendes Glied der Rede bezeichnet; welches nur einen einzigen Accent hat. In der Musik braucht man es in einem ähnlichen Sinne, und versteht darunter ein aus verschiedenen Zeiten bestehendes melodisches Glied, welches nur einen einzigen grammatischen \*) Accent enthält, und gewöhnlich ein Takt genannt wird; so bestehet z. B. die Bewegung des Taktes bey Fig. 1. aus einer langen und kurzen, bey Fig. 2. aus einer langen und zwey kurzen, und bey Fig. 3. aus zwey kurzen und einer langen Taktzeit; als

Fig. 1.

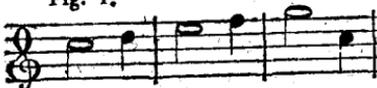


Fig. 2.



Fig. 3.



In der Poesie hat man die gebräuchlichen Füße mit besondern Namen bezeichnet, um nicht nöthig zu haben, die aus denselben zusammengesetzte Bewegung der Verse, oder das Metrum derselben durch eine weitläufige Umschreibung anzuzeigen; in der Musik, wo die Anzahl der Tonfüße ungleich mannigfaltiger ist, (weil in derselben nicht bloß lange und kurze, sondern sehr verschiedene lange und kurze Zeiten enthalten sind) hat man keine besondern Benennungen derselben allgemein eingeführt. Nur hin und wieder bedient man sich der in der Dichtkunst gebräuchlichen Namen zur Bezeichnung verschiedener Tonfüße, die man in dem Artikel Metrum angezeigt findet. In diesem Falle bezeichnet das Wort Fuß eine gewisse verhältnismäßige Dauer der Töne.

Man braucht dieses Wort aber auch, um damit ein gewisses Verhältniß ihrer Höhe und Tiefe zu bezeichnen. In diesem Falle ist es als Kunstwort von der Mensur des Pfeiswerks der Orgel entlehnt. Von einem offenen Flötenregister, dessen verschiedene Oktaven, die Töne in eben derselben Höhe und Tiefe enthalten, wie sie die Singorgane der verschiedenen menschlichen Stimmen angeben, enthält die tiefste Pfeife oder das große C, von ihrem Kerne an bis zur Mündung, gewöhnlich 8 Fuß; folglich muß nach dem Inhalte des Artikels Verhältniß der Intervallen, ein offenes Register, dessen großes C nur 4 Fuß lang ist, alle Töne um eine Oktave höher, und ein anderes, dessen großes C eine Pfeife von 16 Fuß hat, alle Töne um eine Oktave tiefer angeben, als die menschliche

Stimme, oder als das ihr conforme 8 fäßige Register. Um nun die bestimmte Höhe und Tiefe zu bezeichnen, in welcher die vier Oktaven unsers Consystemes ausgeübt werden, nimmt man die Länge der Pfeife zum Maasstab an, die das bey der tiefste Ton des Systems, oder das große C erfordert, und nennet die Höhe oder Tiefe dieser Töne 8 fäßig, wenn das große C eine Pfeife von 8 Fuß hat, oder wenn die Töne des Consystemes in derjenigen Höhe ausgeübt werden, in welcher sie in dem Umfange der menschlichen Stimmen enthalten sind. Vierfäßig werden sie daher genannt, wenn sie um eine Oktave höher, 16 fäßig hingegen, wenn sie um eine Oktave tiefer ausgeübt werden. Daher sagt man auch z. B. der Contravillon oder der Contrafagott sey 16 fäßig, weil auf diesen Instrumenten alle Töne der gewöhnlichen Bassstimme um eine Oktave tiefer klingen. Was man unter zweyfäßig, einfäßig, oder unter 32 fäßig zu verstehen habe, ergibt sich aus dem Vorhergehenden von selbst.

Das Wort Fuß bezeichnet außerdem noch, 1) den unterhalb des Kerns befindlichen Theil des Pfeifwerkes der Orgel, oder denjenigen Theil einer Pfeife, wodurch der Wind in sie geleitet wird, und mit dessen unterm Theile sie in dem Pfeifenstocke steht; 2) den untersten Theil der Flöte mit der Es- oder Dis-Klappe.

8 fäßig, 8 fäßig, 4 fäßig, s. Fuß.

Fußton. In dem Artikel Fuß ist schon bemerkt worden, daß man die Länge der Pfeife des großen C einer offenen Flötenstimme der Orgel als Maasstab annehme, um die Höhe und Tiefe zu bezeichnen, in welcher die gewöhnlichen Oktaven unsers Consystemes ausgeübt werden. In Rücksicht auf diese Bezeichnung der Größe der Töne ist das Kunstwort Fußton mit Fuß völlig gleichbedeutend; in Beziehung auf die Beschaffenheit der Größe

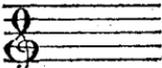
des Pfeifwerkes hingegen sind, genau genommen, beyde Wörter von verschiedener Bedeutung. Der Ausdruck 8 Fuß, z. E. Principal 8 Fuß, zeigt an, daß die Pfeife des großen C diese bestimmte Länge wirklich erhalte; 8 Fußton hingegen bezeichnet bloß, daß die Pfeife C (z. E. die C-Pfeife einer gedeckten Stimme oder eines Schnarrwerks) zwar den nemlichen Ton habe, wie eine Pfeife der Principalstimme von 8 Fuß Länge, daß aber das Corpus der Pfeife diese Größe nicht enthalte, sondern daß die Tiefe des Tones durch ein gewisses Kunstmittel hervorgebracht worden sey. Auf diesen Unterschied sollte eigentlich bey der Bezeichnung der Stimmen auf den Registerbüchern mehr Rücksicht genommen werden, weil die Stärke eines Registers, dem man oft verschiedene Namen giebt, dadurch einigermaßen bezeichnet werden kann; so ist z. B. der Ausdruck: Gedackt 8 Fuß, sehr unbestimmt, weil dadurch nicht angezeigt wird, ob die C-Pfeife wirklich 8 Fuß enthalte, und durch die Deckung den 16 fäßigen Ton bekomme, oder ob sie, wie es gewöhnlich der Fall ist, vierfäßig sey, und nur erst durch die Deckung in Ansehung des Tones achtfäßig werde. Daher ist im ersten Falle der Ausdruck 16 Fußton, im letzten Falle aber 8 Fußton, weit bestimmter. Auf eine ähnliche Art verhält es sich auch bey vielen andern Orgelstimmen, bey welchen die Bedeutung des Ausdruckes Fuß in Rücksicht auf die Größe, und also auch auf die Stärke, des Pfeifwerkes weniger fäßlich ist, wie bey den gewöhnlichen Erbkatten.

Fütterung. So nennet man die schmalen Streifen von Holz, die in dem Corpus der Geigeninstrumente oben und unten an die Zarge geleimt sind, damit die Decke und der Boden des Instrumentes desto fester an derselben angeleimet werden können.

## G.

**G.** Mit diesem Buchstaben wird die fünfte Stufe unseres Consonantes, oder die achte Saite der diatonisch chromatischen Tonleiter bezeichnet, die in der Solmisation g sol re, g sol re ut, oder auch schlechtweg sol genannt wird. \*) Die Saite g beträgt zwey Drittel von der Länge der Saite C und macht in diesem Verhältnisse gegen den Ton C eine vollkommen reine Quinte.

Mit dem Buchstaben G pflegt man auch einen so genannten Schlüssel zu bezeichnen, den man deswegen den G - Schlüssel nennet, weil er auf dem Liniensysteme diejenige Linie bemerkt, auf welche das eingestrichene g zu stehen kömmt. (Siehe Noten.) Das Zeichen dieses Schlüssels ist folgendes,



**Ga.** eine der Belgischen Sylben; s. Solmisation.

**Gagliarde,** oder

**Gaillarde,** ist ein ursprünglich italiänischer Tanz von fröhlichem Charakter, der aus der Mode gekommen ist. Die Melodie wurde in den Dreyvierteltakt gesetzt, und in lebhafter Bewegung vorgetragen. Dieser Tanz wird von einigen auch Romanesque genannt, weil er in Rom seinen Ursprung gehabt haben soll.

**Gallische Trompete,** s. Caronyx.

**Gambe,** s. Viola da Gamba.

**Gambenwerk,** oder auch Geisgenwerk und Geigen; Clavicymbel genannt, ist ein Claviaturinstrument, welches Hans Haysden zu Nürnberg obgenähert im Jahre 1609 erfunden hat. Er wünschte den Vortheil der Blasinstrumente und Bogeninstrumente, nemlich daß auf denselben der Ton nicht allein ausgehalten, sondern auch in

sehr merklich verschiedenen Graden der Stärke und Schwäche angegeben werden kann, auf ein Claviaturinstrument übertragen. Er ersand daher das Gambenwerk, welches die Form eines Flügels hat, und in welchem hinter den Tangenten 10 bis 12 kleine Räder angebracht sind, die von einem darunter befindlichen größern Schwungrad, vermittelst einer Schnur und verschiedener Rollen, in der nöthigen Geschwindigkeit um ihre Ase gedreht werden. Diese kleinen Räder sind auf ihrer Kante mit Pergament überzogen, welches mit Colophonium bestrichen wird. Das Schwungrad wird vermittelst eines auf dem Fußboden befindlichen Trittes entweder von dem Spieler selbst, oder von einem Calcanten bewegt. Bey dem Niederdrucke der Tasten werden die Saiten (und zwar Drahtsaiten) von den Tangenten an die kleinen Räder angeedrückt, und von denselben, gleichsam wie von einem Bogen, angestrichen. Auf diese Art klingen die Töne so lange fort, als die Tasten niedergedrückt werden, und die verschiedenen Grade der Stärke des Tones hängen von der Stärke des Druckes ab, mit welchem der Spieler die Tasten berührt.

Der Erfinder dieses Instrumentes erhielt über die Verfertigung desselben ein Privilegium von dem Kaiser Rudolph II, welches er aber wegen seines im Jahre 1613 erfolgten Ablebens nicht lange hat benutzen können.

Zu geschwinden Passagen, zu Rundheit im Vortrage der Spielmanner, kurz zu allem, was eine sehr geschwinde Ansprache des Tones erfordert, ist dieses Instrument nicht geeignet, wohl aber zum Vortrage cantabler, und besonders gebundener Sätze.

Gegen die Mitte des vorwählenen Jahrhunderts wurden dergleichen Instrumente wieder von

\*) G. die Artikel Gut, und G sol re ut.

**Matth.** Risch zu Ilmenau verfertigt. Der Hohlfeldsche Bogensfügel, das von Greiner in Weclar verfertigte Bogen, Hammerclavier, wo die Einrichtung eines Bogensfügels mit einem Fortepiano verbunden ist, so wie auch die von dem Herrn von Mayer in Börlitz, und zuletzt von Herrn Kunz in Prag verfertigten Bogensfügel, oder Bogenclaviere sind sämtlich mehr oder weniger Nachahmungen des Haydenschen Gams bewerkst mit angebrachten Verbesserungen.

**Gamm e.** Mit diesem Worte bezeichnet man ebendessen das Tonsystem des Guido, welches sich von dem großen G bis zum zwey gestrichlenen e erstreckte. \*) Weil Guido den Grundton dieses Sys-

temes mit dem griechischen Buchstaben Gamma ( $\Gamma$ ) bezeichnete, so wurde in der Folge die ganze Tonreihe desselben Gamme genannt. Ansezt bezeichnet man mit Gamme die Tonreihe eines jeden Instrumentes vom tiefsten bis zum höchsten Tone, oder den Umfang desselben.

**Ganze Applicatur,** so pflegen viele Violinspieler, zum Unterscheide der so genannten *mezza manica* oder halben Applicatur, diejenige fortgerückte Lage der Hand zu nennen, in welcher die Löhne, die man in der gewöhnlichen Lage mit dem dritten Finger greifen muß, mit dem ersten gegriffen werden müssen. Diese Applicatur wird notwendig wenn man theils das dreigestrichlene d erreichen will, z. B.



theils auch bey verschiedenen Passagen oder melodischen Sätzen, die

außer dieser Lage nicht wohl herausgebracht werden können, z. B.



Im weitern Sinne versteht man unter ganzer Applicatur auch jede noch höhere Lage der Hand, bey

welcher der erste Finger Noten zu greifen hat, die auf den Linien stehen; z. B.



**Ganze Doppelzunge,** ist eine bey dem Traktament der Pauken gebräuchliche Schlagmanier, die man in dem Artikel Pauke in Noten vorgestellt findet.

**Ganzer Takt.** Dieser Ausdruck bezeichnet die aus zwey Zwoevierteltakten zusammen gesetzte Taktart, die mit einem nicht durchgestrichlenen

C bezeichnet wird, und bey welcher das erste und dritte Viertel die guten Taktzeiten, das zweyte und vierte Viertel aber die schlimmen Taktzeiten bilden. Den Namen ganzer Takt hat diese Taktart ohne Zweifel daher erhalten, weil dabey der ganze Schlag, der den vollen Maßstab ausmacht, nach welchem

die verschiedenen Notengattungen abgetheilt werden, einen Takt ausfüllt. **S. Takt.**

**Ganzer Ton.** Man braucht diesen Ausdruck oft, um die größern Stufen der diatonischen Tonleiter von den kleinern, die man halbe Töne nennt, zu unterscheiden. Die diatonische Tonleiter enthält fünf große und zwey kleine Stufen; so sind *z. B.* in der Tonleiter *c d e f g a h c* die Stufen von *c* zu *d*, von *d* zu *e*, *u. s. w.* größer, als die Stufen von *e* zu *f* und von *h* zu *c*; daher pflegt man jene ganze, diese aber halbe Töne zu nennen. Als Intervalle betrachtet nennt man die großen Stufen, oder die ganzen Töne große Secunden, so wie im Gegentheile die kleinern Stufen oder halben Töne den Namen der kleinen Secunden erhalten. Der ganze Ton macht also ein Intervall von zwey Stufen, zwischen dessen beyden Enden sich noch eine in der Kunst gebräuchliche Saite befindet; so enthält *z. B.* der ganze Ton oder die große Secunde *o d* zwischen ihren beyden Enden die Saite *cis* oder des, zwischen dem ganzen Tone *hs* *gis* befindet sich die Saite *g*, zwischen *as* *b* die Saite *a*, *u. s. w.* Der halbe Ton hingegen macht ein Intervall von zwey Stufen, zwischen welchem sich keine in der Musik brauchbare Saite befindet, *z. E.* *fs* *g*, *a* *b*, *u. s. w.* und wird deswegen die kleine Secunde genannt.

Der ganze Ton wird eben so wie der halbe in den großen und kleinen ganzen Ton unterschieden, weil die große Terz, die aus zwey ganzen Tönen besteht, sowohl mittelst der arithmetischen, als auch mittelst der harmonischen Theilung der Intervalle

g	a	b	c	d	e	fs	g
1	$\frac{144}{161}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

**Gebrochene Akkorde** sind solche, bey welchen man die Töne, woraus sie bestehen, nicht gleichzeitig zusammen anschlägt, sondern sie in einer gewissen Ordnung nach einander folgend hören läßt. **S. Arpeggio.**

len in zwey Töne von verschiedener Größe zerfällt. Wie diese verschiedene Größe beschaffen ist, und welche ganze Töne der Tonleiter große oder kleine ganze Töne sind, wird in dem Artikel großer ganzer Ton entwickelt.

**Savotte**, ein Tanzstück von munterem und angenehmem Charakter. Sie ist zwar nicht in gesellschaftlichen Tänzen, wohl aber in theatralischen sehr gebräuchlich. Zu ihrem Eigenthümlichen gehört 1) eine gerade Taktart, und zwar der Zweyweyrtakt in einer bestimmten, nicht allzuschwimden Bewegung; 2) daß sie geradzählige rhythmische Theile hat, die noch überdies im zweyten Takte einen fühlbaren Einschnitt enthalten müssen; 3) daß sie mit allen ihren melodischen Theilen mit zwey Vierteln im Aufschlage des Taktes anfängt; 4) daß sie aus zwey Theilen besteht, deren jeder acht Takte enthält, und 5) daß sie keine geschwindern Noten, als Achtel verträgt.

Wenn die Savotte in Partien (welches jedoch anseht selten geschieht) gebraucht wird, ist ihr Umfang auf keine bestimmte Anzahl von Takten eingeschränkt. In dem ersten Theile behält man zwar gewöhnlich die Zahl von acht Takten bey; in dem zweyten Theile aber bindet man sich an gar keine bestimmte Taktzahl; und alsdenn ist es auch nicht notwendig, daß alle melodische Theile gleichzählig seyn müssen.

**Gdur.** Eine der vier und zwanzig Tonarten der Musik, in welcher, um das Subsemitonium modii zu erhalten, der Ton *f* in *hs* verwandelt werden muß. Die Stufen ihrer Tonleiter werden in folgenden Verhältnissen ausgeäuert:

d	e	fs	g
$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

**Gebunden** braucht man als Kunstwort hauptsächlich in Beziehung auf die Behandlung der Dissonanzen. Unter einer gebundenen Dissonanz versteht man eine solche, die sich nicht allein unmittelbar vorher hat als Consonanz hören lassen,

oder die nach der Kunstsprache vorbereitet ist, sondern bey welcher auch die vorbereitende und die dissonirende Note nicht durch wiederholten Anschlag getrennt, sondern vermittelst des Bindungszeichens vereinigt werden; z. B.



**Gebundene Schreibart.** Man versteht darunter denjenigen Styl, bey welchem man sich vieler Bindungen oder Aufhaltungen der Harmonie bedient. Siehe Contrapunkt und Styl.

**Gebundene Violine.** Man versteht darunter eine besondere Uebung auf der Violine, die ehemals gebräuchlicher war als jetzt, und wobey die gewöhnliche Lage der Hand dadurch verhindert wird, daß man ein Band um den Hals und um die Saiten schlingt, es fest zusammen knüpft und dergestalt schiebt, daß alle vier bloße Saiten um eine große Terz höher klingen. Weil auf einer solchergestalt gebundenen Geige alles in einer höhern Lage der Hand gespielt werden muß, und weil die durch das Binden verkürzten Saiten mit einem schärfern Vogenstriche behandelt werden müssen, so sah man ehemals eine solche Uebung als sehr vortheilhaft an, sich Sicherheit der Hand bey der höhern Lage derselben, und zugleich einen scharfen und schneidenden Vogenstrich anzugewöhnen.

**Gedakt** ist ein alter Ausdruck der Orgelbauer, durch welchen angezeigt wird, daß die Pfeifen einer Orgelstimme, die mit diesem Ausdrucke bezeichnet wird, oben vermittelst eines Deckels verstopft sind, damit kein Wind heraus gehen kann.

Man hat in der Orgel sowohl Flötenstimmen, als Schnarrwerke,

die gedeckt sind, man bedient sich aber des Ausdruckes Gedakt nur zur Bezeichnung derjenigen Art der gedeckten Flötenstimmen, die so intonirt sind, daß sie nicht übersehen, das heißt, daß sie sich nicht in die Oktave oder Duodecime überblafen.

Durch das Decken wird der Ton einer offenen Pfeife nicht allein schwächer und sanfter, sondern auch zugleich um eine Oktave tiefer; \*) daher giebt eine gedeckte Pfeife von acht Fuß eben den Ton, den eine offene von sechzehn Fuß hervorbringt. Um aber bey dieser gleichen Tongröße den Unterschied der Größe des Pfeifwerthes kenntlich zu machen, sagt man z. B. von einem gewöhnlichen offenen Register oder von einer Prinzipalstimme, deren tiefste Pfeife sechzehn Schuh lang ist, sie sey eine Stimme von sechzehn Fuß; von der achtfüßigen gedeckten Stimme hingegen, die jener durch das Decken an der Größe des Tones gleich wird, sagt man, sie habe sechzehn Fußton.

Das hölzerne Pfeifwerk wird vermittelst eines hölzernen Stöpsels gedeckt, der genau in die Höhlung der Pfeife paßt, und auf allen Seiten mit Leder bekleidet ist, daß keine Luft durchstreichen kann. Bey großen Pfeifen ist dieser Stöpsel ein viereckiges geschnittenes Stückchen Bret oder Bohle. Bey dem zinnernen Pfeifwerke hingegen wird das Decken vermittelst eines so genannten Hut es verrichtet, der über die Pfeife geschoben wird, so wie ohngefähr der Deckel einer blechernen Wäsche über den untern Theil derselben. Durch diesen Stöpsel oder Hut wird zugleich das gedeckte Pfeifwerk gestimmt. Wenn man den Stöpsel oder Hut weiter hinein schiebt, wird die innere Höhlung der Pfeife kürzer und der Ton wird höher; zieht man aber Stöpsel oder Hut weiter heraus, so daß sich die innere Höhlung der Pfeife verlängert, so wird der Ton derselben tiefer.

Man hat gemeinlich in einer Orgel nicht allein solche Gedakte

\*) Gemeinlich sind aber auch die gedeckten Flötenstimmen, die den Namen Gedakte führen, etwas weiter mensurirt, und haben einen größern Rückschnitt, als das gewöhnliche offene Pfeifwerk, welches man Prinzipale oder Oktaven nennt.

von 16, 8 und 4 Fuß, sondern man pflegt sie auch verschieden zu mensuriren \*) und aufzuschneiden, um ihnen bald einen schärfern, bald aber auch einen sanftern Ton zu geben.

Das größte Gedakt im Manuale pflegen die Orgelbauer gemeinlich Grobgedakt, oder Großgedakt, das um eine Oktave höher aber, Kleingedakt zu nennen. Im Pedale wird die größte gedecte Stimme der höchsten Werke Subbaß oder Unterbaß genannt.

Gefährte, lat. comes, oder auch oft die Antwort genannt, ist ein bey der Fuge gebäulicheres Kunstwort, wodurch man die Nachahmung, oder die ähnliche Wiederholung des Hauptsatzes der Fuge in der nachfolgenden Stimme, und zwar in einer verkehrten Tonart, bezeichnet. Es ist schon anderswo \*\*) erinnert worden, daß die Fuge aus einem einzigen melodischen Hauptsatzes besteht, der immer wechselseitig aus einer Stimme in die andere verkehrt und nachgeahmt wird.

Diese Nachahmung des Hauptsatzes könnte zwar in der Fuge eben so, wie in andern Tonstücken, in der Secunde, Terz, Quarte, kurz in allen Intervallen, geschehen; man ist aber gewohnt, ihr bloß in der Quinte nachzuahmen, und zwar aus folgender sehr natürlichen Ursache. Da die Fuge ursprünglich bloß für den Gesang bestimmt ist, und die Instrumentalfugen nur Nachahmungen der Singsuge sind, so mußte, weil bey einem solchen Tonstücke nur ein einziger Satz herrschend ist, den alle Stimmen wechselseitig vortragen sollen, nothwendig darauf gesehen werden, daß jede Stimme den Anfang der Thone eines solchen Satzes mit Bequemlichkeit erreichen konnte. Dieses Erforderniß konnte auf keine vollkommene Art befriediget werden, als auf diese, daß die folgende Stimme den Satz eine Quinte höher, oder welches einerley ist, eine Quarte tiefer nachahmt; denn der Umfang der Thone, der für den Discant der bequemste ist, z. B.



wird durch die Verkehrtung in die Quinte auch für die Altstimme am

bequemsten, als:



Eben: so verhält es sich auch bey den tiefen Stimmen; der Tenor erreicht wieder mit voller Bequem-

lichkeit den Umfang der Discantstimme in der tiefern Oktave, z. E.



so wie hingegen der Baß wieder in der tiefern Oktave mit dem Alte

conform ist, als:



\*) Das heißt entweder weiser und kürzer, oder enger und länger einzurichten.  
\*\*) S. Fuga.

Auf diese Bequemlichkeit des Umfanges der Töne bey der Nachahmung des Hauptsasses gründet sich zugleich in der Fuge die Ordnung, in welcher sich der Führer und Gefährte in den verschiedenen Stimmen nach einander hören lassen, und die man den Wiederschlag nennet.

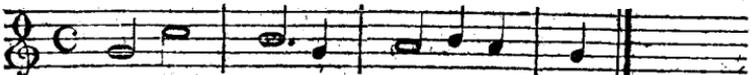
Vielleicht hatte sogar die Einrichtung der Arten, die ihre Tonarten authentisch und plagalisch \*) ausübten, eine ähnliche Ursache, nemlich dadurch den Vortheil zu gewinnen, daß jedermann eine Melodie nach dem besondern Umfange seiner Stimme singen konnte. Dem sey nun wie ihm wolle, so war es wenigstens in den spätern Jahrhunderten, in welchen die Fuge erfunden, und ihre Einrichtung festgesetzt wurde, nothwendig, daß bey der Verletzung des Hauptsasses in eine andere Stimme, und zugleich in eine andere Tonart oder Oktavengattung, die halben Töne der Tonart, oder das mi und fa, in der Melodie in eben der Ordnung beygehalten werden mußten, in welcher sie in dem Hauptsasse enthalten waren, wenn die Aehnlichkeit der Mes-

odie nicht verloren gehen, und die Modulation der Natur der Tonart treu bleiben sollte. Weil aber diese halben Töne in der authentischen Tonart eine andere Lage haben, als in der plagalischen, das heißt z. B. weil die Ionische Tonart c d o f g a h o den obern halben Ton zwischen der siebenten und achten Stufe, ihre plagalische Tonart aber, nemlich die Hypoionische g a h c d o f g, zwischen der sechsten und siebenten Stufe hat, so konnten nur solche melodische Sätze mit Beybehaltung der vollkommensten Aehnlichkeit aus einer dieser Tonarten in die andere verlegt werden, in welchen diese Verschiedenheit der Lage der halben Töne bey der Verletzung einander nicht auf eine unschickliche Art in den Wurf kamen. Gesahab aber dieses, so mußte man, um nicht aus der Tonart heraus zu kommen, etwas Weniges von der vollkommensten Aehnlichkeit des Satzes aufopfern. Einige Beispiele werden dieses deutlicher machen. Gesetzt, folgende Melodie aus der authentischen Tonart, als Führer einer Fuge angenommen,



soll als Gefährte in die plagalische verlegt, oder nach unserer jetzigen Art zu reden, eine Quinte höher, oder eine Quarte tiefer nachgeahmt

werden, so zeigt sich hierbey nicht die geringste Schwierigkeit, die vollkommenste Aehnlichkeit derselben beyzubehalten, z. E.



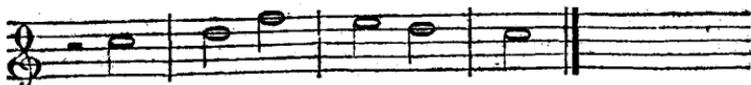
weil die vier ersten Stufen der authentischen Tonart, auf welchen sich der Führer aufhält, nemlich c d o f, mit den vier ersten Stufen dieser plagalischen Tonart, in welcher die als Gefährte verlegt worden ist, nemlich mit den Tönen g a h c in gleichem Verhältnisse

stehen, oder mit andern Worten, weil in der untern Hälfte der beyden Oktavengattungen der halbe Ton zwischen der dritten und vierten Stufe enthalten ist. Eben so verhält es sich, wenn folgender Führer aus der plagalischen Tonart,

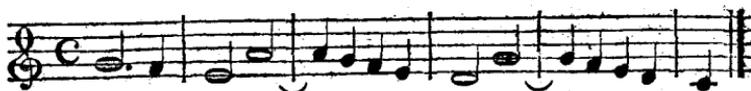


\*) E. Tonart.

als Gefährte in die authentische versetzt wird, als:



Soll hingegen folgender Satz



zum Gefährten gebildet werden, und man woltte, um die höchste Rehn-

lichkeit desselben bezzubehalten, ihn folgender Gestalt übertragen,



(falsch).

so folgen nicht allein die ganzen und halben Töne der Melodie nicht mehr in eben der Ordnung auf einander, wie in dem nachwachsenden Satze, und die Aehnlichkeit derselben ist bey der scheinbaren Gleichheit der Fortschreitungen dennoch verloren gegangen, sondern man hat auch die Natur der Tonart ganz verlassen.

Diese Verwirrung wird durch die Verschiedenheit der Lage der halben Töne in der authentischen und plagalischen Oktavengattung, oder, wie man zu sagen pflegt, durch die Ungleichheit der Hälfte der Oktave, veranlaßt. Die authentische Oktavengattung  $c d e f g a h c$  wird durch ihre Dominante in zwey ungleiche Hälften getheilt, von welchen die untere Hälfte fünf Stufen, nemlich  $c d a f g$ , die obere aber nur vier enthält, als  $g a b c$ . Die plagalische Oktavengattung  $g a b c d e f g$  hingegen theilt sich durch den Grundton  $c$  in zwey ungleiche Hälften, von welchen die untere nur vier Stufen, nemlich  $g a b c$ , die obere Hälfte aber fünf Stufen enthält, als  $c d e f g$ . Wenn demnach ein Fugensatz als Führer in der authentischen Tonart die größere Hälfte

der Oktave, nemlich  $c d e f g$  durchschreitet, so bleibt für den Gefährten in der plagalischen Tonart nur die kleinere Hälfte der Oktave, nemlich  $g a b c$  übrig, und es fehlt ihm zur ganz vollkommenen Nachahmung seines Führers an einem Tone; durchschreitet aber der Führer nur die kleinere Hälfte der authentischen Oktave, so bedünmt der Gefährte an der größern Hälfte einen weitern Umfang der Töne, als er eigentlich auszufüllen hat. Diese Ungleichheit der Stufen, wenn sie dem Gefährten bey der Nachahmung seines Führers in den Werk kommt, muß daher auf eine solche Art verglichen werden, daß dabey weder die Aehnlichkeit der Melodie, noch die Natur der Tonart beleidigt wird. Hierbey pflegt man in solchen Fällen auf folgende Art zu verfahren: Enthält der Führer die größere Hälfte der Oktave, wie bey Fig. 1 oder 2, so wird die Melodie des Gefährten zusammengesezt, das heißt, es wird 3. B. wie bey Fig 3. und 4 eine Stufe zweymal genommen, um, sobald als es möglich ist, die Beschaffenheit der übrigen Stufen dem Führer ähnlich zu machen;

Fig. 1.

Fig. 2.



Fig. 3.

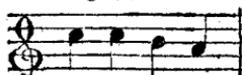


Fig. 4.



enthält hingegen der Führer die kleine Hälfte der Oktave, wie bey Fig. 5, so wird bey dem Gefährten die Melodie erweitert, das heißt,

es wird ein Intervall um eine Stufe größer genommen, wie bey Fig. 6.

Fig. 5.

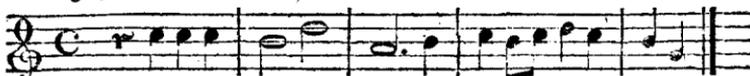


Fig. 6.



Der Gefährte des vorhin angeführten Beyspiels muß daher aus

diesen Ursachen folgendermaßen eingerichtet werden:



Auf diese Einrichtung der Fuge, die von den alten Tonarten veranlaßt wurde, gründen sich die Regeln, nach welchen der Gefährte auch anseht noch größtentheils eingerichtet werden muß. Weil bey unserer Quintenfuge Führer und Gefährte aus solchen Intervallen bestehen, die sich entweder auf den Hauptton, oder auf die Dominante beziehen, und also zwey Oktaven oder Tonleitern nöthig machen, davon eine den

Führer, die andere den Gefährten enthält, so pflegt man, um zu wissen, welche Intervallen dieser beyden Oktavenreihen einander antworten müssen, die beyden Reihen gestalt unter einander zu sehen, daß sowohl in der Mitte als am Ende der Hauptton gegen die Ober- und Unterdominante zu stehen kömmt, z. B. in dem Haupttone c dur,

	die große Hälfte.				die kleine Hälfte.			
die Oktave des Haupttons	c	d	e	f g	a	h	c	
die Oktave der Dominante	g	a	h	c	d	e	f g	
	die kleine Hälfte.				die große Hälfte.			

Hieraus sieht man, daß in dieser Tonart gewöhnlich das g dem c, das a dem d, und das h dem e antwortet, u. s. w. \*) und daher sind folgende Regeln bey der Einrichtung des Gefährten festgesetzt worden:

- 1) Hebt der Führer auf der Tonica an, so folgt der Gefährte in der Quinte derselben na<sup>h</sup>, z. B. bey Fig. 1.
- 2) Fängt der Führer mit der Quinte an, so beginnt der Gefährte

\*) Es kommen zuweilen aber auch Fälle vor, daß die Certe a der Terz c, oder die Quinte g der Secunde d antwortet, wie man weiter unten in einem Beyspiels sehen wird.

fährte mit der Tonica, z. E.  
Fig. 2.

- 3) Schließt der Führer mit der Tonica, oder mit der Terz derselben, so macht der Gefährte den Schluß mit der Dominante, oder mit ihrer Terz, wie bey Fig. 1 und 2.

- 4) Endigt sich der Führer auf der Dominante, oder auf ihrer Terz, so macht der Gefährte den Schluß auf der Tonica, oder auf der Terz derselben, z. B. bey Fig. 3.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Wenn sich die Modulation des Führers nach der Quinte hinwendet, muß der Gesang des Gefähr-

ten, um eine fremde Modulation zu vermeiden, durch Vertauschung eines Intervalls wieder in den

\*) Dieser Satz in die Quinte versetzt, sollte eigentlich so anfangen: a — fis h; weil aber der mit der Quinte anhebende Führer von dem Gefährten mit der Tonica beantwortet werden muß, so wird dadurch der Terzensprung des Führers im Gefährten in die Sekunde verwandelt.

\*\*) Wegen der größern Hälfte der Oktave, in welcher hier der Gefährte zu stehen kommt, wird aus der Sekunde ein Terzensprung.

Hauptton zurück geleitet werden. Dieses kann auf zweyerley Art geschehen, entweder durch Ueberschlagung einer Stufe, und dieses Mittel bedient man sich in der grös-

sern Hälfte der Oktave, z. B. bey Fig. 4. oder durch Verdoppelung einer Stufe; dieses geschieht in der kleinern Hälfte der Oktave, z. B. bey Fig. 5.

Fig. 4.



Führer.



Gefährte.

Fig. 5.



Führer.



Gefährte.

Zuweilen wird auch die erste Note des Gefährten verkürzt, um ihn desto unvermutheter eintreten zu

lassen, z. B. wenn der Gefährte des Sages bey Fig. 4 auf folgende Art angefangen wird,



etc.

Sobald man einmal die bisher erklärte Einrichtung des Gefährten kennt, wenn der Führer in dem Haupttone oder in der Dominante anfängt, so macht die Einrichtung desselben auch keine besondere Schwierigkeit, wenn der Führer mit einem andern Intervalle anhebt. Fängt der Führer mit der Terz des Haupttones an, so beantwortet ihn der Gefährte mit der Terz, oder auch nach Beschaffenheit der Umstände, mit der Secunde der Dominante, so wie der mit der Secunde des Haupttones anfangende Führer bald mit der Secunde der Dominante, bald mit der Dominante selbst beantwortet wird. Eben so ist es auch, wenn der Führer mit der Septime des Haupt-

tons beginnt, in diesem Falle antwortet der Gefährte mit der Septime oder Sexte der Dominante. Die Quarte und Sexte des Haupttones wird jederzeit mit der Quarte und Sexte der Dominante beantwortet.

Am ausführlichsten sind die Regeln von der Einrichtung des Gefährten vorgetragen in Marzpurgs Abhandlung von der Fuge. Gefühl. Man eignet oft dem Vortrage eines Tonkünstlers Gefühl zu, und verleiht dadurch einen lebhaft dargestellten Ausdruck der Wirkung der Empfindsamkeit. Der Tonkünstler, der mit Gefühl vortragen will, muß nicht nur den Inhalt und Ausdruck des Tonstückes in allen seinen Modifikationen vollkom-

men richtig auffassen, sondern auch von der Wirkung desselben durchdrungen seyn, ehe er im Stande ist, den Abdruck seiner Empfindsamkeit in sein Spiel überzutragen. **Gegenbewegung**, *Motus contrarius*. Wenn sich zwey Stimmen dergestalt zusammen fortbewegen, daß die eine auf den Stufen der Tonleiter abwärts, die andere aber aufwärts steigt, so sagt man, ihr Fortschritt geschehe in der Gegenbewegung. Weil man sowohl im Orgel, als bey dem Generalbassspielen, durch die Gegenbewegung der fehlerhaften Octaven, und Quintensolgen, welche die gerade Bewegung oft veranlassen würde, ausweichen kann, und überhaupt bey dem Gebrauche derselben nicht so leicht, wie bey der geraden Bewegung in die Gefahr kömmt, dergleichen fehlerhafte Fortschritte zu machen; so ziehet man sie in den mehresten Fällen der geraden Bewegung vor. **E. Fortschreitung und Bewegung.**

**Gegenharmonie.** Dieses Wort bezeichnet in der Fuge diejenigen Tonverbindungen, die sich, indem eine Stimme den Hauptsatz der Fuge vorredt, in den andern Stimmen dazu hören lassen. Genau genommen unterscheiden sich jedoch die Gegenharmonie von dem so genannten Contrabjecte, mit welchem der Hauptsatz von den Stimmen wechselseitig begleitet wird, und welches diejenige Melodie ist, die der Führer anfängt, sobald der Gefährte eintritt, und die hernach immer aus einer Stimme in die andere übergeht, und sowohl den Führer, als den Gefährten begleitet. Die Gegenharmonie hingegen ist diejenige Melodie, welche in der dritten oder vierten Stimme zu dem Hauptsatze mit seinem Contrabjecte gesetzt wird. In dem Veyspiele, welches in dem Artikel Fuge eingeleitet ist, fängt die Violine in dem zweyten Takte gegen den Führer das Contrabject an, welches hernach in dem achten Takte von der zweyten Violine ergriffen wird, indem die erste Violine den Gefährten vorträgt. Im 16ten Takte erscheint es in der ersten Violine, während der Bass den Führer wiederholt. Die Melodie der Violine

vom 7ten bis 15ten Takte, so wie die Melodie der zweyten Violine vom 17ten bis 27sten Takte ist die Gegenharmonie.

**Gegensatz**, s. Contrast und Contrabject.

**Gegittertes Ve**, (*b cancellatum*) s. Vorzeichnung.

**Geige.** Der Geschlechtsname aller derjenigen Saiteninstrumente, bey welchen die Saiten mit einem Bogen angestrichen, und durch das Aufsetzen der Finger verkürzt werden; um die Verschiedenheit der Höhe und Tiefe der Töne hervorzu bringen. Die ansicht gebrauchlichen Gattungen der Geige sind,

- 1) die große Bassgeige, auch Contraviolin oder Contrabass (ital. Violono, franz. Basso de Violon,) genannt;
- 2) die kleine Bassgeige, ital. Violoncello;
- 3) die Kniegeige, ital. Viola di Gamba;
- 4) die Altgeige oder Bratsche, ital. Alto viola oder Viola di braccio;
- 5) die Liebesgeige, ital. Viola d'amore, franz. Viola d'amour;
- 6) das Barpton, ital. Viola di bordone, und
- 7) die Discantgeige oder Violine, ital. Violno, franz. Violon.

Der durchdringende und schöne Ton dieser Art der Instrumente, der sich so verschiednen modificiren, und sowohl einer sanften als rauh-schenden, sowohl einer traurigen als fröhlichen Melodie anschmiegen läßt, — der ansehnliche Umfang der Töne dieser Instrumente, — ihre leichte Einstimmung, und der Vortheil, daß auf denselben ohne Wechsel und Umstimmung des Instrumentes aus allen Tonarten gespielt werden kann u. s. w. sind ohne Zweifel die Ursachen, daß sie sich zu den ersten und nothwendigsten Orchesterinstrumenten erhoben haben.

Die angezeigten verschiedenen Gattungen der Geige, von denen man das Eigenthümliche jeder Gattung in ihrem besondern Artikel findet, sind bloß in Ansehung der Größe, Stimmung, und der Art, wie sie bey ihrem Traktament gehalten wer-

den, verschieden; in Ansehung ihrer Bestandtheile und Bauart sind sie alle einander gleich. Ihr Corpus besteht aus einer Decke und aus einem Boden, die beyde mittelst einer Jarge verbunden sind. Die Decke, oder der obere Theil des Corpus, den man auch das Dach oder den Resonanzboden nennt; ist der wichtigste Theil eines jeden Geigeninstrumentes, weil von der Beschaffenheit und Stärke ihres Holzes sowohl die Schönheit, als auch die Stärke und völlige Gleichheit des Tones größtentheils abhängt. Sie wird aus völlig ausgetrocknetem Fichtenholze ausgearbeitet, und ist bald höher bald flacher gewölbt. Der Boden besteht aus Ahornholz, ist ebenfalls gewölbt, \*) mit der Decke von völlig gleicher Größe, und mit derselben durch die Jarge, das ist, durch einen dünnen Span von Ahornholz verbunden, der nach der Länglich runden, und in der Mitte auf beyden Seiten ausgeschweiften Form der Decke und des Bodens gebogen ist. Diese Ausschweifung des Corpus dienet dazu, daß der Bogen bey dem Anstriche der höchsten und tiefsten Saite nicht an der Decke anstreiche. Nahe an diesen beyden Ausschweifungen sind in der Decke, einander gegen über, zwey schmale Löcher in der Form eines lateinischen f ausgehauenen, die man die F-Löcher nennet, und die dazu dienen, die äußere Luft mit der, die in dem Corpus des Instrumentes enthalten ist, in Verbindung zu bringen, und, die sogenannte Stimme aufsetzen und richten zu können. Diese Stimme, die man auch den Stimmsack (franz. l'ame oder die Seele) nennet, ist ein Stäbchen von Holz, welches innerhalb des Corpus, ein wenig hinter demjenigen Fuße des Steges, über welchem die schwächste Saite liegt, errichtet wird, um der Decke einen Gegendruck wider den Druck der beyden höchsten Saiten

zu verschaffen. Damit die Decke auch unter dem andern Fuße des Steges, auf welchen vorzüglich der Druck der tiefsten Saiten wirkt, einen Gegendruck bekomme, wird an der inwendigen Seite derselben, fast durch die ganze Länge hindurch, ein schmales Stückchen Holz angeleimt, \*\*) welches da, wo auf der äußern Seite der Steg aufsteht, am stärksten ist, und alldenn auf beyden Seiten verjängt zuläuft. Dieses angeleimte Stückchen Holz, welches man den Balken oder Träger nennet, hat nebst der Stimme, den größten Einfluß auf die Güte und Gleichheit des Tones. An dem obern Theile des Corpus ist zwischen die Decke und den Boden der Hals eingesezt, auf welchem das Griffbret liegt, und über einen Theil der Decke bis in die Gegend des Steges herab reicht. Ueber dem Griffbret laufen von dem Stege die Saiten hin, deren klingender Theil durch das Aufdrücken derselben, mittelst der Finger der linken Hand, verkürzt, und dadurch erhöht wird. Der Kopf des Instrumentes, welcher an dem obern Ende des Griffbretes anfängt, und ein wenig rückwärts gebogen ist, besteht aus einem ausgehöhlten Kästchen, in welchem die Stimmswirbel laufen, und welches die Instrumentenmacher den Lauf, Wandel oder Wirbelkasten nennen, dessen oberer Theil mit einer Schnecke, zuweilen auch mit einem Löwenkopfe, verziert ist.

Die Saiten sind an dem untern Theile des Instrumentes mittelst eines Knotens in die Löcher eines gewölbten Bretchens eingehängt, dem man den Namen Saitenfessel oder Saitenhalter giebt, und liegen ohngefähr in der Mitte des Corpus auf einem mit zwey Füßchen versehenen Stückchen Holze, welches der Steg, von einigen auch der Sattel, genannt wird. Eigentlich ist der Sattel aber dasjenige an dem obern Ende des Griff-

\*) Oft macht davon die größte Sattung, nemlich der Contravision, eine Ausnahme, dessen Boden gemeinlich flach ist.

\*\*) Einige Instrumentenmacher reimen dieses Stückchen Holz nicht an, sondern lassen es bey dem Ausheben und Ausschicken der Decke stehen, so daß es mit der Decke aus dem Ganzen gearbeitet ist.

bretes befindliche Stücker Holz, auf welchem die Saiten in Kimmen laufen, und welches verhindert, daß sie nicht auf dem Griffbrette aufliegen.

Es ist den mehresten musikalischen Instrumenten eigen, daß ihr Ton, wenn sie erst aus den Händen der Instrumentenmacher kommen, noch roh, unbiegsam, und schwer zur Ansprache zu bringen ist, und daß ihnen gleichsam die leichte Ansprache und Feinheit und Biegsamkeit des Tones durch das sogenannte Ausspielen eingeimpft werden muß. Mehr als alle übrige Instrumente besitzen diese Eigenschaft die Geigen, die völlig auszuspielen kaum ein Menschenalter hinreichend ist. Weil überdies noch die feinem harzichten Theile des Holzes, die der Güte und Leichten Ansprache dieser Instrumente so nachtheilig sind, äußerst langsam verfliegen und austrocknen; so kommt es daher, daß die alten Geigeninstrumente so viele Vorzüge vor den neuen behaupten, und oft so theuer bezahlet werden.

Außerliche Kennzeichen von der Güte dieser Gattungen der Instrumente lassen sich mit Zuverlässigkeit nicht angeben; der Ton selbst muß ihren Werth bestimmen. Jedoch hat man bey dem Ankaufe noch nicht alter Instrumente dahin zu sehen, ob die Decke nicht zu dünne ausgearbeitet ist, weil in diesem Falle der Ton, anstatt in der Folge besser zu werden, gemeinlich schlechter wird. Ueberdies muß man sich für Instrumente hüten, bey welchen innerhalb des Corpus die Ecken, welche die Ausschweifung der Decke und des Bodens bildet, nicht mit Klotzchen ausgefüllt sind, oder bey welchen an den Zargen die

Fütterung mangelt, \*) und an denen statt des Hiebels, das ist, statt der an der Peripherie der Decke und des Bodens herum gehenden ganz schmalen Auslegung vermittelt eines Striemens von schwarzem Holze, nur eine herumlaufende Linie mit Dinte gezogen ist. Diese und dergleichen Kennzeichen verrathen die Arbeit eines Pflüchers; ob man nun gleich mit unter zuweilen ein Instrument von leidlichem Tone antrifft, so läßt es dennoch weder Fordauer noch Verbesserung des Tones hoffen, wenn es von schlechter Arbeit ist.

Von der Beschaffenheit des Bogens, womit diese Instrumente traktirt werden, ist in dem Artikel Bogen das Nothwendigste erinnert worden.

In *Vöhlens* Anweisung zum Violinspielen ist am Ende eine Zugabe enthalten, in welcher man eine weitläufigere Erklärung der Kennzeichen guter Geigeninstrumente, und zugleich die Art, wie man sie in Acht nehmen muß, findet.

Die von Kennern am mehresten geschätzten Instrumente dieser Art sind die von *Amati*, von *Jacob Stainer* zu *Abkam*, und von *Stradivario* zu *Cremona*.

Geigen: Clavicymbel, s. Samsbenwerk.

Geigenharz, s. Colophonium. Geigenregal, ist eben so viel wie Jungferregal.

Geigenwerk, s. Samsbenwerk. Geistreich. Wenn man einem Prosdutte der Tonkunst den Charakter des Geistreichen zuignet, \*\*) so versteht man darunter sowohl einen lebhaften Grad des Erfassens in allen einzelnen Theilen des Tonstückes, welches eine bestimmte Eins

\*) Diese Fütterung besteht darinne, daß an dem Rande der Zargen schwache Leisten angeklebt sind, damit die Holzstärke derselben dicker wird, und der Keim die Decke und den Boden desto fester an der Zarge festhalten kann.

\*\*) Weil es unter den Kunstheilkern ausgemacht zu seyn scheint, das dasjenige, was man in den Werken der schönen Künste geistreich nennet, die Absicht habe, mehr ein Spiel der Einbildungskraft, als des Empfindungsvermögens zu bewirken, so würde sich allerdings die Frage aufwerfen lassen: In wie weit das Geistreiche einen Charakter der Tonstücke ausmachen, oder in wie ferne sowohl die reiffe, als die angewandte Tonkunst diesen Charakter behaupten könne?

Weil diese Fragen nicht weniger, als entschieden sind, und man dennoch sehr oft von dem Geistreichen in den Tonstücken spricht, so habe ich die Erklärung desselben mehr auf das Spiel der Empfindungen, als eigentlichen Gegenstand der Kunst, als auf das Spiel der Einbildungskraft, angewandt.

pfung ausdrücken soll, als auch eine gewisse Abgankrit in der Darstellung und Folge der Modificationen der dabei zum Grunde liegenden Empfindung. In einem geistreichen Tonstücke sind die einzelnen Theile desselben in einem gewissen, jedoch dem Inhalte des Ganzen nicht widersprechenden Grade von Lebhaftigkeit dargestellt, so daß das Ganze unser Empfindungsvermögen in ein kräftiges und viel umfassendes Spiel setzt, und in demselben gleichsam alle an den äußersten Grenzen der vorhandenen Empfindung liegenden Modificationen, in einem engen Kreise zusammenrückt, eisen. Nichtum antriffenden Gedanken, wodurch das Ganze in allen seinen Theilen anziehend wird, Fülle dieser Gedanken, und Leichtigkeit in ihrer Verbindung, scheinen die Erfordernisse zu seyn, wodurch der Tonseher seinen Werken den Charakter des Geistreichen einprägt.

**Gelünstelt.** Der Fehler, den man bey einem Tonstücke, oder auch bey dem Vortrage desselben, das Gelünstelte nennet, bestehet hauptsächlich darinne, daß der Tonseher oder der Ausführer durch Ueberhäufung kleiner und zufälliger Schönheiten und Verzierungen Wohlgelungen zu erwecken sucht. Das Gelünstelte ist eine Art von Ueberladung, die dem Kunstwerke deswogen nachtheilig ist, weil dadurch die Aufmerksamkeit von den wesentlichen Schönheiten auf bloß zufällige geleitet wird.

Bey dem Tonseher ist das Gelünstelte eine Folge einer zu ängstlich fleißigen Ausarbeitung des Stückes; bey dem Ausführer aber eine Folge von allzu viel angewandten Ausdrucksmitteln, und besonders der Anwendung zu vieler Manicren. Bey beyden verräth das Gelünstelte einen Geschmack, der noch nicht ausgebildet ist.

**Geltung.** In der Tonkunst bezeichneth dieses Wort den bestimmten Werth der Noten und Pausen in Beziehung auf ihre Dauer. Unsere Tonkunst ist so beschaffen, daß jede Gattung der Noten ein zweyfaches Zeichen vorstellet, welches durch den Ort, den es im Linien-systeme einnimmt, die Höhe des

Tones, durch seine Form aber die Dauer desselben, bezeichneth. Die Dauer der Noten ist jedoch theils bestimmt, theils unbestimmt, und durch diese Einrichtung hat die Tonkunst unverkennbare Vortheile in Ansehung ihrer Simplicität erhalten. Unbestimmt ist die Dauer der Noten in Beziehung auf die Bewegung des Tactes, die bald langsamer, bald geschwinder seyn kann, so daß z. E. die Viertelnote in einem langsamem Zeitmaße einen längern, in einem geschwindem Zeitmaße aber einen kürzern Zeitraum einnimmt. Bestimmeth hingegen ist die Dauer der Noten in Beziehung auf die Verschiedenheit ihrer Gattungen, denn die Bewegung sey so langsam oder so achschwind sie wolle, so nimmeth ein solches Viertel jederzeit die Hälfte des Zeitraumes einer weissen Note, oder eben so viel Zeitraum wie zwey Achtel oder vier Sechstheile, ein. Von dieser letzten Art der Dauer der Note ist nun eigentlich die Rede, wenn man von ihrer Geltung spricht. Alles übrige, was diese Geltung betrifft, findet man in dem Artikel Noten, so wie die Geltung der Schweigezeichen in dem Artikel Pause.

**Gemälde,** nenneth man in der Musik solche Stellen der Tonstücke, in welchen durch besondere Arten von Bewegungen der Töne Gegenstände aus der Natur nachgeahmt werden.

**G. Malerey.**

**Gemein,** nenneth man dasjenige, was sich von andern Dingen seiner Art durch keinen merklichen Grad der Schönheit oder Vollkommenheit auszeichnet. In Rücksicht auf schöne Kunst ist also dasjenige gemein, was keinen ästhetischen Werth hat. Schon hieraus folget, daß der Tonseher bey der Bearbeitung der Kunstprodukte das Gemeine zu vermeiden suchen müsse.

Seitdem sich aber eine eitle und kokette Dirne, Mode genannt, die alles neben sich verachtet, was auf Schönheit und Vollkommenheit Anspruch macht, sobald es nicht ihren Launen schmecket, seitdem diese Dirne den Mäusen nicht allein mit der feinsten List das Scepter entwandten, sondern auch ihre Herrschaft so zu vergrößern gewußt hat, daß selbst Männer sich von ihr haben

überlaffen lassen, ihr zu hulbigen, und sie für die einzige in der Kunst anzubetende Gottheit anzupreisen, seitdem wird unter ihrer Regierung vieles in die Klasse des Gemeinen verdrängt, was sonst, nach allen durch Jahrtausende von allen kultivierten Völkern anerkannten Schönheitsgesetzen, auf Schönheit und Vollkommenheit Anspruch machte. Diese Tyrannin tritt alles in Staub, was sich erdreufet sich schön zu zeigen, sobald es sich nicht nach ihren ephemerischen Launen richtet. Jedem ältern Stoff, jede ältere Form, die nicht ihre Liberty trägt, überliefert sie dem Pöbel ihres Reichs zum Spotte. Sie befiehlt ihren Unterthanen für schön zu empfinden, was oft, der Natur der Sache nach, nicht schön seyn kann. Heute verlangt sie in der Kunst Ueberladung der Begleitung und der Blasinstrumente; ja so gar, daß man unter Trompeten und Paukenschalle traurig seyn und weinen müsse; morgen wird ihre Laune die nackteste Begleitung des Gesanges für schöner finden, und man wird unter bloßer Begleitung gedämpfter Geigen tanzen. — Kurz, die Mode giebt oft dem wahren Schönen und Vollkommenen, sobald es nicht nach ihrer Laune eingekleidet ist, den falschen Anstrich des Gemeinen, oder dessen, was sich durch keine ästhetische Vollkommenheit auszeichnet. — Dadurch ist in der Musik der Nachtheil entstanden, daß man bloß das Neue schön findet, \*) und daß alle gute Kunstprodukte, die eine oder mehrere Abänderungen der Mode überlebt haben, der Vergessenheit entgegen modern, oder nur noch von den wenigen privatim genossen werden können, die der Mode nicht bis zur Thorheit fröhnen.

Zu was nützen uns demnach, wenn die Mode sich des Richters amtes über Schönheiten der Kunstwerke bemächtigt, alle ältere gute Kunstprodukte? — Und scheint es unter diesen Umständen nicht Thorheit zu seyn, wenn Männer von vorzüglichem Genie ihres Geistes

Kräfte verschwenden, um der Welt vorzügliche Kunstwerke zu liefern, da sie doch aus Erfahrung einsehen können, daß man sie über kurz oder lang für ihre Anstrengung verlassen werde? Wem dieser Ausdruck zu hart scheint, der gehe anseht hin an die mehresten Dertter unseres Vaterlandes, und lasse sich z. B. öffentlich mit einer Sonate oder mit einem Concerte von C. Ph. E. Bach hören, ohne zu befürchten, daß er, wo nicht ausgepiffen, doch wenigstens ausgelacht werde. —

Genie der Zeit ist gemeinlich das Stofsgebetteln, womit man die von der Mode veranlaßten Thorheiten zu hemmeln sucht. Allein wenn das Genie und das Kostume der Zeit so viel Einfluß auf Kunstschönheiten hat, daß sie durch einige Jahrzehnte eine so starke Veränderung leiden, wie ist es möglich, daß man nach mehreren Jahrtausenden die Werke eines Homers, oder die alten Werke der bildenden Künste anseht noch schön finden kann, die in Ansehung des Genies und Kostumes der Zeit mit den unsrigen so auffallend contrastiren? —

**Gemeiner Contrapunkt**, wird demjenigen entgegen gesetzt, in welchem sich die Stimmen unter einander verkehren lassen, und den man den doppelten Contrapunkt nennt. **S. Contrapunkt.**

**Ges horn.** Eine Hödenstimme in der Orgel, bey welcher die Pfeifen oben fast um die Hälfte enger sind, als unten bey dem Kerne. Sie wird auch oft Koppelflöte oder Spillflöte genannt, und man findet sie zuweilen von 16 Füßten; gewöhnlich wird sie aber von 8 oder 4 Füßten gearbeitet. Wenn diese Art von Hödenstimme als ein Quinzenregister gebraucht wird, bekommt sie gemeinlich den Namen Nasfat, von dem näselnden Tone, der diesem Pfeifwerke in kleiner Form eigen ist.

**Generalbass.** Wenn bey der Ausführung der Conbacte mit der Grundstimme derselben zugleich auf einem dazu schicklichen Instrumente die volle Harmonie, oder die Folge

\*) Es würde hier zu weitläufig seyn, die übrigen Folgen anzuzeigen, die diese Sucht nach Neuheit notwendig veranlassen muß, und die theils schon am Tage liegen.

aller einzelnen Akkorde, aus welchen das harmonische Gewebe zusammengesetzt ist, vorgetragen wird, so nennt man dieses Verfahren den Generalbass spielen. Dieser Proceß kann zwar auf der Harfe, Theorbe, Guitare, und auf mehreren Instrumenten statt finden; am vorzüglichsten aber sind dazu die Clavierinstrumente geeignet, weil man auf denselben ohne Umstimmung des Instrumentes aus allen Tonarten spielen, und die Akkorde in allen Lagen bequemer, als auf allen übrigen Instrumenten greifen kann. Daher bedient man sich zum Vortrage des Generalbasses nach Beschaffenheit des Ortes entweder der Orgel, oder eines Klaviers. Auf diesen Instrumenten spielt der Ausführer des Generalbasses mit der linken Hand die Grundstimme, mit der rechten Hand aber die Akkorde; wiewohl auch ausgebildete Generalbassspieler bey verschiedenen Sätzen, wo es entweder der gute Fortgang der Stimmen, oder andere Fernheiten des Akkompagnements nöthig machen, zuweilen mit der linken Hand nebst der Grundstimme noch eine Mittelstimme spielen, weicht Verfahren man das getheilte Akkompagnement nennt.

Soll die Harmonie eines Tonstückes von dem Generalbassspieler vollkommen richtig vorgetragen werden können, so müssen notwendig die einzelnen Akkorde, aus welchen sie zusammengesetzt ist, über oder unter den Noten der Grundstimme vermittelst der Signaturen, die in dem Artikel Beszifferung erklärt worden sind, angezeigt werden. Eine Grundstimme, bey welcher dieses geschieht, nennt man einen beszifferten Bass. Unsere Vorfahren bedienten sich, ehe diese Signaturen allgemein eingeführt waren, zu diesem Behufe derventigen Art von Partitur, die unter dem Namen der deutschen Tabulatur bekannt ist. \*)

Hey Tonstücken in der freyen Schreibart, wo gewöhnlich keine so

starke Verwickelung der Harmonie vorhanden ist, wie in dem gebandenen Style, können geschickte Generalbassspieler im Nothfalle auch einen unbeszifferten Bass abfertigen. Die Kenntniß von dem Sitze der Akkorde, und die aus vieler Übung und Erfahrung erlangte Kenntniß von den verschiedenen Verbindungsarten derselben, verbunden mit einem guten musikalischen Ohre, und mit Aufmerksamkeit auf den Gang der Melodie, sind ihnen zwar sehr hilfreich, die mehrsten Akkorde, deren sich der Tonsetzer bey den Tönen der Grundstimme bedient hat, zu treffen; bey allem dem aber bleiben viele einzelne Fälle übrig, wo es unmöglich ist, die von dem Tonsetzer gebrauchten Akkorde zu errathen, besonders wenn sich derselbe ungewöhnlicher Modulation bedient hat. Man sollte daher genau genommen den Generalbassspieler weder zu der Ausführung eines unbeszifferten Basses auffordern, noch dessen Bereitwilligkeit dazu dulden.

Der Vortheil, welchen der Vortrag des Generalbasses gewährt, besteht bey der vollstimmigen Musik in der kräftigen Ausfüllung des Ganzen, welche durch den Anschlag aller einzelnen Akkorde, die den Zusammenhang der Harmonie ohne die melodischen Nebennoten darstellen, erhalten wird. In wenigstimmigen Sätzen werden durch diesen Anschlag der Akkorde nicht allein die hier und da noch fehlenden Intervallen derselben ergänzt, sondern auch die harmonischen Lücken ausgefüllt, die sich zwischen den Oberstimmen und dem Basse, oder zwischen den Oberstimmen selbst befinden, wenn sie weit aus einander gesetzt sind. Zuweilen dient der Generalbass auch verschiedenen Freyheiten des galanten Stils zur Stütze; so gründet sich z. B. der sich zuweilen ereignende Fall, daß in den vorhandenen Stimmen die Auflösung der Septime des Dominantakkordes übergangen wird, z. B.

\*) S. Tabulatur.



bloß auf die Begleitung des Generalbasses, in welchem die Ausführung dieser Septime vor sich gehen muß.

Hey keiner Art der Tonstücke ist jedoch der Generalbass so unentbehrlich, als bey dem Recitativo. Hier muß nicht allein bey der, einer solchen Composition eigenthümlichen Art der Tonführung, der Anschlag der Afforde, den Sängern in der Modulation erhalten, und ihm die Intonation der Töne erleichtern, sondern auch zugleich den ganzen Zusammenhang der Harmonie darstellen, aus welchem das Recitativo abgezogen ist, und ohne welchen es äußerst mager und trocken klingt.

Der Vortrag des Generalbasses setzt ein besonderes und weitläufiges Studium voraus. Der angehende Generalbassspieler muß nicht allein eine vollkommene Kenntniß derjenigen Wissenschaft erlangen, die man mit dem Namen Harmonik bezeichnet, sondern es gehört auch (besonders weil die Generalbassstimmen nicht zuvor geübt werden können, sondern prima vista gespielt werden müssen), sehr viel Fleiß und Übung dazu, die Folge der Afforde mit der Grundstimme zugleich so reffen zu lernen, daß dabey die fehlerhaften Fortschreitungen der Intervallen vermieden werden. Und dennoch ist damit noch immer nur das wenigste ausgerichtet. Es ist nicht genug, daß der Generalbassspieler nebst der Grundstimme alle damit verbundene einzelne Afforde fehlerfrey treffe, sondern die Lage dieser Afforde muß auch in Rücksicht auf ihre Höhe und Tiefe so genommen werden, daß sie theils dem vorhandenen Ausdrucke, theils auch dem Zwecke des Generalbasses entspricht; denn der Generalbassspieler kann durch sein

Akkompagnement in einem Tonstücke viel verderben, aber auch viel gut machen. Gesetzt, der Tonsetzer habe seinem Ausdrucke zu Folge für nöthig erachtet, in einem Satze die Hauptstimmen eine Zeit lang sich in tiefen Tönen fortbewegen zu lassen, so daß z. B. die Oberstimme sich in der untern Hälfte der eingestrichenen Oktave aufhält; so würde der Generalbassspieler die beabsichtigte Wirkung schwächen, vielleicht gar zerstören, wenn er die Lage der Afforde so nehmen wollte, daß sie die eingestrichene Oktave überschreiten. Ganz anders verhält es sich, wenn der Tonsetzer die Oberstimmen eine Zeit lang in der Höhe fortgehen läßt; hier darf der Generalbassspieler mit der Lage der Afforde den Stimmen nicht folgen, sondern er muß sie so wählen, daß die Lücke, die sich zwischen dem Basse und den Oberstimmen befindet, gehörig ausgefüllt wird. Schon hieraus sieht man, daß es bey dem Vortrage des Generalbasses nicht bloß auf das richtige Treffen der Afforde, und auf die schulgerechte Folge der Intervallen derselben ankomme, sondern daß dabey zugleich der Geschmack seine Wirksamkeit äußern muß. Dieses ist nun insbesondere alsdenn um so notwendiger, sobald in den Tonstücken solche Stellen vorkommen, die mit schwachem Tone vorgetragen werden, und dabey besondere Feinheiten des Geschmacks enthalten. In solchen Fällen muß mehrtheils nicht allein das gewöhnliche vierstimmige Akkompagnement des Generalbasses in ein dreystimmiges verwandelt, sondern noch überdies die Lage dieser Stimmen so genommen werden, daß dadurch der Vortrag der Hauptstimmen nicht verdunkelt wird; und dieses ist besonders notwendig, wenn der Generalbass nicht auf einem Fortepiano, sondern auf der Orgel oder auf dem gewöhnlichen Flügel gespielt wird, wo der Spieler die verschiedenen Modifikationen der Stärke und Schwäche des Tons nicht in seiner Gewalt hat. Bey dem Vortrage des Generalbasses auf der Orgel entsteht für den Ausführer desselben dadurch noch eine besondere Schwierigkeit, daß er, weil die

Orgeln im Chortone stehen, seine Stimme mit den dazu gehörigen Akkorden um eine große Secunde tiefer transponiren muß; und dieses Verfahren setzt ebenfalls viele Übung voraus. Siehe *Transponiren*.

Man schreibt die Erfindung des Generalbasses einem Italiäner mit Namen Ludovico Viadana zu, welcher zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts Capellmeister an der Domkirche zu Mantua war. Die Einrichtung der Votetten war zu seiner Zeit so beschaffen, daß dabey bloß auf Fugen und künstliche Contrapunkte Rücksicht genommen, der Text aber dabey sehr widersinnig behandelt und verzerrt wurde. Diesem Uebel abzuhelfen, erfand Viadana die Monodien und Concerte; weil nun diese nicht wohl ohne harmonische Unterstützung bestehen konnten, so gab er ihnen durch den Generalbass eine Stütze, ohne daß sie von dem Organisten erst durften in die Tabulatur geleßt werden. Weil man aber Spuren entdeckt hat, daß diese Erfindung schon vor dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts bekannt gewesen seyn muß, so ist es wahrscheinlich, daß dieser Viadana nicht der erste Erfinder des Generalbasses, sondern nur derjenige gewesen sey, der zuerst in seinem Werke: *Opera omnia sacrorum concertuum etc.* diese Erfindung öffentlich bekannt gemacht, und zum Generalbasse Anweisung gegeben hat. \*)

Unter den vielen vorhandenen Anleitungen zum Generalbasse sind ohne Zweifel die vorzüglichsten: D. S. Fürts kurze Anweisung zum Generalbassspielen. Halle und Leipzig 1791; und E. P. E. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, von welchem Werke der zwölfte Theil dem Generalbasse insbesondere gewidmet ist.

**Generalpause.** Eine Pause in allen vorhandenen Stimmen eines Tonstücks, die mehr als einen Takttheil beträgt, woben zwar das Taktgewicht auf eine kurze Zeit gehemmt, die angenommene Bewer-

gung des Taktes aber nicht aufgehoben und unterbrochen wird. Sie unterscheidet sich also von einer solchen Fermate, die auf einer kleinen Pause gemacht, und bey welcher der Gang des Taktes selbst auf einige Zeit unterbrochen wird. S. *Fermate*.

**Genera spissa** oder *denfa*, die dichten Klanggeschlechter. Mit diesem Ausdrucke bezeichneten die Alten das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht, weil in denselben die Töne in dem Raume eines Tetrachords näher zusammen liegen, als in der diatonischen Tonfolge, die man *genus rarum*, oder das weite Klanggeschlecht nannte.

**Generoso**, edel, oder mit edelm Vortrage.

**Genie.** Dem Sprachgebrauche zu Folge verbindet man mit diesem Worte zwey einander sehr nahe verwandte Begriffe, die nur durch Grade verschieden sind, und die beyde den Besitz solcher Naturanlagen bezeichnen, wodurch der Künstler lernt fähig wird, sich als Künstler in einem gewissen Grade der Vollkommenheit zu zeigen. Betritt der Künstler in Beziehung auf seine Bildung den gewöhnlichen Weg, und wird er dabey durch den Besitz der dazu nöthigen Naturgaben in den Stand gesetzt, geschwinde Fortschritte zu machen, und einen gewissen Grad der Vollkommenheit zu erreichen, so sagt man, er habe **Genie**. Erstreckt sich aber der Umfang und die Beschaffenheit seiner natürlichen Anlagen so weit, daß er auf dem möglichst kürzesten Wege und durch die einfachsten Mittel, gleichsam ohne Studium und Regel, einen solchen Grad der Vollkommenheit erlangt, dann sagt man, er sey ein **Genie**. **Genie** seyn bezeichnet also den höchsten Grad, zu welchem der Künstler Genie befähigen kann.

In Ansehung der nähern Bestimmung der Bestandtheile des Genies scheinen die Kunsttiter noch nicht völlig einerley Meinung zu seyn. Leichtgligkeit und Originalität des Erfindungs; und Darstellungsver-

\*) Unter den Deutschen scheint Volpelius der erste gewesen zu seyn, der sich in seinen zu Leipzig im Jahre 1682 herausgegebenen Choraten dieser Erfindung bedient hat.

mögens des Schönen scheinen sich jedoch als unverkennbare Züge des Genies zu behaupten. Allein Erfindungsvormögen und Originalität können nur Wirkung des Genies eines Tonsetzers seyn; das Genie des Ausführers hingegen muß seine Wirkung bloß durch vorzügliche Fähigkeit des Schönen in den vorzutragenden Tonstücken, und in der richtigen Darstellungskraft desselben, aussern.

**Genus chromaticum, diatonicum und enharmonicum, s. Klanggeschlecht.**

**Genus epitriton;** war bey den Griechen eine Art von Rhythmus oder Takt, der aus ungeradzähligen Theilen bestand, und der mit dem auch in neuern Zeiten versuchten, aber für unbrauchbar befundenen  $\frac{7}{4}$

oder  $\frac{7}{8}$  Takte Ähnlichkeit hatte.

**Genus rarum, s. genera spissa. Geometrische Theilung, siehe Theilung der Intervallenverhältnisse.**

**Gerade Bewegung, Motus rectus.** Wenn sich zwey Stimmen zugleich steigend oder fallend fortbewegen, so sagt man, ihr Fortschritt geschehe in gerader Bewegung. Man kömmt sowohl im Sake, als auch bey dem Generalbassspielen (besonders wenn die Grundstimme stufenweis fortschreitet) bey dem Gebrauche der geraden Bewegung immer in Gefahr, falsche Oktaven und Quinientfortschreitungen zu machen; daher befeißiget man sich in den mehrsten Fällen lieber der Gesambewegung. S. Fortschreitung und Bewegung.

**Gerade Taktarten, s. Takt.**

**Geriffene Zunge, bedeutet eine Schlagmanier bey dem Traktament der Pauken, die man in dem Artistel Pauke in Noten vorgestellt findet.**

**Ges.** Mit dieser Epibe wird die sechste Saite der diatonisch chromatischen Tonleiter in dem Falle bezeichnet, wenn sie z. E. zu es die kleine Terz, oder zu b die kleine Sexte macht. Ihre Länge, als verminderte Quinte gegen die Saite des Grundtones des Tonsystems, nemlich gegen die Saite C. beträgt

eigentlich  $\frac{45}{64}$ , weil sie aber zu d die große Terz in der Gestalt des Tonnes fa, u. s. w. machen muß, so wird sie gegen den Grundton c als übermäßige Quarte, oder als fa, in dem Verhältnisse  $\frac{32}{45}$  ausgebaut.

Als Grundton eines Tonstückes wird die Saite es wegen der Nothwendigkeit der Vorzeichnung zu vieler De nicht gebraucht, sondern man bedient sich, wenn ja diese Saite als Grundton einer Tonart angewendet werden soll, denselben lieber in der Gestalt des Tonnes fa. Nur in Tonstücken, die in einer gewöhnlichen Tonart gesetzt sind, kömmt zuweilen es dur (seltenes ges moll) im Laufe der Modulation vor.

**Gesang** bezeichnet im eigentlichen Sinne des Wortes den Vortrag der Rede in abgemessenen und ihrer Höhe nach bestimmten Tönen, die mittelst einer besondern Modifikation der Stimme hervorgebracht werden. Oft braucht man das Wort Gesang auch im weitern eigentlichen Sinne, und versteht darunter die Tonfolge der Hauptstimme eines Tonstückes, welches für Instrumente gesetzt ist. In diesem Falle sind die Wörter Gesang und Melodie beynahe völlig gleichbedeutend; der Unterschied zwischen beyden besteht nemlich darinne, daß man mit dem Worte Gesang bloß die Hauptmelodie, mit dem Worte Melodie aber die Tonfolge einer jeden Stimme ohne Ausnahme bezeichnet. Weil von der Melodie überhaupt in einem besondern Artikel gehandelt wird, so betrachten wir hier den Gesang bloß in seiner eigentlichen Bedeutung.

Sprache und Gesang lagen einander ohne Zweifel vor der Ausbildung, in welcher wir sie anzusehen können, weit näher, sind ohne Zweifel aus einem gemeinschaftlichen Keime entsprossen, und der jetzt zwischen beyden so merkliche Unterschied entwickelte sich nur nach und nach bey ihrer Ausbildung.

Der Mensch, in seinem ersten noch ganz rohen Zustande, hatte nur zwey Mittel seine Empfindungen auszudrücken, nemlich Geberz

den und das Vermögen, durch seine Sprachwerkzeuge Empfindungslaute in verschiedenen Modifikationen hervorzu bringen. Wie weit es die noch rohe Menschheit in dem Ausdrücke durch Gebarden gebracht haben möge, läßt sich nicht bestim men; wahrscheinlich waren die Gebarden anfangs mit den Empfindungslauten genau verbunden, und wurden in der Folge nach und nach in eben dem Grade vernachlässigt, in welchem die Sprache ausgebildet wurde. Dem sey nun, wie ihm wolle, so war es für die noch ganz rohe Menschheit, die nur ganz unmerkliche Fortschritte in der Kultur machen konnte, notwendig, auf die Empfindungslaute aufmerksam zu seyn, und sie, so viel als möglich war, zu modificiren. Kurz, es mußte wahrscheinlich erst eine Sprache durch Empfindungslaute (so sie auch so ähnlich gewesen, als sie wolle) entstehen, ehe es dem Menschen einfallen konnte, durch eine gewisse Artikulation derselben auf die Vorstellung seines Mitmenschen zu wirken, und die mit den Empfindungen sich entwickelnden Begierden; oder Verabscheuungswünsche zu bezeichnen.

Es ist sehr begreiflich, daß diese Artikulation der Töne sich nur in sehr unmerklichen Fortschritten zu bezeugen bilden konnte, was wir Sprache nennen, und daß daher im Anfange die Empfindungslaute selbst noch bezeichnen mußten, als die damit verbundene Artikulation. Eben so begreiflich ist es auch, daß nach und nach das Charakteristische der Empfindungslaute in eben dem Grade verloren ging, oder vielmehr vernachlässigt wurde, in welchem die Artikulation derselben, oder die Sprache, an Reichthum und Ausbildung zunahm. Das heißt mit andern Worten, diejenige Modifikation des Tones der Stimme, die bey den Empfindungslauten beständig und anhaltend war, und etwas Bezeichnendes hatte, (und folglich entweder schon dem Tone unseres Gesanges gleich, oder doch wenigstens noch ein Mittelglied zwischen unserm Sprach- und Singtone war,) wurde mit den Fortschritten der Sprache immer härter und kürzer, und verlor immer mehr ihr

Charakteristisches, bis sie endlich bey der allmähigen Ausbildung der Sprache, die nun keines sinnlichen Hilfsmittels mehr bedurfte, in diejenige Modifikation der Stimme überging, die wir den Sprachton nennen.

Alle noch vorhandenen Nachrichten aus dem Alterthume, welche mündliche Uebersieferungen aus der grauesten Vorzeit enthalten, stimmen darinne überein, daß sich die Menschen sehr früh des Gesanges bedient haben. Der Gesang muß sich daher schon in einem Zeitalter zu entwickeln angefangen haben, in welchem die Sprache noch keinen hohen Grad der Ausbildung hatte, und wo also die Empfindungslaute ihre Charakteristik noch nicht sehr merklich verloren haben konnten. Wahrscheinlich war die erste Spur des Gesanges weiter nichts, als affektvolle Sprache, in welcher sich das noch vorhandene Charakteristische der Empfindungslaute stark auszeichnete, und deren Ausdruck, nach der Gewohnheit des noch sehr sinnlichen und unausgebildeten Menschen, durch körperliche Bewegungen oder Gestikulation, und durch starke Accente, unterstützt wurde. Diese starken Accente in deutlich von einander abtöschenden Tönen, und diese körperliche Bewegung oder Gestikulation, (die in der Folge bey dem Gesange in den Tanz überging,) mögen vielleicht die ersten Merkmale desjenigen gewesen seyn, was sich bey der Ausbildung des Gesanges in Tonart und Rhythmus formte. Kurz, Sprache und Gesang lagen einander, als man zu singen anfang, wahrscheinlich so nahe, und die Modifikation der Stimme, die bey der höhern Ausbildung derselben so merklich verschieden wurde, war ohne Zweifel im Anfange so unmerklich, daß man, um auf dieser Stufe der Kultur Sänger und Dichter zugleich zu seyn, weiter nichts bedurfte, als die damals sich noch nach dem Gesange hinneigende Sprache mit einer gleichartigen Folge von Accenten, oder mit den ersten Spuren des Rhythmus, zu verbinden. Daß der Ton selbst bey dem ersten Anfange des Gesanges schon eine genaue Bestimmung der Höhe und Tiefe

gehabt habe, ist äußerst unwahrscheinlich; denn wenn die ältesten Wälder der Erde, bey welchen der Gesang ausgeübt wurde, schon nach bestimmten Tongrößen gesungen hätten, so würden ohne Zweifel lange nachher die Griechen zu den Zeiten des Pythagoras, nachdem sie schon die Erfahrungen und Kenntnisse der Phönicier und Egyptier zu benutzen angefangen hatten, nicht erst nöthig gehabt haben, sich mit der Anordnung und Berichtigung weniger Tongrößen so ernstlich zu beschäftigen. — Doch alles dieses ist bloß Muthmaßung, und beweist weiter nichts, als daß es, auf derjenigen Stufe der Kultur, wo die Menschen angefangen haben zu singen, wahrscheinlich keiner besondern Erfindung, keiner Nachahmung des Gesanges der Vögel u. s. w. zur ersten Ausübung des Gesanges bedürft habe.

Es scheint keinem Zweifel mehr unterworfen zu seyn, daß der Gesang bis gegen das zehnte Jahrhundert der Christlichen Zeitrechnung bloß einstimmig ausgeübt worden sey, und daß also, wenn mehrere Personen zugleich gesungen haben, eine und eben dieselbe Melodie von allen, es sey nun im Einklange, oder in der Oktave vorgetragen wurde. Daß bis dahin der Gesang äußerst einfach gewesen seyn müsse, dafür bürgt die Beschaffenheit der damaligen Tonschrift, mit welcher nur die Höhe, aber nicht die Dauer der Töne, bezeichnet werden konnte.

Der Gesang war also, wie schon gesagt, in seiner Entstehung nichts anders, als Bedürfniß oder Drang des Menschen, seine Empfindungen durch leidenschaftliche Töne auszudrücken, welche die Absicht hatten, andere Menschen zu vermögen, an diesen Empfindungen Theil zu nehmen, oder in ihnen gleiche Empfindungen zu erwecken. Die nemliche Absicht behält der Gesang auch bey seiner Ausbildung, bey welcher Kunst betrachtet, bey welcher der Ausdruck der Empfindungen nicht unmittelbares Bedürfniß, sondern das Mittel ist, den Geist auf

eine angenehme Art zu unterhalten. Aber auch hier kann Ausdruck der Empfindungen nur durch leidenschaftliche Töne hervorgebracht werden, das heißt, durch solche Töne, die so modificirt sind, daß sie eine gewisse bestimmte (aber durch Worte nicht leicht zu erklärende) Uebereinstimmung oder Ähnlichkeit mit der Natur der auszudrückenden Empfindung haben. \*) Will nun die menschliche Stimme nicht allein vor allen andern Instrumenten die Eigenschaft vorzüglich besitz, daß man dadurch dem Tone die besondere Modifikation, welche jede Empfindung erfordert, geben, das ist, durch selbige vorzüglich leidenschaftliche Töne hervorbringen kann, sondern auch zugleich durch die Articulation der Töne, oder durch die damit verbundenen Wörter auf den Verstand wirken, und die Empfindungen durch Bilder und Begriffe gleichsam unterstützen, und ihre Ursachen und Wirkungen begreiflich machen kann, so ist der Gesang ohne Zweifel der wichtigste Theil der praktischen Kunst. Wenn man bedenkt, welche eine nahe Verbindung der Mensch durch die Sprache zwischen dem Verstande und dem Herzen gestiftet hat, so kann man nicht in Abrede seyn, daß die leidenschaftlichen Töne, die obnehin durch die Organe der menschlichen Stimme treffender, als durch alle Instrumente, hervorgebracht werden können, durch die Bilder und Begriffe der damit verbundenen Sprache nothwendig einen merkwürdigen Zuwachs an Wirkung auf unser Empfindungsvermögen gewinnen müssen.

Die Verschiedenheit des besondern Zweckes, wozu der Gesang angewandt wird, hat zu verschiedenen Formen desselben, das ist, zu verschiedenen Behandlungsarten der Melodie und des Textes, Gelegenheit gegeben; das Nothwendigste über die dadurch entstandenen verschiedenen Arten und Sättungen des Gesanges ist in den Artikeln Choral, Figuralmusik, Melismatisch, Syllabisch, Recitativ, Arie und Chor, ent-

halten. In Hinsicht auf die singenden Personen könnte man den Gesang auch sehr fählich einteilen, in den natürlichen und künstlichen. Unter dem natürlichen Gesange würde man denjenigen zu verstehen haben, dessen sich jeder Mensch von geündem Stimmorganen bedient, der solche Gesänge, die er ins Gedächtniß gefaßt hat, vorbringt, ohne sich jemals mit Kunstübungen im Gesange beschäftigt zu haben.

Unter dem künstlichen Gesange hingegen würde die Ausbildung und Bervollkommnung des natürlichen, und zugleich das Vermögen, ihn auch nach Anleitung der Conschripte auszuüben, zu verstehen seyn.

Zu diesem künstlichen Gesange wird erfordert,

- 1) eine gute Stimme, das ist, ein heller, stärker und gleicher Ton der Stimme, nebst Biegsamkeit und einem beträchtlichen Umfange derselben. Obgleich diese Erfordernisse mehr ein Geschenk der Natur, als eine Folge der Kunstbildung sind, so ist dennoch nicht zu leugnen, daß diese natürlichen Anlagen durch die Kunst sehr vervollkommnet, und das daran noch Mangelnde verbessert werden könne;
- 2) Kenntniß der Noten, und aller der Zeichen die zur Conschripte gehören;
- 3) die Fertigkeit, die Intervallen mit Sicherheit und völlig rein zu intoniren;
- 4) richtige Eintheilung der Noten nach ihrem Zeitmaasse; und
- 5) deutliche Aussprache der Wörter, und richtige Vereinigung derselben mit den dazu gehörigen Tönen. — Alle diese Erfordernisse betreffen jedoch nur erst den richtigen Gesang, oder den materiellen Theil der Singekunst, ohne welche kein guter Gesang stat finden kann; ob sie sind, mit andern Worten, nur die Mittel, um festen Fußes als Sanger aufzutreten zu

können; ihre Wirkung tritt bloß das Ohr, keinesweges aber das Herz. Soll dieses gerührt werden, soll der Gesang Ausdruck der Empfindungen seyn, und wieder auf die Empfindungen Anderer wirken, so muß die künstlich richtig darzustellende Folge der Töne zugleich so modificirt werden, daß sie als leidenschaftliche Töne erscheinen, das heißt, daß sie eine solche Modifikation erhalten, die mit der auszubildenden Empfindung consensant ist, und den an sich todtten Tönen gleichsam Leben einhaucht. Dabei gehört zum Gesange hauptsächlich

- 6) der gute Vortrag, oder eine der auszubildenden Empfindung angemessene Modifikation der Töne, und die Anwendung aller Mittel, wodurch der Ausdruck verstärkt und verschönert werden kann. Der gute Vortrag besteht in der Vereinnigung der Wirkung eines glücklichen Genies und seines Geschmacks mit den mechanischen Kunstfertigkeiten. S. Vortrag.

Der Conschreiber, der mit glücklichem Erfolge Kunstprodukte für den Gesang bearbeiten will, muß nicht allein in einem gewissen Grade selbst Sanger seyn, \*) sondern auch nächst den ihm als Conschreiber überhaupt nöthigen Kenntnissen, noch besonders Kenner der Sprache und ihrer Prosodie seyn, in welcher er sehr: er muß Kenntnisse der Declamation, und Vertraulichkeit mit allen Arten der Empfindungen, und mit der Art, wie sie sich in allen ihren Modifikationen zu äußern pflegen, besitzen.

Schriftlichen Unterricht im Gesange findet man in Hillers Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange, Leipz. 1774, in dessen Anweisung zum musikalischen viertheiligen Gesange, Leipz. 1780, und in der Anleitung zur Singekunst aus dem talianischen des Tosi, mit Erläuterungen und Zus

\*) Das heißt, er muß, wenn ihm auch die Natur nicht mit einer guten Stimme begabt hat, dennoch alle dem Sanger nöthigen Kenntnisse besitzen.

sagen von Joh. Fried. Agricola. Berlin 1757.

**Geschleifter Doppelschlag, s. Doppelschlag.**

**Geschmack.** Ueber den Begriff dieses Wortes, besonders aber über die Art, wie bey der Wirksamkeit des Geschmacks sich die Kräfte unserer Seele thätig zeigen, herrscht unter den Aesthetikern noch eine auffallende Verschiedenheit, besonders seit Kant in seiner Kritik der Urtheilskraft auch über diesen Gegenstand einen besondern Weg eingeschlagen ist. Es sey daher hinreichend, wenn ich über diesen Gegenstand bloß einen Auszug aus dem Kritikal Geschmack aus dem Sulzerischen Werke hier einrücke, und sodann die Schriften anzeige, die sich vorzüglich über diesen Gegenstand verbreiten.

Der Geschmack, sagt Sulzer, ist im Grunde nichts anders, als das Vermögen das Schöne zu empfinden, so wie die Vernunft das Vermögen ist, das Wahre, das Vollkommene und Richtige zu erkennen; das sittliche Gefühl, die Fähigkeit das Gute zu fühlen. Bisweilen aber nimmt man das Wort in einem engerm Sinne, nach welchem man nur den Menschlichen Geschmack zuerzient, bey denen dieses Vermögen sich schon zu einer gewissen Fertigkeit entwickelt hat.

Man nennt dasjenige Schön, was sich ohne Rücksicht auf irgend eine andere Beschaffenheit, unserer Vorstellungskraft auf eine angenehme Weise darstellt; was geschieht, wenn man gleich nicht weiß, was es ist, noch wozu es dienen soll. Also vergnügt das Schöne nicht deswegen, weil der Verstand es vollkommen, oder das sittliche Gefühl es gut findet, sondern weil es der Einbildungskraft schmeichelt, weil es sich in einer gefälligen, angenehmen Gestalt zeigt. Der innere Sinn, wodurch wir diese Annehmlichkeit genießen, ist der Geschmack. Wenn die Schönheit etwas Wirkliches ist, und nicht bloß in der Einbildung besteht, so ist auch der Geschmack ein in der Seele wirklich vorhandenes und von jedem andern unterschiedenes Vermögen, nemlich das Vermögen

das Schöne anschauend zu erkennen, und vermittelt dieser Kenntniß Vergnügen daran zu empfinden. So weit sich die Natur des Schönen erkennen und zergliedern läßt, so weit kann man auch die Natur des Geschmacks deutlich erkennen. Wo die Zergliederung nicht mehr statt findet, da ist der Geschmack ein bloß mechanisches Gefühl, dessen Grund sich nicht entwickeln läßt. — —

Man kann dieses Vermögen der Seele in einem zweyfachen Gesichtspunkte betrachten, wiekend, als ein Werkzeug des Künstlers, womit er wählt, ordnet und ausziert; bey dem Liebhaber ist es genießend, indem es Vergnügen erweckt — —

Der Künstler von Geschmack sucht jedem Gegenstande, den er bearbeitet, eine gefällige, oder der Einbildungskraft sich lebhaft darstellende Form zu geben. — — Der Verstand und das Genie des Künstlers geben seinem Werke alle wesentliche Theile, die zur innern Vollkommenheit gehören, der Geschmack aber macht es zu einem Werke der schönen Kunst, u. s. w.

Die neuesten über diesen Gegenstand sich verbreitenden Schriften sind folgende: Versuch über den Geschmack, und die Ursachen seiner Verschiedenheit. Nietau 1776. von Marc. Herz. — Schotts Theorie der schönen Künste. — Kants Kritik der Urtheilskraft; s. das dritte Buch. — Von dem Geschmacke in der Musik insbesondere handelt der Essai sur le bon goût en musique, p. Mr. Grandval, von dem sich eine deutsche Uebersetzung in Marpurgs kritisch. Musikus an der Spree findet.

**Geschnellter Doppelschlag, s. Doppelschlag.**

**Gesichtspfeifen,** sind in der Orgel diejenigen, die auf dem Gesinse des Orgelgehäuses zur Zierde der Orgel angebracht sind. Sie sind theils klingend und erhalten den Wind durch Röhre, die von der Windlade dahin geführt sind, und die man Condukten nennet. Gewöhnlich ist es das größte, zum Hauptmanuale gehörige Prinzipal, welches ins Gesicht gebracht wird.

Viele dieser Gesichtspfeifen sind oft auch stumm, das heißt, sie sind bloß wegen der Symmetrie vorhanden, und stehen auf keinen Condukten, durch welche ihnen der Wind zum Ansprechen zugeführt würde. Das Pfeifwerk, welches im Gesichte steht, ist jederzeit von besserem Metall, das heißt, es hat weniger Zusatz von Blei, als die übrigen Stimmen von Metall.

**Gestrichen**, eingestrichene Oktave, zweigestrichene Oktave u. s. w. S. Tabulatur.

**Getheiltes Akkompagnement**. Wenn der Generalbassspieler anstatt mit der linken Hand bloß die Grundstimme, mit der rechten aber die dazu gehörigen Akkorde vorzutragen, mit der linken Hand nebst der Grundstimme noch eine Mittelstimme spielt, und der rechten Hand nur zwei Stimmen vorzutragen überläßt, so nennet man diese Art zu begleiten das getheilte Akkompagnement, welches bey dem ausgebildeten Vortrage des Generalbasses oft nöthig ist. Nach handelt von diesem Gegenstande beurlaubig in dem zofsten Kapitel des zweyten Theils seines Versuches über die wahre Art das Clavier zu spielen.

**Getragene Zunge**. So wird bey dem Traktamente der Pauken eine Schlagmanier genannt. In dem Artikel Pauke findet man sie durch Noten vorzustellen.

**Gezwungen**. Das Gezwungene ist dem Natürlichen entgegen gesetzt, und man versteht darunter dasjenige, was nicht durch die der Sache angemessenen Mittel erreicht worden, ist, oder wo zwischen Ursache und Wirkung kein genauer Zusammenhang statt findet.

In den Kunstwerken beleidigt das Gezwungene unser Gefühl, weil wir dabey empfinden, daß der Künstler die Wirkung derselben nicht durch natürliche, sondern gleichsam durch untergeschobene Mittel erreichen, oder unser Gefühl gleichsam hintergehen wollte.

Der Tonsetzer fällt sehr leicht in das Gezwungene, wenn er eine Empfindung ausdrücken will, von der er selbst noch nicht genug durchdrungen ist, oder wenn er in einem solchen Zustande arbeitet, in wels-

chem das Feuer der Begeisterung noch nicht genugsam aufgelodert ist, und Genie und Erfindungskraft noch nicht wirksam genug sind, sinnliche Abdrücke aller Jüge dieser Empfindung hervorzubringen. In diesem Falle bleiben gemeinlich in dem zu bildenden Ganzen noch gewisse Lücken; wartet der Tonsetzer nun den glücklichen Zeitpunkt nicht ab, in welchem ihm sein Genie zur Ausfüllung derselben bewußtlich ist, will er die Vollendung des ganzen Tongemäldes gleichsam erzwingen, so füllt er diese Lücken, um den Zusammenhang des Ganzen zu erhalten, mit solchen Gedanken, die gemeinlich das Gepräge des Gezwungenen tragen, weil man fühlt, daß sie mit den übrigen nicht aus einerley Quelle geflossen sind, und die Stellen, die sie einnehmen, nicht zweckmäßig genug ausfüllen können.

Um also nicht in den Fehler des Gezwungenen zu fallen, darf der Tonsetzer nicht eher arbeiten, als bis er des Bestandes seiner Muse, und der Wirksamkeit seines Genies gewiß ist; denn nur in dieser Lage ist die Fülle der Vorstellungen so beschaffen, daß er die Theile eines Tongemäldes ohne Zwang zu einem Ganzen vereinigen kann.

**Gieslade** ist dasjenige Gestelle, in welchem die Orgelmacher die Platten zum metallenen Pfeifwerke giesen.

**Giga**, s. Gique.

**Ginglarus** war der Name einer kleinen ägyptischen Flöte, deren eigentliche Beschaffenheit unbekannt ist.

**Singras** oder **Gangris**. So wurde die in dem vorhergehenden Artikel angezeigte Flöte von den Syrtern genannt.

**Giocolo**, tändelnd, scherzhaft.

**Gique**, franz. (**Giga**, ital.) Ein kleines Coniück zum Tanzen, welches in den Sechachteltakt gesetzt wird, und einen munteren und fröhlichen Charakter hat. Wenn die Melodie zum Tanze bestimmt ist, bestehet sie aus zwei Theilen, jeder von acht Takten, und in diesem Falle enthält sie keine geschwindern Noten, als Achtel; bedient man sich aber dieser Art der Melodie in größern Coniücken, so ist ihr Umfang

fang nicht allein auf keine bestimmte Taktzahl eingeschränkt, sondern man zerfällt auch zuweilen das zweite Achtel des Taktes in zwey, oder die beyden ersten Achtel in vier Sechzehntheile, z. E.



oder



Zuweilen wird auch diese Taktart durch Auslassung eines Taktstriches zusammen geschoben, so daß zwey Takte das äußerliche Ansehen eines einzigen Taktes erhalten, oder mit andern Worten, man bedient sich zur Einkleidung eines solchen Tonsstückes auch des Abblsfachtaktes. Für den Bogenspieler ist für die fleißige Uebung in den verschiedenen Arten der Biquen ein treffliches Hilfsmittel, alle Wendungen des Bogens bey abgestoßenen Noten, völlig in seine Gewalt zu bekommen.

Mathefon \*) theilt die Bique in drey Gattungen ein, nemlich 1) in die eigentliche Bique, deren Metrum aus der Folge von sechs Achseln besteht; 2) in die Loure, die ein langsameres Zeitmaß hat, und in welcher das erste Achtel punktiert ist, als



gis	ais	h	eis	dis	e	fis	gis
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{1024}{1215}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{256}{405}$	$\frac{2048}{3645}$	$\frac{1}{2}$

Bei dem Gebrauche dieser Tonart kommt der Fall vor, daß man, um ihren unterhalbten Ton zu erhalten, den schon durch ein Kreuz erhöheten Ton fis, vermittelst des so genannten großen oder einfachen Kreuzes, noch um einen halben Ton erhöhen muß,

und 3) in die Canarie, von der er aber keinen bestimmten Unterschied angiebt. Andere verstehen unter der Loure eine Ganzmelode die von Dreypiertelakt. Siehe Loure.

Gis ist die Sylbe, womit die neunte Saite der diatonisch chromatischen Tonleiter bezeichnet wird, wenn sie die große Terz zu e, oder die reine Quinte zu eis, u. s. w. vorstellet. Gegen die Länge der Saite des Grundtones C sollte sie sich als übermäßige Quinte eigentlich verhalten wie  $\frac{16}{25}$ ; sie wird aber, weil sie zur gleich auch in der Gestalt des Tonnes as eine brauchbare kleine Terz zu f abgeben muß, in dem Verhältnisse  $\frac{81}{120}$  gebraucht.

Als Gis wird diese Saite nur als Grundton der weichen Tonart angewandt. Weil in der harten Tonart dieses Tones allzuviel Kreuze vorzeichnet werden müßten, so stellt man sie lieber, wenn sie als Grundton eines Tonsstückes gebraucht werden soll, in der Gestalt von asdur vor. Siehe den Artikel Asdur.

Gis moll ist diejenige unserer vier und zwanzig Tonarten, in welcher der um einen halben Ton erhöhte Ton g als Grundton der weichen Tonart angenommen wird. Damit ihre Stufenfolge die natürliche Beschaffenheit der weichen Tonleiter erhalte, müssen die Töne f, c, d und a einen halben Ton erhöht, und in fis, ais, zis und ais verwandelt werden. In unserm temperirten Tonssysteme werden die Stufen ihrer Leiter in nachstehenden Verhältnissen ausgekört:

wodurch verursacht wird, daß er vermittelst der g Saite intonirt werden muß. Dieser durch das einfache Kreuz noch um einen halben Ton erhöhte Ton fis wird sodann fisfis genannt.

\*) Im vollkomm. Kapellmeister. Theil 2. Hauptst. 12.

**Sittlich.** Nach den ältern Meinungen bezeichnet dieses in der Ueberschrift verschiedener Psalmen vorkommende Wort ein musikalisches Instrument, welches zur Begleitung dieser Psalmen gedient haben soll. Anseht glaubt man mit mehr Wahrscheinlichkeit, daß dadurch ein altes bekanntes Gedicht angezeigt worden sey, nach dessen bekannter Melos die diese Psalmen gesungen worden sind.

**Glas - Chord.** Ein Claviaturinstrument, welches mit Glasfäden bezogen, und zu Paris ohngefähr um das Jahr 1785, von einem Deutschen mit Namen *Vesper*, erfunden worden ist. Den Namen Glas-Chord hat es von dem Amerikaner *Franklin* erhalten. Man findet von diesem Instrumente weiter keine Nachricht, als daß es nach seiner Erfindung einige Wochen hindurch zu Paris öffentlich gespielt worden ist.

**Gleicher Contrapunkt, s. Contrapunkt.**

**Glossicato** zeigt an, daß die Töne sanft hinfließend vorzuziehen, und harte Accente vermieden werden sollen. Bey eignenartigen Instrumenten kann das Glossicato, so wie das Flautando, durch die größere Entfernung des Bogens von dem Stesge sehr gut ausgedrückt werden, weil dadurch der Ton dieser Instrumente weicher und schmelzender wird.

**Glocke.** Ein Instrument, welches zur Ankündigung des Gottesdienstes und zu der Zusammenberufung einer Gemeinde gebraucht wird, übrigens aber so allgemein bekannt ist, daß es keiner nähern Beschreibung bedarf. Der Erfinder der Glocke war *Paullinus*, Bischof zu *Nola* in *Kampanien*, die daher die kampanische Erfindung oder *campana* genannt wurde.

**Glockchen, Glockenschlag.** Wenn man auf der Violine oder Virole den Ton einer bloßen Saite auf der tiefern Saite vöblig rein anstreicht, die bloße Saite selbst aber (ohne sie mit dem Bogen zu berühren) mit einem Finger schnell, aber sanft, berührt, so giebt sie, wenn anders die Decke des Instrumentes gut gearbeitet ist, einen Ton von einer besondern Modifikation an, die dem Tone einer kleinen Glocke ähnlich

ist. Diesen Ton nennet man das Glockchen oder den Glockenschlag, und siehet denselben, wenn ihn das Instrument auf allen Saiten angiebt, als ein Zeichen der durchgehends gleichen Reizbarkeit der Decke des Instrumentes, und des egalen Tones desselben, an.

**Glockencymbel.** Ein altes Instrument, welches schon bey den Hebräern gebräuchlich gewesen, und von denselben *Metzilloth* genannt worden ist. Es bestand aus einer gewissen Anzahl von Glocken, die auf einem Seitelte nach einander angereibet waren; man findet aber keine Nachricht, auf welche Art man sie traktirt hat.

**Glockenspiel.** Eine gewisse Anzahl Glocken von verschiedener Größe, die nach der diatonischen oder diatonisch - chromatischen Tonleiter geordnet und eingestimmt sind, und entweder vermittelt einer Claviatur auf eine dem Clavier ähnliche Art, oder auch nur vermittelt einer Walze, die durch Gewichte getrieben wird, durch Hämmer zum Klange gebracht werden. Es giebt dergleichen Glockenspiele von sehr verschiedener Größe und Umfange, und man hat sie 1) auf den Thürmen öffentlicher Gebäude, wo sie theils vermittelt eines Claviers von weicher Spannung, so wie die ganz alten Orgeln, theils auch vermittelt einer Walze traktirt werden. Diese Art ist besonders in *Holland* gebräuchlich, ist aber auch in verschiednen Städten *Deutschlands* nachgeahmt worden, wie z. B. auf dem Thurme der *Parochialkirche* zu *Berlin*; 2) in den Orgeln in der Form einer besondern Orgelstimme, wo sie gemeinlich nur die drey obern Oktaven des Claviers enthalten; 3) als ein besonders dazu eingerichteter Claviatur - Instrument, welches unter dem Namen *Carrillon* bekannt ist, und gewöhnlich auch nur drey Oktaven enthält, und 4) in den Stuben - Uhren, in welchen sie jetzt nur vermittelt einer Walze gespielt werden. Alle diese verschiedene Gattungen des Glockenspiels haben dieses gemein, daß die Melodie durch den Nachklang der Glocken undeutlich wird, sobald sie nur etwas geschwinde Tönefolgen enthält, und daß also, wenn ein sol-

des Instrument nur einigermaßen Anspruch auf musikalischen Werth machen soll, die Melodie sich nach dieser Unvollkommenheit desselben richten, und aus einem sehr einfachen Gesange bestehen muß.

**Stücklein ton.** Ein veraltetes Flötenregister der Orgel von weiter Mensur, und gewöhnlich von zwey Fußton.

**Glottis.** Der griechische Name des Rohres, womit die Blasinstrumente

g	a	b	c	d	es	f	g
r	$\frac{144}{161}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$

**Gong.** Ein Instrument der Indianer von Glockenmetall in der Form eines Beckens, von hellem und durchdringendem Tone, welches mit einem hölzernen Röhren geschlagen wird, und die Absicht zu haben scheint, den Rhythmus des Gesanges recht fühlbar zu machen. Man ordnet derselben zuweilen mehrere nach verschiedenen Tönen zusammen, und bedient sich ihrer nicht nur bey der Musik, sondern man braucht sie auch auf den Fahrzeugen, um die Bewegung der Ruderleute in einer gewissen Gleichheit zu erhalten, und ihnen die Arbeit zu erleichtern.

**Gradation.** Wenn in einem einzelnen Satze eines Tonstückes die Gedankenfolge so beschaffen ist, daß der Ausdruck gleichsam stufenweis steigt, so nennet man eine solche Figur die Gradation. Die Wirkung der Gradation kann auch durch das Crescendo hervorgebracht werden, wenn anders die besondere Beschaffenheit des Satzes, welcher mit anwachsender Stärke vorgetragen wird, der Natur der Sache nicht widerspricht.

**Graduale,** war in der alten christlichen Kirche ein kurzer Gesang, der nach der Epistel gesungen wurde. Nach Schitzgens Antiquitäten-Lexikon hatte er deswegen diesen Namen, weil der Diaconus noch auf den Stufen (gradibus) des Lesepultes sich befand, oder die Stufen nach der Evangelien. Seite hinauf stieg.

**Grammatik.** Die Regeln, nach welchen in der Sektunst die Töne

te, so wie bey uns die Hoboe oder der Jagott, intonirt wurden.

**G moll,** ist eine der vier und zwanzig Tonarten der modernen Musik. Damit die Stufenfolge derselben der Natur der weichen Conleiten entspreche, müssen die natürlichen Töne h und s um einen halben Ton erniedriget, und in b und es verwandelt werden. In unserm temperirten Consysteme werden die Stufen derselben in folgenden Tongrößen ausgeübt:

und Akkorde an einander gereiht werden müssen, wenn die Converbindungen einzelner Sätze der Natur der Töne und Tonarten, und dem vortheilhaftesten Gebrauche derselben, der von vielen guten Consekern aus langer Erfahrung erprobt, und von ganzen Nationen, unter welchen ein feiner Geschmack herrscht, anerkannt worden ist, entsprechen sollen. Von einem Tonstücke, in welchem diese Regeln befolgt sind, sagt man, es sey grammatisch richtig.

Die Grammatik macht den ersten Haupttheil der Sektunst aus, welcher wieder in drey besondere Theile oder Abschnitte zerfällt. In dem ersten Abschnitte wird gehandelt,

- 1) von dem Zusammenhange des Vorrathes aller in der Musik gebräuchlichen Töne, das ist, von dem vollständigen Consysteme;
- 2) von den in demselben enthaltenen verschiedenen Klanggehalteten;
- 3) von den aus dem vollständigen Consysteme gebildeten Tonarten und Conleiten;
- 4) von der Verschiedenheit der Stufen der Conleiten, oder von den Intervallen, und
- 5) von der Verschiedenheit der Intervallen in Rücksicht auf ihren Wohl- oder Uebellaut, oder von den Consonanzen und Dissonanzen.

Der zweyte Abschnitt beschäftigt sich mit der Lehre von der Harmonie, oder mit der Verbindung der Töne zu Akkorden, und mit der

richtigen Abwechslung dieser Akkorde, und enthält

- 1) die Kenntniß der harmonischen Dreyflänge mit ihren Umkehrungen;
  - 2) die Kenntniß der dissonirenden Stammakkorde mit ihren Umkehrungen;
  - 3) die Vorausnahme und Aufhaltung der Harmonie, oder die Anticipation und Retardation, und
  - 4) die richtige Fortbewegung der Intervallen bey der Verbindung der Akkorde, oder die richtige Fortbewegung der Consonanzen, und die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen.
- 5) Die Verbindung und Abwechslung der Akkorde, oder den Contrapunkt, der wieder seine besondern Eintheilungen enthält, und hauptsächlich in den einfachen und doppelten Contrapunkt unterschieden wird.

Der dritte Abschnitt der Grammatik enthält die Regeln der melodischen Tonverbindungen. Weil dieser besondere Theil der Grammatik seine völlige Ausbildung noch nicht erlangt hat, und weil überdies der zweyte Haupttheil der Kunst, der von einigen die Rhetorik genannt wird, in welchem gezeigt wird, wie die grammatischen Regeln zum Ausdruck der Empfindungen angewendet werden müssen, noch nicht wissenschaftlich genug bearbeitet worden ist, so pflegt man in die Lehre von der Melodie auch etliche solche Gegenstände aufzunehmen, die eigentlich in die Rhetorik der Kunst gehören. Man handelt in der Lehre von der Melodie

- 1) von der melodischen Verbindung einzelner Töne, oder von der Tonführung;
- 2) von den Tonfüßen und Figuren;
- 3) von der Ähnlichkeit der Tonfüße bey ihrer Verbindung, oder von dem Metrum;
- 4) von der Eintheilung derselben nach abgemessenen Zeiten, oder vom Takte und dessen verschiedenen Arten und Gattungen;

- 5) von der Ausweichung einer Tonart in andere Tonarten, oder von der Modulation;
- 6) von der Beschaffenheit der Endigungsart dieser melodischen Theile, oder von den Einschnitten, Absätzen und Schlussfällen;
- 7) von der rhythmischen Beschaffenheit, oder von der Vergleichung des Umfanges dieser melodischen Theile;
- 8) von der Verbindung der einzelnen melodischen Theile zu Perioden, oder von dem Periodenbaue, und
- 9) von den Formen der Tonstücke. Zu diesen drey Haupttheilen der Grammatik rechnet Forkel\*) noch folgende drey Hilfswissenschaften:

#### „I) Die Akustik (Schallehre).

Diese erklärt:

- a) die Entstehungsart der Klänge überhaupt;
- b) die Entstehungsart verschiedener Gattungen desselben insbesondere;
- c) die Dauer; und
- d) die Ausbreitung und Fortpflanzung desselben;
- e) den Widerschall, (Echo) nebst den verschiedenen Gattungen desselben;
- f) die Sympathie der Töne;
- g) akustische Phänomene.

#### II) Die Canonik. (Eintheilungslehre der Klänge.)

Diese lehrt:

- a) die Ausmessung der Tongrößen überhaupt;
- b) ihre Bildung zu ordentlichen Tönen und abgemessenen Intervallen insbesondere;
- c) die verschiedenen Gattungen von Intervallen;
- d) die Temperatur;
- e) den Einfluß der Akustik und Canonik auf die Instrumentenbaukunst.

#### III) Die musikalische Zeichenlehre, (Semeiographie.)

Sie erklärt:

- a) die Vintensysteme, auf und zwischen welche die eigentlichen Zeichen der Töne gesetzt werden;

\*) In der Einleitung zu seiner aug. Geschichte der Musik, S. 26.

- b) die Schlüssel zu den Quintensystemen, nebst den natürlichen Urzeichen ihres Unterschieds;
- c) die Noten als eigentliche Zeichen der Töne, in so fern sie Höhe und Dauer derselben bezeichnen;
- d) die Schweigezeichen; (Pausen);
- e) die Erhöhungs, Erniedrigungs, Wiederherstellungs- und Wiederholungszeichen;
- f) die Bogen, Striche und Punkte, nebst allem, was noch außerdem dazu gehört, einen musikalischen Gedanken fürs Gesicht genau so zu bezeichnen, wie er durch die Ausführung dem Ohre hörbar gemacht werden soll;
- g) die musikalische Orthographie. (Rechtschreibung.)

Es fehlt nicht an Tonkünstlern, die viel natürliche Anlage zur Composition haben, denen aber die Grammatik eine Bürde ist, deren sie sich zu entledigen suchen, weil ihnen Mangel an Uebungen im Contrapunkte die Befolgung ihrer Regeln erschweren. Um diese Mängel zu decken, beruft man sich auf die Erfahrung, daß es einem Tonstücke, in welchem diese Regeln auf das strengste befolgt sind, dennoch an ästhetischem Werthe gänzlich mangeln könne, und daß man im Gegentheil vielen Kunstwerken ihren ästhetischen Werth nicht absprechen könne, sollten auch gleich in denselben diese Regeln vernachlässigt worden seyn. Läßt sich aber wohl aus diesen Prämissen, wie oft geschieht, die Folge ziehen, daß grammatische Richtigkeit des Satzes ein bloßes Traumbild verjährten Eigensinnes sey? Junge Tonkünstler, die oft allzu geneigt sind, dergleichen Bürgen abzuschütteln, oder zu glauben, daß die Regeln des Genies einschränken, müssen sich hüten, daß sie nicht durch solche Scheingründe auf Irrwege gerathen; denn Behauptungen dieser Art sind immer Folgen eines auf Abwegen irrenden Kunstgefühls.

Grammatische Richtigkeit und ästhetischer Werth sind in einem

Tonstücke zwey ganz verschiedene Gegenstände; jene ist Folge des Fleißes und der Bildung in der niedern Klasse der Schule der Kunst, dieser aber ist Ausfluß des von gutem Geschmacke unterstützten Genies. \*) „Es giebt eine Klasse von Kunstwerken,“ sagt Forkel (in der Einleitung zu seiner Geschichte der Musik) „denen man gewisse hervorragende Schönheiten nicht absprechen kann, die aber dennoch die Forderungen der Kritik nicht in allen Fällen befriedigen. Bey dieser Art von Schritten ist zweyerley zu bemerken: 1) daß sie gerade da, wo sie schön sind, genau mit den Regeln der Kritik übereinstimmen; und 2) noch weit schöner seyn würden, wenn diese Regeln durch das ganze Werk hindurch befolgt wären. Solche Werke gefallen daher nicht, bewegen, weil sie neben den Schönheiten auch Fehler enthalten, sondern weil die Schönheiten derselben, die mit den richtigen Grundsätzen der Kunst vollkommen übereinstimmen, so hervorstechend sind, daß sie das Mißvergnügen, welches die neben ihnen befindlichen Fehler erregen würden, zu unterdrücken und zu überwiegen vermögen. Wie viel größer würde aber die Wirkung solcher Stücke seyn, wenn die Kraft ihrer Schönheiten nicht durch die damit contrastirenden Fehler geschwäche würde?“

Ueberhaupt genommen, hat es mit den Fehlern wider die Grammatik in der Musik die nemliche Bewandniß, wie in der Sprache; das Gefühl des Kenners wird durch solche Fehler beleidigt. Eben desswegen verlangt man, daß derjenige, der uns Kunstwerke, es sey nun vermittelst der Sprache des Verstandes, oder es sey vermittelst der Sprache der Empfindung, darstellt, den mechanischen Theil der Ausdrucksmittel seiner Kunst völlig in seiner Gewalt habe. Was würde man von dem Dichter sagen, der in einer Sprache dichten wollte, deren Theile nicht richtig zusammen zu setzen er noch nicht im Stande ist? Und welche Gründe sollten wohl den

**Konsequer** berechtigten, bey der Ver-  
bindung seiner Ausdrucksmittel wes-  
niger pünktlich zu seyn?

**Kurz**, bey Kunstwerken, in wel-  
chen die grammatischen Regeln vers-  
nachlässiget sind, wird das Gefühl  
des Kenners in einen mißbehaglichen  
Zustand versetzt, es fühlt sich mit-  
ten im Genuße des Kunstwerks  
gleichsam gebrungen, diese Anstöß-  
igkeiten zu verbessern; und dieses  
wird ihm ein Hinderniß, und raubt  
ihm in einem gewissen Grade den  
Genuß desselben.

**Graun'sche** Sylben, s. Solmi-  
sation.

**Grave**, ernsthaft. Von dieser Vor-  
tragsart ist schon in dem Artikel  
Con gravità gehandelt worden.

**Gravecymbalum**. So wurde vor  
Zeiten der Älgeel genannt.

**Graves** claves, graves voces, oder  
auch *gravia loca*. Mit diesen Aus-  
drücken pflegte man vor Zeiten den  
Umfang der Töne von dem großen  
A bis zum kleinen g zu bezeichnen.

**G**, Tinctio. Termin. Mus. Diffinit.

**Gravis**, s. Accentus ecclesia-  
stici.

**Grazie**, s. Anmuth.

**Graziolo**, gefällig, mit Anmuth.  
**Gri-gorianischer** Gesang. Der  
Choralgesang in den sogenannten  
acht Kirchentönen, der im sechsten  
Jahrhundert von dem Papste Gre-  
gorius Magnus in der christli-  
chen Kirche eingeführt wurde. Er  
wird auch zuweilen der Römische  
Gesang, am gewöhnlichsten aber  
Cantus firmus, oder der feste Ge-  
sang, genannt.

**Grell**. Ein Ausdruck, der aus der  
Malerey in die Musik übergetragen  
worden ist, und in derselben einen  
Vortrag bezeichnet, bey welchem  
die Modifikationen der Stärke des  
Tones zu absteigend, und die Ac-  
cente zu heftig intonirt werden.

**Gresham'sches** Collegium. Dies-  
se zu London im Jahre 1596. von  
Thomas Gresham gestiftete öf-  
fentliche Lehranstalt, bey welcher in  
allen Wissenschaften Unterricht er-  
theilet wird, die auf Universitäten  
gelehrt werden, verdient deswegen  
in diesem Werke einen besondern  
Artikel, weil mit derselben der  
Unterricht in der Musik verbunden  
ist, und jederzeit einer von den  
dazu bestellten sieben Professoren

den Amstittel eines Professors der  
Musik führt.

**Johann Bull**, der zu Orford  
die musikalische Doktorwürde erhal-  
ten hatte, war der erste zu dieser  
Lehranstalt berufene Professor der  
Musik, der mit den sechs übrigen  
Lehrern im Monate Julius des  
1597sten Jahres sein Lehramt an-  
trat. Alle Wissenschaften werden  
in diesem Institute Vormittags in  
lateinischer, und Nachmittags in  
englischer Sprache gelehrt; in der  
Musik hingegen wird der Unterricht  
bloß in der englischen Sprache er-  
theilt.

**Griffbret**, nennet man das Stück  
abgerundetes Holz, welches bey den  
Seigenarten und bey denjenigen  
Saiteninstrumenten; bey welchen  
die Saiten mit den Fingern der  
linken Hand verkürzt werden, auf  
den Hals des Instrumentes ange-  
leimt ist, und über einen Theil des  
Sangbodens hinab reicht. Es dies  
net dazu, daß die darüber liegenden  
Saiten mit den Fingern auf dassel-  
be aufgedrückt, ihr klangerreicher Theil  
dadurch verkürzt, und also Verschie-  
denheit des Tones in Ansehung der  
Höhe und Tiefe hervorgebracht wer-  
den kann.

**Großgedakt** oder **Großgedakt**  
ist die größte gedeckte Fledenstimme  
in dem Manuale einer Orgel. Sie  
ist gemeinlich von 16, in Positiven  
aber nur von 8 Fußton.

**Großstimme**. Mit diesem Namen  
pflegte man ehemals das ungestrichene  
c auf der Trompete zu bezeichnen.  
**G. Trompete**.

**Gropppo**, die **Walze**, ist eine Seh-  
manier von vier geschwinden Noten  
von gleicher Geltung, bey welcher  
die erste und dritte Note auf einer-  
ley Stufe, die zweyte und vierte  
aber eine Stufe höher und tiefer  
stehen; z. E.



**Gros-sa**. Gewisse alte Kirchenmu-  
siken in vierfachen, runden und  
weisen Noten, wurden vor Zeiten  
Gros - sa genannt. **G. Rouf-  
seau** in seinem Dictionnaire de Mu-  
sique.

**Groß.** Man bedienet sich dieses Beywortes, als Kunstausdruck beschränkter, hauptsächlich um die Beschaffenheit der Intervallen anzuzeigen. Die Intervallen sind gewöhnlich bey einer gleichen Anzahl von Stufen dennoch verschieden: so bestehet z. B. die Terz  $c \circ \circ$  aus zwey ganzen Tönen, die Terz  $c \circ \circ g$  hingegen nur aus einem ganzen und großen halben Tone. Um diesen Unterschied anzuzeigen, nennet man die erste eine große, die letzte aber eine kleine Terz, weil sich zwischen den Tönen der ersten ein größerer Raum, als zwischen den Tönen der letzten befindet. Die nemliche Bewandniß hat es auch mit den Sexten, Septimen und Secundis, die ebenfalls in große und kleine eingetheilt werden, und von welchen man ein vollständiges Verzeichniß in der Tabelle findet, die dem Artikel Intervall beygefügt ist.

Das Beywort groß wird auch gebraucht, um damit die tiefste Oktave unseris Tonsystemes, und die in dieser Oktave enthaltenen Töne zu bezeichnen; so sagt man z. E. das große C, das große A u. s. w.

**G. Tabulatur,**

**Große Bassgeige, s. Contraviohon.**

**Große Diessis, s. Diösis.**

**Große Oktave, siehe Tabulatur.**

**Große Secunde, s. Intervall und Secunde.**

**Große Septime, s. Septime und Intervall.**

**Große Sexte, s. Intervall und Sexte.**

**Große Terz, s. Intervall und Terz.**

**Großer Basspommer, Bombardons.** ist ein veraltetes Blasinstrument, dessen Beschreibung man in dem Artikel Pommeren findet.

**Großer ganzer Ton.** Die fünf ganzen Töne, welche in der diatonischen Tonleiter zwischen den Grenzen einer Oktave enthalten sind, können nicht in gleicher Größe oder in einem gleichen Verhältnisse ausgedeutet werden. Von der Nothwendigkeit der Verschiedenheit derselben wird man theils durch die natürliche Entstehungsart der Töne vermittelst der Theilung einer Saite, von der in dem Artikel Verhältniß gehandelt wird, theils aber auch durch die Theilung der Intervallen, und durch die Addition und Subtraction ihrer Verhältnisse überzeugt. Wenn man z. B. die große Terz  $c \circ \circ$  harmonisch theilet, als \*)

o	:	o
5	:	4
10	:	8
90	:	80
c	:	72

so kommen die beyden ganzen Töne  $c \circ d$  und  $d \circ$ , in welche sie durch diese Theilung zerfällt, in verschiedener Größe zum Vorschein, nemlich der Ton  $c \circ d$  in dem Verhältnisse  $9 : 8$ , und  $d \circ$  in dem Verhältnisse  $10 : 9$ . \*\*) Weil nun das Verhältniß des Tones  $c \circ d$ , nemlich  $9 : 8$  um das syntonische Komma ( $81 : 80$ ) größer ist, als das Verhältniß des Tones  $d \circ$  oder  $10 : 9$ , \*\*\*) so nennet man jenen den großen, diesen hingegen den kleinen ganzen Ton. †)

Die Richtigkeit der harmonischen Theilung der großen Terz, wodurch

\*) Das dabey zum Grunde liegende Verfahren wird in dem Artikel Theilung des Verhältnisses verglichen.

\*\*) Auf welche Art die oben bey der harmonischen Theilung der Terz zum Vorschein kommenden Verhältnisse  $90 : 80$  und  $80 : 72$  abgekürzt, oder auf ihre Wurzelzahlen  $9 : 8$  und  $10 : 9$  reducirt werden, findet man in dem Artikel Reduktion der Verhältnisse.

\*\*) S. Vergleichung der Verhältnisse.

†) Diese Verschiedenheit des ganzen Tones, und zwar in den angezeigten Verhältnissen  $9 : 8$  und  $10 : 9$ , wurde schon in dem ersten Jahrhundert der Christlichen Zeitrechnung von Didymus gefunden. Vorher bedekten sich die Griechen des ganzen Tones jederzeit in einerley Tongröße, nemlich in dem Verhältnisse  $9 : 8$ . Weil nun dadurch die große Terz, die aus zwey ganzen Tönen bestehet, bis zum Uebelstande zu hoch, und dadurch das Verhältniß derselben zu weit von der Unität entfernt wurde, weil es die Verbindung

sie in einen großen und kleinen ganzen Ton in den angezeigten Verhältnissen zerfällt, wird sowohl durch die Addition, als auch durch die Subtraktion der Intervallenverhältnisse bekräftigt. Will man z. B. mittelst der Addition der Verhältnisse zweyer ganzen Töne das Verhältnis der großen Terz (5 : 4) erhalten, so darf man weder die Verhältnisse zweyer großen, noch zweyer kleinen ganzen Töne verbinden; denn im ersten Falle würde das Verhältnis der Terz um das syntonische Komma zu groß, im zweiten Falle aber zu klein seyn, sondern man muß das Verhältnis des großen ganzen Tones zu dem Verhältnis des kleinen\* addiren, wenn das richtige Verhältnis der großen Terz zum Vorschein kommen soll; z. E.

$$\begin{array}{r} \text{e d} = 9 : 8 \\ \text{und d e} = 10 : 9 \\ \hline \text{gibt e e} = 90 : 72 \\ \text{1) } \underline{\hspace{1.5cm}} \\ \text{10 : 8} \\ \text{2) } \underline{\hspace{1.5cm}} \\ \text{5 : 4} \\ \text{0} \quad \text{0} \end{array}$$

Aus eben dieser Ursache bleibt auch der kleine ganze Ton übrig, wenn von dem Verhältnis der großen Terz der große ganze Ton abgezogen wird; z. E.

$$\begin{array}{r} \text{von c e} = 5 : 4 \\ \text{abgezogen c d} = 8 : 9 \\ \hline \text{40 : 36} \end{array}$$

bleibt übrig d e = 10 : 9

Zieht man hingegen von der großen Terz den kleinen ganzen Ton ab, so bleibt der große Ton übrig, als:

$$\begin{array}{r} \text{von c e} = 5 : 4 \\ \text{abgezogen d e} = 9 : 10 \\ \hline \text{45 : 40} \end{array}$$

bleibt übrig e d = 9 : 8

zweyer großen ganzen Töne 81 : 64 ausmache, so war dieses ohne Zweifel eine der Hauptursachen, warum die Terzen von den Griechen unter die Dissonanzen gerechnet wurden.

\*) Es ist oben schon angemerkt worden, daß das in höhern Zahlen zum Vorschein kommende Verhältnis auf die im Artikel Reduktion der Verhältnisse beschriebene Art auf seine Wurzelzahlen reducirt wird.

Von den beyden ganzen Tönen c d und d e ist also der erste jederzeit der große ganze Ton in dem Verhältnisse 9 : 8, d e aber ist der kleine ganze Ton in dem Verhältnisse 10 : 9; und man wird nun die Ursache einsehen, warum z. B. in den Artikeln D dur und D moll in den Tonleitern dieser beyden Tonarten die erste Stufe zur zweyten in dem Verhältnisse 10 : 9, in den beyden Tonarten c dur und c moll hingegen, diese Stufen in dem Verhältnisse 9 : 8 vorgestellt werden.

Die obere Hälfte der ursprünglichen Tonleiter, nemlich die Folge der Töne f g a h c, enthält die Folge dreyer ganzen Töne, nemlich f g, g a und a h, von welchen der erste wieder ein großer und der zweyte ein kleiner ganzer Ton ist, weil die Tonfolge f g a h c, als eine reine Quinte, durch die harmonische Theilung in eine große und kleine Terz zerfällt, z. E.

$$\begin{array}{r} \text{f} \quad \text{g} \quad \text{a} \\ \text{3} \quad : \quad \text{2} \\ \hline \text{6} : 5 : 4 \\ \hline \text{30} : 24 : 20 \\ \text{f} \quad \quad \text{a} \quad \quad \text{c} \\ \hline \text{30} \quad \text{f} \quad \text{gleich} \quad \text{24} \quad \text{a} \\ \text{gleich} \quad \text{24} \quad \text{gleich} \quad \text{20} \quad \text{c} \\ \text{5} \quad \text{4} \quad \text{6} \quad \text{20} \\ \text{::} \quad \text{::} \quad \text{::} \\ \text{4} \quad \text{5} \end{array}$$

Da die große Terz f a, eben so, wie oben die große Terz c e, durch die harmonische Theilung in die Verhältnisse 9 : 8 und 10 : 9 zerfällt, so ist f g wieder der große, g a aber, der kleine ganze Ton. Der dritte ganze Ton a h ist wieder groß, weil theils jede kleine Terz einen großen ganzen Ton enthält, theils auch, weil, wenn man von dem Verhältnisse der übereinstimmigen Quarte f h (45 : 32) einen ganzen Ton abziehen will, um

das Verhältniß der großen Terz zu erhalten, man keinen kleinen, sondern einen großen ganzen Ton abziehen muß, wenn das Verhältniß der großen Terz zum Vorschne kommen soll, z. E.

$$\begin{array}{r} \text{von } f \text{ h} = 45 : 32 \\ \text{abgez. } a \text{ h} = 8 : 9 \\ \hline 360 : 288 \\ 6) \\ 60 : 48 \\ 6) \\ 10 : 8 \\ 2) \end{array}$$

$$\text{bleibt } f \text{ a} = 5 : 4$$

Die beyden Töne  $f$   $g$  und  $a$   $h$  sind also wieder große ganze Töne in dem Verhältnisse  $9 : 8$ ;  $g$   $a$  hingegen ist, eben so, wie  $d$   $e$ , ein kleiner ganzer Ton in dem Verhältnisse  $10 : 9$ .

Auf diesen Unterschied der großen und kleinen ganzen Töne muß man bey den verschiedenen Berechnungsarten der Verhältnisse, besonders bey der Addition und Subtraktion derselben sehr aufmerksam seyn, damit man nicht statt eines großen ganzen Tones einen kleinen, oder statt eines kleinen einen großen in die Berechnung der Verhältnisse bringe, und im ersten Falle ein syntonisches Komma zu viel, im zweiten Falle aber zu wenig erhalte. Gelegt, man wolle das Verhältniß der verminderten Quinte  $h$   $f$  ( $64 : 45$ ) aus den Verhältnissen zweyer kleinen

$$\begin{array}{r} \text{der kleine Ton} = 10 : 9 \\ \text{und das Komma} = 81 : 80 \\ \hline 81\phi : 72\phi \\ 9) \\ \text{machen den} \\ \text{großen ganzen Ton} = 9 : 8 \end{array}$$

2) besteht der große ganze Ton aus dem großen Limma ( $27 : 25$ )

$$\begin{array}{r} \text{das große Limma} 25 : 27 \\ \text{und der große halbe Ton} 24 : 25 \\ \hline 100 : 135 \\ 50 : 54 \\ \hline 600 : 675 \\ 5) \\ 120 : 135 \\ 5) \\ 24 : 27 \\ \hline \text{machen den} 3) \\ \text{großen Ton} = 8 : 9 \end{array}$$

Terzen mittelst der Addition derselben darstellen, weil die beyden kleinen Terzen  $h$   $d$  und  $d$   $f$  eine verminderte Quinte ausmachen, so würde das Verhältniß der verminderten Quinte um das syntonische Komma ( $81 : 80$ ) zu groß seyn; denn weil jede kleine Terz einen großen ganzen Ton in sich faßt, so würden durch die Addition zwey kleiner Terzen auch zwey große ganze Töne in das Verhältniß der verminderten Quinte gebracht, die doch in ihrer Tonfolge (z. E. in  $h$   $c$   $d$   $e$   $f$ ) nur einen großen und einen kleinen ganzen Ton enthalten kann. In dem Artikel Vergleichung der Verhältnisse findet man einen ähnlichen Fall völlig gerallert, wodurch man sich noch mehr überzeugen kann, wie nöthig es sey, bey der Addition und Subtraktion der Verhältnisse auf den Unterschied der großen und kleinen ganzen Töne Acht zu haben, um kein zu großes oder zu kleines Verhältniß zu erhalten.

In der unten folgenden Tabelle findet man, wie viel jedes Intervall große und kleine ganze, und große und kleine halbe Töne enthält.

Hier ist noch zu erinnern, daß der große ganze Ton

1) den kleinen ganzen Ton und das syntonische Komma in sich faßt, als:

und aus dem kleinen halben Tone ( $25 : 24$ ); z. B.

3) besteht der große ganze Ton aus dem kleinen Limma (135 : 128)

das kleine Limma,	135	:	128
und der große halbe Ton	16	:	15
	810		640
	135		128
	2160	:	1920

6)

machen 4) den großen Ton =  9 : 8

4) besteht der große ganze Ton auch aus dem kleinen und gro-

der kleine halbe Ton	25	:	24
und der große halbe Ton,	16	:	15
	150		120
	25		24

und das syntonische Komma	400	:	360
	81	:	80
	3240	:	2880

4)

machen 9) den großen Ton =  9 : 8

Die kleinern Intervallen, aus welchen der kleine ganze Ton besteht,

findet man in dem Artikel kleinerer ganzer Ton.

Die Interwallen mit dem Gehalte ihrer großen und kleinen ganzen und großen und kleinen halben Zöne.

Gro	Interwallen.	Verhältniſſe beisſelben.	enthält	Große ganz ke Zöne.		Kleine ganz ke Zöne.		Große halb ke Zöne.		Kleine halb ke Zöne.	
				3 große ganze	1 kleine ganze	2 große halbe	1 kleine halbe	2 große halbe	1 kleine halbe		
Die Oktave	—	2 :: 1	—	3	1	2	1	2	1	2	1
Quinte	—	3 :: 2	—	2	1	1	1	1	1	1	1
Quarte	—	4 :: 3	—	1	1	1	1	1	1	1	1
große Terz	—	5 :: 4	—	1	1	1	1	1	1	1	1
kleine Terz	—	6 :: 5	—	1	1	1	1	1	1	1	1
große Sekte	—	8 :: 5	—	2	1	1	1	1	1	1	1
kleine Sekte	—	9 :: 8	—	2	1	1	1	1	1	1	1
große Septime	—	15 :: 8	—	3	2	2	1	2	1	2	1
kleine Septime	—	16 :: 9	—	3	2	2	1	2	1	2	1
verminderte Quinte	—	64 :: 45	—	1	1	1	1	1	1	1	1
übermäßige Quinte	—	45 :: 32	—	2	1	1	1	2	1	2	1
übermäßige Quarte	—	25 :: 16	—	2	1	1	1	1	1	1	1
verminderte Quarte	—	32 :: 25	—	1	1	1	1	1	1	1	1
verminderte Septime	—	128 :: 75	—	1	1	1	1	2	1	2	1
verminderte Terz	—	256 :: 125	—	1	1	1	1	2	1	2	1
übermäßige Sekte	—	225 :: 128	—	1	1	1	1	1	1	1	1
übermäßige Sekunde	—	75 :: 64	—	1	1	1	1	1	1	1	1
Der große ganze Ton	—	9 :: 8	—	besteht aus dem kleinen halben Zöne und aus dem großen Klamma.							
kleine ganze Ton	—	10 :: 9	—	aus einem großen und kleinen halben Zöne.							
große halbe Ton	—	16 :: 15	—	aus dem kleinen halben Zöne und aus der Diefis.							

**Großer halber Ton.** Man ist gewohnt, die beiden kleinsten Intervallen, deren man sich in der praktischen Musik bedient, mit dem gemeinschaftlichen Namen eines halben Tones zu benennen, ihre Verschiedenheit aber durch die Bezwörter *ter* groß und *klein* zu bezeichnen.

Der große halbe Ton ist in der diatonischen Tonleiter von der drit-

Von der reinen Quarte  
abgezogen die große Terz  
bleibt für den halben Ton

ten zur vierten, und von der siebenten zur achten Stufe enthalten, und macht den Unterschied zwischen der reinen Quarte und großen Terz, und zwischen der Oktave und großen Septime aus. Daher findet man auch das Verhältniß derselben, wenn man von der reinen Quarte die große Terz, oder von der Oktave die große Septime abziehet, *z. E.* \*)

$$\begin{array}{l} c f = 4 : 3 \\ c o = 4 : 5 \\ o f = 16 : 15 \end{array}$$

Ober von der Oktave ==  
abgezogen die große Septime

$$\begin{array}{l} C c = 2 : 1 \\ c h = 8 : 15 \end{array}$$

bleibt für h c — — — 16 : 15

Das Verhältniß des großen halben Tones ist demnach 16 : 15.

Wenn mit der diatonischen Tonleiter eines Grundtones solche Töne vermischt werden, welche ein anderer Grundton in seiner Leiter nothwendig macht, *z. E.* wenn die Töne der Tonleiter c d e f g a h c mit der siebenten Stufe der Tonleiter von d oder e, nemlich mit den Tönen cis und dis vermischt werden, als c cis, d dis, u. s. w. so entwickelt sich diejenige Tonfolge, die

man die diatonische chromatische Tonleiter nennet, \*\*) und zugleich in den Tönen c cis oder d dis, u. s. w. dasjenige kleine Intervall, welches man, weil sein Verhältniß kleiner ist, als das Verhältniß des großen halben Tones, den kleinen halben Ton nennet, welcher den Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz ausmacht.

Wenn man daher von der großen Terz die kleinen abziehet, *z. E.*

von der großen Terz  
abgezogen die kleine Terz

$$\begin{array}{l} c o = 5 : 4 \\ cis o = 5 : 6 \end{array}$$

bleibt für c cis — 25 : 24

so erhält man das Verhältniß des kleinen halben Tones 25 : 24, welches mit dem Verhältnisse des großen halben Tones 16 : 15 verbunden oder addirt, den kleinen ganz-

zen Ton ausmacht, woraus man die Ursache einseheth, warum diese kleinen Intervallen halbe Töne genannt werden; *z. E.*

$$\begin{array}{l} \text{der große halbe Ton} = 16 : 15 \\ \text{und der kleine halbe Ton} = 25 : 24 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 80 \quad 60 \\ \text{machen zusammen} \quad 32 \quad 30 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 400 \quad 360 \\ \hline \end{array}$$

$$\begin{array}{l} 4) \quad \hline \text{den kleinen ganzen Ton} = 10 : 9 \end{array}$$

Weil der große halbe Ton zwey solche neben einander liegende Stufen enthält, zwischen welchen keine andere Saite vorhanden ist, so nenn-

net man ihn auch die kleine Secunde, und unterscheidet ihn dadurch von dem ganzen Tone, oder von der großen Secunde, welche

\*) E. Subtraktion der Verhältnisse.

\*\*) E. Klangverhältniß.

ebenfalls ein Intervall von zwey Stufen ist, welches aber zwischen seinen Stufen noch eine andere Stufe enthält. Den kleinen halben Ton hingegen nennet man in der Reihe der Intervallen die übermäßige Prime, weil die beyden zu diesem Intervalle gehörigen Töne auf einer und eben derselben Stufe vorgestellt werden, z. E. c eis, des d, b h u. s. w.

Dasjenige, was in Rücksicht auf die Harmonie von dem großen hal-

ben Töne zu bemerken ist, \*) findet man in dem Artikel Secunda. Hier ist daher nur noch zu erinnern, daß der große halbe Ton aus dem kleinen halben Töne, und aus demjenigen Verhältnisse bestehet, welches man die Diesis nennet, denn wenn man das Verhältniß des kleinen halben Tones (25 : 24) und das Verhältniß der Diesis (128 : 125) addirt, erhält man das Verhältniß des großen halben Tones; z. E.

$$\begin{array}{r}
 \text{die Diesis} = 128 : 125 \\
 \text{und der kleine halbe Ton} = 25 : 24 \\
 \hline
 \phantom{\text{die Diesis}} = 640 : 500 \\
 \text{machen zusammen} = 256 : 250 \\
 \hline
 \text{den großen} = 32\phi\phi : 30\phi\phi \\
 \text{halben Ton} = 2) \phantom{32\phi\phi} : 15
 \end{array}$$

Der große halbe Ton bestehet ferner aus zwey kleinen Intervallen, die in der praktischen Musik nicht gebräuchlich sind, sondern nur bey der Berechnung der Tonverhältnisse vorkommen, und die man das kleine Limma (135 : 126)

und das Diaschisma (2048 : 2025) nennet. Wenn die Verhältnisse dieser beyden Intervallen addirt werden, kömmt das Verhältniß des großen halben Tones zum Vorschein, z. E.

$$\begin{array}{r}
 \text{das Diaschisma} = 2048 : 2025 \\
 \text{und das kleine Limma} = 135 : 128 \\
 \hline
 \phantom{\text{das Diaschisma}} = 10240 : 16200 \\
 \phantom{\text{das Diaschisma}} = 6144 : 4050 \\
 \text{machen zusammen} = 2048 : 2025 \\
 \hline
 8) 27648\phi : 25920\phi \\
 \hline
 6) 3456 : 3240 \\
 \hline
 9) 576 : 540 \\
 \hline
 4) 64 : 60 \\
 \hline
 \text{den großen halben Ton} = 16 : 15
 \end{array}$$

Großes Limma, s. Limma.  
Großgedakt, s. Grobgedakt.  
Grundabsatz nennet man einen solchen vollständigen Abschnitt der

Melodie, der sich auf der Grundlage des Dreypfanges der Tonica endiget; \*\*) z. E.

\*) Der kleine halbe Ton wird in der Harmonie nicht als ein harmonisches Intervall, sondern nur im Durchgange gebraucht.

\*\*) S. Absatz.



**Grundakkord, s. Stammat-**  
**ford.**

**Grundbaß** oder **Fundamental-**  
**baß.** Man versteht darunter nicht die tiefste Stimme eines Tonstückes, die man gewöhnlich den Baß oder die Grundstimme desselben nennet, sondern es werden unter dem Ausdrucke Grundbaß diejenigen Fundamentaltöne der Tonart verstanden, auf welche sich alle einzelne Akkorde einer Grundstimme, durch deren Verbindung das harmonische Gewebe eines Tonstückes zum Vorscheine kömmt, anknüpfen müssen, wenn sie als einzelne Glieder des Ganzen die unumgänglich notwendige Beziehung auf die zum Grunde liegende Tonart enthalten sollen. Diese Fundamentaltöne einer jeden Tonart sind die Tonica mit ihrer Ober- und Unterdominante, das heißt, der Grundton der Tonart mit seiner Quinte und Quarte.

Daß die Quarte und Quinte eines angenommenen Grundtones an und für sich selbst die ersten Töne der Tonart sind, davon kann man sich schon aus der Entstehungsart der Töne vermittelst der Theilung einer Saite überzeugen, denn die ganze Saite, als Grundton der übrigen Töne, die durch ihre Theilung zum Vorscheine gebracht werden sollen, giebt in  $\frac{1}{2}$  die Oktave, ein Intervall, welches von dem Grundtone nicht wesentlich verschieden ist; die zweite Theilung hingegen in  $\frac{2}{3}$  giebt die Quinte, und die dritte Theilung in  $\frac{3}{4}$  giebt die Quarte der ganzen Saite. Oder wenn man lieber von der arithmetischen, oder harmonischen Theilung

der Oktave \*) ausgehen will, so zeigt sich bey der arithmetischen Theilung derselben unten die Quarte und oben die Quinte; bey der harmonischen Theilung hingegen verhält es sich umgekehrt, das heißt, der untere Theil macht die Quinte, und der obere die Quarte aus.

Von der Wichtigkeit der vierten und fünften Stufe eines Grundtones auf Seiten der Harmonie ist besondere überzeugt uns der Umstand, daß in den drey Dreyklängen des Grundtones und der vierten und fünften Stufe alle Töne der Tonart enthalten sind, und daß also jeder Ton der Tonart seinen eigentlichen Grundton in einem Grundtone dieser drey Dreyklänge findet, und daß auf diese Art jeder Ton in der vollkommensten harmonischen Zusammenstimmung der Töne, nemlich in einem Grunddreysklänge der Tonart enthalten seyn kann. Daher sind auch die Grundtöne dieser drey wesentlichen Dreyklänge der Tonart, nemlich die Tonica mit ihrer Ober- und Unterdominante diejenigen Fundamentaltöne der Tonart, auf welche sich alle übrigen Akkorde beziehen müssen, und machen eben deswegen den Grundbaß eines Tonstückes aus.

Von einem solchen Grundbasse macht man niemals praktischen Gebrauch; er wird daher auch niemals in den Partituren ausgeführt, sondern die Kenntniß desselben ist bloß deswegen nöthig, um die Richtigkeit der Harmonie in zweifelhaften Fällen zu beurtheilen. Diese Beurtheilung gründet sich eigentlich

\*) S. Theilung der Verhältnisse:

auf die Ableitung der Stamms- und abstammenden Akkorde, von welcher in andern Artikeln gehandelt wird; \*) daher mag folgen:

des Beispiel zur historischen Kenntniß dieses Gegenstandes hier genug seyn.

Rameau \*\*) war der erste, der ein System des Grundbasses entwickelt, und dadurch Gelegenheit gegeben hat, daß die Regeln der Harmonie in einen bessern Zusammenhang gebracht worden sind. Der Umstand, daß viele seiner Landsleute diese Entwicklung eines Grundbasses über die Gebühr erhaben, und den Rameau als den einzigen Befehlgeber im Reiche der Harmonie anerkannt wissen wollten, mag wohl die Hauptursache seyn, warum einige deutsche Theoristen besondere Ausfälle auf die allerdings für die Harmonie sehr wichtige Theorie des Grundbasses

gemacht haben, die doch selbst den Grundbaß als demjenigen Gegenstand anerkennen, nach welchem der richtige Gebrauch der Akkorde in zweifelhaften Fällen beurtheilt werden muß. Es ist daher in der That zu verwundern, daß ein Denker wie Sulzer, durch lokale Verhältnisse veranlaßt, sich hat verleiten lassen, in seiner Theorie der schönen Künste, im Artikel Fundamentalbaß, über Rameau's Verdienst in Ansehung der Entwicklung des Grundbasses ein sich so widersprechendes Urtheil zu fällen.

\*) S. die Artikel Akkord und Stammakkord.

\*\*) Jean Baptiste Rameau, Organist an der Domkirche zu Clermont in Auvergne, und Königl. Cabinetkomponist zu Paris.

„Wer nur,“ sagt er in dem angezeigten Artikel, „einigermaßen mit den wahren Regeln der Harmonie bekannt ist, hat selten nöthig, daß ihm dieselbe erst durch einen Fundamentalbaß erläutert werde.“ \*) — Rameau hat zuerst einen geschriebenen Fundamentalbaß eingeführt, daher seine Landsleute ihn für den Erfinder desselben ausgeben. Einige derselben sind so unwissend, daß sie mit lächerlicher Dreistigkeit vorgeben: Rameau habe die Wissenschaft der Harmonie, die vor ihm sehr ungewiß gewesen, zuerst auf Grundbaße zurück geführt, und gezeigt, daß gewisse Akkorde keine wahren Grundakkorde, sondern Verwechslungen andrer Fundamentalakkorde seyen. Diese Leute müssen also nicht wissen, daß die Wissenschaft des doppelten Contrapunktes, die viel italiänische und deutsche Tonsetzer unendlich besser verstanden haben, schlechterdings auf diese Kenntniß der Grundharmonien gebauet sey; indem es im doppelten Contrapunkt unmöglich ist, nur einen Takt ohne die Verwechslung der Akkorde zu setzen. Was also mehr als hundert Jahre vor Rameau alle guten Tonsetzer gewußt und täglich ausgeübt haben, hat dieser wunderbare Mann, dieser einzige Befehlgeber der Musik, zuerst erfunden.“ —

Sagt diese ganze Stelle wohl etwas anders, als wenn man behaupten wollte, derjenige, der die erste zusammenhängende Grammatik einer Sprache schreibt, der die Modifikationen der Wörter, und

die Verbindungsarten derselben auf allgemeine Regeln oder Grundsätze bringt, habe die Sprache deswegen auf keine Regeln oder Grundsätze zurückgeführt, weil diese Regeln und Grundsätze täglich von denselben ausgeübt werden, und längst ausgeübt worden sind, welche diese Sprache reden?

Es würde hier zu weitläufig seyn, diese Vergleichung zu zergliedern, oder zu untersuchen, ob die Wissenschaft des doppelten Contrapunktes vor Zeiten des Rameau bey den deutschen und italiänischen Tonsetzern auf deutliches Bewußt seyn eines Grundbaßes gegründet gewesen sey; oder ob es überhaupt, nach Sulzers Ausdrucke, schlechterdings nothwendig sey, daß die Ausübung des doppelten Contrapunktes auf der Kenntniß des eigentlichen Grundbaßes beruhen müsse. —

Kein Theorist vor Rameau gedentt eines Fundamentalsbaßes zur Aufklärung zweifelhafter Fälle oder zur Beurtheilung des richtigen Gebrauchs der Harmonie; er war der erste, welcher den Grundbaß entwickelte, und darauf ein System bauete, nach welchem sich alles, was gute Tonsetzer vor ihm und zu seiner Zeit, in der Harmonie hervorbrachten, auf vernünftige Gründe zurück führen ließ, und aus welchem sich alle Theile der Harmonie wechselweise aufklärten und untersühten. Er hat also einen gegründeten Anspruch auf das *l'aum cuius*, und auf unsern Dank. Ueberdies haben seine Schriften die unmittelbare Veranlassung gegeben, daß in der Mitte des verwichenen Jahres

\*) Dieser Ausdruck ließ sich 50 Jahre nach der Entwicke lung der Theorie des Grundbaßes ganz wohl thun, nachdem mehr Zusammenhang unter die Regeln der Harmonie gebracht, und der Grundbaß längst festgesetzt war, nach welchem der richtige Gebrauch der Akkorde beurtheilt werden konnte. Dieser Grundbaß der richtigen Beurtheilung der Harmonie ist nach Sulzers eigenem Urtheile der wahre Grundbaß eines Satzes, denn er sagt kurz vor der angeführten Stelle: In zweifelhaften Fällen, wo man unthun könnte, auf welcher Grundharmonie gewisse Akkorde beruhen, kann er (der Grundbaß) sogleich die Zweifel heben, u. s. w. Es entstehen daher; in Rücksicht auf die oben angeführte Stelle, die Fragen: Wie waren die wahren Regeln der Harmonie, die es ansetzt selten nöthig machen, den Grundbaß zu Hülfе zu nehmen, vor der Entwicklung der Theorie des Grundbaßes beschaffen? — Nach welchem Grundbaße entschied man vorher die Nichtigkeit oder Unrichtigkeit der von Sulzer gemeinten zweifelhaften Fälle? — War nicht die Entwicklung des Grundbaßes die vorzüglichste Ursache, daß die jetzigen Regeln der Harmonie zu solchen Regeln erhoben werden konnten, wodurch man nur selten, nur in zweifelhaften Fällen, seine Zuflucht zum Grundbaße zu nehmen, genöthigt ist?

Jahrhunderts auch in Deutschland, und besonders in Berlin, viel über Harmonie und Contrapunkt geschrieben, und dadurch vieles aufgerklärt wurde, was vorher noch in Dunkelheit schwebte. Und ohne Zweifel tragen alle diese Schriften das ihrige dazu bey, daß wir seit geraumer Zeit nicht mehr nöthig haben, manchem Tonsetzer die Kenntniß von gewissen Behandlungsarten des Satzes gleichsam als ein Geheimniß abzukaufen, wie es vielleicht ehemals der Fall mehrmals gewesen seyn mag, weil Wasethon im ersten Theile seines Orchesters, Seite 149. ausdrücklich sagt: „Hieron, (nemlich von dem doppelten Contrapunkte) hat man gewisse Regeln und Anweisungen, insonderheit des berühmten Contrapunktisten Tetti seine, welche die Herren Musici vor solche Arcana halten, daß ich mir ein Bewußtsein machen würde, solche zu entdecken, zumal da mein Zweck hier nicht ist, einen Componisten zu machen, sondern nur diejenem, oder jenem Liebhaber ein richtiges Judicium von musikalischen Dingen zu formiren, wozu man eben dergleichen Mysterta nicht nöthig hat.“

**Grundstammakkord, s. Stammakkord.**

**Grundstimme, s. Bass.**

**Grundton** bezeichnet im engeren Sinne des Wortes denjenigen Ton, dessen harte oder weiche Tonleiter die Hauptgrundlage eines Tonstücks ausmacht, oder den Grundton derjenigen Tonart, in welcher ein Tonstück gesetzt ist. In einem weitern Sinne versteht man darunter auch den Grundton derjenigen Tonart, in welche sich die Modulation in der Folge eines Tonstückes hinwendet; in diesem Falle bedient man sich lieber zu seiner Bezeichnung, um ihn von dem Grundtone der Haupttonart zu unterscheiden, des Wortes *Tonica*. Im weitesten Sinne hingegen versteht man unter dem Worte Grundton den tiefsten Ton eines jeden besondern Akkordes, weil er gleichsam den übrigen Intervallen des Akkordes zur Grundlage dienet.

**G - Sch** läßt sich ist derjenige, welcher anzeigt, auf welcher Linie im Linien-systeme das eingestrichene g vorgesetzt werden soll. Man bedient sich desselben bey uns nur auf der zweyten Linie von unten, und sein Zeichen ist folgendes:



**G fol re ut.** Diese Sylben bezeichnen in der Solmisation des *G* und *o* die Note *g*, sowohl in der kleinen, als auch in der eingestrichenen Oktave, weil wegen der so genannten Mutation der Sylben *ut re mi fa sol la*, in den Eingübungen ohne Text auf dieser Note bald *sol*, bald aber auch *re* oder *ut* gesungen werden mußte.

Kam der Ton *g* oder *g* in dem Hexachorde von *c* vor, oder war *c* der Grundton des Gesanges, so fiel auf den Ton *g* die Sylbe *sol*, als:

*c d e f g a*  
*ut re mi fa sol la.*)

Bewegte sich aber der Gesang in dem Hexachorde des *Tones g*, das ist, wenn das Hexachord mit dem *Tone g* selbst angefangen würde, so fiel auf denselben die Sylbe *ut*, als

*g a h e d o*  
*ut re mi fa sol la.*

War hingegen der so genannte *cantus mollis* herrschend, in welchem die *b* Saite nothwendig wurde, so fiel auf den Ton *g* die Sylbe *re*, weil in diesem Falle der Ton *g* die zweyte Stufe des Hexachords von *f* war, auf welche immer die Sylbe *re* gesungen werden mußte, als:

*f g a b c d*  
*ut re mi fa sol la.*

Nach der neuern Solmisation, in welcher man sich durch Hinzufügung der siebenten Sylbe *si* der Unbequemlichkeit der Mutation der Sylben überhoben hat, wird die Note *g* stets mit der Sylbe *sol* bezeichnet.

Die Sylben *g sol re ut* bezeichnen zugleich den so genannten G-Schlüssel.

**Suddol**, oder **Sudol**, ist der Name einer bey dem gemeinen Manne in Rußland gebräuchlichen Violine mit drey Saiten, die mit einem kurzen Bogen gestrichen wird. Die Werlobie trägt man auf derselben nur auf der obern Saite vor, und die beyden übrigen, die in die Quinte gestimmt sind, werden zugleich als leere Saiten stets mit angestrichen.

**Gust** (die *Wache*.) wird von den Trompetern dasjenige Tonstück genannt, welches bey der Wachtparade geblasen wird, und entweder ein Marsch oder ein Vicinium zu seyn pflegt.

**Grisonische Hand**, s. **Solmisation**.

**Grisonische Sylben**, sind die sechs Sylben *ut re mi fa sol la*, welche aus *Arzjo* zur Bezeichnung seines Hexachordes wählte. S. **Solmisation**.

**Guitarre**. Ein Saiteninstrument, welches in Ansehung der Behandlung unter die Sattungen der Laute oder Zither gehört, sich aber in Rücksicht auf das Corpus sowohl von der Laute, als auch von der gemeinen Zither sehr merklich unterscheidet. Das Corpus der Guitarre gleicht dem der Bogeninstrumente, hat aber eine flache Resonanzdecke und keine F-Löcher, sondern in der Mitte ein rundes Schalloch. Der Boden ist ebenfalls flach, und die Zarge nach dem Verhältnisse der Größe der Decke und des Bodens höher, als bey den Geigenarten. Die Größe des Corpus hält ohngefähr das Mittel zwischen einer Violine und einem Violoncell. Der Hals der Guitarre ist breit, und auf dem Griffbrette sind die Tongriffe mit sogenannten Bunden bezeichnet, die aber von Elfenbein in das Griffbrett eingelegt sind. Oben an dem Halse befindet sich anstatt des Wirbelkastens ein flaches rückwärts gerichtetes Dreieck, in welchem die Wirbel laufen. Der Stieg, welcher breit und stark, aber sehr niedrig ist, wird auf der Resonanz-

decke angeleimt. Das Instrument ist mit sechs Saiten bezogen; die vier höhern sind gewöhnliche Darmsaiten, zu den beyden tiefern bedient man sich aber überponnener Saiten, die aus Schlußseide verfertigt werden. Die Stimmung dieser Saiten ist, *G A d g h e*; \*) sie werden, indem die linke Hand die Töne greift, mit den Fingern der rechten Hand, so wie bey der Laute, gerissen, und das Instrument wird an einem Bande hängend, welches über die Schultern gezogen wird, unter dem rechten Arme gehalten.

Die Guitarre ist besonders zur harmonischen Begleitung des einstimmigen Gesanges geeignet, und wird am gewöhnlichsten und häufigsten in Spanien gebraucht. Bey uns hat sie sich seit einiger Zeit zum Lieblingsinstrumente der Damen zu erheben gewußt.

Dieses Instrument ist von einem deutschen Künstler zu London mit einer Art von Claviatur versehen worden, wodurch es in Ansehung seiner Behandlung für die linke Hand Guitarre bleibt, für die rechte aber sich in ein Pianofort verwandelt, daher man ihm auch den Namen *Pianofortguitarre* gegeben hat. Die mechanische Einrichtung dieser Verbesserung besteht darinne, daß an dem untern rechten Backen der Resonanzdecke so viel Claves angebracht sind, als das Instrument Saiten hat. Diese Claves sind mit eben so viel Tangenten verbunden, welche bey der Berührung der ersten aus dem Schalloche hervortreten, und die Saiten, so wie die Hämmer bey dem Fortepiano, zum Klange bringen. Durch diese Einrichtung erlangt das Instrument den Vortheil eines festern und bestimmtern Tones, mehr Vollstimmigkeit, und, in Rücksicht auf die rechte Hand, ein leichteres Traktament.

**Gussel**, oder **Gusli**. Eine Art von liegender Harfe, die in Rußland sehr gebräuchlich ist. Sie gleicht in Ansehung der Form einem Clavier,

\*) Einige bestehen das Instrument auch nur mit fünf Saiten, die sie in die Töne *a d g h a* stimmen.

oder auch einem Hackebrette, nur daß sie weder wie jenes Tangenten hat, noch wie dieses mit Klöppeln geschlagen wird, sondern die Drathsaiten werden mit den Fingern gerissen. Ihr Umfang begreift einige Töne über zwey Oktaven, aber bloß nach der diatonischen Klangleiter. Kömmt in dem Tonstücke, welches darauf vorgetragen wird, eine Erhöhung eines Tones vor, so muß die Saite nahe am Stege gekneipt, und dadurch um einen halben Ton erhöht werden. Bey dem Traktamente des Instrumentes wird der starke Nachklang der Saiten durch Auflegung eines Theils der Hand gehemmt, während die Spi-

hen der Finger andere Saiten berühren.

Gustolo, s. con gusto.

Gut, bezeichnete in der Solmisation des Guido das große G, als den tiefsten Ton seines aus sieben Hexachorden bestehenden Tonsystemes. Weil nun mit diesem G das erste Herrachord anfang, so wurde auch jederzeit bey den Singübungen ohne Text, oder beyrn Solfeggiren oder Solmisation auf diese Note die Sopbe ut gesungen. <sup>1</sup> G. Solmisation. Guter Takttheil, oder gute Taktzeit, s. Niederschlag und Takt. Gymnopedie. Ein Gesang nach welchem die jungen Lacedaemontensnen nackt tanzten.

## S.

**H.** Mit diesem Buchstaben bezeichnet man die siebente diatonische Stufe unsers Tonsystemes, oder welches gleichviel ist, die zwölfte oder letzte Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter, deren Länge  $\frac{8}{15}$  von der Länge der ganzen Saite C beträgt. Nach der ältern Bezeichnungssart der Töne pflegt man diesen Ton b mi zu nennen.

Weil in der ältern Musik der Ton A der erste oder tiefste war, so machte der Ton h die zweyte Stufe der diatonischen Tonleiter aus, die deswegen auch mit dem zweyten Buchstaben des Alphabets, nemlich mit b bezeichnet wurde. Nachdem man nun angefangen hatte, die alte Lydische Tonart, deren Grundton k war, gegen welchen das b (unser modernes h) eine übermäßige Quarte ausmachte, nicht mehr ihrer ursprünglichen Beschaffenheit gemäß zu brauchen, sondern sie durch die Erniedrigung des Tones b um einen halben Ton, wie die Ionische Tonart zu behandeln, so wurde dadurch veranlaßt, daß unter allen Stufen der alten diatonischen Tonart die zweyte Stufe die einzige war, welche zwey Saiten hatte, die um einen kleinen halben Ton verschieden waren, nemlich 1) eine tiefere, die

gegen den Grundton der alten diatonischen Tonleiter, nemlich gegen a, eine kleine Secunde, gegen den Ton k aber, als den Grundton der Lydischen Tonart, eine reine Quarte ausmachte, und die also unsern modernen b entsprach, und 2) eine höhere, die gegen den Ton a einen ganzen Ton ausmachte, und die unserm h gleich war, und in der Ionischen, Dreyischen, Mixolydischen Tonart u. s. w. gebraucht wurde. Beyde wurden mit dem Buchstaben b bezeichnet. Weil man aber, wenn ein Tonstück in Noten gesetzt wurde, genöthigt war, anzudeuten, ob die höhere oder tiefere b Saite gelten sollte, so zeichnete man, wenn die tiefere genommen werden sollte, das sogenannte runde b bey dem Anfange des Tonstückes vor, und nannte in der Folge diese Saite b moll; sollte aber die höhere Saite bey der Ausführung des Tonstückes gebraucht werden, so wurde das sogenannte viereckichte b, aus welchem unser h entstanden ist, vorgesetzt, und diese Saite zum Unterschiede von der tiefern, b dur genannt.

In der modernen Musik hat man zur Bezeichnung der tiefern Saite dieser Stufe ihren ursprünglichen Namen b beybehalten, die höhere

aber mit dem Buchstaben h bezeichnet, und dadurch den Uebelstand bewirkt, daß der Ton b, der eigentlich in die (nicht ganz richtig so genannte) chromatische Reihe der Lüne gehört, mit einem einfachen Buchstaben bezeichnet wird, womit eigentlich (der Einrichtung der Benennung der übrigen Lüne zu Folge) nur die diatonischen Grundstufen, oder die so genannten natürlichen Lüne, bezeichnet zu werden pflegen.

In der ältern bloß diatonischen Musik konnte das b der Alten, oder unser h, nicht als Grundton einer Tonart angenommen werden, weil ihm die reine Quinte fehlte; denn der Ton f macht gegen h das dissonirende Intervall, welches man die verminderte Quinte nennet. Nach der jetzigen Einrichtung hingegen, kann h sowohl den Grundton zur harten, als auch zur weichen Tonart abgeben, weil er seine Quinte in dem Tone. fa findet.

Hackbret, oder Cimbal, ist ein bekanntes Schlaginstrument, dessen man sich anjetzt gemeinlich nur noch bey der Tanzmusik der niedern Volksklassen bedient. Es besteht aus einem hölzernen Rahmen mit einem Boden und mit einer Sange

decke, auf welcher die Drathsaiten zwey- oder dreyhörig auf Boden oder gedrehten Stegen ruhen, die mit zwey hölzernen Klappeln geschlagen werden. Es erhält sich noch hier und da bey der Tanzmusik wegen seines rauschenden und ausfüllenden Tones; von der Tanzmusik feinerer Zirkel ist es schon längst ausgeschlossen.

Halbradenz, oder unvollkommener Tonenschluß. Darunter versteht man im Saße eine solche Tonformel, die auf der Grundlage des Dreyklanges der Dominante einen Absatz, oder Ruhepunkt des Geistes ausmacht, nach welchem das Ohr noch etwas nachfolgendes erwartet, und womit gewöhnlicher Weise kein Tonstück geschlossen, sondern nur ein Theil einer Hauptperiode von dem andern abgesondert werden kann. Diese Tonformel wird gemacht,

- 1) wenn im Saße die Tonica mit über sich habendem harmonischen Dreyklang aus der schlechten Taktzeit, in dem darauf folgenden guten Taktehelle, in die Dominante tritt, wie bey Fig. 2, oder in der weichen Tonart, wie bey Fig. 2.

Fig. 1.



Fig. 2.



Aus dieser Halbradenz in der Tonart a moll, die etwas trauriges hat, und bey welcher sich in dieser

Tonart die Grundstimme aus dem Tone a in den Ton e, oder nach der Sprache der Colmisation, aus

dem *la tus* mi bewegt, ist das bekannte Sprüchwort entstanden: es wird auf ein *Lami* hinaus laufen, welches eben so viel bedeutet, als, es wird ein trauriges Ende nehmen;

2) wenn der Bass vor der Dominante mit ihrem Dreifache in

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

3) wenn die Grundstimme aus der sechsten Stufe in die Dominante tritt; dieser unvollkommene Ton schluß findet jedoch nur in der weichen Tonart statt, und wird

entweder mittelst des Akkords des der großen Sexte, wie bey Fig. 5, oder auch mittelst der übermäßigen Sexte gemacht, wie bey Fig. 6.

Fig. 5.

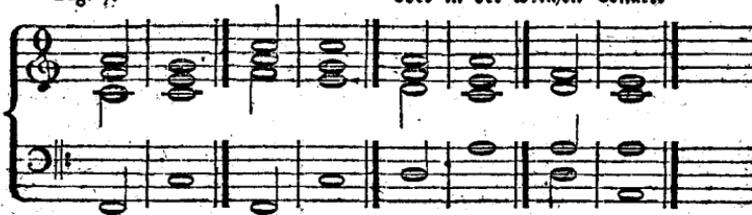
oder

Fig. 6.

oder

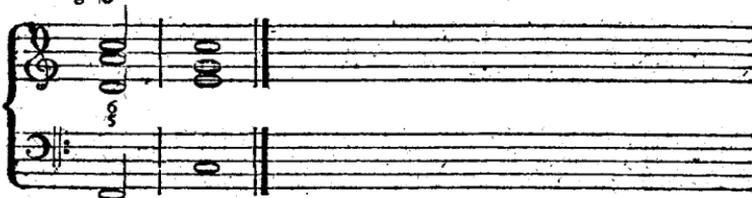
Von verschiedenen Tonlehrern wird auch derjenige Absatz unter die Halbcadenzen gerechnet, bey welchem sich die Grundstimme von der vierten Stufe, die entweder so

Fig. 7.



wie bey Fig. 7. den Dreyklang, oder so wie bey Fig. 8. den Sextquintens Afford, aber sich hat, in den Dreyklang der Tonica tritt.

Fig. 8.



In Ansehung des Sextquintens Affordes bey Fig. 8. ist zu merken, daß in diesem Falle der Afford ganz ungewöhnlich behandelt wird. Die Quinte, als die eigentliche Dissonanz, bleibt dabey auf ihrer Stufe liegen, und man läßt statt derselben die Sexte eine Stufe herauf steigen, um die verursachte Dissonanz aufzulösen. Dieses Verfahren wird das Zurückprellen genannt, und zwar deswegen, weil die Sexte, nachdem sie mit der Quinte zusammen gestoßen, und dadurch eine Dissonanz hervorgebracht worden ist, wieder zurück weichen muß. Weil dieses nun in dem vorhandenen Falle nicht abwärts geschehen kann, so läßt man sie eine Stufe aufwärts gehen. Verschiedene Tonlehrer nennen daher diesen Satz, in welchem der Sextquintens Afford auf eine ganz irreguläre Art gebraucht wird, die irreguläre Halbcadenz.

Es kömmt öft der Fall vor, daß der Ruhepunkt einer Halbcadenz wegen des Ausdrucks einen besondern Nachdruck verlangt; diesen

Nachdruck sucht der Tonsetzer gemeintlich durch eine mit der Casur der Halbcadenz verbundene Fermate zu erhalten; z. B.



Ist in diesem Falle nun der nach der Fermate folgende Satz so beschaffen, daß er mit dem vorhergehenden in genauer Verbindung steht, so pflegt man, um den Zusammenhang der beyden Sätze durch die Fermate nicht gänzlich zu zerstören, mit der Casur der Halbcadenz die Septime zu verbinden, und anstatt des Dreyklanges auf der Dominante den Septimenafford zu setzen, weil das Gefühl der Dissonanz noch etwas nachfolgendes erwarten läßt; z. E.



Halber Applikatur, s. Mezzanica.

Halber Ton, ist der gemeinschaftliche Name der beyden kleinsten Arten der Intervallen, die in der praktischen Musik gebräuchlich sind. In der diatonischen Tonleiter sind fünf große und zwey kleine Stufen enthalten; so sind z. B. in der Tonleiter *c d e f g a h c* die Stufen *c d e* und *f g a h c* größer, als die Stufen *e f* und *h c*, daher hat man jenen den Namen der großen, diesen aber den Namen der halben Töne beigelegt. Weil jedoch die diatonische Tonleiter eines Grundtones oft mit Tönen aus der Tonleiter eines andern Grundtons vermischet wird, das heißt, weil man sich auch der diatonischen chromatischen Tonleitern bedient, so kommen dadurch andere solche kleine Intervallen zum Vorschein, die ihrem Verhältnisse nach noch kleiner sind als jene, und die nicht zwey besondere Stufen ausmachen, sondern bey welchen nur eine und ebendieselbe Stufe durch ein Versetzungszeichen erhöht oder erniedrigt wird; z. E. *c cis*, *f fis*, oder *h b*, u. s. w. Daher theilet man den halben Ton ein in den großen und kleinen, und versteht unter dem großen halben Tone das kleinste Intervall, welches aus zwey neben einander liegenden Stufen besteht, zwischen welchen keine in der Musik brauchbare Saite befindlich ist, und welches daher auch die kleine Secunde genannt wird. \*) Der Ausdruck kleiner halber Ton hingegen bezeichnet dasjenige kleine Intervall, welches entsteht, wenn eine und ebendieselbe Stufe durch ein

Versetzungszeichen erhöht oder erniedrigt wird, und welches man auch die übermäßige Prime zu nennen pflegt.

Daß der große halbe Ton den Unterschied zwischen der reinen Quarte und großen Terz, oder zwischen der Oktave und großen Septime, der kleine halbe Ton aber den Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz u. ausmache, und daß jener das Verhältniß 16 : 15, diesem aber das Verhältniß 25 : 24 eigen sey, und was noch insbesondere die Verhältnisse dieser Intervallen betrifft, ist in dem Artikel großer halber Ton enthalten.

Halber Zittel. Ein Taktzeichen der ältern Musik; s. Prolatio. Aus diesem halben Zittel ist nach und nach der Versalbuchstabe C gemacht worden, womit man jetzt die gerade Taktart bezeichnet. Halbzittel nennet man auch die Sezemanier, die unter dem Artikel Gropo beschriebeu worden ist.

Halleluja. Dieser hebräische Ausdruck, dessen man sich in den Lobgesängen sehr oft bedienet, bedeutet so viel, wie lobet den Herrn.

Halb. Der Name eines Theils solcher Saiteninstrumente, bey welchen die Saiten durch das Aufsetzen der Finger verkürzt werden. Er ist an dem obern Theile der Instrumente zwischen der Decke und dem Boden eingeseht, und dienet theils dem Griffbrette zur Unterlage, theils zur Haltung des Instrumentes mit der linken Hand, mit deren Fingern zugleich die Saiten auf das Griffbrett gedrückt werden.

Hand des Guido, oder Guidonische Hand. Der bekannte Reformator der Musik, Guido aus Arezzo, lehrte seine Schüler die Benennung der Töne der von ihm erfundenen Salmifaction nach der Folge der verschiedenen Glieder der linken Hand kennen und abzählen. Viele Tonlehrer behielten diese Methode auch in der Folge bey, und nannten die sichtbare Darstellung derselben, vermit-

\*) Zum Unterschiede von der großen Secunde, die aus zwey neben einander liegenden Stufen besteht, zwischen welchen noch eine andere brauchbare Saite enthalten ist, wie z. E. zwischen *g* und *a* die Saite *gis*.

telst einer an die Tafel gezeichneten Hand, in deren Glieder die Benennungen der Töne nach den Heracordden verzeichnet waren, die Guindonische Hand. Da die Solmisation anjetzt für uns zu wenig Interesse mehr hat, als daß es nöthig seyn sollte, die Zeichnung \*) einer solchen Hand hier beizufügen, so kann man die Ursachen von der verschiedenen Zusammensetzung der Solben *ut re mi fa sol la*, in der ältern Benennungsart der Töne, aus dem Schema kennen lernen, welches in dem Artikel Solmisation enthalten ist.

**Harfe**, ital. Arpa, franz. Harpe. Ein aus dem grauesten Alterthume auf uns gekommenes Instrument, \*\*) dessen Saiten mit den Fingern gerissen werden. Es giebt zweyerley Arten derselben, die sowohl in Ansehung des Traktementes, als auch in Ansehung der Form und des Tones sehr von einander verschieden sind, nemlich die außer Gebrauch gekommene und mit Diathsaiten bezogene Spitzharfe (Arpanetta), die auch die Irlandische Harfe genannt wird, und die noch jetzt gebräuchliche mit Darmsaiten bezogene Davidsharfe.

Das Corpus der Davidsharfe hat eine vierseitige kónische Form; es bestehet nemlich aus einer Resonanzdecke und aus einem Boden, die beyde vermittelst zweyer Seitenswände oder Zargen verbunden sind, die von oben nach unten breiter zulaufen, so daß, wie die Länge der Saiten zunimmt, auch der Saitenboden breiter, und das Corpus weiter wird. In der Mitte des Saitenbodens, woselbst die Länge hinauf eine schmale Leiste aufgeleimt ist, befinden sich der Reihe nach die Löcher, in welche die untern Enden der Saiten, an die man einen Knoten knüpft, gesteckt, und die Löcher mit kleinen hölzernen Zapfen, die oben einen Kopf oder eine Harke haben, ausgefüllt, und solchemnach

die Saiten festgehalten werden. An dem obern oder schmalen Ende des Corpus läuft in einem Winkel ein langes Querholz oder ausgeschweifrer Arm heraus, in welchem sich die Wirbel befinden, an welche das obere Ende der Saiten befestigt wird, und vermittelst welcher sie gestimmt werden. Damit aber dieser Arm durch den Zug der Saiten nicht abbreche, ist er mit einer hölzernen Stütze, die bis an den Fuß des Corpus reicht, und mit der längsten Saite parallel läuft, versehen. Diese Stütze nebst dem Arme geben dem Instrumente die Form eines Triangels. Bey dem Traktemente des Instrumentes, welches sitzend verrichtet werden muß, damit der Spieler es zwischen den Beinen oder mit beyden Knien halten kann, befindet sich das Instrument zwischen beyden Armen, und die rechte Hand spielt die Oberstimme, die linke aber den Bass. Es hat einen Umfang der Töne von dem großen C bis zum dreygehrigen c oder d, aber bloß nach der diatonischen Tonordnung; daher muß nicht nur das Instrument nach der Tonart, aus welcher auf demselben gespielt werden soll, eingestimmt werden, sondern es müssen noch überdies die in dem Werfoll des Tonstückes vorkommenden, durch *#, b* und *q* modificirten Töne, theils durch das Andrücken der Saite an das Querholz vermittelst des Daumens, theils durch das Herumbrehen kleiner Haaken, die sich an die Saite anlegen, und den sonoren Theil derselben verstärken, hervor gebracht werden.

Diese Unvollkommenheit hat einem Deutschen zu Donauwerth mit Namen Hochbrucker gegen das Jahr 1720 zu der Erfindung der so genannten Pedalharfe Gelegenheit gegeben. Diese Erfindung bestehet darinne, daß an dem untern Theile der Harfe ein so genanntes Pedal angebracht ist, welches aus sechs

\*) Wenn daran gelegen ist, die Zeichnung einer solchen Hand, und die Ordnung, nach welcher die Benennung der Töne nach den verschiedenen Gliedern derselben abgelesen wurden, zu lernen, findet dazu Gelegenheit in Kirchers *Musurgia*, Th. 1. S. 115; und im dritten Theile des ersten Bandes der musik. Bibliothek von Mäler, S. 24.

\*\*) Einen Beweis von dem hohen Alter dieses Instrumentes giebt das Gemälde einer Harfe, das James Bruce in einer Höhle hinter den Äthiopen des ägyptischen Thebens entdeckt hat, s. *Hebräische Harfe*.

oder sieben kleinen Tritten bestehet, die an beyden Seiten des Corpus befindlich sind, und von welcher so wohl jeder einzeln, als auch mehrere zusammen, ganz bequem mit den Füßen niedergedrückt, und in dieser Lage erhalten werden können. Durch jeden dieser Tritte werden Federn bewegt, die in dem Arme des Instrumentes (der in diesem Falle breiter ist, als bey der gewöhnlichen Harfe) verborgen sind, und wodurch jeder Ton durch alle Oktaven um einen halben Ton erhöht werden kann. Man kann daher nicht allein aus jeder Tonart spielen, ohne das Instrument erst umzustimmen, sondern auch aus der Tonart, in welche das Stück gesetzt ist, in alle übrige Tonarten ausweichen.

Im Jahre 1782 wurde von einem Harfenisten zu Paris mit Namen Couhneau ein anderes Pedal für das Forte und Piano an diesem Instrumente angebracht, welches den Verfall der Akademie der Wissenschaften erhielt. Auch ein Harfenist, mit Namen Krumpholtz, der sich viele Jahre zu Paris aufhielt, suchte diesem Instrumente die möglichste Vollkommenheit zu geben, und bereicherte es mit einem doppelten Pedale. „Durch das eine“ (sagt Seiber in seinem Tonkünstler Lexikon) „öffnet er stufenweise gewisse Klappen, wodurch er den Ton nach und nach bis zum Fortissimo anwachsen lassen, ihn verlängern und wellenförmige Bewegungen vorbringen kann. Das andere Pedal dienet darzu, um die stärkern Saiten mit einem Streife Büffelleder und die zarteren mit einem seidnen Bande nach und nach zu bedecken, mithin die Vibration der Töne zu

hemmen und sie durch unmerkliche Abstufungen vom Forte bis zum Smorzando zu bringen. In seinem XIVten Sonatenwerke giebt er umständlichen Bericht davon.“

Die Spitzharfe, die man auch die Klügelharfe oder Zwitscherharfe nehet, hat die Form einer von der Spitze bis zur Basis entzwey geschnittenen Pyramide. Sie ist mit zwey Reihen Drahtsaiten bezogen, die durch einen doppelten Resonanzboden von einander abge sondert sind. Auf der rechten Seite befinden sich die Saiten zur Oberstimme, wozu man sich gewöhnlich der Stahlsaiten bedient; auf der linken Seite hingegen, welche die Töne zu der Grundstimme enthält, bedient man sich der Messingsaiten. Bey dem Traktamente wird dieses Instrument auf einen Tisch, oder auf ein ander Gestelle gesetzt; der Ton desselben gleicht dem Tone der Zither, und seine Unvollkommenheiten sind ohne Zweifel die Ursache, warum es gänzlich außer Gebrauch gekommen ist.

Schriftlichen Unterricht über das Traktament der gewöhnlichen Davids harfe findet man in Joh. C. G. Bernichs Versuch einer richtigen Lehrart die Harfe zu spielen. Berlin, 1772. 4.  
Harfenbas. So nennet man eine solche Grundstimme eines Tonstückes, in welcher außer den eigentlichen Grundtönen der Harmonie zugleich die Töne der damit verbundenen Akkorde, in einer gewissen Ordnung nach einander folgend, angeschlagen werden, so daß der Akkord gleichsam in der Grundstimme zergliedert wird; z. E.



Harfenregal. Ein vor diesem gebräuchlich gewesenenes Schnarrwerk in der Orgel.

Harfenzug. Eine Veränderung des Tones, die bey dem Claviere ehemals angebracht wurde, und dars

inne bestand, daß sich durch das Ausziehen oder Schieben eines Zuges kleine messingene Häkchen an die Saiten legten, und einen etwas schärferen Ton, welcher den Ton der Harfe nachahmen sollte, hervorbachten.

**Harmonias**, war der Name eines dattylischen Nomos der alten Griechen, welcher von dem ältern Olympius aus Phrygien erfunden worden ist.

**Harmodion**. Ein gewisses Lied der Athener, welches dem Harmodius zu Ehren gesungen wurde, weil er Athen von dem Joch der Pisistraten befreit hatte.

**Harmonicello**. Ein vor einigen Jahren von dem Fürstl. Dessauischen Kammermusikus Herrn Bischoff erfundenes Instrument, welches mit dem Violoncell viel Ähnlichkeit hat. Es ist mit 5 Darmsaiten bezogen, unter welchen sich 20 Drahtsaiten befinden, die nicht bloß zum Mittlingen vorhanden sind, sondern auch für sich auf einem besondern Griffbrette gespielt werden können.

**Harmonie**. Dieses alte griechische Wort \*) bezeichnet in der modernen Musik einen der wichtigsten Gegenstände. Man versteht darunter eine gleichzeitige Vereinigung oder eine zusammenklingende Abwechslung verschiedener Töne, die unter einander nach gewissen auf die Natur und Verhältnisse der Töne sich gründenden Regeln verbunden werden, \*\*) so daß dadurch mehrere von einander verschiedene Melodien zum Vorschein kommen, die bey dem Vortrage in ein wohlklingendes Ganzes zusammenfließen,

und sich zu einem gemeinschaftlichen Zwecke vereinigen.

Man braucht das Wort Harmonie auch oft in einem engerm Sinne, wo es entweder nur eine einzelne Zusammenstimmung der Töne oder einen Akkord bezeichnet; so sagt man z. B. die Sextenharmonie ist weniger beruhigend, als die des Dreyclanges; oder wo es auch nur die besondere Beschaffenheit der gleichzeitig vereinigten Töne bezeichnet; so sagt man z. B. eine dissonirende Harmonie, oder die Akkorde sind in enger ober-zerstreuter Harmonie gebraucht u. s. w. — Zu weilen braucht man es auch in einem weitern Sinne, und versteht darunter so viel als Wohlklang überhaupt.

Wess die alten griechischen und römischen Schriftsteller oft von Harmonie reden, so hat dieses eher dem die Veranlassung zu gelehrten Streitigkeiten über die Frage gegeben: Ob die Alten die Harmonie, nach dem Begriffe, den wir heut zu Tage mit diesem Worte verbinden, gekannt und ausgeübt haben, oder nicht? \*\*\*) Anseht ist es keinem Zweifel mehr unterworfen, daß die Harmonie, nach unserm Begriffe des Wortes, den Alten ganz unbekannt gewesen sey, daß sie sich erst ungefähr im zoten Jahrhunderte der neuen Zeitrechnung zu entwickeln angefangen; und späters hin zu einer Vereinigung einer mehrstimmigen Musik gebildet habe. Die Alten kannten nur einstimmige Musik. Wenn bey ihnen mehrere Personen zugleich sangen, so sang jedes Individuum eine und eben dieselbe Melodie, es mochte nun

\*) Nach verschiedenen alten griechischen Schriftstellern hatte Cadmus, der aus Phönicien nach Griechenland kam, und daseibst eine Colonie anlegte, eine Gemahlin mit Namen Harmonia. Diese soll eine Flötenpielerin gewesen seyn, und die Musik zuerst nach Griechenland gebracht haben, und die Griechen sollen dadurch veranlaßt worden seyn, den Namen Harmonie auf Gegenstände der Kunst selbst übertragen.

\*\*) Die Grundlage zu diesen Regeln, so wie überhaupt das erste in der Natur der Töne vorhandene Grundgesetz, nach welchem sich verschiedene Töne harmonisch vereinigen lassen, findet man in dem Artikel Contrapunkt. Die übrigen spectatelleru Regeln der Harmonie sind in den, in diesen Gegenstand einschlagenden, Artikeln dieses Werkes zerstreuet.

\*\*\*) Das Wichtigste über diese Streitigkeiten, und die Gründe, warum man die oben angeführte Frage mit Nein beantworten muß, findet man zusammen in dem vierten Kapitel der allgem. Geschichte der Musik von Forkel, und zwar von dem 147ten bis 147ten §.

übrigens mit den andern diese Melodie im Einklange, oder in der Oktave singen. Jenes, nemlich die Verdoppelung eines Gesanges im Einklange nannte man nach dem Aristoteles Symphonie, dieses, oder das Singen in der Oktave hingegen, wurde Antiphonie genannt. Wenn daher die alten griechischen Schriftsteller von Harmonie reden, so ist mit diesem Worte ein von dem unsrigen ganz verschiedener Begriff verbunden. „Das Wort Harmonie (sagt Forkel \*) bezeichnet bey den Griechen am allgemeinsten jede Uebereinstimmung verschiedener Dinge zu einem Ganzen; in besondern Verstande aber, eine solche Folge von Tönen, die melodisch ist, oder kurz, die Composition einer Melodie. Daher wird es bald für Tonart, Oktavengattung, Intervall, Consonanz, Melodie, Oktave, Modulation, bald sogar für Enharmonie, kurz für alle einzelne zur Melodie gehörigen Theile gebraucht.“

Eine Stelle aus den Schriften des Muria oder Jean de Murs, (der in der ersten Hälfte des 14ten Jahrhunderts lebte,) die schon in dem Artikel Diskant enthalten ist, berechtigt uns zu glauben, daß die erste Veranlassung zu der nachherigen Ausbildung der Harmonie folgenden; sich in den mittlern Jahrhunderten ereigneten, Umstand zum Grunde gehabt habe. Man hatte nemlich bey dem damals noch üblichen einstimmigen Gesange, der von mehreren Personen zugleich ausgeübt wurde, angefangen, bey gewissen Stellen, besonders am Ende eines Gesanges, verschiedene andere Tonverhältnisse zu gebrauchen, und mit dem einstimmigen Gesange zu vermischen, welches Verfahren man in der Folge *discantare* oder *biscantare* nannte. \*\*) Hieraus entwickelte sich nach und nach der vielstimmige Gesang oder die Harmonie, von deren Gebrauche man die

erste Spur in England zu finden glaubt, woselbst der Bischof Dunstan im 10ten Jahrhunderte diesen vielstimmigen Gesang eingeführt haben soll. Aus eben diesem Zeitraum sind auch noch die ersten, den vielstimmigen Gesang oder die Harmonie betreffenden, Schriften von dem Benediktiner; Mönche Hucbaldus oder Ubaldus vorhanden, die sich in des Herrn Abts Herbert *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum* befinden. Der Zeitraum läßt sich jedoch nicht bestimmt angeben, in welchem man eigentlich angefangen hat, die Harmonie nach gewissen Regeln auszuüben, oder die Konstücke, so wie es anjetzt geschieht, bey ihrer Ausarbeitung in Partitur zu setzen. Ohne Zweifel wird die Fortsetzung der allg. Geschichte der Musik des Herrn Musikdirektors Forkel über diesen noch sehr in Dunkel gehaltenen Gegenstand mehr Licht verbreiten. Marpurg theilt die Zeit, in welcher sich die Harmonie ausgebildet hat, in sechs Perioden. „Der erste Periode, sagt er, \*\*\*) ist der, in welcher die Harmonie in nichts als Consonanzen ist ausgeübt worden. Dieser Periode geht bis auf die Zeiten Dunklans, nemlich bis ins Jahr 950. Der zweyte Periode enthält die Zeit, worinnen man nicht allein den consonanten, den Satz in gewisse Regeln einzuschränken, sondern auch in selbigen hin und wieder eine Dissonanz anzubringen versucht hat. Doch waren die Regeln der Dissonanzen noch nicht ordentlich bestimmt. Dieser Periode geht von Dunklan bis auf den Guido Aretinus, das ist bis 1028. Der dritte Periode enthält die Zeit, da die Regeln von der Fortschreitung der Consonanzen, immer mehr und mehr verbessert, auch die Fortschreitung der Dissonanzen fleißiger untersucht, und bey dieser Gelegenheit die Künste des doppelten

\*) In seiner schon vorhin angeführten allg. Geschichte der Musik, Th. 1. S. 394.

\*\*) Dieses Discantiren wurde einen langen Zeitraum hindurch als ein Verderbniß des rechten Gesanges betrachtet, in mehreren römischen Bullen verboten, und noch im 14ten Jahrhunderte von vielen als eine nachtheilige Neuerung verachtet.

\*\*\*) In seiner kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik.

„Contrapunktes nebst der Fuge erfunden wurden. Selbiger geht vom Guido bis auf den Johannes Muria, welcher unter der Regierung des Königs von Frankreich, Johannes, im Jahre 1350 lebte. Der vierte Periode enthält die Zeiten, worinnen die Regeln des doppelten Contrapunktes und der Fuge in ihrer Genauigkeit zunahmen, und man mit mehreren, als vier Stimmen zu komponiren anfang. Selbiger geht von Johannes Muria bis auf Bernhard den Deutschen, das ist bis 1470. Der fünfte Periode enthält die Zeiten, da die drey- und mehrfachen Fugen erfunden, die wahren Verhältnisse vom Carlino entschieden, und die Regeln des Generalbasses entdeckt wurden. Selbiger geht von Bernhard dem Deutschen bis auf Ludovico Viadana, das ist bis 1605. Der sechste Periode enthält die Zeiten, da man nebst der Harmonie, die Melodie besonders auszubilden, und Verbesserung der dramatischen Vorstellungen in der Musik die erste Gelegenheit gegeben. Selbiger geht von Ludovicus Viadana bis auf die jetzige Zeit.“ —

Man hat ehemals lange Zeit über die Fragen gestritten, ob die Harmonie oder die Melodie eher sey, und ob dieser oder jener der Vortzug gebühre? In den Streitschriften über die erste dieser Fragen herrscht oft eine gewisse Dunkelheit, die den Leser in Ungewißheit läßt, in welchem Sinne man diese Frage eigentlich verstanden, oder aus welchem Gesichtspunkte man sie gefaßt hat. Ihr Sinn läßt sich in zwey verschiedene Fragen auflösen, die eigentlich zwey ganz von einander verschiedene Gesichtspunkte der Sache selbst voraussetzen, die man aber oft mit einander vermischt hat, nemlich 1) ist der Grundstoff der Musik Melodie oder Harmonie? und 2) entsteht im Geiste des schaffenden Komponisten zuerst Melodie, oder zuerst Harmonie?

Diese zweyte Frage erklärt sich gewissermaßen von selbst aus der Beantwortung der ersten. Sie völlig zu zergliedern, würde hier zu weitläufig seyn. Wenn aber daran

gelegentlich, einige Bemerkungen darüber zu lesen, findet dazu Gelegenheit in der ersten Abtheilung des zweyten Theils meiner Anleitung zur Composition, von Seite 70 bis 94. Hier haben wir es eigentlich mit der Beantwortung der Frage zu thun: ob Harmonie oder Melodie die den ersten Stoff zu Musik abgibt? Das Wesentlichste, was sich hierüber kürzlich bemerken läßt, ist folgendes.

Die Melodie bestehe aus successiver Darstellung solcher Töne, die unter einander eine gewisse Beziehung, ein gewisses bestimmtes Verhältnis haben; die Harmonie aber bestehe in einer gleichzeitigen Darstellung solcher in einem gewissen bestimmten Verhältnisse stehenden Töne. Harmonie und Melodie bearbeitet daher einen und eben denselben Stoff, nur auf verschiedene Art. Durch diese Verschiedenheit der Bearbeitung wird aber noch nicht entschieden, ob der Stoff zuerst harmonisch oder melodisch entstehe. Wir müssen demnach, um über die Frage zu entscheiden, noch weiter zurück geben, und untersuchen, ob dieser Stoff sich harmonisch, oder melodisch entwickle; und dieses zeigt uns die Sympathie oder das so genannte Wirklingen der Töne. Es ist nemlich bekannt, daß in jedem angegebenen Tone alle diejenigen Töne (es geschehe nun für unser Ohr in einem mehr oder minder merklichen Grade) mitklängen, welche unter allen übrigen möglichen Tönen die nächste Beziehung auf diesen angegebenen Ton haben, oder welches gleich viel ist, die mit demselben in einer solchen Verbindung oder Verwandtschaft stehen, daß sie unter sich eine besondere Tonfamilie ausmachen, von welcher jedes Glied in einem nähern oder entferntern Verhältnisse sowohl mit diesem Tone, als mit dem Haupte der Familie oder mit dem Grundtone, als auch mit jedem andern Gliede der Tonfamilie, steht. Werden nun diese in einem angegebenen Tone gelinde mitnehmenden Töne vermittelt anderer sonorer Körper unserm Empfindungsvermögen mehr versinnlicht, oder in eben dem Grade der Stärke dem Ohre hörbar gemacht, in welchem es den angezei-

benen Grundton empfindet, so wird der Stoff entwickelt, aus welchem sowohl die Melodie, als die Har-  
monie, verarbeitet wird, nemlich eine Reihe Töne, von denen jeder insbesondere eine ihm eigenthümliche Beziehung auf den angegebenen Ton hat, oder mit demselben in einem bestimmten Verhältnisse steht. Wollte man bey der Verarbeitung dieses Stoffes, und bey dieser Verknüpfung der in einem Grundtone mits klingenden Töne, auch wieder auf diejenigen Töne Rücksicht nehmen, die in jedem nunmehr durch einen eigenen sonoren Körper verknüpften Tone wieder besonders mits klingen, und die zwar auch zur allgemeinen Tonfamilie gehören würden, weil ihr Grundton zu der Familie des allgemeinen Grundtones gehört, so würde diese Tonfamilie so weitläufig, und die Beziehung vieler ihrer Glieder sowohl auf den Grundton selbst, als auch unter einander so entfernt werden, daß sie unser Empfindungsvermögen nicht mehr zu fassen im Stande seyn würde. Daher bedient man sich bey der Verarbeitung der Töne zu Melodie und Harmonie bloß derjenigen, die mit dem Grundtone in näherer Beziehung stehen, oder in ihm allein mits klingen, das heißt in der Sprache der Kunst, man bedient sich nur solcher unter einander verwandter Töne, die eine besondere Familie oder eine Tonart ausmachen.

Wenn nun die in einem Tone mits klingenden Töne, die durch andere sonore Körper deutlicher gemacht werden, und das Material zu Harmonie und Melodie ausmachen, in dem angegebenen Tone völlig gleichzeitig erklingen, so entsteht notwendig die Harmonie eher als die Melodie, oder mit an-

dem Worten, so entwickelt sich der Stoff zur Musik harmonisch; erklingen hingegen diese mits klingenden Töne successiv, so entwickelt sich dieser Stoff melodisch, und sodann ist notwendig die Melodie eher als die Harmonie. Weil es höchst unwahrscheinlich, und wenn man tiefer ins Detail der Sache eingetret, sogar unmöglich ist, daß sich z. B. bey einer zu Schwirgungen veranlassenden Saite alle die Schwingungsknoten völlig gleichzeitig bilden können, die notwendig sind, um die Töne hervorzubringen, welche in dieser Saite mits klingen, so ist es ja offenbar, daß sich der Stoff der Musik, oder die in dem angegebenen Grundtone erklingenden Töne seiner Tonart successiv entwickeln, und daß demnach Melodie eher entsteht als Harmonie, \*) daß jene Ausfluß der Natur, diese aber Sache der Kunst sey. Auch das Spiel der Aeolsharfe ist ein Beweis für diese Behauptung, denn sobald der Windstrom ihre in den Einklang gestimmte Saiten rührt, entwickeln sich die Töne, die sie hervorbringt, successiv. Dünkt es ja dabey unserm Ohre, als höre es Harmonie, so kann dieses theils die Mehrheit der in den Einklang gestimmten Saiten, die nicht zu gleicher Zeit gleiche Schwingungsknoten bilden, theils auch die Geschwindigkeit der successiven Folge der Töne, verursachen, deren Zwischenräume zu unterscheiden, unser Ohr nicht fein genug ist.

Auch die vorhin berührte zweyte Frage, ob der Melodie oder der Harmonie, als Ausdrucksmittel der Kunst betrachtet, der Vorzug gebühre, hat zu gelehrten Fehden Veranlassung gegeben. Viele behaupteten mit *Kameau*, die Harmonie sey das einzige Fundament

\*) Wenn verschiedene neuere Schriftsteller, die diese alte Streitfrage gelegentlich berühren, das Gegentheil behaupten, wenn sie sagen, die Melodie sey Ausfluß der Harmonie, sey eine Zerstückelung, Auflösung und Verzierung der Grundakkorde, deren Töne, nach einander folgend angegeben werden, so betrachten sie ohne Zweifel das Erklingen der in einem angegebenen Tone mits klingenden Töne als völlig gleichzeitig. Auch die Einwendung läßt sich nicht entziehen, daß bey den Alten, die sich eine Tonreihe zu melodischem Gebrauche gebildet haben, diese Tonreihe aus einem dunkeln Gefühl der Harmonie entstanden sey, weil sie unter sich eine Folge von Consonanzen ausmachen. Da aber die Alten die Harmonie eben so wenig kannten als die Sympathie der Töne, so kann man wenigstens mit eben so viel Rechte behaupten, daß bey ihnen diese Töne aus einem dunkeln Gefühle der Sympathie der Töne entstanden sind.

der Musik, und nur durch mehrstimmigen Gesang könne sie ihren eigentlichen Zweck als Kunst beschreiben erreichen; andere glaubten mit Rousseau, der Vorzug gebühre bloß der Melodie, weil unter allen Völkern der Erde, welche Musik ausgeübt haben, die Europäer die einzigen wären, die an einer viestimmigen Musik Vergnügen finden könnten, die weiter nichts sey, als ein vollstimmiges Geräusch, welches dem Mangel der Annehmlichkeiten der Accente und der lieblichen Wendungen der Melodie der Alten als Ersatz dienen sollte u. s. w.

Um hierüber entscheiden zu können, oder um Melodie und Harmonie gehdrig zu würdigen, ist vor allen Dingen nöthig, dabey von dem Begriffe auszugehen, den man sich von Musik macht. — Soll sie sich bloß als Tochter der Natur behaupten, bloß in die engeren Grenzen eingeschlossen bleiben, innerhalb welcher sie sich nach der ersten Entwicklung ihres Keimes befand, (Nehc Musik) soll sie nur gleichsam die Nerven unserer Gefühle rühren, so ist Melodie zu dieser Absicht hinreichend, denn der natürliche Ausdruck unserer Gefühle durch Töne ist ursprünglich einstimmig. — Soll sie sich aber als ausgebildete Kunst behaupten, soll sie als Sprache der Empfindungen eben solche vollendete Tongemälde für das Empfindungsvermögen darstellen, wie man vermittelt einer ausgebildeten Sprache des Verstandes das vollendete Jeugemälde für den Verstand darstellen kann, so muß sie sich, so wie eine ausgebildete Sprache des Verstandes, aller möglichen Kunstmittel bedienen, die sie umgrenzen kann; und dann ist Harmonie für sie der größte Gewinn, den sie je erlangen konnte. (C. V. s. 1.)

Die Harmonie gab 1) die Veranlassung, daß die natürlichen Töne größt, oder die Verhältnisse der Töne und Intervallen, die sich durch das Wirklingen der Töne entwickeln, unter einander in ein künstliches und völlig zusammenhängendes

des Tonssystem, oder zu einer solchen allgemeinen Tonfamilie gebildet werden konnten, in welcher jedes Glied, jeder vorher bloß mitklingende Ton, wieder als Grundton seiner eigenen Tonart gebraucht werden kann, ohne daß durch das Verhältniß, in welchem die zu seiner Tonleiter nöthigen Töne erscheinen müssen, das Verhältniß dieser Töne in Rücksicht ihres Gebrauches zu andern Tonarten zerstört würde, das heißt mit andern Worten, die Erfindung der Harmonie gab Gelegenheit zu unserm temperirten Tonsysteme, nach welchem man aus allen Tonarten ohne Beleidigung des Ohres spielen kann.

Die Harmonie gewährt 2) auch da, wo sie bloß einer Hauptstimme zur Begleitung dient, den Vortheil, daß sie theils den einzelnen Tonsolgen der Melodie mehr Bestimmtheit ertheilt, theils und hauptsächlich aber auch den Ausdruck der ganzen Folge derselben unterstützt und verstärkt. Sie ertheilt erstlich den einzelnen Tonsolgen mehr Bestimmtheit des Ausdruckes, weil es in jeder einzelnen Tonart Tonsolgen giebt, die auch andern Tonarten gemein sind, und bey welchen erst die Harmonie völlig bestimmt, welcher Tonart sie in dem vorhandenen Falle zugehören. „Solche Tonsolgen müssen daher (sagt Forkel) \*) stets eine gewisse Zweydeutigkeit und Unbestimmtheit behalten, wenn sie nicht durch irgend ein Mittel genau von einander unterschieden werden, und dadurch außer allen Zweifel gesetzt wird, worfür eine jede zu nehmen ist. So gehöret z. B. folgender Satz:



„nach unsern heutigen Tonarten sowohl in C und G dur, als in A und E moll, und hat unrichtig in jeder dieser vier Deutungen eine andere Bedeutung. Wobin soll sie aber der Zuhörer rechnen, wenn nicht ein näherer Bestimm-

„mungsgrund damit verbunden ist,  
 „der zum Führer dienen kann?  
 „Diesen Führer erhält der Zuhörer  
 „durch die hinzukommende Harmo-

„nie, die das Verhältnis oder die  
 „Beziehung, folglich auch die Bes-  
 „deutung dieser Melodie außer Zwei-  
 „fel setzt, z. B.



„Es ist zwar wahr, daß die jedes-  
 „malige Beziehung dieser Melodie  
 „auch ohne Harmonie, durch vor-  
 „hergehende und nachfolgende bloß  
 „melodische Töne einigermaßen hätte  
 „bestimmt werden können; aber  
 „auch nur einigermaßen, und auf  
 „keine Weise weder so kurz, noch  
 „so ganz ohne alle Zweideutigkeit,  
 „als es vermittelst der Harmonie  
 „geschehen kann. Es ist daher  
 „unleugbar, daß jede bloße Melodie  
 „unbestimmte und zweifelhafte Be-  
 „ziehungen behält, wenn nicht wes-  
 „sentlichst bisweilen ein harmoni-  
 „scher Ton als näheres Bestimm-  
 „mungsmittel hinzutritt. Eben-  
 „diese in den bloßen Melodien  
 „liegende Ungewißheit der Bezie-  
 „hungen macht es möglich, daß  
 „man ganze Lieder durch hinkom-  
 „mende Harmonie, oder durch Ver-  
 „änderung derselben, so vielseitig in  
 „ihren Bedeutungen machen kann,  
 „daß man nie glaubt, das nemliche  
 „Lied zu hören, obgleich die Melodie  
 „stets die nemliche bleibt.“ —  
 „Daß nach der vorhin gedauerten  
 „Behauptung die harmonische Beg-  
 „leitung einen Gesang in Ansehung  
 „des Ausdruckes unterstützen, und  
 „sehr merklicher verstärken könne,  
 „folgt theils von selbst aus der so

eben eingerückten Stelle, theils  
 stimmt damit die tägliche Erfah-  
 rung so überzeugend überein, daß  
 mehr Beweise für diese Behaup-  
 tung unnöthig sind.

Die Harmonie bereichert endlich  
 3) die Kunst mit einer außeror-  
 dentlichen Menge von Ausdrucks-  
 mitteln. Schon in dem unmittel-  
 bar vorhergehenden Absätze, in wel-  
 chem wir die Harmonie als bloße  
 Begleiterin eines Gesanges betrach-  
 teten, zeigte sie sich uns als ein  
 Mittel, die Kunausdrücke zu ver-  
 vielfältigen; denn sobald sie die  
 Fähigkeit besitzt, der Melodie ver-  
 schiedene Beziehungen, verschiedene  
 Bedeutungen zu geben, sobald zeigte  
 sie sich auch schon als Mittel, die  
 Kunausdrücke zu vervielfältigen.  
 Noch weit glänzender und noch weit  
 reichhaltiger an Ausdrucksmitteln  
 zeigt sie sich jedoch, sobald ein Satz  
 polyphonisch behandelt wird, das ist,  
 sobald sich mehrere Stimmen nicht  
 bloß als Begleitung, sondern als  
 Hauptstimmen vereinigen. Weil  
 der Umfang dieses Werks zu eng-  
 schränkt ist, um vollkommene Bei-  
 spiele dieser Art als Beweise dieser  
 Wahrheit einzurücken, so muß ich  
 mich wieder auf Erfahrung berufen;  
 und hier mag ein einziges allgemein

bekanntes Beispiel hinreichend seyn, nemlich das Finale des ersten Aktes aus Mozart's Don Giovanni. Wodurch erhdit dieser Satz seine Allgewalt, seinen überströmenden und alles mit sich fortreisenden Ausdruck wohl anders, als durch die Harmonie, oder durch die Vereinigung mehrerer Hauptstimmen zu einem gemeinschaftlichen Zwecke? — Kurz, nur durch Harmonie konnte die Tonkunst sich zu einer ausgebildeten Sprache der Empfindungen erheben.

Es hat dem menschlichen Verstande nach und nach geglückt, alle mögliche harmonische Vermischungen der Töne, oder das ganze harmonische Gewebe der Tonstücke eben so wie einzelne Theile aufzulösen, wie man die Sprache des Verstandes in einzelne Worte aufgelöst hat. Man nennet diese einzelnen harmonischen Theile Akkorde. Diese Akkorde wurden in dem ersten Viertel des verwichenen Jahrhunderts von Rameau, mit der natürlichen Erzeugung der Töne durch das Wirklingen in eine gewisse Verbindung gebracht, und in ein System geordnet, nach welchem sich ihr Zusammenhang unter einander auf eine vernünftige Art erklären läßt. Die Einrichtung dieses Systemes hat man bald mehr, bald weniger beybehalten, um den theils schon vorher aus dem Gebrauche der Harmonie abgezogenen, theils auch den daraus unmittelbar herfließenden Regeln und Maximen, bey dem Gebrauche der Harmonie so wohl mehr Zusammenhang und Bestimmtheit zu geben, als auch die Ursachen derselben aus einem vernünftigen Grunde herzuleiten. Das durch hat sich die Harmonie zu einem wissenschaftlichen Theile der Kunst erhoben, der nach bestimmten und zusammenhängenden Regeln gelehrt und erlernt werden kann, und dessen Inhalt schon in dem Artikel Grammatik angezeigt worden ist.

Bev dem Studium der Kunst, welches bekanntlich in zwey Haupttheile zerfällt, nemlich in das Studium und in die Ausübung der Melodie, und in das Studium des Contrapunktes, pfliget man insgemein den Anfang mit dem Stu-

dium der Harmonie oder mit dem Contrapunkte zu machen. Dieses scheint dem ersten Ansehen nach etwas widersinnig zu seyn, weil man bey der Erlernung der Künste und Wissenschaften immer erst von dem Einfachern auf das mehr Zusammenge-setzte übergeht. Dieser Schein des Widersinns verliert sich jedoch, wenn man bedenkt, daß die Melodie so eingerichtet oder erkunden seyn muß, daß sie fähig wird, mit einer abwechselnden und kräftigen Harmonie begleitet zu werden, und daß man nicht eher geschickt seyn kann, einer zu erkundenden Melodie diese Eigenschaft zu geben, als bis man die dazu nöthigen harmonischen Kenntnisse besitzt. Durch das Studium des Contrapunktes, und durch die damit verbundenen Übungen wird das Gefühl für solche melodische Tonfolgen geschärft, die einer mannigfaltigen Abwechslung der einzelnen harmonischen Theile fähig sind; die Kennzeichen einer solchen zu einer schönen Verwebung der Harmonie schicklichen Melodie gehen durch diese Übungen unvermerkt ins Gefühl und in die Vorstellungskraft über, so, daß es demjenigen, der einmal die nöthigen Fortschritte in dem Contrapunkte gemacht hat, leicht fällt, bey dem Uebergange zum melodischen Theile der Komposition, seine Melodie so zu erkunden, daß sie die so eben angezeigte Eigenschaft besitze.

Ueber das Studium der Harmonie äußert Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste folgende allerdings sehr wichtige Gedanken. „Man kann es nicht anders,“ (sagt er in dem Artikel Harmonie,) „als eine, sich dem Verfall der Kunst nähernde, Veränderung der Musik ansehen, daß gegenwärtig das Studium der Harmonie mit weniger Ernst und Fleiß getrieben wird, als es vor unsern Zeiten — geschehen ist. Da man nicht wohl anders zu einer völligen Kenntniß der Harmonie kommen kann, als durch solche Übungen, und Arbeiten, die sehr mühsam und trocken sind, so werden sie von vielen für Pedanterey gehalten. Aber diese Pedanterey, die vollstimmigen Chorale, alle Arten

„der

„der Fugen und des Contrapunktes, sind die einzigen Arbeiten, wo durch man zu einer wahren Fertigkeit in der Harmonie gelanget. Es ist deswegen zu wünschen, daß die Art zu studiren, die ehedem gewöhnlich war, da man die Schüler in allen möglichen Rünstlehen der Harmonie übte \*), nicht ganz abtominen möge. Durch diesen Weg sind Handel, und Graun groß worden, und durch die Verabstümung desselben sind andere, die vielleicht eben so großes Genie zur Musik gehabt haben als diese, weit hinter ihnen zurück geblieben.“

Anleitung zur Kenntniß und zum Studium der Harmonie geben folgende Schriften: Kirubergers Kunst des reinen Sazes; Albrechtsbergers gründliche und vollständige Anleitung zur Composition; Knechts gemeinnütziges Elementarwerk der Harmonie; der erste Theil meiner Anleitung zur Composition u. a. m.

Harmonie der Sphären, siehe Musik der Sphären.

Harmoniemusik, nennet man diejenige, die aus lauter Blasinstrumenten, und zwar gewöhnlich aus zwey Oboen, zwey Clarinetten, zwey Hörnern und Fagotten besteht. Man bedient sich dabey entweder besonders dazu gefeserter Tonstücke, die den Namen Parthien führen, und die aus Sätzen von verschiedener Bewegung und Taktart bestehen, und jeden Charakter annehmen können, aber in keiner bestimmten

Ordnung auf einander folgen, oder man arrangirt für diese Instrumente Opere und andere Tonstücke, die eigentlich zu einem andern Gebrauche bestimmt sind, weil es bis jetzt noch an einer hinlänglichen Anzahl guter Tonstücke fehlt, die ursprünglich für diese Art der Musik gefesert wären.

Harmonik, war bey den Griechen diejenige Wissenschaft, die wir heut zu Tage die musikalische Grammatik nennen. Sie rechneten dahin:

- 1) die Kenntniß der Töne überhaupt,
- 2) die Intervallen,
- 3) die Systeme und Klanggeschlechter, und
- 4) die Tonarten und Oktavengattungen.

Einige griechische Theoristen rechnen hierzu noch die Melopödie, (die unserer Composition entspricht,) von andern aber wird sie von der Harmonik getrennet, und zu der eigentlichen Spekulation gerechnet, die bey den Griechen aus der Melopödie, Rhythmpödie und Poetik bestand.

Harmonika. Ein Instrument, bey welchem aus einer Art von gläsernen Glocken oder Schaaalen, die mit Wasser befeuchtet und vermitteltst einer Welle um ihre Are getrieben werden, durch sanftes Auflegen der ebenfalls befeuchteten Finger, ein äußerst schmelzender Ton, und zwar vom leisesten Hauche bis zu einer merklichen Stärke, gezogen werden kann. Der Erfinder dieses merkwürdigen Instrumentes, oder vielmehr

\*) So wahr und wohlgemeint diese hier eingetückte Stelle ist, und so wenig getaugnet werden kann, daß nur durch Uebungen im ernsthaften und fugenartigen Style eine nötige Gewandtheit in der Harmonie zu erlangen ist, so wenig ist einem Lehrer der Spekulation zu raten, seinen Schülern viele Zeit mit den Uebungen in allen möglichen Rünstlehen der Harmonie zu verderben; die vor Zeiten üblich waren, und die Sülzer hier zu meinen scheint. Unsere Vorfahren, die über dem Werthe der Harmonie den Werth der Melodie ganz aus dem Gesichte verloren, haben verschiedene Arten solcher sogenannten harmonischer Rünstlehen erfunden, welche, wenn man den angehenden Tonsetzer zumuthen wollte, sich in denselben zu orientiren, den ohnehin zum gründlichen Studium des Contrapunktes nöthigen ansehnlichen Zeitraum um vieles verlängern würden, ohne ihm einen wesentlichen Nutzen zu schaffen. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. die Nachahmung in der rückgängigen Bewegung, oder sogar in der verkehrten rückgängigen Bewegung u. d. gl. Ich kann mich bey dieser Gelegenheit der Bemerkung nicht enthalten, daß es (aus Ursachen, die hier zu zergliedern zu weitläufig seyn würde,) für den Schüler im Contrapunkte nachtheilig ist, wenn der Lehrer an jeder contrapunktischen Uebung des Schülers im strengen Style, die keine ausdrücklich bestimmte Form haben soll, so lange schnigelt und ändert, bis sie zu einem Canon oder doch wenigstens zu einer Quintenfuge umgeformt ist. Muß denn nothwendig ein Satz im strengen Style, wenn er gute Wirkung thun soll, in eine ganz bestimmte Form gegossen seyn?

mehr der Verbesserer eines Ältern, diesem gewissermaßen ähnlichen, aber höchst unvollkommenen Instrumentes, ist der bekannte Amerikaner Franklin. \*) Man kannte nemlich vorher schon ein Instrument, welches aus einer gewissen Anzahl Gläser bestand, die entweder durch Schleifen oder durch hinein gegossenes Wasser in die diatonische Tonordnung gestimmt, und in einer willkürlichen Ordnung auf ein Bret gesetzt wurden, und aus deren mit Wasser angefeuchteten Rändern man durch ein sanftes Reiben mit dem untern platten Theile eines Fingers zwar sehr angenehme Töne ziehen, aber nichts Zusammenhängendes spielen konnte. Es diente also im Grunde zu weiter nichts, als den Beweis zu geben, daß man durch sanftes Reiben des Fingers, aus befeuchteten Gläsern von gewissen Formen einen sanften Ton ziehen könne, und nur durch Franklin's Erfindung, glockenförmige Gläser auf einer Spindel an einander zu reihen, und sie mittelst eines Schwungrades um ihre Ase zu treiben, gediehe erst die schon vorher gemachte Erfahrung zu dem sanftesten und anziehendsten Instrumente, dessen Vervollkommnung sich unter den Deutschen besonders der Herr Kapellmeister Schmittbauer sehr angelegen seyn ließ. \*\*)

Die Harmonika besteht in einem länglich viereckichten, und auf vier Füßen ruhenden Gehäuse, dessen oberer Theil abgehoben werden kann. Die gläsernen Glocken oder Schalen, die nach dem Verhältnisse der Höhe der Töne immer kleiner werden, haben in dem Mittelpunkte ihrer Peripherie ein ausgeschliffenes Loch, und sind auf einer eisernen Welle dergestalt in einander geschoben, und mit Kork befestiget, daß sie einander nicht berühren, und daß immer der Rand der folgenden kleineren unter dem Rande der vorhergehenden größern ein wenig hervorragt, so daß alle auf der Spindel befestigte Glocken eine

kegelförmige Gestalt gewinnen; diese Vorrichtung wird deswegen auch der Glockentegel genannt. Die Spindel, welche an ihren beyden Enden zwey Zapfen hat, die an den beyden schmalen Enden des Gehäuses in Pfannen laufen, ist mit einem Schwungrabe verbunden, welches vermittelt eines Trittes für den rechten Fuß des Spielers in Bewegung gesetzt wird. Auf diese Art werden alle Glocken zugleich, sich nach dem Spieler zu bewegend, um ihre Ase getrieben, so daß sie sich bey dem Traktamente des Instrumentes selbst an die dazu gelegten Finger des Spielers reiben, und der Ton so lange un-terhalten werden kann, als man will. Vor dem Spielen werden die Glocken mittelst eines Schwammes mit reinem Wasser befeuchtet, wovon das Ueberflüssige sich in ein dazu bestimmtes Behältniß im Gehäuse sammelt. Das Traktament dieses Instrumentes gleicht in so fern dem Traktamente eines Clavierinstrumentes, daß der Spieler mit der rechten Hand die Tonfolge der Oberstimme, mit der linken die der Grundstimme greift, oder vielmehr, aus den sich umschwingenden Glocken durch sanftes Auflegen der Finger herausziehet.

Der Umfang der Harmonika erstreckt sich gemeinlich von dem ungestrichenen c bis zum dreygestrichenen f durch alle Stufen der diatonisch chromatischen Tonleiter. Die so genannten halben Töne sind zum Unterschiede mit einem farbigen oder goldenen Rande versehen, wodurch zugleich die Lage der übrigen Töne, so wie bey dem Claviere durch die obern kurzen Tasten, kenntlich gemacht wird.

Wegen des bedeutlichen Einflusses des Traktamentes der Harmonika auf das Nervensystem des Spielenden, den man ehemals für schädlicher hielt, als es der Erfahrung entspricht, hat man versucht, den Glocken die Töne auf eine andere Art abzugewinnen, als durch das An-

\*) Seine Erfindung fällt in das Jahr 1763.

\*\*) Die Franklin'sche Harmonika hatte nur zwey Oktaven, nemlich von dem kleinen bis zum dreygestrichenen g. Herr Schmittbauer erweiterte ihren Umfang auf drey Oktaven und eine Quarte, nemlich von dem kleinen c bis zum dreygestrichenen f.

schleifen der Finger. Der Abt Mazzuchi traf damit die Einrichtung, den Ton aus den Glocken vermittelt eines Violinboasens zu ziehen, dessen Haare mit einer Mischung aus Colophonium und Terpentin oder Wachs, oder auch mit Seife, bestrichen wurden. \*) Daß durch diese Einrichtung weder die Feinheit des Tones überhaupt, noch insbesondere die feinen Modifikationen desselben aus den Glocken gezogen werden können, wie vermittelt des Auflegens der Finger, ist sehr begreiflich, und eben daher wurde von dieser Erfindung kein merklicher Gebrauch gemacht.

Weit mehr Aufmerksamkeit hat die Tastenharmonika erregt, deren Erfindung man gemeinlich einem Tonkünstler zu Berlin (späterhin zu Wien) mit Namen J. L. Köllig zuerzignet, \*\*) bey welcher die Glocken vermittelt der Hebel einer gewöhnlichen Claviatur zur Ansprache gebracht werden, woben man aber auch von der Inonation, die durch das Auflegen der Finger auf die Glocken hervorgebracht wird, Gebrauch machen kann. Eine weitläufige Beschreibung dieser Clavierharmonika des Herrn Kölligs hat Herr Dietter in das zweite Stück der Berliner Monatschrift vom Jahre 1787 eingerückt, und in der Anthologie der musikalischen Realzeitung vom Jahre 1789 findet man auf der 21sten Seite eine Abbildung derselben. Der Herr Professor Klein zu Presburg hat eine Tastenharmonika erfunden, bey welcher die Glocken, die sich vom großen bis zum dreigestrichenen erstrecken, auf drei verschiedenen Stellen befestigt sind, die sich vermittelt einer Drehschneide dergestalt

bewegen, daß die Glocken in ungleichen Zeiträumen um ihre Arengerrieben werden; indem sich nemlich die Bassglocken einmal um ihre Are drehen, laufen die mittlern zweymal, die höhern aber mehr als dreyimal herum. Der Angriff, welcher bey dieser Tastenharmonika die Stelle des Fingers vertritt, bestehet aus Stücken von dem gewöhnlichen Bad; oder sogenannten Wachs-schwämme, die an den Tangenten über kleine mit Koffhaaren ausgefüllte Polster, oder über ungeleigten Hürsitz gespannt sind, und vor dem Spielen mit Wasser besuchtet werden. In dem 42sten Stücke der allgem. musik. Zeitung vom Jahre 1799 findet man eine ausführliche Beschreibung dieser von dem Herrn Professor Klein erfundenen Einrichtung der Tastenharmonika, welcher ein sauberer und deutlicher Abriß aller Theile des Instrumentes beygefügt ist.

So vortheilhaft auch diese Vereinfachung einer Claviatur mit der eigentlichen Franklinschen Harmonika, sowohl für Spieler von einem sehr reizbaren Nervensysteme, als auch überhaupt für das Traktament des Instrumentes, seyn mag, so ist es dennoch eine ausgemachte Sache, daß der Ton mit seinen verschiedenen Modifikationen vermittelt der Finger weit feiner aus den Glocken gezogen werden kann, als durch den Angriff der bisher bey dem Gebrauche der Tastatur damit versehenen Körper, und man vermehret, wahrscheinlich nicht ohne Grund, daß die natürliche Wärme der Finger darauf einen sehr merklichen Einfluß haben müsse.

Uebrigens bleibt die Harmonika, der Ton mag vermittelt der Finger

A a 2

\*) Der Abt Mazzuchi hat auch Versuche mit metallenen Glocken, und mit hölzernen Schalen gemacht, welche letztern einen Ton gegeben haben sollen, der dem Ton der Fiedel ähnlich gewesen ist.

\*\*) Andere wollen, daß die Erfindung der Tastenharmonika einem Mechanikus aus Petersburg, mit Namen Hessel zugeteignet werden müsse, der zu Berlin im Jahre 1785 das erste Instrument dieser Art zu Stande gebracht habe. Da der Herr Postsecretär Gerber in seinem Tonkünstler-Lexikon, S. 633. ausdrücklich sagt, er habe im Jahre 1785 den Herrn Düffek auf einer solchen Tastenharmonika zu Cassel spielen hören, so scheint dadurch entschieden zu seyn, daß Herr Köllig, dessen Tastenharmonika, nach dem 2ten Stücke der Berliner Monatschrift, wahrscheinlich erst gegen das Ende des Jahres 1786 vollendet worden ist, mehr als Verbesserer als eigentlicher Erfinder dieser Einrichtung zu betrachten sey.

oder mittelst einer Claviatur den Glocken entnommen werden, bloß zum Vortrage cantabler Sätze und zum Ausdruck sanfter Empfindungen geeignet, und wird am schicklichsten ohne alle weitere Instrumental- Begleitung gebraucht, weil sie theils von der Begleitung zu leicht überdönt werden kann, theils auch, weil der Ton aller übrigen Instrumente durch den Ton derselben zu sehr verdunkelt wird.

Anleitung zum Traktement dieses Instrumentes findet man in Johann Christ. Wälkers Anleitung zum Selbstunterricht auf der Harmonika. Leipzig. 1788. gr. 8. 48 Seiten.

**Harmoniker**, wurden unter den alten griechischen Tonlehrern diejenigen genannt, welche der Meinung des Aristoxen zugehörig waren, und mit demselben behaupteten, daß bey der Berichtigung der Töne des Tonstemes, und überhaupt bey der Beurtheilung der Verbindung der Töne, nicht die mathematische Klanglehre, wie die Sekte der Canoniker behauptete, sondern bloß das Ohr der Schiedsrichter seyn müsse.

**Harmonische Nebennoten**; s. Nebennoten.

**Harmonischer Dreyklang**; s. Dreyklang.

**Harmonische Theilung**, siehe Theilung der Intervallen; Verhältnisse.

**Harmonometre**. Ein Instrument, welches bestimmt ist, die Verhältnisse der Töne zu messen. „Wenn man (sagt Rousseau) mit den Augen und Ohren zugleich alle Schwingungen und Schwingungsknoten einer klingenden Saite beobachtet, könnte, so würde man ein natürliches genaues Harmonometer haben. Aber weil unsere Sinnen zu diesen Beobachtungen nicht fein genug sind, so erzieht man dieses durch ein Monochord, welches man willkürlich durch verschiedene Stöße abtheilt; und das ist das beste natürliche Harmono-

metre, welches man bis jetzt gefunden hat.“

**Harpa**, (franz. Harpe), s. Harfe. **Harpegiatur**, s. Arpeggiatura.

**Harpeggio**, s. Arpeggio.

**Harpichord**, s. Arpichord.

**Hart**, ist theils das Bezeichnungswort für diejenigen Tonarten, bey denen man von dem Grundtone durch die große Terz aufwärts steigt, oder für denjenigen Dreyklang, welcher die große Terz enthält; (s. Tonart und Dreyklang;) theils bezeichnet es den Mangel einer ästhetischen Vollkommenheit. Im letzten Falle versteht man unter hart das Gegentheil von dem Sanften und Fließenden. Ein Tonstück äußert Härte, wenn die Melodie durch übermäßige oder andere unfangbare Intervallen fortschreitet, wenn die Modulation zu plötzlich in entfernte Tonarten tritt, wenn die Folge der einzelnen melodischen Theile erzwungen ist, \*) und wenn die Akkorde in keiner guten Verbindung unter einander stehen u. d. gl.

**Harter Dreyklang**, s. Dreyklang.

**Hartverminderter Dreyklang**, s. Dreyklang.

**Hatamo**, s. Kabaro.

**Hau**. So nennen die gelehrten Trompeter eine gewisse Art von Zungenschlag, den sie bey dem Blasen der Feldstücke anzubringen pflegen, und woraus ehemals, so wie aus der sogenannten einfachen und Doppeltzunge ein Geheimniß gemacht wurde, bis Altenburg in seiner heroisch; musikal. Trompeter; und Pauker; Kunst diese Arten von Zungenschlägen, und die dabey in das Mundstück auszusprechenden Sylben, bekannt gemacht hat. Die Hau, sagt er, ist von verschiedener, eigentlich aber nur von zweyerley Art. Die erste kann man die überschlagende heißen, weil sich bey ihrem Ausdrucke allemal zwey gewisse Töne gleichsam überschlagen; z. E.



Die zweyte nennet man die schwebende, weil der Ton, auf welchem man sie bläst, mit einer Schwebung oder Beugung bald stark, bald schwach, angegeben wird. — Man kann sie sowohl mit ab; als zunehmender Stärke ausdrücken. — Außerdem ist noch zu erinnern, daß die Hau nur am Ende beim Feldstück; und Tafelblasen, keinesweges aber, oder doch nur selten in der Mitte oder beim Prinzipal statt findet. S. Altenburg's heroische musikal. Trompeter, und Pauker: Kunst.

**Hauptakkord.** So wird sehr oft der harte oder weiche Dreyklang genannt.

**Hauptmanual, s. Hauptwerk.**  
**Hauptnoten.** Durch diesen Ausdruck unterscheidet man diejenigen, die in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten sind, von den sogenannten durchgehenden und Wechselnoten. In Rücksicht auf den Vortrag nennet man auch 1) diejenige Note die Hauptnote, die den grammatischen Accent bestimmt, das heißt, die in dem Anschlage des guten Takts beistehet, sie mag nun in der Harmonie enthalten, oder eine bloße Wechselnote seyn; 2) diejenige, über welcher das Zeichen einer Spielmanier stehet; so wird z. B. die Note, auf welcher ein Triller gemacht werden soll, die Hauptnote, die darüber liegende Stufe aber, die mit der Hauptnote abwechsellet, die Hälfsnote oder der Hälfsston genannt.

**Hauptprobe, s. Probe.**  
**Hauptsatz oder Thema,** ist derjenige melodische Satz eines Tonstücks, der den Hauptcharakter desselben bezeichneth, oder die in demselben ausjdrückende Empfindung in einem faßlichen Bilde oder Abdrucke darstelleth. Ueber den Eintritt eines solchen Hauptsatzes lassen sich im Allgemeinen keine bestimmten Regeln geben. Bald fängt der Tonsetzer seine Kunstprodukte unmittelbar mit dem Hauptsatz

an, und dieses ist besonders in den Sonatenarten gewöhnlich; bald läßt er aber auch dem Hauptsatz einen kurzen Einleitungssatz, wie z. B. in den modernen Sinfonien, oder ein Ritornell, wie bey den Arien und Concerten, vorhergehen.

So wie bey einer Rede der Hauptgedanke, oder das Thema den wesentlichen Inhalt derselben angiebt, und den Stoff zu der Entwicklung von Haupt- und Nebensätzen enthalten muß, eben so verhält sich in der Musik, in Abzicht der durch den Hauptsatz möglichen Modifikation einer Empfindung, und so wie ein Redner von seinem Hauptsatz in Nebensätze, Gegenätze, Zergliederungen u. s. w. übergeht, wie er sich rhetorischer Figuren bedient, die alle die Bekräftigung seines Hauptsatzes bezwecken, eben so wird der Tonsetzer in der Behandlung eines Hauptsatzes verfahren, und ihn in Abzicht auf Harmonie, Modulation, Begleitung, Wiederholung u. s. w. so bearbeiten, und in solche Verbindungen setzen, daß er immer mehr Neuheit und Zuwachs an Interesse erhält, daß die besonders in der musikalischen Schreibart so nothwendigen Episoden und Nebensätze die Hauptempfindung nicht stören, und der Einheit des Ganzen schaden u. s. w. — Nicht so leicht und so geschwind, wie sich der Tonsetzer erschöpfen, welcher vermöge seiner harmonischen Kenntnisse, alle die möglichen mit einem Hauptsatz vorzunehmenden Veränderungen einsehet, als der, welcher schon mit der Erfindung eines schönen Hauptsatzes zufrieden ist, und die Anknüpfung analoger Sätze mehr dem Zufall der Einbildung überläßt, als daß er sie durch überdachte Pläne anzuordnen suchen sollte. Jener wird bestimmter zeichnen, er kann eine gebrügte Oekonomie der Gedanken beobach-

„ten, kann jedes seiner Werke durch „Einheit und Eigenthümlichkeit auszeichnen, da hingegen bey diesem „unwillkürliche Wiederholungen, „fremde Züge, matte Wendungen, „und baldige Krastlosigkeit ganz un- „ausbleiblich seyn müssen.“ \*)

**Haupteschlutz**, s. Finalcadenz und Tonchluß.

**Hauptstimme**. Man braucht dieses Wort bald in einem engern, bald aber auch in einem weitläufigern Verstande. Im weitern Sinne des Wortes versteht man darunter, jede Stimme, die durch das ganze Tonstück hindurch mit ihrer eigenen, und von den übrigen Stimmen verschiedenen Melodie in die Harmonie des Ganzen einstimmt. So viel also ein Tonstück Stimmen enthält, deren jede ihre eigene und besondere Melodie hat, eben so viel Hauptstimmen sind in demselben vorhanden. Heut zu Tage seht man auch bey vollstimmiger Musik ohne besondere Veranlassung selten mehr als vier Hauptstimmen, weil in diesen schon alle Intervallen der gewöhnlichsten Akkorde enthalten seyn können, die bey der Harmonie zum Grunde liegen. In dem vierstimmigen Vocalsage müssen alle vier Stimmen, nemlich Discant, Alt, Tenor und Bass als Hauptstimmen behandelt werden, das heißt, jede derselben muß ihre eigene Melodie haben, die von den Melodien der übrigen Stimmen verschieden ist. Bey der vollstimmigen Instrumentalmusik versteht die erste Violine die Stelle des Discantes, die zweyte Violine die Stelle des Altes, und die Violen die Stelle des Tenors. Bey diesen Compositionen behalten aber die zweyte Violine und Violen dennoch auch in solchen Tonstücken den Namen einer Hauptstimme, in welchen jene zuweilen mit der ersten Violine, diese aber mit dem Bass im Einklange oder in der Oktave fortgeht.

Von den Hauptstimmen unterscheidet man die Neben- oder Füllstimmen, welche entweder nur durch Verdoppelung der schon in den Hauptstimmen vorhandenen Töne die Harmonie ausfüllen, oder ver-

mittelt welcher diese oder jene Hauptstimme im Einklange oder in der Oktave verstärkt wird. Von dieser Beschaffenheit sind z. B. in den Sinfonien die Hörner, Oboen, Trompeten u. dergl. die den Namen der Füllstimmen auch alsdann noch behalten, wenn sie sich gleich zuweilen mit einem kleinen Solo hören lassen.

Man pflegt die Hauptstimmen eines Tonstücks einzutheilen in die äußersten, und in die Mittelstimmen. Unter den äußersten Stimmen versteht man den Bass, den man auch die Grundstimme nennet, und die vorhandene höchste Stimme, die auch die Oberstimme genannt wird; die übrigen heißen deswegen Mittelstimmen, weil die Höhe und Tiefe der Töne ihrer Melodie von den Tönen der Oberstimme und des Basses begrenzt werden.

Im engern Sinne des Wortes versteht man unter einer Hauptstimme eine solche, durch welche die Empfindung besonders ausgedrückt wird, die bey einem Tonstücke zum Grunde liegt, und welcher die übrigen vorhandenen Stimmen bloß zur Begleitung und Unterstützung dienen. In dieser Bedeutung behauptet zum Beispiel in einer Art bloß die Singstimme, oder in einem Concerte, bloß die concertirende Stimme den Charakter der Hauptstimme. Bey solchen Tonstücken sind, so lange der Vortrag der Hauptstimme dauert, alle übrigen Stimmen bloß begleitende Stimmen, das ist, sie sind nur deswegen vorhanden, um der Hauptstimme theils durch die Harmonie, theils auch durch ihre metrische Bewegungen mehr Deutlichkeit und Bestimmtheit zu geben. In Tonstücken, in welchen nur eine solche Hauptstimme vorhanden ist, kann der Tonsetzer die vorhandene Empfindung nur so ausdrücken, wie sie sich bey einem Menschen nach seiner besondern oder individuellen Art äußert. Die Tonkunst besitzt aber auch das Vermögen, die individuellen Empfindungsarten mehrerer Menschen, die sich zugleich äußern, auszudrücken. Soll

\*) Aus dem Artikel Hauptatz, im Handwörterbuche über die schönen Künste.

dieses geschehen können, so müssen mehr Stimmen vorhanden seyn, die den Charakter als Hauptstimmen behaupten, oder die sich durch ihre hervorragenden Darstellungen der verschiedenen Modifikationen der Empfindung auszeichnen.

Von dem Daseyn einer oder mehrerer Hauptstimmen hängt diejenige Verschiedenheit einer Composition ab, welche von einigen Tonlehrern durch die Ausdrücke homophonische und polyphonische Schreibart unterschieden wird. Homophonisch wird das Tonstück genannt, in welchem nur vermittelt einer Hauptstimme die individuelle Empfindungsart eines einzigen Menschen ausgedrückt wird, und bey welchem alle übrigen Stimmen bloß das Amt der begleitenden Stimmen verrichten, wie in der Arie oder im Concerte. Polyphonisch hingegen ist die Composition, wenn der Tonsetzer die Empfindung verschiedener Menschen durch mehrere Hauptstimmen ausdrückt, wie z. E. in der Oper, im Duette, Terzette oder Quatro, u. dergl.

Die Verfertigung eines Tonstückes in der polyphonischen Schreibart, wenn es nebst seiner Mannigfaltigkeit auch die nöthige Einheit haben soll, setzt einen Tonsetzer voraus, der in der Kunst der Nachahmungen und des doppelten Contrapunktes kein Fremdling ist. Siehe den Artikel Contrapunkt.

Hauptton oder Grundton, ist derjenige Ton, dessen harte oder weiche Tonleiter bey einem Tonstücke zum Grunde gelegt worden ist. \*) Die Regeln der Einheit machen es nemlich nothwendig, daß in jedem für sich als ein Ganzes bestehenden Satze nur eine Haupttonart vorhanden sey, auf welche sich alles, was Modulation betrifft, beziehe; in welcher der Satz nicht allein angefangen und geschlossen wird, sondern die sich auch immer von neuem hören lassen muß, nachdem der

Satz in eine andere Nebentonart geleitet worden ist.

Weil die beyden Tonleitern eines jeden Tones, theils durch besondere Eigenschaften verschiedener Instrumente, theils und hauptsächlich durch die schwebende Temperatur der Organe, ganz eigenthümliche Modifikationen bekommen, wodurch die eine mehr zum Ausdrücke süßlicher, die andere mehr zum Ausdrücke trauriger Empfindungen u. s. w. geschikt wird; so ist es keinesweges gleichgültig, welchen Ton der Tonsetzer zu dem Haupttone seines Kunstproductes wählt. Im Allgemeinen lassen sich über diese Wahl der Tonart keine bestimmten Regeln geben, weil der Charakter des Satzes vor dieser Wahl auf das genaueste bestimmt seyn muß. Kenntniß der Instrumente, gesammelte Erfahrungen über die eigenthümlichen Wirkungen, die jede Tonart in besondern Fällen äußert, und ein feines Kunstgefühl, müssen hierbey den Tonsetzer leiten, nach Maßgabe des besondern Charakters, den er bearbeitet, die schicklichste Tonart zu wählen. — Uebrigens muß gleich bey dem Anfange eines jeden Tonstückes der Hauptton oder die Haupttonart dem Gefühle deutlich genug eingepreßt werden, damit der Anfangssatz nichts an seiner völligen Bestimmtheit verliere. So würde, wenn man z. B. folgenden Satz als den Anfang eines Tonstückes betrachtet, die Begleitung desselben bey Fig. 1. die Haupttonart weit besser bestimmen, als bey Fig. 2., wo zwar die Harmonie reichhaltiger ist, wo aber auch die eigentlicher der weichen Tonart zugehörigen Akkorde eine gewisse Unbestimmtheit der Haupttonart verursachen; daher gehört die Begleitungsart bey Fig. 2. bloß in die Folge des Satzes, nachdem zuvor die Grundtonart bestimmter bezeichnet worden ist.

\*) Der Unterschied zwischen dem unveränderlichen Haupttone eines Tonstückes und zwischen demjenigen Haupttone einer Tonart, den man die Tonica nennet, findet man in dem Artikel Tonica.

Fig. 1.



Fig. 2.



Unter dem Ausdrucke Hauptton versteht man zuweilen dasjenige, was man mit dem Worte Grundton, im weitern Sinne des Wortes, bezeichnet, nemlich den tiefsten Ton eines Akkordees. In einer andern Rücksicht bezeichnet das Wort Hauptton auch einen jeden Ton, der in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten ist, und man unterscheidet ihn in diesem Falle von solchen zufälligen Tönen, die man gemeiniglich durchgehende oder Wechselnoten nennet.

**Hauptwerk.** Der vorzüglichste Theil der Orgel mit seinem Clavier, welches man das Hauptmanual nennet, auf dessen Windlade nicht allein das größte Prinzipal, sondern auch die mehresten und schärfsten Register stehen, und mit welchem die andern Nebenwerke der Orgel, nemlich das Oberwerk, das Brustwerk, oder das Rückpositiv vermittelst einer Koppel vereinigt werden können. Oft wird, es auch vorzugweise schlechweg das Werk genannt, und dadurch von dem Oberwerke oder der Brust unterschieden.

**Hausmann, Hausleute.** An einigen Oertern ist man gewohnt, den Stadtmusikus oder Stadtpfeifer mit dem Namen Hausmann, und das Musikschör, welches er mit

seinen Gesellen und Lehrlingen formirt, mit dem Namen Hausleute zu bezeichnen. Wahrscheinlich kömmt diese Benennung daher, weil es, das Amt des Stadtpfeifers, mit sich bringt, in jedem Privathause, wohin er mit seinen Gehülften, gegen Bezahlung seiner Bemühung, verlangt wird, Musik aufzuführen. *S. Stadtmusikus.*

**Haulle.** (franz.) Der Troch an dem Bogen der Geigeninstrumente.

**Hautbois,** *s. Oboe.*

**Hautbois d'amour,** *s. Oboe d'Amore.*

**Hauts-contre,** die französische Benennung der Altstimme; *s. Alt.*

**Hauts-taille,** der hohe Tenor; *s. Tenor.*

**H dur.** So wird diejenige der vier und zwanzig Tonarten der modernen Musik genannt, in welcher der Ton *h* als Grundton der harten Tonleiter angenommen worden ist, und in welcher die Töne *f, c, g, d* und *a* einen halben Ton erhöhen oder in *fis, cis, gis, dis* und *ais* verwandelt werden müssen, um der Tonleiter dieses Grundtones die natürliche Beschaffenheit der harten Tonart zu verschaffen. In unsern temperirten Tonssysteme werden die Stufen dieser Tonleiter in folgenden Verhältnissen ausgeübt:

<i>h</i>	<i>cis</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>ais</i>	<i>h</i>
	3645	405	3	2	1215	135	$\frac{1}{2}$
<i>r</i>	4096	512	4	3	2048	250	$\frac{1}{2}$

**Hedycomos.** Der Name eines Singetanzes der alten Griechen.

**Heerpauke,** s. Pauke.

**Helicon.** So nannten die Griechen eine Art von Monochord, welches mit mehreren Saiten bezogen war, die alle in den Einklang gestimmt wurden, und auf welchem die abgemessenen Tonverhältnisse durch bewegliche Stege hörbar gemacht werden konnten.

**Hemidiapente** war der Name der verminderten Quinte bey den Griechen.

**Hemioilisch,** wurde bey den Griechen derjenige Rhythmus genannt, dessen Verhältniß 3 : 2 war. Er bestand aus fünf gleichen Zeiten, oder aus zwey ungleichen Theilen. Man hat ihn in den neuern Zeiten

in dem  $\frac{5}{4}$  oder  $\frac{5}{8}$  Tacte nachzuahmen gesucht, ihn aber wegen seiner Unbequemlichkeit wieder verworfen.

**Homitonium,** der griechische Name des halben Tones.

**Heptachordum,** ist theils der griechische Name der großen Septime, theils versteht man darunter eine Folge von sieben diatonischen Stufen, die aus fünf ganzen und einem großen halben Tone bestehen, der zwischen der dritten und vierten Stufe enthalten ist. Daher heißt die Folge unserer natürlichen oder ursprünglichen Töne *c d e f g a h* (oder auch jede Versetzung derselben auf einen andern Grundton) ein Heptachord; und unser diatonisches

Tonsystem besteht aus einer Folge von vier Heptachorden.

**Herabstrich.** So nennet man bey den Bogeninstrumenten, die bey ihrem Traktamente auf dem linken Arme ruhen, denjenigen Bogenstrich, bey welchem mit dem unteren Theile des Bogens zu streichen angefangen, das ist, wo der Strich abwärts geführt wird. Dieser Bogenstrich, den man auch den **Herabstrich** nennet, hat aus Ursachen, die in der Natur des Hebels ihren Grund haben, mehr Kraft, als der Hinaufstrich; daher muß dieser durch Übung jenem am Stärke gleich gemacht werden, damit der Ton des Instrumentes bey den verschiedenen Arten des Striches sich an Stärke völlig gleich bleibe. Ungeachtet dieser nothwendigen völlig gleichen Stärke des Herab- und Hinaufstriches pflegt man dennoch gewöhnlicher Weise nur die accentuirten Noten, oder diejenigen, die auf eine gute Zeit des Tactes fallen, mit dem Herabstriche zu spielen, und im Gegentheile die unaccentuirten mit dem Hinaufstriche abzufertigen; ja viele machen es sogar zur Regel, daß jede auf den Niederschlag des Tactes fallende Note mit dem Herabstriche gespielt werden soll. Diese Regel ist jedoch falsch, oder wenigstens zu eingeschränkt; davon überzeugen uns schon die einfachsten melodischen Sätze, denn in folgenden Sätzen



fällt nothwendig der Hinaufstrich auf den Niederschlag des zweyten Tactes. Nur bey dem Anfange eines jeden melodischen Gliedes, welches von dem vorhergehenden durch eine kleine Pause getrennt ist,

und im Niederschlage anfängt, ist es nothwendig, mit dem Herabstriche anzufangen, wie z. B. bey den mit \* bezeichneten Noten des folgenden Satzes:





Auch aus diesem Beispiele siehet man, daß nothwendig die erste Note des zweyten, vierten und sechsten Taktes mit dem Aufstrich gespielt werden muß. Siehe übrigens den Artikel *Vogenstrich*.

*Hermosmenon*, s. *Sitten*.

*Herstrich* wird bey dem Violoncell und Contravillon, oder auch bey der Virole de Gambe derjenige Vogenstrich genannt, bey dem man nahe am Krosche des Vogens zu streichen anfängt und wobey sich die Hand von dem Instrumente wegs wärts bewegt. Es hat mit diesem Striche eben die Bewandniß, wie bey der Violine oder Virole mit dem Herabstriche. (*S. Herabstrich*.) Was übrigens von dem Striche bey den Vogeninstrumenten überhaupt zu bemerken ist, findet man in dem Artikel *Vogenstrich*.

*Hesychastisch* würde bey den Griechen eine Melodie genannt, welcher der Charakter der Beruhigung und Mäßigung eigen war. *S. Melos ybie*.

*Heulen*. Man sagt die Orgel heult, wenn eine oder mehrere Pfeifen vermittelt des durchstehenden Windes, und also ohne vorsehliche Eröffnung des Cancellenventils, ansprechen, und in Spielen fortklagen.

*Hexachordum*. Der Name der großen Serte. Man versteht aber auch insbesondere unter den Hexachorden diejenigen Tonleitern von sechs diatonischen Stufen, aus welchen *Guido* in dem eilften Jahrhunderte sein neues Tonsystem zusammensetzte, und in welchem die dritte Stufe zur vierten jederzeit nur einen großen halben Ton ausmacht; *s. V. g a h c d o*, oder *e d e f g a h*. Diese sechs Stufen bezeichnete *Guido* mit den sechs Sylben *ut re mi fa sol la*, und war dergestalt, daß die erste *ut*, die zweyte *re*, die dritte und vierte *mi* und *fa* u. s. w. genannt wurde. *S. Solmisation*.

*Herarmonisch* bezeichnete bey den Griechen eine weibliche und läppische Melodie.

*Hialmos*. Der Name eines Lies des der alten Griechen, welches dem Apollo zu Ehren gesungen wurde.

*Hiatus*. Ein technischer Ausdruck in der Dichtkunst, welcher die Trennung der Diphthongen, oder auch zwey solcher Laubbuchstaben bezeichnet, von denen der erste am Ende des vorhergehenden, der zweyte aber zu Anfange des folgenden Wortes enthalten, und der Prosodie zu Folge in eine einzige Sylbe zusammengezogen werden sollten.

Dem Hiatus widerstrebt vorzüglich die italiänische Sprache; daher muß sich auch insbesondere der Donseser bey der Bearbeitung eines italiänischen Textes für solchen Trennungen hüten, die der Natur des Versbaues zuwider sind. Es würde es *s. E.* fehlerhaft seyn, in dem Verse:

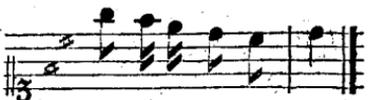
non ti prometto amor

die beyden zusammenkommenden Vokalen *o* und *a* als zwey besondere Sylben zu behandeln, *s. E.*



non ti prometto a - mor

sondern es muß heißen:



non ti prometto a - mor

Es gehört für den Donseser eine hinlängliche Kenntniß der italiänischen Sprache und ihrer Prosodie dazu, um bey der Bearbeitung eines italiänischen Textes nicht bey jedem Schritte in den Fehler des Hiatus zu fallen.

*Hifthorn*. Der Name des kleinen hölzernen Blasinstrumentes, welches die Jäger an einem über die Schulter hängenden Rieme oder Bunde,

das Hornfessel genannt, zu tragen pflegen. Es hat einen grellen, unangenehmen Klang, und nur zwey oder drey verschiedene Töne. Man braucht es nur bey großen Jagden, wobey das sämtliche Jägercorps, gemeinlich auf diesem Instrumente blasen, einen Aufzug macht.

**H**in aufstrich, oder Aufstrich, heißt bey denjenigen Bogeinstrumenten, die so wie die Violine bey ihrem Traktament über dem linken Arme gehalten werden, derjenige Bogenstrich, bey welchem man mit dem obern Theile des Bogens zu streichen anfängt, oder der Bogen hinwärts geführt wird, und den man auch den Hinstrich nennet. Dieser Bogenstrich hat bey Anfängern, aus Ursachen, die in der Natur des Debels liegen, weniger Kraft, als der entgegengesetzte Herunterstrich, und es erfordert viele

Übung, ihn dem Herabstriche an Stärke gleich zu machen. Ungeachtet dieses wegen der Gleichheit des Tones nothwendig ist, pflegt man dennoch nur die so genannten unaccentuirten Noten, oder diejenigen, die auf keine gute Zeit des Taktes fallen, mit dem Hinaufstriche abzufertigen, und sich bey den accentuirten Tönen des Herunterstriches zu bedienen. Diese Regel leidet aber, besonders in Sätzen von vermischten Notenfiguren sehr oft eine Ausnahme. Es giebt jedoch auch gewisse bestimmte Fälle, in welchen man sich des Hinaufstriches ohne Ausnahme bedient; dieses geschieht z. B. bey dem Anfange jedes Gliedes der Melodie, wenn es mit einer Note in dem Auftritte anfängt; so werden z. B. in folgendem Satze die mit \* bezeichneten Noten allezeit mit dem Hinaufstriche gespielt:



Siehe übrigens den Artikel Bogenstrich.

**H**instrich. Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man bey dem Traktamente des Violoncells, Contravions, oder der Fiolle de Gambe denjenigen Bogenstrich, wobey man mit der Spitze des Bogens zu streichen anfängt, oder bey welchem sich die Hand, die den Bogen führt, nach den Saiten zu bewegt. Es hat damit die nemliche Bewandniß, wie bey der Violine mit dem Hinaufstriche. (S. Hinaufstrich.) Das Nothwendigste, was von dem Striche überhaupt zu bemerken ist, findet man in dem Artikel Bogenstrich.

**H**intersatz. So wurde in den alten Orgeln das hintere Pfeifwerk genannt, welches bey dem Niederschlage einer Taste jederzeit zusammen ansprach, wie bey unserer Mixtur. S. P r ä s t a n t.

**H**ippothoros. Eine Melodie, deren sich die Griechen bey der Vergattung der Pferde bedienen.

**H**is. So nennet man den durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhten Ton h. Weil der Einrichtung unseres Tonsystems zu Folge die neben einander liegenden so genannten enharmonischen Töne nur eine Saite haben, so muß der Ton his auf der c Saite ausgeübt werden, und erscheint gegen den Grundton C als dessen Oktave in dem Verhältniße  $\frac{1}{2}$ .

Als Grundton einer Tonart wird der Ton his niemals gebraucht, weil er die Vorzeichnung zu vieler Kreuze nothwendig machen würde.

**H** moll ist eine unserer vier und zwanzig Tonarten, in welcher die Töne f und c in his und cis erhöht werden müssen, damit sie mit der

Natur der weichen Tonart überetns stimmend werde. Die Stufen ihrer Tonleiter haben in unserm temper

h	cis	d	e
1	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{3}{4}$

rirten Consysteme folgende Verhältnisse:

his	g	a	h
$\frac{2}{3}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{90}{161}$	$\frac{1}{2}$

Hoboe, s. Oboe.

Hoboe d'Amour, siehe Oboe d'Amore.

Hoboisten, Hoboisten; Chor. Eine Gesellschaft Tonkünstler, die entweder an den Höfen der Regenten zur Tanz- oder Jagdmusik unterhalten, und in diesem Falle Hör- oder Jagdhoboisten genannt werden; oder die dazu bestimmt sind, die militärischen Aufzüge mit Blasinstrumenten zu begleiten, und die man alsdann Regiments-Hoboisten nennet.

Den Namen Hoboisten haben solche Gesellschaften daher erhalten, weil eheben, ehe das Clarinet in Gebrauch kam, die Hoboe dasjenige Instrument war, auf welchem bey der Blasmusik, die von ihnen aufgeführt wurde, stets die Hauptmelodie vorgetragen wurde.

Eine solche Blasmusik der Hoboisten; Chöre bestehet anseht gemeinlich aus zwey Hoboen, zwey Clarinetten, zwey Hörnern und zwey Fagotten. Oft ist noch eine Flöte, eine oder zwey Trompeten, ein Quartfagott oder ein Serpent damit verbunden.

An vielen, besonders an kleinen Höfen, an welchen eine Kapelle und ein Hoboisten; Chor unterhalten wird, werden gemeinlich theils die Ripienstimmen von den Hoboisten verstärkt, theils mit denselben einige Blasinstrumente besetzt.

Hoch. So nennet man dasjenige Gefühl eines Klanges, welches durch geschwinde Schwingungen der Luftreite bewirkt wird. S. Klang.

Hofcantor. Dieses Prädicat erhält gemeinlich derjenige Sängler, der in den Hofkirchen der Regenten das Amt des Vorsängers verwaltet.

Hofconcert, s. Kammermusik.

Hofhoboisten, s. Hoboisten.

Hohlflöte. Der Name einer offenen Flötenstimme der Orgel. Das Pfeifwerk ist von weiter Mensur

und hat nach Verhältniß dieser Mensur ein weites Labium, wodurch der Ton hohlklingend gemacht wird. Man findet diese Stimme 8 und 4 fäßig. Wenn sie nur zweyfäßig ist, wird sie zumeilen, besonders in alten Orgeln, Nachchor genannt. Man hat auch ein Quintenregister dieser Art, welches dreyfäßig ist, und Hohlflointe genannt wird. Wenn das Register nur einfäßig ist, wurde es ehemals Ciffelöte genannt.

Hohlflointe. Ein altes offenes Quintenregister der Orgel von weiter Mensur. S. Hohlflöte.

Homooptoton, bedeutet bey den Griechen eine Generalpause, die nicht bey Gelegenheit eines Tonchlusses gemacht wurde, unter Homooptoton hingegen verstand man eine Generalpause, die nach einem Tonchlusse folgte.

Homophonie. So wurde bey den alten Griechen diejenige Art des Gesanges genannt, die von zwey oder mehrern Stimmen zugleich im Einklange vorgetragen wurde.

Homophonische Sektart. Man versteht darunter einen solchen Satz, in welchem nur eine einzige Stimme den Charakter einer Hauptstimme behauptet, und welcher die übrigen dabey vorhandenen Stimmen; bloß zur Begleitung dienen. S. Hauptstimme.

Hops; Angloise, s. Englische Tänze.

Horae regulares. So nennet man die bestimmten Stunden, in welchen sowohl in den Klöstern, als auch in den Dom- oder Stiftskirchen die Geistlichkeit täglich ihre Andacht mit Singen und Beten verrichtet.

Horn oder Waldhorn (ital. Corno di Caccia, franz. Cor de chasse) ist ein bekanntes Blasinstrument ohne Tonlöcher, welches aus einer langen von Messingblech zusammen gelötheten Röhre bestehet, die sich mit einem weiten Schalltrichter oder mit einer so genannten Stürze

endigt. Diese Röhre ist in der Form eines Zirkels vierfach zusammen gewunden und dergestalt verflochten, daß sich die an einander liegenden Röhren nicht aus ihrer Richtung verbiegen können. Das Instrument wird vermittelt eines Mundstückes von Messing oder Silber intonirt, welches einen konischen Kessel, und einen schmalen Rand zum Ansaug hat. Weil es keine Tondächer hat, so müssen die verschiedenen Töne bloß allein durch die Verschiedenheit der Bildung der Lippen, oder wie man zu sagen pflegt, bloß mittelst des Ansauges hervorgebracht werden.

Das Rohr eines Hornes ist nicht wie bey der Trompete von dem Mundstück an bis gegen die Stütze hin von gleicher Weite, sondern es beginnt, da wo das Mundstück eingeschoben wird, mit einer engern Röhre, deren Durchmesser ohngefähr ein Drittel eines Zolles beträgt. Diese Röhre (die bey einem C-Horne gegen 19 Schuh lang ist,) erweitert sich allmählig bis zu einem halben Zoll; in dieser Weite läuft sie fort, bis ohngefähr 3 Schuh von dem Rande der Stütze, wo sie anfängt nach und nach sich sehr merklich zu erweitern, bis sie am Ende in eine gegen 12 Zoll im Durchmesser haltende Stütze ausläuft. \*)

Das Horn steht um eine Oktave tiefer als die Trompete, es ist aber übrigens in Ansehung seiner Tonleiter mit der Trompete von gleicher Beschaffenheit, das ist, es giebt in seinen tiefen und mittlern Tönen nur die Töne des harten Dreiklanges seines Grundtons, und in der Höhe hauptsächlich nur die diatonische Tonleiter dieses Grundtones an; der Grundton selbst aber wird durch die Länge des Rohres bestimmt, aus welchem das Instrument besteht. Man muß sich das

her, wenn dieses Instrument im Orchester zu Tondücken, die aus verschiedenen Tonarten gesetzt sind, gebraucht werden soll, desselben in verschiedenen Dimensionen bedienen. Daher bedurfte man auch vor der Erfindung und vor dem allgemein eingeführten Gebrauche der so genannten Inventionshörner in jedem Orchester ein Paar C - D - Es - F - G - A - und B - Hörner, oder man mußte sich in Ermangelung einiger dieser Dimensionen des Instrumentes mit dem Aufsehen der Krummbogen zu helfen suchen, \*\*) und sich überdies noch zum Einstimmen der so genannten Orgelstücke bedienen, wenn das Instrument nicht vollkommen dem angenommenen Stimmtonne entsprach. Unzweifelhaft bedient man sich, um dieser Unbequemlichkeiten überhoben zu seyn, in den Orchestern der Inventionshörner, die, wie man glaubt, von einem Künstler in Hanau erfunden worden sind, dessen Name aber unbekannt geblieben ist. Vermittelst dieser wichtigen Erfindung bedarf man zu allen verschiedenen Tonarten nur eines einzigen Hornes, welches so eingerichtet ist, daß man besondere größere und kleinere gebogene Röhren oder Krummbogen, deren Länge nach den Grundtönen der verschiedenen Tonarten eingerichtet ist, mitten in das Rohr des Hornes einschieben, und also das Instrument in alle Tonarten stimmen kann. Weil diese verschiedenen Krummbogen, durch welche die verschiedenen Grundtöne des Hornes gebildet werden, dergestalt eingerichtet sind, daß sie sich gleichsam wie in einer Scheibe merklich weiter in die Haupttröhre hinein oder heraus ziehen lassen, so hat man zugleich den Vortheil, daß dadurch das Instrument in den Stimmton richtig eingestimmt werden kann, ohne daß man nöthig hat, sich der Orgel-

\*) Weil die Trompete in Ansehung ihrer Mensurlänge der Mensur des Prinzipalfistelfwerks gleich, das heißt, weil z. B. die C - Trompete, deren tiefster Ton das große C ist, ein Rohr von eben der Länge erfordert, wie die Fiste des großen C nach Prinzipalmensur, nemlich nach Chorton gerechnet, ein Rohr von 8 Fuß; so muß vermuthlich die verlängerte anfängende Röhre des Horns die Ursache seyn, daß das sechzehnfüßige C, welches der tiefste Ton des C - Horns ist, eine Röhre von mehr als 16 Fuß, nemlich 19 Fuß lang, erfordert.

\*\*) C. Krummbogen.

stücke zu bedienen. Diese Erfindung ist jedoch nur bey dem Gebrauche der Hörner im Orchester, oder bey solchen Gelegenheiten von Wichtigkeit, wo aus mehr als einer Tonart geblasen werden soll; bey dem Concertspielen auf diesem Instrumente

hingegen bedienen sich die mehresten Hornisten lieber eines gewöhnlichen einfachen Hornes.

Die Töne, welche das Horn ohne besondere Kunsthülfe, oder ohne das so genannte Stopfen angeht, sind folgende:



man schreibt sie aber gewöhnlich in den Hornstimmen auf folgende Art

um eine Oktave höher, nemlich



Die Hornisten haben ein Mittel gefunden, nicht allein die Lücken auszufüllen, die sich zwischen den tiefen Tönen dieser Conreihe befinden, sondern auch die mehresten noch übrigen Töne der diatonisch-chromatischen Conleiter hervor zu bringen. Dieses Mittel besteht in dem Stopfen, oder in einer gewissen mehrern oder wenigern Hineinbewegung der Hand in den Schallrichter des Instrumentes, wodurch verursacht wird, daß auch solche Töne ansprechen, die ohne

dieses Hülfsmittel dem Instrumente nicht entlockt werden können. \*\*) Man bedient sich jedoch derjenigen Töne, die durch das Stopfen hervorgebracht werden müssen, nur in obligaten Conlässen für dieses Instrument, und braucht da, wo sie nur zur Ausfüllung gesetzt sind, bloß die Töne, welche ohne diese Kunsthülfe hervorgebracht werden können. Ja, man vermeidet in diesem letzten Falle sogar die Töne b, f und a, so viel es möglich ist, weil sie nach unserm temperirten

\*) Geschickte Waldhornisten können noch eine Quarte höher steigen, und ehemals bediente man sich im Concertspielen sehr oft dieser hohen Töne. Nachdem man aber bemerkt hat, daß sie dem Instrumente zu sehr abgezwungen werden müssen, als daß sie gute Wirkung thun könnten, vermeidet man sie, und steigt anseht selbst im Concertspiele selten höher, als in die oben angezeigten Töne.

\*\*) Es hat damit eine ähnliche Verwandtniß wie mit einer offenen Orgelpfeife, die, wenn man ihre Oeffnung mehr oder weniger zudeckt, ebenfalls einen mehr oder weniger tiefen Ton hören läßt, als in ihrem ganz offenen Zustande.

Tonssysteme nicht reine sind, und erst durch den Anfsatz des Hornisten rein gezwungen werden müssen.

Wenn man sich, wie schon gesagt, zu den Tonstücken, die in verschiedenen Tonarten gesetzt sind, verschiedener Dimensionen des Hornes bedienen muß, die aber immer nur den Dreypfanz und die diatonische Tonleiter ihrer Grundtöne angeben, so schreibt man die Hornstimmen zur Erleichterung der Ausführung jederzeit in die Tonart c dur, sie mögen wirklich auf dem C - Horne ausgeführt, oder auf dem D - oder Es - Horne u. s. w. vorgetragen werden sollen.

Noch nicht zufrieden mit dem Vortheile, den das vorhin beschriebene Stopfen diesem Instrumente gewährt, haben verschiedene Hornisten versucht, theils durch angebrachte Klappen, theils durch Vereinigung, zweyer Hörner von verschiedenen Dimensionen, dem Instrumente einen noch höhern Grad der Vollkommenheit zu verschaffen, wahrscheinlich aber hat der Erfolg dieser Versuche den gehofften Vortheilen nicht entsprochen, weil sich bis jetzt noch keiner dieser Versuche behauptet hat. Wichtiger aber ist die Erfindung der Sordine, deren man sich seit geraumer Zeit zuweilen bey dem Vortrage der Duetten bey diesem Instrumente bedient. Man hat sie von verschiedener Form und von verschiedenem Material; die gewöhnlichsten bestehen aus einer hohlen Kugel von Pappe, deren Durchmesser ohngefähr 6 Zoll beträgt, und an der sich ein offener Schlauch oder Zapfen befindet, der in den untern Theil des Hornes zunächst der Stütze paßt. Durch das Einschieben dieses Sordins be-

kommt das Horn den Ton, als ob es in weiter Entfernung gehört würde, und das Piano kann dabey bis zum schwächsten Hauche modifizirt werden. Damit aber der Hornist bey dem Gebrauche dieses Sordins den Vortheil des Stopfens nicht verliere, hat man innerhalb der Kugel einen Drath mit einer daran befestigten Scheibe angebracht, durch welche die Hölzung des Schlauches verdeckt werden kann. Dieser Drath gehet auf der untern Seite aus der Kugel heraus, und hat ein Drehen zum Anlassen, um damit das Stopfen zu verrichten.

Das Horn soll nach einiger Meinung ums Jahr 1680 zu Paris erfunden worden seyn; allein diese Erfindung konnte nichts anders seyn, als eine bloße Verbesserung eines dem Horne gleichen, und vorher schon bekannt. n Instrumentes, welches schon Prätorius im zweyten Theile seines Werkes: Syntagma music. auf der achten Kupferstafel abgebildet, und unter dem Namen Jägertrumpete angeführt hat.

Eine ziemlich vollständige Geschichte dieses Instrumentes, als eine bey den mehresten unserer Instrumente noch obwaltende Seltenheit, findet sich in Gerbers Tonkünstler Lexikon in dem Artikel Spörken.

Hornpfeife, ein alter Schottischer Tanz im Trippeltakte, der ehedem in Schottland gewöhnlich auf einem unserer Sackpfeife ähnlichen Instrumente gespielt wurde. Weil diese Art der Tänze bey uns ganz unbekannt ist, will ich zur Probe den ersten Theil eines derselben aus Mathesons vollkommenem Kapellmeister hersehen.



Hülfs-ton. So wird derjenige Ton genannt, der bey den Spielmanieren mit der melodischen Hauptnote

in Verbindung gebracht wird. So ist z. B. die nächste Stufe über einem Tone, auf welchem ein Tripp-

ler gemacht wird, der Hülfston des Trillers, weil durch dessen mehrmalige Abwechslung mit dem Hauptton diese Spielmanier hervorgebracht wird.

**Hummel.** Der Name einer Gattung der Sackpfeife. S. Sackpfeife. Zuweilen bezeichnet man mit diesem Worte auch das russische Instrument, welches in dem Artikel Palalaita beschrieben wird.

**Hut.** Der bewegliche Deckel auf dem gedeckten zinnernen Pfeifwerke der Orgel. S. Orgel.

**Hyacinthien,** waren Keste, die jährlich in Griechenland dem Apollo zu Ehren, zu Amyklä in dem Lacedämonischen Gebiete, mit Hymnen in Begleitung der Flöten oder einiger Saiteninstrumente, gefeiert wurden.

**Hydraulos oder Hydraulische Orgel,** s. Wasserorgel.

**Hymenaeon.** Ein Hochzeitlied bey den alten Griechen, welches auch Epithalamion genannt wurde.

**Hymaeos,** hieß bey den Griechen ein Märllelied; man nannte es auch Epymlion.

**Hymne, Hymnus.** Dieses aus dem Griechischen entlehnte Wort bedeutet einen Lobgesang. „Die Hymne“ (sagt Sulzer \*) „macht eine besondere Gattung der Ode. Der darin herrschende Affect ist Andacht, und anbetende Bewunderung; der Inhalt eine in diesem Affect vorgeragene Beschreibung der Eigenschaften und Werke des göttlichen Wesens; der Ton feyerlich und enthusiastisch. — Die prächtigsten und erhabensten Hymnen sind die, welche wir in der Sammlung der Psalmen Davids antreffen. Unter unsern heutigen gottesdienstlichen Liedern kommen auch einige vor, die man zu den Hymnen rechnen kann.“

Außer dem Te Deum laudamus bedient man sich in der christlichen Kirche noch dreyer Hymnen, zu welchen der Text aus dem neuen Testamente, und zwar aus dem Evangelium des h. Lucas genommen ist, nemlich

1) des Magnificat oder des Lobgesanges der Jungfrau Maria, Kap. 1. B. 46. 55;

2) des Lobgesanges des Zacharia, Kap. 1. B. 68. 79; und

3) des Lobgesanges Simeons, Kap. 2. B. 29. 32.

In der römischen Kirche werden diese drey Hymnen täglich angestimmt, nemlich der erste in der Vesper, der zweyte in der Maten, und der dritte in derjenigen Vestunde, die man Completorium nennet. Nächst diesen bedient man sich in dieser Kirche noch sieben solcher Hymnen, die aus dem alten Testamente genommen, und die unter die sieben Tage der Woche vertheilt sind. S. den 130sten der kritischen Briefe über die Tonkunst.

Man hält dafür, daß der Bischof Hierothus der erste gewesen sey, welcher für die griechische Kirche besondere Lobgesänge verfertigt habe. Die erste Verfertigung derselben für die lateinische Kirche, und die Einführung derselben, wird einem Bischofe zu Poitiers, mit Namen Hilarius, zugeschrieben, dem hernach der Mayländische Bischof Ambrosius gefolgt ist.

**Hypate.** Der Name, womit die Griechen die tiefste Saite der beyden Tetrachorde Hypaton und Meson bezeichneten.

**Hypate hypaton.** Der erste Ton im tiefsten Tetrachord des griechischen Tonsystemes. S. Tetrachord.

**Hypate meson.** Der erste Ton des Tetrachords Meson, und zugleich der letzte des Tetrachords Hypaton. S. Tetrachord.

**Hypatoides.** Der allgemeine Name der tiefen Töne des Griechischen Tonsystemes. S. Fragisch.

**Hypaton.** Der Name des tiefsten Tetrachordes in dem großen oder unveränderlichen Tonsysteme der Griechen, welches die Töne Hypate hypaton, Parypate hypaton, Lichanos hypaton und Hypate meson in sich faßte, die unsern Tönen H, c, d, e, entsprachen. Den Namen Hypaton oder des vornehmsten Tetrachordes erhielt es ohne Zweifel

des

\* In seiner Theorie der schönen Künste, Art. Hymnen.

deswegen, weil es das tiefste, oder das erste im Tonsysteme war. **E. Tetrachord.**

**Hypaton diatonos**, die dritte Saite des tiefsten Tetrachords; **f. Tetrachord.**

**Hyper**, über, oben. Die Griechen brauchten diese Partikel, 1) um die aufwärts abgezählten Intervallen von den abwärts abgezählten zu unterscheiden; daher heißt **z. B. Hyperdironus** die Oberterz, **Hyperdiapason** die Oberoktave u. s. w. 2) bezeichnen sie damit ihre authentischen Tonarten, wenn der Umfang derselben von der Quarte des Grundtones bestimmt wurde. So wurde **z. B. die dorische Tonart d o f g a h c d**, deren Hauptton **d** ist, **hyperdorisch** genannt, wenn sie in dem Umfange der Töne **g a h c d e f g**, gebraucht wurde.

**Hyperdölich**, ist ein Bezeichnungswort derjenigen Tonart, die man auch die **hypophrygische** nennet.

**Hyperboläisch**, bezeichnete bey den alten Griechen einen Gesang von einem weißischen und läppischen Charakter.

**Hyperbolaeon**. Der Name des fünften Tetrachords in dem großen unabänderlichen Tonsysteme der Griechen. Es faßte die Töne **Netz äezengmenton**, **Trite hyperbolaeon**, **Paranete hyperbolaeon** und **Netz hyperbolaeon** in sich; die unsern Tönen **e f g a** entsprechen. Den Namen **Hyperbolaeon** oder des obersten Tetrachordes bekam es, weil es das höchste in dem griechischen Tonsysteme war.

**Hyperbolaeon diatonos**. Die vorletzte Saite des höchsten Tetrachords; die nach dem vorhergehenden Artikel auch **Paranete hyperbolaeon** genannt wurde.

**Hyperdiazeuxis**. Die Trennung zweyer Tetrachorde der Griechen, die durch das Intervall einer Oktave von einander abgesondert sind, wie bey dem Tetrachorde **Hypaton** und **Hyperbolaeon**. Siehe die Tabelle, die dem Artikel **Tetrachord** beygefügt ist.

**Hyperjastisch**, ist ein Beyname eben derjenigen Tonart der Alten, die man gewöhnlicher die **hypomixolische** Tonart nennet.

**Hyperdorisch**. So nennet **Clavean** diejenige Tonart, die gewöhnlicher den Namen **hypodolische** Tonart führt.

**Hyperlydische** Tonart, ist die nemliche, die man auch die **hypoisische** nennet.

**Hypermixolydisch**, bedeutet eben so viel wie **hypodorisch**.

**Hypo**, unten, drunter. Dieser Partikel wurde von den Griechen gebraucht, 1) um damit die abwärts gezählten Intervallen von den aufwärts abgezählten zu unterscheiden; daher nannten sie die Unterterz **Hypodironus**, die Unterquarte **Hypodiapason** u. s. w. 2) um die plagalischen Tonarten, deren Grenzton eine Quarte tiefer liegt, als der Grundton der authentischen, damit zu bezeichnen, daher nannten sie **z. E. die dorische Tonart**, wenn sie **plagalisch** gebraucht wurde, das heißt, wenn die Melodie von der Unterquarte des Grundtones bis zu ihrer Oktave moduliren konnte, die **hypodorische** Tonart. **E. Tonart.**

**Hypodölich** wird die **dolische** Tonart, die ihre beyden halben Töne zwischen der zweyten und dritten und zwischen der fünften und sechsten Stufe hat, in dem Falle genannt, wenn der Gesang nicht in den Grenzen der Oktave des Grundtons enthalten, sondern in die Grenzen von der Unterquarte des Grundtones bis zu ihrer Oktave eingeschlossen ist. In der **dolischen** Tonart modulirt die Melodie in der Tonreihe **a h c d e f g a**; in der **hypodolischen** hingegen, die zwar auch in **a** schließt, bewegt sich der Gesang durch die Tonreihe **e f g a h c d e**. Die Melodien der Kirchenlieder, die ursprünglich in der **hypodolischen** Tonart gesetzt sind, sind folgende:

Allein zu dir, Herr Jesu Christ.  
Wo Gott der Herr nicht bey uns hält.

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.

Mag ich Unglück nicht widerstehn.

**Hypodiazeuxis**, ist in der Musik der Griechen der Zwischenraum einer Quinte, welcher sich zwischen zwey Tetrachorden befindet, die durch ein drittes Tetrachord von einander abgesondert sind; so macht

z. B. die erste Saite des Tetrachords Melon (nemlich unser Ton e) gegen die erste Saite des Tetrachordes Diezeugmenon (gegen unser h) den Zwischenraum oder das Intervall der Quinte aus, und beide Tetrachorde sind durch das dazwischen stehende Tetrachord Synemmenon von einander abgesondert; z. E.

Das Tetrachord Diezeugmenon	c	}	*)
	d		
	h	}	
	a		
das Tetrachord Synemmenon	d	}	
	o		
	b	}	
	a		
das Tetrachord Melon	g	}	
	f		

Hypodorisch, ist der Beyname derjenigen griechischen Tonart, deren Umfang der Töne eine Quarte tiefer ist, als der Umfang der authentischen dorischen Tonart. Wenn z. B. die Melodie eines Tonstückes auf der D - Saite schloß, und die halben Töne zwischen der zweyten und dritten und zwischen der sechsten und siebenden Stufe lagen, so wurde die Tonart dorisch genannt, und in diesem Falle mußte die Melodie zwischen dem Grundtone d und dessen Oktave eingeschlossen seyn. Wurde hingegen diese Tonart so gebraucht, daß zwar die Melodie auf dieser D - Saite schloß, aber in einem um eine Quarte tieferen Umfange der Töne, nemlich von a bis a ausgeübt wurde, so erhielt sie den Namen der hypodorischen Tonart. Die Melodien zu den Liedern: Wenn meine Sünd mich kränket; Von Gott will ich nicht lassen, und Was mein Gott will, das gescheh' allzeit u. s. w. sind in dieser hypodorischen Tonart gesetzt, werden aber, weil der Gesang sich zu sehr nach der Tiefe neiget, in andere Tonarten verlegt, und auf höhern Tonstufen ausgeübt.

Hypoionisch, bedeutet eben so viel wie hypoionisch.

Hypoionisch. So wurde von den Alten die ionische Tonart genannt, die zwischen der dritten und vierten, und zwischen der siebenten und achten Klangstufe die beyden halben Töne ihrer Tonleiter hatte, wenn der Gesang nicht in dem Umfange des Grundtones und seiner Oktave, sondern zwischen der Unterquarte dieses Grundtones und ihrer Oktave modulirte. So wie eine in die ionische Tonart gesetzte Melodie sich z. B. in der Oktavengattung c d e f g a h c bewegen mußte, so wurde sie im Gegentheile in der hypoionischen Tonart, wenn sie ebenfalls in c schloß, in den Umfange der Oktavengattung g a h c d e f g eingeschränkt. Von dieser Beschaffenheit ist z. E. der Choral: Nun freut euch lieben Christen g'mein, u. a. m.

Hypokritisch, war bey den Griechen ein Beywort, womit sie einen besondern Theil ihrer Musik bezeichneten, nemlich denjenigen, der auf Tanz und Gebärdenkunst Bezug hatte. Die Griechen bezeichneten mit dem Worte Musik den ganzen Inbegriff aller Wissenschaften, folglich war bey ihnen Tanz und Gebärdenkunst ein Theil der Musik, den sie, um ihn von andern Theilen derselben zu unterscheiden, die hypokritische Musik nannten.

Hypolydisch. So wurde die lydische Tonart, die in ihrer Tonleiter die halben Töne zwischen der vierten und fünften, und zwischen der siebenten und achten Klangstufe enthält, alsdenn genannt, wenn die Melodie zwar in dem Haupttone, z. E. in f, geschlossen wurde, aber anstatt sich in dem Umfange der Töne f g a h c d e f zu erhalten, am eine Quarte tiefer fiel, und ihren Ambitus von c bis c erstreckte. Weil sich schon vor mehreren Jahrhunderten in die lydische Tonart statt des Tones h der Ton b eingeschlichen hat, so wurde auch die hypolydische Tonart nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form, son-

\*) Den ganzen Zusammenhang dieser Tetrachorde, und die Art, wie sie an einander gereiht wurden, findet man in dem Artikel Tetra chord.

bern in der Gestalt einer versetz-  
ten hypotonischen Tonart gebraucht.  
Daher sind auch keine alten Cha-  
rismelodien mehr vorhanden, die  
in die ursprüngliche hypolydische  
Tonart gesetzt sind.

**Hypomixolydisch.** Der Beyname  
einer der alten Tonarten der Grie-  
chen, und zwar derjenigen, die in  
ihrer Tonleiter die beyden halben  
Töne zwischen der dritten und vier-  
ten, und zwischen der sechsten und  
siebenten Stufe enthält, und bey  
welcher der Gesang zwar in dem  
Grundtone schließt, aber in dem  
Raume von der tiefern Quarte dies-  
ses Grundtones bis zur Oktave  
derselben eingeschlossen ist. Wenn  
daher die mixolydische Tonart in  
der Tonfolge  $g \ a \ h \ e \ d \ e \ f \ g$  aus-  
gesagt wird, so schließt die hypo-  
mixolydische zwar ebenfalls in  $g$ ,  
der Umfang ihrer Töne ist aber in  
die Tonreihe  $d \ e \ f \ g \ a \ h \ c \ d$  ein-  
geschlossen. Die Melodien zu sol-  
genden Kirchengliedern sind in der  
hypomixolydischen Tonart gesetzt:  
Dies sind die heiligen zehn Gebot.  
Gelobet seyst du, Jesu Christ.  
Gott sey gelobet und gebenedeyet.  
Der du bist drey in Einigkeit.

**Hypophrygische Tonart,** ist die-  
jenige Tonart der Alten, wobey die  
Melodie zwar in dem Grundtone  
der phrygischen Tonart schließt, aber  
nicht zwischen die Grenzen dieses  
Grundtones und seiner Oktave, son-  
dern in den Umfang ihrer Unter-  
quarte und der Oktave derselben  
eingeschlossen ist. Wenn daher die  
phrygische Tonart in  $e$  schließt und  
den Umfang der Töne auf  $e \ f \ g \ a$   
 $h \ c \ d \ e$  begrenzt, so schließt zwar  
die Hypophrygische auch in  $e$ ; der  
Umfang der Melodie ist aber so-  
dann in die Oktave  $h \ c \ d \ e \ f \ g \ a \ h$   
eingeschlossen. Die Melodien zu  
den folgenden Kirchengesängen sind  
ursprünglich in der hypophrygischen  
Tonart gesetzt:

Erbarm dich mein, o Herre Gott.  
Herr Gott, dich loben wir.

Mitten wir im Leben sind mit  
dem Tod umfassen.

Mensch, willst du leben seliglich.

**Hypo synapse** ist in der Musik  
der Griechen die Trennung zweyer  
Tetrachorde, die durch das Dazwis-  
schensetzen eines solchen dritten Tet-  
rachordes von einander abgesondert  
sind, welches mit jedem der beyden  
getrennten Tetrachorde ein verbunde-  
nes Tetrachord ausmacht, so daß die  
gleichartigen Saiten \*) der getrenn-  
ten Tetrachorde eine kleine Septime  
ausmachen. Von dieser Beschaffen-  
heit sind die beyden Tetrachorde  
Hypaton und Synemmenon, die  
durch das Tetrachord Meson getrennt  
sind;  $\beta$ . E.

das Tetrachord Synemmenon	}	d c b
das Tetrachord Meson	}	a g f
das Tetrachord Hypaton	}	d c h

**Hypoproslambanomenos.** So  
wurde von den Griechen der unter  
dem tiefsten Tone ihres vollständigen  
Tonsystemes ihnen noch bekannte  
Ton genannt, der unserm großen G  
entspricht.

**Hyporchema,** war bey den Grie-  
chen ein Gesang, der mit der Lyra  
oder Zither begleitet wurde, und  
womit zugleich der Tanz verbunden  
war. Man hält dafür, das derglei-  
chen Singtänze bey den Opfern, die  
man dem Apollo zu Ehren veran-  
staltete, um den Altar herum ge-  
tanzt worden sind, während das  
Opfer brannte. Auch um den  
Tempel des Apollo wurden derglei-  
chen Hyporchemata getanzt, deren  
Erfindung den Aegyptiern zugeschrie-  
ben wird.

\*) Gleichartige Saiten heißt hier so viel, als die erste oder die zweyte Saite der bey-  
den Tetrachorde; so sind  $\beta$ . E. in dem oben folgenden Schema die Saiten H und a, c  
und b, d und c und e und d gleichartig.

## J.

**Jagdhoboisten**, s. Hoboisten.  
**Jagdhorn**, Jägerhorn, siehe Horn.

**Jägertrumpete**. Diesen Namen führte vor ohngefähr 200 Jahren das Waldhorn in seiner damals noch ziemlich unvollkommenen Beschaffenheit.

**Jambicon**. So wurde ein Theil des Liedes genannt, womit diejenigen sich hören lassen mußten, die in den Pythischen Spielen um den Preis stritten. S. Musikalische Bettkreite.

**Jambus**. Ein Tonfuß, der aus der Folge einer kurzen und langen Note besteht. S. Metrum.

**Janitscharenmusik**, oder die Kriegsmusik der Türken, besteht aus einigen den Gesang führenden Blasinstrumenten, die von mehreren eintönigen Instrumenten von starkem Tone, als von Becken, Triangeln, Trommeln, u. d. gl. begleitet werden, um das Taftgewicht äußerst fühlbar zu machen. Es ist bekannt, daß man diese Art der Musik bey uns nicht allein bey militärischen Aufzügen, sondern auch außerdem nachahmt; man würde sich aber irren, wenn man glauben wollte, daß die mehresten Nachahmungen derselben den innern Charakter der türkischen Musik darstellen, weil sie eben so wie jene mit der Trommel, mit Becken u. d. gl. begleitet werden. Die Melodie der eigentlichen türkischen Musik trägt unverkennbar das Gepräge der alten griechischen

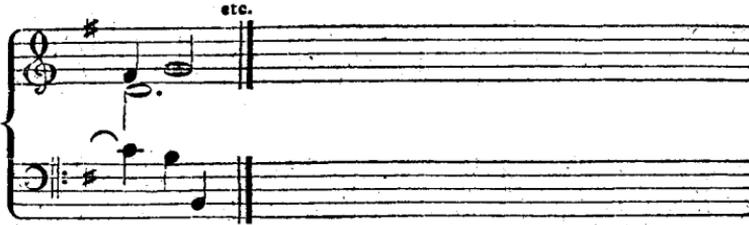
Tonarten und ihres ursprünglichen Gebrauches, und die Rhythmen und Einschnitte derselben sind weit ungleichartiger, als in den Tonstücken, die man uns als Nachahmungen derselben aufsticht. — Die Janitscharenmusik verräth die Hauptkennzeichen der Musik eines noch rohen Volkes, nemlich das Lärmende, und die äußerst fühlbare Darstellung des Rhythmus durch eintönige Schlaginstrumente; und die seit einiger Zeit überhand genommene Liebhaberey an dieser Musik, scheint dem guten Geschmacke eben kein allzu großes Compliment zu machen.

**Jastisch**. Der Beyname, welchen Aristoxen und Alpyus derjenigen alten griechischen Tonart geben, die man gewöhnlich die Ionische Tonart nennet, und in welcher die beyden halben Töne zwischen der dritten und vierten, und zwischen der siebenten und achten Klangstufe enthalten sind. S. Tonart und Ionisch.

**Il tempo crescendo**, bedeutet, daß das Zeitmaß in Ansehung der Geschwindigkeit der Bewegung wachsen oder zunehmen soll.

**Imbrogljo**, die Verwirrung. So benennet man zuweilen diejenige Sätze eines Tonstückes, in welcher eine entgegengesetzte Taktart eingemischt ist, wie z. B. in folgendem Trio einer Menuet von Haydn. Viele nennen diese Art der Rückungen auch tempo rubato.





Imitatio, f. Nachahmung.

Imitatio aequalis motus,

— cancrizans,

— cancrizans motu contrario,

— contrarium stricto reversum,

— homophona,

— inaequalis motus,

— in heptachordo superiori oder inferiori,

— in hexachordo superiori oder inferiori,

— in hyper - oder hypoditono,

— in hyper - oder hypodiatessa-

ron,

— in hyper - oder hypodiapente,

— in hyper - oder hypodiapason,

— in secunda superiori oder inferiori,

— motu contrario,

— per augmentationem,

— per diminutionem,

— per thesin et arsin.

Imitazione al contrario riverfo,

— alla riverfa,

Immerwährender Canon, siehe Canon.

Immutabilis, f. Accentus ecclesiastici.

Imperfectio. In der alten Musik verstand man unter diesem Worte den Abzug des dritten Theiles des Werthes einer ganzen Note oder eines Theiles derselben. S. Tinctor. Termin. Music. Diffinit.

Improvisatori, sind eine Art Dichter, die man nur in Italien antrifft, und die über eine ihnen aufgegebene Materie, wenn sie nur einigermaßen einer poetischen Ausführung fähig ist, sogleich aus dem Stegreife 50, 60, ja wohl 100 Verse deklamiren, oder wie es am gewöhnlichsten geschieht, im Recitativstille unter eignen Begleitung einer Guitarre absingen. Zuweilen unterhalten sich auch zwey solche Dichter über eine ihnen aufgegebene Materie wechselsweis. Die lebhafteste Einbildungskraft solcher Personen

ist allerdings zu bewundern, und zeugt von einem glücklichen Genie, obgleich sehr leicht einzusehen ist, daß in Gedichten von solcher Geburt viel Schlechtes und Zusammengesetztes mit unterlaufen müsse. Ohne Zweifel waren es einige bey diesen Dichtern sich äußernde einzelne starke Züge des Genies, die verursachten, daß man außerhalb Italien das Talent der Improvisatori höher schätzte, und sich von dem Werthe solcher Gedichte aus dem Stegreife einen höhern Begriff machte, als es in Italien selbst geschah.

Improvvisiren. Darunter versteht man in dem eigentlichen Fache der Musik die Geschicklichkeit eines Tonsetzers, über ein ihm noch unbekanntes Gedicht sogleich aus dem Stegreife eine Komposition zu verfertigen und solche zugleich singend unter der Begleitung eines Instrumentes vorzutragen. Dieses Improvvisiren, wenn es nemlich nicht ohne alle vorhergegangene Uebersetzung des Textes geschieht, kann sehr oft für den Tonsetzer ein Mittel werden, die Thätigkeit seines Genies zu reizen, oder sich in denselben Zustand zu versetzen, den man die Begeisterung nennet.

Infibulatio, war ein gewisser unnatürlicher Verband, wodurch verhindert werden sollte, daß junge Mannspersonen die hohe Stimme nicht verlieren sollten. Diese Gewohnheit war in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung gebräuchlich, ehe die Castration völlig üblich wurde.

Inflabilia, Blasinstrumente. Dieses Wort war ehemals der allgemeine Name, womit man alle Blasinstrumente bezeichnete.

Inganno, oder cadenza d'inganno. So nennen die Italiäner einen unterbrochenen Schlußfall,

Siehe Nachahmung.

oder einen Trugschluß. Siehe Cas denz.

**Innocentamente**, unschuldig, das ist, mit ungetünkeltem Vorwage. Wenn dieses Wort ohne nähere Bestimmung des Zeitmaßes als Ueberschrift eines Tonstückes gebraucht ist, zeigt es zugleich eine mäßig langsame Bewegung an.

**Instrument**. Ein musikalisches Instrument ist ein Körper, der durch Kunst so eingerichtet wird, daß er fähig ist, die zur Hervorbringung der Töne nöthigen und in ihm erregten bestimmten Schwingungen der Luft leicht aufzufassen, und wieder mit verstärkter Kraft zurückzulassen.

Eine hinlängliche Geschichte der musikalischen Instrumente von ihrem ersten Ursprunge und ihrem allmähligen Wachsthum, bis zu dem Grade der Vollkommenheit, zu welchem sie sich erhoben haben, würde nicht bloß den Tonkünstler, sondern überhaupt den Geist jedes Denkers interessieren. Sie würde nicht nur einen wichtigen Beytrag zu der Geschichte der Aufklärung des menschlichen Geistes abgeben, sondern auch zugleich die Perfektibilität der Menschheit durch solche Beispiele erläutern, wo der Geist, nicht nothgedrungen von physischen Bedürfnissen, zu Erfindungen und zur Vervollkommnung derselben, aus dem Triebe sich zu vergnügen, angefaßt wurde. Es ist hier der Ort nicht zu untersuchen, in wie weit man sich, bey dem Mangel so vieler dazu nöthigen Nachrichten, zu einer solchen Geschichte der Instrumente Hoffnung machen kann. So viel ist indessen gewiß, daß die Sammlungen der Materialien, die wie dem Prätorius, Bonanni, Kircher, Merseune, la Borde u. s. w. zu danken haben, hierzu noch lange nicht zureichend ist. Es gehören Nachrichten ganz anderer Art dazu, um den Geschichtschreiber der Instrumente in den Stand zu setzen, uns zu zeigen, wie nach und nach der menschliche Geist einige zwischen zwey Widder oder Stierhörner gespannte Fäden zur Harfe, die Schildkrötenchale zur Laute, ein Stielchen Rohr, dem der Hirte mit Zwange einige Töne entlockte, zur Flöte oder Ho-

boe, oder die Panaspfeife zur Orgel umschuf.

Es ist wohl keinem Zweifel mehr unterworfen, daß die menschliche Kehle unter allen Werkzeugen, wo durch der Ausdruck leidenschaftlicher Töne hervorgebracht werden kann, das Schönste und vorzüglichste sey. Daher kann jedes Instrument, welches der menschlichen Stimme und ihren sanften Biegungen der Töne am nächsten kömmt, auf einen gewissen Vorzug vor den übrigen mit Recht Anspruch machen. Man kann aber auch den Grad der Vollkommenheit eines Instrumentes noch aus andern für die Contunst wichtige Gesichtspunkten betrachten; so hat z. B. ein solches Instrument, auf welchem nicht bloß eine Melodie, sondern auch zugleich die harmonische Begleitung derselben vorgetragen werden kann, in vieler Rücksicht unübertreffbare Vorzüge vor demjenigen, die bloß zum Vortrage einer einzigen Stimme geeignet sind. Eine andere Art von Vorgüg gewiannt ein Instrument vor dem andern, durch den Vortheil, den Ton ohne erneuerten Anschlag fort klingend zu erhalten, und wieder einen andern Vorgüg giebt einem Instrumente der größere Umfang seiner Töne u. s. w. Selbst durch den besondern Zweck, und sogar durch den Ort, wo die Instrumente gebraucht werden, erhält bald dieses, bald jenes einen Vorzug vor den übrigen. So gewinnen z. B. bey einer Musit unter freyem Himmel die Blasinstrumente einen wichtigen Vorzug vor allen Saiteninstrumenten; und in Ansehung des besondern Endzweckes behauptet z. B. die mit schmetterndem Tone gesblasene Trompete, die in einem Zimmer unsere Gehörnerven bis zum widrigsten Gefühl erzhättert, im Feldlager den Rang über alle anseht gebräuchlichen Instrumente. — Kurz, es sind in keinem derselben alle Vollkommenheiten vereint; die mehrtheils derselben besitzen aber etwas Eigenthümliches, wo durch sie zu einem besondern, ihren Eigenschaften entsprechenden Zwecke angewendet, sich vor andern auszeichnen. Dieses Eigenthümliche der gebräuchlichen Instrumente, so wie auch ihre Wirkung und Bezies-

hung auf einander, muß besonders der Tonsetzer fleißig studiren, das mit er theils den Vortheil, den sie in jedem besondern Falle gewähren können, in seine Gewalt bekomme, theils auch, damit er keinem derselben etwas auszuföhren zumuthe, welches seiner Natur zuwider ist. Es würde hier zu weitläufig seyn, diesen viel umfassenden Gegenstand zu zergliedern, und alle die Fälle aufzusuchen, bey welchen bald dieses, bald jenes Instrument mit überwiegendem Vortheile angewendet werden kann, ich will daher nur noch die gebräuchlichste Klassifikation der Instrumente berühren, und sodann ein Verzeichniß der alten und neuen Instrumente beysügen, von welchen man in diesem Werke nach Beschaffenheit der Umstände eine kürzere oder längere Beschreibung unter ihren eigenen Artikeln findet.

Die Alten theilten ihre Instrumente in drey Hauptarten, nemlich in *Blas*, *Saiten*: und *Schlag*: instrumente. Dieser Eintheilung bedient man sich auch noch heut zu Tage, jedoch mit dem Unterschiede, daß man den neuern Erfindungen zu Folge, noch eine vierte Hauptart hinzusetzen muß, unter welche diejenigen Instrumente gehören, bey welchen der Ton durch das Reiben des Glases hervorgebracht wird.

Die *Blasinstrumente* werden eintheilt,

- 1) in solche, die durch die Vermittelst eines Blasebalges aufgefange und gepreßte Luft zur Inconation gebracht werden; hieher gehören die Orgel, das Positiv, das veraltete Regal und die Leyerorgel;
- 2) in solche, die mit dem Munde angeblasen werden. Hier unterscheiden sich wieder
  - a) diejenigen, die keine Tonlöcher haben, und bey welchen die Verschiedenheit der Töne bloß durch die Verschiedenheit der Bildung der Lippen hervorgebracht wird, wie z. B. bey der Trompete; und

b) diejenigen, die mit Tonlöchern versehen sind. Diese haben entweder nur auf einer Seite Tonlöcher für die Finger, wie z. B. die Flöte oder Oboe; oder sie sind auch auf der andern Seite mit Tonlöchern für die Daumen versehen, wie der Fagott oder das Clarinet. Uebrigens werden sie entweder Vermittelst eines gebreiteten Mundstückes intonirt, wie der Zinke oder Serpent, oder Vermittelst eines Rohres, wie die Hoboe, oder auch Vermittelst eines Schnabels, wie das Clarinet u. s. w.

Von allen diesen verschiedenen Instrumenten haben einige einen Schalltrichter oder eine Stütze, wie z. B. das Clarinet und die Hoboe, andere hingegen sind mit keiner Stütze versehen, z. E. der Fagott oder die Flöte.

Die *Saiteninstrumente* werden eintheilt,

- 1) in solche, bey welchen die Saiten mit einem Bogen gestrichen werden, daher sie den Namen *Bogeninstrumente* erhalten, und dahin gehören alle *Geigeninstrumente*;
- 2) in solche, bey welchen die Saiten mit den Fingern, oder mit einer Feder gerissen werden, wie bey der Laute und Zither mit ihren Abarten; und
- 3) in solche, bey welchen die Saiten durch den Schlag eines andern Körpers zum Klange gebracht werden, wie z. B. bey dem Fortepiano durch den Anschlag eines Hammers, oder bey dem Pantaleon durch den Anschlag eines Klöppels. Diese besondere Art der *Saiteninstrumente* pflegt man *Krustische* \*) *Saiteninstrumente* zu nennen, und man unterscheidet dabey, ob der Schlag eines Körpers an die Saiten Vermittelst einer Claviatur bewirkt wird, oder nicht. Im ersten Falle nennet man sie insbesondere *Krustische Claviaturinstrumente*, um sie von der Dr-

\*) Von dem griechischen Worte *Krustis* (Pulsatio) der Schlag.

gel zu unterscheiden, bey welcher durch den Niederdruck der Tasten die Ventile aufgezogen werden, durch welche der Wind in das Pfeifwerk dringen kann.

Alle diese Saiteninstrumente haben dieses gemein, daß sie einen Sangboden haben, wodurch der Ton verstärkt und einige Zeit fortklingend erhalten wird.

Die eigentlichen sogenannten Schlaginstrumente werden entweder vermittelst eines Wirbels tractirt, wie die Pauke, oder vermittelst eines Hammers, wie die Glockenspiele; oder sie sind so beschaffen, daß ein Theil derselben an den andern geschlagen wird, wie bey den Becken und Kastagnetten; oder der Schlag geschieht durch die schnelle Bewegung des ganzen Instrumentes, wie bey den Sistrern u. dergl.

Bei den neuerfundnen Instrumenten, bey welchen der Ton durch das Reiben an befeuchtem Glase hervorgebracht wird, bestehen die Gläser entweder in Schalen oder Glocken, wie bey der Harmonika, oder in Glasstäben, wie bey dem Cypion.

Verzeichniß der Instrumente, von welchen man unter ihren besondern Artikeln nach Beschaffenheit der Umstände eine kürzere oder längere Beschreibung findet. \*)

#### I) Die Instrumente der alten Aegypten.

##### a) Blasinstrumente.

Photinx oder die gebogene Flöte;

Tibia multisonans, oder die starktönende Flöte;

Tuba, oder eine Art von Trompete, die von den Priestern bey den Opfern geblasen wurde.

##### b) Saiteninstrumente.

Lyra;

Lyra triangularis, oder eine dreieckigte Lyre;  
Ein Dichoord, dem Calascione ähnlich;

Die Thebanische Harfe,

##### c) Schlaginstrumente.

Die Pauke, und  
Das Sistrum, nebst andern Kappeln und Klapperinstrumenten.

#### II) Die ansezt in Aegypten und in dem angrenzenden Abyssinien gebräuchlichen Instrumente.

##### a) Blasinstrumente.

Kwek oder Agada, eine Flöte, und  
Meleket, eine Trompete.

##### b) Saiteninstrument.

Die Lyra.

##### c) Schlaginstrumente.

Nagareet, eine Art von Kesselpauke;  
Kabato, eine kleine Trommel, und  
Das Sistrum.

#### III) Die Instrumente der alten Hebräer.

##### a) Blasinstrumente.

Ugab;

Keren;

Chalil;

Schophar oder Taloa;

Chakozeroth oder Chakozrah;

Nekabhim;

Maschrokita;

Magrepha;

Symphoneia, und

Abub.

##### b) Saiteninstrumente.

Kinnor, oder Linnor;

Asor, oder Asorsq;

Nebel;

Minnim;

Machol, und

Schalichim.

\*) Das Verzeichniß und die Beschreibung der Instrumente solcher Völker, die mit uns gleichzeitig sind, aber noch auf einer niedern Stufe der Kultur stehen, würde merklich zahlreicher seyn können, wenn die Reisebeschreibungen, die sich über die Instrumente solcher Völker verbreiten, jederzeit die Rationalbenennung derselben enthielten. So würde ich z. B. von der Beschreibung derjenigen afrikanischen Instrumente, die sich in das P. Cabat Voyage du chevalier des Marchais en Guinée befindet, Gebrauch gemacht haben, wenn die eigentlichen Rationalbenennungen der in dem zweyten Theile dieses Werkes beschriebenen Instrumente angezeigt worden wären, denen ich aus Mangel der Kenntniß ihrer gewöhnlichen Benennung keinen schicklichen Platz in diesem Werke anweisen konnte.

- e) Schlaginstrumente.  
 Toph, oder Abuse, unserm  
 Tambourin ähnlich;  
 Maanin;  
 Methsiloth, und  
 Tselfelim.

IV) Die Instrumente der äl-  
 ten Griechen.

a) Blasinstrumente.

Aulos, oder die Flöte, die  
 verschiedene Arten und Gat-  
 tungen unter sich begriff, als:

- 1) Monaulos, oder die ein-  
 fache Flöte;
- 2) die Doppelflöten, die  
 wieder in sinistrae und  
 dextrae unterschieden wur-  
 den; oder die
- 3) nach gewissen Bildern bes-  
 nnet wurden; als die  
 dorische, die phrygi-  
 sche, oder lydische Flöte  
 u. s. w. oder man theilte sie
- 4) nach dem Umfange der  
 menschlichen Stimme ein,  
 z. B. in Jungfern; Knab-  
 en; und Männerflöten u.  
 s. w.

Keras, das Horn, war un-  
 serm Zinken ähnlich;

Salpinx, oder die Trompete;  
 sie wurde unterschieden

- 1) in die gerade oder argi-  
 vische;
- 2) in die krumme oder  
 ägyptische;
- 3) in die Eelische, die man  
 Carnyx nannte;
- 4) in die paphlagonische;
- 5) in die medische von Schilf-  
 rohr, und
- 6) in die tyrrhenische.

Syrinx, hatte ebenfalls ver-  
 schiedene Gattungen, von des-  
 sen die merkwürdigsten sind;

- 1) Springa Paros, und
- 2) Bombyr.

Hydraulos, oder die Wasser-  
 orgel.

b) Saiteninstrumente.

Lyra;  
 Chelis oder die Laute;  
 Cithara oder die Zither;  
 Pectis;  
 Phorminx;  
 Psalterion;

Magadis;  
 Simicon;  
 Epigonion;  
 Naba;  
 Trigonon;  
 Barbitos, und  
 Sambuca.

e) Schlaginstrumente.

Tympanon;  
 Cymbalum oder die Becken;  
 Krotalon;  
 Acetabulum oder Oxibaphon  
 musiken, und  
 Sistrum.

V) Instrumente der spätern  
 Jahrhunderte, die anseht  
 veraltet sind.

a) Veraltete Blasinstrumente.

Regal und Vibelregal;  
 Bloch; oder Blockflöten;  
 dahin gehören,

- 1) die Bassflöte oder der Fiß-  
 tenbass;
- 2) die Tenor; und Altflöte, und
- 3) die Flöte à-bec oder Flute  
 douce;

Pommern oder Bombar-  
 den, als

- 1) Bombardone oder der große  
 Basspommer;
  - 2) Bombardo oder der Bass-  
 pommer;
  - 3) der Bassettpommer;
  - 4) der Altpommer, und
  - 5) der Distantspommer;
- Bassanelli; } \*)  
 Cornamusen; }  
 Krummhörner; }

Dolcian;  
 Korthol oder Singel; Kor-  
 thol;

Ranquet oder Racket;  
 Chorus;

Sackpfeifen mit ihren ver-  
 schiedenen Arten;

(Surdeline);

Schryari;

Sordun;

Calandrone;

Schwiegel oder Stamentiens-  
 pfeifen von verschiedenen Di-  
 mensionen;

Deutsche Flöte oder Holz-  
 flöte;

Schallmey, und  
 Obœd'Amour.

\*) Diese Instrumente waren eben so, wie die Blockflöten und Pommern, in verschiede-  
 nen Dimensionen gebräuchlich.

- b) **Veraltete Saiteninstrumente,**  
 1) die mit den Fingern oder mit einer Feder gerissen werden.  
**Anglique;**  
**Apollon;**  
**Consonante;**  
**Spizharfe oder Irländische Harfe;**  
**Pandure oder Pandor;**  
**Pandurina oder Wandurshen;**  
**Orpheoreon;**  
**Penorkon;**  
**Calichon;**  
**Lyra barbarina;**  
**Quinterne.**  
 2) **Claviatur-Instrumente.**  
**Clavicitherium;**  
**Arpichord;**  
**Gambenwerk;**  
**Cembalo onnicordo;**  
**Pentecontachordon;**  
**Claviersgambe;**  
**Claviorganum (nemlich nach der alten Einrichtung);**  
**Spinet;**  
**Arcicembalo;**  
**Leyer.**  
 3) **Bogeninstrumente.**  
**Accordo;**  
**Altobasso;**  
**Arci - Viola di Lira;**  
**Lira da braccio;**  
**Lira da gamba;**  
**Lirone perfetto;**  
**Pochette oder Taschengeige;**  
**Trumpete marine;**  
**Viola bastarda;**  
**Viola di Spala;**  
**Englisch Violet;**  
**Ribeca;**  
**Viola pomposa;**  
**Violino piccolo.**  
 4) **Schlaginstrumente.**  
**Acetabulum;**  
**Aduse;**  
**Altambor;**  
**Anacara;**  
**Verillon;**  
**Beton de Biscaye;**  
**Ringelpauke;**  
**Tintinnabulum;**  
**Surdastrum;**  
**Rappel, und**  
**Claquebois oder Strohfedel.**

- VI) **Ansezt gebräuchliche Instrumente. \*)**  
 a) **Blasinstrumente.**  
 1) **Blasinstrumente, welche die Luft durch Blasebalge erhalten.**  
**Orgel;**  
**Positiv, und**  
**Drehorgel.**  
 2) **die mit dem Munde geblasen werden.**  
**Trumpete;**  
**Horn;**  
**Sopraune;**  
**Hoboe;**  
**Flöte, nebst Fetz, und Orchestersflöte;**  
**Clarinete;**  
**Bassetthorn;**  
**Fagott, nebst Quart, und Contrafagott;**  
**Englisch Horn;**  
**Zinken oder Cornet;**  
**Serpent oder Schlangenrohr;**  
**Querpfefte;**  
**Calandrone;**  
**(Stimmpfeife).**  
 b) **Ansezt gebräuchliche Saiteninstrumente;**  
 1) **die mit dem Bogen tractirt werden.**  
**Violine;**  
**Viola;**  
**Viola d'Amour;**  
**Viola da Gamba;**  
**Baryton;**  
**Violoncello;**  
**Contraviolon und**  
**Deutscher Bass.**  
 2) **die mit den Fingern oder mit einer Feder gerissen werden.**  
**Harfe und Pedalharfe;**  
**Laute;**  
**Zhorbe;**  
**Gitarre und Pianofort;**  
**Gitarre;**  
**Mandoline;**  
**Calascione;**  
**Sither;**  
**(Monochord).**  
 3) **Claviatur-Instrumente.**  
**Clavier;**  
**Clavessin;**  
**Fortepiano in Flügel und Tafelform;**

\*) Hierzu gehören auch die meisten Instrumente, die erst in dem vorerwähnten Jahrhunderte erfunden worden sind, und die unter Num. VII. angeführt werden.

4) die mit Klöppeln geschlagen werden.

Pantaleon;

Cymbal oder Hackebret.

(Unter die Saiteninstrumente gehört auch noch die Aesolische mit ihrer größten Gattung der Riesenharpfe, wobey die Saiten durch den Zug der Luft zum Klange gebracht werden).

e) die anseht gebräuchlichen Schlaginstrumente.

Pauke;

Trommel;

Triangel;

Becken;

Tambourin;

Castagnetten;

Glockenspiele;

Crembalum oder Maulstrommel;

Gong;

Glocken;

(Stimmgabel).

VII) Instrumente, die in dem letztverwichenen Jahrhunderte erfunden worden sind.

a) Saiteninstrumente, und zwar

1) Claviatur-Instrumente.

Animo-Chorde;

Apollonion;

Vogel Flügel und Vogelhämmerclavier;

Cembal d'Amour;

Clavecin royal;

Orphica;

Claveffin electrique;

Claveffin harmonieux;

Claveffin acoustique;

Claveffin à peau de buffle;

Melodica;

Tangentenflügel;

Fortepiano, und Fortbien;

Saitenharmonika;

Denis d'or;

Glas-Chord;

Farbenclavier;

Doppelflügel oder Vis à vis;

Nagelclavier; und

Dittanaklasis oder Dittaloclange.

2) Saiteninstrumente von vermischtem Traktamente.

Polschord;

Apollon;

Harmonicello;

Pianofort, Guitarre;

Bisfer;

Pedalharfe;

Pantaleon;

Nagelharmonika oder Nagelgeige, und

Lyre-Guitarre.

b) Blasinstrumente.

Orchestron, eine Art vom Orgel;

Clarinet;

Bassethorn;

Englisch Horn;

Amorschall;

Inventionshorn;

Tuba hercoteonica;

(Umwandlung des russischen Jagdhorns in Hörner von verschiedenen Dimensionen, zu der russischen Jagdmusik. Siehe russische Jagdmusik).

c) Glasinstrumente.

Harmonika;

Euphon;

Clavicylinder, und

die von dem Freiherrn von Dalberg erfundene Glas- und

Saitenharmonika.

VIII) Nationalinstrumente der Russen.

a) Saiteninstrumente.

Palalaika;

Guddok;

Gussel oder Gussli;

Pandure, und

Kileh.

b) Blasinstrumente.

Walinka oder Walnka, und

Dutka oder Schweran.

c) Schlaginstrumente.

Trommel, und

Korropil oder ein Drummereisen.

IX) Instrumente der Türken.

a) Saiteninstrumente.

Keman;

Canu;

Ajahji; Keman;

Rebab;

Santur;

Sine; Keman;

Sewuri, und

Tambur.

b) Blasinstrumente.

Nei;

Mescal, und

Zurna.

c) Schlaginstrument.

Daire.

**Instrumentalmusik.** Diejenigen Tonstücke, bey welchen alle Stimmen durch Instrumente ausgeführt werden, und wobey kein Gesang statt findet, wodurch sich die Dichtkunst mit der Musik vereinigt, pflegt man Instrumentalmusik zu nennen, und sie der Vocalmusik entgegen zu setzen, bey welcher Ton- und Dichtkunst unzertrennlich verbunden sind.

In den ältesten Zeiten war Poesie und Musik, oder Gesang und Instrumentalbegleitung stets vereinigt; bloße Instrumentalmusik konnte man gar nicht. Die erste Spur ihrer Trennung findet man in der Geschichte der Tonkunst ohngefähr 430 Jahre vor Christo, nemlich in der zweyten Pythiade, \*) in welcher Sacadas aus Argos zuerst ohne Gesang als Solospieler auf der Flöte auftrat, und den Preis gewann. In der achten Pythiade bediente sich Agelaus aus Tegea auch der Zither als Soloinstrument, und erlangte den Siegeskranz. In diesem Zeitraume mußte also das Traktament dieser Instrumente schon so weit ausgebildet und vervollkommen worden seyn, daß man es wagen konnte, den Zweck der vorher unzertrennlich vereinigten Poesie und Musik durch die unaristokratischen Töne eines dieser Instrumente zu erreichen.

Ohngeachtet die Musik in dem Zeitraume der ersten Pythiaden ihr Jünglingsalter noch nicht erreicht haben konnte, so ist es dennoch sehr wahrscheinlich, daß man damals die Trennung des Gesanges von der Instrumentalmusik mit mehr Erfolge, als vielleicht in spätern Zeiten unter weniger günstigen Umständen, wagen konnte. Es ist nemlich bekannt, daß die Pythischen Spiele, an welchen ganz Griechenland Interesse fand, dem Apollo zu Ehren gefevert wurden, und daß das Singstück, mit welchem sich jeder, der um den Preis stritt, unter Begleitung eines Instrumentes hören ließ, einen genau bestimmten Inhalt, nemlich Apolls Ueberwindung des Ungeheuers Python, zum Gegenstande haben mußte. Dieses

Tonstück hatte jederzeit fünf Abtheilungen; in der ersten wurde Apollo vorgestellt, wie er sich zum Kampfe rüstet, in der zweyten, wie er das Ungeheuer zum Kampfe auffordert, in der dritten begann der Kampf, in der vierten Abtheilung überwand er das Ungeheuer, und in der fünften tanzte er ein Siegeslied. — Der ganze Inhalt eines solchen Tonstückes, so wie der Inhalt und Charakter jeder Abtheilung desselben, war demnach für jedermann nicht nur ein bekannter, sondern auch ein interessanter Gegenstand. Die Empfindungen, die es ausdrücken sollte, waren also gleichsam in den Zuhörern schon aufgeregt; ihr Herz war unter den vorhandenen Umständen bloß für diese Empfindungen aufgeschlossen. Es ist daher sehr begründlich, daß die Tonkunst unter diesen Umständen auch ohne Gesang, das ist, ohne mit der Dichtkunst vereinigt zu seyn, durch ihre unaristokratischen, aber leidenschaftlichen Töne, die in ihrer Folge und Bewegung gewisse Ähnlichkeiten mit den natürlichen Aeußerungen dieser Empfindungen hatten, ganz bestimmte auf die Herzen der Zuhörer wirken konnte. Dieses waren die Umstände, unter welchen in dem angezeigten Zeitraume die merkwürdige Trennung des Gesanges von der Instrumentalmusik vor sich ging, die in spätern Zeiten auf die Musik so großen Einfluß hatte, und auf der einen Seite die Veranlassung zu dem hohen Grade der Ausbildung gab, in welcher die Instrumentalmusik anseht ausgeübt wird, auf der andern Seite aber auch veranlaßte, daß sie bey solchen Gelegenheiten und unter solchen Umständen angewendet wird, wo sie eine bestimmte Wirkung auf unser Herz nothwendig verfehlen muß.

Soll demnach die Instrumentalmusik als Nachahmung des Gesanges bestimmte Gefühle erwecken und unterhalten; so muß sie in solche politische, religiöse oder häusliche Umstände und Handlungen verflochten werden, die für uns von merkwürdigem Interesse sind, und wobey unser Herz für den Ausdruck der

\*) S. Musikalische Wettstreite.

Empfindungen, die sie erwecken und unterhalten soll, empfänglich ist.

Die Musik gründet sich zwar auf unartikulirte Töne oder Empfindungslaute, \*) die keine Worte bedürfen, um gewisse Empfindungen auszudrücken; sie hat daher, unter den vorhin angezeigten ihr nöthigen und gänstigen Umständen, weder pantomimischer Zeichen, noch Begriffe und Bilder durch Worte ausgedrückt, nöthig, um unmittelbar auf unser Herz zu wirken, und in uns angenehme oder unangenehme Empfindungen zu erwecken. Wenn sie es aber unternehmen soll, in uns Gefühle anzufachen, wozu in der Lage, in welcher wir uns befinden, keine Ursache vorhanden, was für unser Herz nicht aufgeschlossen ist, so fehlt es ihr, wenn es bloß durch die unartikulirten Töne der Instrumentalmusik geschehen soll, an Mitteln, unsern Herzen diese Gefühle interessant zu machen. Sie kann uns unter diesen Umständen nicht begreiflich machen, warum sie uns in sanfte oder traurige, in erhabene oder schreckliche Empfindungen versetzen will; sie kann in uns weder die Bilder desjenigen Gutes, dessen Genuß uns ergötzt, noch die Bilder desjenigen Uebels darstellen, welches Furcht oder Betrübniß veranlassen soll. Kurz, sie kann unsern Herzen kein merkliches Interesse an den Empfindungen, die sie ausdrückt, einflößen. Bey der Vociamusk hingegen bereitet der Text den Zuhörer vor, hilft ihm zu der beabsichtigten Stimmung, und giebt den auszudrückenden Empfindungen Interesse. Weil nun noch überdies die bloße Instrumentalmusik nicht immer im Stande ist, nahe an einander grenzende Empfindungen mit ihren Modifikationen bestimmt genug auszudrücken, so gewährt die Vereinigung der Poesie mit der Musik auch in dieser Rücksicht unverkennbare Vortheile; so wie überhaupt die durch die menschliche Stimme hervorgerachene Töne, es sey nun entweder wegen der Feinheit ihrer Modifikationen, oder es sey, daß die Art ihrer Schwingungen den Orga-

ren, auf die sie wirken, analoger sind, auf uns ungleich stärkere Wirkung machen, als die Töne der Instrumente. Es bleibt daher eine ausgemachte Sache, daß der Gesang vor der bloßen Instrumentalmusik sehr merkwürdige und unleugbare Vorzüge behält.

Zu den Kunstprodukten für die Instrumentalmusik gehören,

- 1) die Eröffnungstücke, die entweder großen Kunstwerken, wie z. E. der Oper und Cantate, oder den gewöhnlichen Concerten, musiken, zur Einleitung dienen, und wobei die Hauptstimmen vielfach besetzt werden. Dabhi gehören hauptsächlich die Ouvertüre, die Sinfonie und die Intrade;
- 2) das Concert, womit sich einer oder mehrere Tonkünstler auf ihren Instrumenten in Begleitung eines ganzen Orchesters hören lassen, wie z. E. in einem Concerto grosso, oder in einem gewöhnlichen Kammerconcerte;
- 3) die Sonatenarten, bey welchen eigentlich jede Stimme den Charakter einer Hauptstimme besaupten muß, welche die auszu-drückende Empfindung nach einer individuellen Empfindungsart darsteller, und die dabei auch jederzeit nur einfach besetzt wird. Hierher gehört das Solo, Duett, Trio, Quartett u. s. w. nebst den Parthien für mehrere obligate Instrumente;
- 4) die zu feyerlichen Aufzügen bestimmten Tonstücke, wie z. B. der militärische Marsch, oder die bey bürgerlichen Aufzügen gebräuchlichen und dem Marsche ähnlichen Stücke;
- 5) die zur Privatübung des Tonkünstlers gelesenen Stücke, wie z. E. das Capriccio, die Fuge, die Fantasie u. d. gl.

Hierzu rechnet man gemeinlich noch

- 6) die Tanzmusik.

Unter diesen Tonstücken, von welchen in ihren besondern Artikeln gehandelt wird, haben die Aufzüge und die zum Tanze bestimmten

Stücke einen festbestimmten Charakter; allen übrigen kann der Tonseher einen willkürlichen, und seinem besondern Zwecke entsprechenden Charakter geben, den sie aber auch nothwendig erhalten müssen, wenn sie in kein zweckloses Langesräufche ausarten sollen.

**Instrumenten; Kammer.** Unter diesem Namen giebt es hin und wieder an Höfen Sammlungen verschiedener, besonders auch alter Instrumente, die nicht mehr gebräuchlich sind.

**Intendant des Musiquo** oder Oberaufseher der Musik, ist gemeinlich ein Hofamt, womit die nemliche Beschäftigung verbunden ist, wie mit der Stelle eines Musikdirektors. S. Musikdirektor.

**Interludium**, siehe Zwischen spiel.

**Intermezzo.** Ein kurzes musikalisches Drama komischen Inhaltes, welches nur für zwei handelnde Personen eingerichtet ist, aber eben so, wie die ernsthafte Oper durchaus gefungen wird, und also aus Recitativen, Arien und Duetten besteht. Diese Gattung des Drama ist eine Erfindung der Italiäner, die anfangs bloß aus Madrigalen bestand, welche zwischen den Akten einer Oper gefungen wurden; und deren Inhalt sich auf das Stück selbst bezog. In der Folge arteten sie in besondere Handlungen, die mit dem Stücke keinen Zusammenhang hatten, und in Possenspiele aus, wodurch man den Zuschauern die Zeit zwischen den Aufzügen der Oper zu vertreiben suchte. Daher pflegten diese kleinen musikalischen Schauspiele als besondere Ganze zwischen den Akten der Opern aufgeführt zu werden. Weil aber das keine Komische oft so schwer zu treffen ist, so sanken sie gemeinlich wieder zu dem, was sie anfangs waren, zu Possenspielen herab.

Geseht aber auch, daß sie einigen ästhetischen Werth haben, so ist ihr Gebrauch zwischen den Akten der ernsthaften Oper, mit deren Inhalte sie ganz und gar nichts gemein haben, immer zweckwidrig, weil dadurch der Gang des Hauptstückes durch Vorstellungen und Empfindungen ganz entgegenge-

setzter Art unterbrochen wird. Man hat daher seit geraumer Zeit angefangen, das Intermezzo wieder aus den Zwischenakten der Oper zu verweisen; und die Zeit, während die Handlung des Stückes unterbrochen wird, den Zuschauern zu willkürlichen Erholungen zu überlassen.

Ogleich dergleichen komische Singstücke ehemals in Deutschland von den Italiänern sehr häufig vorgestellt worden sind, so hat man sie dennoch (wenn ich nicht irre) im Deutschen Kleide niemals nachgeahmt.

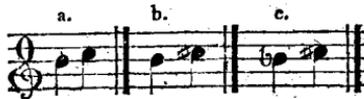
In dem 51ten Stücke der allgem. musk. Zeitung vom Jahre 1800 findet man eine Abhandlung über das Intermezzo der Italiäner.

**Intervall**, ist der Raum zwischen zwey Tönen von verschiedener Größe, oder die Vergleichung einer Stufe der Tonleiter mit einer andern in Betracht ihrer Entfernung. Wenn man die verschiedenen Töne der Tonleiter mit einander in Ansehung ihrer Entfernung vergleicht, das heißt, wenn man die Intervallen abzählt, so ist man darinne überAn gekommen, jederzeit von dem tiefern Tone gegen den höhern zu zählen, und das Intervall mit dem lateinischen Namen derjenigen Zahl zu bezeichnen, die auf den höhern Ton fällt. Die Einrichtung unserer Tonchrift macht es nothwendig, daß bey der Abzählung der Intervallen nur diejenigen Töne in Anschlag gebracht werden können, die in dem Linienysteme verschiedene Stellen einnehmen. Geseht, man wolle, um alle in der Musik gebräuchlichen Intervallen zu unterscheiden, sie nach der Anzahl aller in dem Tonsysteme vorhandenen Töne abzählen, so würde sich zwischen dem Namen eines Intervalls und zwischen dem Raume, den es auf dem Linienysteme einnimmt, ein gewisser Widerspruch äußern. Wollte man z. B. die beyden Töne g c, weil sie mit Inbegriff der chromatischen Töne eine Tonfolge von sechs verschiedenen Tönen enthalten, als g gis a ais h c, eine Sexte nennen, so würde dieses der Natur unseres Linienystems widersprechen, auf welchem, weil es ur-

spränglich bloß für diatonische Tonsolgen eingerichtet worden ist, g o immer nur vier verschiedene Stufen ausmachen, man mag von dem g bis zum a vermittelt der diatonischen, oder vermittelt der chromatischen Konleiter fortschreiten, z. E.



Weil nun, wenn wir die chromatischen Töne bey der Abzählung der Intervallen mit i Anschlag bringen; die Stelle, welche das obere Ende eines Intervalls auf dem Liniensysteme einnimmt, nicht abgeändert wird, so zählt man die Intervallen bloß nach dem Unterschiede der Stufen ab, die sie in dem Liniensysteme einnehmen. Daher behalten folgende Töne bey a, b und c den Namen der Secunde, obgleich das Intervall bey a nur einen großen halben Ton ausmacht, da hingegen das bey b einen ganzen, und das bey c einen ganzen und halben Ton enthält, als



Um aber die Verschiedenheit eines solchen Intervalls zu bezeichnen, bedient man sich der Beywörter rein, groß und klein, und übermäßig und vermindert. Mit dem Beynamen rein werden diejenigen consonirenden Intervallen bezeichnet, die nur eine einzige consonirende Gattung enthalten, und die sogleich die Eigenschaft der Consonanz verlieren, sobald ein Ton des Intervalls um einen kleinen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird; von dieser Beschaffenheit ist die Oktave, Quinte und Quarte, z. E. c c, c g, c f. Werden diese Intervallen ohne Beywort genannt, so versteht man darunter jederzeit

die reine Gattung dieser Intervallen.

Den Beynamen groß und klein giebt man

1) denjenigen Consonanzen, die um einen kleinen halben Ton verschieden seyn können, ohne die Eigenschaft der Consonanzen zu verlieren. Von dieser Beschaffenheit sind die Terzen und Sexten; man nennet daher z. B. die Terz c e, die zwischen ihren Grenzen drey halbe Töne, nemlich cis d dis, enthält, eine große Terz, weil sie eben sowohl consonirt, als die Terz cis e, die nur die beyden halben Töne d dis zwischen sich hat, und deswegen die kleine Terz genannt wird. Eben so verhält es sich z. B. mit den beyden Sexten e c und e cis, die ebenfalls beyde consoniren, von welchen aber e c die kleine, e cis hingegen die große Sexte genannt wird, weil die erste nur sieben, die zweyte hingegen acht halbe Töne zwischen ihren Grenzen enthält. Den Beynamen groß und klein giebt man

2) den Secunden und Septimen; so ist zum Beyspiel die Secunde h c klein, weil sie nur einen großen halben Ton ausmacht, die Secunde c d hingegen wird groß-genannt, weil ihr Umfang einen ganzen Ton beträgt. Aus eben diesem Grunde nennet man z. E. die Septime g f klein, die Septime o h hingegen groß, weil die erste nur neun, die zweyte aber zehn halbe Töne zwischen ihren Grenzen enthält.

Wird nun ein reines, oder ein großes Intervall um einen kleinen halben Ton vergrößert, das heißt, wird das obere Ende desselben einen kleinen halben Ton erhöht, oder das untere Ende ein klein halben Ton erniedriget, so wird es alsdenn zum Unterschiede übermäßig genannt. So wird z. B. aus der reinen Quinte d a, wenn ihr oberes Ende in ais, oder das untere in des verwandelt wird, eine übermäßige Quinte; aus der großen Sexte f d, wenn sie in f dis verwandelt wird, entsteht eine über-

mäßige Sexte, und aus der großen Secunde c d, wenn sie in c dis erhöht wird, eine übermäßige Secunde.

Wird hingegen ein reines, oder ein kleines Intervall um einen kleinen halben Ton verkleinert, das heißt, wird entweder das obere Ende desselben um einen kleinen halben Ton erniedriget, oder das untere Ende um einen kleinen halben Ton erhöht, so erhält es alsdenn zum Unterschiede den Beynamen vermindert. So entstehen z. B. aus der reinen Quinte d a, wenn ihr oberes Ende in as, oder das untere Ende in dis verwandelt wird, die verminderten Quinten d as und dis a. Auf gleiche Weise wird aus der kleinen Septime g f, durch die Erhöhung ihres untern Endes eine verminderte Septime, nemlich gis f, und aus der kleinen Terz d f ebenfalls durch die Erhöhung des untern Endes, eine verminderte Terz, als dis f.

In unserm vollständigen Tonssysteme von vier Oktaven würden nun eigentlich 28 verschiedene Arten von Intervallen enthalten seyn, weil diese vier Oktaven 29 verschiedene Stufen enthalten; man ist aber gewohnt, die Intervallen nur bis zu der achten Stufe abzuzählen, und die neunte, sechzehnte und 23ste Stufe wieder mit dem Namen der zweiten, die 10te, 17te und 24ste wieder mit dem Namen der dritten, u. s. w. zu bezeichnen, weil alle Töne von der achten bis zur 15ten, von der 15ten bis zur 21sten, u. s. w. unter einander eben das Verhältniß haben, welches den Tönen von der ersten bis zur achten Stufe eigen ist, oder mit andern Worten, weil in den folgenden Oktaven eben dieselben Töne, nur in einer verminderten Größe wiederholt werden, wodurch die Natur der Intervallen nicht verändert wird. So behalten z. B. die Töne C g, oder C g, eben sowohl die Eigenschaft der reinen Quinte, als wenn

sie so wie C G in der eigentlichen Entfernung von fünf Stufen stehen. Man nimmt daher eigentlich nur sieben Arten \*) der Intervallen an, nemlich

- 1) die Secunde, ein Intervall von zwey Stufen, als h c oder c d;
- 2) die Terz, ein Intervall von drey Stufen, als c e oder d f;
- 3) die Quarte, ein Intervall von vier Stufen, z. E. c f, f h;
- 4) die Quinte, ein Intervall von fünf Stufen, als c g, oder h f;
- 5) die Sexte, ein Intervall von sechs Stufen, als c a, oder e c;
- 6) die Septime, ein Intervall von sieben Stufen, z. E. c h, oder d e, und
- 7) die Oktave, ein Intervall von acht Stufen, als c c. \*\*)

Das Intervall, welches aus zwey Stufen bestehet, z. E. c d wird in der Harmonie auf zwey ganz verschiedene Arten gebraucht, nemlich einmal so, daß das untere Ende oder der Grundton desselben dissonirt, z. E.



oder zweitens so, daß das obere Ende desselben die Dissonanz enthält, z. B.



im

\*) Die verschiedenen Gattungen, welche jedes dieser Intervallen unter sich begreift, und von welchen schon oben beständig gehandelt worden ist, findet man in der diesem Artikel beygefügteten Tabelle.

\*\*) Die Eintheilung der Intervallen in consonante und dissonante findet man in den Artikeln Consonanz und Dissonanz.

im ersten Falle behält es den Namen der Secunde, im zweyten Falle aber nennet man es zum Unterschiede von der Secunde die *Quarte*. Eben so wird auch die *Quarte*, wenn sie als eine wirkliche Dissonanz gebrauchet wird, von vielen Tonlehrern zum Unterschiede von der consonirenden *Quarte*, die *Undecime* genannt.

Es kommt zuweilen der Fall vor, daß es bey der Benennung der Intervallen nothwendig wird, zu unterscheiden, ob ein Intervall wirklich in der Oktave seines Grundtones enthalten ist, wie z. B. die *Quinte* bey Fig. 1, oder ob das Intervall, so wie bey Fig. 2, um eine, oder wie bey Fig. 3, um zwey Oktaven erhöht ist;

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.



im ersten Falle, wenn es nemlich, so wie die *Quinte* bey Fig. 1. in der Oktave des Grundtons liegt, pflegt man es ein einfaches Intervall zu nennen; ist es aber, so wie bey Fig. 2. und 3, um eine oder zwey Oktaven weiter von dem

Grundtone entfernt, so nennet man es alsdenn ein gedoppeltes oder dreyfaches Intervall. Die *Quinte* c g bey Fig. 1. ist demnach eine einfache *Quinte*, die bey Fig. 2. eine gedoppelte, und die bey Fig. 3. eine dreyfache *Quinte*. Und so bey allen andern Intervallen.

Einige Theoristen sind gewohnt, die vorhin angezeigten sieben Arten der Intervallen in Stamm-Intervallen und in abstammende einzutheilen, und die letzten von den ersten aus der Umkehrung herzuleiten. Ein Intervall umkehren, heißt in diesem Falle nichts anders, als das tiefere Ende desselben eine Oktave höher, oder das obere Ende eine Oktave tiefer setzen. \*) Wenn mittelst dieses Verfahrens werden die Graden eines Intervalls in ein anderes Verhältniß gebracht, das ist, sie werden in ein anderes Intervall verwandelt. Um diese Verwandlung der Intervallen vermittelst der Umkehrung kennen zu lernen, darf man nur die Zahlen von 1 bis 8 in entgegengesetzter Ordnung unter einander setzen, z. B.

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

so zeigt es sich, daß durch die Umkehrung die *Prime* zur *Oktave*, die *Quinte* zur *Quarte*, die *Terz* zur *Sechste*, und die *Septime* zur *Secunde* wird. Daher werden die *Prime*, \*\*) die *Quinte*, *Terz* und

\*) In dem Artikel Contrapunkt findet man aber auch Umkehrungen, in welchen die Intervalle um 9, 10, 11 und 12 Töne tiefer oder höher versetzt werden.

\*\*) Hier wird die *Prime* unter die Intervallen gerechnet. Man versteht unter einer *Prime*, die man auch den Einklang oder Unisonus nennet, zwey Töne von gleicher Größe, z. E. c c, die also eigentlich kein Intervall genannt werden können, weil kein Zwischenraum dabey vorhanden ist. Allein die *Prime* kommt sowohl in der Theorie, als auch in der Praxis fast alle Augenblicke in eine solche Verbindung mit den Intervallen, daß es eine übertriebene Stelle seyn würde, sie in solchen Fällen nicht im eigentlichen Verstande für ein Intervall gelten zu lassen. Oben im Terte entsteht aus der Umkehrung der Oktave die *Prime*; im doppelten Contrapunkte in der *None*, in der *Decime*, oder *Undecime*, werden die 9, 10 und 11 ebenfalls zur *Prime*; alle Regeln der Fortschreitung und der Verdoppelung, welche die Oktave betreffen, gelten auch für die *Prime*, u. s. w. In allen diesen Fällen behauptet die *Prime* das Recht eines Intervalls, zwar nicht deswegen, weil sie aus zwey Tönen von einerley Größe besteht, sondern deswegen, weil ihre gleichen Töne in zwey verschiedenen Stämmen, so gut wie die Oktave, als Haupttöne der Harmonie gebraucht werden, und dabey jeder dieser beyden Töne seinen eigenen Fortgang erhält. Auch wenn man mit Boglern den Ausdruck Intervall durch Tonverbindung beschreibet, bleibt c c mit eben so viel Rechte eine Tonverbindung, als c c.

Septime oft Stamm, Intervalle, die Oktave, Quarte, Sexte und Secunde hingegen abstammende Intervallen genannt. Bey dieser Umkehrung der Intervallen ist zu bemerken,

- 1) daß die reinen Intervallen bey der Umkehrung wieder in reine verwandelt werden; die reine Quinte c g wird z. B. zur reinen Quarte g c;
- 2) daß die großen Intervallen zu kleinen, und die kleinen zu großen werden; so wird z. B. die große Terz c e in der Umkehrung zur kleinen Sexte e c, und die kleine Terz d f wird zur großen Sexte f d. Eben so verhält es sich auch bey den Septimen und Secunden; die kleine Septime g f wird umgekehrt zur großen Secunde f g; die große Septime c h hingegen wird zur kleinen Secunde h c;
- 3) daß die übermäßigen zu verminderten, und die verminderten zu übermäßigen werden; so wird z. B. die verminderte Quinte h f zur übermäßigen Quarte f h, die übermäßige Quinte aber, z. E. c gis, wird zur verminderten Quarte gis c.

Die genau bestimmte Größe der Töne eines Intervalls wird entweder durch die Länge der beyden Saiten ausgedrückt, welche die beyden Töne des Intervalls hervorbringen; oder man drückt sie durch die Vergleichung der Schwingungen aus, welche die beyden Saiten bey der Intonation der Töne in einem bestimmten Zeitraume machen. (Siehe Verhältniß.) In beyden Fällen ist das Verhältniß des Intervalls gleich, der Unterschied zwischen beyden Arten es auszudrücken, bestehet bloß darin, daß im ersten Falle der Grundton des Intervalls mit der höhern Zahl, im zweyten Falle aber mit der kleinern Zahl vorgestellet wird. Man findet die Verhältnisse aller in der Musik gebräuchlichen Intervallen in der unten fol-

genden Tabelle. Nächst diesen Intervallen, deren man sich in der Melodie und Harmonie bedient, giebt es noch gewisse kleinere Intervallen, die weder melodisch noch harmonisch gebraucht werden, sondern durch die Vergleichung der gebräuchlichen Intervallen zum Vorschein kommen, und deren Kenntniß bloß zur richtigen Beurtheilung der Beschaffenheit des Ton-systemes notwendig ist. Man hat z. B. gefunden, daß, wenn man das Verhältniß der großen Terz, die jederzeit aus zwey ganzen Tönen bestehet, in zwey Theile theilt, diese beyden ganzen Töne nicht von gleicher Größe seyn können, sondern daß durch diese Theilung ein größer und kleiner ganzer Ton zum Vorschein kömmt, jener in dem Ver-

hältnisse  $\frac{8}{9}$ , dieser in dem Verhält-

nisse  $\frac{9}{10}$ . Vergleicht man nun diese beyden Verhältnisse, um zu erfahren, wie viel die Differenz zwischen beyden betrage, oder um wie viel der große ganze Ton größer sey, als der kleine, so findet man, daß

der Unterschied zwischen beyden  $\frac{80}{81}$

beträgt; diesen Unterschied, oder dieses kleine Intervall, um welches der große ganze Ton größer ist, als der kleine, nennet man das syntonische Comma. \*) Vergleicht man hingegen das Ver-

hältniß des großen Tones  $\frac{8}{9}$  mit dem Verhältnisse des großen

halben Tones  $\frac{15}{16}$ , oder deutlicher,

ziehet man z. B. von dem großen ganzen Tone c d oder von dessen

Verhältnisse  $\frac{8}{9}$  den großen halben

Ton cis d mit seinem Verhältnisse

$\frac{15}{16}$  ab, \*\*) so sollte mit dem übrig-

bleibenden kleinen halben Tone c

\*) Um alles dieses öflig zu verstehen, muß derjenige, der sich mit Gegenständen der Canonik nicht beschäftigt hat, folgende Artikel in der hier angezeigten Ordnung durchlesen: Verhältniß, Theilung der Verhältnisse und Vergleichung der Verhältnisse.

\*\*) S. Subtraction der Verhältnisse.

cis eigentlich auch dessen reines Verhältniß  $\frac{24}{25}$  übrig bleiben; anstatt dieses Verhältnisses bleibt aber für c cis ein Verhältniß übrig, welches um das syntonische Comma größer ist, als das eigentliche Verhältniß  $\frac{24}{25}$ , nemlich  $\frac{128}{135}$ , und dieses größere Verhältniß nennet man das kleine Limma. Die vornehmsten dieser kleinen Intervallen sind das Comma, das große und kleine Limma, die Diesis, das Diaschisma und das Schisma. \*) Von allen diesen kleinen Intervallen ist das syntonische Comma  $\frac{80}{81}$  am vorzüglichsten zu merken, weil es bey der Einrichtung des Consystems nach einer schwebenden Temperatur der Töne die höchste Abweichung von den reinen Verhältnissen der Töne ist, derer man sich bedienen kann.

Um dieses einigermaßen zu verstehen, muß man sich alle Töne, die in unserm Consysteme verbunden sind, als eine solche Tongesellschaft vorstellen, von welcher jedes einzelne Glied etwas weniges von seiner natürlichen Reinheit, oder von seinem ursprünglichen reinen Verhältnisse aufopfern muß, wenn alle Glieder unter einander eine gewisse Beziehung erhalten, und gleichsam einander gegenseitig unterstützen sollen. Es sind aber nicht, alle Inter-

vallen, die aus diesen Tönen gebildet werden, von der Beschaffenheit, daß sie gleich viel von ihrem ursprünglich reinen Verhältnissen verlieren können, ohne daß es dem Ohre merklich, oder gar anstößig wird. So erlaubt z. B. die Oktave, als die vollkommenste aller Consonanzen, nicht die geringste Abweichung von ihrem reinen Verhältnisse; und zwar ohne Zweifel deswegen, weil die Schwingungen der beyden Saiten, welche die Töne dieses Intervalls hervorbringen, in einem dem Gefühle so leicht faßlichen Verhältnisse stehen, daß die kleinste Abweichung von demselben sogleich merklich wird. Weniger empfindlich ist das Ohr bey der Quinte, welcher man schon etwas von ihrem reinen Verhältnisse abziehen kann, ohne daß sie ihre consonirende Eigenschaft verliert; noch mehr als die Quinte, verträgt diese Abweichung die Terz, besonders die kleine. Die stärkste Abweichung hingegen vertragen die Dissonanzen, die, wie wir oben bey dem Unterschiede des großen und kleinen Tonnes gesehen haben, um ein syntonisches Comma von ihrem Verhältnisse abweichen können, ohne daß diese Abweichung dem Ohre merklich, oder unangenehm wird. Hieraus wird man wenigstens einigermaßen einsehen, warum in nachstehender Tabelle die Intervallen nicht immer ihr ursprünglich reines Verhältniß behalten können.

**Tabelle**  
der gebräuchlichen Intervallen,  
nebst den Verhältnissen, in welchen sie in der ungleich schwebenden Temperatur \*) ausgebildet werden.

- 1) Die Prime ist zweyerley, rein und übermäßig.  
a) Die reine Prime, auch Einklang oder Unisonus genannt, bestehet aus zwey Tönen von gleicher Größe, z. B. c c, die jederszeit in dem Verhältnisse 1 : 1, das ist, völlig rein, ausgebildet werden müssen. Daß sie nur im uneigentlichen Verstande unter die Intervallen gerechnet werden kann, ist schon oben in einer Anmerkung erinnert worden.

C c 2

\*) Von allen diesen kleinen Intervallen findet man das Nothwendigste unter ihren eigenen Artikeln.

\*\*) Diese Verhältnisse sind nach der Klenbergerschen Temperatur angegeben, weil man ansetzt fast durchgehends der Meinung ist, daß eine ungleich schwebende Temperatur der gleichschwebenden vorzuziehen sey, weil bey der letzten das Eigenthümliche jeder Tonart, oder der Charakter derselben größtentheils aufgehoben wird.

b) Die übermäßige Prime ist ein Intervall, welches aus einem kleinen halben Tone besteht, und deren beyde Töne in dem Linien-systeme auf einerley Linie oder Spacium zu stehen kommen, z. E. c cis. Ihr eigentliches Verhältniß ist  $\frac{24}{25}$ ; bey der schwebenden Temperatur unsers Tonsystems wird sie aber in einem etwas größern Verhältnisse ausgeübt, und zwar in den Tönen c cis, d dis und g gis in dem Verhältnisse  $\frac{243}{256}$ , bey f fis, b h und es o in dem Verhältnisse  $\frac{128}{125}$ , und bey as a in dem Verhältnisse  $\frac{4096}{4347}$ .

2) Die Secunde ist dreyerley, nemlich klein, groß und übermäßig.

a) Die kleine Secunde ist ein Intervall von einem großen halben Tone in zwey Stufen, z. E. h c oder c des. Ihr reines Verhältniß ist  $\frac{15}{16}$ . In diesem reinen Verhältnisse wird sie nur in den Tönen e f, fis g und h c ausgeübt; bey den Tönen c des, d es und g as bestimmt sie das Verhältniß  $\frac{243}{256}$ , bey dis e, f ges und ais h, das Verhältniß  $\frac{128}{135}$ , bey a b,  $\frac{483}{512}$ , bey cis d,  $\frac{1048}{2187}$ , und bey gis a das Verhältniß  $\frac{4096}{4347}$ .

b) Die große Secunde ist ein Intervall von zwey Stufen, welches aus einem großen und kleinen halben Tone, oder aus einem sogenannten ganzen Tone besteht, z. E. c d, d e, oder cis dis. Es ist schon oben erinnert worden, daß es zweyerley ganze Töne giebt, 1) den großen in dem Verhältnisse  $\frac{8}{9}$ ; von dieser Beschaffenheit sind zum Beispiel in der harten Tonleiter eigentlich die drey ganzen Töne c d, f g und a h; 2) den kleinen ganzen Ton in dem Verhältnisse  $\frac{9}{10}$ , und von dieser Beschaffenheit sind die beyden ganzen Töne d e und g a. In unserm Tonsysteme bestimmt aber nur der kleine ganze Ton d e das reine Verhältniß  $\frac{9}{10}$ ; g a wird in dem Verhältnisse  $\frac{144}{161}$ , der große Ton a h in dem Verhältnisse  $\frac{161}{180}$ , fis gis oder ges as, und h cis, in dem Verhältnisse  $\frac{3645}{4096}$  ausgeübt. Alle übrigen ganzen Töne des Tonsystems, als c d, cis dis, (oder des es,) es f (oder dis eis), e fis, f g, as b (oder gis ais) und b c werden als große ganze Töne in dem reinen Verhältnisse  $\frac{8}{9}$  ausgeübt.

c) Die übermäßige Secunde ist ein Intervall von einem ganzen und kleinen halben Tone, z. B. c dis, oder as h. Ihr eigentliches Verhältniß ist  $\frac{64}{75}$ , wir üben sie aber in den Tönen c dis, d eis, f gis, g ais und b eis in dem ein wenig größern Verhältnisse  $\frac{27}{32}$  aus. Auf die übermäßige Secunde ges a hingegen fällt im Tonfy-

steme das Verhältniß  $\frac{135}{161}$ , und auf es fis, as h und des e, das Verhältniß  $\frac{1024}{1215}$ .

3) Die Terz ist entweder vermindert, oder klein, oder groß.

a) Die verminderte Terz ist ein Intervall von zwey an einander hängenden großen halben Tönen in drey Stufen, z. E. cis es, oder dis f. Ihr reines Verhältniß ist  $\frac{225}{256}$ ; weil aber in unserm Tonssysteme z. B. cis es, oder dis f, auch als cis dis und es f, und also als ein ganzer Ton gebraucht werden muß, so erhalten die verminderten Terzen cis es, dis f, e ges, eis g, ais c und his d, das Verhältniß des großen Tones, nemlich  $\frac{8}{9}$ ; auf a ces hingegen fällt das Verhältniß  $\frac{161}{180}$ , und auf fis as und h des, das Verhältniß

$\frac{3545}{4096}$ . Die neuern Theoristen nehmen auch eine consonirende verminderte Terz an, und verstehen darunter diejenige, die in der natürlichen Zeugung der Töne in dem Verhältnisse 7 : 6 zum Vorschein kömmt, wie z. E. auf dem Horne die Terz g b.

b) Die kleine Terz ist ein Intervall von einem ganzen und großen halben Tone in drey Stufen, als c es, e g, d f. Ihr reines Verhältniß ist  $\frac{5}{6}$ , welches im Tonssysteme aber nur bey den zwey kleinsten Terzen o g und h d ausgedrückt wird; die übrigen, als c es, d f, f as, g b und b des werden in dem Verhältnisse  $\frac{27}{32}$ , es ges (oder dis fis), gis h (oder as ces), cis e (oder des fes) hingegen in dem Verhältnisse  $\frac{1024}{1215}$  ausgedrückt, und auf fis a fällt das Verhältniß  $\frac{135}{161}$ , auf a c aber das Verhältniß  $\frac{151}{192}$ .

c) Die große Terz ist ein Intervall von zwey ganzen Tönen \*) in drey Stufen, z. B. c e, f a. Ihr reines Verhältniß ist  $\frac{4}{5}$ , in welchem auch die großen Terzen o e, d fis und g h im Tonssysteme ausgedrückt werden; die großen Terzen des f (oder cis eis), es g, as c (oder gis his), und b d, übt man in dem Verhältnisse  $\frac{64}{81}$  aus, auf e gis, fis ais (oder ges b), und h dis fällt das Verhältniß  $\frac{405}{512}$ , auf f a  $\frac{128}{161}$ , und auf a cis das Verhältniß  $\frac{13041}{16384}$ .

4) Die Quarte ist entweder rein, oder sie ist vermindert oder übermäßig.  
a) Die verminderte Quarte ist ein Intervall von einem ganzen und zwey großen halben Tönen in vier Stufen, oder sie bestehet aus einer kleinen Terz und aus einem großen halben Tone, z. B. cis f, oder e as. Ihr reines Verhältniß ist  $\frac{25}{32}$ , in cis f, dis g,

\*) Und zwar bestehet sie jederzeit aus einem großen und kleinen ganzen Tone.

gis c und ais d wird sie aber in dem Verhältnisse  $\frac{64}{81}$ , bey e as, fis

b und h es, in  $\frac{405}{512}$  und bey a des in  $\frac{13041}{16384}$  ausgeübt.

- b) Die reine Quarte ist ein Intervall von zwey ganzen und einem großen halben Tone in vier Stufen; z. B. c f, fis h. Ihr reines Verhältniß ist  $\frac{3}{4}$ , in welchem auch alle reine Quartan des Consysteme ausgeübt werden, ausgenommen 1) e a, auf welche das Verhältniß  $\frac{120}{161}$ , 2) a d, auf welche  $\frac{161}{216}$ , und 3) cis fis oder des ges,

auf welche das Verhältniß  $\frac{8192}{10935}$  fällt.

- c) Die übermäßige Quarte ist ein Intervall von drey ganzen Tönen \*) in vier Stufen, daher wird sie auch oft Tritonus genannt, z. E. f h. Ihr reines Verhältniß ist  $\frac{32}{45}$ , in welchem auch die drey übermäßigen Quartan c fis, f h und b e im Consysteme ausgeübt werden; e ais und ges c hingegen werden in dem Verhältniß  $\frac{45}{64}$ , und d gis, und g cis in dem Verhältniß  $\frac{729}{1024}$  gebraucht. Auf as d und des g fällt das Verhältniß  $\frac{512}{729}$ , auf es a

$\frac{1024}{1449}$ , und auf a dis  $\frac{1449}{2048}$ .

- 5) Die Quinte ist vermindert, rein, oder auch übermäßig.

- a) Die verminderte Quinte besteht aus zwey ganzen und zwey großen halben Tönen in fünf Stufen, z. E. h f, cis g. Ihr eigentliches Verhältniß ist  $\frac{45}{64}$ , in welchem auch die drey verminderten Quintan unsers Consysteme, h f, e b und fis c ausgeübt werden; d as und g des hingegen werden in dem Verhältniß  $\frac{729}{1024}$ , cis g

und gis d in dem Verhältniß  $\frac{512}{729}$  gebraucht. Auf c ges fällt das

Verhältniß  $\frac{32}{45}$ , auf dis a  $\frac{1024}{1449}$ , und auf a es  $\frac{1449}{2048}$ .

- b) Die reine Quinte besteht aus drey ganzen und einem großen halben Tone in fünf Stufen; z. B. c g oder a c. Ihr reines Verhältniß ist  $\frac{2}{3}$ , in welchem auch alle reine Quintan unsers Consysteme ausgeübt werden, ausgenommen d a, welche das Verhältniß  $\frac{108}{161}$  bedimmt, a e, auf welche  $\frac{161}{240}$ , und fis cis oder ges des, auf

welche  $\frac{10935}{16384}$  fällt.

- c) Die übermäßige Quinte besteht aus vier ganzen Tönen in fünf Stufen, oder aus zwey großen Terzen, z. E. c gis. Ihr

\*) Von diesen drey ganzen Tönen ist der mittlere jederzeit ein kleiner ganzer Ton, die beyden übrigen aber sind groß.

Verhältniß ist  $\frac{16}{25}$ , man übt sie aber im Tonssysteme in den Tönen c gis, d ais, f cis und g dis in dem Verhältnisse  $\frac{81}{128}$ , in den Tönen es h, as e und b fis in dem Verhältnisse  $\frac{256}{405}$ , und in den Tönen des a in dem Verhältnisse  $\frac{1892}{13041}$ , aus.

- 6) Die Sexte ist entweder klein oder groß, oder sie ist übermäßig.
- a) Die kleine Sexte besteht aus drey ganzen und zwey großen halben Tönen in sechs Stufen; z. B. e c oder fis d. Ihr reines Verhältniß ist  $\frac{5}{8}$ , welches auch im Tonssysteme bey den drey kleinen Sexten e c, fis d und h g beygehalten wird; bey c as, d b, f des und g es bestimmt sie das Verhältniß  $\frac{81}{128}$ , bey a f  $\frac{161}{256}$ , bey dis b, gis e, b ges oder ais fis,  $\frac{256}{405}$  und bey cis a  $\frac{8192}{13041}$ .
- b) Die große Sexte besteht aus vier ganzen und einem großen halben Tone in sechs Stufen, z. E. c a oder e cis. Das reine Verhältniß derselben ist  $\frac{3}{5}$ ; in diesem Verhältnisse werden im Tonssysteme nur die beyden großen Sexten d h und g e ausgeübt. Auf c a fällt das Verhältniß  $\frac{96}{161}$ , auf a fis,  $\frac{161}{270}$ , auf des b (oder cis ais), es c, f d, as f und b g,  $\frac{16}{27}$ , und auf fis dis (oder ges es), h gis, und e cis fällt das Verhältniß  $\frac{1215}{2048}$ .
- c) Die übermäßige Sexte besteht aus fünf ganzen Tönen in sechs Stufen, z. E. f dis, oder c ais. Ihr eigentliches Verhältniß ist  $\frac{128}{225}$ ; weil aber das obere Ende dieses Intervalls in dem Tonssysteme auch eine kleine Septime abgeben muß, so wird sie in den Tönen c ais, es cis, f dis, ges e und b gis in dem Verhältnisse  $\frac{9}{16}$  ausgeübt. In ces a bestimmt sie das Verhältniß  $\frac{90}{161}$ , und in des h und as fis das Verhältniß  $\frac{2048}{3645}$ .
- 7) Die Septime ist theils vermindert, theils aber auch klein oder groß.
- a) Die verminderte Septime ist ein Intervall, welches aus drey ganzen, und drey großen halben Tönen in sieben Stufen besteht, z. E. gis f, oder cis b. Ihr eigentliches Verhältniß ist  $\frac{75}{128}$ , sie wird aber in cis b, dis c, gis f und ais g in dem Verhältnisse  $\frac{16}{27}$ , in a ges in dem Verhältnisse  $\frac{161}{270}$ , und in den Tönen e des, fis es und h as in dem Verhältnisse  $\frac{1215}{2048}$  ausgeübt.
- b) Die kleine Septime ist ein Intervall von vier ganzen und zwey großen halben Tönen in sieben Stufen, als g f oder d e. Ihr Verhältniß wird gewöhnlich  $\frac{5}{9}$  angegeben, in diesem Falle ist

das Intervall der kleinen Septime ein umgekehrter kleiner ganzer Ton; wenn sie aber als umgekehrter großer ganzer Ton vorhanden ist, bekommt sie das Verhältniß  $\frac{9}{16}$ , in welchem sie auch bey den Tönen c h, d c, dis cis (oder es des), f es, fis e, g f und b as (oder ais gis) ausgeübt wird; nur bey e d bekommt sie das Verhältniß  $\frac{5}{9}$ , bey h a hingegen  $\frac{90}{161}$ , bey a g  $\frac{161}{288}$ , und bey cis h und gis fis  $\frac{2048}{3643}$ .

- e) Die große Septime bestehet aus fünf ganzen und einem großen halben Tone in sieben Stufen, als c h oder cis d. Ihr reines Verhältniß ist  $\frac{8}{15}$ , in welchem auch die drey großen Septimen c h, f e und g fis ausgeübt werden; auf e dis, ges f und h ais hingegen fällt das Verhältniß  $\frac{135}{256}$ , auf des c, es d und as g,  $\frac{128}{243}$ , auf b a  $\frac{256}{483}$ , auf d cis  $\frac{2187}{4096}$ , und auf a gis  $\frac{4347}{8192}$ .
- 8) Die Oktave ist entweder rein, oder vermindert.
- a) Die verminderte Oktave bestehet aus vier ganzen, und drey großen halben Tönen in acht Stufen, z. B. cis c, oder dis d. Ihr eigentliches Verhältniß ist  $\frac{25}{48}$ , im Tonssysteme wird es aber etwas kleiner ausgeübt, nemlich in den Tönen cis c, dis d und gis g,  $\frac{128}{243}$ ; in e es, fis f und h b,  $\frac{135}{256}$ , und in a as,  $\frac{4347}{8192}$ .
- b) Die reine Oktave bestehet aus fünf ganzen, und zwey großen halben Tönen in acht Stufen, als c c. Ihr reines Verhältniß ist  $\frac{1}{2}$ , in welchem sie auch jederzeit ausgeübt werden muß.

### Erste Anmerkung.

Wem daran gelegen seyn sollte, zu wissen, wie viel eigentlich die in dieser Tabelle befindlichen Abweichungen der Intervallen, Verhältniße von den reinen Verhältnißen der Intervallen betragen, der findet zu der Auföbung einer solchen Aufgabe das Nothwendigste in dem Artikel Vergleichung der Verhältniße.

### Zweite Anmerkung.

Was es mit den Verhältnißen der doppelten und dreyfachen Intervallen für eine Bewandniß habe, das heißt, wie die Verhältniße ausgedrückt werden müssen, wenn die Intervallen um eine oder zwey Oktaven von ihrem Grundton entfernt werden, findet man in den Artikeln zweyfache und dreyfache Intervallen.

Von den Intervallen insbesondere handeln, Niede, in seinem Versuch über die musikalischen Intervallen 10. Berlin, 1753; und Nidlig in seinem Versuch einer musikalischen Intervallentabelle 10. Leipzig, 1789.

Interrogativus, s. Accentus ecclesiastici.

Intonation, bezeichnet theils die Ansprache des Tones überhaupt; (s. Ansprache;), theils versteht man darunter bey den in der Kirche noch hier und da gebräuchlichen Antiphonen die Worte, welche der Priester allein zu singen anfängt, und die hernach von dem Choro, oder von der ganzen Gemeinde be-

antwortet werden. *S. Antiphonie.*

**Inconire**, den Ton angeben; *s. Intonation.*

**Intrade**, (ital. *Entrada*.) Ein aus vollstimmiger Instrumentalmusik bestehender kurzer Satz, der einem größern Constücke zur Einleitung dienet. Die Intrade enthält gemeinlich einen ernsthaften Satz von langsamer Bewegung, wobey die Tactart willkürlich ist. Die kurzen Sätze von langsamer Bewegung, womit die mehresten unserer modernen Sinfonien anfangen, gehören zu dieser Art der Einleitungssätze.

Man bezeichnet mit dem Ausdrucke Intrade auch das lärmende und an keine Ordnung und Zusammenhang gebundene und schmetternde Blasen eines Trompeterchors, welches am Ende mit dem Akkorde der Dominante ausgehalten wird, und welches insbesondere zu den Intraden für andere Instrumente Gelegenheit gegeben haben mag.

**Introductio** (ital. *Introduzione*.) bedeutet zuweilen eben so viel wie Intrade, oder einen kurzen Einleitungssatz von ernsthaftem Charakter und von langsamer Bewegung. Oft bezeichnet dieses Wort aber auch den ausgeführten Anfangssatz eines größern Constückes, *z. E.* einer Oper, dem schon eine besondere Einleitung der Instrumentalmusik vorhergegangen ist. So bezeichnet *J. E. Mozart* den ersten Satz seiner *Zauberflöte*, mit welchem das Singspiel beginnt, mit dem Ausdrucke *Introduzione*.

**Introitus**. So wurde vor Zeiten in der christlichen Kirche derjenige Vers aus der Bibel genannt, den man bey dem Anfange des Gottesdienstes zu singen pflegte. Anfanglich soll ein ganzer Psalm gesungen, und diese Einrichtung von *Calistinus* dem Ersten gemacht worden seyn. Späterhin wurde nur ein einziger Vers zum *Introitus* gebraucht.

Von diesem *Introitus* haben die Sonntage in der Fasten ihre Namen bekommen; *z. B.* *Invocavit*, weil an diesem Sonntage die Worte: *Invocavit me, et ego exaudiam eum, etc.* gesungen zu werden pflegten.

**Invention**; Hörner, siehe *Horn*.

**Invention**; Trompete ist eine Nachahmung der Einrichtung der *Invention*; Hörner. Man kann nemlich auf einer solchen Trompete mittelst der verschiedenen Sätze, die sich in die Ritze des Rohrs dieses Instrumentes einschließen lassen, aus allen darauf gewöhnlichen Tönen blasen.

**Inversion**. Wenn bey einem ausgeführten Singstücke, *z. E.* bey einem Chore oder bey einer Art, die Worte des Textes, nachdem sie zuvor in der von dem Dichter gebrauchten Ordnung vorgetragen worden sind, bey ihrer Wiederholung verkehrt, und in eine andere Ordnung gebracht werden, *z. B.* wenn die Worte:

Christen, lobt ihn, singt ihm Dank!

bey der Wiederholung so gesetzt werden:

singt ihm, lobt ihn, singt ihm Dank!

so wird dieses Verfahren eine *Inversion* genannt.

Es ist bey der Singkomposition eine notwendige Regel, daß eine Periode des Textes erst jedesmal in der von dem Dichter gebrauchten Wortfolge vorgetragen werden muß, ehe eine Wiederholung einzelner Worte, oder eine *Inversion* derselben statt finden kann, wenn man nicht Gefahr laufen will, den Sinn des Textes zu zerreißen und ganz unverständlich zu machen. In Rücksicht auf die *Inversion* leidet diese Regel eigentlich keine Ausnahme. In Ansehung der Wiederholung einzelner Worte hingegen können Fälle vorkommen, in welchen der Ausdruck durch die Wiederholung einiger Worte gewinnen kann, ohne daß der Zusammenhang des Textes dadurch beleidigt wird. Ein Beispiel einer solchen Wiederholung einzelner Worte, die noch vor dem beendigten Vortrage der sämtlichen zu einem Haupttheile des Constückes gehörigen Textesworte geschlebet, findet man in *Graun's* Lob Jesu, und zwar in der *Arie*: Singt dem göttlichen Propheten, der den Trost u. s. w. in welcher *Graun* wegen des Nachdruckes, nachdem er den ersten

**Nebesak:** Singt dem göttlichen Propheten, hat vortragen lassen, sogleich die Worte: dem göttlichen Propheten wiederholt.

**Invetriatur.** So wird eine gewisse Art von Rüt genannt, womit einige Orgelbauer die Windlade ausgießen, damit sie für das Durchschleichen des Windes verwahrt werde.

**Invitorium,** wird in der römischen Kirche die Antiphonie genannt, mit welcher auf den Psalm: *Venite exultemus* geantwortet wird.

**Jongleurs,** s. *Wenestrels*.

**Jonisch,** wurde diejenige Tonart der Alten genannt, in deren Tonleiter die beyden halben Töne zwischen der dritten und vierten, und zwischen der siebenten und achten Klangstufe befindlich sind, und die daher von unserer harten Tonart in weiter nichts verschieden war, als darinne, daß sich der Umfang der Töne einer in dieser Tonart gesetzten Melodie nicht weiter, als von dem Grundtone bis zu seiner Oktave, erstrecken durfte. In den Umfang

dieser Oktavengattung eingeschränkte Melodien sind folgende:

Eine feste Burg ist unser Gott.

Vom Himmel hoch da komm ich her, u. a. m.

**Irlandische Harfe,** s. *Harfe*. Irregulärer Durchgang, siehe *Wechselnoten*.

**Itzhimische Spiele,** s. *Musikalische Wettstreite*.

**Italiänische Tabulatur,** siehe *Tabulatur*.

**Itzomden,** waren Feste der Messenier, die dem Jupiter zu Ehren jährlich gefeiert wurden, und mit welchen öffentliche musikalische Wettstreite verbunden waren.

**Itymbos.** Ein Singetanz der alten Griechen, der dem Bacchus zu Ehren aufgeführt wurde.

**Julos.** Eine Hymne der Griechen, die von den Schwestern der Göttin Ceres zu Ehren gesungen wurde.

**Jungfern:** Regel, auch *Geigenregal* genannt, ist ein Schnarrwerk in der Orgel von angenehmen Tone. Man hat es zu 8 und 4 Fußton.

## K.

**Kabaro.** Der Name einer Kleinen in Aegypten und Arabien gebräuchlichen Trommel, die unten ein wenig verjüngt zuläuft, und mit der bloßen Hand geschlagen wird.

**Kallinicos.** Ein Singetanz der alten Griechen, der dem Jupiter zu Ehren aufgeführt wurde.

**Kamerad.** Der Name, womit die so genannten gelehrten Trompeter einander nennen; siehe den folgenden Artikel.

**Kameradschaft.** Die teutschen Trompeter haben vor Zeiten unter sich eine Art von Innung errichtet, die sie *Kameradschaft* nennen, und wozu nur diejenigen gerechnet werden, die bey einem Trompeter, der zu dieser Societät gehört, gelernt haben, und ordentlich aufgedungen und losgesprochen worden sind. S. *Trompeter*.

**Kamm.** Ein Bret in der Orgel, in welchem die Abstrakten in eingesägten Rinnen sich bewegen, damit keine an der andern hängen bleiben, und ein so genanntes *Heulen* der Orgel verursachen kann. S. *Orgel*.

**Kammer,** bedeutet in der Sprache der Orgelbauer oft eben so viel, wie *Cancelle*. Die Pfeifen stehen auf einer Kammer, heißt nichts anders, als sie stehen auf einer und eben derselben *Cancelle*.

**Kammerconcert,** s. *Concert*.

**Kammermusik,** ist in dem eigentlichen Sinne des Wortes eine solche Musik, die nur an Höfen gebräuchlich ist, und bey welcher man, weil sie bloß zur Privatunterhaltung des Regenten veranstaltet wird, niemanden ohne besondere Erlaubniß den Zutritt als Zuhörer verstatet. An verschiedenen Höfen pflegt man

aber auch mit diesem Ausdrucke noch die so genannten Hof-Concerte zu bezeichnen, die zwar eigentlich nur für den Hof, und was sich an denselben anschließt, bestimmt sind, woran aber auch andere Personen, jedoch in dem Concert-Saale von dem Hofe isolirt, als Zuhörer Antheil nehmen können.

Will bey der Kammermusik die Absicht der Kunst niemals besonders dahin gerichtet war, religiöse Entzündungen wie in der Kirche, oder moralische Empfindungen wie in der Oper auszudrücken, sondern nur zum Privatvergnügen des Regenten oder des Hofes zu dienen, und weil sie überdies nur in einem Zimmer und mit schwacher Besetzung der Instrumente aufgeführt wurde, so veranlaßten alle diese Umstände, daß die ältern Tonsetzer die Kunstprodukte für die Kammer mehr ausarbeiteten, feiner nuancirten, und mehr mechanische Fertigkeit der Ausführer dabey voraussetzten, als sie es bey Tonstücken für die Kirche, oder für das Theater, theils wegen der Größe der Gebäude, theils auch wegen der stärkern Besetzung der Stimmen, u. s. w. für schicklich hielten. Sie ahnten dabey gleichsam dem Maler nach, der ein Gemälde, welches bestimmte ist, dem Auge nahe zu seyn, weit feiner schattirt und ausmalt, als z. B. ein Deckengemälde, welches weit von dem Auge entfernt ist, und bey welchem nicht allein diese Feinheiten verloren gehen, sondern sogar die Wirkung des Ganzen schwächen würden. Auf eine ähnliche Art behandelten die Tonsetzer die für die Kammermusik bestimmten Produkte der Tonkunst, und daher bekamen diese Arten der Tonstücke ein eigenes Gepräge, welches man noch bis jetzt mit dem Ausdrucke Kammerstyl bezeichnet. Die mehresten neuern Tonsetzer haben nicht für gut gefunden, diese Maxime ihrer Vorgänger beyzubehalten, sondern sie gebieten sich in der Oper eben so starke Ausarbeitungen der Stimmen, und eben solcher Schwierigkeiten für die Instrumente, wie in den Tonstücken für die Kammer; daher ist es heut zu Tage auch eine schwere Aufgabe, zwischen dem Theater- und Kam-

merstyle eine Grenzlinie zu ziehen, oder von beyden einen bestimmten Unterscheidungs-Charakter anzugeben.

**Kammermusik**, ist der gewöhnliche Charakter, den die mehresten Regenten den Mitgliedern ihrer Hofkapelle zu ertheilen pflegen. An verschiedenen Höfen bekommen nur diejenigen Tonkünstler diesen Charakter, durch welche die Stimmen der Tonstücke bey der Kammermusik besetzt werden; die übrigen zur Kapelle gehörigen Mitglieder aber erhalten den Charakter eines Hofmusikers. An einigen Höfen ist es auch gebräuchlich, daß jedes Mitglied der Kapelle den Charakter eines Hofmusikers bekommt.

**Kammersänger**, nennet man gewöhnlich solche Sänger im Dienste eines Hofes, die von dem Opern-Dienste frey sind, und die nur in der Kammermusik oder in dem Concerte singen.

**Kammerstyl**, s. Kammermusik und Styl.

**Kammerton**. Der jetzt gewöhnliche Stimmung, der eigentlich einen ganzen Ton tiefer ist, als die Stimmung der Orgel, die in den so genannten Chorston gestimmt sind. Seit geraumer Zeit hat man angefangen den Kammerton hie und da wieder zu erhöhen, so daß an vielen Orten der Unterschied desselben von der Stimmung der Orgel nur einen halben Ton beträgt. (Siehe den Artikel Chorston.)

**Kammervirtuos**. Diesen Charakter erhalten an einigen Höfen diejenigen Tonkünstler, die sich auf ihrem Instrumente als Concertspieler vorzüglich auszeichnen. Zuweilen wird dadurch aber auch angezeigt, daß derjenige, dem er ertheilt wird, nur bloß zu den Kammer- oder Concertmusikern, aber nicht zu der Kirchen- oder Opernmusik verbindlich gemacht ist.

**Kapelldiener**, heißt diejenige Person, welche bey einer Hofkapelle dazu bestimmt ist, den Tonkünstlern die vorfallenden Musiken und Proben anzujagen, und ihre Instrumente ins Orchester zu tragen.

**Kapelldirektor**, s. Musikdirektor und Kapellmeister.

**Kapelle.** Ursprünglich bezeichnet dieses Wort ein großes Zimmer, oder ein kleines Gebäude, in welchem sich eine zahlreiche Familie, oder auch eine kleine Gemeinde zur Gottesverehrung und zur Ausübung der Religionsgebäude versammelt. Weil viele Regenten, die solche Gebäude für ihren Hof anlegten, zugleich eine Gesellschaft Sänger und Instrumentisten unterhielten, welche bey dem Gottesdienste die Musik besorgten, so ging der Name des Ortes auf die Gesellschaft der daseibst die Musik ausübenden Tonkünstler über. In der Folge wurden diese Gesellschaften der Tonkünstler zugleich theils bey den zum Vergnügen der Regenten angestellten Concerten oder Kammermusiken, theils bey den für den Hof aufzuführenden Opern gebraucht; daher kommt es, daß man auch eine solche von einem Hofe unterhaltene Gesellschaft Tonkünstler eine Kapelle nennet, die bloß zur Ausführung der Kammer- oder Opermusik bestimmt ist.

Zu einer vollständigen Kapelle, die entweder zur Kirchenmusik, oder zur Oper bestimmt ist, gehört, besonders im letzten Falle, eine starke Anzahl Sänger und Instrumentisten, wenn die Rippenstimmen so zahlreich besetzt werden sollen, daß die Musik eine kräftige Wirkung thun kann; daher sind in großen Opernhäusern 70 bis 80 Personen oft kaum hinlänglich. Solche Kapellen, die an kleinern Höfen hauptsächlich nur zur Kammer- und Concertmusik gehalten werden, und mit welchen kein Singschor verbunden ist, enthalten selten mehr, als ohngefähr 30 Tonkünstler; sie können aber auch, weil man sich anseht bey allen vollstimmigen Tonstücken, und besonders bey den Sinfonien, so vieler Blasinstrumente bedienet, ohne Unsicherheit nicht schwächer seyn, weil jede Violine nicht wohl geringer als sechsfach bestellt seyn kann, wenn das richtige Verhältnis zwischen den Haut- und Fällstimmen nicht gänzlich verloren gehen soll. (S. Besetzung.)

Der wichtigste Gegenstand bey einer Kapelle ist dasjenige, was man gemeinlich mit dem Ausdrucke Einspielen bezeichnet, und

worunter man nicht bloß das richtige Zusammenspielen aller Glieder in Ansehung des Taktes, sondern hauptsächlich einen guten und vörlig gleichartigen Vortrag versteht. Weil theils der Geschmack in den verschiedenen Provinzen eines Landes, (besonders bey der Verfassung Deutschlands) theils auch die Vortragsart verschiedener Tonkünstler, merklich verschieden ist, und die zu einer ganzen Kapelle nöthigen Künstler nicht leicht aus einer einzigen Schule erhalten werden können, so ist es unumgänglich nöthwendig, daß sich einer nach dem andern in Ansehung des Vortrages modificire, oder besser, daß sich alle zusammen nach einer einzigen und für gut anerkannten Art des Vortrages richten. Denn so wenig ein feiner Geschmack befriedigt werden kann, wenn man z. B. in einem Duette einen Sänger aus der italiänischen Schule mit einem aus der französischen Schule vereinigen wollte, eben so wenig kann Verschiedenheit des Geschmacks und der Vortragsart bey noch vollstimmigern Tonstücken, oder bey der vielfachen Besetzung der Hauptstimmen, statt finden, wenn die Ausführung des Ganzen gute Wirkung thun soll.

Hey einer noch nicht gehörig eingespielten Kapelle setzt dieses Einspielen einen Mann an der Spitze der Gesellschaft voraus, der sich nicht bloß durch seinen Charakter als Kapell- oder Concertmeister, sondern hauptsächlich durch seine Kenntnisse und persönlichen Verdienste, die Achtung der ganzen Gesellschaft zu erwerben weiß, und der zugleich Menschenkenntniß und Künstlergefühl genug besitzt, um jedes Mitglied der Gesellschaft zu recht weisen zu können, ohne sich auf der einen Seite die ihm nöthige Achtung zu vergeben, noch auf der andern Seite als Künstler das Künstlergefühl Anderer zu kränken oder abzustumpfen; denn es bleibt eine ausgemachte Wahrheit, daß sich die Kunst, ohne ihre feinem Züge zu verwischen, nicht unter das eiserne Scepter beugen läßt.

Man hat hin und wieder nicht ermangelt, eine gewisse, das feine Künstlergefühl unterdrückende, und

an militärische Subordination grenzende Einrichtung im Orchester einzuführen; man hat dadurch dem Scheine nach seinen Zweck erlangt. Man hört richtiges Zusammenspielen im Takte, richtig abgemessene Stärke des Tones beim Forte und Piano u. s. w. allein wem ist unbekannt, daß dieses alles nur noch das Aeußerliche des guten Vortrages betrifft? Wer Ohren hat zu hören, der höre nur mit der nöthigen Aufmerksamkeit ein solches mit Zwang tressirtes Orchester gegen ein solches, in welchem Künstlergefühl in Ehren gehalten wird; man müßte ganz von Vorurtheilen geblendet seyn, wenn man den Unterschied der Wirkung der Kunst nicht bemerken wollte, der sich zwischen beuden äußert. Beispiele für diese Behauptung anzuführen, würde ohne Zweifel ins Beleidigende fallen.

**Kapellknaben**, werden an manchen Orten diejenigen Jünglinge genannt, durch welche in verschiedenen Hofkirchen bey den Kirchenmusikern die Alt- und Diskantstimme in den Chören verstärkt wird.

**Kapellmeister**, ist das vornehmste Glied oder der Vorsteher einer Kapelle. An Höfen, wo eine vollständige Kapelle, es sey zur Kirchenmusik, oder zur Oper, oder zu beyden zugleich, unterhalten wird, ertheilt man den Charakter eines Kapellmeisters demjenigen Tonsetzer, der bestimmt ist, die insbesondere für den Hof veranstalteten Konzerte zu komponiren, die übrigen aufzuführenden Kunstprodukte zu wählen und herbey zu schaffen, und bey der Ausführung die Direktion der ganzen Musik zu übernehmen.

Sowohl bey der Kirchenmusik, als bey der Oper, muß der Kapellmeister die Partitur des auszuführenden Stückes vor sich haben, um theils den Inhalt einer jeden Stimme übersehen, und alle Stimmen gehörig zusammenhalten zu können, theils und insbesondere auch, um den Sängern bey den Eintrittten der Singstimmen nach vorhergegangenen Pausen im Noth-

fall ein Zeichen geben zu können. Bey der Kirchenmusik giebt er durch das ganze Konzertz hindurch den Takt; bey der Oper aber pflegt er gemeinlich aus der Partitur zugleich den Generalbass auf dem Klavier zu spielen. In beyden Fällen muß seine Aufmerksamkeit sowohl auf die Singstimmen, als auch auf jede Parthie der Instrumentalbegleitung gerichtet seyn, damit er jeden sich allenfalls ereignenden Fehler sogleich zu verbessern im Stande sey. In solchen Kapellen, wo nächst dem Kapellmeister noch ein Concertmeister oder Anführer der Instrumentalmusik vorhanden ist, überläßt der erste dem letzten gemeinlich die besondere Aufmerksamkeit auf jede Parthie der Instrumentalbegleitung, und bester sein Hauptaugenmerk vorzüglich auf die Singstimmen.

Die Stelle eines Kapellmeisters verlangt einen Mann von vorzüglichem Genie und gutem Geschmack, der zugleich reich an Kenntnissen und gesammelten Erfahrungen alles dessen ist, was zur guten und zweckmäßigen Ausführung der Musik gehöret.

Als Tonsetzer, und insbesondere als Tonsetzer für den Gesang, muß er nicht nur ein vollkommener Contrapunktist seyn, das heißt, er muß nicht nur den mechanischen Theil der Kunst vollkommen in seiner Gewalt haben, sondern auch die Sprache, in welcher der Text, den er bearbeitet, geschrieben ist, und die Prosodie derselben, vollkommen verstehen. Er muß Kenntnisse der Deklamation, er muß Kenntnisse der Natur der Leidenschaften und der Art, wie sie sich zu äußern und zu modificiren pflegen, besitzen. Er muß zugleich selbst Sänger seyn, zwar nicht sowohl, in Rücksicht auf schöne Stimme, als vielmehr in Rücksicht auf richtigen und guten Gesang; \*) dabey muß er die Natur und Beschaffenheit aller im Orchester gebräuchlichen Instrumente, und insbesondere die Wirkung, die sie sowohl an sich selbst, als auch in Beziehung auf einander machen, genau kennen. Alle diese Kennt-

\*) e. Eingekomposition.

nisse sind jedoch nur erst dasjenige, womit er ausgerüstet seyn muß, um seine Laufbahn mit sicherem Schritte betreten zu können, und die zu seinem Amte unumgänglich nöthige Naturgabe, die man Genie nennt, zweckmäßig anzuwenden.

Auch als Anführer des Orchesters liegen dem Kapellmeister wichtige Pflichten ob, deren Erfüllung viele Kenntnisse und gesammelte Erfahrungen voraussetzen. Von ihm hängt alles ab, was zur guten Ausführung der Kunstprodukte gehört; dahin rechnet man vorzüglich, eine gute Stellung der Stimmen, eine verhältnißmäßige Besetzung derselben, reine Zusammenstimmung der Instrumente, vorzüglich aber das richtige Einstudieren der aufzuführenden Constücke, welches die richtige und gute Ausführung jeder besondern Stimme, und also alles, was zum guten Vortrage gehört, voraussetzt.

Von den Kenntnissen und Pflichten eines Kapellmeisters handeln, *Matheson*, in seinem vollkommenen Kapellmeister, Hamburg, 1739; und *C. Ludw. Junker*, in einer zu Winterthur 1782 herausgekommenen Abhandlung, die den Titel führt: Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors.

**Karaklaulithyron**, bedeutete bey den Griechen ein Lied eines Liebhabers, welches er Abends vor der Thür seiner Geliebten sang, oder so viel wie bey uns ein Ständchen.

**Karneen**, waren Feste der Spartaner, die gegen die 25te Olympiade eingeführt, und jederzeit neun Tage nach einander gefeiert wurden. Es waren damit öffentliche musikalische Wettstreite verbunden. *Terpan* der aus Lesbos war der Erste, der in diesen Spielen den Preis gewann.

**Kästchen**. So nennet man einen Theil des Bassethorns, in welchem die Röhre dieses Instrumentes dreyfach ist. Siehe *Bassetthorn*.

**Kastrat**. Ein Sänger, den man wegen der Erhaltung einer hohen

Stimme in der Jugend die Fähigkeit zur Fortpflanzung des menschlichen Geschlechtes genommen hat. Diese grausame Gewohnheit, die man gemeinlich bey jedem *Individuum* mit dem Scherme eines Zufalls oder der Nothwendigkeit zu beschönigen sucht, ist in Rücksicht auf die Erhaltung einer hohen Stimme bloß in Italien gebräuchlich, woselbst sie nach *M. Schmidt's* *Mus. theolog.* im dritten Jahre hunderte der christlichen Zeitrechnung entstanden seyn soll.

**Katakoulinos**. Ein Theil des Liedes, mit welchem sich die in den Pythischen Spielen um den Preis kämpfenden Sänger hören lassen mußten. Siehe *Musikalische Wettstreite*.

**Keheab, oder Keheaus**. Ein aus mehreren einzelnen Arten von Tänzern zusammengesetzter Tanz, womit man zuweilen einen Ball zu beschließen pflegt.

**Kelle**. Ein zu den Schnarrwerken der Orgel gehöriger Theil.

**Keman**. Der Name einer türkischen Violine.

**Kenot**, s. *Meleket*.

**Kenner**, nennet man diejenigen Personen, die das Schöne oder Schlechte in den Produkten der Kunst nicht allein richtig empfinden, sondern auch die besonderen Ursachen angeben können, warum dieses oder jenes in denselben schön oder schlecht sey. Man setzt die Kenner oft den Liebhabern der Kunst entgegen, weil die letztern zwar die Wirkung des Schönen oder Schlechten empfinden, aber keine Kenntnisse von den Ursachen desselben haben. S. *Liebhaber*.

**Keras**. Ein Horn der Griechen, von dem man glaubt, es sey dem Keren der Hebräer, und unserm Zinken ähnlich gewesen.

**Keren**. Ein Blasinstrument der Hebräer, welches man gemeinlich ein Horn nennet. Es hatte die Form unsers Zinken, wurde aber aus einem Widder-, oder Amdshorne gemacht, und gemeinlich nur zur Ankündigung des Wortes dienstes gebraucht.

**Kern**. Der Name eines Theils der stbenartigen Orgelpfeifen, \*) und

\*) S. *Orgel*.

verschiedener Blasinstrumente, z. E. der Flöte à bec u. d. gl.  
**Kerrena.** Unter diesem Namen führt Bonnet in seiner *Histoire de Musique* eine Trompete der Indier an, deren Rohr 15 Schuh lang ist.

**Kesselpauke, s. Pauke.**

**Kinnor,** oder **Cinnor,** ist das alte Saiteninstrument der Hebräer, welches David zur Veruhigung Sauls spielte, und dessen Erfindung im 1 Buch Mos. Kap. 4. V. 21. dem Jubal zugeschrieben wird. \*) In der Folge der hebräischen Geschichte überlegt es Luther jederzeit durch Harfe. Daß es ein Saiteninstrument gewesen sey, ist außer Zweifel; desto ungewisser ist man aber über die eigentliche Form, über das Traktament, und über die Anzahl der Saiten desselben. Nach der Meinung der mehren Schriftsteller hatte es die Gestalt eines griechischen Delta (Δ). Einige geben ihm 10, andere mehr Saiten; nach 1 Buch der Chron. Kap. 16. V. 21. hat aber wenigstens diejenige Art der Kinnor, derer man sich bey der Davidischen Anordnung der gottesdienstlichen Musik bediente, nicht mehr, als 8 Saiten gehabt.

**Kirchenconcert.** Man versteht darunter ein für ein gewisses Instrument gesetztes, und zum Gebrauche für die Kirche bestimmtes Concert. Es unterscheidet sich von dem Kammerconcerte dadurch, daß die Sätze, aus welchen es besteht, nicht von einander abgesondert, sondern unmittelbar mit einander verbunden sind; und daß es in einem ernsthaftern Style abgefaßt wird. Gemeinlich ist es auch nicht so lang ausgeführt, wie ein Concert für die Kammer.

**Kirchengesang, s. Choral.**

**Kirchenmusik.** Schon in dem grauesten Alterthume war mit den Religionsgebräuchen Musik verbunden. Nicht nur die alten Aegyptier feyerten ihre Götterfeste mit Musik, wie man aus Herodots Beschreibung des Festes der Diana zu Bu-

kastis (siehe, \*\*) sondern auch die alten Griechen waren gewohnt, mit ihren Opfern und mit ihrem Götterdienste Gesang und Instrumentalmusik zu vereinigen; ja es wurden sogar, nach dem Zeugnisse des Plutarch, die Orakelsprüche in den ältesten Zeiten mit Gesang und Begleitung einer Flöte ertieilt. Bey den Hebräern erhob sich die Tonkunst unter Davids Regierung zu einem wesentlichen Stücke bey der öffentlichen Gottesverehrung, und unter Salomons Regierung erschien die Kirchenmusik in einem äußerlichen Pompe, von dem die spätern Jahrtausende kein Beispiel kennen. Auch die ersten Christen müssen sehr bald angefangen haben, sich bey ihren rätiglichen Versammlungen des Gesanges zu bedienen, weil schon Plinius berichtet, daß sie die Gewohnheit hätten, gewisse Wechselgesänge zu singen.

Wie der Gesang in der christlichen Kirche in den ersten sechs Jahrhunderten beschaffen gewesen sey, darüber sind keine bestimmten Nachrichten vorhanden; man weiß nur so viel mit Gewißheit, daß im vierten Jahrhunderte der Bischof Ambrosius zu Mailand das Singen der Psalmen und Hymnen nach den vier ersten authentischen Tonarten der alten Griechen eingeführt habe. Gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts aber veranlaßte der Pabst Gregor der Große eine der merkwürdigsten Reformen und Verbesserungen des Kirchengesanges, die auf die ganze Musik in der Folge den wichtigsten Einfluß hatte. Unterstützt von mehreren der besten Tonkünstler seiner Zeit, schaffte er die alte und weitläufige Tonschrift ab, nahm zur Bestimmung der damals gebräuchlichen 15 verschiedenen Töne der Musik die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets an, die man über die Sylben des Textes schrieb, \*\*\* und bereicherte zugleich den Kirchengesang, den er durchgehends ver-

\*) Die in dieser Stelle genannten Instrumente, die Luther durch Geigen und Pfeifen übersezt hat, heißen Kinnor und Agab.

\*\*) Herod. Hallicarn. Lib. II. p. 127.

\*\*\*) S. Noten.

besserte, mit den vier ersten plagalischen Tonarten der Griechen, so daß damals die so genannten acht Kirchentöne festgesetzt wurden. Zugleich stiftete er das Cantorat oder den öffentlichen Schulunterricht im Gesange, \*) und richtete das Missale der römischen, katholischen Kirche ein. Ohne Zweifel stammen viele dahin gehörige alte Kirchengesänge, deren man sich noch bis jetzt bey dem katholischen Gottesdienste bedient, aus jenen Zeiten her.

Ein Streit, den in Rom die Sänger des Kaisers Karl des Großen mit den römischen Sängern über den Vortrag des Gesanges hatten, \*\*) verursachte, daß dieser Kaiser ein Chor römischer Sänger zum Besuche der Kirchenmusik an seinen Hof zog; dieses gab die Gelegenheit, daß der verbesserte römische Kirchengesang auch auf Deutschlands Boden verpflanzt wurde.

Ohngefähr bis ins zehnte Jahrhundert war der Kirchengesang, so wie überhaupt alle Musik, bloß einstimmig; und die Melodie überdies noch höchst einfach. In der Folge wurde die Harmonie oder der mehrstimmige Gesang erfunden und nach und nach ausgebildet, \*\*\*) der aber einen merklichen Zeitraum hindurch von vielen für ein Verderbniß des alten Kirchengesanges gehalten wurde, so daß der Pabst Johann XXI im Jahre 1316 seine Unzufriedenheit darüber in einer Bulle äußerte.

In diesem für die Tonkunst äußerst wichtigen Zeitraume wurde zugleich das Zeitmaß der Noten erfunden, das ist, man ertheilte durch die Verschiedenheit der Formen der Noten, den Tönen eine verschiedene Zeitdauer, †) und legte

dadurch den Grund zu der Figuralmusik, die sich jedoch erst alsdann in einem gewissen Grade zu vervollkommen anfang, nachdem im 16ten Jahrhundert die Oper erfunden worden war, und in der Folge der Gesang mehr ausgebildet wurde. Hieraus entwickelte sich der Styl, den man ansezt die freye Schreibart nennet, die man mit den durch die Ausbildung der Oper entstandenen Formen endlich auch in die Kirchenmusik mischte.

Ueber den Grad, in welchem sowohl die in der Oper sich entwickelten Formen der Sätze, als auch die freye Schreibart, in der Kirchenmusik zweckmäßig und zulässig sey, darüber sind die Meinungen noch sehr getheilt.

Die Kirchenmusik erscheine in welcher Form sie wolle, so muß sie nothwendig den Charakter der Feyslichkeit und Andacht behaupten. Sie theilet sich in zwey Hauptarten, nemlich in Choral- und Figuralmusik. Die erste ist insbesondere dazu bestimmt, daß jedes Mitglied der Gemeinde an der Ausföhrung derselben Antheil nehme, daher hat man ihr auch ihre ursprüngliche Einfachheit gelassen, und pflegt sie nur durch die Orgel zu leiten, und zugleich theils vermittelst dieses Instrumentes, theils durch die Singstimm der Cantorate mit Harmonie zu unterstützen. Von dieser Choralmusik ist übrigens schon in dem Artikel Choral insbesondere gehandelt worden.

Der figurirte Kirchengesang bestand vor Zeiten bloß aus thematisch gearbeiteten vier- und mehrstimmigen Konzerten, über Hymnen, Psalmen, oder über einzelne aus biblischen Spröchen zusammengesetzte Texte. Um diese Art der Musik

\*) S. Cantor.

\*\*) Als Karl der Große im Jahre 787 das Mieresi zu Rom feyerte, sollten seine Hoffänger mit den Sängern des Pabstes ein gemeinschaftliches Chor ausmachen. Die Franzosen wollten besser und richtiger singen können, als die Italiäner, und die letztern beschuldigten die ersten einer gänzlichen Unwissenheit im guten Gesange. Der Streit kam vor den Kaiser, der ihn zum Vortheile der Römer entschied, und zwölf päbstliche Sönger mit sich nach Frankreich nahm, die in seinem Reiche den gregorianischen Gesang lehren und verbreiten sollten.

\*\*\*) S. Harmonie.

†) S. Noten.

Musik theils feyerlicher zu machen, theils die Stimmen zu unterstützen, bediente man sich anfangs bloß einiger Blasinstrumente und vorzüglich der Posaunen und des Akkompagnements der Orgel, bis nach und nach auch die Saiteninstrumente und mehrere moderne Blasinstrumente dabey eingeführt wurden. In eben dem Grade, in welchem man aber in der Folge den Gesang des Opernstyls vervollkommnete, in eben dem Grade sing man an (besonders in den protestantischen Kirchen) etwas von diesem der Oper eigenthümlichen Style in die Kirchenmusik einzumischen, so daß man sich heut zu Tage, wie Sulzer sagt, bey der Kirchenmusik oft besinnen muß, ob man in der Kirche, oder in der Oper sey. Hierzu hat nicht allein, wie schon gesagt, die Einführung des Gesanges, der nach der Joachanniten freyen oder galanten Schreibart gemodelt ist, sondern auch die Einführung der bey der Oper gewöhnlichen Formen der Sätze in die Kirchencantaten Gelegenheit gegeben.

Daß heut zu Tage die Kirchenmusik, besonders in den protestantischen Ländern, so äußerst spärlich bearbeitet wird, und daß es eine ganz fremde Erscheinung ist, wenn man in den Musikatalogen unter der großen Menge von Operauszügen; und unter der noch größern Menge von Sinfonien, Concerten und Sonaten, auf ein geistliches Kunststück stößt, ist bekannt, und gründet sich ohne Zweifel auf die nemlichen Ursachen, welche veranlassen, daß das Schauspielhaus fleißiger besucht wird, als die Kirche.

Zu der Geschichte der Kirchenmusik gehören vorzüglich die von dem Fürst: Abt, Martin Gerbert, im Jahre 1784. herausgegebenen: *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum etc.* in 3 Bänden in 4.

**Kirchenstyl, s. Styl und Kirchenmusik.**

**Kirchentöne.** Es werden mit diesem Ausdrucke eigentlich diejenigen acht Tonarten der Alten bezeichnet, welche auf Veranlassung des Papstes Gregorius Magnus zu Ende des sechsten Jahrhunderts bey dem Choralgesange zum Grunde gelegt

wurden. Schon 200 Jahre vorher hatte der Bischof Ambrosius die Dorische, Phrygische, Lydische und Mixolydische Tonart bey der Einrichtung des Choralgesanges in der abendländlichen Kirche eingeführt. Gregorius Magnus verbesserte diesen Choralgesang, und legte dabey nächst den schon genannten Tonarten, noch die Hypodorische, Hypophrygische, Hypolydische und Hypomixolydische zum Grunde. Seitdem pflegt man diese acht Tonarten die acht Kirchentöne zu nennen, von denen aber einige nach der Zeit ausgeartet sind, wie man aus folgender Vorstellung derselben sieht.

Der erste dieser Kirchentöne ist die Dorische Tonart in D. Die andere ist ebenfallt Doryscher Tonart, wird aber gewöhnlich in den Ton G mit der kleinen Terz versetzt. Der dritte soll aus dem E und also Phrygischer Tonart seyn. Man braucht aber statt derselben den Ton A mit der kleinen Terz. Der vierte ist die eigentliche Phrygische Tonart in E. Der fünfte sollte eigentlich die Lydische Tonart in F seyn. Sie wird aber insgemein in den Ton C transponirt, und darinnen wie die Ionische Tonart behandelt. Der sechste ist zwar die Lydische Tonart in F, es hat sich aber der Ton b in dieselbe eingeschlichen, so daß sie unserm F dur gleich ist. Der siebente sollte die Mixolydische Tonart in G seyn, man hat sie aber in den Ton D mit der großen Terz versetzt. Der achte ist die Mixolydische Tonart in G, die aber oft wie die Ionische Tonart behandelt, und also wie unser G dur ausgeht wird.

**Klang.** So nennet man die Wirkung, die ein solcher Luftstrom auf unser Ohr macht, der aus gleichartigen Schwingungen der Lufttheile besteht, welche von einem dichten elastischen Körper verurjacht werden, und die so geschwind auf einander folgen, daß wir bey dem Anstoßen derselben an unsere Gehörswelt keinen Zwischenraum der Zeit wahrnehmen können. Hierbey scheint zugleich nothwendig zu seyn, daß sich diese gleichartigen Schwingungen der Lufttheile, vermittelst ihrer sich fortbewegenden und anstoßenden

Kraft, erst bis an einen andern nahen elastischen Körper bewegen, und von demselben wieder reflektirt werden müssen, ehe sie unser Ohr berühren.

Alles, was unser Ohr empfindet, ist Wirkung eines sich auf eine gewisse Art schwingenden Luftstromes, der unsere Gehörnerven trifft, und ihnen die Art seiner Schwingungen mittheilet; \*) daher muß nothwendig die verschiedene Beschaffenheit dieser Schwingungen auch eine verschiedene Wirkung auf unser Ohr machen.

Es ist sehr begreiflich, daß die Beschaffenheit dieser Schwingungen lediglich von der Beschaffenheit des Körpers abhängen müsse, durch welchen sie hervorgebracht werden.

Ein Körper, welcher die Lufttheile in eine gleichförmige Art von Schwingungen versetzen, und das durch einen Klang hervorbringen soll, muß nicht allein elastisch seyn, sondern seine Theile müssen auch fest zusammen hängen, das ist, er muß ein dichter elastischer Körper seyn. Schlägt man z. B. mit einem Stabe auf einen Haufen rohe Wolle, so empfindet unser Ohr hiervon keine merkliche Wirkung, weil die elastische Eigenschaft der Wolle zu langsam wirkt, oder weil die Bewegung, welche ihre Theile machen, um sich wieder in den Zustand zu versetzen, in welchem sie sich vor dem Schläge befanden, zu langsam von statten gehet, als daß

sie der Luft solche Schwingungen mittheilen könnte, die so geschwinde Repulsionen aufs Ohr machen, als zur Hervorbringung eines Klanges nöthig sind. Ein dichter Körper hingegen, dem Elasticität mangelt, kann eben so wenig der Luft bestimmte Schwingungen mittheilen. Wenn man z. B. mit einem Hammer an ein Stück Blei schlägt, so entsteht zwar eine gewisse Bewegung der Luft, die eine Wirkung auf unser Ohr macht, welche man einen Laut oder Schall nennet; einen wirklichen Klang kann aber dieser Körper nicht geben, weil er nicht im Stande ist, die erregte Bewegung der Luft einige Zeit fort dauernd zu erhalten, oder ihr eine bestimmte Art von Schwingungen mitzutheilen; denn seine Theile äußern nach dem erhaltenen Schläge kein Bestreben, in ihren vorigen Zustand zurück zu kehren, oder sie machen keine Bewegung, welche die Lufttheile in eine bestimmte Art von Schwingungen versetzen könnte.

Ganz anders aber verhält es sich, wenn man dicke elastische Körper durch Stoß oder Schlag in Bewegung setzt, z. B. wenn man mit einem Hammer an einen Eisenstab u. d. gl. schlägt. Hier überzeugt uns sowohl unser Auge, als auch unser Gefühl, (wenn wir nemlich diesen Körper unmittelbar nach dem Schläge mit der Hand berühren) daß dabei das nemliche erfolgt, was wir noch deutlicher bey einer Klin-

\*) Daß überhaupt die Luft ein wesentliches Erforderniß zur Erzeugung des Schalles sey, beweisen die Versuche mit der Luftpumpe. Wenn man einen sonoren Körper, z. B. ein Glöckchen, mit einem Hammer unter die gläserne Halbkugel derselben bringt, so wird der Ton derselben in eben dem Grade schwächer und unvernünftiger werden, in welchem man ihm die Luft entziehet, und er würde ohne Zweifel auch dem feinsten Ohere nicht mehr hörbar seyn, wenn man alle Luft auspumpen könnte, ohne das Glas zu zerbrechen, unter welchem sich dieses Glöckchen befindet. Es versteht sich hierbey von selbst, daß der Klang dieses Glöckchens in eben dem Grade wieder hörbar und stärker wird, in welchem man ihm die entzogene Luft wieder ertheilet. Daraus schließt man, daß ohne Luft keine Wirkung auf unser Ohr möglich sey.

Daß aber bey dem Klinge der Luftkom, der unser Ohr berührt, nicht in einer Bewegung der ganzen Luftmasse, sondern nur in einer gewissen Bewegung einzelner Theile derselben bestehe, scheint daraus zu folgen, daß theils die aus einem Blasebalge geriebene Luft keinen Klang verursacht, theils und hauptsächlich aber daraus, daß die Flamme eines Lichtes, die von einem schwachen Zuge der ganzen Luftmasse bewegt wird, wenn sie nahe an einen starktönenden Körper, z. E. nahe an eine große klingende Glocke, gehalten wird, keine Bewegung wahrnehmen läßt, ohngeachtet man bey einem so starktönenden Körper eine merklich starke Bewegung der ganzen Luftmasse voraussetzen müßte. Es ist daher wahrscheinlich, daß die Schwingungen, die ein sonorer Körper der Luft mittheilet, bios in einer gewissen Bewegung einzelner Lufttheile, und nicht in der Bewegung der ganzen Luftmasse, bestehe.

genden Saite wahrnehmen, nemlich daß der Körper erzittert oder Schwingungen macht. Bey einer etwas langen Saite nehmen wir nemlich sehr deutlich wahr, daß sie, 1) indem sie wieder nach dem Zustande ihrer Ruhe strebt, den sie nicht augenblicklich, sondern nur nach und nach wieder erlangen kann, so lange Erzitterungen oder Schwingungen mache, bis sie den Zustand ihrer Ruhe erreicht hat, und 2) daß diese Schwingungen gleichförmig sind, das heißt, daß sie in gleichen Zeiträumen auf einander folgen.

Eine solche Saite muß bey ihren Schwingungen nothwendig entweder die sie umgebende Luftmasse, indem sie sich auf eine Seite schwingt, vor sich hinstoßen, oder sie muß die Lufttheile zusammenpressen, und auf der andern Seite, von welcher sie wegwicht, muß entweder der Druck der Luftmasse den Raum, den sie einnahm, wieder ausfüllen, oder es müssen sich die vorher von der Saite zusammengepressten Lufttheile wieder ausdehnen. Kurz, die schwingende Saite muß nothwendig ihre gleichförmigen Schwingungen der Luft mittheilen, welche sie vermöge ihrer anstoßenden Kraft fortpflanzt und an unser Ohr bringt. Die Wirkung, die diese gleichartigen Schwingungen der Luft auf unser Ohr machen, nennet man Klang.

Dieser Klang scheint uns aber nicht aus einzelnen Schwingungen oder Schlägen der Luft an unser Ohr zu bestehen, weil unser Empfindungsvermögen zu eingeschränkt ist, die Zwischenräume der Zeit von einem Schläge zum andern empfinden zu können. Unser Ohr empfindet in diesem Stücke eine ähnliche Illusion, welche das Auge z. E. bey einer in die Luft steigenden Rauche empfindet, die eine feurige Linie zu machen scheint, weil wir wegen der Geschwindigkeit ihrer Bewegung den Ort, wo sie sich in jedem Momente befindet, nicht unterscheiden können.

Eine klingende Saite macht also, so wie überhaupt jeder andere klingende Körper, gleichförmige Schwin-

gungen, die sich der Luft mittheilen. Betrachten wir nun aber zwey klingende Saiten von gleicher Stärke und Spannung, deren eine merklich kürzer ist, als die andere, so sehen wir deutlich, daß die Schwingungen der kürzern Saite in kleinern Zeiträumen auf einander folgen, als die der längern Saite. Diese Verschiedenheit der gleichartigen Schwingungen in Ansehung der Geschwindigkeit ihrer Folge erregt bey dem Gefühl des Klanges eine gewisse bestimmte Modifikation, so daß wir den langsamern Grad der Schwingungen von dem geschwindern Grade sehr deutlich unterscheiden können. Wir sind gewohnt das Gefühl eines langsamern Grades gleichartiger Schwingungen mit dem Worte *tieft*, das Gefühl eines geschwindern Grades derselben aber mit dem Worte *hoch* zu bezeichnen.

Bey dem Klange läßt sich demnach Höhe und Tiefe unterscheiden. Vergleichen wir nun mehrere Klänge in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe, oder bringen wir sie in dieser Rücksicht in eine gewisse Art von Beziehung, so bezeichnet man als denn jeden besondern Klang mit dem Worte *Ton*.

Die von einem elastischen Körper erregten und der Luft mitgetheilten Schwingungen bringen zwar den Klang hervor; allein es scheint das bey unumgänglich nothwendig zu seyn, daß sich der schwingende Luftstrom vermöge seiner anstoßenden Kraft zuerst an einen nahe by dem schwingenden Körper vorhandenen andern elastischen Körper bewegen, und von demselben wieder zurückgestoßen werden müsse, ehe er unserm Ohre das Gefühl eines Klanges einprägen kann. Man kann sich hiervon auf folgende Art überzeugen. Wenn man eine Saite mit beyden Händen straff anziehet, oder an das eine Ende derselben ein merklich schweres Gewicht hängt, und sie in diesem angespannten Zustande kneipt, damit sie Schwingungen mache, so können diese Schwingungen doch keinen Klang hervor-

bringen, \*) ob sie gleich von nichts gehindert werden, an unser Ohr zu dringen. Spannt man aber die Saite auf ein starkes Stück Holz, welches in dieser Form nicht viel Elasticität gegen die anstößenden Lufttheile äußern kann, so entwickelt sich dennoch schon ein, obgleich noch sehr schwacher, dennoch aber vernehmlicher und bestimmter Klang, weil in diesem Falle schon einige Lufttheile von der elastischen Eigenschaft des Holzes zurückgestoßen werden. Etwas merklicher wird dieser Klang, wenn man die Saite durch zwey an ihren Enden aufgerichtete Strege stützt, weil dadurch die Grenzlinie ihrer Schwingungsfähigkeit theils fester bestimmt, theils die Ergritterung der Saite mit dem Holze in stärkere Verbindung gebracht, und veranlaßt wird, daß mehr Schwingungen reflektirt werden können. Wird die Saite auf ein dünnes Bret von weichem und sehr elastischem Holze gespannt, so wird der Klang zwar noch ein wenig deutlicher und stärker, als in dem vorhergehenden Falle, weil dieses dünne Bret mehr Lufttheile reflektirt, als das starke Stück Holz; bey alledem aber wird man dennoch nicht eher einen hellen und dem Ohre recht deutlichen und bestimmten Klang gewinnen, als bis man dieses mit der Saite bezogene dünne Bretchen auf einen hohlen und elastischen Körper stellet, und zwar dergestalt, daß dadurch die Luft in der Höhlung dieses Körpers eingeschlossen wird, ohne jedoch die Verbindung mit der außerhalb dieser Höhlung befindlichen Luft ganz zu verlieren.

Man siehet hieraus die Ursache, warum jedes Saiteninstrument nothwendig eine Resonanzdecke haben, und warum eine solche Decke

sehr dünne gearbeitet seyn, und auf einem hohlen Körper ruhen muß. Ohne Zweifel verursachen die von der Saite erregten Luftschwingungen auf eine solche Resonanzdecke einen Druck, wodurch die innerhalb der Höhlung des Instrumentes befindliche Luft gepreßt wird, die sich sodann vermittelst ihrer Elasticität unmittelbar nach diesem Drucke wieder ausdehnet und einen Gegendruck auf die Decke macht, so daß dadurch die auf die Decke fallenden Luftschwingungen mit einer gewissen Heftigkeit zurückgestoßen werden.\*\*)

Bev Blasinstrumenten ist die Erzeugung der gleichförmigen, und in Ansehung der Geschwindigkeit der Bewegung bestimmten Schwingungen der Luftpfeife, nebst der Art, wie sie von einem elastischen Körper reflektirt werden, schwerer zu erklären, weil hierbei dem Auge nichts zu Hülfe kömmt; ohn Zweifel ist aber das Material dieser Instrumente selbst der Körper, welcher die Schwingungen der Lufttheile reflektirt, ehe sie unser Ohr treffen.

Weil die Höhe oder Tiefe des Tones von dem Grade der Geschwindigkeit der Schwingungen der Lufttheile, und dieser Grad der Geschwindigkeit der Schwingungen von der Größe des sonoren Körpers oder von der Länge der Saite abhängt, so müssen nothwendig die Größe der Saite, der Grad der Geschwindigkeit der Schwingungen die sie macht und der Luft mittheilt, und die Höhe oder Tiefe des Tones, welcher dadurch erzeugt wird, in Proportion stehen, das heißt, in eben dem Verhältnisse, in welchem diese Saite kürzer wird, in eben diesem Verhältnisse müssen ihre Schwingungen geschwinde auf einander folgen, und der Ton muß

\*) Das schwache Geräusch, welches man in diesem Falle hört, und welches das Ansehen hat, als wolle es sich in einen wirklichen Klang auflösen, ist ohne Zweifel schon eine Folge von der Reflexion einiger Lufttheile, die von benachbarten Körpern schon zurück gestossen worden sind.

\*\*) Das in solchen und in ähnlichen Fällen die Luft einen gewissen Grad von Kraft äuffert, davon kann man sich sehr augenscheinlich überzeugen, wenn man einen kleinen Körper, z. E. eine kleine Kugel von Holz, an einen Faden bindet, und sie an das Zell einer liegenden Trommel anschweben läßt; denn sobald man mit der Hand oder mit dem Köpfe nur ein wenig an das entgegengesetzte Zell schlägt, so wird die Kugel von dem Stöße der Luft von dem Zelle, an welchem sie anlag, hinweggeschleudert.

in eben diesem Verhältnisse höher werden. Diese Wahrheit ist das Prinzip derjenigen Wissenschaft, in welcher man die Töne als Größen betrachtet und vergleicht, und die man Canonik nennet. Von der Beschaffenheit dieser Verhältnisse handelt insbesondere der Artikel Verhältniß der Intervalle.

Kann man nun bey der Kenntniß dieser Verhältnisse zugleich entdecken, wie vicimal sich die Saite eines Tones, es sey welcher es wolle, in einem bestimmten Zeitraume schwingt, so läßt sich alsdenn nach dem Verhältnisse der Töne sehr leicht berechnen, wie viel Schwingungen zu jedem Tone in eben diesem Zeitraume nöthig sind. Nach angestellten Versuchen macht unser großes C in einer Secunde ohngefähr 120 Schwingungen; \*) da sich nun z. B. die Oktave gegen ihren Grundton verhält wie 2 : 1, und die Quinte wie 3 : 2, so muß nothwendig das kleine c 240, das eingestrichene 480, das zweygestrichene 960, das große G 80, das kleine 160 Schwingungen in dem Zeitraume einer Secunde machen.

Die übrigen bemerkenswertheften Eigenschaften des Klanges sind folgende:

1) Der Klang kann für sich selbst betrachtet rein und unrein, rauh und sanft, stark und schwach u. s. w. seyn.

Die Stärke und Schwäche desselben hängt, wie wir schon vorhin gesehen haben, nicht von dem größern oder kleinern Grade der Geschwindigkeit der Schwingungen, sondern bloß von der Heftigkeit derselben, oder von der größern oder kleinern Menge der sich schwingenden Lufttheile ab.

Die Reinheit des Klanges besteht in dem Gleichartigen und in dem Unvermischten seiner Schwingungen. Folgen die Schwingungen nicht in völlig gleichen Zeiträumen auf einander, welches geschieht, wenn die Saite nicht von gleicher

Stärke ist, oder sind mit dem bestimten Grade der Geschwindigkeit der Schwingungen andere Schwingungen vermischt, die mit jenen in einem ganz andern Verhältnisse stehen, so nennet man die Modifikation des Klanges, die dadurch bewirkt wird, unrein. Der letzte Fall findet sich sehr oft bey Darmsaiten, wenn die verschiedenen Fäden, aus welchen sie bestehen, nicht egal zusammengedreht sind, so daß der eine lockerer als der andere angezogen ist, wodurch ungleiche oder vermischte Schwingungen erzeugt werden.

So hängt nun ebenfalls das Rauhe oder Sanfte des Klanges von der Beschaffenheit des sonoren Körpers ab. Ein klingender Körper, der wenig scharfe Ecken und Wierungen hat, und dessen Material glatt gearbeitet ist u. d. gl. bringt gewöhnlich einen sanftern Ton hervor, als ein Körper von gerabe entgegen gesetzter Beschaffenheit.

2) Hat der Klang die Eigenschaft, daß er sich von dem Orte, wo er entsteht, nach allen Richtungen hin, und also in einem Kreis ausbreitet, so wie die Wellen eines stillstehenden Wassers, die von einem hinein geworfenen Steine veranlaßt werden.

3) Kann er mehrmals von mehr oder weniger entfernten Körpern zurückgestoßen werden. Ist ein solcher Körper, der den Klang reflektirt, so weit von dem Orte entfernt, wo der ursprüngliche Klang erzeugt wird, daß unser Ohr einen Zwischenraum von Zeit zwischen dem ursprünglichen Klange und zwischen der Reflexion desselben, die ein das von entfernter Körper bewirkt, wahrnehmen kann, so entsteht der Widerschall oder das Echo. Ist hingegen der den Schall reflektirende Körper so nahe, daß wir keinen Zwischenraum zwischen Schall und Widerschall wahrnehmen können, so entsteht eine bloße Verstärkung

\*) Ich bediene mich hier der runden Zahl, um den Drücken zu entgehen, die bey diesem Beispiele zu nichts helfen. Wem daran gelegen ist, die neuesten Versuche dieser Art kennen zu lernen, die der im Fache der Akustik sich schon längst um die Mühe verdient gemachte Herr Docteur Chladni gemacht hat, findet solche im ersten Stücke des fünften Bandes der Annalen der Physik von Gilbert.

des Klanges. Siehe den Artikel Sch b.

Uebrigens wird von der Zeit, in welcher der Klang den Raum durchläuft, in dem Artikel Sch all gehandelt.

4) Die Beschaffenheit der Luft kann zwar nichts in Beziehung der Höhe oder Tiefe des Klanges, oder in der Geschwindigkeit, mit welcher er sich fortpflanzt, abändern, sie kann aber auf die Beschaffenheit des Klanges selbst wirken. In reiner, kalter Luft giebt ein sonorer Körper einen hellern und stärkern Ton, als in schwülher und von Dünsten schwangerer Luft. Da wo die Luft mit so viel Dünsten angefüllt ist, daß kein Licht hell brennen kann, kann auch kein heller, stärker oder deutlicher Ton erzeugt werden.

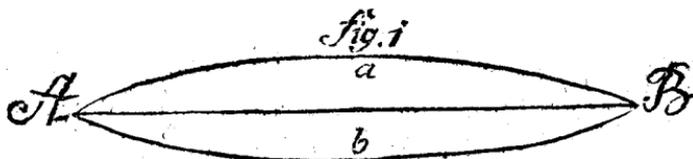
5) Der Klara dringt durch feste Körper. Dieses stimmt mit der Erfahrung überein; genau genommen aber können die Luftschwingungen, die auf allen Seiten von solchen Körpern umgeben sind, durch welche die Luft nicht dringen kann, auch nicht auf unser Ohr wirken. Die Ursache, warum wir den Klang, der innerhalb eines von festen Körpern umgebenen Raumes erzeugt wird, auch außerhalb dieses Raumes hören, muß wohl diese seyn, daß solche feste Körper die Art der Luftschwingungen annehmen, und sie der außerhalb dieses Raumes befindlichen Luft wieder mittheilen.

6) Läßt jeder Klang zugleich mehrere andere von ihm verschiedene Töne mit sich hören. Diese Erfahrung hat zu wichtigen Ver-

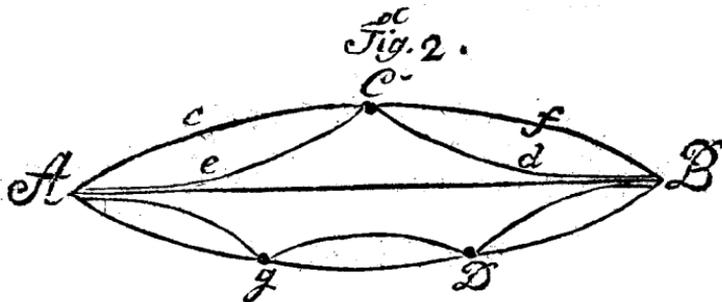
besserungen des theoretischen Theils der Musik Gelegenheit gegeben. Längst vorher, ehe man die Ursachen dieses Mitsingens anderer Töne, welches man die Sympathie der Töne nennet, einsah, nemlich schon gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts, entdeckte man, daß, wenn ein Ton, besonders ein tiefer Ton, z. B. die Saite eines tiefen Bassinstruments, angegeben wird, man außer dem herrschenden Tone dieser Saite noch andere Töne, besonders die Töne seines harten Dreiklangles ganz gelinde mit ihnen höre, \*) und daß folglich jeder Ton aus einem Gemenge verschiedener und vorzüglich unterm einander consonirender Töne bestehe.

Diesemigen, welche die Bewegung und die Schwingungen einer klingenden Saite untersucht haben, haben gefunden, daß die klingende Saite nicht allein ihrer ganzen Länge nach schnell hin und her geschwungen wird, wodurch sie das Gefühl des bestimmten Tones erweckt; den unser Ohr empfindet, sondern daß auch zugleich die Hälfte, der dritte, vierte, fünfte, und die folgenden Theile dieser Saite, jeder für sich, noch besondere Schwingungen mache, wodurch das erwähnte Mitsingen anderer Töne bewirkt wird.

Spannt man z. B. eine lange Darmsaite auf eine gerade Fläche, und versetzt sie in Schwingungen, so belehrt uns schon unser Auge von einigen dieser besondern Schwingungen. Gesezt, die aufgespannte Saite sey die Linie A B. in folgenden beiden Figuren,



\*) Es seht nicht an Personen, selbst unter den Tonkünstlern, welche dieses Mitsingen leugnen, und es für einen Betrug der Einbildungskraft erklären, oder die andere Ursache davor geschöpft haben. Es ist hier der Ort nicht, alle Beweise für die Wahrheit dieses Mitsingens anzuführen. Den stärksten Beweis, daß dieses Mitsingen notwendig



Indem nun diese Saite zum Klange gebracht wird, so kömmt sie wechselseitig in die Lage A a B und A b B bey Fig. 1. und erweckt durch diese wechselseitige Lage oder durch diese Schwingungen das Gefühl ihres Tones. Indem sie aber diese angezeigten Schwingungen macht, theilt sie sich zugleich in mehrere Theile, oder kömmt in die Lagen A C, C B; D B, A g, g D u. s. w. bey Fig. 2, und jeder Theil macht für sich wieder seine besondern Schwingungen, und erzeugt die seiner Größe angemessenen Töne.

Die Schwingungen der ganzen Saite bey Fig. 1. erwecken, wie schon gesagt, das Gefühl des eigentlichen Tones der Saite A B; da nun aus den Verhältnissen der Intervallen bekannt ist, daß die Oktave eines Tones einer schwingenden Saite bedarf, die um die Hälfte kleiner ist, als die des Grundtones, so muß nothwendig der Theil A C oder C B bey Fig. 2, indem jener die Schwingungen c e, oder dieser die Schwingungen f d macht, die Oktave der ganzen Saite mitklingend machen. Wenn man aber eine Saite in drey Theile theilet, so giebt jeder dieser besondern Theile die Quinte von der Oktave, und folglich müssen die Theile A g, g D und D B, indem sie sich schwingen, die zweyfache Quinte des Grundtones gelinde hören lassen. Eben so verhält es sich auch bey

den noch kleinern Theilen, in welche sich die ganze Saite während ihrer Schwingungen theilt, und welche die Verhältnisse 4 : 3, 5 : 4, 6 : 5 u. s. w. bilden, die sodann die ihnen entsprechenden Töne hervorbringen.

Die Punkte, bey welchen sich eine solche schwingende Saite in kleinere Theile theilet, wie z. B. die Punkte bey C, g und D bey Fig. 2, pflegt man Schwingungsknoten zu nennen.

Der Klang hat aber auch nach neuern Erfahrungen

- 7) die Eigenschaft, tiefere Töne hervorzubringen, die sich in der Luft bilden; denn wenn die große Terz und reine Quinte eines Grundtones in gewissen Verhältnissen angegeben werden, so klingt ihr Grundton in der Luft von selbst mit. „Sobald c seine nahegelegene Terz 3 f erhält, welche das Fünftel zum Ganzen ist, wird nach akustischen Grundfäken der Natur der dritte Klang entlockt, der zum harmonischen Antheil erkönt, wie das Ganze zum Fünftel  $5 \times 3\frac{1}{4} = 16$ ; flin- get aber bey c das C 16 Fuß in der Luft mit, so rechnet man das C 32 Fuß. Dieser wird durch die Personifizierung des Schwingungstheils bey dem G 10 $\frac{1}{2}$  zum C noch deutlicher:

statt finden müsse, enthält das Windmonochord, oder die so genannte Aeoloharfe. Woher anders sollen wohl alle die Töne entstehen, die dieses einfache Instrument, auf welchem sich fünf oder sechs Darmsaiten finden, die alle in den Einklang gestimmt sind, hören läßt, wenn ein Luftstrom darauf gebläst wird?

„denn die große Quinte ist das  
„Drittel zum Ganzen, und es  
„zeugt, mit dem 16 fäßigen C  
„gepaart, den Ton C 32 Fuß:  
„3 X 10  $\frac{1}{2}$  = 32.“ \*)

Die Schwingungen eines sonoren  
Körpers haben

8) die Eigenschaft, daß sie unter  
gewissen Umständen leichte Körper,  
und zwar nach ihren verschie-  
denen Verhältnissen, in verschie-  
dene Richtungen werfen,  
oder aus denselben verschiedene  
Figuren bilden, welche den Ver-  
hältnissen der Töne respondiren.

Wenn man z. B. von einer Glas-  
tafel von völlig gleicher Stärke eis-  
nen Striem von 8 Zoll Länge  
und 1 Zoll Breite abschneiden läßt,  
so giebt dieser Glasstriem, wenn  
er an gewissen bestimmten Orten  
mit dem Daumen und Mittelfinger  
Cohle an einen andern Körper an-

zustoßen) gehalten, und auf der  
Seite \*\*) an gewissen bestimmten  
Ortern mit einem Violinbogen ge-  
strichen wird, nicht allein bestimmte  
Töne, sondern die verschiedenen  
Schwingungen, welche diese Töne  
hervorbringen, werfen einen auf  
das Glas gestreuten feinen Sand  
zugleich in verschiedene Richtungen,  
die den Verhältnissen der zum Vor-  
sichine kommenden Töne entsprechen.  
Einige Beispiele werden dieses deut-  
licher machen.

Gesetzt, man faßt den mit einem  
feinen Sande bestreuten Glasstriem  
bey Fig. 1. bey a an, und streicht  
mit dem Bogen bey b oder c; so  
giebt das Glas seinen Grundton c  
an, \*\*\*) und die Schwingungen  
werfen den Sand in eine Longitudi-  
nallinie und in eine Latitudinal-  
oder Transversallinie wie bey Fig.  
2. woselbst diese Linien durch Punkte  
vorgestellt sind.

Fig. 1.

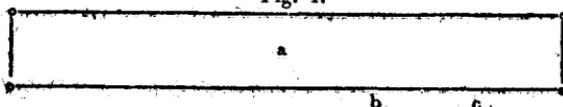
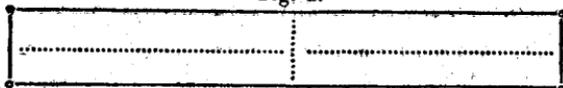


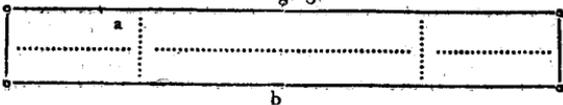
Fig. 2.



faßt man den Glasstriem Fig. 3.  
bey a an, und streicht mit dem Bo-  
gen bey b, so kömme die Oktave C  
zum Vorschein, und die Schwin-

gungen werfen den Sand in eine  
Longitudinallinie und in zwey  
Transversallinien, als:

Fig. 3.



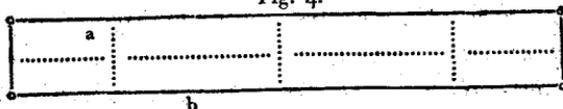
\*) Aus dem 45ten Stücke der allg. musk. Zeitung vom Jahre 1801.

\*\*) Die beiden scharfen Seiten dieses Glasstriemes müssen aber auf einem Schleifsteine abgeschliffen werden, damit die Schärfe des Glases theils den Bogen nicht verberbe, theils und hauptsächlich deswegen, damit das Glas an der Kante matt werde, und der Bogen desto leichter angreifen und den Ton herausbringen kann.

\*\*\*) Es versteht sich von selbst, daß dieses c mehr oder weniger von dem c nach unferm Kamerton abweiche, je nachdem der Glasstriem stärker oder schwächer ist. Uebrigens ist hierbey zu bemerken, daß dieses c der tiefste Ton ist, der aus diesem Glasstrieme hervor gebracht werden kann, und den ich deswegen oben im Texte den Grundton desselben nenne.

Wird das Glas bey Fig. 4. bey a angefaßt, und bey b gestrichen, so giebt es den Ton  $\bar{g}$  oder die Quinte seines Grundtones, und der Sand

Fig. 4.



Auf gleiche Art entsteht der Ton  $\bar{f}$  als Quarte, der Ton  $\bar{e}$  als Terz des Grundtones u. s. w. wenn man das Glas weiter nach dem Ende zu anfaßt und mit dem Bogen streicht. Bey der Quarte wirft sich der Sand in vier, bey der Terz in fünf Transversallinien, u. s. w.

Man siehet hieraus,

- 1) daß die sich bildenden Linien den Verhältnissen der zum Vorschein kommenden Intervallen entsprechen. S. Verhältniß der Intervallen; und
- 2) daß dabey zwey besondere Arten von Schwingungen statt finden müssen, nemlich eine Art derselben, wodurch der Sand in eine Longitudinallinie geworfen wird, und die man daher Longitudinalschwingungen nennt, und eine andere Art der Schwingungen, welche den Sand in die Transversallinien werfen, und die daher Transversalschwingungen genannt werden. \*)

**Klanggeschlecht.** Das Zusammenreihen der Töne zu verschiedenen Klanggeschlechtern ist griechischen Ursprunges. Die Griechen verstanden unter einem Klanggeschlechte die Beschaffenheit der beyden Töne, die zwischen den Grenztonen ihrer Tetrachorde enthalten waren. Ein Tetrachord war eine Tonleiter von vier Tönen, bey welcher die beyden äußersten Töne jederzeit eine reine Quarte ausmach-

ten; wenn nun die beyden mittleren Töne so beschaffen waren, daß die vier Stufen des Tetrachords durch einen großen halben Ton und durch zwey ganze Töne fortschritten, z. B.  $h\ c\ d\ e$ , so nannte man diese Stufenfolge diatonisch, \*\*) oder das diatonische Klanggeschlecht, und dieses Kunstwort hat sich bis zu unsern Zeiten erhalten.

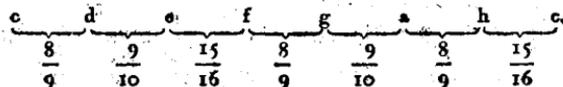
Weil unser modernes Tonssystem nicht wie das griechische aus Tetrachorden, sondern aus Oktavenreihen verbunden ist, so muß notwendig bey uns der Unterschied der Klanggeschlechter von der Einrichtung und Beschaffenheit der zwischen einer Oktave vorhandenen Töne abhängen. Haben diese Töne eine solche Lage, daß man von einem Grundtone zu seiner Oktave durch fünf ganze Töne fortschreitet, die zwey große halbe Töne zwischen sich haben, oder mit andern Worten, wenn zwischen dem Raume einer Oktave keine kleinere Intervalle als ganze und große halbe Töne gebraucht werden, so nennet man in der modernen Musik diese Stufenfolge ebenfalls diatonisch. Von dieser Beschaffenheit sind nicht allein die Tonleitern unserer Dur- und Molltonarten, sondern der Charakter der diatonischen Fortschreitung bleibt sich auch gleich, wenn die Stufen dieser Tonleitern in einer andern Ordnung gebraucht werden. So ist z. B. die Tonfolge  $h\ c\ d\ e\ f\ g\ a$  eben so wohl diatonisch, als

\*) Diejenigen, welche nähern Unterricht über Gegenstände dieser Art suchen, finden dazu Gelegenheit in folgenden Schriften: Entdeckungen über die Theorie des Klanges, von E. F. F. Chabani. Leipz. 1787. — Dissertatio physica sistens investigationem magnitudinis et sonorum, quibus laminae elasticae contremiscunt. Auct. P. A. N. P. J. J. 1791.

\*\*) Das heißt, durch Töne gehend.

wenn sie mit ihrem eigentlichen Grundtone angefangen, und in der Form der Tonleiter von c dur gebraucht wird, als c d e f g a h c; denn in jener Tonreihe sind eben so, wie in dieser keine andern Stufen enthalten, als ganze und große halbe Töne.

In der modernen Musik werden die Stufen der diatonischen Tonfolge in der Grundtonleiter von c dur dergestalt ausgebildet, daß jeder große halbe Ton in dem Verhältnisse



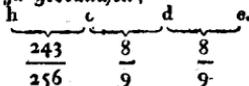
Wollte man nun dieses diatonische Klanggeschlecht in allen 24 Tonarten \*\*) mit Zufriedenheit für das Ohr ausüben, so müßte man sich einer schwebenden Temperatur bedienen; dadurch würde aber veranlaßt, daß jede Verfehlung dieser diatonischen Tonreihe auf einen andern Grundton, eine kleine Abweichung von diesen Verhältnissen hervorbroughte, so daß, wenn wir diese kleinen Abweichungen mit in Anschlag bringen, dadurch 24 verschiedene diatonische Tonreihen zum Vorschein kommen. Durch diese kleine Abweichung verschiedener Töne von dem vorhin angezeigten ursprünglichen Verhältnissen, die durch die Temperatur der Töne hervorgebracht wird, vorkommt eben jede Verfehlung der harten und weichen Tonleiter auf einen andern Grundton diejenige besondere Schattirung, wodurch sich jede Tonart von der andern unterscheidet, und die man die Charakteristik der Tonarten nennt. Indessen kommen alle diese verfehlte diatonische Tonreihen immer in der Hauptsache überein, nemlich darinne, daß kein Intervall in denselben vorkommt, welches kleiner ist, als ein großer halber Ton, und daß der Gesang niemals durch zwei unmittelbar nach einander folgende halbe Töne fortschreitet.

Wiß nun unser diatonisches Klanggeschlecht eben so, wie das

15 : 16 gebraucht wird; die fünf ganzen Töne aber werden aus Ursachen, die schon anderswo \*) erklärt worden sind, in drei große und zwei kleine ganze Töne unterschieden, die immer wechselsweise auf einander folgen. Den großen ganzen Ton brauchen wir in dem Verhältnisse 8 : 9, den kleinen hingegen in dem Verhältnisse 9 : 10; daher haben die Glieder der diatonischen Tonreihe folgende Verhältnisse gegen einander:

griechische, aus ganzen und großen halben Tönen bestehet, so könnte man daraus die Folge ziehen, daß eine und ebendieselbe diatonische Tonfolge bey den Griechen eben so geklungen haben müßte, wie anzusehen in der modernen Musik. Allein dieser Schluß war unrichtig; denn die Intervallen, Verhältnisse der Griechen waren von den unsrigen merklich verschieden.

Die Griechen übten zwar das Grenz-Intervall ihres Tetrachords, nemlich die reine Quarte, eben so wie wir, in dem Verhältnisse 3 : 4 aus; sie waren aber dabey gewohnt, beyde unmittelbar nach einander folgende ganze Töne ihres Tetrachords in dem Verhältnisse 8 : 9 auszuüben, und den ganzen Ton nicht in einen großen und kleinen zu unterscheiden; dadurch wurden sie genöthigt, an dem ersten Intervalle des Tetrachords, nemlich an dem großen halben Tone das syntonische Comma, oder das Verhältniß 80 : 81 fehlen zu lassen, und ihr Tetrachord in folgenden Verhältnissen zu gebrauchen:



Hieraus sieht man, daß bey den Griechen der Fortschritt des großen halben Tones kleiner, hingegen der Fortschritt des zweiten Tones größer war, als in der modernen Musik.

\*) In dem Artikel großer ganzer Ton.

\*\*) S. den Artikel Tonart.

Die zweite Art, wie die Griechen die mittlern Töne ihres Tetrachords einzurheilen pflegten, war so beschaffen, daß das Tetrachord durch zwey halbe Töne und durch eine kleine Terz fortschritt. Nach dem Ptolemäus würde diese Intervallenfolge, die man das chromatische \*) Klanggeschlecht nannte, in zweyerley Verhältnissen ausgeübt, nemlich entweder

$$\begin{array}{c} e \quad f \quad f\sharp \quad a \\ \hline \frac{27}{28} \quad \frac{14}{15} \quad \frac{5}{6} \end{array}$$

oder

$$\begin{array}{c} e \quad f \quad f\sharp \quad a \\ \hline \frac{21}{22} \quad \frac{11}{12} \quad \frac{6}{7} \end{array}$$

jenes wurde das weiche, dieses das harte chromatische Tetrachord genannt. Beide möchten aber wohl nach unserm Begriffen im eigentlichen Sinne des Wortes den Beynamen hart verdienen; wenigstens würden Tonfolgen in diesen Verhältnissen unserm Ohre, welches an das moderne System gewöhnt ist, schlecht behagen.

Die dritte Art der Eintheilung des griechischen Tetrachords war so beschaffen, daß die beyden ersten Schritte durch Viertelstöne, der dritte Schritt aber durch eine große Terz gemacht wurde, und diese Stufenfolge nannte man das enharmonische Klanggeschlecht. Ptolemäus giebt folgende Verhältnisse dieses enharmonischen Tetrachords an:

$$\begin{array}{c} e \quad f\sharp \quad f \quad a \\ \hline \frac{45}{46} \quad \frac{23}{24} \quad \frac{4}{5} \end{array}$$

Nach dem Zeugnisse griechischer Schriftsteller ist sowohl das chromatische, als auch dieses enharmonische Klanggeschlecht von den Griechen unvermischelt gebraucht worden; was es aber eigentlich damit für eine Verwandniß gehabt habe, ist heut zu Tage wohl schwerlich mehr zu ergründen. Uns bleibt es un-

greiflich; wie durch den unvermischelten Gebrauch der in diesen beyden Klanggeschlechtern enthaltenen Intervallen dieserartigen Wirkungen hervorgebracht werden können, die von den alten Griechen diesen beyden Klanggeschlechtern zugeschrieben werden. Nach dem Aristides Quintilianus soll die enharmonische Tonführung die lieblichste unter allen gewesen seyn, und Pythagoras, in dessen Zeitalter der Gebrauch derselben schon verloren gegangen war, verweist es den Kontinklern, daß sie die enharmonische Tonführung, als die schärfste von allen drey Hauptarten des Gesanges, verurtheiligt hatten.

Dreienige Stufenfolge, die man in der modernen Musik chromatisch nennet, macht nicht, wie bey den Griechen, ein besonderes oder eigenes Klanggeschlecht aus, welches für sich, und unvermischelt gebraucht werden kann; sondern sie besteht bloß in einer zufälligen Vermischung kleiner halber Töne mit den diatonischen Stufen der Konleiter. In der Theorie wird dieses so genannte chromatische Klanggeschlecht entweder als eine Zertheilung der Oktave in zwölf halbe Töne betrachtet, wobey jeder in der diatonischen Tonfolge enthaltene ganze Ton in einen großen und kleinen halben Ton zerfällt wird; oder man gehet einen Schritt näher zur eigentlichen Quelle, und stellt dieses diatonische chromatische System als eine solche Konleiter vor, die aus vielen harten diatonischen Konleitern zusammengesprochen ist, und die daher entsteht, wenn zu jedem Tone der diatonischen Konleiter von *c* dur, die Töne seiner harten Konleiter ebenfalls hinzugefügt, die daher entstehenden Töne aber zusammen in den Grenzen einer Oktave vorgestellt werden. Im ersten Falle, wenn nemlich durch Zerfallung eines jeden ganzen Tones in einen großen und kleinen halben Ton die Oktave in zwölf halbe Töne getheilt wird, kömmt die diatonisch; chromatische Tonreihe in zweyerley Form zum

\*) Chromatisch oder farbig, von Chroma, die Farbe. Nach Rousseaus Meinung wurden diese Fortschreitungen mit farbigen Buchstaben bezeichnet.

Worscheine, \*) nemlich einmal durch, die Modifikation der Töne mit den Kreuzen, als

c cis d dis e f fis g gis a ais h c;  
das andere mal durch die Modifikationen mit Beenen, als

c des d es e f ges g as a b h c.

Im zweiten Falle hingegen, wenn sie nemlich aus den Tonleitern aller

	c	cis	d	dis	e	f	fis
1	243	8	27	4	3	32	
	256	9	32	5	4	45	

Nun haben wir zu untersuchen, auf welchem Grunde der Gebrauch dieser chromatischen Fortschreitungen, oder dieser Vermischung kleiner halber Töne mit den diatonischen Stufen der Tonleiter, beruhe. — Wir wollen der Sache durch ganz einfache und gewöhnliche praktische Beispiele, auf die Spur zu kommen suchen.

In den folgenden Sätzen bey Fig. 1. 2. 3 und 4 läßt sich die Melodie ganz bestimmt in der Tonart c dur auf, und ist mit einer ganz einfachen, aber der Tonart vollkommen angemessenen Grundstimme begleitet;

Fig. 1.



Fig. 2.



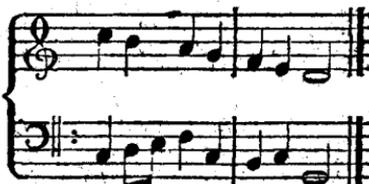
Töne der Tonart c dur zusammen geschoben ist, erscheint sie bloß durch Kreuze modifizirt, ausgenommen bey dem Tone b, der als charakteristischer Ton der Tonart f vorhanden ist, wie man aus folgenden dem Schema siehet, bey welchem zugleich die darunter befindlichen Zahlen das Verhältniß jeder Stufe gegen den Grundton anzeigen:

	g	gis	a	b	h	c
2	81	161	9	8	1	1
3	128	270	10	15	1	1

Fig. 3.



Fig. 4.



Gefecht aber, es soll bey diesen melodischen Sätzen sowohl die Harmonie, als auch die Fortschreitung der Grundstimme mehr Mannigfaltigkeit erhalten, so würde man den Voss auch so, wie bey Fig. 5. 6. 7. 8 und 9 setzen können.

Fig. 5.



\*) Die Ursache hiervon ist leicht einzusehen; man kann nemlich z. E. den ganzen Ton c d so theilen, daß der kleine halbe zuerst zum Vorschein kömmt, und der große halbe Ton nachfolgt, als c cis d; man kann aber auch so theilen, daß der große halbe Ton vorausgeheth, und der kleine nachfolgt, als c des d.

oder auf folgende Art.



Fig. 6.



Fig. 7.

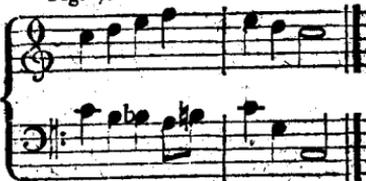


Fig. 8.

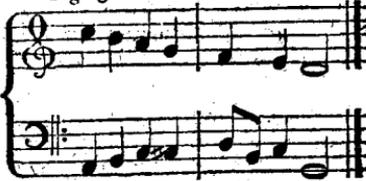


Fig. 9.

Hier kommen nun mitten in dem Verfolge der Tonart c dur in der Grundstimme Töne vor, die nicht

in der diatonischen Tonleiter dieses Grundtones enthalten sind, und Fortschreitungen durch zwey nach einander folgende halbe Töne verursachen; es fragt sich daher, was es mit dem Gebrauche dieser, der Tonart c dur nicht zugehörigen Töne, für eine Verwandniß habe? Man wird aus den angezeigten Beyspielen schon von selbst einsehen, daß das Vaseyn dieser kleinen halben Töne durch eine besondere Art von Modulation hergebracht wird. Der Tonsetzer, wenn er die melodische Tonfolge o d c h bey Fig. 1. in der Grundstimme so hergleitet, wie bey Fig. 5. muß sich nothwendig vorstellen, \*) als wären ansetzt die Töne d c im Laufe der verwandten weichen Tonart a enthalten, er würde sonst ganz und gar keine Ursache haben, zu diesen beyden Tönen in der Grundstimme gis a zu setzen. Auf gleiche Weise betrachtet er die Tonfolge d c h bey Fig. 6. als eine Tonfolge der Tonart g dur, die Töne d c f bey Fig. 7. als eine Tonfolge der Tonart f dur bey Fig. 8. die Töne a g f, als zu d moll, und bey Fig. 9. die Töne h a g, als zu e moll gehörig. Indem er nun bey diesen Tonfolgen die Grundstimme den genannten Tonarten gemäß einrichtet, sie aber unmittelbar hernach wieder nach der Natur der Grundtonart fortschreiten läßt, macht er ganz kurze zufällige Ausweichungen in die mit der Tonica nächst verwandten Tonarten, wozu ihm bloß solche Tonfolgen der Melodie Gelegenheit geben, welche eben diejenigen Stufen durchlaufen, die in diesen verwandten Tonarten ihren Charakteristischen Ton in der Grundstimme nothwendig gemacht haben würden. Durch dieses Mittel hat der Tonsetzer den Fortschreitungen der Grundstimme, und dem Wechsel der Akkorde mehr Mannigfaltigkeit gegeben, er hat aber auch dadurch zugleich veranlaßt, daß dem ersten Anscheine nach mit der Tonleiter seiner Tonica fremde Töne in Verbindung gekommen sind, die nicht

\*) Daß bey dem schon geübten Tonsetzer diese Vorstellung nicht mit klarem Bewußtseyn verknüpft, nicht das Resultat vorhergegangener Uebung zu seyn braucht, ist sehr begreiflich.

zu der Tonart derselben gehören. Es erklärt sich aber nun von selbst, daß diese der Tonica fremden Töne weiter nichts sind, als die charakteristischen Stufen derjenigen verwandten Tonarten, in welche auf eine zufällige und kurze Art ausgewichen worden ist.

Die durch solche zufällige Ausweichungen zum Vorschein kommenden Töne machen mit den Tönen der zum Grunde liegenden Tonart kleine halbe Töne aus, und verursachen melodische Fortschreitungen durch zwey unmittelbar auf einander folgende halbe Töne, die einige Ähnlichkeit mit den beyden ersten Fortschritten des chromatischen Tetrachoris der Griechen haben. Daher ist es gekommen, daß man diese Tonfolgen ebenfalls chromatisch nennet; und dergleichen zufällige Ausweichungen näher an einander gereihet (wie z. B. weiter unten bey Fig. 15.) haben ohne Zweifel die ältern Theoristen veranlaßt, sie als ein sich unterscheidendes Klanggeschlecht aufzuführen.

In der Oberstimme hat es mit dem Gebrauche dieser chromatischen Fortschreitungen die nehmliche Verwandniß, wie in der Grundstimme. Um sich solche zu erklären, stelle man sich vor, man wolle zu der Grundstimme des Satzes bey Fig. 10. eine Oberstimme setzen, so würde sie, wenn man der Tonart der Tonica strenge treu bleiben wollte, ohngefähr so, wie bey Fig. 10. beschaffen seyn können. Weil aber die in dieser Grundstimme enthaltene Tonfolge d c auch in der Tonart a moll vorbringt, und weil in a moll

die abwärts steigende Stufe d am schicklichsten den Secunden; Akkord d e gis h mit sich verbindet, so kann man, um bey dieser Tonfolge in der Oberstimme eine solche zufällige Ausweichung zu machen, die Töne d c als Töne der verwandten Tonart a moll betrachten, und in der Melodie gis a setzen, wie bey Fig. 11.

Fig. 10.



Fig. 11.



Wenn man sich auf diese Art in den folgenden Beyspielen bey Fig. 12, 13 und 14. die Oberstimme als den Contrapunkt zum Basse vorsettel, wird man sich von selbst das Daseyn der Töne h b a bey Fig. 12, der Töne f g bey Fig. 13, und der Töne c eis d bey Fig. 14 erklären können.

Fig. 12.



Fig. 13.



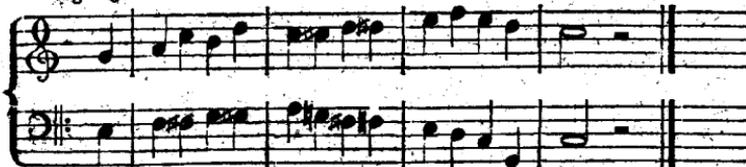
Fig. 14.



Aus dem nähern Zusammensetzen mehrerer solcher durchgehenden Ausweichungen entstehen diejenigen Sätze, die man im engern Sinne des Wortes chromatische Sätze nennet. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. der Satz bey Fig. 15, in welchem solche zufällige Ausweichungen unmittelbar nach einander vorkommen, die man aus dem Vorhergehenden erklären kann, wenn

man dabei annimmt, daß im ersten Takte gegen die Oberstimme, im zweyten gegen die Grundstimme contrapunktirt worden sey. Der letzte Schritt des zweyten Taktes aber, der hier der Verbindung wegen vorhanden ist, muß aus dem Sitze und Gebrauche des übermäßigen Sextenakkordes erklärt werden.

Fig. 15.



Hieraus siehet man, daß diejenigen Sätze, in welchen Fortschritte von kleinen halben Tönen enthalten sind, und die man deswegen zum Unterschiede chromatisch nennet, in unserer modernen Tonkunst kein eigenes und besonderes Klanggeschlecht voraussetzen, sondern daß ihr Daseyn bloß durch kurze oder durchgehende Ausweichungen in die mit einer Tonica zunächst verwandten Tonarten hervorgebracht wird.

In Ansehung des Gebrauches dieser chromatischen Fortschreitungen ist noch zu erinnern, daß sie das Gemüthe in einen unruhigen

Zustand versetzen, und daher in langsamer Bewegung zu traurigen, in geschwinde Bewegung aber zu heftigen Leidenschaften gewickelt sind. Jedoch dürfen sie nicht zu häufig gebraucht werden, weil sie genau genommen der Schönheit des Gesanges und der Harmonie mehr nachtheilig, als vortheilhaft sind. Tonstücke, in welchen ihr Gebrauch überhäuft ist, äußern gewöhnlich viel Härte, und sind mehrertheils, wegen des steten Wechsels der Tonarten, der bey der Anwendung derselben zum Grunde liegt, sehr undeutsch.

In der modernen Tonkunst wird die Melodie niemals durch kleinere Intervalle fortgeführt, als durch halbe Töne; schon hieraus folgt, daß wir heut zu Tage kein besonderes enharmonisches Klanggeschlecht ausüben, denn diejenigen Fortschritte, die wir enharmonisch nennen, sind gänzlich von dem enharmonischen Klanggeschlechte, der Alten verschieden. Unsere so genannte vollständige diatonisch chromatische enharmonische Tonleiter ist weiter nichts, als eine solche, in welcher die Klangstufen aller harten und weichen Tonleitern in dem Raume einer Oktave vorgeordnet sind. Eigentlich müßte sie aus 21 verschiedenen Saiten bestehen; man läßt aber einige derselben weg, um ein gewisses Ueberspringen der Töne dabei zu vermeiden, \*) und braucht nur folgende:

c, cis, des, d, dis, es, e, eis, f, fis, ges, g, gis, as, a, ais, b, li, his, c.

Die mit einem Bogen bemerkten Stufen dieser Tonleiter sind es, die man, gegen einander gehalten, enharmonisch nennet. Weil sie eigentlich um das kleine Verhältniß  $\frac{125}{128}$ , welches man die Diez nennt, verschieden sind, \*\*) so läßt man sie aus Ursachen, die in dem Artikel System erklärt werden sollen, in einerley Tongröße aus. Ob sich nun gleich unser Ohr, so lange diese Töne in ihrer eigentlichen Beziehung gebraucht werden, \*\*\*) hintergehen läßt, und einen solchen nach dem Systeme modificirten Ton als völlig rein anerkennt, so empfindet es dennoch alsdenn diesen kleinen Betrug, sobald ein solcher Ton eine andere Beziehung erhält, das heißt, wenn z. E. gis mit as im Laufe der Melodie verwechselt

wird. Und auf diese Entdeckung unseres Ohres, die es bey dem Wechsel solcher Töne erst bey der Auflösung der dabey zum Grunde liegenden Dissonanz macht, gründet sich die besondere Wirkung, welche die so genannten enharmonischen Ausweichungen hervorbringen, die wir sogleich näher betrachten wollen.

Der enharmonische Wechsel der Töne, oder die enharmonische Ausweichung gründet sich allgemein betrachtet auf folgende Verfabrungsart. Wenn ein solcher Ton, der in der vorhin angezeigten Stufenreihe zwey neben einander liegenden enharmonischen Stufen gemein ist, wie z. B. gis as, oder dis es, als Dissonanz gebraucht, vor seiner Auflösung aber mit der daneben liegenden Stufe von gleicher Tongröße verwechselt wird, so ändert sich nicht allein die Natur der Dissonanz, sondern sie setzt nemmehr auch eine andere zum Grunde liegende Tonart voraus, und erfordert eine ganz andere Auflösung, als vor ihrer Verwechslung. Ein Beispiel wird dieses deutlicher machen. Gesezt, man braucht den Septimenakkord f a c es auf der Dominante der Tonart b dur, so wird die Septime in der Terz der Tonica aufgelöst; z. E.



Verwechselt man aber diese Septime es vor ihrer Auflösung mit dem

\*) Man läßt nemlich entweder eis und his, oder fes und ces aus dieser Leiter weg; denn wens man eis und fes, und his und ces zugleich brauchen wollte, so würden in der Tonfolge e eis fes f, oder in h his ces c die Töne fes und ces tiefer seyn, als die vorhergehenden Stufen eis und his; oder eis und his würden die höher liegend vorgeordneten Stufen fes und ces an Höhe des Tones übertreffen.

\*\*) S. den Artikel Diez.

\*\*\*) Das heißt hier so viel, wenn z. B. der Ton gis nur in a moll, a dur, oder e dur, u. s. w. der Ton as hingegen nur in es dur, c moll, f moll, u. s. w. gebraucht wird.

dem gleichlautenden Tone dis. so wird der Septimenakkord f a c es nicht allein in den übermäßigen Sextenakkord f a c dis verwandelt, sondern dieser letzte Akkord setzt nun eine ganz andere Tonart, nemlich a moll, voraus, und die zum Vorscheine gekommene übermäßige

Sexte muß ihrer Natur nach aufwärts aufgelöst werden, und giebt nun Gelegenheit, daß die Modulation aus der Tonart b dur entweder in die Tonart a moll, wie bey Fig. 16, oder in die Tonarten a dur oder e dur, wie bey Fig. 17 und 18 geleitet werden kann.

Fig. 16.

Fig. 17.

Fig. 18.

Die enharmonischen Verwechslungen sind eigentlich auf eben so verschiedene Arten möglich, als es verschiedene Arten dissonirender Akkorde giebt. Anstatt einer weitern

Zergliederung derselben, die der Raum nicht gestattet, indgen hier noch einige Beispiele solcher enharmonischen Ausweichungen dienen.



Der Charakter dieser enharmonischen Ausweichungen ist das Unerwartete und Ueberraschende, welches sie bald in einem Stärkern, bald in einem schwächeren Grade äußern, nachdem dabei die Modulation in eine von der Tonica mehr oder weniger entfernte Tonart übergeben; und hieraus lassen sich leicht die Fälle bestimmen, wo solche Ausweichungen mit Vortheil gebraucht werden können.

Das diatonisch, chromatisch, enharmonische Klanggeschlecht der Griechischen, von welchem oben gehandelt worden ist, hat folgende Gestalt. \*)

Diatonisch, chromatisch, enharmonisches Geschlecht in fünf, Hexachorden. \*\*)

28	Nete hyperbolaeon	a
27	Paranete hyperbolaeon diatonos	g
26	Paranete hyperbolaeon chromaticos	(ges) fis
25	Paranete hyperbolaeon enarmonios	f
24	Trite hyperbolaton	(e +) enharm. fes
23	Nete diezeugmenon	e
22	Paranete diezeugmenon diatonos	d
21	Paranete diezeugmenon chromaticos	(des) cis
20	Paranete diezeugmenon enarmonios	c
19	Trite diezeugmenon	(h +) enharm. ces
18	Paramele	h
17	Nete synemmenon	d
16	Paranete synemmenon diatonos	e
15	Paranete synemmenon chromaticos	ces (h)
14	Paranete synemmenon enarmonios	b
13	Trite synemmenon	(a +) enharm. bes.
12	Mese	a
11	Lichanos meson diatonos	g
10	Lichanos meson chromaticos	(ges) fis
9	Lichanos meson enarmonios	f
8	Parypate meson	(e +) enharm. fes
7	Hypate meson	e
6	Lichanos hypaton diatonos	d
5	Lichanos hypaton chromaticos	des (cis)
4	Lichanos hypaton enarmonios	c
3	Parypate hypaton	(h +) enharm. ces
2	Hypate hypaton	H
1	Proslambanomenos	A

\*) Aus dem Inhalte des Artikels Tetrachord wird man sich dasselbe deutlicher erklären können.

\*\*) Aus Forkels allg. Geschichte der Musik, Th. 1. S. 292.

**Klangmesser**, s. Monochord.  
**Klangstufe**, ist ein Kunstwort, womit man vermittelst einer damit verbundenen Zahl jeden Ton der in eine Leiter geordneten Ebene einer Tonart bezeichnet. So nennet man z. B. in der Tonart c dur den Ton e die dritte Klangstufe, weil dieser Ton in der Tonleiter von c dur den dritten Ton, von dem Grundton an gerechnet, ausmacht. Man unterscheidet in diesem Falle den Ton e, durch den Ausdruck die dritte Klangstufe, von der dritten Stufe oder Terz eines jeden Tones der Tonleiter, der, als Grundton gebraucht, seine Terz über sich haben kann.

**Klappe**. Der Name derjenigen beweglichen Theile an den mehresten Blasinstrumenten von Holz, durch welche gewisse offene Tondücher bedekt, oder bedeckt geöffnet werden können. Sie dienen entweder dazu, den Instrumenten einen größern Umfang der Töne zu verschaffen, oder die unreinen Töne rein, und die an Stärke abfallenden Töne den übrigen gleich zu machen. Ehedem würde eine solche Klappe ein Clavis oder ein Schlüssel genannt.

**Klausel**. So nennet man die Form, in welcher sich die verschiedenen Hauptstimmen bey einer Cadenz zur Ruhe neigen. **C. Ton**; schluß.

**Klavier**, s. Clavier.

**Klein**. Dieses Beywortes bedient man sich, als Kunstausdruck betrachtet, 1) um die Beschaffenheit der Intervallen anzuzeigen. Es giebt nemlich Intervalle, die bey einer gleichen Anzahl von Stufen dennoch verschieden sind; so bestehet zum Beispiel die Terz c e aus zwey ganzen Tönen, die Terz d f aber nur aus einem ganzen und großen halben Tone. Um nun diese Verschiedenheit auszudrücken, nennet man die letzte, weil der Raum zwischen ihren beyden Tönen kleiner ist, als bey der ersten, die kleine Terz; die erste hingegen wird die große Terz genannt. Gleiche Verwandtschaft hat es auch mit den Sexten, Septimen und Secunden.

Ein vollständiges Verzeichniß aller Intervallen, die durch die Beywörter klein und groß unterschieden werden, findet man in der dem Artikel Intervall beigefügten Tabelle. Man braucht das Beywort klein aber auch zur Bezeichnung der zweyten Oktave unseers Tonstimmes und der in derselben enthaltenen Töne; so sagt man z. B. das kleine c, das kleine g u. s. w. **C. Tabulatur**.

**Kleine Baßgeige**, s. Violoncello.

**Kleiner ganzer Ton**. In dem Artikel großer ganzer Ton ist die Nothwendigkeit des Unterschiedes des der so genannten ganzen Ebene vermittelst der harmonischen Theilung der großen Terz gezeigt worden, die durch diese Theilung in zwey ganze Töne von verschiedener Größe zerfällt, und von welchen der tiefere (z. E. in der Terz c e, der Ton c d) in dem Verhältnisse 9 : 8, der höhere aber (d e) in dem Verhältnisse 10 : 9 zum Vorschein kömmt. Weil nun das Verhältniß 9 : 8 größer ist, als das Verhältniß 10 : 9, \*) so wird jener der große, dieser aber der kleine ganze Ton genannt. Man kann sich von der Nothwendigkeit des Unterschiedes zweyer verschiedenen ganzen Töne aber auch vermittelst der Subtraktion der Intervallenverhältnisse überzeugen; denn wenn man z. E. von der reinen Quinte, z. E. von c g die reine Quarte c f abziehet, als

$$\begin{array}{r} \text{von } c \ g = 3 : 2 \\ \text{abgez. } c \ f = 3 : 4 \\ \hline \text{bleibt für } f \ g = 9 : 8 \end{array}$$

so erscheint der übrig bleibende Ton f g als großer Ton in dem Verhältnisse 9 : 8. Ziehet man hingegen von der großen Sexte, z. E. von c a, die reine Quinte c g ab, z. E.

$$\begin{array}{r} \text{von } c \ a = 5 : 3 \\ \text{abgez. } c \ g = 2 : 3 \\ \hline \text{bleibt für } g \ a = 10 : 9 \end{array}$$

¶ E 2

\*) C. Verhältniß der Intervallen.

so erscheint der übrig bleibende Ton  $g$  als ein kleiner ganzer Ton in dem Verhältnisse 10 : 9.

Das Nothwendigste, was bey der Berechnung der Intervallenverhältnisse in Ansehung des kleinen

der große halbe Ton	=	16	:	15
und der kleine	=	25	:	24
		80		60
		32		30
		400		360
geben zusammen den	4)			
kleinen Ton	=	10	:	9

**Kleiner halber Ton**, ist das kleinste Intervall, dessen man sich in der praktischen Musik bedient. In der diatonischen Tonleiter ist es nicht enthalten, sondern es kömmt erst durch die Vermischung der Tönearten, oder in der diatonisch chromatischen Tonleiter, zum Vorschein, \*) und besteht aus der Erhöhung oder Erniedrigung einer und eben derselben Stufe der Tonleiter mittelst eines Veretzungszeichens, als  $c$  cis, des  $d$ , oder  $h$  b; daher wird es auch oft die übermäßige Prime genannt. \*\*)

Daß dieser kleine halbe Ton den Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz ausmache, und in dem Verhältnisse 25 : 24 erscheine, ist schon in dem Artikel großer halber Ton erinnert worden.

**Kleines Limma**, s. Limma.

**Kleingedackt**, ist eine in allen Orgeln befindliche Flötenstimme von vier Fußton.

**Kleine Secunde, Sexte, Septime u. s. w.** Siehe Intervall.

**Klöppel**, ist der Name des Instrumentes, womit sonore Körper durch einen Schlag klingend gemacht werden, wie z. B. bey der Glocke, bey dem Hackbrett u. s. w.

**Klöbchen**. So werden die Stücken Holz genannt, die in dem Corpus eines Geigeninstrumentes in den Ecken der beyden Ausschnitte angeleimt werden, um Decke und Boden dauerhaft zu verbinden. Ein Instrument, dem diese Klöbchen fehlen, erweckt kein gutes Zu-

ganzen Tones bemerkt werden muß, ist schon in dem Artikel großer ganzer Ton enthalten. Hier ist noch zu bemerken, daß der kleine ganze Ton aus dem großen und kleinen halben Tone besteht, als

trauen, weil der Mangel derselben einen sehr leichtsinnigen und schlechten Arbeiter oder Werkfertiger solcher Instrumente verräth.

**Kniegeige**, s. Viola da Gamba.

**Knopffregal**, s. Apffelregal.

**Komarchios**. Der Name eines griechischen Festes für die Klöde, wodurch man soll zum Trunke ermuntert worden seyn.

**Komisch**. Das Komische in der Musik besteht in einer besondern Anwendung der melodischen und harmonischen Kunstausdrücke, wodurch das Gefühl des Lächerlichen erregt wird. Dieses Gefühl kann sowohl aus einer leichten Wahrnehmung eines wirklichen oder auch nur scheinbaren Mißstandes entstehen, der sich zwischen dem dargestellten Objecte und zwischen den Kunstmitteln findet, wodurch es dargestellt wird, als auch aus der absichtlichen Vernachlässigung des Kostümes, oder vielmehr aus einer Uebertragung desselben auf entgegengelegte Gegenstände; so bekümmert z. B. in Hillers Operette, die Liebe auf dem Lande, die Art:

Der Gott der Herzen gründet jetzt überall sein Reich u. s. w.

dadurch den Anstrich des Komischen, daß der junge Landmann sich im Kostume der gebildeten Welt oder des Hofes ausdrückt.

Man theilt das Komische bald in das hohe, mittlere und niedere, bald aber auch nur in das hohe und niedere Komische ein, dessen Unterschied in der größern oder kleinern Entfernung des Styls von der

\*) S. Angerfisch.

\*\*) S. Intervall.

ernsthafte und eleganten Schreibart besetzt.

In dem 46ten und 47ten Stücke der musikalischen Korrespondenz der deutschen Harmonischen Gesellschaft vom Jahre 1792 befindet sich eine Abhandlung über des Komische von dem Herrn D. Weber in Form eines Briefes, und von eben diesem Verfasser enthält das 9te und 10te Stück der allg. musk. Zeitung vom Jahre 1800 einen Aufsatz: Ueber Komische Charakteristik und Karmatur in praktischen Musikwerken.

**Komma**, ist ein kleines Intervall, welches, weder in der Melodie, noch in der Harmonie gebraucht wird, sondern bloß bey Berechnung der Verhältnisse der gebräuchlichen Intervallen zum Vorschein kömmt. Man ist gewohnt zwey verschiedene solche kleine Intervallen mit dem Namen Komma zu bezeichnen, und sie durch ein Beywort von einander zu unterscheiden. Das größere Komma, welches man *Comma di-tonicum*, das *ditonische* oder auch das *Pythagorische Komma* nennet, ist der Unterschied zwischen dem Verhältnisse der Oktave 2 : 1, und zwischen dem Verhältnisse desjenigen Tones, welcher zum

Vorschein kömmt, wenn man die Oktave durch die Folge von zwölf reinen Quinten oder Quartan bestimmt, das heißt, wenn man die Verhältnisse von zwölf reinen Quinten oder Quartan zusammen addirt. In dem Artikel *Addition der Verhältnisse* findet man diese zwölf Quinten zusammen addirt, und aus dieser Berechnung kann man sehen, daß der letzte Ton dieser zwölf addirten Quinten um etwas größer ist als die Oktave von dem Tone C, bey dem man die Addition angefangen hat, nemlich 531441 : 262144 anstatt der Oktave 524288 : 262144, und daß also der Ton, den die zwölftste Quinte giebt, um das Verhältniß 531441 : 524288 größer ist, als die Oktave von C; diesen Unterschied nennet man das *Pythagorische* oder *ditonische Komma*.

Dieses *ditonische Komma* ist um das so genannte *Schisma* \*) größer, als das *syntonische Komma*, von welchem sogleich gehandelt werden soll, denn wenn man das *syntonische Komma* und das *Schisma* addirt, so erhält man das *ditonische Komma*; als

$$\begin{array}{r} \text{das Schisma} = 32805 : 32768 \\ \text{und das syntonische Komma} = \quad 81 : 80 \\ \hline \quad 32805 \\ 262440 \\ \hline 2657205 : 2621440 \\ \text{machen das } \text{)} \\ \text{ditonische Komma} = 531441 : 524288 \end{array}$$

Das kleinere Komma hingegen, welches man das *syntonische Komma*, lat. *Comma syntonum*, oder auch das *Komma des Didymus* nennet, ist

1) der Unterschied zwischen dem großen und kleinen ganzen Tone; denn wenn man den klei-

nen ganzen Ton von dem großen abziehet, so bleibt der Rest, oder der Unterschied zwischen beyden ganzen Tönen 81 : 80; und diesen Unterschied nennet man das *syntonische Komma*; s. E.

$$\begin{array}{r} \text{vom großen ganzen Tone} = 9 : 8 \\ \text{abgezogen den kleinen} = 9 : 10 \\ \hline \text{bleibt das syntonische Komma} = 81 : 80 \end{array}$$

Dieses *syntonische Komma* ist

2) der Unterschied zwischen dem großen Limma und dem großen halben Tone. Ziehet man von

dem großen Limma (27 : 25) den großen halben Ton ab, so bleibt der Rest das *syntonische Komma*; s. E.

\*) S. Schisma.

$$\begin{array}{r} \text{von dem großen Komma} = 27 : 25 \\ \text{abgezogen den großen halben Ton} = 15 : 16 \end{array}$$

$$\hline 135 \quad 150$$

$$27 \quad 25$$

$$\hline \text{bleibt} \quad 405 : 400$$

$$\text{das syntonische Komma} \quad 5) \hline = 81 : 80$$

Das syntonische Komma ist auch  
3) der Unterschied zwischen dem  
kleinen Komma (135 : 128) und dem kleinen halben Tone,  
z. E.

$$\begin{array}{r} \text{vom kleinen Komma} = 135 : 128 \\ \text{abgez. den klein. halb. Ton} = 24 : 25 \end{array}$$

$$\hline 540 \quad 640$$

$$270 \quad 320$$

$$\hline 3740 : 3200$$

$$4) \hline \text{bleibt} \quad 81 : 80$$

Endlich ist auch das syntonische  
Komma  
4) der Unterschied zwischen der Dies  
sist (128 : 125) und zwischen  
dem Diaschisma (2048 : 2025)  
z. D.

$$\begin{array}{r} \text{Von der Dies} = 128 : 125 \\ \text{abgezogen das Diaschisma} = 2025 : 2048 \end{array}$$

$$\hline 640 \quad 1000$$

$$256 \quad 500$$

$$\hline 256 \quad 250$$

$$\hline 259200 : 256000$$

$$8) \hline$$

$$324 : 320$$

$$4) \hline \text{bleibt} \quad 81 : 80$$

Dieses syntonische Komma bestes  
heit aus dem Diaschisma und aus  
dem Schisma; denn wenn man bey

de Verhältnisse addirt, so bekommt  
man das syntonische Komma, z. E.

$$\begin{array}{r} \text{Das Schisma} = 32805 : 32768 \\ \text{und Diaschisma} = 2048 : 2025 \end{array}$$

$$\hline 262440 \quad 163840$$

$$131220 \quad 65536$$

$$65610 \quad 65536$$

$$\hline 67184640 : 66355200$$

$$6) \hline 1119744 : 1105920$$

$$6) \hline 186624 : 184320$$

$$8) \hline 23328 : 23040$$

$$8) \hline 2916 : 2880$$

$$6) \hline 436 : 430$$

$$\text{machen} \quad 6) \hline \text{das synton. Komma} \quad 81 : 80$$

Das syntonische Komma und das Schisma machen zusammen das ditonische Komma, wie schon oben gezeigt worden ist. Ferner machen

das syntonische Komma	=	81	:	80
und Diaschisma	=	2048	:	2025
		648		162000
		324		
machen		162		
		165888	:	162000
	8)	20736	:	20250
	6)	3456	:	3375
	9)	384	:	375
die Diesis	3)	128	:	125

Das syntonische Komma und der große halbe Ton machen das große

der große halbe Ton	=	16	:	15
und das syntonische Komma	=	81	:	80
		1296	:	1200
machen	48)	27	:	25
das große Limma	=	27	:	25

Man sagt oft, der Ton des *sen* um eine Komma höher als *cis*, oder *as* ein Komma höher, als *gis*, u. s. w. So lange man unter diesem Komma eines von den beyden Intervallen versteht, von denen hier die Rede ist, so lange ist es falsch, denn der Unterschied zwischen *cis* des, *dis* es, u. s. w. ist das Verhältnis 128 : 125, welches man zuweilen auch ein Komma nennet, eigentlich aber von den Theoristen die Diesis genannt wird.

**Komponist**, s. den folgenden Artikel.

**Komposition, Gekunst.** Wenn es wahr ist, daß die Kunst schon in der ersten Entwicklung ihres Namens nichts anders war, als Ausdruck der Empfindungen durch unartikulirte Töne, \*) und wenn hieraus folgt, daß sie auch bey ihrer Ausbildung, und bey der Anwendung derselben zur Unterhaltung des Geistes, keinen andern Zweck haben kann, als Empfindungen auszudrücken, so kann der mit

dem Worte **Komposition** verbundene Begriff nichts anders bezeichnen, als die Kunst, Töne so zu verbinden, daß dadurch Empfindungen ausgedrückt werden können.

Das Vermögen solche Kunstprodukte hervorzubringen setzt voraus, daß der Tonsetzer im Stande sey, in seiner Vorstellung aus Tönen ein ganzes, oder ein solches Tongemälde zu bilden, wodurch der Zweck der Kunst erreicht wird, und daß er sodann dieses in seiner Vorstellung enthaltene Tongemälde durch die gewöhnlichen Zeichen so darstelle, daß es bey der Ausführung ohne Anstoß empfunden werden, und seinen Zweck erreichen kann. Die Komposition enthält demnach einen formellen und einen materiellen Theil, das heißt, sie besteht sowohl in der Erfindung der Tonstücke, als auch in der richtigen Darstellung derselben durch Noten.

Der formelle Theil der Gekunst, oder das Vermögen Tonstücke zu erfinden, die dem Zwecke der Kunst

entsprechen, kann nicht durch Studium erlangt, nicht durch Regeln gelehrt werden; es lehrt dazu das angeborne Vermögen, welches man Genie nennet. Der materielle Theil derselben hingegen, oder die Darstellung der durch Genie hervorgerachten Kunstwerke, die man auch den mechanischen Theil der Sehkunst nennet, ist eine Wissenschaft, die gelehrt und erlernt werden kann, und die man eigentlich meint, wenn von dem Studium der Komposition die Rede ist. Der Inbegriff der dazu nöthigen Kenntnisse und Regeln sollte eigentlich in zwei Haupttheile, in die Grammatik und Rhetorik, zerfallen; weil aber dieser letzte Theil im Fache der Musik noch nicht wissenschaftlich bearbeitet ist, und weil die dazu nöthigen Materialien noch hier und da zerstreut liegen, ohne in eine zusammenhängende Ordnung gebracht zu seyn, so ist man bis jetzt noch gewohnt, die notwendigsten Theile der Rhetorik mit der Grammatik zu verbinden. \*)

Obgleich das höhere Bedürfnis des Künstlers, welches man Genie nennet, nicht durch Studium und Befolgung der mechanischen Regeln der Kunst erlangt werden kann, so darf es dennoch nicht ohne Kultur und Leitung sich selbst überlassen werden, wenn es nicht Gefahr laufen soll, in seinen Wirkungen auf Abwege zu gerathen. Man hat daher aus den durch vorzügliches Genie hervorgebrachten Kunstwerken aller Art, und aus den Wirkungen, die sie hervorbringen, gewisse Erfahrungssätze und Regeln abgezogen und in einem wissenschaftlichen Zusammenhang gebracht, nach welchem der Künstler das durch sein Genie hervorgebrachte Kunstwerk beurtheilen und berichtigen kann. Man nennet diese jedem Künstler unent-

behrliche Wissenschaft die Aesthetik oder die Philosophie des Schönen. — Aesthetik und etwene Kritik sind daher die beyden Säulen des Genies, wodurch die Wirkungen und Ausflüsse desselben innerhalb der Schranken des allgemeyn anerkannten Schönen erhalten werden müssen. Weil jedoch weder die Aesthetik noch die Kritik in ihrer Beziehung auf die Musik insbesondere in demjenigen Grade als Wissenschaften ausgebildet sind, daß man jeden Theil eines Kunststückes in jedem besonders lokalen Falle mit völliger Entscheidung beurtheilen könnte, so muß dieser Mangel durch eine aus gutem Geschmack und Erfahrung verbundene Kenntniß ersetzt werden, die man Kunstgefühl nennet.

Die verschiedenen Beschäftigungen des Geistes bey der Erfindung und Bearbeitung der Kunstprodukte sind schon in andern Artikeln beschrieben worden; \*\*) es bleibt daher nur noch ein kurzer Hinblick auf den mechanischen Theil der Komposition übrig.

Um den grammatischen Theil der Sehkunst gehörig zu würdigen, muß man zweyerley bedenken: 1) daß ein Kunststück allen Regeln der Grammatik auf das vollkommenste Genüge leisten könne, ohne daß es dadurch das Rechte bekomme, auf den Namen eines schönen Kunstproduktes Anspruch zu machen. Ein Kunststück, in welchem zwar der Satz rein, der Rhythmus richtig ist, u. s. w. woben aber aus diesem grammatisch richtig verbundenen Material der Geist der Kunst, oder der Ausfluß des Genies, nicht wehet, ist weiter nichts, als eine gute Schulübung, die bloß in Beziehung auf Wissenschaft, aber nicht in Beziehung auf schöne Kunst, einigen Werth hat. \*\*\*)

\*) S. Grammatik.

\*\*) Siehe die Artikel Begeisterung, Genie, Anlage, Ausdruck, Ausführung u. s. w.

\*\*) Man sollte daher eigentlich jederzeit zwischen einem bloß guten Contrapunktisten, und zwischen einem guten Komponisten, einen Unterschied machen, ohne bey dem ersten den letzten vorauszusetzen. Bloß der gute Komponist ist Ausüßer der schönen Kunst; der gute Contrapunktist hingegen stellt im Fache der Musik ohngefähr dasjenige vor, was man im literarischen Fache unter einem Sprachkennner versteht. Man kann eine Sprache vollkommen rein sprechen, ohne in derselben dichten zu können. Nie kann man aber ohne Kenntniß der Sprache, in der man dichtet, ein guter Dichter seyn.

Man muß aber auch 2) bedenken, daß jeder Fehler wider die Grammatik einen Anstoß enthalte, das von dem Genie entworfene Tongemälde aufzufassen, und daß also der Mangel der Befolgung der Regeln ein Hinderniß in dem Kunstgenusse werde. So wie in der Sprache die Vernachlässigung grammatischer Regeln entweder das Gefühl des Gewöhnlichen beleidigt, oder Undeutlichkeit und Verwirrung im Ausdruck erzeugt, eben so verhält es sich mit der Vernachlässigung der mechanischen Regeln bey einem Tonstücke. Ein Tonsetzer, der Kunstwerke voll von grammatischen Fehlern dem Publikum übergibt, stellt sich dadurch in ein ihm eben so nachtheiliges Licht, in welchem sich in diesem Falle ein Dichter zeigen würde, der die Sprache, in welcher er dichtete, nicht gehörig kennt.

Das Verzeichniß aller zu dem grammatischen Theile der Composition gehörigen Gegenstände, von denen übrigens jedes insbesondere ein Artikel in diesem Werke gewidmet ist, findet man in dem Artikel *Grammatik*.

Nächst den wissenschaftlichen Theilen der Sektunst, welche die Grammatik umfaßt, gehöret dazu noch insbesondere die Kenntniß der Natur und Wirkung derjenigen Instrumente, deren man sich bey den Kunststücken bedient, und in Rücksicht auf die Singekomposition, Kenntniß der Sprache, ihrer Accente, Prosodie u. d. gl.

Von den grammatischen Theilen der Composition handeln die Schriften, die man in den Artikeln *Harmonie* und *Melodie* angezeigt findet. Besondere Schriften über denjenigen Theil der Sektunst, der bloß von dem Genie abhängt, sind nicht vorhanden, es sey denn, daß man die Schriften über die *Aesthetik*, oder den musikalischen Roman *Hildegard von Hohenthal*, dahin rechnen wolle. Uepläufig hingegen beschäftigen sich mit einzelnen dahin einschlagenden Gegenständen, *Richard's Kunstmagazin*, *Forke's kritische Bibliothek*, die *allg. musikal. Zeitung*, und andere mehr.

**König der Geiger.** Ein Charakter, den Ludwig der XIII. dem Violinspieler *Dumanoir* beylegte und durch ein förmliches Patent bestätigte. Den nemlichen Charakter erhielt der Violinspieler *Gaignon* von dem Könige Ludwig dem XV. Ein solcher König der Geiger hatte vermöge dieser Würde das Recht, in allen Provinzen Frankreichs jemanden gegen Erlegung einer gewissen Summe Geldes zum Meister der Tonkunst zu erklären. *S. Marpurg's histor. krit. Beyträge zur Aufnahme der Musik. V. I. S. 470.*

**Kopfstimme.** Man versteht darunter eine Art von menschlicher Stimme, die sich sowohl von der Brust, als Halsstimm unterscheidet, und die eigentlich eine solche Verbindung von beyden ist; bey welcher ihre Veretmung sehr unmerklich wird. *S. Cost's Anleitung zur Singkunst mit Erläuterungen und Zusätzen von Agricola, S. 22.*

**Kopfstück.** Diesen Namen führet insbesondere das obere Stück der Ffide, in welchem das Mundloch und die Prostopftraube befindlich sind. Auch das obere Stück der Hoboe, in welches das Rohr eingeschoben wird, pflegt man oft mit diesem Worte zu bezeichnen.

**Koppel.** Man versteht darunter diejenige Einrichtung in den Orgeln mit zwey oder drey Clavieren, vermittlest welcher entweder durch den Zug oder Druck eines Registerknopfes, oder durch das Verschieben einer Claviatur bewirkt wird, daß ein Clavier des Werks, welches nicht gespielt wird, alles dasjenige mitspielen muß, was man auf einem andern Claviere der Orgel vorträgt. Weil jedes Clavier seine eigenen Register hat, so dient das Zusammenkoppeln derselben zur Verstärkung des Tones. Gleiche Gewandniß hat es, wenn das Pedal vermittlest einer Koppel mit dem Manual vereinigt wird. Bey dem Flügel mit zwey Clavieren können beyde Claviere ebenfalls zusammengekoppelt werden.

Das Wort *Koppel* bezeichnet aber auch zuweilen ein zwey, oder dreyfaches Orgelregister, oder eine Art der Mixtur.

**Koppeldone**, ist der Name eines Orgelregisters, welches man gewöhnlicher Oktave nennet.

**Koppellibte**, heißt oft in der Orgel eben so viel als Gemshorn.

**Koppeloctave**, ist der Name eines Octavenregisters in alten Orgeln.

**Korihol**, s. Dolcian.

**Kort**: Instrument, siehe Cordun.

**Koryphaeus**, war bey den Griechen derjenige Tonkünstler, der in der Mitte des Orchesters auf einer Erhöhung stand, und den Takt schlug. Am gewöhnlichsten geschah das Tactschlagen mit dem Fuße, der nach den beyden Tactzeiten Thesiss und Arsis, da daher ihren Namen haben, wechseltweis aufgehoben und niedergesetzt wurde. Bey den Römern wurde ein solcher Tactgeber pedarius oder pedicularius genannt.

**Kosakisch**, oder der Nationaltanz der Kosaken, der mit einigen verfeinerten Schritten und Bewegungen auch zuweilen bey unsern Vätern nachgeahmt wird, erfordert eine Melodie von mäßiger Bewegung im Zworvierteltakte, die aus zwey Reprisen (gemeinlich jede von acht Tacten) besteht. Er wird nur von zwey Personen getanzt. Während der ersten Reprise bewegt sich der Tänzer gegen seine in einiger Entfernung gegen ihn über stillstehende Dame, und wieder zurück an seine vorige Stelle. In der zweyten Reprise tanzt die Dame gegen den stillstehenden Tänzer, und ahmt dessen Schritte und Bewegungen nach. Das nemliche geschieht auch im Verfolge des Tanzes, nur mit abgeänderten Schritten.

**Kreiskämpfer**, siehe Periodonica.

**Kriegslied**, s. Lied.

**Krotalon**, s. Crotalum.

**Kreuz**, oder das Zeichen # ist dasjenige Werkmahl, welches einer Note vorgesetzt wird, wenn der Ton um einen kleinen halben Ton erhöht werden soll. S. Versetzungszeichen.

**Kröpfen**. Wenn der Orgelbauer wegen Mangel an der nöthigen Höhe zur Stellung der längsten Pfeifen sich genöthigt siehet, bey diesen Pfeifen einen Theil ihrer Länge in horizontaler Richtung anzusetzen, so sagt man alsdenn: sie seien gekröpft.

**Krücke**, ist der Name desjenigen Theils einer Pflöze von der Art, die man Schnarwerke nennet, womit das Blatt in seiner Richtung auf dem Schnabel erhalten, und wodurch zugleich die Pflöze gestimmt wird. S. Orgel.

**Krummbogen**, sind rund gebogene Röhren von Messingblech, die man sowohl auf die Hörner, als auch auf die Trompeten ansetzt, um diese Instrumente, außer der Tonart, für welche sie eingerichtet sind, noch für andere Tonarten brauchbar zu machen, deren Grundtöne in der Concliter einen ganzen oder halben Ton tiefer liegen. \*) Man bedient sich gemeinlich zwey solcher Röhren, nemlich einer größern, und einer kleinern; jene wird der große Krummbogen genannt, und stimmt die Trompette oder das Horn einen Ton tiefer, z. E. aus dem D ins C, oder aus dem C ins B; diese aber nennet man den kleinen Krummbogen, wodurch das Instrument nur um einen halben Ton tiefer gestimmt wird, z. B. aus dem Es ins D, oder aus dem F ins E.

Bey dem Horne hat man in der letzten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts die Einrichtung getroffen, daß man dergleichen Röhren, die für alle Tonarten, eingerichtet sind, mitten in die Röhre des Instrumentes einschieben kann, so daß man zu allen Tonarten nur ein einziges Instrument mit den dazu gehörigen Einschüßstücken für alle Tonarten nöthig hat. Ein solches Instrument pflegt man ein Inventionshorn zu nennen. S. Horn.

**Krummhorn**. Der Name eines veralteten Blasinstrumentes von Holz, welches deswegen so genannt wurde, weil der untere Theil des Rohres, woraus es bestand, beynabe

\*) Eigentlich gehören zu jeder Tonart, in welcher die Hörner oder Trompeten ausgeübt werden sollen, besonders auf diese Tonarten eingerichtete Instrumente, und nur in Ermangelung solcher Instrumente für alle Grundtöne bedient man sich der Krummbogen.

in der Form eines halben Zirkels auswärts gebogen war. Es hat oben sechs Zonlöcher für die Finger und auf der untern Seite eines für den Daum; nächst diesen befinden sich noch unten an der Krümmung zwey Löcher, die man an einigen solchen Instrumenten vermittelst zweyer Klappen bedeckt, und dadurch einige Töne tiefer blasen konnte. Obgleich aller dieser Zonlöcher konnte man dennoch den Umfang einer Duodecime nicht überschreiten. Der Ton wurde vermittelst eines Rohres hervorgebracht, welches mit einer Büchse oder Kapselfel mit einem Mundloche bedeckt wurde, dergestalt, daß man die Luft mit dem Munde nicht unmittelbar ins Rohr selbst, sondern in die Kapselfel blies, in welcher das Rohr sie von selbst auffangen mußte.

Man bediente sich vor Zeiten dieses Instrumentes in verschiedener Größe; die größte Gattung hatte einen Umfang der Töne von dem großen C bis zum kleinen g, die zweyte Gattung aber von dem kleinen c bis zum eingestrichenen c. Die dritte Gattung fing mit dem kleinen g an und erstreckte sich bis in das eingestrichene a, und die vierte von dem eingestrichenen c bis zum zweygestrichenen d.

Das Wort *Krummhorn* bezeichnet auch ein offenes Schnarrwerk in der Orgel, welches von 8 Fußton ist. *Krusische Instrumente* sind solche, bey welchen der sonore Körper durch einen Schlag klingend gemacht wird, \*) wie z. B. die Glocke vermittelst des Schläges des Klöppels, oder wie bey dem Fortepiano die Saiten vermittelst des Schläges der Hämmer. Wenn daher z. B. von krusischen Claviatur-Instrumenten die Rede ist, so versteht man darunter solche, bey welchen durch den Niederdruck der Tasten ein Schlag an die Saiten hervor gebracht wird, es mag dieses nun, so wie bey dem Fortepiano vermittelst eines abfallenden Hammers, oder so wie bey dem Claviere vermittelst eines sträichens Blech u. s. w. geschehen. Daher gehrt weder

der Bogensüßel, bey welchem die Saiten vermittelst eines Bogens zur Intonation gebracht werden, noch die Orgel, wobey durch den Niederdruck der Tasten nur die Ventile der Cancellen geöffnet werden, durch welche der Wind in das Pfeiswerk bringt, zu den krusischen Claviatur-Instrumenten.

*Kugelpauke*, s. *Maanim*.

*Kunstgefühl*, s. *Komposition*.  
*Kunstpfeifer*, s. *Stadtmusikus*.

*Kurze Oktave*. Man sagt, eine Orgel habe eine kurze Oktave, wenn in der großen Oktave, außer dem Tone cis, noch der Ton dis, oder auch fis und gis mangelt, oder wenn die Claviatur anstatt mit dem großen C anzufangen, mit dem c anfängt. S. *Orgel*.

*Kätzvalflöte*. Eine veraltete Orgelstimme von kleinem Pfeiswerke.

*Kweß*, oder *Agada*, ist ein in Aegypten und Abyssinien gebräuchliches stöbenartiges Blasinstrument, in Ansehung der Form und Größe unserer Flöte ähnlich, welches aber mit einem Mundstücke wie das Clarinet geblasen wird.

*Kyrie*. Mit diesem griechischen Worte, welches die Ausrufungsziehung des Wortes *Herr* ist, fängt jederszeit dasjenige in der katholischen Kirche gebräuchliche Tonstück an, welches man die Messe nennet, und bey der Verwaltung des Hochamtes aufführt. (S. *Missa*.)

In der protestantischen Kirche bezeichnet *Kyrie* dasjenige Tonstück, welches aus den ersten Sätzen der Messe besteht, die über die Worte *Kyrie eleison* und *Christe eleison* gesetzt werden, und welches hier und da an hohen Festtagen zur Einleitung des Gottesdienstes musiziert wird.

Der erste Satz eines solchen *Kyrie* ist ein Chor, welches entweder ganz kurz ausgeführt ist, und seine weitere Ausführung bey der Wiederholung nach dem *Christe* erhält, oder weitläufiger ausgeführt ist, und nach dem *Christe* nur zum Theil wiederholt wird. Oft wird es aber auch in die Form einer res

\*) Das Wort *Krusisch* ist griechischen Ursprunges, und bedeutet nichts anders als schlagend.

guldren Fuge eingekleidet. Den zweyten Satz, oder das Christe, pflegen die Tonsetzer gemeinlich als ein Quatro, oder Terzett zu behandeln, oder wenn das Kyrie nicht in der Fugenform erscheint, es als

Fuge zu bearbeiten. Zuweilen wird damit auch die Wiederholung der Worte Kyrie oleison verbunden, und der Satz zu einer Doppelfuge gemacht.

## L.

**L<sub>a</sub>.** Mit dieser Sylbe bezeichnete Guido aus Arezzo bey seiner Reformation des alten griechischen Tonsystems den letzten Ton seines Hexachords. \*) Die neuern Solmisten hingegen bezeichnen mit dieser Sylbe bloß den Ton a.

Die Sylbe la ist aber auch eine der sogenannten Graun'schen Sylben, von denen man in den Artickeln Solmisation und Solfeggio den nöthigsten findet.

**Labium,** ist bey metallenen Pfeifen derjenige Theil des Cylinders, der den Ausschritt formiret, und ein wenig eingedrückt ist. Bey hölzernen Pfeifen ist es die allmähliche Vertiefung des Deckels über dem Ausschritte, die nach dem Kerne zu immer tiefer wird, und sich mit einer Schärfe endigt. Viele nennen den Ausschritt selbst das Labium. S. Pfeil.

Lächerlich, s. Komisch.

**Lagrimoso,** thranend, und lamentabile oder lamentoso, Fliegend, verlangen einen ruhrenden Vortrag, bey welchem alles, was ins Gefühlsste fällt, wie z. B. der Gebrauch vieler Spielmannen, vermieden werden muß. Werden diese Ausdrücke ohne andere Beywörter, die das Zeitmaaß bestimmen, als Lieberschriften der Kontrakte gebraucht, so zeigen sie zugleich ein langsames Zeitmaaß an.

**L'ame,** der Stimmstock in den Geigeninstrumenten. S. Geige.

Lamentabile und

Lamentoso, s. Lagrimoso.

**La mi,** bezeichnete in der Solmisation diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone o nicht die Sylbe

be la, sondern die Sylbe mi, gesungen werden mußte. Dieser Fall kam vor, wenn sich die Modulation aus dem Hexachord des Tones g in das Hexachord von c in aufsteigender Tonfolge bewegte. So lange der Ton o bloß in dem Hexachord von g, als dessen sechste Stufe, vorkam, so lange fiel beyhm Solmisten auf dieses o die Sylbe la; bewegte sich aber die Melodie weiter hinauf, so daß auf dem Ton o noch der Ton f folgte, so mußte nunmehr auf das o, weil es das untere Ende des halben Tones ausmachte, die Sylbe mi gesungen werden, wie man aus folgender Vorstellang siehet,

	f	la
la	o	— e mi
sol	d	— d re
fa	c	— c ut
mi	h	
re	a	
ut	g	

Weil die vor Zeiten gebräuchlich gewesene melodische Endigungsformel, bey welcher sich die Melodie aus der sechsten Stufe des Hexachords herab in die dritte Stufe, oder aus dem Tone la in den Ton mi bewegt, etwas Trauriges an sich hatte, so ist dadurch bey Sätzen, die ein trauriges Ende nehmen, die Redensart entstanden, es lauft auf ein Lami hinaus.

**Lamnatzeach.** Die Bedeutung dieses hebräischen Wortes, welches in sehr vielen Lieberschriften der Psalmen vorkommt, hat viele Ausleger beschäftigt. Die wahrscheinlichste Meinung ist, daß es so viel, als

dem Ueberwinder, das ist, nach unserer Art zu reden, dem vorzüglichsten Virtuosen, dessen soll. Auf diese Art würde die Ueberschrift des ersten Psalmes übersetzt werden müssen: dem ersten Virtuosen auf Meginoth, das ist, auf Saiteninstrumenten. S. Forkels allg. Geschichte der Musik. Th. I. S. 145.

**Ländler.** Die Melodie zu einem deutschen Tanze gleiches Namens, die in den  $\frac{3}{8}$  Takt gesetzt, und in einer mäßig geschwinden Bewegung vorgetragen wird. Ihr Charakter ist hüpfende Freude.

**Languente** oder

**Languito.** Tonstücke mit dieser Ueberschrift verlangen einen schwachtenden, sehnüchsvollen Vortrag.

**La re,** bezeichnere in der Solmisation die Mutation, nach welcher auf dem Tone a oder d nicht die Sylbe la, sondern re, gesungen wurde. Bey dem Tone a trat dieser Fall ein, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von c sich aufsteigend in das Hexachord des Tonnes g bewegte, z. E.

	c	fa
	h	mi
la	a	— a ro
sol	g	— g ut;
fa	f	
mi	e	
re	d	
ut	c	

bey dem Tone d hingegen kam dieser Fall vor, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von f ins Hexachord von c hinaufstieg, z. E.

	e	mi
la	d	— d ro
sol	c	— c ut.
fa	b	
mi	a	
re	g	
ut	f	

Siehe übrigens den Artikel Solmisation.

**Larghetto,** ein wenig langsam. Die Tonstücke mit dieser

Ueberschrift behaupten mehrentheils den Charakter des Sanftdahinfließenden ruhiger und angenehmer Empfindungen. Das Zeitmaß ist dabei gewöhnlich dem des Andante gleich.

**Largo** heißt eigentlich weit gedehnt; man bezeichnet mit diesem Worte den gewöhnlichsten langsamsten Grad der Bewegung, der nur solchen Empfindungen angemessen ist, die sich mit einer federlichen Langsamkeit äußern. Dasjenige, was in dem Artikel Adagio von dem Vortrage langsamer Sätze erinnert worden ist, muß bey dem Largo noch sorgfältiger beobachtet werden. Für die Tonsetzer giebt man in Ansehung eines Satzes von so langsamer Bewegung die Regel, daß dieses Tonstück kurz seyn müsse, weil es nicht wohl möglich ist, bey dem Ändren desselben mit dem äußersten Grade der Aufmerksamkeit, der hierzu erfordert wird, lange anzubasten.

**La sol.** Diese Sylben bezeichneten in der Solmisation diejenige Mutation, zu Folge welcher auf dem Tone d nicht la, sondern sol gesungen werden mußte. Dieses geschah, wenn die Melodie aufwärts aus dem Hexachorde von f ins Hexachord von g übergieng. Siehe die im Artikel Solmisation enthaltene Tabelle.

**Laudes Episcopi,** sind gewisse alte Gallische Melodien, die noch bis zu der französischen Staatsumwälzung in einigen französischen Cathedralkirchen von den Canonis vor der Epistel der großen Feste gesungen wurden.

**Lauf.** So wird derjenige Theil an dem Halse der Geigeninstrumente genannt, in welchem die Wirbel stehen, und die Saiten an denselben umschlungen werden. Man nennet ihn auch den Wirbelkasten oder Wandel. S. Geige.

**Lauter.** Eine bekannte Schmanter, bey welcher geschwinde Noten ausserweis auf- oder absteigen; z. E.



**Laufgraben.** Schlechte Arbeiter in der Orgelbaukunst pflegen zuweilen, um das Durchstechen des Bins des in ihren nicht fleißig genug gearbeiteten Windbläden zu verbessern, kleine Höhlungen anzubringen, wodurch die durchstechende Wind vertheilt wird. Diese Höhlungen werden von den Orgelbauern Laufgraben genannt.

**Lautc,** ital. Linto. Dieses ehemals so beliebte Instrument, welches für das angenehmste unter den Saiteninstrumenten gehalten wurde, scheint seit geraumer Zeit in Vergessenheit zu sinken. Sein Corpus, welches der Schale einer Schildkröte, und also der urältesten Lyra des Merkurs ähnlich ist, giebt einen Beweis von dem hohen Alterthume seiner Erfindung. Bey der modernen Laute läuft dieses Corpus, dessen hohler Theil aus dünnen Spänen von hartem Holze streifenweis zusammengesetzt ist, nach dem obern Theile, wofelbst der Hals damit verbunden ist, oval zu, und wird von einem flachen Sangboden gedeckt. Der Hals und das darauf liegende Griffbret sind lang und ziemlich breit, und die Longriffe sind mit Bunden \*) bezeichnet. Das Instrument ist mit vier und zwanzig Darmsaiten bezogen, die in dreizehn Chöre abgetheilt werden, so daß elf Saiten zweychörig, die beyden höchsten aber nur einfach sind. Diese Saiten sind sämmtlich an einem auf den Sangboden aufgelegten Saitenfessel befestigt, von wo vierzehn derselben über das Griffbret hinaulaufen, oberhalb desselben auf einem Sattel ruhen, und an den Wirbeln des zunächst an das Griffbret grenzenden Wirbelkastens zum Stimmen befestigt sind.

Diese vierzehn Saiten sind es, auf welchen bey dem Tractemente des Instrumentes die Töne mit den Fingern der linken Hand gegriffen, und mit dem Daumen der rechten Hand, so wie bey dem Pizzicato auf der Geige, gekneipt oder gerissen werden. Die übrigen zehn Saiten, die an dem gemeinschaftlichen Saitenfessel befestigt sind, laufen in eben derselben Richtung,

die die vorhergehenden neben dem Griffbrete, und zugleich neben dem Wirbelkasten der vorhergehenden vorbeizugehen, zu einem für sie bestimmten höhern Wirbelkasten, der mit jenem verbunden, aber auf derjenigen Seite des Instrumentes angebracht ist, wo diese zehn Saiten liegen. Daher kommt es, daß diese Saiten, die durch den Griff des Fingers nicht verkürzt werden können, und welche zur Grundstimme dienen, merklich länger sind, als die auf dem Griffbrete liegenden. Diese Saiten veranlassen aber auch hauptsächlich, daß das Instrument bey dem Vortrage der Tonstücke aus verschiedenen Tonarten umgestimmt werden muß. Bey dem Spielen liegt ein Theil des Corpus unter dem rechten Arme des Spielers, und wird entweder durch den bloßen Andruck des Armes, oder auch vermittelst eines daran befestigten und über die Schulter gebängten Bandes gehalten.

Das Liniensystem für die Laute besteht nicht, wie gewöhnlich, aus fünf, sondern aus sechs Linien.

Eine Anleitung zu diesem Instrumente, die zugleich die Geschichte desselben enthält, ist im Jahre 1727 zu Nürnberg in 8. unter dem Titel: Historisch, theoretisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten etc. von Ernst Gottlieb Baron herausgegeben worden.

**Lautenclavicymbel.** Ein von Joh. Seb. Bach angegebenes, und von Zach. Hildebrand gebauetes Clavierinstrument.

**Lautenzug.** Unter diesem Namen bringt man zuweilen an dem Claviere oder Fortepiano eine Veränderung des eigenthümlichen Tones dieser Instrumente an, wodurch der Ton der Laute nachgeahmt werden soll. Sie wird durch den Zug oder Druck eines Knopfes oder Griffes bewirkt, der zu diesem Behufe neben der Tastatur des Instrumentes befindlich ist. Bey dem Claviere schieben sich vermittelst dieses Zuges schmale Stückerchen Blech, die oben mit Leder überzogen sind, hinter den Tangenten an die Saiten, und

verursachen einen gedämpften, aber nachklingenden Ton, an dem nur ein noch ganz roher Geschmack Vergnügen finden kann. Heut zu Tage findet man selten an einem guten Claviere dergleichen Töne; ehemals aber scheinen sie stark im Gebrauche gewesen zu seyn. Bey dem Fortepiano wird die unter diesem Namen bekannte Veränderung mehrtheils durch eine Art Franzen hervorgebracht, die sich vermittels des Zuges auf die Saiten legen, und eine besondere Art von Dämpfung derselben hervorbringen.

**Laudistao**, Hymnen, oder Psalmensänger. Sie machten ehemals in Italien, und vorzüglich zu Florenz, eine Gesellschaft aus, welche die Erlaubniß hatte zu gewissen Zeiten mit brennenden Kerzen in weißer Uniform durch die Straßen zu ziehen, und bey gewissen Kirchen frohliche Hymnen zu singen.

**Legon**. Mit diesem Worte bezeichnet man in Frankreich jedes Uebungsstück, welches der Lehrer bey der Erlernung eines Instrumentes dem Schüler vorschreibt. Die zuweilen unter dem Titel Leçons hervorkommenden Tonstücke sind demnach solche, die bestimmt sind, zur Uebung bey dem Unterrichte gebraucht zu werden.

**Legato**, oder auch *ligato*, gebunden, angekleift, wird von den Tonsetzern über solche Töne gesetzt, oder bey solche einzelne Stellen derselben gesetzt, wo viele Töne vermittelst des Bindungszeichens zusammen gezogen sind, und wo es auf einen feinen Vortrag dieser gebundenen Noten ankommt. Ein Fehler ist es bey dem Vortrage solcher Bindungen, wenn der Ausführer die zwarte, oder die an die vorhergehende gebundene Note bey den Bogensinstrumenten mit einem Drucke des Bogens, oder bey Blasinstrumenten mit einem frischen Drucke der Luft markirt; durch ein solches Markiren wird gewissermaßen das Gefühl eines erneuerten Anschlages erregt, und die eigentliche Absicht und Wirkung der Bin-

dung gehet dadurch größtentheils verloren.

**Leggiero** und **Leggiermento**, leicht, ohne Stürzen und schwerfälligen Vortrag.

**Leidenschaft**, **Affect**. „Ihre lebhaftere Wirkbarkeit der Seele, die eben ihrer Lebhaftigkeit wegen mit einem merklichen Grade von Vergnügen oder Mißvergnügen verbunden ist.“

Der Ausdruck leidenschaftlicher Empfindungen ist der Hauptgegenstand der Tonkunst, folglich kann hier eine kurze Classification derselben, nebst einigen Bemerkungen, wie sich die Kunst bey dem Ausdrucke derselben verhält, nicht am unrichtigen Orte stehen.

„Die Lehre von den Affecten (sagt ein bekannter Schriftsteller) \*) scheint bey dem ersten Anblicke so vielumfassend und verwickelt, die Menge der einzelnen leidenschaftlichen Seelenbewegungen so groß und unüberschaubar, daß diejenigen, welche bey dem ersten Gedanken stehen zu bleiben gewohnt sind, sich hier in einer endlosen Gegend zu befinden glauben, welche zu ermesen und zu bezeichnen die Kräfte, wo nicht der menschlichen Natur, doch gewiß die übrigen, weit übersteige. Schon die erste vorläufige Idee, welche sich die meisten von dem Studium der Affecten machen, trägt also dazu bey, den allgemeinen Irrthum von der Unzulänglichkeit des Verstandes und der Unrührigkeit des Gefühls, als der einzigen sichern Führerin, in Rücksicht auf diesen Punkt bilden zu helfen. Allein bey einem fortgesetzten Nachdenken wird man gar bald gewahr, daß der großen Mannigfaltigkeit der lebhaften Bemühsbewegungen ungeachtet, sich dennoch eine kleine Anzahl einfacher Affecten bestimmen und beschreiben lasse, von denen die meisten vorkommenden Leidenschaften bloße Mischungen sind, und auf welche die Theorie der gesammten Leidenschaften, als auf

\*) Der Herr Doctor Böbel, in dem kurzgefaßten Handwörterbuche über die schönen Künste, von einer Gesellschaft von Gelehrten,

„einen sichern Grund gehauet wer-  
den kann.“

„Von diesen einfachen Affecten  
giebt Herr Eng el folgende sehr  
faßliche Uebersicht. Die Wirk-  
samkeit der Seele bey dem Affect  
bestehet entweder im Anschauen  
desselben, was ist, oder im Stre-  
ben nach dem, was man möchte.  
Die letztere Art der Wirksamkeit  
wird Begierde genannt.“

„Die Affecten, welche im An-  
schauen bestehen, sind: die Ver-  
wunderung und das Lachen, für  
den Wert und; die Freude, das  
ruhige Selbsterfallen, die mora-  
lische Sympathie, die Verehrung,  
die Liebe, alles angenehme —  
die Verachtung, die Scham, (des-  
sen Ursache bloß Herabwürdigung  
im Urtheil ist, statt daß die sol-  
genden ein wirkliches Uebel zum  
Gegenstande haben) die Furcht, das  
Aergerniß oder der Unwille über  
eine empfangene Beleidigung, der  
Verdruß, welcher, sobald man ein  
moralisches Wesen als Ursache  
seines unglücklichen Zustandes er-  
kennt, Haß wird, (welche drey  
Affecten im Grunde stumme, viel-  
leicht auch nur dunkel empfundene  
Begierden, entweder anzugreifen,  
oder sich loszureißen sind) die  
Schwermuth, das Leiden — ins-  
gesammt unangenehme Lei-  
denschaften des Herzens.“

„Was die zweyte Art der Affec-  
ten, die eigentlich so genannte  
Begierde betrifft, so ist nach dem  
Vorigen, der Absicht, welchen  
man jener gewöhnlich entgegen-  
setzt, schon in derselben begriffen;  
auch er strebt aus der jetzigen  
Lage in eine bessere. Wir haben  
demnach eine zwiefache Art der  
Begierden zu unterscheiden: die  
eine sucht Vereinigung mit einem  
Gute; die andere Trennung von  
einem Uebel. Diese letztere ist  
wieder zwiefach; denn wir suchen  
entweder uns oder das Uebel zu  
entfernen. Diesem zu Folge ist  
es am bequemsten, sogleich dreyer-  
ley Arten von Begierden festzu-  
setzen: die Genußbegierde,  
welcher man, nach ihren verschie-  
denen Gegenständen, verschiedene  
Namen geben kann, die Ket-  
tungsbegierde, welche sich  
bey der Furcht und dem Schrecken

„äußert, ohne jedoch als der einzige  
Bestandtheil dieser Leidenschaft  
angesehen werden zu können, und  
die Begierde nach Weiräu-  
mung, welche sich stets unter der  
Gestalt des Zorns zeigt. Dem  
Sprachgebrauche zu Folge scheinen  
zwar noch viele andere Affecten  
unter die einfachen zu gehören,  
welche dieses jedoch im Grunde  
bloß drey Namen nach sind, da  
sie bloß aus Mischungen von jenen  
bestehen. Freyher gehören die  
Affecten der Hoffnung, des Mit-  
leids, des Argwohn's, u. s. w. —  
Von dem Ausdrücke dieser und  
der übrigen zusammengesetzten Lei-  
denschaften kömmt es bloß darauf  
an, daß man, nach dem man sich  
des wahren Ausdrucks der einfar-  
chen bemühet hat, nicht bloß die  
Zusammensetzung überhaupt, son-  
dern die Art derselben in dem her-  
sondern Falle im Auge habe, um  
genau zu bestimmen, welcher Af-  
fect der herrschende, welcher der  
untergeordnete sey, und in wel-  
chem Grade dieses Verhältnisß  
zwischen beyden statt finde.“

„Nichten wir unsere Aufmerksam-  
keit noch kürzlich auf die Mittel,  
wodurch das Material der Ton-  
kunst, oder die in einen gewissen  
Zusammenhang gebrachten Töne,  
zum Ausdrücke so verschiedener Lei-  
denschaften fähig werden; so lag  
diese Verschiedenheit des Ausdruckes  
ihren Grund in der langsamern oder  
geschwindern Bewegung der Töne  
überhaupt, oder des Tactes insbe-  
sondere; in dem Gebrauche des  
höhern oder tiefern Theils des Um-  
fanges einer Stimme oder eines  
Instrumentes; in dem mehr stufen-  
weisen oder mehr sprungweisen,  
mehr zusammengefügten oder mehr  
abgestoßenen Gebrauche der Töne;  
in der Anwendung leichter und  
fließender, oder harter und schwer  
zu intonirender Intervallen; in  
dem Gebrauche mehr oder weniger  
Accente sowohl in den guten als  
schlimmen Zeiten des Tactes; in  
der Anwendung mehr gleichartiger  
oder mehr vermistlicher Notenfigu-  
ren; in dem mehr oder minder  
fühlbaren des Rhythmus; in der  
Verbindung mehr natürlich auf ein-  
ander folgender oder mehr fremdar-  
tiger, mehr conjoinirender oder mehr  
dissoni-

dissonirender Afforde u. d. gl. So verlangt z. B. der Ausdruck trauriger Empfindungen eine langsame Bewegung, mehr tiefe als hohe, mehr zusammengeschleifte als abgestoßene Töne, mit unter schwerfällige und harte melodische Fortschreitungen, viel Dissonanzen in der Harmonie und im Vortrage starke Accentuirung derselben, einen wenig hervorstechenden oder fühlbaren Rhythmus u. s. w. — Der Ausdruck der freudigen Affecten hingegen zeichnet sich durch muntere Bewegung, durch mehr hohe als tiefe, mehr abgestoßene als geschleifte, und durch mehr springende als stufenweis auf einander folgende Töne aus; der Rhythmus ist faßlich und verlangt die Vermeidung sehr ungleichartiger Theile, er ist aber nicht stark fühlbar; die Töne verlangen eine mäßige Accentuirung, und dieser Art der Affecten sind schwerfällige Fortschreitungen der Melodie, und zu häufiger Gebrauch der Dissonanzen, zuwider. — Der Ausdruck des Erhabenen verlangt eine mäßig langsame Bewegung, einen sehr hervorstechenden und stark markirten Rhythmus, und mehr gestoßene, als zusammengeschleifte Töne; dieser Affect verträgt sich sehr gut, bey langsamen Noten mit weiten, aber consonirenden Intervallen sprängen, und verlangt eine volle und kräftige, aber keinesweges mit Dissonanzen überladene Harmonie, und äußerst kräftige Accentuirung der Töne; daher auch in Tonstücken von diesem Charakter die öftern punctirten Noten in mäßiger Bewegung. — Die angenehmen Leidenschaften lieben eine sehr mäßig geschwinde Bewegung, mehr sanft zusammengeschleifte als gestoßene, gemeinlich auch mehr stufenweise als springende Noten, mit wenig scharfen Accenten im Allgemeinen betrachtet, aber mit starker und anwachsender Heraushebung der Vorschläge und anderer zu accentuirten Noten; der Rhythmus darf weder zu merklich herausgehoben, noch zu sehr in Schatten gestellt seyn, so wie die Harmonie

aus sanft an einander gereibeten Afforden, ohne Beymischung zu vieler Dissonanzen, bestehen muß. Letzton. Es giebt in jeder Tonleiter gewisse Töne, die, wenn man in der Melodie unter gewissen Umständen auf sie stößt, \*) ohne Verleibigung des Ohrs in keine andere, als in die unmittelbar darüber oder darunter liegende Stufe treten können. Diese Töne nennet Sulzer Leitöne, weil sie das Ohr auf gewisse andere Töne hinleiten, oder das Gefühl derselben im voraus erwecken. Zu diesen Leitönen gehören,

- 1) die große Septime, Me, besonders wenn in der Harmonie die vierte Stufe der Tonleiter damit in Verbindung gebracht worden ist, in die Oktave treten muß, wie z. B. der Ton  $\sharp$  in folgendem Satze;



- 2) die vierte Stufe der Tonleiter, wenn sie die Septime des Dominantenakkordes oder ein Intervall eines durch die Umkehrung davon abstammenden Akkordes ist; z. B.



- 3) alle zufällig erhöheten oder erniedrigten Töne der Tonart; in diesem Falle verlangt jederzeit das Ohr bey dem zufällig erhö-

\*) Wenn sie nemlich melodische Hauptnoten sind, nach welchen sich die vorübergehende Harmonie abändert.

heten Töne die unmittelbar dar-  
über liegende, bey dem erwie-  
drigten Töne aber die unmittel-

bar darunter liegende Stufe zu  
hören; z. B.

etc.



**Lento**, **rallentando** und **retardando**, zögernd, anhaltend, wird bey diejenigen Stellen in den Notenstimmen gesetzt, bey welchen, wegen des Ausdrucks, im Zeitmaße ein wenig angehalten oder verzögert werden soll.

**Lentamente**, bedeutet eben so viel wie **lento**.

**Lento**, gemächlich, bedeutet oft den nemlichen Grad der langsamen Bewegung, und erfordert überhaupt die nemliche Vortragsart, wie das **Adagio**.

**Lepis**. Der griechische Name eines von den drey Theilen der Melodie der Alten, der auch zuweilen **Euthia** genannt wurde. Siehe **Euthia**.

**Leyer**, auch **Bauernleyer** (*Lyra rustica* oder *pagana*) und deutsche **Leyer** (*Lyra Tedesca*) genannt, ist ein altes Instrument, welches aus einer flachen Resonanzdecke und einem Boden besteht, die vermittelt einer hohen Zarge verbunden sind. Die Form gleicht dem untern Theile einer Violine d'Amour, läuft aber hernach in einen länglichen Kasten aus, in dessen Seitenwänden sich zehn bis zwölf Tasten bewegen, die mit der linken Hand ergriffen, und dadurch die Saiten verkürzt werden. Das Instrument ist mit vier Darmsaiten bezogen, die statt eines Bogens, vermittelt eines hölzernen, mit Colophonium bestrichenen Rades,\*) an welchem sich eine Korbels befindet, die mit der rechten Hand gedreht wird, angestrichen werden.

Zwey dieser Saiten klingen stets im Einklange fort und liegen außerhalb des Kastens, in welchem sich die Tasten bewegen; die übrigen beyden bilden durch den Griff der Tasten, durch welche sie mehr oder weniger verkürzt werden, die kleine diatonische Tonleiter von 10 bis 12 Tönen, die das Instrument im Umfange hat.

Dieses gemeine und fast ganz verachtete Instrument wurde im Jahre 1757 von einem Franzosen mit Namen **Bacon** verbessert, der auch auf demselben zu Paris Unterricht gab. Noch weit beträchtlicher soll aber die Verbesserung desselben seyn, die es gegen das Jahr 1780 durch den Amtschreiber **Viederwain** in Schloß Weichlingen erhalten hat, der sich nach **Gerbers** Konkünstler: Vericon im Jahre 1736 in Erfurt mit vielem Beyfalle der dasigen Kenner und Liebhaber auf diesem von ihm verbesserten Instrumente hat öffentlich hören lassen.

**Lichanos**, ist der Name der dritten Saite der beyden tiefsten Tetrachorde des griechischen Tonsystems.

**Lichanos hypaton**, ist der dritte Ton des tiefsten Tetrachords in dem Tonssysteme der Griechen. **C. L. Tetrachord**.

**Lichanos meson**, der dritte Ton des Tetrachords meson. **C. L. Tetrachord**.

**Liebesgeige**, s. **Viola d'Amore** oder **Vidlo d'Amour**.

**Liebhaber**. Oft bezeichnet man mit diesem Worte nicht allein diejenigen

\*) Man umwindet die Saiten auch da, wo sie das Rad bestreicht, mit ein wenig Baumwolle, die mit Colophonium bestrichen wird.

Personen, die sich nicht mit der Ausübung der Tonkunst beschäftigen, aber so viel Empfänglichkeit für dieselbe besitzen, daß sie ihnen zum Vergnügen und zu einer angenehmen Unterhaltung des Geistes gereicht, sondern auch diejenigen, welche die Musik als eine Nebenbeschäftigung zu ihrem Vergnügen, und nicht als Erwerbsmittel zu ihrem Unterhalte, ausüben.

Diese letzte Klasse der Liebhaber bezeichnet man lieber und bestimmter mit dem italienischen Worte *Dilettanti*, um sie von der ersten zu unterscheiden, die eigentlich gar keine Kenntnisse der Kunst, wohl aber, es sey nun natürliche Anlage, oder es sey Folge ihrer Geistesbildung, ein so feines Gefühl besitzen, daß sie das Schöne der Produkte der Kunst bey ihrer Ausführung empfinden können. Diese insbesondere sind es, von denen man spricht, wenn man Kenner und Liebhaber einander entgegen setzt, weil sie das Schöne der Kunst empfinden und dadurch gerührt werden, ohne eigentlich zu wissen, warum es schön ist, oder ohne die besondern, so wohl ästhetischen, als mechanischen Mittel zu kennen, wodurch es hervorgebracht wird.

**Liebhaber**, Concert, ist eine solche öffentlich veranstaltete Musik, die hauptsächlich von solchen Personen ausgeführt wird, welche die Tonkunst bloß zu ihrem Vergnügen, und ohne sich dadurch Unterhalt zu verschaffen, treiben.

**Lied!** Mit diesem Namen bezeichnet man überhaupt jedes lyrische Gedicht von mehreren Strophen, welches zum Gesange bestimmt, und mit einer solchen Melodie verbunden ist, die bey jeder Strophe wiederholt wird, und die zugleich die Eigenschaft hat, daß sie von jedem Menschen, der gesunde und nicht ganz unbiegsame Gesangorgane besitzt, ohne Rücksicht auf künstliche Ausbildung derselben, vorgetragen werden kann. Hieraus folgt, daß die Melodie eines Liedes weder einen so weiten Umfang der Töne,

noch solche Singmanieren und Sylbendehnungen enthalten darf, wodurch sich bloß der künstliche und ausgebildete Gesang der Art auszeichnet, sondern daß der Ausdruck der in dem Texte enthaltenen Empfindung durch einfache, aber desto treffendere Mittel erlangt werden muß.

Das Lied begreift verschiedene Arten und Gattungen unter sich, deren charakteristischer Unterschied theils durch den Inhalt, theils durch die Form bestimmt wird. Daher heißt es irgendwo: \*) „Von dem Oratorium bis auf das Sonnet, bis auf das Rondeau, hat jede (Art der lyrischen Poesie) ihren Unterscheidungscharakter, ob er gleich bei wenigen etwas mehr ist, als Gegenstand oder Form. Die Ode und das Lied sind die einzigen, die sich innerlich unterscheiden. Der Ausdruck zwar, das Colorit und der Ton sind anders modificirt in der Ode, anders in dem Liede, aber dieses Körperliche des Gedichtes ist, was es ist, durch den Geist. Auch liebt in der Form das Lied die Mannigfaltigkeit nicht, wie die Ode, aber die Ode kann die Gleichförmigkeit des Liedes annehmen. Das fühlende Herz dichtet ein Lied, oder eine Ode, je nachdem es gestimmt ist.“

Ist das Lied geistlichen Inhaltes, so wird es gemeinlich in diejenige höchst einfache Art der Melodie eingetheilt, die man den Choralgesang nennet. Dabin gehören 1) die Hymne oder dasjenige Lied, dessen Inhalt insbesondere zum Lobe des Schöpfers bestimmt ist; 2) die Litaneen, welche eine Bitte um Abwendung gewisser sogenannten Landplagen, oder um die Unschadbarkeit gewisser Naturbegebenheiten zum Gegenstande hat, und 3) dasjenige Lied, dessen Inhalt sich auf religiöse Handlungen und Bestimmungen beziehet, und mit keinem besondern Beynamen bezeichnet ist. Ist hingegen das Lied nicht religiösen Inhaltes, so wird die Melos

\*) Ode auf das Geburtsfest der Durchl. Fürstin Auguste Luise Friederike etc. nebst einer Abhandlung über die Cantate von Joh. Heinr. Weigmann, Seite 19.

die jederzeit in den sogenannten Figuratsang eingekleidet, und behält den allgemeinen Namen eines Liedes, wenn sein Inhalt moralisch, scherzhaft, verliebt oder satyrisch ist; hat es aber Tapferkeit oder die Aufmunterung zum Widerstande gegen den Feind des Vaterlandes zum Gegenstande, so nennet man es insbesondere ein Kriegslied; oder bezieht sich der Inhalt auf lokale Verfassung des Staates, auf Sitten, auf das häusliche Leben, auf besondere Verrichtungen der verschiedenen Volksklassen u. s. w., so nennet man es ein Volkslied.

Weil die bestren Menschen, bey welchen das Empfindungsvermögen noch nicht durch Alter, durch Uebersättigung aller Arten des Sinnesgenusses, durch Veraubung ihrer Freyheit und durch andere Umständen abgestumpft ist, einen besondern Hang empfinden, die Gefühle, von denen sie durchdrungen sind, und die für ihr Herz viel Interesse haben, singend auszudrücken, und weil in der modernen Musik das Lied das einzige Kunstprodukt ist, wodurch jedes Individuum auch ohne besondere Kunstbildung sich durch Gesang vergnügen, oder sich im Drange seiner unangenehmen Empfindungen Erleichterung verschaffen kann, so bedarf es keines Beweises, welch ein wichtiges Kunstprodukt der vereinten Poesie und Musik das Lied sey. Bedenkt man überdies, welch einen Einfluß gute und zweckmäßige Lieder, die für die besondern Tugenden und Bedürfnisse der verschiedenen Klassen der Bürger eines Staates eingerichtet sind, auf die Bildung des Herzens haben können; bedenkt man, daß bey den jetzigen Einrichtungen der Staatsverfassungen die Dichtkunst und Musik nicht so, wie ehemals bey Griechen, in die Angelegenheiten des Staates vermischt sind, und daß also heutzutage das Lied das einzige Produkt der Ton- und Dichtkunst sey, an dessen Inhalte noch jede Volksklasse, noch jedes Individuum derselben, unmittelbares Interesse finden kann, so muß man sich allerdings wundern, daß man den Opern, Sinfonien, Sonaten

u. d. gl. das Lied fast ganz aufopfert. —

Wer die Vorfertigung eines Liedes für eine Kleinigkeit hält, an die man sich wagen darf, ohne die Fähigkeit zu besitzen, größere Tonstücke bearbeiten zu können, irrt sich eben so sehr, als derjenige, welcher glaubt, der wahre Ausdruck der Empfindungen könne bloß durch lange Ausführungen der Tonstücke, und durch Anhäufung vieler Instrumente bey der Begleitung des Gesanges, erreicht werden. „Freylich (sagt Sulzer) erfordert das Lied weder schwere Kunstlepen des Gesanges, noch die Wissenschaft, alle Schwierigkeiten, die sich bey weit ausschweifenden Modulationen zeigen, zu überwinden. „Aber es ist darum nichts geringeres durch eine sehr einfache und kurze Melodie den geradesten Weg nach dem Herzen zu finden. Denn hier kommt es nicht auf die Verlustigung des Ohres an, nicht auf die Bewunderung der Kunst, nicht auf die Ueberraschung durch künstliche Harmonien und schwere Modulationen; sondern lediglich auf Nahrung.“

Liederspiel. Eine neue Gattung von Schauspiel mit Gesang, die von dem Königl. Preussl. Kapellmeister Herrn Reichardt erfunden worden ist, von welchem auch das erste Schauspiel dieser Gattung, unter dem Titel: Liebe und Treue, im Jahre 1800 zu Berlin aufgeführt wurde.

Ueber den Zweck und über die Einrichtung dieser neuen Gattung des Singspiels drückt sich der Erfinder in einem Aufsatze, welcher in dem 43ten Stücke der allg. musikal. Zeitung vom Jahre 1801, unter dem Titel: Etwas über das Liederspiel, enthalten ist, auf folgende Art aus: „Mit Bedauern sah ich, wie das deutsche Opernpublikum immer mehr und mehr bloß an halbsprechenden Schwierigkeiten und betäubenden Geräusch Gefallen fand; die angenehmsten Lieder, — die allein Einfluß auf die Gesangs- und die großen Publikums und selbst auf dessen frohen Lebensgenuß haben können — sah ich oft unbeachtet vor-

„über tönem. Der einfache, rührende, bedeutende Vortrag verständiger, gefühlvoller Sänger und Sängereinnen blieb oft ohne Theilnahme, wenigstens ohne laute Theilnahmebezeugung, welche die Sänger allein von jener unterrichtet. Sobald aber einer nur aus Verbestärkten hohe und tiefe Töne schnell hinter einander hervorgurgelte, war des Klatschens und Beifallrufens kein Ende, Das deutsche große Publikum scheint sogar noch nicht einmal den Begriff gefaßt zu haben, daß die einzige wahre und große Schwierigkeit in der Kunst nur darin besteht, daß das Hervorgebrachte — welcher Art es auch seyn mag — rein und vollendet sey. — — Alles dieses — kränkte und indignirte mich immer mehr. Ich sah dabei, daß ein nicht geringer Theil des Theaterpublikums selbst dabei litt, aber fast immer vergessens strebte, durch seine bessere Stimme dem Parterre eine bessere Richtung zu geben. Das brachte mich auf den Gedanken, es mit einem kleinen liedermäßigen Stücke, dessen ganzer Charakter nur auf Einen angenehmen Eindruck abzwicke, zu versuchen, ob das Theaterpublikum wohl wieder für das Einfache und bloß Angenehme zu interessiren seyn möchte. Ich sah mich nach einem Gegenstande um und glaubte ihn in einem kleinen Stücke zu finden, das ich vor einigen Jahren schon zu einem ganz andern Zwecke — zu einem häuslichen Feste für meine eigne Familie — bereitet hatte. Absichtlich hatt' ich damals Lieder von Göthe, Herder und Schiller und einige Volkslieder darinnen angebracht, die allen im Hause Lieblingslieder waren, die alle singen konnten und die durch eine kleine Instrumentalbegleitung hinlänglich unterstütz't wurden. Diese Lieder waren auch dem Publikum schon längst bekannt; und daß solche bekannte Liedermelodien auch auf ein großes Publikum annehm wirken, wenn sie vom Theater, in einer interessantesten Situation, von guten Sängern, und von einer angenehmen Instrumentalbegleitung unterstütz't, vorgebra-

gen werden, hatt' ich öfterer und eben erst an einem eignen Liede in der Geisterinsel erfahren.“ — — — „Daß jenes kleine Stück eigentlich sentimentaler Art war, ließ ein deutsches Publikum mich eben nicht scheuen. Schon in frühern Jahren, wenn ich mich in Paris an manchem witzigen und satyrischen Baudevilles' Stück ergößte, und mir der Gedanke kam, das angenehme, unterhaltende Geschlecht auch auf deutschen Boden zu verpflanzen, ward ich nur zu bald gewahr, daß wir das eigentliche französische Baudevilles' Stück, dessen Seele Witz und Satyre ist, gar nicht haben könnten, weil wir keine witzigen und satyrischen Lieder haben, die allgemein gesungen und sentirt würden; und weil, wenn es uns auch nicht an Dichtern fehlen sollte; die Witz und Welt genug hätten, nur das leichte, lose Geschlecht mit Glück zu bearbeiten, unser großes Publikum doch wohl schwerlich Sinn und Geschmack dafür haben möchte.“ „Unsre Lieder bestehen größtentheils aus empfindsamen Liebesliedern und aus Trinksliedern. Da es mir diesmal aber nur um einen angenehmen Eindruck zu thun war, hielt ich mich an jene.“ „Ich nannte das Stück Lieder-Spiel, weil Lied und nichts als Lied den musikalischen Inhalt des Stückes ausmachte, und ich mich sichern wollte, daß das Publikum nichts Größeres erwarten sollte. Ohne damit aber eine eigentliche Verdeutschung des Wortes Baudevilles zu beabsichtigen — über dessen Uebersung die Franzosen selbst sehr verschiedene und zum Theil sehr erzwungene Erklärungen haben — ist der eigentliche Charakter des Baudevilles' Stückes damit dennoch ausgedrückt. — — — Bey der Orchesterbegleitung hatt' ich mir bloß angenehmen sanften Charakter des Ganzen, die Beobachtung der angemessensten Zweckmäßigkeit für jedes einzelne Lied zur Pflicht gemacht. Ein Lied, wie Göthe's Jäger nachtlied, ward bloß von zwey Waldhörnern begleitet; andere, von einem Paar Fiden oder Clarinetten mit schwacher Fafise-

„gleitung eines Fagotts u. s. w.  
 „Die Saiteninstrumente wurden nur  
 „angewandt, wo es um Bewegung  
 „zu thun war und dann auch nur  
 „Quartettmäßig benutz. Statt der  
 „Ouverture spielten die Blasinstru-  
 „mente bloß eine angenehme be-  
 „kannte Liedermelodie, deren Wor-  
 „te selbst, wenn sie den Zuhörern  
 „einsielen, nicht ohne Beziehung  
 „auf das Stück waren. Das Or-  
 „chester erfüllte meine Idee auch  
 „ganz nach Wunsch. Eine kleine  
 „angenehme ländliche Dekoration  
 „ward mit Herrn Verona nach  
 „der ersten Festidee verabrebet und  
 „mehrere theilnehmende Zuschauer  
 „sanden sich in eine romantische  
 „Wald Gartenscene versetzt, die  
 „manche angenehme Reminiscenz  
 „in ihnen rege machte.“ — —

Ligato, s. Legato.

Ligatur, bedeutet in der modernen  
 Musik eben so viel, wie das Wort  
 Bindung; in der Musik unserer  
 Vorfahren bezeichnete es aber die  
 Verbindung mehrerer Noten, die

auf eine einzige Sylbe gesungen  
 wurden, und wobey mancheley  
 Regeln zu beobachten waren, weil  
 dabey die Noten von einerley Figur  
 sehr verschiedene Geltung bekamen.  
 Lignum Pflalterium. Ein Na-  
 me der Strohsiebel.

Limma. So wird ein kleines In-  
 tervall genannt, welches oft bey der  
 Berechnung der Tonverhältnisse vor-  
 kömmt, und verschiedene Sattungen  
 unter sich begreift, die man durch  
 Beywörter unterscheidet. Man hat  
 nemlich ein großes, ein klei-  
 nes, und ein Pythagorisches  
 Limma.

Das große Limma, lat. Lim-  
 ma majus, ist

1) der Unterschied zwischen der  
 kleinen Terz und dem kleinen  
 ganzen Tone; denn wenn man  
 von der kleinen Terz den kleinsten  
 ganzen Ton abziehet, so bleibt  
 ein Rest von  $\frac{25}{27}$ , welchen man  
 das große Limma nennet; s. E.

$$\begin{array}{r} \text{von der kleinen Terz} = 6 : 5 \\ \text{abgezogen den kleinen Ton} = 9 : 10 \\ \hline \text{bleibt übrig} = 54 : 50 \\ \hline \text{das große Limma} = 27 : 25 \end{array}$$

Das große Limma ist

2) der Unterschied zwischen dem  
 großen ganzen und kleinen hal-  
 ben Tone. Ziehet man diesen

von jenem ab, so bleibt eben-  
 falls das große Limma der Rest;  
 s. E.

$$\begin{array}{r} \text{von dem großen Tone} = 9 : 8 \\ \text{abgez. den kleinen halben Ton} = 24 : 25 \\ \hline \text{bleibt Rest} = 216 : 200 \\ \hline \text{das große Limma} = 27 : 25 \end{array}$$

Dieses große Limma besteht aus  
 der Dießis und aus dem kleinen

Limma; s. B.

$$\begin{array}{r} \text{die Dießis} = 128 : 125 \\ \text{und das kleine Limma} = 135 : 128 \\ \hline \text{640} \quad 1000 \\ \text{384} \quad 250 \\ \text{128} \quad 125 \\ \hline \text{17280} : 16000 \\ \hline \text{machen} = 216 : 200 \\ \hline \text{das große Limma} = 27 : 25 \end{array}$$

und ist um das syntonische Komma größer, als der große halbe Ton; daher besteht das große Limma

$$\begin{array}{r} \text{der große halbe Ton} \\ \text{und das syntonische Komma} \end{array} \begin{array}{r} = 16 : 15 \\ = 81 : 80 \\ \hline 1296 : 1200 \\ 6) \\ \hline \text{machen} \\ 216 : 200 \\ 8) \\ \hline \text{das große Limma} = 27 : 25 \end{array}$$

Das große Limma und der kleine ganze Ton machen zusammen die

$$\begin{array}{r} \text{der kleine Ton} \\ \text{und das große Limma} \end{array} \begin{array}{r} = 10 : 9 \\ = 27 : 25 \\ \hline 270 : 225 \\ 5) \\ \hline \text{machen} \\ 54 : 45 \\ 9) \\ \hline \text{die kleine Terz} = 6 : 5 \end{array}$$

Das große Limma und der kleine halbe Ton machen zusammen den

$$\begin{array}{r} \text{das große Limma} \\ \text{und der kleine halbe Ton} \end{array} \begin{array}{r} = 27 : 25 \\ = 25 : 24 \\ \hline 135 : 100 \\ 54 : 50 \\ \hline 675 : 600 \\ 5) \\ \hline \text{machen} \\ 135 : 120 \\ 5) \\ \hline 27 : 24 \\ 3) \\ \hline \text{den großen Ton} = 9 : 8 \end{array}$$

Das kleine Limma ist

1) der Unterschied zwischen dem großen ganzen und großen halben Tone. Wenn man diesen

$$\begin{array}{r} \text{von dem großen Tone} \\ \text{abgez. den großen halben Ton} \\ \text{bleibt das kleine Limma} \end{array} \begin{array}{r} = 9 : 8 \\ = 15 : 16 \\ \hline = 135 : 128 \end{array}$$

2) ist das kleine Limma der Unterschied zwischen der reinen und

$$\begin{array}{r} \text{von der reinen Quinte} \\ \text{abgezogen die verminderte} \\ \text{bleibt} \end{array} \begin{array}{r} = 3 : 2 \\ = 45 : 64 \\ \hline 135 : 128 \end{array}$$

3) ist das kleine Limma auch der Unterschied zwischen der über-

$$\begin{array}{r} \text{von der übermäßigen Quarte} \\ \text{abgezogen die reine} \\ \text{bleibt} \end{array} \begin{array}{r} = 45 : 32 \\ = 3 : 4 \\ \hline 135 : 128 \end{array}$$

auch aus dem großen halben Tone und aus dem syntonischen Komma, s. E.

kleine Terz aus; als

großen ganzen Ton; s. B.

von jenem abziehet, bleibt der Rest 135 : 128, den man das kleine Limma nennt; s. E.

verminderten Quinte; als

mäßigen und reinen Quarte; s. E.

4) ist es auch der Unterschied zwischen dem großen halben Tone und zwischen dem Diaschisma; denn wenn man von dem gro-

vom großen halben Tone  
abgezogen das Diaschisma

$$\begin{array}{r} = 16 : 15 \\ = 2025 : 2048 \\ \hline 80 \quad 120 \\ 32 \quad 60 \\ \hline 320 \quad 300 \end{array}$$

bleibt

$$\begin{array}{r} 32400 : 30700 \\ 8) \end{array}$$

das kleine Limma

$$\begin{array}{r} 405 : 384 \\ 3) \\ \hline 135 : 128 \end{array}$$

Endlich ist auch das kleine Limma  
5) der Unterschied zwischen dem

vom großen Limma  
abgezogen die Diesis

großen Limma und der Diesis;  
z. B.

$$\begin{array}{r} = 27 : 25 \\ = 125 : 128 \\ \hline 135 \quad 200 \\ 54 \quad 50 \\ \hline 27 \quad 25 \end{array}$$

bleibt

$$\begin{array}{r} 3375 : 3200 \\ 5) \end{array}$$

das kleine Limma

$$\begin{array}{r} 675 : 640 \\ 5) \\ \hline 135 : 128 \end{array}$$

Dieses kleine Limma ist um das syntonische Komma größer, als der kleine halbe Ton, und besteht also

aus dem kleinen halben Tone und aus dem syntonischen Komma, z. B.

der kleine halbe Ton  
und das syntonische Komma

$$\begin{array}{r} = 15 : 14 \\ = 81 : 80 \\ \hline 2025 : 1920 \end{array}$$

machen

$$\begin{array}{r} 405 : 384 \\ 3) \end{array}$$

das kleine Limma

$$\begin{array}{r} = 135 : 128 \end{array}$$

Das kleine Limma und der kleine ganze Ton machen zusammen die

übermäßige Sekunde; als

der kleine ganze Ton  
und das kleine Limma

$$\begin{array}{r} = 10 : 9 \\ = 135 : 128 \\ \hline 1350 : 1152 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 2) \\ \hline 675 : 576 \end{array}$$

die übermäßige Sekunde

$$\begin{array}{r} 9) \\ \hline 75 : 64 \end{array}$$

Ferner machen das kleine Limma und das Diaschisma zusammen den

großen halben Ton aus; z. E.

$$\begin{array}{r}
 \text{das kleine Limma} = 135 : 128 \\
 \text{und das Diaschisma} = 2048 : 2025 \\
 \hline
 1080 \quad 640 \\
 540 \quad 256 \\
 270 \quad 256
 \end{array}$$

$$\text{machen } 276480 : 259200$$

$$\text{den großen halben Ton} = 1728 : 16$$

Endlich machen das kleine Limma  
und die Diesis das große Limma aus, als:

$$\begin{array}{r}
 \text{das kleine Limma} = 135 : 128 \\
 \text{und die Diesis} = 128 : 125 \\
 \hline
 1080 \quad 640 \\
 270 \quad 256 \\
 135 \quad 128
 \end{array}$$

$$\text{machen } 17280 : 16000$$

$$8) \quad 216 : 200$$

$$\text{das große Limma} = 27 : 25$$

Das Pythagorische Limma \*) ist der Unterschied zwischen der großen Terz der Alten, die aus zwey großen ganzen Tönen bestand, und also das Verhältniß 81 : 64 hatte, und zwischen der reinen Quarte

4 : 3; denn wenn man  $\frac{3}{2}$  E. von der reinen Quarte c f die große Terz c g in dem angezeigten Verhältniß 81 : 64 abziehet, so bleibt für c f das Pythagorische Komma 256 : 243.

$$\begin{array}{r}
 \text{von der reinen Quarte} = 4 : 3 \\
 \text{abgezogen} = 64 : 81
 \end{array}$$

$$\text{bleibt das Pythag. Limma } 256 : 243$$

folglich ist der übrig bleibende halbe Ton c f (der anstatt 256 : 243 das Verhältniß 16 : 15 haben sollte) um das syntonische Komma zu klein,

denn das Pythagorische Limma und das syntonische Komma machen zusammen den großen halben Ton aus,  $\frac{3}{2}$  E.

$$\text{das Pythagorische Limma} = 256 : 243$$

$$\text{und das syntonische Komma} = 81 : 80$$

$$\begin{array}{r}
 256 \\
 2048 \quad 19440 \\
 20736 : 19440
 \end{array}$$

$$8) \quad \text{machen } 2592 : 2430$$

$$6) \quad 432 : 405$$

$$3) \quad 144 : 135$$

$$9) \quad \text{den großen halben Ton} = 16 : 15$$

\*) Einige nennen auch das kleine Limma das Pythagorische, f. *Waltzer im Kriffel Limma*.

Das Pythagorische Limma kommt auch zum Vorscheine, wenn man die Verhältnisse sechs reiner Quinten addirt; diese sechste Quinte, die gegen die Oktave des Grundtones in dem Verhältnisse 256 : 243 als großer halber Ton erscheint, ist daher um das syntonische Komma zu groß.

Die alten Griechen bezeichneten auch mit dem Worte Limma eine Pause, die der Ausgang gewisser Versarten nothwendig machte, wenn der Rhythmus im Gange erhalten werden sollte. *E. Tempus vacuum.*

**Linca**, *s. Pentacöntachordon.* **Linensystem**, ist der Name, den man den fünf parallel fortlaufenden Linien giebt, auf welchen die Tonszeichen oder Noten vorgestellt werden. *S. Noten.*

**Linón**. Der griechische Name der Saite.

**Linon asma**. Ein Trauerlied auf den Linos oder auf den Maneros der Aegyptier, welcher der Sohn des ersten ägyptischen Königes gewesen seyn soll, der in der Blüthe seiner Jahre gestorben ist.

**Lira**, als uraltes Instrument der Aegyptier und Griechen, *s. Lira.*

**Lira barbarina**, *s. Lira barbarina.*

**Lira da Braccio**, auch die italiänische Lyre genannt, ist ein veraltetes Sogeninstrument von der Größe und Form der ehemaligen Tenors Violon, welches aber mit sieben Saiten bezogen wurde, von denen fünf über dem Griffbrette lagen; die beyden andern aber liefen neben dem Griffbrette hin, und konnten nur eintönig; das ist, nur als bloße Saiten, gebraucht werden. Die Lage der Lira oder die Griffe waren mit sogenannten Bänden versehen, und man war gewohnt, sehr oft zweistimmig, und in verschiednen Sätzen auch wohl hier und da dreystimmig, auf diesem Instrumente zu spielen.

**Lira da Gamba**, auch *Lirone perfetto*, und *Arco - Viola di Lira* genannt, war mit dem vorhergehenden Instrumente von gleicher Art, und unterschied sich nur theils durch seine größere Dimension, welche verursachte, daß es wie ein Violon:

cell traktirt werden mußte, theils auch durch die Mehrheit der Saiten, deren es auf dem Griffbrette zwölf bis vierzehn, und noch zwey außerhalb desselben hatte. Es scheint, als habe man sich dieses Instrumentes besonders zum Vortrage einiger Mittelstimmen bedient; denn *Prætorius* sagt in seinem *Syntagma music.* Tom. II. S. 49. daß dazu ein Bass und Discant gebraucht werden mußte. Ohne Zweifel ist dieses Instrument das nemliche, welches in spätern Jahren in Italien unter dem Namen *Accordo* bekannt war.

**Lira rustica**, oder *pagana*, und **Lira Tedesca**, *s. Leyer.*

**Lirone perfetto**, *s. Lira da Gamba.*

**L'istello tempo**, das nemliche Zeitmaaß. Dieser Ausdruck wird zuweilen, wiewohl nicht ganz richtig, anstatt *come sopra*, oder in dem Falle gebraucht, wenn das erste Zeitmaaß eines Confectes, nachdem es durch ein anderes unterbrochen worden ist, wieder eintreten soll. Eigentlich aber wird er da gebraucht, wo eine Taktart mit einer andern abwechselte, *s. E.* der *Wuerterteltakt* mit dem *Zwey*; oder *Dreyuerteltakte*, woben aber die Viertel eben so geschwind auf einander folgen sollen; wie in dem vorhergehenden Tempo.

**Litaney**. Der Name eines solchen Gesanges, der insbesondere ein brünstiges Gebet um Abwendung der so genannten Landplagen enthält. Die Litaneyen sollen in der Mitte des fünfsten Jahrhunderts zu Vienne in Frankreich von dem Bischof *Claudius Hammer* aufgebracht worden seyn, als diese Gegend von schweren Gewittern, von Mißwachs, von vielen Wölfen, Erdbeben und andern Plagen heimgesucht worden ist.

**Litauus**. Dieses lateinische Wort bezeichnet den Zinken, die Schalmei, das Krummhorn und dergleichen Instrumente.

**Lituro**, die Laute.

**Lo**. Eine der so genannten belgischen Sphlen. *S. Colmisation.*

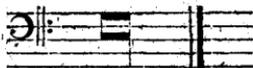
**Lobgesang**, *s. Hymne.*

**Lokrische Tonart**. So wird auch oft die hypodorische oder mikro-

lydische Tonart der Alten genannt.  
S. Ebnart.

**Lolichmium**, war eine Art von Gymnasium nahe bey der Stadt Olympia, welches denjenigen zu allen Zeiten offen stand, die sich in musikalische oder poetische Wettstreite einlassen wollten.

**Longa**. Eine Note von vier Schlägen, die in unserer modernen Ton- schrift nicht mehr gebräuchlich ist. Ihre Gestalt ist folgende



Die Longa galt vor Zeiten in dem so genannten modo minori perfecto drey Breves, in dem imperfecto aber nur zwey.

**Longitudinalschwingungen**, s. Klang.

**Loure**. Eine Tanzmelodie von langsamer Bewegung und von ernsthaftem Charakter, die in den Dreyvierteltakt, oder auch in den durch die Zusammenziehung desselben entstehenden Sechsvierteltakt gesetzt wird. Sie fängt in dem Aufschlage des Taktes an, und besteht aus zwey Theilen, deren jeder 8, 12 bis 16 Takte enthalten kann. Wegen der langsamen Bewegung des Tanzes erfordert sie, um den Tänzer gleichsam im Gleichgewichte zu erhalten, auf dem ersten und dritten Viertel, vorzüglich aber auf dem ersten, einen merklichen Accent, den sie gewöhnlich in folgender Notensfigur erhält,



die nur selten in Noten von geringerem Werthe zergliedert wird. Loure ist auch der Name eines alten, der Musette oder Sackpfeife ähnlichen Instrumentes.

**Lucernitates**, wurden die Lieder genannt, welche die ersten Christen bey ihren nächtlichen religiösen Zusammenkünften sangen.

**Lugubre**, traurig, schöhnend.

**Luogo**, wird gemeinlich in den Stimmen für die Violine oder Biolo in la. (zuweilen auch in lo.

von loco) abgefürzt, und zeigt an, daß nach einer Stelle, bey welcher die Noten um eine Oktave höher gespielt werden mußten, wieder angefangen werden soll, sie in der Oktave zu spielen, in welcher sie geschrieben sind. Siehe Abkürzung. Zuweilen findet man es auch nach solchen Stellen, die auf Art des Flageolets gespielt worden sind, wo es anzeigt, daß der Satz, wo es steht, wieder auf die gewöhnliche Art vorgetragen werden soll.

**Lulingando**, einschmeichelnd, sanft. Luth. Der französische Name der Laute.

**Lydisch**, ist der Name einer der authentischen Tonarten der Griechen, die *Plinius* nebst der Dorischen und Phrygischen für die älteste hält. Nach dem *Apulejus* ist sie besonders zu Klagen und Trauerkiebern geeignet. In ihrer Tonleiter sind die beyden halben Töne zwischen der vierten und fünften, und zwischen der sechsten und achten Stufe enthalten; sie entspricht das der unserer Tonleiter *f g a h c d e* — *f*. In dieser Tonart sind keine Kirchenlieder mehr vorhanden, weil sich statt des in dieser Tonart ursprünglichen Tones *h* schon vor vielen Jahrhunderten der Ton *b* eingeschlichen hat, und daher diese Lydische Tonart als eine verfezte Ionische Tonart gebraucht wurde.

**Lyra**. Das erste Saiteninstrument des grauesten Alterthumes; wahrscheinlich auch eine der ersten Erfindungen zum Vergnügen des menschlichen Geistes, nachdem er für Unterhalt und persönliche Sicherheit gesorget hatte. Jahrtausende hindurch diente es den Gesängen zum Lobe der Götter und zum Andenken der Helden zur Begleitung. So weit die historischen Nachrichten reichen, war es ägyptischen Ursprungs. *Apollodor* beschreibet die Erfindung; Geschichte desselben auf folgende Art: *Hermes*, an dem Ufer des Nil's lustwandelnd, stieß zufälligerweise an eine Schildkröte, die nach der Ueberchwemmung des Stromes auf dem Trocknen zurück geblieben, und deren Fleisch von der Sonne dergestalt ausgetrocknet war, daß die Schale weiter nichts enthielt als Knorpel

und die durch die Austrocknung angespannter, und dadurch klangfähig gewordenen Sehnen. Der Klang, den diese Sehnen durch das Anstoßen an diese Schale von sich gaben, veranlaßte den Hermes zu der Erfindung der Lyra, die er in der Form einer Schildkröten-schale verfertigte, und mit drey Saiten von getrockneten Sehnen todter Thiere bezog. \*) Man vermutet, daß Hermes diese drey Saiten dergestalt gestimmt habe, daß die erste zur zweyten einen halben, die zweyte zur dritten aber einen ganzen Ton ausmache.

Die Griechen, die dieses Instrument ohne Zweifel von den Aegyptiern erhalten, und es nur auf diese oder jene Art verbessert, und mit mehr Saiten bezogen haben, schreiben die Erfindung desselben ihrem Merkur zu. Die unter ihnen gebräuchlichen Lyren hatten die Form zweyer Widderhörner, zwischen welche die Saiten gezogen wurden, und denen ein der Schildkröten-schale ähnliches Corpus zum Klangboden diente. Nach der Meinung der mehresten Alterthumsforscher war sie mit sieben Saiten bezogen, die entweder mit einem Plektrum gespielt, oder, so wie unsere Harfe, mit den Fingern gerissen wurden. Noch heut zu Tage bedient man sich in Abyssinien und den angrenzenden Ländern dieses Instrumentes zu Begleitung des Gesanges, und bezieht es ebenfalls mit sieben Saiten.

Es gab in Aegypten auch noch eine Lyre von dreyeckichter Form, deren Abbildung man auf einem übrig gebliebenen alten ägyptischen Kunstwerke gefunden hat. Uebers dies wird in den Schriften der Alten einer

Lyra hexachordis, (sechssaitigen,) einer

Lyra Lesbia, dessen sich Arion aus der Insel Lesbos bediente, einer

Lyra Pythagorae, u. d. gl. gedacht, die ohne Zweifel alle nur in

Kleinigkeiten von der gewöhnlichen Lyre verschieden waren. Die Lyre des Pythagoras soll jedoch die Gestalt eines Dreypfüßes gehabt haben.

Von dem Wiederaufleben dieses uralten Instrumentes, oder von dem Instrumente, welches seit kurzer Zeit in Frankreich sich zum Lieblingsinstrumente des schönen Geschlechts erhoben hat, s. den Artikel Lyre-Guitarre.

Lyra barberina. Ein veraltetes Saiteninstrument, welches in dem 17ten Jahrhunderte von einem Partrier zu Florenz, mit Namen Giov. Bapt. Dohi erfunden, und von dem Erfinder auch Amphichordum genannt worden ist.

Lyra da Braccio, s. Lira da Braccio.

Lyra da Gamba, siehe Lira da Gamba.

Lyra rustica, und

Lyra Tedesca, s. Leyer.

Lyra triangularis, s. Lyra.

Lyre-Guitarre. Ein neues Saiteninstrument, welches kürzlich in Frankreich erfunden worden ist, und sich daselbst zum Lieblingsinstrumente des schönen Geschlechts zu erheben scheint. Es hat die Form der alten Lyra, die man mit einem Griffbrette verbunden hat, wodurch es dem Traktement der Guitarre ähnlich geworden ist.

Dieses Instrument ist mit sechs Saiten bezogen, die in die Töne E

A d g h e gestimmt werden, wodurch vermittelst der Griffe auf dem mit Bänden versehenen Griffbrette ein Umfang der Töne von dem großen E bis zum zweygestrichenen a hervorgebracht wird. Eine Abbildung dieses Instrumentes, welcher zugleich eine tabellarische Anleitung die Töne zu greifen beygefügt ist, findet man in dem 47ten Stücke der allg. musk. Zeitung vom Jahre 1801.

\*) Auf welche Art hernach die Widderhörner, zwischen welche späterhin die Saiten gezogen wurden, mit diesem Corpus in Verbindung gebracht wurden, ist unbekannt.

## M.

**M.** Dieser Buchstabe kommt in der Musik mit Beyfügung anderer Buchstaben auf verschiedene Art vor, Z. B. *mf. d. i. mezzo forte*, oder *meno forte*; *mp. d. i. mezzo piano* oder *meno piano*. *S. Meno* und *Mezzo*.

**Ma**, aber. Diese Partikel wird zu weilen gebraucht, wenn die Ueberschrift eines Tonstückes durch ein Beywort näher bestimmt wird; z. E. *allegro ma non tanto*, oder *allegro ma non troppo*, nicht allzu hurtig. — *Ma* ist aber auch eine der so genannten belgischen Sylben; s. *Solmisation*.

**Maanim**, **Minagoghinim**, oder **Kugelpanke**, war ein Klapperinstrument der Hebräer. Es bestand aus einem länglich hohlen Körper oder Cylindrer, über welchen ein Drath oder eine Saite gezogen war, an die man Kugeln anreihete; die, wenn sie bedrückt wurden, theils an einander selbst, theils auch an das Material des Corpus stießen, und dadurch mehr ein Geräusch, als einen Ton, verursachten.

**Machol**, **Maghol** oder **Michol**. Ein hebräisches Saiteninstrument, über dessen eigentliche Form und Beschaffenheit man keine Gewisheit hat. Einige halten es für ein Horninstrument, andere aber für eine Art von Sistrum. In den alten Abbildungen desselben siehet man es stets als ein Vogelinstrument vorgestellt.

**Madrigal**. Ein veraltetes Tonstück, welches ursprünglich für den Gesang bestimmt war, in der Folge aber auch für bloße Instrumentalmusik gesetzt wurde. Der Inhalt des Textes der ältesten Madrigale soll das Landleben zum Gegenstand gehabt haben, und das Wort *Madrigal* soll von *Mandra* (Heerde oder Haufe) abstammen, und daher auch oft *Mandrial* genannt worden seyn. \*) Der Text zu solchen Madrigalen hatte keine bestimmte Form,

und konnte aus 8 bis 16 Zeilen von willkürlicher Länge bestehen. „Dabei gebrauchte musikalische Styl“ (sagt Forkel in einer Anmerk. zu seiner Uebersetzung der Geschichte der italiänischen Oper von Arceaga, B. 1. S. 244) „war ursprünglich ein taktmäßiges Recitativ. Nachher wurde er aber gesangreicher, und verwandelte sich endlich gar in einen sehr ausgearteten Fugestyl. Die Motetten sind gewissermaßen an dessen Stelle getreten. Die Art des Madrigalgesanges wurde, sogar auf Instrumente übergetragen; dabei findet man aus dem 16ten und 17ten Jahrhunderte auch Madrigale für die Orgel und andere Instrumente.“

**Giacomo Arca del**, Kapellmeister des Cardinal di Lorena im 16ten Jahrhunderte, ist der erste gewesen, welcher zu Rom Madrigale in Musik gesetzt hat, von welchen er ums Jahr 1572 zu Venedig 5 Bücher hat drucken lassen. \*\*)

**Maeftolo**, majestätisch, erhoben, oder mit Würde. Dieser Charakter verlangt beynahc eben die Art des Vortrages, die oben in dem Artikel *con gravità* beschrieben worden ist.

**Magadis**. Ein Saiteninstrument der Griechen, von dessen Beschaffenheit man weiter nichts weiß, als daß es 20 Saiten gehabt hat, von welchen zwey und zwey in die Oktave gestimmt wurden. Esander aus Syrcion soll der Erfinder desselben gewesen seyn.

**Maggotate**, bedeutet einen Gesang auf den wiederkehrenden Frühling. Es war nemlich ehedem (besonders in Italien) gebräuchlich, daß die Jünglinge vor den Häusern ihrer Geliebten in den ersten Tagen des Maimonats einen kleinen Baumpflanzten, und um denselben herumtanzend gewisse Lieder zum Lobe des Frühlings und der wieder be-

\*) S. des Herrn von Biankenburgs Zufüge zu dem Artikel *Cantate* in der *Encyclopädie* der schönen Künste.

\*\*) S. Gerbers *Tonkünstlerlexikon*, 1 Th. S. 64.

ginnenden Landwirtschaft sanger.  
Nach Meißens Nachlese des  
sonderer Nachrichten von Italien  
wurden solche Frühlingsgesänge in  
dem Florentinischen auch von Ges-  
sellchaften Balermdädchen gesungen.  
Von dieser Gewohnheit ist die Res-  
densart cantaro il Maggio (das  
Maifingen) entstanden.

**Maggiore**, Major, zeigt 1) an,  
daß in einem Tonstücke, welches  
aus einer weichen Tonart gesetzt ist,  
die Modulation, nach einer vorher-  
gegangenen Cadenz in der Grund-  
tonart, ohne einen besondern Ueber-  
gang in die harte Tonart tritt,  
und daß in derselben eine vollstän-  
dige Periode gemacht worden ist.  
Dieses geschieht besonders in dem  
Rondo- und in der Romantze, wo  
der zweite Zwischenatz (Couplet)  
gemeinlich eine Periode in der  
harten Tonart ausmacht, wenn bey  
einem solchen Tonstücke eine weiche  
Tonart zum Grunde liegt; das  
Wort Maggiore zeigt 2) an, daß  
in einem Tonstücke in der harten  
Tonart die Modulation wieder in  
den Hauptton übergehe, nachdem  
zuvor eine Periode in der weichen  
Tonart, oder ein Minoro eingeschalt-  
et worden war.

**Maghol**, s. Machol.

**Magnificat**. Der Lobgesang, den  
Maria im Hause des Zacharias  
anstimmte, und der noch heut zu  
Tage sowohl bey dem katholischen  
als protestantischen Gottesdienste,  
und zwar gemeinlich mit Instru-  
mentalbegleitung aufgeführt wird,  
und dessen Textsworte in dem er-  
sten Kapitel des Evangel. Luc. vom  
46 bis 55ten Verse enthalten sind.  
Den Namen Magnificat hat diese  
Hymne deswegen erhalten, weil sich  
die lateinische Uebersetzung derselben  
mit den Worten Magnificat anima  
mea anfängt.

**Magrepha**. Unter diesem Namen  
ist ein Instrument der Hebräer be-  
kannt, welches nach der Beschrei-  
bung der Talmudisten mit einer  
Orgel viel Aehnlichkeit hat. Man  
soll den Ton dieses Instrumentes  
zehn tausend Schritte weit, nach  
andern aber gar zehn Meilen weit  
gehört haben; und wenn es in

dem Tempel zu Jerusalem gespielt  
wurde, soll in ganz Jerusalem kein  
Mensch den andern haben verstehen  
können. Weil die Beschreibungen  
dieses Instrumentes theils so wider-  
sprechend, theils auch so fabelhaft  
sind, hat man schon längst die ganze  
Einrichtung und fabelhafte Wirkung  
desselben für eine Pralerey der Tal-  
mudisten gehalten, besonders weil  
in den Büchern des alten Testa-  
mentes unter diesem Namen keines  
musikalischen Instrumentes gedacht  
wird.

**Major**, s. Maggiore.

**Malende Sinfonien**, s. Sim-  
phonies à programmes.

**Malerey**, oder musikalische  
Gemälde. Wenn in einem Ton-  
stücke gewisse Bewegungen oder  
Töne aus der leblosen Natur nach-  
geahmt werden, wie z. B. das  
Rollen des Donners, das Brausen  
des Meeres, oder das Säuseln des  
Windes u. d. gl. so nennt man  
eine solche Nachahmung eine Ma-  
lerey oder ein Gemälde. Es lassen  
sich zwar allerdings einige Aehnlich-  
keiten solcher Naturbegebenheiten  
durch musikalische Töne und durch  
die Bewegung derselben in die  
Musik übertragen; allein die Kunst  
verleugnet ihre Natur, indem sie  
den Ausdruck solcher Schilderungen  
übernimmt; denn nicht Begriffe  
von leblosen Dingen, sondern Em-  
pfindungen und Gefühle des Herz-  
zens darzustellen, ist ihr einziger  
und letzter Zweck. Die meisten  
Arten von solcher Malerey sind  
auch schon aus dem Gesichtspunkte  
verwerflich, aus welchem sie die  
Aufmerksamkeit von der Hauptsache  
auf Nebensachen hinführen, die zwar  
der Einbildungskraft freyes Spiel  
lassen, aber der Empfindung zu-  
gleich die Nahrung zu ihrer Fort-  
dauer rauben. „In der Musik“  
(sagt ein gewisser Autor.) „ist  
es besser, gar keine, als falsche  
Ideen zu haben; und immer sicher-  
er, sich auf die bloße Wirkung  
des Eindrucks zu verlassen, als  
auf die müßigen Spielwerke ei-  
ner gezwungenen Einbildungs-  
kraft.“

\*) D. Webb, in seiner Betrachtung über die Verwandtschaft der Poesie und Musik.

Man hat es daher schon längst als ein kleinliches und dem guten Geschmacke zuwider laufendes Spielswerk betrachtet, wenn der Tonseher, der einen Text bearbeitet, jedes aus der leblosen Natur entlehnte Gleichniß des Dichters, oder jedes zufällig zu einer solchen Malerey Gelegenheit gehende Wort, erhascht, und darüber eine Malerey beginnt.

Es kommen aber auch zuweilen Fälle vor, wo sich solche Tongemälde unmittelbar auf die Schilderung des Seelenzustandes selbst beziehen, oder wo sie Ausdruck der Bewegung der Empfindungen sind. Ein Beispiel wird dieses deutlicher machen. Wenn der Tonseher sich z. B. bey der Arie aus Wielands Alceste:

Zwischen Angst und zwischen Hoffen  
Schwankt mein Leben; wie im  
Nachen

Der empörten Flut ein Nachen  
Wenglich zwischen Klippen treibt —  
einer gewissen unruhigen und schwankenden Bewegung der Töne bedient, so ist diese Art der Bewegung eines derjenigen Kunstmittel, diesen Seelenzustand auszudrücken. Hier muß man also nicht glauben, als sey die Absicht des Tonsehers durch diese unruhige und schwankende Bewegung ein Gemälde eines Nachens darzustellen, welcher in empörten Fluten hin und her geworfen wird, oder die empörte Flut selbst zu malen; sondern hier ist die schwankende und unruhige Bewegung der Töne auf das genaueste mit dem zwischen Angst und Hoffnung kämpfenden Herzen, und also mit der Natur der Empfindung selbst, verwandt.

Eine weitläufigere Würdigung dieses Gegenstandes findet man in der Abhandlung von Joh. Jac. Engel: Ueber die musikal. Malerey. Berl. 1780.  
Mancando, abnehmend; s. Diminuendo.

Mandoline, zuweilen auch Mandorá genannt, ist ein Saiteninstrument, welches in Ansehung der Form und des Traktementes der Laute ähnlich, aber weder mit einem

so langen Halse versehen, noch mit so vielen Saiten bezogen ist, wie die Laute.

Die Mandoline hat vier gedoppelte Saiten, die eben so gestimmt werden, wie die vier Saiten der Violine, nemlich  $g \ a \ a \ o$ . Zum  $o$  nimmt man zwey schwache Darmsaiten; zum  $a$  bedient man sich zweyer Stahlsaiten von Nummer 7, und zum  $d$  zweyer Messingsaiten, die aber beyde aus schwarzem Drahte zusammengedreht sind. Das  $g$  besteht entweder aus zwey seidenen und mit Silberdrahte überspinnenen Saiten, oder man bedient sich nur einer derselben, und nimmt zu der andern eine Messingsaiten, die man in die Oktave stimmt.

In deutscher Sprache ist keine Anweisung zum Traktement dieses Instrumentes vorhanden; französisch aber hat man eine solche Anweisung von einem italiänischen Konkünstler mit Namen Fouchetti, unter dem Titel: Methode pour apprendre facilement à jouer de la Mandolino à 4 et à 6 Cordes. Paris, 1770.

Mandora, s. Mandoline.

Mandurchen, s. Pandurino.

Manieren. Im allgemeinen Sinne des Wortes hat man darunter alle Verzerrungen der melodischen Hauptnoten, oder die verschiedenen Arten der Figuren zu verstehen, die aus dem mannigfaltigen Vermischungen der harmonischen Nebennoten und der durchgehenden und Wechselnoten mit den Hauptnoten der Melodie zum Vorschein kommen. \*) Gemeinlich versteht man aber darunter nur gewisse einzelne Figuren, deren sich der Tonseher zur Auszierung der Melodie bedient, die man in Satz- und Spielmanieren unterscheidet. Der Unterschied zwischen beyden ist noch etwas unbestimmt. Gemeinlich versteht man unter Schemen solche Figuren, die in den Notenstimmen ausgeschrieben werden, und eine gewisse bestimmte Form haben, wie z. B. die Figuren, die man Lauser, Balzen,

Kauscher, Schwärmer u. s. w. nennt. Unter Spielmanieren hingegen versteht man solche Auszierungen des Gesanges, die nicht ordentlich in Noten ausgeschrieben und in den Takt eingetheilt sind, sondern entweder durch besonders dazu angenommene Zeichen bemerkt, oder vermittelt kleiner Noten vorgekellert werden, die nicht in den Takt eingetheilt sind, und der sich die Ausführer der Solostimmen oft auch bey solchen Stellen der Melodie bedienen, wo sie nicht ausdrücklich von dem Tonsetzer angezeigt worden sind. Diese Spielmanieren, die man auch willkürliche Auszierungen des Gesanges nennet, sind gleichsam die Würze der Melodie; es gehören dahin

- 1) der Triller;
- 2) der Vorschlag;
- 3) der Nachschlag;
- 4) der Wortent;
- 5) der Doppelschlag;
- 6) der Schleißer;
- 7) der Pralltriller;
- 8) die Hebung;
- 9) das Sattament, und
- 10) das Durchziehen.

Von der Form, Beschaffenheit, und von der Vortragsart dieser Manieren wird in ihren besondern Artikeln gehandelt.

Im engern Sinne des Wortes versteht man unter Manieren diejenige Auszierung der Melodie, die der Ausführer einer Solostimme ohne Vorschrift des Tonsetzers hinzuzügt, und die man im Französischen Broderies nennet. Sie bestehen theils aus den so eben angezeigten Spielmanieren, theils aus andern Noten, die der Ausführer zu seiner Parthe hinzu thut, um den Gesang entweder lebhafter zu machen, oder einen Satz, der mehrmals vorkommt, in einer veränderten Gestalt darzustellen u. s. w. „Aus nichts (sagt Rousseau \*) kann man besser den guten oder schlechten Geschmack des Tonkünstlers erkennen, als aus der Wahl und dem Gebrauche, den er von diesen Stücken macht.“

Beim Vortrag der Rippenstimmen ist es durchaus nothwendig, daß sich der Ausführer derselben aller solcher Manieren enthalte, die nicht ausdrücklich von dem Tonsetzer vorgeschrieben sind. Beim Vortrag der Solostimmen begünstigt die Gewohnheit den willkürlichen Gebrauch solcher Manieren, und es wird bey der Ausführung derselben, besonders im Adagio, oft so viel maniert, daß der eigentliche Gesang des Tonsetzers darüber ganz unkenntlich wird. Gemeinlich sollen die häufigen Verzierungen die Schwäche des Vortrags des Adagio decken; denn der Solospieler, der sich eines edeln Vortrages und seiner Stärke im Adagio bewußt ist, verzert gemeinlich am wenigsten.

Man nimmt in Rücksicht auf den willkürlichen Gebrauch der Manieren beim Vortrag einer Solostimme an, daß der Ausführer freye Hand habe, diejenigen Stellen, die der Tonsetzer nicht völlig ausgemalt hat, nach eigener Willkühr zu verzieren. Um diese willkürlichen Verzierungen gehörig zu würdigen, käme es ohne Zweifel auf die Frage an, ob der Tonsetzer diejenigen Stellen seines Tongemäthes, die er, um das Gleichniß zu behalten, nicht völlig ausgemalt hat, desto weniger nicht bis zum letzten Drucker vollendet habe, um nur dem Ausführer Gelegenheit zu verschaffen, Verzierungen seiner Art anzubringen, oder ob es deswegen geschehen sey, damit gleichsam durch den Schatten, in welchem er diese Stellen gelassen hat, die Lichter der daneben stehenden Stellen um so mehr gehoben werden sollen? — Ein Bild, bey welchem helle Lichter und scharfe Drucker in allen Nebenstellen angebracht sind, bey welchem nichts in Schatten stehet, ist grell, hat keine Haltung, und das Auge findet gleichsam keinen festen Anheftungspunkt zu dessen Betrachtung. — Und sollte wohl der Tonsetzer geneigt seyn, bloß deswegen die Melodie nicht so zu schreiben, wie er sie sich denkt, oder sollte er sie sich nicht

\*) S. dessen Dictionnaire de Musique im Artikel Broderies.

nicht in ihrer (seinem Ideale entsprechenden) Ausbildung denken, um nur dem Ausführer Gelegenheit zu Manieren zu geben?

Es ist überhaupt eine wichtige Frage, ob ein musikalischer Gedanke, der in einer edeln Einfachheit ausgedrückt ist, Verzierungen bedürfe, und ob es nicht vortheilhafter sey, sich zu bemühen, ihn in seiner hohen Einfachheit vorzustellen, als ihn mit vielem Glittergerölde zu bekleyen?

Wenn jedoch maniert und variirt werden soll und muß, so hüte man sich wenigstens dabey, den Sinn der Melodie ganz zu entstellen, und harmonische Fehler zu machen.

**Man nigfaltigkeit.** Eine notwendige Eigenschaft der Theile eines jeden Tonstückes, von welcher in dem Artikel Ausführung gehandelt worden ist.

**Mand harmonica,** oder die Hand des Guido. Man versteht darunter die Art, wie nach dem Guidonischen Systeme die Namen der Töne bey ihrer Bezeichnung mit dem Sylben ut re mi fa la la bey dem Zusammenschieben der Serratorde zum Vorschein kommen, die Guido an den Fingern der linken Hand abzählen lehrte. **S. Solmisation und Hand des Guido.**

**Manual.** In der Orgel, oder auch bey Clavieren, die auf einem Pedale stehen, nennet man diejenige Clavatur, die mit den Händen gespielt wird, das Manual, um sie von derjenigen zu unterscheiden, die mit den Füßen traktirt, und das Pedal genannet wird.

**Manual Koppel,** s. Koppel.

**Manubrium.** Der Knopf oder Griff an den Registerzügen der Orgel.

**Manu ductor,** ist derjenige, der mit der Hand den Takt giebt. Bey den Griechen pflegte ein solcher Taktgeber in jede Hand einen harten Körper, z. E. einen Knochen von Thieren, eine Muschelschale u. d. gl. zu nehmen, und sie an einander zu schlagen, um den Takt recht fühlbar zu machen.

**Marcia,** s. Marsch.

**Martines Trompete,** oder Trompeten; Geige. Dieses alte ganz einfache Bogensinstrument, dessen sich vor Zeiten die herumziehenden Spielleute gewöhnlich bedienten, \*) besteht aus drey dünnen, sieben Schuh langen, Brettern, die unten, wo das Instrument auf dem Fußboden aufsteht, 6 bis 7 Zoll, oben aber kaum zwey Zoll breit, und in der Form eines Dreieckels zusammengeleimt sind, so daß das Corpus, welches oben eine Art von Birckelasten hat, von unten bis oben verjüngt zuläuft. Eines von diesen drey Brettern macht den Sangboden aus, der mit einigen Schalllöchern versehen, und mit einer einzigen etwas starken, Darmsaiten bezogen ist. Bey dem Spielen stellt man das Instrument schief vor sich hin, und stemmt den oberen Theil desselben gegen die Brust. Mit dem Daumen der linken Hand berührt der Spieler die Saite, da wo die zu greifenden Töne liegen, ganz gelinde, und ohngefähr eben so, wie bey dem Flauto oder Flageolet auf der Geige, während mit der rechten Hand die Saite mit dem Bogen angestrichen wird. Der eigenthümliche Ton dieses Instrumentes, der dem Tone einer gedämpften Trompete gleichet, wird durch den besondern Steg hervorgebracht, auf welchem die Saite unten auf dem Resonanzboden ruhet. Dieser Steg hat beynahe die Gestalt eines kleinen Schubes, der vorn ganz niedrig und dünne, hinten hingegen höher und stärker ist. Auf dem hintern Theile desselben liegt die Saite auf, und verursacht, wenn sie angestrichen wird, durch ihre Schwingungen, daß sich der vordere und leichte Theil des Steges auf dem Sangboden auf und nieder bewegt, wodurch der schallende und der gedämpfte Trompete ähnliche Ton hervorgebracht wird.

Vor einigen Jahrhunderten wurde dieses Instrument **Trummscheit** (Tympanischiza) genannet, und oft mit noch drey andern höhern Saiten bezogen, deren jede kürzer als die

\*) Ehedessen bediente man sich dieses Instrumentes in den Nonnentlöstern, um die Trompetenstimme auf demselben vorzutragen, und man sagt, daß es noch bis jetzt hin und wieder gebräuchlich ist.

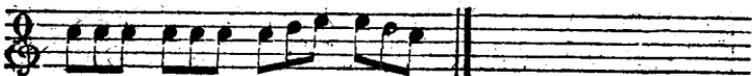
andere war. Den Namen *Marines Trompete* hat es daher erhalten, weil man sich desselben ehedessen auf den Schiffen bediente.

*Markiren*, heißt eigentlich einen Ton im Vortrage sehr merklich herausheben, oder mit einem besondern Nachdrucke intoniren; so wird z. B. in diesem Satze



ber mit *Forzato* bezeichnete Ton z mit vollem Nachdrucke angegeben oder markirt. In diesem Sinne braucht man jedoch das Wort *markiren* selten, sondern man bezeichnet damit gemeinlich dieselbe falsche Vortragsart, bey welcher solchen Tönen dieser Nachdruck gegeben wird, die ihn nicht erhalten sollen. Es geschieht dieses gemeinlich

1) bey der ersten Note von vier Achtern oder Sechzehnthellen, oder auch bey der ersten Note der Triolen, z. B. wenn folgende Sätze



so vorgetragen werden,



2) bey *Akkorden*, oder wenn eine innerlich kurze Note an eine innerlich lange gebunden wird, und fortfliegend erhalten werden soll; wenn z. B. anstatt

3) bey haltenden Noten; z. B. anstatt

*Andante.*



so vorgetragen:

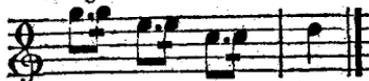


so gespielt wird,

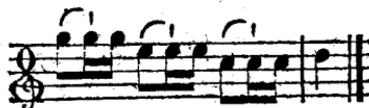


oder auch 4) bey Noten mit einem Punkte; z. B. anstatt so

Adagio.



auf diese Art:



Es bedarf wohl keines Beweises, daß diese Art zu spielen, oder dieses Markiren (welches entweder noch aus einem vernachlässigten Unterrichte herrührt, wobey man sich diesen Fehler angewöhnt hat, um sich die Taktabtheilung zu erleichtern, oder welches unvermerkt bey der Unterweisung Anderer dadurch zur Gewohnheit geworden ist, daß man dem Anfänger dadurch das Taktgewicht merklich machen will,) den Sinn der Melodie völlig entstellt, und daher äußerst fehlerhaft ist.

Warsch, ital. Marcia, ist ein kleines Konzük, welches hauptsächlich zu militärischen Aufzügen bestimmt ist, und bey dieser Gelegenheit durch Blasinstrumente ausgeführt wird. Es hat die Absicht, theils die vollkommene Gleichheit der Schritte zu erleichtern, theils den Aufzug selbst durch die Musik feyerlicher zu machen; daher muß es nicht allein einen sehr fühlbaren Rhythmus mit deutlichen Einschnitten, sondern auch überhaupt den Charakter des feyerlichen enthalten. Man setzt die Märsche gewöhnlich in den Vierteltakt, in welchem sie sowohl im Niederschlage, als auch in dem Aufschlage anfangen können. Gewöhnlich bestehen sie aus zwey Theilen, deren Umfang willkürlich ist, wenn dabey nur die rhythmischen Theile gleichzählig bleiben.

Es giebt auch andere, nicht für das Militär insbesondere bestimmte Märsche, die bey bürgerlichen Aufzügen, z. E. bey den Aufzügen der Innungs-; Gesellschaften, oder bey feyerlichen Nachtmusiken, u. dergl. gebraucht werden, und die, weil kein abgemessener Schritt dabey beobachtet wird, weder einen so pünktlichen Rhythmus erfordern, noch nothwendig in den Viertier-

teltakt gesetzt seyn müssen; jedoch muß der Ausdruck dabey immer feyerlich seyn. Den höchsten Grad des Erhabenen und Prachtvollen verlangt diese Art der Konzükke, wenn sie zu feyerlichen Aufzügen in der Oper gebraucht wird, weil bey dieser Gelegenheit alles darauf angelegt ist, die Zuschauer durch äußere Pracht zu unterhalten.

Maschrokitza oder Masrachita. Ein Instrument der Hebräer, welches aus mehreren der Länge nach verschiedenen Pfeifen zusammen gesetzt war, die mit dem Munde, der sich von einer Pfeife zu der andern bewegen mußte, geblasen wurde. Es scheint das nemliche Instrument gewesen zu seyn, welches bey den Griechen unter dem Namen Syrinx bekannt gewesen ist. Einige geben diesem Instrumente schon einen Balg und Tasten, und machen es zu einer Art von kleiner Orgel, welches aber ziemlich unwahrscheinlich ist.

Masken. Gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts war unter diesem Namen in England eine Art von lyrischen Schauspielen bekannt, welche noch nicht durchaus mit Musik begleitet wurden, sondern in welchen nur hin und wieder die Musik unter dem Dialoge eintrat. Als hernach das zu Anfang des 17ten Jahrhunderts in Italien erfundene Recitativ auch in England bekannt und eingeführt wurde, verwandelte man diese Masken in wirkliche Opern.

Bei den alten Griechen und Römern verstand man unter dem Ausdrucke Masken gewisse Verstärkungsmittel der Stimme, deren sich die Schauspieler bedienten. Sie waren von Metall, und wurden den Schauspielern über dem Munde befestigt.

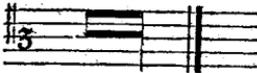
Maschrokitza, s. Masrachita. Masure, oder mafurisch, ist eine Tanzmelodie der Polen im Dreivierteltakte, die da, wo es sich thun läßt, mit liegendem Bass, oder auch mit gebrochenen Oktaven wie die Murza begleitet wird.

Mathematische Klanglehre, s. Canonik.

Maultrommel, oder Brummeisen. Ein bekanntes kleines Instrument, welches aus Eisen oder Stahl

verfertigt, und mit einer schwachen Feder, die Zunge genannt, versehen ist. Es wird zwischen die Zähne genommen, und sodann wird mit der Hand die Zunge bewegt, daß sie Schwingungen macht, und dem Tone, der gleichsam mit den Stimmgewerkzeugen durch den Hauch auf die Zunge gebracht werden muß, eine besondere Modifikation giebt.

**Maxima.** Eine Note von acht Schlägen, die anseht nicht mehr gebräuchlich ist. Ihr Zeichen war folgendes:



Vor Zeiten galt die Maxima in dem so genannten modo majori perfecto drey Longas, in dem modo majori imperfecto aber nur zwey.

**Mo.** Eine der Graun'schen Sylben; s. Solmisation.

**Modellimo tempo,** das nemliche Zeitmaß. S. L'istesso tempo.

**Modia,** ist der lateinische Name der vierten Saite des Tetrachordes Meson, oder die mittlere Saite des griechischen Tonsystems, welche unserm kleinen a entspricht.

**Mediante,** heißt eigentlich die Terz, oder der mittlere Ton zwischen einem Grundtone und seiner Quinte, welcher durch die arithmetische oder harmonische Theilung \*) der Quinte zum Vorschein kömmt. Man versteht darunter nicht jede in den Dreysklängen vorkommende Terz, sondern insbesondere nur die Terz oder die dritte Stufe der Tonart, in welcher sich der Gesang und die Harmonie, oder die Modulation überhaupt, befindet. Von den Aeltern Tonlehrern wurde die Medianta tertia modi oder tertia toni genannt. Die neuern Theoristen reden zuweilen auch von einer Untermediante, und verstehen darunter die von dem Grundtone einer Tonart abwärts abgezählte Terz, oder die sechste Stufe der Tonleiter.

**Mediarum.** Der lateinische Name des zweiten Tetrachords in dem griechischen Tonsysteme. Es hatte deswegen den Namen des mittlern

Tetrachordes erhalten, weil die Griechen in frühern Zeiten nur einen Umfang der Töne von drey Tetrachorden hatten, von welchen dieses das mittlere war. S. Tetrachord.

**Mediarum extenta.** So nannte man bey den Römern die dritte Saite des Tetrachordes Meson, welche unserm kleinen g entspricht.

**Medische Trompete,** war ein Instrument der alten Griechen von diesem Tone, und wurde aus Schilfrohr verfertigt.

**Medius,** s. Accentus ecclesiastici.

**Meistersänger.** Eine Art Tonkünstler, die sich zugleich und vorzüglich mit der Dichtkunst beschäftigten. Es waren größtentheils Handwerkerleute, die sich aus Liebe zur Poesie und zum Gesange in eine Gesellschaft vereinigten, unter sich eine Kunst errichteten, die sich in dem westlichen Theile von Deutschland sehr ausbreitete, und die Aufmerksamkeit der Nation über ein halbes Jahrtausend hindurch auf sich zu ziehen wußte. Ihr eigentlicher Ursprung ist in dem Dunkel der Vorzeit verhüllt; so viel ist indessen außer Zweifel, daß sie schon in dem zehnten Jahrhundert eine sehr beträchtliche Gesellschaft ausmachen mußten, weil sie über ihr Negoz und über ihre erlaubten und unschädlichen Verfassungen von dem Kaiser Otto dem Großen und vom Pabste Leo VIII. sehr ansehnliche Privilegien erhielt.

Geistliche Gesänge, besonders solche, die sich auf eine religiöse Begebenheit bezogen, Ritschte über Gegenstände der Geschichte oder der heidnischen Götterfabel, und späters hin diejenigen Schauspiele, die man Helden- und Staats-Actionen nannte, waren die Produkte ihrer Kunst, die sie entweder nach schon bekannten Melodien ansangen, oder wozu sie selbst neue Melodien verfertigten. Wer unter ihnen nicht allein das Gedicht, sondern auch eine Melodie dazu, verfertigen konnte, wurde Meister genannt. In den Zeiten der Kaiser aus dem schwäbischen Hause war dieser Meistersänger

\*) S. Theilung des Weckstimmes.

sang, oder der Wettstreit unter solchen Dichtern und Sängern, in solchem Ansehen, daß sich die ersten Diener des Staates, und selbst Neugeborenen, dessen nicht schämten.

Im fünfzehnten Jahrhunderte war die Kunst des Meistergelanges sehr geblüht; sie wurde aber gegen das Ende desselben von Hans Sachs, einem Schuhmacher zu Nürnberg, wieder einpor gebracht, so daß sie im sechzehnten Jahrhunderte vorzüglich blühte.

Die Stadt Mainz war gleichsam die hohe Schule des Meistergelanges, woselbst auch ihre Kunstprivilegien und Privilegien verwahrt wurden. Seinen Hauptstift hatte er aber in den Städten Strasburg, Ulm, Augsburg und Nürnberg. Die Gesellschaft hatte ihre besondern Vorsteher unter dem Titel der Werker und Büchsenmeister; jene waren nicht allein die Lenker der vortrefflichen Kunstprodukte, sondern mußten zugleich auch auf Zucht, Ordnung und auf die Ausbildung der Jungtgesellen sehen; die letzten besorgten die Einnahme und Ausgabe der Gesellschaft. Wenn die Meistergesellen sangen, wurde ihnen eine goldene Kette mit verschiedenen Schilden um den Hals gehängt.

Verschiedene solcher Dichter sind noch durch ihre hinterlassenen Werke unter uns bekannt; dahin gehört z. B. der Notarius Hans Spreng, der zuerst Homers Iliade, Virgils Aeneide und Ovids Verwandlungen in deutsche Reime übersezt hat, Hans Sachs, dessen Gedichte man noch vor einigen Jahrzehnten für würdig hielt, auf eine neue Ausgabe derselben anzutragen, und andere mehr.

Gegen das Ende des siebenzehnten Jahrhunderts war der Meistergesang so ausgenühet, daß die Mitglieder der Gesellschaft zu herumziehenden Possenreißern herabgesunken waren, und der erwachende feinere Geschmack verursachte, daß sie dabei ihre Rechnung nicht mehr fanden, und daß diese so viele Jahrhunderte blühende Gesellschaft völlig einging.

Wer von der ganzen Einrichtung dieses Gegenstandes weitläufigern Unterricht verlangt, findet dazu Ges-

legenheit in Joh. Christ. Wagenseils Buch von der Meistergesänger holdseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nuzbarkeit und Lehrsätzen. Altorf, 1697. In dessen Beschreibung der Stadt Nürnberg. Meleket oder Kenet. Eine in Aegypten und Abyssinien gebräuchliche Trompete, die bloß als Kriegsinstrument gebraucht wird. Sie besteht aus Rohr, und hat eine Oeffnung von weniger als einem halben Zoll, aber eine Länge von 5 Fuß und 4 Zoll. An diesem Rohre ist am Ende ein rundes Stük von einem Kürbis befestiget, welches völlig der Stürze unserer Trompete gleicht, und an der Außenseite mit kleinen Glöckchen verzieret ist. Das Instrument ist mit Pergament überzogen, und giebt nur einen einzigen, aber sehr starken und fürchterlichen Ton. James Bruce, der dieses Instrument in einem Briefe an den Doktor Burney beschreibet, den man in Forkels allg. Geschichte der Musik, Th. 1. S. 85. findet, erzählt von dieser Trompete folgendes. „Bey Märschen, ehe der Feind noch gesehen wird, wird sie mächtig geblasen; nachher aber stark und so heftig, daß sie die Wirkung auf die Abyssinischen Soldaten hat, sie in Rush und Raserey zu bringen, und sie ihres Lebens wegen so unbesorgt zu machen, daß sie sich mit der größten Hitze mitten unter die Feinde werfen. Ich habe oft in Friedenszeiten versucht, welche Wirkung der Klang dieser Trompete auf sie machen würde, und gefunden, daß Niemand, der sie hörte, sitzen bleiben konnte, sondern jedermann aufstehen, und so lange sie geblasen wurde, in Bewegung bleiben mußte.“

Melismatisch, bedeutet überhaupt jede Verzierung der Hauptnoten der Melodie mit durchgehenden und Wechselnoten, wodurch die sogenannten Notenfiguren und Schmarinieren entstehen. Man bedient sich aber dieses Wortes insbesondere in der Vocalmusik, um diejenige Art des Gesanges, wosby auf eine Sylbe des Textes mehrere Noten gesungen werden, von derjenigen Art zu unterscheiden, bey welcher jede Sylbe nur einen einzigen Ton

bestimmt, und die man den syllabischen Gesang nennet. In verschiedenen Tonstücken, z. B. in dem Recitative und im Chorale, kömmt der syllabische Gesang unvermischet vor; nicht so der melismatische, der niemals in einem Tonstücke ganz unvermischet, sondern in Arien, Ebnen und Motetten stets mit dem syllabischen vermischet, gebraucht wird.

Am mehresten ist der melismatische Gesang in der Arie gebräuchlich, und hier bezeichnet Melisma nicht bloß die aus zwey oder mehr Noten zusammengesetzte Figur, die auf eine Sylbe des Textes gesungen wird, sondern auch die längern Reihen von Ebnen, deren man sich oft, besonders in den sogenannten *Bravour* Arien, bedient, und die man Sylbendehnungen und *Coloraturen* nennet. Von dem ästhetischen Werthe dieser Sylbendehnungen ist schon in dem Artikel *Dehnung* das Nöthigste erinnert worden.

**Melodica.** Dieses von dem berühmten Mechanikus Johann Andreas Stein \*) zu Augsburg erfunden, und im Jahre 1770 vordere Claviatur-Instrument bestehend aus einem Pfeifwerke, dessen Ton dem Tone einer Flöte  $\approx$  beugleich. Weil es bloß zum eindrucklichen und geschmackvollen Vortrage der Melodie bestimmt ist, erreicht es nicht die gewöhnliche Tiefe der Clavierinstrumente, sondern es hat nur einen Umfang von  $3\frac{1}{2}$  Oktaven, nemlich von dem ungestrichenen  $g$  bis zum viergestrichenen  $c$ . Damit sich aber der Spieler mit der linken Hand selbst attonpagniren könne, ist es so eingerichtet, daß es als ein zweytes Clavier auf ein anderes Clavierinstrument gesetzt werden kann. Es hat die Form eines Flügels, seine Länge beträgt aber nur  $3\frac{1}{2}$  Schuh.

Das Eigenthümliche dieses Instrumentes, dessen Wirkung von denen, die es gehört haben, sehr gerühmt wird, besteht hauptsächlich darinne, daß der Spieler die Modifikation der Stärke und Schwäche eines jeden einzelnen Tones völlig in seiner Ges-

walt hat, und daß also sowohl ein *crecendo* als *decrecendo* auf demselben hervorgebracht werden kann, welches durch den zu- oder abnehmenden Druck des Fingers auf die Taste bewirkt wird. Der Ton, der sich bey dem stärksten *forte*, so wie bey der Flöte, ein wenig erdhbet, kann, wenn diese Erhöhung nicht statt finden soll, durch eine unmerkliche Bewegung des linken Knies in seiner völlig reinen Stimmung erhalten werden; übrigens ist er schön und zugleich kühnlich, und die Ansprache desselben ist augenblicklich da, ohne daß der Eintritt des Windes bemerkt wird, wie es gemeinlich in der Orgel bey geschwind gestoßenen Noten zu geschehen pflegt.

Es ist begreiflich, daß dieses Werk mit einem Blasballe versehen sey, und daß er bey dem *forte* mehr Wind in die Windlade schassen müsse, als bey der schwächern Ansprache der Pfeifen. Inzwischen beschäftigt die Compression eben so wenig, als überhaupt der ganze Blasbalg, weder den Spieler, noch den Calcanten, sondern sie geschieht durch Hülfe der Federkraft, so daß die Aufmerksamkeit des Spielers durch die Regierung des Blasballes nicht von dem Vortrage abgelenket wird.

**Melodie.** Man bezeichnet damit theils eine Folge der Ebnen überhaupt, theils und insbesondere eine solche Tonreihe, die aus abwechselnden Stufen einer zum Grunde liegenden Tonart besteht, in eine bestimmte Taktart eingetheilt ist, und gewisse Ruhepunkte des Geistes enthält, wodurch sie in einzelne Stellen zertheilt werden kann.

Genau genommen sind in einem Tonstücke eben so viel Melodien enthalten, als verschiedene Hauptstimmen dabey vereint sind. Von diesen besondern Melodien, die eigentlich nur die Begleitung einer einzigen Hauptstimme ausmachen, und die zusammen vereint die Harmonie des Tonstückes bilden, ist die Rede nicht, wenn von der Melodie als von einem der beyden Haupttheile der Musik die Rede ist, sondern man versteht in diesem Falle

\*) S. die Anmerkung in dem Artikel *Fortepiano*.

darunter bloß die Tonfolge derjenigen Stimme, das ist, diejenige Melodie, die es insbesondere mit dem Ausdrucke dieser oder jener Empfindung zu thun hat, und welcher die übrigen-vorhandenen Stimmen bloß zur Begleitung und Unterstützung dienen. Schon hieraus folgt, daß die Melodie das Wesentliche jedes Tonstückes sey, und daß ihr die Harmonie, so wichtig auch die Vortheile sind, die sie gewährt, und so sehr auch durch dieselbe die Ausdrucksmittel der Kunst vermehrt werden, dennoch untergeordnet werden müsse. Es ist daher nöthig, hier in den ebenem mehrmals in Bewegung gebrachten Streit, über den Werth der Melodie und Harmonie, einzugehen, weil obnehin von dem wichtigsten Gesichtspunkte, aus welchem man die Streitfrage betrachtet hat, schon in dem Artikel Harmonie gehandelt worden ist.

„Das Wesen der Melodie“ (sagt Sulzer \*) „besteht in dem Ausdrucke. Sie muß allemal irgend eine lebenshaftige Empfindung, oder eine Laune schildern. Jeder, der sie hört, muß sich einbilden, er höre die Sprache eines Menschen, der, von einer gewissen Empfindung durchdrungen, sie dadurch an den Tag legt. In sofern sie aber ein Werk der Kunst, und des Geschmacks ist, muß diese lebenshaftige Rede wie jedes andere Werk der Kunst, ein Ganzes ausmachen, darin Einheit und Mannigfaltigkeit verbunden ist; dieses Ganze muß eine gefällige Form haben, und sowohl überhaupt, als in einzelnen Theilen, so beschaffen seyn, daß das Ohr des Zuhörers beständig zur Aufmerksamkeit gereizt werde, und, ohne Anstoß, ohne Zerstreuung, den Eindrücken, die es empfängt, sich mit Lust überlasse. Jeder Gesang, der diese doppelte Eigenschaft hat, ist gut; der, dem sie im Ganzen fehlen, ist völlig schlecht, und der, dem sie in einzelnen Theilen fehlen, ist fehlerhaft.“ —

Soll sich die Melodie als Ausdruck der Empfindung und zugleich als der Haupttheil eines musikalischen Kunstprodukts behaupten, so muß sie folgende Eigenschaften besitzen:

- 1) die Tonreihe, woraus sie besteht, muß eine bestimmte Tonart zum Grunde haben; denn ohne diese Eigenschaft können die Töne einer Melodie keinen Zusammenhang unter einander erhalten. (S. Modulation.)

Es ist schon in verschiedenen Artikeln dieses Werkes erinnert worden, daß jede Tonart ihren eigenen Charakter habe; daher ist es nicht weniger als gleichgültig, welcher Tonart sich der Tonsetzer zum Ausdrucke dieser oder jener Empfindung bedient. Um daher in diesem Stücke keinen Mißgriff zu thun, ist es notwendig, daß sich der Tonsetzer die Eigenschaften der Tonarten besinnlich mache. Der Unterschied, der sich zwischen den zwölf harten Tonarten sowohl als zwischen den zwölf weichen befindet, hat seinen Grund in der ungleichschwebenden Temperatur, durch welche veranlaßt wird, daß die große oder kleine Terz eines Grundtones bald mehr bald weniger von ihrem ursprünglich reinen Verhältnisse abweicht. \*\*) Hey der Instrumentalmusik trägt auch noch überdies die besondere Beschaffenheit der Instrumente sehr viel zu diesem Unterschiede der Tonarten bey, so klingt z. B. eine Melodie in der Tonart f dur auf der Flöte und Violine weit matter, als in der Tonart g dur u. s. w.

Außerdem muß auch die Tonart, in welche eine Melodie gesetzt wird, sogleich im Anfange des Satzes genugsam durch die wesentlichen Saiten der Tonart dem Ohre eingeprägt werden, damit es über die Wahl derselben nicht zweifelhaft bleibe.

- 2) Muß die Melodie aus einer bestimmten Folge von Tonsätzen bestehen, das heißt, sie muß in eine bestimmte Taktart eingetheilt seyn. Die Nothwendigkeit dieser Eigenschaft der

\*) S. die allgemeine Theorie der schönen Künste, den Artikel Melodie.

\*\*) S. Temperatur und Tonart.

Melodie wird in dem Artikel Rhythmus insbesondere erklärt. Die Melodie muß

- 1) aus Gliedern bestehen, die sich durch mehr oder weniger fühlbare Ruhepunkte des Geistes unterscheiden. So wenig eine Rede unserm Verstande faßlich seyn kann, wenn die einzelnen Redesätze, wodurch die Begriffe ausgedrückt werden, nicht in einer gewissen Ordnung auf einander folgen, und nicht durch Ruhepunkte des Geistes von einander abgesondert sind, eben so wenig faßlich ist unserm Gemüthe eine Folge von Tönen, die nicht in kleinere und größere Glieder zerfällt, die sich durch verschiedene Arten von Ruhepunkten des Geistes, die man Einschnitte, Absätze und Cadenzen nennet, unterscheiden. Daher muß die Melodie, so wie die Rede, aus verschiedenen Perioden bestehen, die sich wieder in einzelne Sätze auflösen lassen. Mit diesem wichtigen Gegenstände oder mit dieser Einrichtung der Melodie beschäftigt sich die sogenannte Takt- und Tonordnung, oder die Lehre von dem melodischen Periodenbau. S. die Artikel Absatz, Periode, Taktbau, Taktordnung und Tonordnung.

- 2) Muß die Melodie, nachdem dem Ohre durch einige Sätze derselben die Tonart, in welcher sie gesetzt ist, genugsam eingepreßt worden ist, auch in andere Reintonarten auszuweichen, damit die einzelnen Töne, woraus sie besteht, eine Mannigfaltigkeit an Beziehungen auf einander erhalten. Wenn die Melodie stets in einer und ebenderselben Tonart formoduliren sollte, so würden alle Töne immer eben dieselbe Beziehung auf einander behalten; dabey würde die Aufmerksamkeit nicht allein sehr bald ermüden, sondern es würde auch an Hülfsmitteln mangeln,

die auszudrückende Empfindung in ihren verschiedenen Modifikationen darzustellen. Man ist daher gewohnt, aus der zum Grunde gelegten Tonart (in andere mit dieser Tonart verwandte Tonarten auszuweichen. Dieser Wechsel der Tonarten darf aber nicht so beschaffen seyn, daß dabey die Haupttonart gänzlich aus der Vorstellung verloren, und die Einheit des Ganzen zerstört wird. Daher muß das Tonstück nicht allein in eben derselben Tonart schließen, in welcher es angefangen worden ist, sondern die Modulation muß eigentlich auch, nachdem sie aus dem Haupttone in eine andere Tonart übergegangen ist, erst wieder in den Hauptton zurückgehen, ehe sie von neuem in eine andere verwandte Tonart desselben übergeht. S. Ausweitung.

Die Melodie muß auch

- 3) so beschaffen seyn, daß sie einer mannigfaltig abwechselnden, und der Beschaffenheit ihres Ausdruckes angemessenen Harmonie fähig ist. Diese notwendige Eigenschaft der Melodie hängt von nichts weniger, als von einem blinden Zufalle ab, sondern setzt Bekanntschaft mit der Harmonie und hinlängliche Übung in derselben voraus. Daher ist man auch genöthigt, den Anfang zur Erlernung der Komposition mit dem harmonischen Theile derselben zu machen.

Von der Melodie insbesondere handelt Michelmann in dem Werke: die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften. Danz. 1755. in 4. — Von dem Periodenbau oder von der sogenannten Takt- und Tonordnung handelt insbesondere die vier ersten Kapitel des Werkes von Noppel unter dem allgemeinen Titel: Anfangsgründe zur musikalischen Cegskunst. \*) —

\*) Diese vier Kapitel sind zu verschiedenen Zeiten unter folgenden besondern Titeln herausgegeben: De Rhythmo poëia, oder von der Taktordnung. Zweyte Ausg. Regensburg 1754. — Zweytes Kap. Grundlegung zur Tonordnung insgemein u. s. w. Frankf. und Leipz. 1755. — Drittes Kap. Grundsätze Erklärung der Tonordnung insbesondere, Frankf. und Leipz. 1757. — Viertes Kap. Erläuterung der beweglichen Tonordnung. Augsb. 1765.

Ueber den sämmtlichen mechanischen Theil der Melodie, nemlich über Tonführung, Modulation, Takt und Periodenbau verbreiten sich die beyden letzten Theile meiner Anleitung zur Composition.

Melodrama, bezeichnet im allgemeinen Sinne des Wortes jedes musikalische Schauspiel; man ist aber gewohnt darunter nur insbesondere diejenige Art des Schauspiels zu verstehen, bey welchem die Deklamation durch Instrumentalmusik unterbrochen wird, oder wobei die Musik bald in größern bald in kleinern Massen, und in unbestimmten Formen zwischen die Perioden und Redeläse eingeschoben wird, um die Empfindungen, die durch die Deklamation ausgedrückt werden sollen, zu verstärken. Man nennt diese Art des Drama, welches in der zweyten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts einige Zeit (aber bloß in Deutschland) viel Aufmerksamkeit erregte, seit geraumer Zeit aber von der komischen Oper wieder verschlungen zu seyn scheint, auch Monodrama und Duodrama, und schreibt die Erfindung desselben dem Rousseau zu, dessen Pygmalion bey dem Schauspieler Brandes die Idee erregte, die Herkenberg'sche Cantate Ariadne als ein mit Musik begleitetes Drama zu bearbeiten, um für seine Gattin eine sehr glänzende Rolle zu schreiben. Georg Benda war der Verfasser des musikalischen Theils dieses Drama. Hierauf verfertigte Gotter die Medea und gab dadurch dem genannten Tonsetzer Gelegenheit zu seinem bekannten Meisterwerke der Sektunst. Diesem folgte Weiskners Sophonisbe von Neefe komponirt, und späterhin wurde Lichtenbergs Lampedo mit Musik von dem Abte Bogler an dem Hesses Darmstädtischen Hofe aufgeführt. Seitdem scheint, wie schon gesagt, diese Art des Drama durch die Operette ganz verdrängt zu seyn.

„Das Melodrama muß, (heißt es irgendwo \*) als ein lyrisches Kunstwerk, ein Gefühl im Objecte

darstellen. Der Dichter hat hier die Obliegenheit, dies Gefühl gleichsam nur anzudeuten, weil die möglichst vollkommenste Darstellung durch die Dichtkunst (wenn es nemlich nicht der Fall ist, daß durch die Töne selbst dies Gefühl einer weit höhern Verstärkung fähig ist,) schon ein an sich bestehendes Kunstwerk ausmachen würde, und die Mitwirkung der Musik nicht ausdrücklich erforderte, da diese in diesem Falle doch weiter nichts thun könnte, als das geschilderte Gefühl zu begleiten, aber nicht zu erheben. Das Melodrama schildert nicht Begebenheiten, sondern die Begebenheit ist nur das Mittel, welches dem Dichter dazu behülfflich ist, die Affekten selbst darzustellen. Nicht Ariadnens trauriges Schicksal, sondern die Verzweiflung einer Liebenden ist der Hauptgegenstand in diesem Melodrama. Die Begebenheit selbst und ihre Darstellung ist also hier nur gleichsam eine Begleitung, um den Hauptpunkt desto stärker hervor zu heben. Die Obliegenheit des Komponisten ist also hier, die Affekten der handelnden Personen selbst, durch das Mittel, was er in Händen hat, hervorzubringen.“

Melodie. So nannten die Griechen die Wissenschaft der melodischen Zusammensetzung der Töne, oder die Kunst eine Melodie zu verfertigen. Sie theilten sie in Ansehung des Styls oder der Schreibart in drey verschiedene Arten, nemlich in die dithyrambische oder bacchische, und in die nomische und tragische.

Die dithyrambische Schreibart war dem Bacchus gewidmet, und wurde Mesoides genannt. Man bediente sich bey derselben der mittlern Töne in dem so genannten allgemeinen Tonssysteme. Der nomische hielt sich in den höhern Tönen des Tonssystemes auf, war dem Apollo gewidmet, und wurde Metroides genannt. Die tragische verweilte sich in den tiefern Tönen des Systemes, und hieß deswegen Hypatoides.

Diese drey Arten des Styls hatten wieder besondere Abtheilungen; denn man hatte die erotische oder verliebte Schreibart; die komische, und die enkomastische, die zu Lobgesängen gebraucht wurde.

Nächst diesem wurde die Melodie in Rücksicht auf den Ausdruck der Leidenschaften abgetheilt, in die systastische, die den Ausdruck sanfter und zärtlicher Empfindungen zum Gegenstande hatte; in die diastastische, welcher der Ausdruck der Freude, und der vollen und erhabenen Gesinnungen eigen war; und in die hesychastische, die sich mit dem Ausdrucke der Zufriedenheit und der Beruhigung beschäftigte. S. Forkels allg. Geschichte der Musik. Th. 1.

**Menatzach.** So nannten die Hebräer den Anführer der Musik.

**Menestral.** So wurden zu Carls des Großen Zeiten in Frankreich diejenigen genannt, die zu den Romanzen und Liedern der Dichter die Melodien verfertigten. Die Sänger, welche sie auf eine ähnliche Art, wie in Deutschland die Meisterfänger, abfangen, hießen Chantres, und die Instrumentisten, die den Gesang mit einer Harfe, Zither oder dergleichen Instrumente begleiteten, nannte man Jongleurs. Siehe Histoire generale crit. et philo. de la Musique, par M. Blainville.

**Meno.** (weniger) wird zu der nähern Bestimmung verschiedener Künste wörter gebraucht; z. E. meno forte, weniger stark, nemlich als vorher; meno allegro, weniger hurtig.

**Menschenstimme,** lat. vox humana. Ein Schnarwerk in der Orgel gewöhnlich von 8 Füssen, durch welches eine Singstimme nachgeahmt werden soll. Das Register enthält gemeinlich nicht alle Oktaven, sondern geht nur von dem kleinen g bis zum dreigestrichenen c.

**Mensur** bedeutet 1) bey dem Vortrage der Tonstücke die genaue Bestimmung oder Eintheilung der Zeit, in welcher jede Note einer gewissen Notengattung ausgeführt werden soll, und wodurch nicht allein die verhältnismäßige Dauer aller übrigen Notengattungen, son-

dern auch die Dauer eines jeden Taktes, das ist, der Grad der Geschwindigkeit der Bewegung bestimmt wird, in welcher das Tonstück vorgetragen werden soll. Besetzt, ein Allegretto, welches in den Viervierteltakt gesetzt ist; erfordere seinem Charakter zu Folge eine Taktbewegung, bey welcher jedes Viertel eine Secunde einnimmt, so ist dieser Zeitraum einer Secunde nicht allein das Zeitmaaß, welches die Dauer der Viertelnoten, sondern auch die Dauer jedes Taktes, und aller im Tonstücke vorkommenden Notengattungen bestimmt; denn nunmehr gehört zu jedem Takte ein Zeitraum von vier Secunden, so wie zwey Achtel, vier Sechzehnthelle oder acht Zweyhundredrigtheile in dem Zeitraume einer Secunde ausgeübt werden müssen. Der Grad der Geschwindigkeit eines solchen Zeitmaaßes muß theils aus der Ueberschrift des Tonstückes, theils und hauptsächlich aus dem eigenthümlichen Charakter und Inhalte desselben bestimmt werden.

Das Wort Mensur bedeutet 2) ein gewisses Verhältniß der Länge und Weite des Pfeifwerkes der Orgel. Bey den offenen Hauptstimmen der Orgel hat die Pfeife des großen C eine solche Weite, daß zu dem Rohre derselben, von dem Kerne an gerechnet, 16, 8 oder 4 Fuß Länge nothwendig ist; dieses Verhältniß der Weite und Länge nennt man Prinzipalmensur. Das übrige Pfeifwerk der Flötenarten, welches entweder weiter oder kürzer, oder enger und länger ist, wird sodann Pfeifwerk von weiter oder enger Mensur genannt.

Man braucht das Wort Mensur auch 3) bey den Saiteninstrumenten, und versteht darunter die verhältnismäßige Länge der Saiten zu der Höhe oder Tiefe der Töne, die dadurch hervorgebracht werden. So sagt man z. B. von einem Clavierinstrumente, bey welchem die Saiten nicht in die gebührige Stimmung gebracht werden können, ohne zu springen, es habe eine unrichtige Mensur.

**Mensuralgesang,** nennet man zum Unterschiede von dem Choralgesange denjenigen, der aus Tönen von verschiedener Dauer besteht,

die nach einem angenommenen und genau bestimmten Zeitmaße vorgelesen werden. Man unterscheidet dabey den alten Mensuralgesang von dem neuen. Der alte, der schon den Griechen bekannt war, und bis gegen das vierzehnte Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung ausgeübt wurde, enthielt nur zwey Arten der Zeitdauer der Töne, eine lange und eine kurze, so daß auf jede lange Sylbe des Textes jederzeit ein Ton fiel, der gerade noch einmal so viel Zeitraum einnahm, als der Ton einer kurzen Sylbe. Weil alle in diesem Zeitraum gebräuchlichen Zeichen der Töne nur die Höhe und Tiefe, aber nicht die Dauer derselben bezeichnen, \*) so wurde, wie man glaubt, die Dauer eines jeden Tones bloß von der Länge oder Kürze der Sylben des Textes bestimmt. Wie aber in der Folge, da man anfang die Instrumente auch ohne Gesang ausübten, diese Dauer der Töne bey der bloßen Instrumentalmusik bezeichnet worden ist, darüber sind alle nähern Nachrichten verloren gegangen.

Der neue Mensuralgesang begann mit der Erfindung unserer jetzigen Art von Noten, \*\*) die nebst der Höhe und Tiefe der Töne zugleich die Dauer derselben bezeichnen; er enthält nicht bloß lange und kurze Töne, sondern auch zugleich lange und kurze Töne von sehr verschiedener Dauer. Weil bey diesem Gesange nicht allein die Noten schon an sich von verschiedener Figur sind, um dadurch die verschiedene Dauer der Töne zu bezeichnen, sondern auch noch überdies durch die Verschiedenheit ihrer Verbindung unter einander in der Notenschrift besondere Figuren entstehen, so hat dieses wahrscheinlich veranlaßt, diese Art des Gesanges den Figuralgesang oder die Figuralmusik zu nennen. S. Figur.

Mensurbret. Damit die Orgelbauer bey der Verarbeitung des metallenen Pfeifwerks desto geschwin- der und sicherer verfahren können,

sind sie gewohnt, die Mensur eines jeden Registers, das ist, die Länge und Breite der Platte, die zu jeder Pfeife insbesondere nöthig ist, auf ein Bret zu zeichnen, und nach diesem Risse die Platten zu schneiden. Menuet. Ein Tanz, der sich durch reizenden und edeln Anstand auszeichnet, und womit ehemals alle gesellschaftliche Tänze ohne Unterschied eröffnet wurden. Die Melodie, welche in einem sehr mäßig geschwinden Dreivierteltakt einge- kleidet wird, und dem Charakter des Tanzes angemessen seyn muß, besteht aus zwey Reprisen, von denen jede acht Takte enthält, und in dem vierten Takte einen fähbaren Absatz macht. Die erste Reprise kann sowohl mit einer Cadenz in der Haupttonart, oder in ihrer nächstverwandten Tonart, als auch mit der Halbcaenz der Haupttonart schließen. Um bey diesem Tanze der Musik mehr Mannigfaltigkeit zu geben, hat man mit der Hauptmelodie noch eine zweyte Melodie von der nehmlichen rhythmischen Einrichtung verbunden, die mit je- ner wechselsweis vorgetragen wird, und zu welcher man gewöhnlich eine der nächstverwandten Tonarten wählt. Weil man ehemals gemeinlich die Hauptmelodie nur zwey- stimmig setzte, und sie der ersten und zweyten Violine im Einklange vortragen ließ, so bediente man sich alsdenn, um mehr Mannigfaltigkeit zu erhalten, bey der zweyten des dreystimmigen Saxes, und daher hat diese zweyte Menuet den Namen Trio erhalten.

Schon längst bediente man sich der Melodie der Menuet, so wie der Melodien anderer Tänze, in den so genannten Suiten und Partien. In der Mitte des vorwählenen Jahrhunderts fing man in den südlichen Gegenden von Deutschland an, sie auch in die Sinfonie und in die drey- und mehrstimmigen Sonaten überzutragen, welche Gewohnheit sich erhalten und fast all- gemein verbreitet hat. Man ist aber, weil Menuetten dieser Art nicht zum Tanze bestimmt sind, so

\*) S. Noten.

\*\*) Den Erfinder desselben findet man in dem Artikel Noten.

wohl in Ansehung des Rhythmus, als auch in Ansehung des Zeitmaßes von der ursprünglichen Einrichtung der Menuet abgewichen, und bindet sich dabei an keine bestimmte Taktzahl und an keinen gleichartigen Rhythmus, und trägt sie auch in einem viel geschwindern Zeitmaas sie vor, als sie getanzt werden kann.

Zu den mannigfaltigen Formen, in welchen die Menuet ansetzt: in den Einfantien und Sonatenarten erscheint, hat vorzüglich Haydn Gelegenheit gegeben und dazu die Meister geliefert.

**Merula,** oder Vogelgesang, war nach Walthern ein altes Orgelregister, welches aus einem bleyernen Kästchen bestand, in welchem drey oder vier Pfeifen befindlich waren, und welches, wenn Wasser hinein gegossen wurde, ein Zwitschern von sich gab, das dem Zwitschern der Vögel nahe kam.

**Mescal.** Ein türkisches Instrument, welches aus vielen Pfeifen zusammengezetzt ist, wie die Panoflöte. Es besteht aus mehreren Rohrstücken, deren jedes verschiedene Töne giebt, je nachdem man hier oder da hineinbläst.

**Mese.** Der erste Ton des Tetrachords des Synemmenon, oder der mittlere Ton des griechischen Ton-systemes, welcher unserm kleinen a entspricht. S. Tetrachord.

**Melochoros,** der in der Mitte des Chores steht. Dieser Ausdruck bezeichnet bey den Griechen die Person, die wir den Anführer oder Direktor nennen, der auch ansetzt noch, um von allen Ausführem gesehen zu werden, in der Mitte des Orchesters zu stehen pflegt.

**Meloides.** So nannten die Griechen die mittlern Töne ihres Ton-systemes, deren man sich vorzüglich in dem so genannten dithyrambischen Style bediente. S. Dithyrambisch.

**Melson.** So nannten die Griechen das zweyte Tetrachord ihres großen oder unveränderlichen Ton-systemes; es faßte die Töne Hypate melon, Parypate melon, Lichanos melon und Mese in sich, die unsern Tönen e, f, g, a entsprechen. Den Namen Melon oder des mittlern Tetrachords des hatte es daher erhalten, weil

die Griechen in frühern Zeiten nur ein Ton-system von drey Tetrachorden hatten, von welchen dieses das mittlere war. S. Tetrachord.

**Melonyctikon.** Ein Lied, welches in der griechischen Kirche bey Nacht gesungen wurde.

**Melopycni,** wurden bey den alten Griechen diejenigen von ihren so genannten beweglichen Tönen genannt, die in dem enharmonischen Klanggeschlechte in der Mitte des getheilten halben Tonos lagen. S. Soni mobiles.

**Messa,** die Messe, s. Missa.

**Messa voce,** oder *messa di voce* heißt, wenn ein Ton schwach intonirt, immer mehr verstärkt, und sodann wieder bis zu der ersten Schwäche abnehmend vorgetragen wird.

**Mesto,** traurig. Wenn dieses Wort als Ueberschrift eines Tonstückes gebraucht wird, zeigt es zugleich eine langsame Bewegung an.

**Metall,** heißt in der Sprache der Orgelbauer Zinn mit Blei vermisch.

**Metallenes Pfeifwerk,** ist solches Pfeifwerk der Orgel, welches aus einer Mischung von Zinn und Blei besteht.

**Metallsaiten,** siehe Drathsaarten.

**Meteorologische Harmonika,** oder auch Riesenharfe genannt, ist eine Art von Aeolis; Harfe, die der Abt Gattoni zu Mailand erfunden hat. Er ließ nemlich von einem Thurme zum andern 15 ferne Saiten ausspannen, und dergestalt stimmen, daß sie die diatonische Tonleiter angaben. Weil die ganze Einrichtung einige Aehnlichkeit mit einer Harfe hat, so nannte man sie eine Riesenharfe. Das Spiel dieses Instrumentes besteht in einem gewissen angenehmen Wurmeln von Tönen, welches die Saiten bloß durch die Veränderungen in der Atmosphäre hervorbringen. Nach dem Grade dieser Veränderungen läßt sich das Instrument stärker oder schwächer, mehr oder weniger anhaltend hören, so daß man die Veränderung der Witterung darnach bestimmen kann. Eine vollständige Beschreibung dieses Instrumentes findet man in der Beylage des 16ten Stückes des

Hamburger Correspondenten vom Jahre 1786.  
Metrisiloth, s. Glockencymbeln.

Metrometer, s. Rhythmometet.

Metrum. In der Poesie, aus welcher dieses Kunstwort entlehnt ist, bezeichnet es die Beschaffenheit der Füße, die den Gang und den Umfang des Verses bestimmen; unter den Füßen aber versteht man die einzelnen rhythmischen Glieder des Verses, die aus einer bestimmten Folge der Länge und Kürze einiger Sylben bestehen. — Auch in der

Musik hat es das Metrum mit den rhythmischen Gliedern, und mit der Ähnlichkeit ihrer Wiederkehr zu thun. Man nennet in dieser Kunst die rhythmischen Glieder Tonsfüße, und ihre Beschaffenheit hängt nicht bloß von der Dauer der Töne, sondern auch von dem Orte ab, den sie in dem Takte einnehmen. \*) So machen z. B. die Töne c d o in folgenden Vorstellungen derselben ganz verschiedene Tonsfüße aus, weil theils ihre Stellung im Takte, theils auch ihre bestimmte Dauer verschieden gebraucht ist;



In der Poesie hat man solche Füße in Klassen geordnet, und ihnen bestimmte Namen gegeben, deren man sich auch oft bey den ihnen entsprechenden Tonsfüßen bedient. In die Klasse der zweysylbigen gehören,

1) der Trochäus, der aus der Folge einer langen und kurzen Sylbe besteht (— ∪); so werden z. B. die Wörter Künste, spielen, u. d. gl. ausgesprochen. In der Musik hat der Trochäus folgende Gestalt:



oder auch:



2) Der Jambus, die Folge von einer kurzen und langen Sylbe

(∪ —); z. B. Vernunft, entzückt;



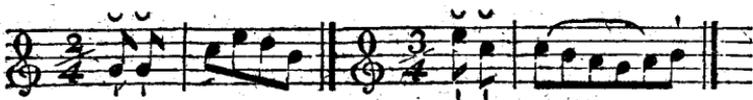
3) Der Spondaus, eine Folge zweyer langen Sylben (— —); z. B.

Menest du, würdigest du etwas Seligkeit dann —



4) Der Pyrrhichus, der aus zwey kurzen Sylben besteht (u u); j. D.

In umwölkender Nacht —



In der Klasse der dreysylbigen sind die gewöhnlichsten,

Empfangt mich heilige Schatzen —

1) Der Daktylus, eine Folge von einer langen und zwey kurzen Sylben (- u u); j. D.



2) Der Anapest, der aus der Folge zweyer kurzen und einer langen Sylbe besteht (u u -); j. D.

Das Gestad hallet, es donnert Das Meer —



3) Der Trisyllabus, eine Folge von drey kurzen Sylben (u u u); j. D.

In der Entzückung —



4) Der Molossus, eine Folge von drey langen Sylben (- - -); j. E.

Herr! Herr! Gott! Gerechter —



- 5) Der Amphibrachys, der eine kurze, lange und kurze Sylbe enthält ( - - - ); z. B.

Sie sah die jünge bebende  
Streiterin —



- 6) Der Bacchus, eine Folge von einer kurzen und zwey langen Sylben ( - - - ); z. B.

In Wettlauf —



- 7) Der Antribachius, eine Folge von zwey langen und einer kurzen Sylbe ( - - - ); z. B.

Zwey Kämpfe! Verflucht ist  
Der Brudermord —



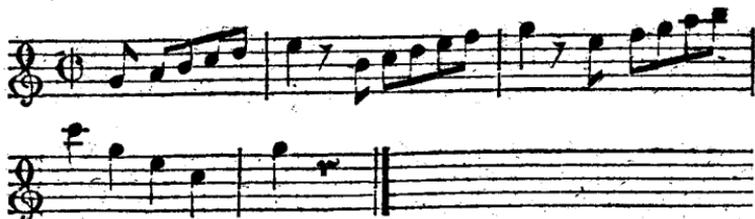
- 8) Der Ercticus oder Amphimacer, eine Folge von einer langen, kurzen und langen Sylbe ( - - - ); z. B.

Edle That! —



Die Tonkunst enthält noch weit mehr dergleichen Hüfe als die Poese, die man aber weder in besondere Klassen theilt, noch sie mit besondern Namen bezeichnet; so ist,

um nur ein Beispiel anzuführen, ein Tonfuß sehr gebräuchlich, der aus fünf kurzen und einer langen Note besteht, z. B.



Wenn nun ein Tonstück mit einem solchen Metrum, welches man auch das Taktgewicht nennt, das ist, mit einer solchen bestimmten Bewegung der Theile und Glieder des Taktes anhebt, so nimmit unser Gefühl die Art dieser

Bewegung sehr leicht an, setzt sich gleichsam in dieselbe hinein; es findet sich aber auch sogleich beleidigt, wenn diese Bewegung mitten in ihrem Flusse von einer andern unähnlichen Bewegung unterbrochen wird, weil es sich alsdenn zu ger

schwind, und zu unerwartet in eine andere Art der Bewegung üben muß. So weit stimmen Poëse und Musik in Ansehung des Metrums vollkommen überein. Weil aber die moderne Musik nicht bloß aus einer einzigen Hauptmelodie, sondern aus der Vereinigung mehrerer Melodien besteht, die jener nicht allein in Ansehung der Harmonie, sondern auch in Ansehung des Taktgewichtes zur Unterstützung

diene, so kann daher auch sowohl im Hauptgesange, als auch in den mit ihm vereinigten Melodien, wider das Taktgewicht gefehlt werden. In dem Hauptgesange kann es geschehen, wenn die Zergliederungen der Noten in Noten von geringem Werthe dem angenommenen Metrum nicht entsprechen. Wir wollen das Fehlerhafte dieses Falles in einem Beispiele kennen lernen. In folgender Melodie

Andante.



nimmt unser Gefühl sogleich die Achtel als diejenigen Noten an, die das Taktgewicht bestimmen. Gesezt

aber, man wollte nun diesen Satz nachfolgen lassen,



so ist es fühlbar genug, daß sich unser Gefühl dawider sträubt, und zwar aus keiner andern Ursache, als weil die Triolen im zweiten Takte, die aus der Zergliederung der Viertel entstehen, einen Taktgang voraussetzen, dessen Metrum sich auf Viertel gründet. Hier be-  
trübt die unangenehme Wirkung,

welche diese Triolen verursachen, nicht darinne, daß sie mit Sechzehnteln vermischt sind, sonst würden sie diese unangenehme Wirkung in der Gesellschaft der Sechzehnteln unter allen Umständen äußern; dieses thun sie aber nicht, sobald sich das Taktgewicht auf Viertelnoten gründet, z. B.

Allegro.



Welt öfterer aber findet es sich, daß, wenn unser Gefühl durch Vernachlässigung des Taktgewichtes beleidigt wird, der Fehler nicht sowohl der Hauptmelodie, sondern vielmehr dem Mangel an gehrlicher Bewegung der begleitenden Stimmen zugeschrieben werden muß. So oft daher in der Melodie der Hauptstimme die angenommene metrische Bewegung dem Gefühle nicht merklich genug wird, muß eine begleit-

tende Stimme jederzeit zu Hülfe kommen, und durch ihre Bewegung das Metrum im Gleichgewichte erhalten.

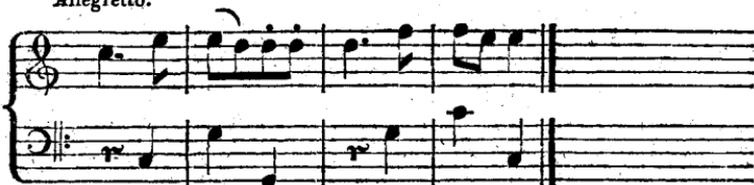
Dieses muß geschehen,  
1) wenn die Melodie einen Ton enthält, der am Werthe größer ist, als die Bewegungsthile des Taktgewichtes. In folgenden Sätzen gründet sich z. B. die Taktbewegung auf Viertel; daher muß, sobald in der Melodie

die

die Noten vorkommen, deren  
Werbh mehr als ein Viertel  
betragt, eine andere Stimme

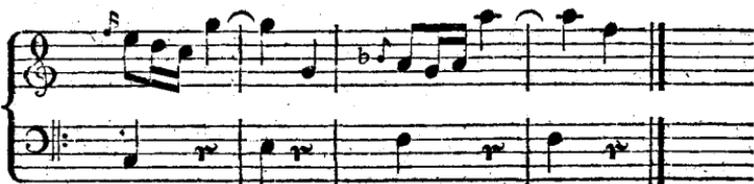
den fortbauenden Anschlag der  
Wiertel erhalten, z. E.

Allegretto.



Die begleitenden Stimmen müssen  
2) dem Takigewichte zu Hilfe  
kommen, wenn im Hauptges

sange die im guten Takttheile  
stehende Note gebunden ist,  
z. E.



oder



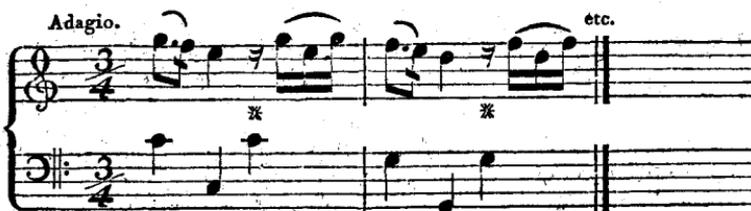
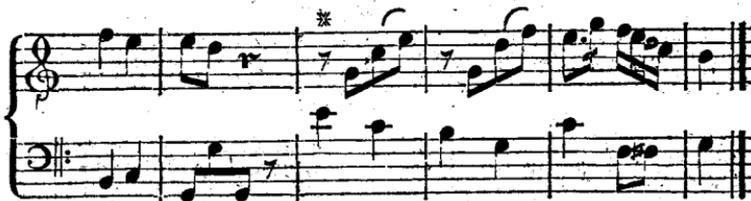
oder wenn in der Melodie gute  
und schlechte Taktglieder in eine

Note zusammen gezogen sind;  
z. E.



3) müssen die begleitenden Stimmen das Taktgewicht durch ihren Anschlag erhalten, wenn die Melodie in demjenigen Theile des Taktes eine Pause hat, wo

sie der angenommenen metrischen Bewegung zu Folge anschlagen sollte; z. B. bey den mit \* bezeichneten Stellen in folgenden Sätzen.



Diejenigen Töne, welche in den begleitenden Stimmen zur Erhaltung des Taktgewichtes nöthig sind, können ohne Beleidigung desselben vervielfältigt werden, das heißt, man kann entweder den zur Erhaltung des Metrums nöthigen Ton, durch Zertheilung seines Werthes mehrmals anschlagen, oder ihn mit durchgehenden und Wechselnoten verbinden; z. B. anstatt bey Fig. 1, so wie bey Fig. 2.

oder



Fig. 1.



Fig. 2.



Mezza, das Feminin von mezzo, halb; als mezza voce, mit halber Stimme, das ist, mit halber Stärke des Tones.

Mezza manica. Dieser Kunstausdruck ist bey der Applikatur auf der Violine und Virole gebräuchlich, und soll so viel bedeuten, als mit der Hand in der halben Lage des Halses, das heißt, mit vorterrückter Hand, wobei jeder Ton, der in der gewöhnlichen Lage mit dem zweyten Finger gegriffen wird, mit dem ersten genommen werden muß. Man unterscheidet dadurch die um einen Ton höhere Lage der Hand, bey welcher der erste Finger diejenigen Töne nimmt, die in der gewöhnlichen Lage der dritte Finger greift.

Im Deutschen bedient man sich statt mezza manica gewöhnlich des

Ausdruckes halbe Applikatur. Diese Applikatur ist theils deswegen nöthig, um z. E. auf der Violine das dreigestrichene c mit dem kleinen Finger bequem zu greifen, theils um verschiedene Passagen mit Leichtigkeit heraus zu bringen, die ohne dieses Verrücken der Hand

äußerst schwer, oder gar nicht hervorgebracht werden können. So muß z. E. folgender Satz nothwendig in dieser halben Applikatur gespielt, oder mit dem ersten Finger auf der a Saite ins c gerückt werden, wenn es möglich seyn soll, ihn rund vorzutragen;

Allegro.



In folgendem Satze hingegen ist die halbe Applikatur wegen des Tones c nöthig, der außerdem mit

dem vierten Finger nicht erreicht werden kann.



In weiterm Sinne versteht man auch unter halber Applikatur jede noch höhere Lage der Hand, bey

welcher der erste Finger solche Noten zu greifen bestimmet, die zwischen den Linien stehen; z. B.



oder



Mezza voce, s. Mezza.

Mezzo forte, abgekürzt mez. f. halb stark, oder das Mittel zwischen starkem und schwachem Tone.

Mezzo piano, abgekürzt mez. p. halb schwach, oder mit der halben Schwache des Tones.

Mezzo soprano, die tiefe Diskantstimme; i. Diskant.

Mi, bedeutet heut zu Tage bey denselben, welche die Töne noch mit den Aretinischen Sylben bezeichnen, den Ton e. In der alten Solmis-

sation aber bezeichnete man jederzeit den tiefern Ton eines großen halben Tones, fa oder den höhern Ton desselben; daher wurden z. B. bey den Tonfolgen ef, hc, ab, die Töne e, h und a allemal mi, hingegen f c und b jederzeit fa genannt. S. Solmisatlon.

Michol, s. Machol.

Mi contra fa, s. Unharmonischer Querstard.

Mila. Dieses sind die Sylben, womit man in der alten Solmisatlon diejenige Mutation bezeichnete, nach

h 2

welcher auf dem Tone *e* oder *a* nicht die Sylbe *mi*, sondern *la* gesungen werden mußte. Bey dem Tone *e* fand dieser Fall statt, wenn man in absteigender Tonfolge aus dem Hexachorde des Tones *e* in das Hexachord von *g* überging; bey dem Tone *f* hingegen war diese Mutation nothwendig, wenn die Modulation abwärts steigend aus dem Hexachorde des Tones *f* in das Hexachord von *c* geführt wurde. S. die im Artikel Solmisation enthaltene Tabelle.

**Minacciolo.** (Drohend) erfordert einen stark accentuirten Vortrag.

**Minageghinim,** f. Maanim.

**Minour,** f. Minore.

**Minima.** Ein halber Schlag, oder die so genannte weiße Note; siehe Noten.

**Minnesänger,** waren eigentlich Dichter und Sänger, die vorzüglich zu den Zeiten der Kaiser aus dem Schwäbischen Hause blühten. Ob es gleich unsern Vorfahren von den ältesten Zeiten her nicht an Dichtern gemangelt hatte, so war dennoch, besonders nach der Eridschung der alten Varden, ihre Zahl sehr unbedeutend, bis endlich gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts der steigende Luxus des Ritterwesens, verbunden mit den besondern Ideen, welche die Kreuzzüge erweckten, und mit der Morgenröthe der Kultur, die Liebe zur Dichtkunst in Schwaben und in einem großen Theile der Schweiz von neuem ansuchte. Von den Kaisern aus dem Hohenstaufischen Hause unterstützt, und geschützt von Fürsten und Edeln, wuchs sie gegen die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts merklich empor. Die Dichter besangen vorzüglich die Liebe, vermischte mit Ehrfurcht für weibliche Tugend, die Ritterthaten u. d. gl. und zwar gemeinlich in Begleitung einer Harfe. Diese Dichtkunst wurde von der Gegend ihres Ursprunges die Schwäbische, von dem vorzüglichsten Inhalte ihrer Lieder aber, die Minnesängerkunst genannt. In der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts fing sie wieder an zu sinken, und verlor sich nachher gänzlich bey den folgenden Unruhen und bey wieder eintretens der Rohheit der Sitten. Aus ihrer

Art ist ohne Zweifel der Meistersgesang hervorgegangen, von welchem schon in dem Artikel *Meistersänger* gehandelt worden ist.

**Minnim.** Ein Saiteninstrument der Hebräer, über dessen Form und Spielart die Alterthumsforscher sehr verschiedener Meinung sind. Es kömmt nur in dem 150 Psalm vor, wo es Luther bloß durch Saiten übersetzt hat, nemlich: Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen. Nach einigen soll es ein Bogensinstrument, nach andern aber ein mit Drathsaiten bezogenes Instrument gewesen seyn, bey welchem die Saiten mit einem Federfiele intonirt worden sind.

**Minore, Mineur,** zeigt in einem Tonstücke aus einer harten Tonart an, daß nach einer Periode, die in dem Grundtone schließt, die Modulation ohne einen besondern Uebergang in einer weichen Tonart tritt, und daß in derselben eine vollständige Periode gemacht wird. Der Ausdruck *Minore* kömmt hauptsächlich in dem *Rondo* vor, in welchem der zweite Zwischenatz gemeinlich eine Periode in der weichen Tonart ausmacht, f. *Rondo*. Der Zurückgang in die Haupttonart wird sodann gemeinlich mit *maggiore, maggiore* oder *majeur*, bezeichnet. Auf gleiche Weise wird auch das Wort *Minore* gebraucht, wenn in einem Tonstücke aus einer weichen Tonart, in welchem auf die vorhin angezeigte Art eine Periode in der harten Tonart eingeschoben worden ist, die Modulation wieder in die weiche Haupttonart zurück gehet.

**Mi re.** Diese Sylben bezeichneten in der Solmisation diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone *a* nicht mehr *mi*, sondern *re* gesungen werden mußte. Dieses war nothwendig, wenn sich die Melodie aufsteigend aus dem Hexachorde von *f* in das Hexachord von *g* bewegte, oder wenn *z. E.* auf den Ton *f*, im Falle auf demselben *re* gesungen wurde, die Töne *g a h c* folgten. In diesem Falle konnte auf dem Tone *a* nicht mehr *mi* gesungen werden, weil er nicht mehr das untere Ende des halben Tones *a b* war. Dieses untere Ende des halben Tones machte nunmehr der

Ton h gegen den Ton c aus, und die Modulation befand sich nun in dem Hexachorde von g, in welchem auf den Ton a als zweyte Stufe die Sylbe re fiel, so wie nun auf dem h das mi gesungen werden mußte, wie folgendes Schema zeigt,

		e	la
la	d	d	sol
sol	o	c	fa
fa	b	—	h mi
mi	a	—	a re
re	g	—	g ut
ut	f		

Siehe übrigens den Artikel Solmisation.

**Missa, Messa, Messe.** Ein Singstück, welches in der katholischen Kirche während der Verwaltung des Hochamtes aufgeführt, und mehrertheils mit Instrumentalmusik begleitet wird. Ein solches Tonstück besteht aus verschiedenen Sätzen, die bald als Chor oder Fuge, bald als Solo, Duett oder Terzett u. s. w. eingekleidet sind, und wozu der Text aus lateinischen Worten besteht, die aus biblischen Sprüchen genommen sind. Die Messe fängt allemal mit einem Kyrie eleison und Christo an, dann folgt ein Credo, Sanctus und endlich zum Schlusse das Agnus Dei. In einigen lutherischen Kirchen ist man gewohnt, die ersten beyden Sätze einer solchen Messe, nemlich das Kyrie und Christe, an hohen Festtagen bey dem Anfange des Gottesdienstes zu musizieren. Viele katholische Kirchen besitzen sehr schätzbare Sammlungen solcher Tonstücke von alten und neuern Tonsetzern, in welchen das Ehrwürdige und Feyerliche des Kirchenstyls noch unvermischt mit der Kammer- und Theaterschreibart erhalten worden ist.

**Missalet.** Unter diesem Worte versteht man den Inbegriff aller bey dem katholischen Gottesdienste gebräuchlichen und von dem Pabste Gregor dem Großen festgesetzten Gesänge.

**Miserien.** Eine Art religiöser Gesänge, die vor Zeiten von den Kreuzfahrern vorfertiget, und auf Straßen und andern öffentlichen Plätzen von denselben abgesungen

wurden. Man ist fast allgemein der Meinung, daß diese Miserien die Gelegenheit zu der Einführung der Oratorien gegeben haben. **O. Oratorium.**

**Mittlingen der Ebne, oder Sympathie der Ebne, s. Klang.**  
**Mitos.** Der griechische Name der uralten, aus einer Art von Flachs zubereiteten, Saiten, womit man die Saiteninstrumente vor der Erfindung der Darmsaiten bezog.

**Mittelstimmen, s. diejenigen Stimmen, deren Melodie sich zwischen den Tönen der Oberstimme und des Basses fortbewegt, wie z. B. der Alt und Tenor in einem Chore, oder die zweyte Violine und die Virole in der Sinfonie.**

Damit sich die Mittelstimmen frey genug im Saße bewegen können, dürfen die beyden äußersten, nemlich die Oberstimme und der Bass, nicht zu nahe an einander gebracht werden. Wenn aber der Bass sich in den tiefern Tönen seines Umfangs aufhält, und weit von der Oberstimme entfernt ist, müssen die Mittelstimmen den Raum zwischen beyden dergestalt ausfüllen, daß zwischen der Oberstimme und der obersten Mittelstimme keine zu große Lücke entstehe, oder zu viele zu der Harmonie gehörende Ebne zwischen beyden ausgelassen werden. Dieses sind jedoch Regeln, die durch lokale Umstände veranlaßt, oft Ausnahmen leiden.

Weil bey der Ausführung der Tonstücke die Mittelstimmen nicht so stark hervorstechen, wie die beyden äußersten Stimmen, von welchen sie bedeckt werden, so erlaubt man denselben im Saße gewisse Freyheiten, die man bey den äußersten Stimmen für fehlerhaft hält; so können z. B. zwischen den Mittelstimmen, oder zwischen einer Mittelstimme und einer äußersten solche verdeckte Quinten und Oktaven vorkommen, welche zwischen den beyden äußersten Stimmen vermieden werden müssen.

Im Allgemeinen genommen erfordert der Vortrag der Mittelstimmen, daß ihr Inhalt dem Inhalte oder Ausdrucke der Hauptmelodie so viel als möglich angepaßt werde, und daß sie die Hauptstimme nicht übertönen.

**Mittelfstück.** So nennet man bey einigen Blasinstrumenten mit Tonslöchern, und besonders bey der Flöte das obere Stück, in welchem die drey Tonlöcher für die Finger der linken Hand befindlich sind, und welches man bey solchen Instrumenten gemeinlich von verschiedener Länge zu haben pflegt, um das Instrument höher und tiefer stimmen zu können.

**Mixis.** Ein Theil der Melodie der alten Griechen, welcher lehrte, wie der Tonscher die Intervallen an einander hängen sollte, und wie die Geschlechter und Tonarten wohl einzuweisen, und nach dem Charakter der Melodie zu wählen waren.

**Mixolydisch, oder mixolydische** Tonart, ist der Name derjenigen Tonart der alten Griechen, in deren Tonleiter sich die beyden halben Töne zwischen der dritten und vierten, und zwischen der sechsten und siebenten Stufe befinden, wie in der Tonreihe *g a h c d e f g*, und bey deren Gebrauche die Melodie in die Grenzen zwischen dem Grundtone und seiner Oktave eingeschlossen war, ohne bey der Cadenz den Ton *h* zu berühren. Die Melodie zu dem Liede: Ach wir armen Sinder unsrer Missethat u. s. w. ist ursprünglich in der mixolydischen Tonart gesetzt.

**Mixtur,** bedeutet eine gemischte Stimme in der Orgel, nemlich eine solche, bey welcher jeder Clavis nächst dem ihm zukommenden Tone, zugleich die Terz, Quinte und Oktave desselben hören läßt, und die nur in Gesellschaft mehrerer anderer einfachen Stimmen zur Ausfüllung gebraucht wird. Die Mixturen sind von verschiedener Art und Benennung; diejenige aber, die man im engeren Sinne des Wortes eine Mixtur nennet, besteht aus kleinem Pfeifwerke, von welchem die größte Pfeife vier Fuß hält; oft ist sie aber auch nur zwey Fuß. Eine solche Mixtur repetirt \*) gemeinlich bey der zweyten oder dritten

Oktave; und ist 4, 6, 8, bis zwölffach; in jedem Falle aber enthält jeder Clavis nur die verdoppelten Töne seines Dreyklanges. Wenn eine solche Mixtur aus sehr kleinem Pfeifwerke besteht, bekömmt sie gemeinlich den Namen Scharf.

**Moderato,** mäßig, wird als nähere Bestimmung der fünf Hauptarten der Bewegung gebraucht; z. E. allegro moderato, mäßig hurtig.

**Moderatus,** s. *Accentus ecclesiastici*.

**Modulation.** Man verbindet mit diesem Kunstworte gemeinlich zwey einander verwandte Begriffe; denn erstlich redet man von Modulation, wenn man von einer schicklichen und mannigfaltigen Abwechslung der Töne überhaupt spricht; \*\*) zweytens nennet man auch insbesondere dasjenige Verfahren Modulation, wenn der Tonscher, um einem Tonsstücke eine gewisse Mannigfaltigkeit in Rücksicht auf das besondere Verhältniß der Töne unter sich zu verschaffen, die Folge der Töne aus der Haupttonart in andere Tonarten und wieder zurück in den Haupttonart leitet. Im ersten Falle ist die Rede von der Modulation überhaupt, oder von der Tonführung; im zweyten Falle aber von der Modulation insbesondere, oder von der Tonausweichung. Von diesem letzten Gegenstande ist schon in dem Artikel Ausweichung gehandelt worden; wir haben es daher ansezt bloß mit der Tonführung, oder mit der Modulation im weitern Sinne des Wortes, zu thun.

Weil die Tonführung sich zu der Melodie gewissermaßen verhält, wie Hülfsmittel zum Endzwecke, und weil von dem Ganzen, welches aus einer schicklichen und mannigfaltigen Verbindung der Töne entsteht, das ist, von der Melodie, schon in einem besondern Artikel gehandelt worden ist, so bleibt hier nur noch eine Uebersicht der Regeln der Tonführung insbesondere übrig.

\*) S. *Repetiren*.

\*\*) In diesem Sinne braucht man das Wort Modulation auch außer dem eigentlichen Fache der Musik, wenn man z. B. einem Redner eine gute oder schlechte Modulation der Stimme zuerthet.

Das Schickliche oder Unschickliche in der mannigfaltigen Abwechslung der Töne muß theils nach dem, was die menschliche Stimme, als das schönste und natürlichste Werkzeug zum Vortrage der Melodie, mit Leichtigkeit hervorbringen kann, theils nach der Natur der zum Grunde liegenden Tonart, theils aber auch nach dem Gefühle des Schönen und Schicklichen überhaupt beurtheilt werden.

Alle Tonfolgen, welche die menschliche Stimme nicht mit Leichtigkeit hervorbringen kann, das ist, alle



- 2) die große Septime; und
- 3) alle Intervalle, die größer sind, als die Oktave.

Diese Regel leidet jedoch hin und wieder vielfältige Ausnahmen, besonders in der Instrumentalmusik in Ansehung der Intervallensprünge, die größer sind als die Oktave. Diese Sprünge, weil sie auf den Instrumenten keiner Schwierigkeit der Intonation unterworfen sind, hat man nicht nöthig zu vermeiden, so lange sie dem Charakter nicht widersprechen, den die Melodie besetzen soll. Auch in der Arie bedienen sich zuweilen die Tonsetzer einiger Sprünge über die Grenzen der Oktave, wenn der Ausdruck des Textes diesem Verfahren entspricht. Unter den verbotenen übermäßigen Intervallen leidet die aufwärts sich bewegende übermäßige Secunde, und der Sprung der übermäßigen Quarte, sowohl auf; als abwärts gehend, auch in der Vocalmusik eine Ausnahme. Der Ausdruck verschiedener unangenehmer Empfindungen, z. B. der Ausdruck der Traurigkeit, des Jorns u. d. gl. verträgt sich sehr schicklich mit diesen Intervallenfolgen, und weil sie dem

schwer zu intonirende Intervalle müssen, besonders in der Vocalmusik, vermieden werden.

Dahin gehören sowohl auf; als absteigend,

- 1) alle übermäßige Intervalle; man braucht in diesem Falle lieber die beyden Töne, die ein übermäßiges Intervall ausmachen, in derjenigen Folge, in welcher sie als ein vermindertes Intervall erscheinen, das ist, man braucht die Tonfolgen bey a lieber so wie bey b;

geübten Sänger, besonders bey der Unterstützung der Instrumentalmusik, keine sonderliche Schwierigkeit der Intonation verursachen, so werden sie bey dem Ausdruck solcher Empfindungen oft mit vielem Vortheile gebraucht. Ohne Zweifel würden sie in diesem Falle noch weit stärkere Wirkung äußern, wenn man ihnen durch zu öfters und unweckmäßigen Gebrauch ihre eigenthümlichen Sackeln nicht abgestumpft hätte.

Das Schickliche der Tonführung, in so ferne es von der zum Grunde liegenden Tonart bestimmt wird, erfordert die Vermeidung solcher Töne, die nicht in der Tonart enthalten sind, in welcher sich die Modulation befindet, damit das Gefühl derselben nicht verwischt werde. Auch diese Regel leidet ihre Ausnahmen, denn es gehet allerdings an, daß man einige der Tonart fremde Saiten berühren kann, ohne das Gefühl derselben auszulösen; nur müssen sie 1) nicht aus zu entfernten Tonarten genommen werden, wie z. B. in folgendem Satze,



in welchem der Ton *a* in eine so weit entfernte Tonart gehört, daß er mit der Tonart *d* dur nicht verbunden werden kann, ohne das Verhältnis der Töne der Tonleiter von *d* dur gänzlich aufzuheben. Sollen daher bey der Tonsführung fremde Saiten berührt werden, so können es nur solche seyn, die aus

einer nahe verwandten Tonart \*) entlehnt sind, und in diesem Falle werden sie 2) bloß zufällig oder im Durchgange gebraucht, oder so, daß die Harmonie dabey nicht aus der Grundtonart verrückt wird, wie *z. B.* die Töne *fis* und *b* in dem folgenden Saße:



oder sie stehen 3) im Anschlage, und es liegt dabey eine sehr kurze Ausweichung zum Grunde, davon

Ursprung und Beschaffenheit in dem Artikel Klanggeschlecht erklärt worden ist, *z. B.*



Das Schickliche oder Unschickliche in der Tonsführung muß endlich auch nach dem Gefühle beurtheilt werden; so überzeugt uns *z. B.* unser Gefühl, daß zwey melodische Quars

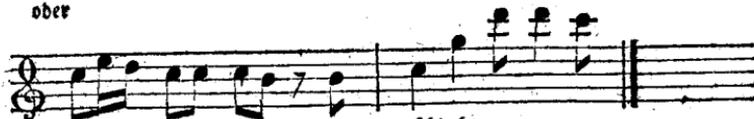
ten; oder Quintensprünge eine sehr unangenehme Wirkung machen, obgleich die Töne, welche diese Sprünge bilden, in der zum Grunde liegenden Tonart enthalten sind; *z. B.*



schlecht.

\*) *E.* Verwandtschaft der Töne und Tonarten.

ober



schlecht.

Hier gehört noch 1) der richtige Gebrauch der sogenannten Leittdsne, (siehe diesen Artikel) und 2) die Vermeidung der Pausen nach

solchen Noten in geschwinder Bewegung, die auf Noten mit einem Punkte folgen; z. B.

Allegro.



Modus, modus musicus, eine Tonart.

- Modus Aelius,
- Authenticus,
- Dorius,
- Hyperaeolius.
- Hypodorius,
- Hypophrygius,
- Hypolydius,
- Hypomixolydius,
- Hypoaeolius,
- Hypoionicus,
- Jaktius,
- Jonicus,
- Lydius,
- Mixolydius,
- Phrygius,
- Plagalus,

Siche Tonart.

Modus major, heißt heut zu Tage die harte Tonart; vor Zeiten aber zeigte man dadurch an, wie viel vierschlägige Noten auf eine sogenannte Maxima gehen sollten. Wenn zu Anfange des Tonstücks nach dem Notenschlüssel, ein Zirkel mit der Zahl 3 auf das Linienystem gesetzt wurde, hießen auf die Maxima drei vierschlägige Noten, und der Modus wurde major perfectus genennet. Wurde aber nach dem Notenschlüssel nur ein halber Zirkel mit der Zahl 2 gesetzt, so hießen auf die Maxima nur zwey vierschlägige Noten, und in diesem Falle wurde der Modus major imperfectus genannt.

Modus minor, heißt anseht die weiche Tonart. Ehedem aber wurde dadurch angezeigt, wie viel zwey schlägige Noten auf eine so genannte

Longa fallen sollten. Wenn nach dem Notenschlüssel ein ganzer Zirkel mit der Zahl 2 vorgezeichnet war, hießen drei zwey schlägige Noten auf eine Longa, und der Modus wurde minor perfectus genannt; wurde aber nur ein halber Zirkel mit der Zahl 2 gesetzt, so hießen nur zwey zwey schlägige Noten auf die Longa und der Modus erhielt den Veynamen minor imperfectus.

Jedoch ist hierbey zu bemerken, daß sich nicht alle Tonsezer einerley Vorzeichnungsarten bedienten.

Modus Pythicus. So wurde das Tonstück genant, welches diejenigen unter Begleitung eines Instrummentes abfangen mußten, die in den Pythischen Spielen um den Preis stritten. S. Musikalische Wettstreite.

Moll. Mit diesem von dem lateinischen Worte mollis (weich) abgekürzten Schworte bezeichnet man theils den Dreyklang mit der kleinen Terz, den man zuweilen schlechtersweg den Mollakkord nennet; theils und hauptsächlich dient es aber auch, dieselige unserer beyden Haupttonarten zu bezeichnen, deren Tonica eine kleine Terz über sich hat, oder die von dem Grundtone durch eine kleine Terz aufwärts steigt. Man nennet daher eine solche weiche Tonart auch oft einen Mollton, oder eine Molltonart, z. E. a moll, g moll, u. s. w.

Vor Zeiten war mit dem Worte moll ein anderer Begriff verbunden. In der ältern Musik hatte

keine Stufe der diatonischen Tonleiter, die mit dem Tone A angefangen wurde, zwey Saiten, ausgenommen die zweyte Stufe b, \*) welche sowohl unsere b Saite, als auch unser h hatte. Jene wurde durch ein rundes<sup>b</sup> angeudeut, und b moll genannt; unsere h Saite aber bezeichnete man mit einem viereckigten b oder mit dem Zeichen h, und nannte sie b dur. Wollte man nun ein Tonstück in Noten setzen, so mußte jederzeit das b oder h vorgezeichnet werden, damit der Sängler oder Spieler wissen konnte, ob die höhere oder tiefere Saite der zweyten Stufe genommen werden sollte. Machte die Tonart des Stückes die Vorzeichnung der höhern Saite, oder des Zeichens h nochwendig, so wurde der Gesang Cantus durus, oder Cantus b durus genannt; war aber zu der Tonart des Tonstückes die tiefere Saite, oder die Vorzeichnung des b nöthig, so hieß der Gesang Cantus mollis, oder Cantus b mollis. Daher kommt es auch, daß heut zu Tage hier und da unsere b Saite noch b moll, die h Saite aber b dur genannt wird.

**Molossus.** Ein Tonfuß von drey langen oder von drey unmittelbar nach einander accentuirten Noten. S. Metrum.

**Molto,** sehr oder viel, ist mehrentheils nur als nähere Bestimmung der Wörter allegro und adagio im Gebrauche, als allegro molto oder allegro di molto, sehr hurtig. Einige Tonsetzer brauchen es auch bey dem Worte Andante, wo aber der Begriff dadurch schwankend wird, so daß man nicht ganz genau bestimmen kann, ob dadurch die Bewegung des Andante geschwinde oder langsamer werden soll.

**Monaulos.** Die einfache Flöte der Griechen. Es ist wahrscheinlich das erste Blasinstrument des grauesten Alterthums. Auf den Ueberbleibseln alter Kunstwerke erscheint sie in gebogener Form, dem Kuhorne gleich. Die Aegyptier nannten sie *Photinx*, und schrieben die Erfindung derselben dem *Osiris* zu. Den Namen *Monaulos* erhielt sie von den Griechen, die sie wahr-

scheinlich mehr vervollkommneten und mit Tonhöchern bereicherten, um mehrere Töne darauf hervorzubringen. Es ist vermuthlich das nemliche Instrument, welches auch den Namen *Ossa* *Tibia* und *Buxea* *Tibia* führt, oder doch wenigstens nicht sehr merklich von denselben verschieden.

**Monochord,** oder **Ein-saiter,** zuweilen auch der **Klangmesser** genannt, ist ein Instrument, auf welchem die Verhältnisse der Intervallen ausgemessen und durch Zeichen bemerkt sind, so daß man jedes einzelne Intervall vermittelst eines beweglichen Steges, welcher unter eine Drathsaiten geschoben wird, angeben kann. Das Corpus dieses Instrumentes besteht bloß aus einem gerade gehobelten Stück Bohle zwey bis vier Fuß lang. Die Breite desselben richtet sich nach der Anzahl der Saiten, womit man es beziehen will, und ist 2, 4, bis 6 Zoll breit. Auf der obren Seite wird das Holz mit Papier überzogen, auf welches man so viel Linien ziehet als das Instrument Saiten erhalten soll, und worauf die Verhältnisse vermittelst des Zirkels ausgemessen und aufgetragen werden. Ueber diese Linien werden die Drathsaiten gezogen, die an beyden Enden auf einem niedern Stege ruhen, und wie gewöhnlich auf der einen Seite an Deschen angehängt, auf der andern aber an Wirbel befestiget sind. Damit man die beyden Töne eines zum Klange zu bringenden Intervalles hörbar machen kann, beziehet man das Instrument wenigstens mit zwey Saiten, die in den Einklang gestimmt werden, und schiebt unter eine derselben den beweglichen Steg auf den Punkt, wo dasjenige Intervall bemerkt ist, welches erklingen soll. Die besten Monochorde aber sind diejenigen, welche 8 Saiten haben, weil man darauf nicht allein eine ganze Tonleiter, sondern auch vollstimmige Akkorde mit Verdoppelung ihrer Intervallen hörbar machen kann. Weil ein solches Instrument keinen Sangboden hat, so pflegt man es bey seinem Gebrauche auf

\*) S. den Artikel A.

das umgekehrte Futteral zu legen, worinne es verwahrt wird, dadurch wird der Ton deutlicher und nachklingender gemacht.

Den weitläufigsten und deutlichsten Unterricht, wie die Intervallenverhältnisse ausgemessen und auf ein solches Instrument aufgetragen werden müssen, findet man in Sorgens Anweisung zur Rationalrechnung.

**Monodia**, bedeutete bey den Griechen einen Gesang, der von einer Person allein gesungen wurde.

**Monodrama**, siehe Melodrama.

**Mora**, war bey den Alten die Taktzeit oder das Zeitmaß der Sylben, in welchem sie singend ausgeübt

wurden. Eine lange Sylbe hatte jederzeit zwey moras, eine kurze aber nur eine.

**Mordent** oder **Mordant**. Eine Spielmanier, bey welcher der melodische Hauptton, auf welchem sie gemacht wird, ein- oder mehrmal mit der unmittelbar darunter liegenden Stufe geschwind abwechselt, und wobey das Gewicht auf den Hauptton fällt. Er wird in den langen oder doppelten, und in den kurzen oder einfachen eingetheilet. Bey dem langen Mordent, dessen Zeichen  $\ast\ast$  ist, werden der Haupt- und Hülfston zwey- bis dreymal nach einander wiederholt; *s. E.*



Ausführung.

Der kurze besteht aus dem Anschlage der Hauptnote, die mit der Hülfnote geschwind abwechselt, auf

welche wieder die Hauptnote folgt, und wird mit diesem Zeichen  $\ast$  bemerkt; *s. E.*



Ausführung.

Der Mordent wird hauptsächlich entweder auf einer aufwärts springen

den Note, die den Accent hat, gebraucht, *s. E.*



Ausführung.

oder er wird bey stufenweis steigenden Noten angewendet, und in dies

sem Falle ist er mehrentheils doppelt, *s. E.*



Ausführung.

Der Wechsel beyder Töne muß bey dieser Manier, die einige auch *Battement* nennen, äußerst geschwind und rund vorgetragen werden.

**Morondo**, sterbend, auslöschend; *s. Diluendo*.

**Moriente**, ist eben so viel wie *morondo*.

**Motette**, bezeichnet ursprünglich ein solches Tonstück für vier Stimmen, die vielfach besetzt werden, welches aus einer Folge mehrerer in einem Satze mit einander verbundenen kleinen Fugen besteht, und wozu der profaische Text aus der Bibel genommen ist. Die Veranlassung zu diesem Tonstücke gaben vor Zeiten, wo alle Kompositionen für die Kirche entweder reguläre Fugen waren, oder doch wenigstens rheimatisch nach Fugenart bearbeitet wurden, solche Texte, die entweder zu viel Glieder oder Redefüge zu eiger Fuge hatten, oder in welchen der Inhalt der verschiedenen Glieder so beschaffen war, daß sie sich nicht sichtlich in einer mehrfachen Fuge vereinigen ließen. Um dieses zu verstehen, muß man wissen, daß die Fuge aus eben so viel Sätzen oder Subjekten bestehen muß, als Glieder oder Redefüge in dem dazu vorhandenen Texte enthalten sind, und daß zu einem Texte aus zwey Gliedern eine Doppelfuge, zu einem aus drey Gliedern eine dreyfache Fuge u. s. w. gesetzt werden muß. Da man nun nicht leicht mehr als drey, höchstens vier Hauptsätze in einer Fuge verbinden kann, so schlug man bey Texten von größerm Umfange einen andern Weg ein. Man führte nemlich jeden Satz nur einmal durch alle Stimmen durch, und fing mit jedem neuen Gliede des Textes einen neuen Satz an, ohne diese verschiedenen Sätze bey der Ausführung in einander zu weben; und eine solche Komposition nannte man, zum Unterschiede von der eigentlichen oder regulären Fuge, eine *Motette*.

Sowohl diejenigen Chöre in unsern jetzigen *Motetten*, die nicht in der fugenartigen Schreibart gesetzt sind, oder diejenigen, in welchen mit dem biblischen Texte ein Vers aus einem Kirchenliede verbunden, und dessen Melodie so in das Chor

verflochten ist, daß sie von einer der vier Hauptstimmen allein vorgetragen wird, als auch die dem *Duett*, *Terzett* oder *Quatuor* ähnlichen Sätze, mit welchen man die modernen *Motetten* vermischt, sind eine Erfindung späterer Zeiten.

Die Franzosen nennen jedes Kirchenstück über einen lateinischen Text, es mag mit Instrumentalbegleitung versehen seyn oder nicht, eine *Motette*; bey uns giebt man aber diesen Namen gemeinlich nur solchen Singstücken über profaische Texte aus der Bibel, die ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen werden.

**Mothon**. Der Name eines *Moskos* der alten Griechen für die Flöte.

**Moto precedente**, in der vorhergehenden Bewegung, *s. L'istosso tempo*.

**Motus contrarius**, *s. Gegenbewegung*.

**Motus obliquus**, *s. Seitenbewegung*.

**Motus rectus**, *s. Gerade Bewegung*.

**Multiplikation der Verhältnisse**, siehe Verbindung der Verhältnisse.

**Mundloch**, wird bey der Flöte das in dem Kopfstücke befindliche Loch genannt, in welches bey dem Traktament des Instrumentes mit dem Munde die Luft geblasen wird.

**Mundpomade**. Eine Salbe, welcher sich die Blasinstrumentisten, besonders die Trompeter und Hornisten bedienen, um theils das Aufspringen der Lippen bey rauher Bitterung zu verhindern, und dieselben gelinde zu erhalten, theils die ruftigen und zum Blasen schadbar gewordenen Lippen zu heilen.

**Mundstück**. Darunter versteht man überhaupt bey den Blasinstrumenten denjenigen Theil derselben, wodurch in das Instrument die Luft geblasen und der Ton zur Ansprache gebracht wird. Insbesondere aber giebt man diesen Namen nur den aus Messing, Silber, Horn oder Eisenblech gedrehten Mundstücken, die einen Kessel, und an demselben einen Rand zum Anfasse, haben, wie bey der Trompete, Posaune, oder bey dem Horne, Zinken oder Serpent. Die Mundstücke der

übrigen Blasinstrumente führen mehrentheils einen besondern Namen; Bey dem Fagotte und der Hoboe nennet man sie das Rohr, bey dem Clarinet und bey der Flute doacs den Schnabel, u. s. w. Die Fibre hat statt eines Mundstückes bloß ein Mundloch.

Murky, ist eine Art anseht veralteter Tonstücke für das Clavier, deren Hauptcharakter darinne bestand, daß der Bass in beständig abwechselnden Oktaven fortging; s. E.



Nach dem 36sten der Berliner Kritischen Briefe über die Tonkunst, in welchem der komische Ursprung dieses Tonstückes erzählt wird, soll der ehemalige Königl. Preussische Kammermusikus Sydow der Erfinder desselben gewesen seyn.

Musen. Das feine Ideal, welches die griechische Mythologie in der Fabel von den Musen und ihrem Aufseher, dem Apollo, enthält, und welches für alle aufgeklärte Nationen so viel Reiz hatte, daß es gleichsam unter ihnen einheimisch geworden ist, vorzüglich aber auch der genaue Bezug, den diese Fabel auf verschiedene historische Gegenstände der Tonkunst hat, machen es notwendig, dem Apollo und den Musen hier einige Seiten zu widmen.

Apollo wird in der Mythologie als ein Sohn Jupiters und der Latona vorgestellt. Latona stammte aus dem ältesten Göttergeschlechte ab; Jupiter gewann sie lieb, und unterbielt sich oft mit ihr. Darüber wurde seine Gemahlin Juno so entrüstet, daß sie die Latona aus dem Himmel verjagte, und sie von einem

Ungeheuer, Pytho genannt, verfolgt ließ. Latona wählte die Insel Delos zu ihrem Aufenthalte, wo sie den Apollo und die Diana gebahr. Beyde wurden in die Versammlung der Götter aufgenommen, und Apollo, der sich unter den Göttern vorzüglich auszeichnete, machte den Anfang seiner Unternehmungen damit, daß er seine bescheidige Mutter rächte, und das Ungeheuer Pytho, von welchem sie sehr verfolgt wurde, umbrachte. Dieses gab in der Folge in Griechenland Gelegenheit zur Veranstaltung öffentlicher musikalischer Feste, die wir in dem Artikel musikalische Wettstreite werden kennen lernen. An diesen musikalischen Festen nahm nicht nur die ganze Nation Antheil, sondern sie wurden auch eine derjenigen Ursachen, daß es die Griechen in der Musik weiter brachten, als alle andere Völker der grauen Vorzeit.

Nach der Ueberwindung des Ungeheuers Pytho fiel Apollo bey dem Jupiter in Ungnade; er wurde aus der Versammlung der Götter geitorfen, und auf einige Zeit der Götter

heit beraubt. Um auf der Erde seinen Unterhalt zu finden, weidete er das Vieh des Admetes, Königs in Thessalien, bey welcher Gelegenheit er die Cithar erfand. Jedoch sind die Meinungen der alten Schriftsteller in Ansehung dieser Erfindung sehr widersprechend; darinne aber stimmen die Fabeldichter vollkommen überein; daß Apollo ein Saiteninstrument, es sey nun die von dem Merkur erfundene Lyra, oder eine von ihm selbst erfundene Cithar, vorzüglicht ihm gespielt habe. Nachdem er einige Zeit in dem Dienste des Königes Admetes gestanden hatte, ging er nach Sparta, wo er das Unglück hatte, seinen vertrauten Freund Hyacinth unverserzt mit dem Wurfspieße zu tödten. Dieses veranlaßte ihn nach Troja zu fliehen, wo damals Laomedon König war, dem er die Mauern dieser Stadt bauen half. Hier war es, wo nach dem Ovid die Steine durch den Klang seiner Lyre belebt, sich von selbst an den Ort ihrer Bestimmung bewegten.

Unter die Merkwürdigkeiten seines Aufenthaltes auf der Erde gehört

- 1) seine Liebe zur Daphne, die er, weil sie ihn floh, in einen Lorbeerbaum verwandelte, welcher ihm nachher geheiligt wurde, und die Veranlassung gab, daß die vorzüglichsten Dichter und Tonkünstler mit einem Kranze von Lorbeerblättern gekrönt wurden.
- 2) Sein musikalischer Wettstreit mit dem Pan. Diesem Pan, der als der Gott der Landwirthschaft verehrt wurde, wird nicht nur die Erfindung der Pseife, der einfachen Flöte, und eines Blasinstrumentes mit Namen

Syrinx, sondern auch überhaupt viele Geschicklichkeit auf der Flöte zugeschrieben. Pan wollte den Apollo in einem musikalischen Wettstreite überzeuget, daß die Flöte der Lyre vorgezogen werden müsse. Apollo nahm den Streit an, und erhielt nach dem Ausspruche des Emolus, der zum Schiedsrichter erwählt worden war, mit seiner Lyre den Sieg. Midas aber, ein König in Lydien, mischte sich in diesen Streit, verwarf das Urtheil des Emolus, und ertheilte dem Pan den Vorzug vor dem Apollo, bekam aber nach dem Ovid für seine Dummheit in Beurtheilung der Kunst sachen ein Paar Eselsöhren.

- 3) Sein Wettstreit mit dem Marsias, der es als ein geschickter Flötenspieler ebenfalls wagte, den Apollo zu einem musikalischen Wettstreite aufzufordern. Dieser Streit aber, welcher der Göttin Minerva und den Muses zur Entscheidung aufgetragen worden war, nahm einen ernsthaften Ausgang, als der vorübergehende, Apollo ließ sich dabey zuerst auf seiner Lyre oder Cithar allein hören; als aber nach ihm Marsias auf der Flöte blies, wurden die Zuhörer so bezaubert, daß sie urtheilten, er habe den Apollo weit übertroufen. Als beyde sich aber nochmals hören ließen, spielte Apollo zuletzt, und vereinte mit dem Spiel der Lyre zugleich seine Stimme. Hierdurch zog er den Überwiegenden Beyfall seiner Richterinnen auf seine Seite, wurde aber zugleich über die Kühnheit des Marsias so entrüstet, daß er ihm lebendig die Haut abzog. \*) Dieser Mar-

\*) Ueber den Sinn dieser Fabel sind die Mythologen sehr verschiedener Meinung, unter welchen vielleicht diejenige die wahrscheinlichste ist, welche die ganze Sache für eine bloße Allegorie hält, die weiter nichts enthalten soll, als daß vor der Erfindung der Lyre die Flöte dasjenige Instrument gewesen sey, welches jeden bereichert habe, der es gut hat spielen können. Als aber hernach die Lyre erfunden worden war, und man sah, daß derjenige, der sie spielte, auch zugleich den Reiz des Gesanges damit vereinigen konnte, so habe die Flöte ihren vorzüglichsten Werth verloren, und es sey hernach nicht mehr so viel damit zu verdienen gewesen. Wei. nun in jenen Zeiten noch edernes Geß gebräuchlich war, so haben, sagt man, die Poeten gebichtet, Apollo habe durch die Erfindung der Lyre oder Cithar dem Marsias die Haut abgezogen, oder ihn und die Flötenspieler um ihr lebendes Geß gebracht.

Was soll nicht allein die physische und lydische Tonart, sondern auch eine Schallmeyer und eine Doppelflöte erfunden haben. Die Erfindung dieser Instrumente wird auch von einigen seinem Vater oder Lehrer Hyagnis zugeschrieben. Das Capistrum aber, welches man noch auf einigen alten Kunstwerken findet, war unstreitig eine Erfindung dieses Tonkünstlers. (S. Capistrum.)

Nachdem Apollo wieder unter die Zahl der Götter aufgenommen worden war, behauptete er unter ihnen einen vorzüglichsten Rang, denn er wurde nicht allein der Regierer der Sonne, sondern auch Vorsteher der berühmtesten Orakel, und Aufseher der Musen. Als Regierer der Sonne steht er mit der Musik in keiner Verbindung, wohl aber als Vorsteher der Orakel, und besonders als Aufseher über die Musen. Man hatte diesem Gotte in Griechenland eine große Menge Tempel erbauet, unter denen der zu Delphi wegen seines Orakels, welches von aller Welt besucht wurde, der berühmteste war. Wenn die Griechen wissen wollten, ob der Ausgang ihrer Unternehmungen glücklich oder unglücklich seyn würde, fragten sie das Orakel um Rath, das heißt, sie gingen zu einem Priester oder zu einer Priesterin des Apollo, und befragten sich, was die Götter über ihre Unternehmungen beschlossen hätten. Die Antworten, welche sie mit vielen geheimnißvoll scheinenden Ceremonien erhielten, waren gewöhnlich so unbestimmt abgefaßt, daß sie sich auf alle Ereignisse deuten ließen. Nach dem Zeugnisse verschiedener alten Schriftsteller, besonders des Plutarch, wurden diese Antworten, die man Orakelsprüche nannte, nicht allein in Versen, sondern auch mit Gesang, und in Begleitung etner Hölzer, ertüelt.

Noch interessanter für die Tonkunst ist Apollo als Vorsteher der Musen, und als der Gott der Musik.

Die Musen scheinen ursprünglich bloß ein Ehor musikalischer Frauenzimmer in den Diensten des ägyptischen Königs Osiris gewesen zu seyn. Hiervon mögen die

griechischen Dichter die Veranlassung zu ihrem Ideale von den Musen genommen haben. Die Musen wurden als Götinnen des Gesanges und der schönen Künste überhaupt verehrt. Hesiodus beschreibt sie in seinem Gedichte von dem Ursprunge der Götter, als Sängertinnen auf folgende Art:

— „Sie besingen das, was gegenwärtig, was zukünftig, und was vergangen ist. Das Haus ihres Vaters erfreuet sich, wenn sie lieblich singen, und der hohe Olymp ertönt von ihrem Gesange. Der vorzüglichste Inhalt ihrer Lieder ist das Geschlecht der Götter. Mit dem Vater der Götter und der sterblichen Menschen beginnt ihr Lied, und mit dem Lobe desselben beschließen sie es; sie erheben ihn und seine Macht über alle Gottheiten. Aber auch das Geschlecht der Menschen, und die Helden besingen sie zur Freude ihres Vaters, der auf dem Olymp thronet.“

Die Musen gehören unter das Göttergeschlecht Jupiters, und sind nach der Fabel von ihm und der Mnemosyne erzeugt worden; es waren neun Schwestern, die sich durch folgende Namen unterscheiden: Elio, Euterpe, Thalia, Melpomene, Terpsichore, Erato, Polyhymnia, Urania und Calliope. Sie waren gewohnt, auf Bergen zu wohnen, wodurch man wahrscheinlich anzeigt, daß die Künste und Wissenschaften, die sie beschützen, Stille und Einsamkeit erfordern. Die vorzüglichsten Berge, die ihnen geweiht waren, sind

- 1) der Parnas, ein Berg in Thessalien. Auf diesem Berge befand sich ein Brunnen, welcher Castalia hieß, von dem sie den Namen Castalische Jungfrauen erhielten;
- 2) der Berg Helikon in Boeotien, von diesem wurden sie Helikoniden genannt;
- 3) Pierus, ebenfalls ein Berg in Thessalien, welches der Ort ihrer Geburt seyn soll; daher nennet sie die griechische Dichterin Sappho die pierischen Mädchen.

Außer diesen Bergen war ihnen vorzüglich noch eine Quelle in Dodonien, mit Namen Hippokrene, geweiht, welche unter den Tritten des Pegasus entspringen sollte.

Die Musen werden gewöhnlich als eine Gesellschaft musizirender Frauenzimmer vorgestellt, wobei ihnen noch mancherley Attribute gegeben werden, die sich auf diejenigen Künste und Wissenschaften beziehen, die sie beschützt oder erfunden haben. Callimach beschreibt ihre Erfindungen auf folgende Art:

„Calliope hat das weise Heldenlied erfunden, Elio das süße Lied der schönbüßigen Cithar, Euterpe den hallenden Gesang des trauischen Chors. Melpomene hat den Eerberlichen das überaus angenehme Bariton, die holde Terpsichore hat ihnen die künstlichen Tänze gegeben. Zu allen Gesängen erfand Polymnia die Harmonie, Urania sang der himmlischen Gestirne Pol und Schwung, das komische Leben mit seinen artigen Sitten erfand Thalia.“

Die alten Dichter haben nicht ermangelt, die Musen eben so, wie ihr Oberhaupt den Apollo, zu musikalischen Wettstreiten auffordern, und ihnen solche gewinnen zu lassen, um dadurch ihre vorzügliche Geschicklichkeit in der Musik anzuzeigen. Der bekannteste dieser Wettstreite ist derjenige, wozu sie von den Sirenen aufgefordert wurden, die sich, nachdem sie überwunden worden waren, zur Strafe ihrer Vertögenheit mußten die Federn aus den Füßeln reißen lassen. Zu einem gleichen Wettstreite wurden die Musen von den neun Töchtern des Pierus aufgefordert, die nach ihrer Ueberwindung in Eisern verwandelt wurden. Auch ein Sänger und Citharist, mit Namen Charmyris, wagte es zu Folge der Fabel, sich mit den Musen zu messen;

aber auch dieser wurde von ihnen überwunden, und verlor zur Strafe sein Gesicht, und das Ver mögen seiner die Cithar zu spielen.

Musette, bezeichnet 1) eine Art von Sackpfeife, besonders diejenige, die ehemals in Frankreich sehr gebräuchlich, und mit einem Blasesalze versehen war; 2) einen Tanz von lustigem, aber dabei naivem und schmeichelndem Charakter, der besonders zu ländlichen Lustbarkeiten bestimmt war, in den 8 Takte eingetheilt, und in mäßig geschwinde Bewegung vorgetragen wurde; und 3) ein kleines Tonstück, welches viel Aehnlichkeit mit der Cigue hat, aber in einem langsamern Zeitmaße gespielt wird, und in welchem die Achtel des 8 Taktes mehr geschleift als abgestoßen werden. Weil dieses Tonstück, welches sowohl im Niederschlage, als im Aufschlage des Taktes anfangen kann, eine Nachahmung der Musik des Dur desackes vorstellen soll, so bleibt gemeinlich der Bass immer auf der Stufe des Haupttones oder der Dominante, wie bey denjenigen Sätzen, die man einen Orgelpunkt nennet. Anseht ist dieses kleine Tonstück nicht mehr gebräuchlich; ehedessen bediente man sich desselben in den Parthen und Suiten.

Musikergedakt, ist in alten Orchestern eine gewöhnliche gedecte Fiedelstimme von 8 Füßton, die lieblich intonirt, und daher zur Begleitung des Generalbasses bey der Kirchenmusik sehr schicklich ist, woher sie auch diesen Namen erhalten hat.

Musik. Mit diesem aus dem Griechischen abstammenden Worte \*) bezeichnet man heut zu Tage die Kunst durch Töne Empfindungen auszudrücken. Die alten Griechen hingegen verbanden damit einen weit ausgebehntern Begriff: sie verstanden darunter nicht bloß die Tonkunst und den Tanz, sondern zugleich die Dichtkunst, Beredsamkeit, Physiologie

\*) Die Meistesten leiten es von den Musen her, die von den Griechen als Erfindern und Beschützerinnen der Künste und Wissenschaften verehrt wurden. (E. Musen.) Wenn daran geogen ist, auch die übrigen Theilungen desselben kennen zu lernen, findet dazu Gelegenheit in *Walters Musik. Lexicon*, im Artikel *Musica*.

losofphie und Grammatik, \*) oder alles, was nachher die Römer studia humanitatis nannten. Kurz, man bezeichnete den Inbegriff aller damals erworbenen Kenntnisse mit dem Worte Musik.

So wie sich nach und nach jeder besondere Zweig dieser Kenntnisse erweiterte, vervollkommnete, und weiter der Nebenzweige trieb, waren die Fähigkeiten eines Menschen zu eins geschränkt, sie alle gehörig zu umfassen, und Absonderung der Künste und Wissenschaften wurde nothwendige Folge der steigenden Kultur und Perfektibilität der Menschheit. Doch blieb (sagt Forkel \*\*) sowohl unter den Griechen als unter den Römern noch immer ein gewisser Zusammenhang unter der Musik und den übrigen Kenntnissen; das commune vinculum omnium scientiarum war noch sichtbar, und die Verfeinerung desselben bis zu dem Grade, daß es den Augen der meisten unsichtbar wurde, oder die gänzliche Absonderung erfolgte erst in den neuern Zeiten, da alle einzelnen Künste und Wissenschaften, welche vorher wenigstens zum Theil, gleichsam nur noch kleine Sprößlinge waren, nach und nach zu großen Bäumen heran wuchsen. — Diese empor gewachsenen Künste und Wissenschaften erhielten in der Folge besondere Namen, und der Tonkunst, als einer der ältesten, ließ man den allgemeinem Namen Musik.

Erstem suchte man die erste Veranlassung der Menschen zum Ausdruck ihrer Empfindungen durch Töne außerhalb ihrer Natur; bald glaubte man sie in dem Gesange der Vögel, bald in einem besondern Zufalle u. s. w. gefunden zu haben, und es kamen darüber oft sehr ungereimte Meinungen zum Vorschein. Endlich fing man an einzusehen, daß die Natur selbst den Keim derselben in den Menschen gelegt habe; denn jeder ihm durch Freude oder Schmerz entlockte Ton, ja selbst das erste Lallen eines Kindes,

ist nichts anders, als Ausdruck seiner Empfindung. „Die Natur“ (sagt Sulzer), „hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwischen dem Gehör und dem Herzen gestiftet; jede Leidenschaft kündigt sich durch eigene Töne an, und eben diese Töne erwecken in dem Herzen dessen, der sie vernimmt, die leidenschaftliche Empfindung, aus welcher sie entstanden sind. Ein Angstgeschrey setzet uns in Schrecken, und frohlockende Töne wirken Fröhlichkeit.“

Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, daß die Menschen in ihrem ursprünglichen und noch ganz rohen Zustande sich der Organe der Kehle und des Mundes bloß dazu bedient haben, durch unartikulirte Töne ihre Empfindungen auszudrücken. Ihre Bedürfnisse nöthigten sie jedoch mit diesen unartikulirten Tönen oder mit diesen Empfindungslauten etwas zu verbinden, wodurch sie nicht bloß auf die Empfindung, sondern auch auf das Gedächtniß, und überhaupt auf den Verstand ihrer Mitmenschen, wirken konnten. Die Empfindungslaute wurden nach und nach immer mehr artikulirt, und die Sprache des Verstandes eher ausgebildet, als die ihnen von der Natur selbst verliehene Sprache der Empfindungen. An die Anwendung der Empfindungslaute zum Vergnügen oder zu einer Art des Gesanges konnte nicht eher gedacht werden, als bis für die ihnen nöthwendigsten Bedürfnisse des Lebens gesorgt war, denn nur dann erst konnte sich bey der Menschheit der Hang des Geistes zu Vergnügungen entwickeln. Es scheint jedoch, als ob sich die Menschen der Anwendung der Empfindungslaute zum Vergnügen oder zur ersten Anlage zum Gesange sehr früh, und auf einer noch niedern Stufe der Kultur, bedient haben. Ja es scheint sogar, als habe dies schon auf einer niedern Stufe der Kultur leichter, als auf einer höhern, geschehen können; denn ohne Zweifel liegen Gesang und Sprache

\*) Nach dem Quintilian wurde auch die Grammatik als ein Theil der Musik betrachtet. S. Institut. orator. L. 1. cap. 10.

\*\*) S. allg. Geschichte der Musik. Th. 2. S. 275.

bey etnem noch rohen Volke einander näher, als bey einem ausgebildeten, weil bey jenem die Empfindungslaute der noch mangelhaften Artikulation der Töne oder der Armut der Sprache zu Hülfe kommen müssen, da hingegen bey zunehmender Kultur diese Empfindungslaute in eben dem Grade unbedeutender werden, in welchem die Sprache an Bestimmtheit und Reichthume zunimmt. Dem sey nun wie ihm wolle, so stimmen doch alle aus dem Alterthume übrig gebliebene Nachrichten darinne überein, daß sich die Menschen schon in einem sehr frühen Zeitraume des Gesanges bedient haben.

Es ist sehr begreiflich, daß der Anfang der Kunst, oder die ersten Versuche im Gesange, so wie der Anfang aller unserer Kenntnisse, sehr unbedeutend gewesen seyn müsse. Je unbedeutlicher er nun war, desto mehr bedurfte der Ausdruck desselben, besonders bey Menschen, deren Werkzeuge der Empfindungen noch nicht ausgeschliffen waren, einer vernünftlichen Unterstützung. Wir finden, daß bey Nationen, die sich schon auf eine höhere Stufe der Kultur geschwungen haben, eine abgemessene Bewegung, die in gleichen Zeiten gleich weit fortrückt, etwas Anziehendes und Unterhaltendes sehr Gefühl hat; diese taktmäßige Bewegung mußte nothwendig auf ganz sinnliche Menschen, die erst anfangen, sich aus der Roheit zu winden, und bey denen der Verstand noch wenig Spielraum gewonnen hatte, noch weit anziehender und unterhaltender seyn. Daher verbanden sie diese rhythmische oder taktmäßige Bewegung mit der Folge der Töne, und der Rhythmus wurde in der Musik der Alten der anziehendste Theil derselben. Aus dem Vergnügen, welches ihnen bey der Musik vorzüglich der Rhythmus gewährte, läßt sich übrigens auch die Verbindung des Tanzes mit dem Gesange erklären; denn in der uralten Musik scheinen beyde unzertrennlich verbunden gewesen zu seyn.

Wahrscheinlich hatten die Menschen schon die ersten Fortschritte

im Gesange gemacht, ehe sie aus dem Einsall kamen, die verschiedenen Töne, die sie mittelst der Singorgane hervorbringen konnten, auch mittelst eines Instrumentes zu versuchen; denn nur dann erst konnten sie auf das Zöden des Rohrs, in welches der Wind blies, auf den Klang, den die ausgespannten Sehnen an der Schale einer von der Sonne ausgetrockneten Schildkröte verursachten, oder auf andere Gegenstände, die zu der Erfindung der Instrumente Gelegenheit gegeben haben sollen, aufmerksam gemacht, und dadurch zur Erfindung der Blas- und Saiteninstrumente veranlaßt worden seyn.

Die Instrumente dienten Anfangs nur zur Begleitung des Gesanges, und besonders zur Heraushebung des Rhythmus; bloße Instrumentalmusik war in den ältesten Zeiten ganz unbekannt. Nur erst gegen die 84ste Olympiade, oder ohngefähr 580 Jahre vor Christo, zeigten sich die ersten Spuren von der Trennung des Gesanges und der Instrumentalmusik; denn in der zweyten Psychiade \*) ließ sich Saccadas aus Argos auf der Flöte allein hören. Dieses beweist, daß man in diesem Zeitraume die Instrumentalmusik so weit ausgebildet hatte, daß man im Stande war, die Zuhörer auch ohne damit verbundenen Gesang zu vergnügen.

Das älteste Volk, von dem wir mit Zuverlässigkeit wissen, daß die Musik bey demselben ausgebildet worden sey, sind die Aegyptier. Von diesen erlernten sie nicht allein die Hebräer, die in Aegypten zu einem sehr zahlreichen Stamme empor wuchsen, sondern auch die Griechen; diese reisten (so wie man in den neuern Zeiten nach Italien geht, um sich in den blühenden Künsten und in der Musik zu vervollkommen) nach Aegypten, um daselbst ihre Kenntnisse in den Künsten und Wissenschaften zu erweitern. Die Römer erlernten die Musik von den Griechen, und theils durch die Römer, theils durch die Griechen, die nach der Zerstörung des griechischen Kaiserthums aus ihrem Vaterlande aus-

\*) S. Musikalische Weltkette.

wänderten, würde diese Kunst auch in den nördlichern Gegenden von Europa bekannt.

Die Musik der Aegyptier, von deren Beschaffenheit keine Nachrichten bis auf uns gekommen sind, konnte von nur sehr geringem Gehalte seyn. Es läßt sich dieses nicht bloß aus dem Grade ihrer Ausbildung überhaupt, und aus ihrer Verfassung, nach welcher alle Neuerungen und Vervollkommnungen in den Künsten verboten waren, sondern auch besonders daraus schließen, daß die Griechen, welche die in der Musik gemachten Entdeckungen und Erfahrungen der Aegyptier benutzten, sich genöthigt sahen, das Material der Musik oder die Töne erst in eine gewisse Ordnung oder in einen Zusammenhang zu bringen. Hätten sie dieses Material bey den Aegyptiern schon geordnet und in einem Zusammenhange gefunden, so würden sie nicht nöthig gehabt haben, sich einen langen Zeitraum hindurch zu bemühen, ehe sie ein durch Zwang verbundenes System von 15 Tönen erhielten. \*)

Von der Beschaffenheit der Musik der Hebräer wissen wir, ungeachtet die Verfasser der Bücher des alten Testaments sehr oft der Ausübung derselben gedenken, und ungeachtet der außerordentlichen Ausfaltten, die unter Davids und Salomons Regierung zur Verherrlichung derselben bey dem israelitischen Gots dienste statt fand, sehr wenig. Aus dem dieser Nation eigenthümlichen Charakter, außerordentlich fest an den Sitten und Gewohnheiten ihrer Vorfahren zu hängen, aus ihren besondern Verhältnissen, und aus dem Grade ihrer Kultur sowohl überhaupt, als in Hinsicht auf Kunst und Wissenschaft, läßt sich jedoch sehr leicht der Schluß machen,

daß sie keine sehr merklichen Fortschritte in der von den Aegyptiern erlernten Musik gemacht haben, ohngeachtet viele ältere und neuere Gelehrte behaupten, daß die hebräische Musik von außerordentlicher Wirkung gewesen sey. Einer der stärksten Beweise wider diese Behauptung ist der gänzliche Mangel, oder die Unvollkommenheit einer hebräischen Tonschrift. Sey es auch, daß, wie man mehrmals zu beweisen gesucht hat, die Hebräer ihre Accente wirklich zur Bezeichnung der Töne gebraucht haben, so ist dieses noch immer kein Beweis für die höhere Vollkommenheit ihrer Musik; denn diese Accente konnten eben so wie bey den Griechen und Römern die Buchstaben des Alphabets weiter nichts, als bloß die Höhe oder Tiefe der Töne, nicht aber die Dauer derselben, bezeichnen, und waren daher noch viel zu unvollkommen, als daß sie einen Beweis für die hebräischen Musik angeordnete Vollkommenheit abgeben könnten.

Die Griechen machten ohne Zweifel unter allen Nationen der Vorzeit in der Musik die merklichsten Fortschritte. Sowohl ihre Religionsgebräuche, als ihre Staatsverfassung, begünstigte die Aufnahme dieser Kunst, die sie nicht bloß praktisch, sondern auch theoretisch betrieb. \*\*) Von der Beschaffenheit der griechischen Musik unterscheiden uns nicht allein viele noch übrig gebliebene Schriften und Bruchstücke aus denselben, die, ob sie gleich nicht leer von Widersprüchen und Dunkelheiten sind, uns dennoch mit dem Consysteme der Griechen, und mit der bestimmten Größe, in welcher sie jedes Intervall ausübten, mit ihren Tonarten und Oktavengattungen, mit ihrem

3 i 2

\*) Ich sage ein durch Zwang verbundenes Consystem, denn das Antheisen ihres Tetragordes Diezeugmenon an das Tetrachord Synemmenon ist offenbar erzwungen. C. Te-tre-chord.

\*\*) Die Griechen theilten ihre Musik in die theoretische und praktische. Die theoretische unterschieden sie wieder in die natürliche, welche die arithmetische und physische begriff, und in die künstliche, zu der die harmonische, rhythmische und metrische gehörten. Die praktische Musik wurde eingetheilt 1) in Rücksicht auf die Verrichtung der Kunstprodukte, in die Melodie, Rhythmodie und Poetik; 2) in Rücksicht auf die Ausführung der Kunstprodukte, in die organische, das ist, in die Instrumentalmusik, in die epische, oder Vocal-musik, und in die hypocritische oder pantomimische Musik.

Gebrauche des Rhythmus, mit ihrer Tonschrift u. s. w. bekannt machen, sondern man hat auch einige praktische Ueberbleibsel oder einige Tonsätze derselben entdeckt, deren Richtigkeit nicht bezweifelt werden kann, weil bey denselben alles mit den in den übrig gebliebenen theoretischen Werken enthaltenen Lehrensätzen auf das genaueste übereinstimmt. — Allein welcher Zauberstab verwandelt die Musik, die dem griechischen Ohr und Geschmacke Schönheit war, in dem untrigen in eine widerliche, unverständliche, und von aller Schönheit entblößte Tonsfolge? Oder wie war es möglich, daß ein Volk von so feinem Geschmacke an einer Musik Vergnügen finden konnte, wie sie uns in den auf uns gekommenen griechischen Schriften beschrieben wird, und wie wir sie in den wenigen praktischen Ueberbleibseln finden? — Ein Problem, von dem alle, die es mit Unparteilichkeit zu entwickeln gesucht haben, gesehen müssen, daß sie damit an einen endlosen Abgrund gerathen. Die Entwicklung desselben scheint noch überdies dadurch erschwert zu werden, daß die in allen übrigen Künsten von den Griechen anerkannten Schönheitsgesetze mit unserm Gefühl conform sind, und daß wir nur in Ansehung der Musik nicht mit ihrem Gefühle sympathisiren können. Wollte man auch annehmen, daß der Geschmack in der modernen Musik so sehr überfeinert, von der Natur enifernt, und so luxuriös geworden sey, daß wir an der hohen Simplicität des griechischen Geschmackes in der Musik kein Vergnügen finden könnten, so würde man, obgleich dieses alles nicht gänzlich geeignet werden kann, auf der andern Seite mit den allgemeinen Schönheitsgesetzen aller Künste, deren Zusammenhang oder Uebereinstimmung mit den Schönheitsgesetzen der modernen Musik unverkennbar ist, in einem neuen Widerspruch gerathen. Kurz, es ist schwer zu entscheiden, ob die mit so vielem Genie und mit einem so feinen Geschmacke begabten Griechen, die in den übrigen Künsten so vorzügliche Kunstwerke hinterlassen haben, daß sie durch alle spätere Jahrhunderte hindurch den übrigen

aufgeklärten Völkern zum Muster dienen, in der Musik allein, mit der sie sich doch sehr fleißig beschäftigten, und die bey ihnen in so hohem Werthe stand, so weit zurückgeblieben sind, als wir glauben, und durch ihre auf uns gekommenen Schriften zu glauben berechtigt sind; oder ob noch etwas vorhanden ist, welches uns hindert in die Schönheiten derselben einzudringen.

Von der Musik der Römer ist im Allgemeinen wenig zu bemerken; es war bloß griechische Musik auf Latiums Boden verpflanzt, wo sie mit weniger Sorgfalt gepflegt, und bloß der niedrigsten Volksklasse (den Leibeigenen) überlassen, sich nicht vereiteln konnte. Jedoch fehlte es ihr auch unter dieser Nation nicht gänzlich an Aufmunterung und Unterstützung, so daß sie sich ohne merklichen Verfall bis gegen das dritte Jahrhundert der neuen Zeitrechnung erhielt. Späterhin fing sie an mit den übrigen schönen Künsten merklich zu sinken, bis endlich in dem fünften Jahrhunderte Italien von fremden Völkern überströmt, und der Herrschaft der Römer ein Ende gemacht wurde. Diese große Staatsumwälzung hatte auf Künste und Wissenschaften den nachtheiligsten Einfluß. Die vorzüglichsten Werke der Baukunst und der bildenden Künste waren von den Völkern, die sich in Italien festgesetzt hatten, zertrümmert, und die Hülfsmittel zur Unterstützung, Fortpflanzung und Vervollkommnung der übrigen Künste und Wissenschaften, nemlich Schulen und Büchersammlungen, größtentheils zerstört worden. Künste und Wissenschaften konnten bey den fortdauernden Unruhen, besonders unter Völkern, die sie kaum dem Namen nach kannten, nicht gedeihen. Alle Stände des entstandenen neuen Reiches hatten aufgehört sich denselben zu ergeben, und Geschmacke daran zu finden. Nur unter der Geistlichkeit und den Mönchen erhielten sich noch einige Ueberbleibsel derselben; und so entstand die lange Barbarey und Unwissenheit der mittelern Jahrhunderte in den Abendländern von Europa.

Die Griechen, bey welchen die schönen Künste so herrlich gebühet hatten, waren schon vor dem Anfange der christlichen Zeitrechnung von den Römern unterjocht, ihr Land zu einer römischen Provinz gemacht, und in der Folge zu dem orientalischen Kaiserthume geschlagen worden. Dieses verursachte, daß auch diese geistreiche Nation, ihrer Freyheit und der in derselben genoßenen Aufmunterungen beraubt, nach und nach in Künsten und Wissenschaften sank. Jedoch wurden sie von ihnen noch geschätzt und getrieben. Nachdem endlich auch das griechische Kaiserthum erstarbt, und im 1sten Jahrhunderte von den Türken zerstört wurde, flohen viele Einwohner dieses Reichs, Nachkommen der alten Griechen, welche die Künste und Wissenschaften ihrer Vorfahren, so viel möglich gewesen war, unter sich zu erhalten gesucht hatten, in die abendländischen Gegenden von Europa, und besonders nach Italien, wo sie die in Vergessenheit gerathenen Geistesprodukte ihrer Vorfahren von neuem verbreiteten, den Grund zu einem verfeinerten Geschmack legten, und von neuem die Lehrer der mehresten europäischen Völker wurden.

Unterdessen hatte sich schon vorher für Künste und Wissenschaften eine angenehme Morgendämmerung über den südlichen Horizont von Europa verbreitet, die dem neuen Aufleben des feinern griechischen Geschmacks sehr zu statten kam. — Auch in Ansehung der Musik hatte es vorher in Italien wieder angefangen zu tagen. Die frühere Einführung der Hymnen und Psalmen in der abendländischen Kirche war auch nach Rom übergegangen, wo der Pabst Gregor der Erste gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts den ersten Grundstein zur Verbesserung des Gesanges legte. Er sammelte nicht allein die aus dem Alterthume noch vorhandenen, und in der griechischen Kirche gebräuchlichen, besten Gesänge in ein Anti-

phonarium, sondern er stiftete auch eine besondere Schule zur Vervollkommnung des Gesanges, \*) in welcher er selbst der erste Lehrer wurde. Ueberdies schreibt man ihm auch die Abschaffung der alten weitläufigen Conschrift, und die Einführung der ersten sieben Buchstaben des Alphabets zur Bezeichnung der Töne zu. \*\*)

Im ersten Jahrtausende der christlichen Zeitrechnung kannte man jedoch noch keine andere Musik, als solche, die auf die alten Grundsätze und Lehrsätze der Griechen gebauet war. — Die Harmonie wurde wahrscheinlich erst nach diesem Zeitpunkte erfunden, und es vergingen verschiedene Jahrhunderte, ehe sie so weit berichtigt wurde, daß sie theils der Melodie zu näherer Bestimmung dienen, theils auch als Vermehrung der Ausdrucksmittel der Kunst betrachtet werden konnte. In der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts begann der Benedictiner Mönch Guido aus Arezzo eine der merkwürdigsten Reformen der Tonkunst. Er simplifizierte nicht allein die Conschrift dadurch, daß er die Noten, die man vorher nur auf die Linien geschrieben hatte, auch zwischen die Linien setzte, sondern er änderte auch das ganze Consystem der Griechen, welches er mit neuen Tönen bereicherte, ab, und verwandelte die Tetrachorde in Hexachorde, \*\*\* von denen er jedes zum Behufe seiner Singschüler mit den Sylben ut, re, mi, fa, sol, la, bezeichnete, wodurch er den Grund zu der nachher so berühmten Solmisation legte. Der Vortheil dieser Reformen war, daß die in seiner anaclegten Singschule unterrichteten Schüler ungleich, geschwindere Fortschritte machten, als bey dem Unterricht nach der ältern Methode, denn viele behaupten, er habe durch diese Einrichtung seinen Schülern dasjenige in einem Jahre beygebracht, wozu vor ihm zehn Jahre gehörten. Nicht minder wichtig, als diese von Guido getroffene Einrichtung, war in dem letzten

\*) S. den Artikel Cantor.

\*\*) S. Noten.

\*\*\* S. Solmisation.

Viertel des ersten Jahrhunderts die Erfindung des Zeittaaßes der Noten, die wir einem Deutschen aus Eöln, mit Namen Franco, zu verdanken haben. \*) Er legte dar durch den ersten Grund zur Figuralmusik, daß er den Tonzeichen, die vorher als bloße Punkte keine bestimmte Zeitdauer hatten, durch Verschiedenheit ihrer Formen eine Bestimmtheit ihrer Dauer gab. \*\*)

In den folgenden vier Jahrhunderten scheint im Fache der Musik die Aufmerksamkeit aller sähigen Köpfe ploß auf die Hervollkommnung der Harmonie, des doppelten Contrapunktes und der Fuge, gerichtet gewesen zu seyn. Es ist nicht zu leugnen, daß sich die Kunst des Contrapunktes in diesem Zeitraume in einem hohen Grade entwickelt hatte; denn die gegen das sechzehnte Jahrhundert gewöhnlichen Constücke, als Messen, Psalme, Motetten und Madrigale, enthielten nicht allein sehr viel Hauptstimmen, sondern bestanden auch, im Falle sie auch nicht im strengern Sinne des Wortes Fugen waren, aus einem beständigen Gewebe von Nachahmungen und contrapunktischen Künsten. Dadurch war aber der Nachtheil entstanden, daß man die Netze der Melodie ganz verkannt, und die zweckmäßige Behandlung des Textes, und den natürlichen Ausdruck desselben, ganz vernachlässigt hatte. — Nach vielen darüber geführten Klagen verbanden sich gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts zu Florenz einige Kenner der schönen Künste, die ihren Geschmack durch die Schriften der Griechen geläutert, und den Vorsatz gefaßt hatten, ein dem griechischen so viel als möglich ähnliches Drama mit Gesang wieder herzustellen. Drey berühmte Sänger und Tonsetzer dieser Zeit, Emilio Cavaliero, Giulio Cacciao und Giacomo Peri, nahmen Antheil an diesem Vorhaben, und machten Versuche in einer

neuen Art des einstimmigen Gesanges mit Instrumentalbegleitung. Der Beyfall, den diese Art von Musik erhielt, die ein noch nicht völlig ausgebildetes Recitativo war, und die sich sehr schnell in Italien verbreitete, gab Gelegenheit zur ersten durchgehends mit Gesang verbundenen Oper Daphne, die Rinuccini dichtete und Peri komponirte, und die man zu Florenz in dem Hause des Corsi mit allgemeinem Beyfalle aufführte. Dieser folgte die Oper Eurpdice, ebenfalls von Rinuccini gedichtet, und von Peri und Caccino gemeinschaftlich komponirt, die im Jahre 1600 bey Gelegenheit der Vermählung des Königs Heinrich IV. öffentlich aufgeführt wurde. Diese neue Art der Musik, und der allgemeine Antheil, den man daran nahm, wurde in der Folge ein Sporn für die Tonsetzer, die vorher vernachlässigte Melodie wieder in Aufnahme zu bringen, ihre Netze zu entwickeln, und sich einer richtigern Deklamation des Textes zu betheuen, als in den ältern vieltimmigen und fugenartigen Constücken geschehen war. Ueberdies war die Erfindung der Oper ohne Zweifel die erste Anlage zu derjenigen Gattung, die man anseht mit dem Namen der freyen Schreibart bezeichnet.

Auch das Material der Musik erhielt gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts einen vollkommnern Zusammenhang durch einen berühmten Kapellmeister zu Venedig, mit Namen Galileo. Er brachte die Intervallen in ein besseres Verhältniß, bereicherte die Musik mit den ihr noch fehlenden Tönen gis, dis oder as und es, und theilte also die Oktave in zwölf halbe Töne ab. Nach ihm erfand zu Anfang des 17ten Jahrhunderts Ludw. Binda (\*\*) den Generalbaß und die Kirchenconcerte, und in der ersten Hälfte des verwichenen Jahr-

\*) Franco ist der älteste und bekannteste Contrapunktist und Schriftsteller dieses Faches. Er war vom Jahre 1046 bis gegen 1097 Scholasticus an der Cathedralische zu Lütlich.

\*\*) S. Noten.

\*\*\*) Er war aus Eöln im Mayländischen gebürtig, stand zu Anfange des 17ten Jahrhunderts am Dome zu Fano, und späterhin an der Domkirche zu Mantua als Kapellmeister.

hundreds ging die Tonkunst mit Riesenschritten dem höhern Ziele der Vollkommenheit entgegen, in der sie anjetzt ausgeübt wird.

Von der Beschaffenheit der Musik solcher mit uns gleichzeitigen Völker, die sich noch nicht auf untern höhern Grad der Kultur geschwungen haben, wissen wir, ohngeachtet der darüber uns von den Reisenden mitgetheilten Nachrichten, genau genommen wenig mehr, als daß sie von der unsrigen sehr verschieden und weit einfacher sey, und daß ein an unsere Musik gewöhntes Ohr daran gemeinlich eben so wenig Interesse findet, als sie sich durch die unsrige interessiert fühlen. Dieses ist aber noch viel zu wenig zureichend die Beschaffenheit derselben einzusehen. \*) Selbst der Grad der Wirkung, den bey vielen solchen Völkern ihre Nationalmusik auf ihr Gefühl macht, ist uns noch unbekannt. So viel scheint jedoch ausgemacht zu seyn, daß bey keinem dieser mit uns gleichzeitigen Völker die Musik so genau mit ihrem Staatsysteme und mit ihrem Religionsgebrauche verbunden sey, wie in den ersten Zeiten Griechenlands. Hieraus läßt sich der Schluß ziehen, daß die Musik für diese Völker weniger Interesse habe, und auf sie nicht die starke Wirkung machen könne, welche die griechische Musik auf die älttern Griechen machte. Bey alledem würden uns mehr hinreichende Nachrichten zur Kenntniß der Musik solcher Völker auch in Rücksicht auf die genauere

Kenntniß der Musik der Vorzeit sehr zu statten kommen; denn schon anjetzt entdeckt man bey den so man gelhaften Nachrichten über dieselbe manche Aehnlichkeiten mit der Musik der Griechen, wie sie uns nemlich in den auf uns gekommenen Schriftstellern dieser Nation beschrieben wird. —

Es ist schon zu Anfange dieses Artikels gezeigt worden, daß die Musik in ihrem Ursprunge nichts anders gewesen sey, als leidenschaftlicher Ausdruck durch Töne. Da uns nun der Trieb eigenthümlich ist, wo nicht bey allen, doch bey den mehresten Empfindungen gern bis zu einem gewissen Grade der Ausgiebung des Herzens zu verweilen, so konnte auch die weitere Ausbildung des uns von der Natur verliehenen Vermögens des leidenschaftlichen Ausdruckes durch Töne, oder die Ausbildung der Musik, keinen andern Zweck haben, als Empfindungen durch Töne bis zu einem gewissen Grade der Sättigung auszudrücken. Daß die Tonkunst dieses Vermögen wirklich besitze, daran hat wohl noch nie ein Mensch von gesundem Ohre und Herz ge zweifelt.

Der Fehler, daß sie auf den höhern Stufen ihrer Ausbildung so oft zweckwidrig gebraucht, zum Spielzeuge bloß mechanischer Künste des Contrapunktes oder der Kehler, Finger und Zunge herab gewürdigt, und zu einem unabsichtlichen Lousgeräusche gemacht worden ist, und noch oft gemacht wird, trifft nicht

\*) Man kann blüher Weise auch von den aufmerk samsten Reisenden, die einen andern Zweck haben, als die Musik solcher Völker selbst zu untersuchen, selbst wenn sie Dissertanten sind, keine solche Nachrichten fordern, die uns in den Stand setzen, die wahre Beschaffenheit der Musik eines Volkes kennen zu lernen. Hierzu würde theils eine genaue Bestimmung der Verschiedenheit gehören, in welcher diese Völker ihre von den unsrigen verschiedenen Intervallengrößen ausüben; theils müßten mehrere Gesänge derselben, so weit es vermittelt unserer Transkription möglich ist, auf das pünktlichste ausgezeichnet werden, damit wir im Stande wären, einige der Nation selbst noch unbekannt Regeln heraus zu finden, nach welchen sie, von ihrem Gefühle geleitet, die Töne verbinden; theils müßte auch derjenige, der uns solche Nachrichten geben wollte, so weit in die Sprache des Volkes eingegangen seyn, daß er uns die Qualität und Quantität der Sythen des Textes ihrer Lieder anzeigen könnte, um daraus den Gebrauch ihres Rhythmus kennen zu lernen u. s. w. Wie viel eigener Antriebs, Zeit und Kenntnisse dazu gehören, ist leicht einzusehen. Uebrigens sind die Nachrichten, die wir in diesem Fache den Missionärs zu verdanken haben, noch die vollständigsten, weil ihr langer Aufenthalt unter solchen Völkern, und besonders die Nothwendigkeit, die Sprache derselben in einem höhern Grade der Vollkommenheit zu erlernen, als andere Reisende, sie zur Beschreibung ihrer Musik fähiges machten.

die Kunst, sondern den Künstler — \*) und der Nachtheil, daß ihre Wirkung heut zu Tage nicht so kraftvoll wie im Alterthume ist, trifft nicht den Künstler, sondern die jetzige Einrichtung der Staatsverfassungen. Die Schriften der Alten sind voll von außerordentlichen Wirkungen, welche die Musik in der grauen Vorzeit hervor gebracht haben soll. Um diese Nachrichten gehörig zu würdigen, darf man dabey nicht vergessen, daß viele derselben nicht wörtlich, sondern figurlich oder in einem bildlichen Sinne verstanden werden müssen. So sollen sich z. B. bey der Erbauung der Mauern um die Stadt Megara die Steine von selbst, durch die Kraft der Musik des Apollo auf der Lyra, an den Ort ihrer Bestimmung bewegt haben. Es ist eine bekannte Sache, daß den Menschen bey gewissen anhaltenden schweren Arbeiten durch eine abgemessene Bewegung, die in gleichen auf einander folgenden Zeiträumen geschieht, die Anstrengung ihrer Kräfte erleichtert wird; denn es ist sehr begreiflich, daß z. B. bey dem Formwälzen schwerer Massen die Arbeit leichter von statten gehen müsse, wenn die Kräfte aller Arbeiter bey jedem Schlage des Rhythmus vereinigt und gleichzeitig wirken, als wenn die Kräfte desselben successiv angewandt werden. Ohne Zweifel bediente man sich dieses Vortheils auch bey der Erbauung der Mauern der Stadt Megara, wo Apollo durch das Spel seiner Lyra nicht allein die Arbeiter aufmunterte, sondern ihnen auch insbesondere durch den Rhythmus seiner Musik (der überhaupt in der alten Musik sehr hervorleuchtend war) die Zeitpunkte bezeichnte, in welchen die Kräfte aller Arbeiter wirksam seyn mußten, wenn die Arbeit mit Leichtigkeit von statten gehen sollte. Darnach Apollo noch überdies in jenen rohen Zeiten Griechenlands, in welchen das Leben und Eigenthum der Einwohner noch nicht hinlänglich gesichert war, ihnen durch die Er-

bauung der Mauern eine Wohlthat von hohem Werthe erzeigte, so konnte es nach der Art aller noch unkultivirten Völker gar nicht fehlen, daß die Erzählung und mündliche Uebersieferung der dabey vorgefallenen Umstände nicht ins Faselhafte hätten übergehen sollen. Was Wunder daher, wenn die zur Ermunterung zur Arbeit behülflich gewesene Lyra, zumal in der Hand ihres Wohlthäters selbst, an dieser fabelhaften Beschreibung Antheil bekam! Eine ähnliche Verwandniß hatte es wahrscheinlich auch mit andern ins Wunderbare fallenden Wirkungen der Musik, die man in den Schriften der Alten findet.

Diese allegorischen Erzählungen abgerechnet, ist es übrigens sehr begreiflich, daß bey den Griechen die Musik ungleich stärkere Wirkung thun mußte, als in den jetzigen Zeiten. Diese Kunst war in den ersten Zeiten Griechenlands so genau in die Staatsverfassung verwebt, und so unzertrennlich mit den Religionsgebräuchen (die ebenfals die genaueste Beziehung auf den Staat hatten) \*\*) verbunden, daß keines ohne das andere bestehen konnte. Alle Geseze des Staates, alle Thaten der Wohlthäter des Vaterlands, wurden abgesungen und bey der Nation durch Gesang verbreitet und im Andenken erhalten. Mit allen Religionsgebräuchen stand Gesang und Instrumentalbegleitung in der nächsten Beziehung. Der Inhalt der Musik hatte daher sowohl für die ganze Nation, als für jedes Individuum derselben Interesse. Was unter diesen Umständen ein Gesang bey einer Nation wirken kann, hat sich durch neuere Erfahrungen bestätigt, und ist aus der Geschichte der französischen Staatsumwälzung bekannt; denn wer sollte wohl die Wirkungen verkennen, die unter dieser Nation ihr Ca ira oder ihr Marseiller Marsch so oft hervorgebracht hat! — Stärker noch mußte nothwendig die Musik in den frühern Zeiten Griechenlands wir-

\*) Leider aber auch oft die lokale Verfassung derselben, die ihn nöthigt mit den Wölfen zu heulen, wenn er seine Bedürfnisse befriedigen will.

\*\*) Alle imaginirte Gottheiten der Griechen waren Menschen, die ihren Vorfahren besondere Wohlthaten erwiesen hatten.

fen; denn die Erfahrung lehrt, daß ein noch wenig gebildetes Volk sinnliche Eindrücke weit stärker und schneller aufsaßt, als eine schon aus gebildete Nation. Wer Beweise für diese Behauptung verlangt, findet sie zur Genüge in der Beschreibung des Charakters und der Sitten der Insulaner des Südmeers, die uns Forster in seiner Reise um die Welt gegeben hat.

Ich kann mich nicht enthalten, in Rücksicht auf Gebrauch und Wirkung der modernen Musik, hier eine Stelle aus Forkels allg. Geschichte der Musik einzurücken: „Sie“ (die Tonkunst, sagt er S. 44.) „hat durch ihre größere Vollkommenheit in den neuern Zeiten vor ihren moralischen und medicinischen Wirkungen nicht nur nichts verloren, sondern vielmehr gewonnen, und würde selbst noch die Wunder übertreffen, welche man von der griechischen Musik erzählt, wenn unsere Gesetzgeber einen weisern Gebrauch von ihr zu machen wüßten, wenn sie unter dem Schutze der Geisze zu Schilderung einheimischer Gegenstände, und bürgerlicher oder häuslicher Tugenden, die dem Herzen eines jeden gleich wichtig sind, angewendet würde. Allein, hieran denkt man nicht! Man singt Thaten griechischer und römischer Helden und Helden, von welchen wir entweder nicht viel wissen, oder die doch für unser Herz so wenig Interesse haben, daß wir nichts dabey empfinden können. Die Tugenden der Helden und Wohlthaten unsers Vaterlandes, deren lebhafteste Erinnerung zur Nachahmung anreizt, und überhaupt auf unsere Empfindungen die nützlichsten und wohlthätigsten Wirkungen verbreiten könnte, bleiben unbefungen, werden nicht durch öffentliche Feste verewigt, nicht mit Dankbarkeit in unser Andenken zurück gerufen. Nur halb so vollkommen, wie sie jetzt ist, würde unsere Musik bey einer weisern Anwendung nicht nur ähnliche, sondern noch weit größere, weit wichtigere Wunder wirken, als die Musik der Griechen nur je gethan hat.“ —

Von den besondern Kunstmitteln, wodurch die Musik das Vermögen erhält, Empfindungen auszudrücken, wird in mehrern Artikeln dieses Werkes gehandelt; eine kurze Uebersicht derselben findet man in dem Artikel Leidenschaft. — Es bleibt daher nur noch übrig, auch einen Blick auf die gewöhnlichen Eintheilungen der Musik zu werfen. In so ferne man sich mit derselben entweder objectivisch oder subjectivisch beschäftigt, wird sie eingetheilt in die theoretische und praktische Musik.

Zur Theorie der Tonkunst gehört alles, was den speculativen oder wissenschaftlichen Theil derselben umfaßt; man rechnet dahin,

- 1) die Wissenschaft von der Entstehungsart des Klanges überhaupt, der besondern Sarrungen, der Dauer, der Verbreitung und des Zurückprallens desselben, und von der Sympathie der Töne, oder die Akustik;
- 2) die Eintheilungslehre der Klänge nach ihrem äußern Maasse und Verhältnisse, oder die mathematische Klanglehre, die man mit ihrem eigentlichen Kunstnamen Canonik nennet;
- 3) die Grammatik und Rhetorik, oder die Regeln, nach welchen die Töne melodisch und harmonisch sowohl in einzelnen Fällen, als auch in ganzen Tonsstücken verbunden werden;

Hierzu kann man allerdings noch rechnen

- 4) die Philosophie des Schönen in der Tonkunst, oder die musikalische Aesthetik.

Die praktische Musik beschäftigt sich mit der successiven Darstellung der Töne, durch welche Empfindungen ausgedrückt werden sollen, und zwar

entweder mit der Verbindung der Töne zu Kunstprodukten oder mit der Sckunst; (S. Composition;) oder mit der Darstellung dieser Kunstprodukte für den äußern Sinn, das ist, mit der Darstellung derselben vermittelst der Stimme oder der Instrumente, oder mit der Ausführung.

Diese Kunstprodukte sind von verschie- dener Beschaffenheit, und haben verschiedene Bestimmungen; dieses verursacht wieder besondere Einthei- lungen der praktischen Musik.

Die Tonkunst ist nemlich

- 1) entweder für den Gesang bes- timmt, das heißt eigentlich, die Musik ist mit der Dichtkunst vereinigt, oder sie vereinigt sich
- 2) mit Geberden und Bewegun- gen des Körpers zum Ausdrucke der Empfindungen, oder sie sucht
- 3) ihre Absicht ganz allein durch die Töne verschiedener Instru- mente zu erreichen. Im ersten Falle nennet man sie Vokal- musik, im zweyten Pantomimische oder Tanzmusik, und im dritten Instrumental- musik. Wird sie im letz- ten Falle bloß durch Blasinstru- mente ausgeübt, so nennet man sie alsdenn noch insbesondere Harmoniemusik.

Eine andere Art der Eintheilung der praktischen Musik hat ihren Grund darinne, daß die Stim- men eines Consortes entweder bloß in lauter gleichartigen melodischen Hauptnoten zusammen fortgehen, oder daß sie mit melodischen Nebennoten auf mannigfaltige Arten vermischet sind, und sich in unglei- cher Bewegung zusammen vereinigen; jene Art wird Choralmu- sik, diese aber Figuralmusik genannt.

Endlich hat auch die Art des Styls, die von dem besondern Zwecke der Musik abhängt, und mit dem der Ort, wo sie aufgeführt wird, in Verbindung kömmt, eine beson- dere Eintheilung derselben veran- laßt. Sie wird nemlich entweder gebraucht, um religiöse Empfindun- gen auszudrücken und den Gottes- dienst zu verherrlichen, und in dies- sem Falle geistliche Musik, oder Kirchenmusik genannt; oder man bedient sich ihrer zum Ausdrucke moralischer Gefühle bey theatralischen Handlungen, und nen- net sie theatralische Musik, oder man braucht sie auch als eine geistreiche Unterhaltung und zum Ausdrucke vermischter Empfindun- gen, und nennet sie in diesem Falle Kammer- oder Concertmus- ik.

In Rücksicht auf den besondern Gebrauch der einfachern oder mehr zusammengesetzten Ausdrucksmittel, oder in Rücksicht auf einfachen oder mehrfachen Gesang, theilt man die Musik sehr gewöhnlich auch ein, in Melodie und Harmonie.

Der Eintheilungen der Musik der ältern Tonlehrer in eine musica an- tica, moderna, modulatoria, didacti- ca, conjuncta u. s. w. werden nicht ohne Zweifel meine Leser sehr gerne entlassen.

Sowohl von den Schriften der Alten, die uns über die Musik übrig geblieben sind, als auch von dem neuern Ins Fach der Tonkunst einschlagenden Schriften, mit ihren Inhaltsanzeigen, findet man ein systematisch geordnetes Verzeichniß in Forkels allgemeiner Literatur der Musik.

Musikalische Wettstreite. Es ist in dem Artikel Mäusen schon erinnert worden, daß die Fabel von Apollons Ueberwindung des Unge- heuers Python die Veranlassung zu einem musikalischen Feste in Grie- chenland gegeben habe, welches man die Pythischen Spiele nannte, die vorzüglich zu musikalischen Wett- streiten bestimmt waren. Es gab in Griechenland mehr dergleichen Spiele, bey welchen ebenfalls Preise für die Tonkünstler ausgesetzt wur- den; die berühmtesten aber waren die Olympischen, Pythischen, Nemeischen und Isthmischen, die man auch vorzugsweise die hellis- gen Spiele nannte.

Unter diesen Spielen waren die Olympischen die berühmtesten; sie wurden dem Jupiter zu Ehren je- derzeit nach dem Verlaufe vier voller Jahre in der Provinz Elis, nahe bey der Stadt Olympia, gebal- ten, von der sie den Namen der Olympischen Spiele bekommen ha- ben. Ueber ihren ersten Ursprung ist man ungewiß; nachdem sie in den ältern Zeiten unterbrochen wor- den waren, wurden sie im Jahre der Welt 3174, oder 776 Jah- re vor Christo von Iphitus er- neuert, und von diesem Jahre an durch einen Zeitraum von 1216 Jahren, oder bis zum 440sten Jahre der Christlichen Zeitrechnung unun- terbrochen fortgesetzt. Den Zeit- raum von einem dieser Spiele bis

zum andern, oder den Zeitraum von vier vollen Jahren nannte man eine Olympiade, und die Griechen waren gewohnt, nach diesen Olympiaden ihre Zeitrechnung einzurichten.

Die Uebungen, wobey in den Olympischen Spielen um die Wette gestritten wurde, bestanden in Laufen, Fechten, Pferde- und Wagensrennen, u. d. gl. und obgleich die Musik anfänglich bloß zur Vermehrung der Pracht bey diesen Spielen gedient zu haben scheint, so wurden dennoch auch in der Folge Preise für diese Kunst bestimmte, und das bey ordentliche Wettstreite unter den Konkünstlern angestellt. So war z. B. in der 96sten Olympiade Timäus' Sieger auf der Trompete, und Erates erhielt in eben diesem Jahre den Preis auf dem Horne.

Wichtiger für die Musik sind die Pythischen Spiele, weil sie ursprünglich bloß für die Poesie und Musik bestimmt, und also der eigentliche Sitz der musikalischen Wettstreite waren, obgleich in der Folge auch gymnastische Uebungen damit verbunden wurden. Alle Konkünstler, die bey diesen Spielen um den Preis rangen, mußten sich anfangs mit Abfingung eines selbst verfertigten Gedichtes \*) unter Begleitung eines Instrumentes \*\*) hören lassen, welches Apollo's Uebewindung des Ungeheuers Python zum Gegenstande hatte. Derjenige Sänger, der diesen Gegenstand sowohl in Rücksicht auf Poesie, als auch in Ansehung der musikalischen Ausführung, nach dem Urtheile besonders dazu bestellter Richter, am besten besang, erhielt den Preis, der zwar nur in einem Kranze von Lorbeer- oder Eichenblättern bestand, aber diejenigen, die ihn er-

hielten, in ganz Griechenland mit Ruhm und Ehre überhäufte, und veranlaßte, daß vielen solchen Sängern auf öffentliche Kosten Ehrensäulen und Denkmäler errichtet wurden. In der Folge wurden bey diesem Feste auch Wettstreite für bloße Instrumental- Musik eingeführt.

Der eigentliche Ursprung der Pythischen Spiele fällt in den alten noch mit Dunkel umhüllten Zeitraum der griechischen Geschichte. Anfangs sollen sie nur alle neun Jahre gehalten worden seyn; nach dem sie einige Zeit unterbrochen worden waren, wurden sie in der 84ten Olympiade oder ums Jahr 586 vor Christo von den Amphiktyonen \*\*\* wieder erneuert, und dabey zugleich Wettstreite für die Begleitung der Singstimme mit der Flöte, und für die Flöte allein, eingeführt. Sie wurden, so wie die Olympischen Spiele, jederzeit nach dem Verlaufe vier voller Jahre gefeyert, und fielen allemal auf das zweyte Jahr einer Olympiade. Wie lange sie eigentlich bis in die Christliche Zeitrechnung fortgedauert haben, läßt sich nicht mit Gewißheit bestimmen; man weiß aber so viel mit Zuverlässigkeit, daß sie noch zu Ende des zweyten Jahrhunderts gebühret haben. Der erste Sieger in den erneuerten Pythiaden war Chrysothemis aus Eretria.

Die Nemeischen und Isthmischen Spiele waren in Ansehung ihrer Einrichtung den Olympischen gleich, nur mit dem Unterschiede, daß sie alle zwey Jahr gefeyert wurden.

Außer diesen so genannten vier heiligen Spielen gab es in Griechenland noch mehr dergleichen Veranstaltungen, woran die Musik bald mittelbar, bald unmittelbar Antheil hatte; sie waren daher eben

\*) Damals war noch Dichter und Musikus in einer Person vereinigt; siehe den Artikel Sänger.

\*\*) Anfangs mußte sich der Sänger auch auf einem Saiteninstrumente selbst accompagniren; denn Hesiodus wurde deswegen bey diesen Wettstreiten nicht zugelassen, weil er seine Gesänge nicht selbst auf der Lyre oder Cithre begleiten konnte. In der Folge wurde auf einige Zeit die Begleitung einer Flöte eingeführt, aber auch bald wieder aufgehoben.

\*\*) Die Amphiktyonen waren Personen, die zusammen ein Gericht in Griechenland ausmachten, durch welches die verschiedenen einzelnen, und von einander unabhängigen Staaten Griechenlands gewissermaßen unter einander verbunden wurden.

so wie jene, nicht allein eine wahre Schule der Tonkunst, sondern auch zugleich eine außerordentliche Aufmunterung für die griechischen Tonkünstler. Unter diesen sind die Panathenäischen die merkwürdigsten, die in Athen, wo Feinheit des Geschmacks vorzüglich blühte, zu Ehren der Minerva gehalten wurden. Sie enthielten nebst andern Uebungen auch musikalische Wettstreite. Phrynis von Mytilene, dem Prinz durch seinen satyrischen Componisten gleichsam ein Denkmal gestiftet hat, war der erste, der in diesen Spielen auf der Cithar den Preis gewann.

Nächst diesen musikalischen Festen gab es zu Athen noch ein öffentliches Gebäude, Odeum genannt, in welchem sich Dichter und Tonkünstler täglich üben, und ihre Kunstprodukte vor der öffentlichen Aufführung derselben, erst probiren konnten. Pericles, ein berühmter Unterstützer und Beförderer der schönen Künste, hatte nicht allein die musikalischen Wettstreite mit den Panathenäischen Spielen verbunden, sondern er war auch der Erbauer und Stifter dieser öffentlichen Sing- und Musikschule, die für jeden Tonkünstler in dem Odeum offen stand.

Es ist sehr begreiflich, daß diese Feste, woran nicht allein ganz Griechenland, sondern auch eine große Menge Ausländer Antheil nahmen, auf die Hervollkommnung der Musik einen großen Einfluß haben mußten; und ohne Zweifel waren sie eine der vorzüglichsten Ursachen, daß es die Griechen in der Musik weiter gebracht haben, als alle andere Völker der Vorzeit.

In den wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, von Hiller, findet man in dem Jahrgange von 1768 (von dem 20 bis 29 Stücke) eine weitläufige Abhandlung unter dem Titel: Versuch von den musikalischen Wettstreiten der Alten.

Musik der Sphären, oder Harmonie der Sphären. Die alte philosophische Schule der Pythagoras

er glaubte, daß, weil die Himelkörper sich nach bestimmten Gesetzen bewegen, so müßten sie unter sich auch nothwendig eine gewisse Art von musikalischer Harmonie hervorbringen, die sie die Harmonie der Sphären nannten; dahet bedieneten sich die Dichter dieses Ausdruckes noch heut zu Tage, zwar nicht eine Art von Musik, wohl aber die genaue Uebereinstimmung und Ordnung des Weltalls zu bezeichnen.

Musikdirektor. Diesen Charakter giebt man demjenigen Person, welcher alle zu den öffentlichen Musiken nöthige Einrichtungen und Anordnungen übertragen sind. Bey Gesellschaften von Tonkünstlern, die von keinem Hofe abhängen, wird dieses Amt gemeinlich von der Obrigkeit des Ortes zum Behufe der öffentlich anzustellenden Concerte einem dazu fähigen Tonkünstler übertragen, von dem alle zur Musik nöthige Zubereitungen, die Bestimmung der Proben, die Wahl der aufzuführenden Tonstücke, die Anordnung des Orchesters, die Stellung und Besetzung der Stimmen u. s. w. abhängen. Will er zugleich mehrentheils bey Singstücken das sämmtliche Musikchor, und unter ihm der Vorspieler die Instrumentalmusik insbesondere, anführt, so hat er, die Composition ausgenommen, die nemlichen Pflichten zu erfüllen, die in einer Hofkapelle dem Kapellmeister obliegen, und von welchen in andern Artikeln schon gehandelt worden ist. \*)

In kleinen Höfen, die eine Kapelle unterhalten, erhält zuweilen der Kapellmeister mit Verbehaltung aller zu seinem Amte gehörigen Einrichtungen, zuweilen auch, wo kein Singschor und kein Kapellmeister vorhanden ist, der Concertmeister, den Charakter eines Musik- oder Kapelldirectors. In großen Höfen hingegen ist gewöhnlich das Direktorium der Musik, mit der Aufsicht über alle Arten des Schauspiels verbunden, ein Hofamt, welches ein Kammerherr oder ein anderer Cavalier, der gemeinlich ein

Dilettant ist, führt. \*) Diese Einrichtung gewährt für die Kapelle und für die Musik überhaupt den Vortheil, daß nicht allein jedes Mitglied einer solchen Kapelle weiß, an wem es sich in Angelegenheiten der Musik, die den Regenten vorgetragen werden sollen, zu halten habe, sondern sie verhindert auch, daß nicht jeder Hofdiener von einem gewissen Range sich das Recht anmaßet, in Sachen, die ins Fach der Musik einschlagen, zu befehlen, oder den Künstler als sich untergeordnet zu betrachten; sondern die Musik wird in diesem Falle als ein besonderes Fach angesehen, welches seinen Direktor hat, der vermöge seines Ranges, die ihm allein zukommenden Rechte zu schützen weiß, und der dabey für Beeinträchtigungen geschützt wird. Je mehr Kunstkenntnisse ein solcher Direktor besitzt, desto vortheilhafter wird er sie zur Aufnahme der Musik anwenden können. Von ihm fordert man nicht die besondern Kenntnisse, die sich der Kapellmeister und Concertmeister erwerben müssen; es ist für ihn genug, wenn er nur allgemeinere Kenntnisse des praktischen Theils der Musik, und vor allen Dingen Unparteilichkeit gegen die Verdienste eines jeden ihm untergeordneten Künstlers, besitzt. Oft reichen aber die Kenntnisse eines solchen Direktors nicht hin, um alle von ihm abhängenden Anordnungen zum Vortheile der Musik einzurichten; alsdenn entsetzt gemeinlich der Fall, daß er sich unter den Tonkünstlern einen vertrauten Rathgeber wählt. Ist er in dieser Wahl glücklich, und wendet er sich an einen Künstler, der mit Kenntnissen und Verstand verbindet, so kann er auch dann noch der Kunst Vortheile gewähren; im entgegengekehrten Falle hingegen ist Unterdrückung der Verdienste einzelner Mitglieder der Kapelle, Emporhebung der Schmeichler, und Cavale im Orchester die gewöhnliche Folge.

Musikmeister, nennet man am gewöhnlichsten einen solchen Tonkünstler, der sich insbesondere mit dem Unterrichte solcher Personen

beschäftigt, die sich nicht zu eigentlichen Tonkünstlern, sondern zu Dilettanten bilden wollen.

Musurgos, bedeutete bey den Griechen sowohl einen Instrumentenspieler, als auch einen Tonlehrer.

Mutation, bedeutete in der Solmisation des Guido diejenige Verwechslung der Sylben ut, re, sol und la, welche nöthig war, um mi und fa auf diejenigen Stufen zu bringen, die nur einen halben Ton ausmachten; siehe Solmisation. Schon die Griechen bedienten sich einer ähnlichen Mutation bey den Sylben Fa, Fa, Fa, Fa, die sie bey dem Solfeggiren den vier Tönen ihres Tetrachordes unterlegten. Der letzte Ton des Tetrachordes bekam die Sylbe Fa; sobald aber dieser letzte Ton zugleich der erste Ton des folgenden Tetrachordes war, wurde nicht Fa, sondern Fa gesungen.

Bei den Alten verstand man unter Mutation

- 1) die Abänderung der Klanges schlechter, das ist, wenn die Melodie aus der diatonischen Tonfolge in die chromatische oder enharmonische überging;
- 2) wenn das System verändert wurde, oder wenn man ein verbundenes Tetrachord mit einem unverbundenen verwechselte;
- 3) wenn die Oktavengattung verändert wurde;
- 4) wenn man den Rhythmus veränderte, oder, nach unserer Art zu reden, eine Taktart mit der andern verwechselte, und
- 5) wenn man den Styl veränderte, oder z. B. aus der ernsthaften Schreibart in die komische überging.

Mit dem Worte Mutation wird heut zu Tage auch noch diejenige Veränderung der Stimme bey dem männlichen Geschlechte bezeichnet, die gewöhnlich im Jünglingsalter vor sich zu gehen pflegt. S. Mutationen.

Muth — Labben. Wan ist gemein der Meinung, daß dieses in der Ueberschrift des neunten Psalmes vorkommende Wort eine musf

\*) Gewöhnlich führt er alsdenn den Titel eines Maitre des plâtres.

kalische Bedeutung habe. Nach einigen soll es das Instrument bezeichnen, womit dieser Psalm begleitet worden ist; wahrscheinlicher aber ist die Meinung derjenigen, die es für den Anfang eines alten und bekannten Liedes halten, nach dessen Melodie dieser Psalm gesungen werden sollte.

**Mutiren.** Vor Zeiten bezeichnete dieses Wort in der Solmisation die Verwechslung der Arcinischen Sylben ut, re, sol und la, die in gewissen Fällen jederzeit geschehen mußte, um die Sylben mi und fa auf die beiden Stufen der Tonleiter zu bringen, die gegen einander einen großen halben Ton ausmachen. So lange z. B. in der Tonleiter die sechste Stufe nicht überstiegen wurde, so lange behielt man die sechs Sylben ut re mi fa sol la zur Bezeichnung der Töne bey, nemlich

c d o f g a  
ut re mi fa sol la;

sobald man aber höher stieg, mußten die Sylben sol und la oder auch nur die letzte allein, verwechselt werden, damit h und c wieder mit mi und fa bezeichnet werden konnten, als

c d e f g a h o  
ut re mi fa ut re mi fa  
oder auch sol re mi fa.

Die Veranlassung zu dieser Einrichtung findet man in dem Artikel Solmisation.

Anseht hat das Wort mutiren gemeiniglich eine ganz andere Bedeutung, und bezeichnet die Veränderung der Stimme, die nach dem gewöhnlichen Laufe der Natur bey Jünglingen zwischen dem fünfzehnten und siebenzehnten Jahre vor sich zu gehen pflegt. Wenn diese Veränderung bey einem jungen Menschen, der eine Sopran- oder Altstimme hat, beginnt, fangen die Gesangorgane an, eine ungewöhnliche Unbiegsamkeit zu bekommen, und es stellt sich eine gewisse Art von Heiserkeit ein, welche die Intonation, besonders die Intonation der höhern Töne erschwert, und nach und nach gänzlich unmöglich macht. Sobald ein Jüngling die Vorbothen dieser Veränderung der Stimme merkt, muß er sich hüten, sich im Singen anzugreifen; - und besonders die hohen Töne nicht mehr erzwingen zu wollen, welche die Natur ihm zu versagen anfängt, sonst läuft er Gefahr, auch die sich bildende tiefere Stimme zu verderben, und den Gesangorganen eine Unbiegsamkeit einzuprägen, bey welcher entweder die tiefere Stimme den nöthigen Umfang nicht erhalten kann, oder der Ton rauh und unangenehm wird.

Mylothros, bezeichnet bey den Griechen ein Wälder, oder Beckers lied.

# Musikalisches Lexikon.

---

Zweyte Abtheilung

N — 3.

*Callan.*

**Nabla**, was bey den Griechen eben dasjenige Instrument, welches die Hebräer *Nobel* nannten. Siehe *Nebel*.

**Nablium**, oder *Nablum*; ist der lateinische Name des vorhergehenden Instrumentes.

**Nacara**. Eine den spanischen Kastagnetten ähnliche Pauke, die ehedem bey den Türken sehr im Gebrauche war. S. *Bonanni Gabin.*

**Armo**. Nach *Walthern* soll bey den Chinesern eine Art von runden Triangel, der mit einem eisernen Plektrum geschlagen wird, eben diesen Namen führen.

**Nachahmung**. So nennet man die unmittelbare Wiederholung eines melodischen Satzes, wenn sie durch verschiedene Stimmen hervorgebracht wird. Obgleich die Nachahmungen eigentlich in die Fuge, und in die gebundene Schreibart überhaupt, gehören, so sind sie dennoch keinesweges aus Tonstücken in der freyen Schreibart verbannt. So wie z. B. gut gewählte Tropen nicht allein in den Werken der Dichtkunst, sondern auch in der Verwerksamkeit als wahre Schönheiten anerkannt werden, eben so dienen die Nachahmungen nicht allein der Fuge, sondern auch den Tonstücken in der freyen Schreibart zu einer besondern Zierde. Es ist nicht allein schon an sich selbst angenehm, einen melodischen Satz in zwey verschiedenen Stimmen, und in verschiedenen Wendungen und Schattirungen wiederholt, zu hören, sondern der Nutzen der Nachahmungen ist noch weit

beträchtlicher, denn in Tonstücken von mehrern Hauptstimmen, z. E. im *Quett* oder *Terzett*, würde ohne sie entweder nur eine Hauptstimme seyn, welcher die andern bloß zur Begleitung dienen, oder es würde in den verschiedenen Hauptstimmen keine Einheit des Charakters angetroffen werden. In der Fuge hängt der Gebrauch der Nachahmungen größtentheils von gewissen, dieser Gattung der Tonstücke eigenen Regeln und Formen ab; in solchen Tonstücken hingegen, die in der freyen Schreibart gesetzt sind, ist ihr Gebrauch an keinen bestimmten Ort in dem Periodenbaue gebunden, sondern sie können ohne alle Einschränkung gebraucht werden, wo, und wenn sich dazu Gelegenheit findet. In beyden Fällen aber setzt die Anwendung derselben einen Konseker voraus, der den Gebrauch der Harmonie völlig in seiner Gewalt, und der sich hinlänglich in dem doppelten Contrapunkte geübt hat.

Ein melodischer Satz kann in einer andern Stimme auf sehr mannigfaltige Arten nachgeahmt werden, die gewöhnlichsten und brauchbarsten Nachahmungen sind aber folgende; nemlich

- 1) die Nachahmung in dem Einklange, (*imitatio in unilono* oder *imitatio homophona*.) wenn nemlich ein melodischer Satz in einer andern Stimme auf eben denselben Saiten wiederholt wird; z. B.



2) die Nachahmung in der Oktave, und zwar entweder in der höhern oder tiefern Oktave, imitatio in hyper- oder hypo-

diapason, wenn die Wiederholung des Satzes in einer andern Stimme eine Oktave höher oder tiefer geschieht; §. D.



3) in der Quinte, imitatio in hyper- oder hypodiapente, wenn die Wiederholung in einer andern

Stimme eine Quinte höher oder tiefer geschieht; §. B.



Gratin.

4) in der Quarte, imitatio in hyper- oder hypodiatesaron, wenn ein Satz in einer andern

Stimme eine Quarte höher oder tiefer wiederholt wird; §. E.



5) in der Terz, imitatio in hyper- oder hypoditono, wenn der Satz von einer andern Stimme

me eine Terz höher oder tiefer vorgetragen wird; z. B.



6) in der Sexte, imitatio in hexachordo superiori oder inferiori; wenn die andere Stimme

der vorhergehenden eine Sexte höher oder tiefer nachfolgt; z. B.



7) in der Secunde, imitatio  
in secunda superiori oder inferi-  
ori; wenn die andere Stimme

den Satz eine Stufe höher oder  
tiefer wiederholt, z. B.

8) in der Septime, imitatio  
in heptachordo superiori oder  
inferiori; wenn ein melodischer

Satz in einer andern Stimme  
eine Septime höher oder tiefer  
wiederholt wird, z. B.

In allen diesen verschiedenen Nachahmungen trägt die nachfolgende Stimme das Steigen und Fallen der Töne der Melodie in eben der Ordnung vor, wie die vorhergehende, und eine solche Nachahmung pflegt man überhaupt eine Nachahmung in gleicher Bewegung, *imitatio aequalis motus*, zu nennen. Man ahmt aber auch einen melodischen Satz in umgekehrter Ordnung nach, nemlich so, daß

die steigenden Intervallen der vorhergehenden Stimme in fallende, und die fallenden in steigende verwandelt werden; und dann nennet man einen solchen Satz eine Nachahmung in der Gegenbewegung, *imitatio inaequalis motus*. Wenn bey einer solchen Nachahmung in der Gegenbewegung die ganzen und halben Töne in eben der Ordnung auf einander folgen, wie in der vorhergehenden Stimme, z. B.



so wird sie insbesondere eine strenge verkehrte Nachahmung, *imitatio in contrarium stricte reversum*, ital. *imitazione al contrario riverfo* genannt; wird aber dabey die Ordnung der Folge der ganzen

und halben Töne nicht so genau beobachtet, dann pflegt man sie *imitatio motu contrario*, ital. *alla riverfa*, oder eine freye verkehrte Nachahmung zu nennen; z. B.



Es geschieht zuweilen, daß die nachahmende Stimme den Satz der vorhergehenden rückwärts, das ist, vom

Ende nach dem Anfange zu vorträgt, z. B.



Einen solchen Satz nennet man eine rückgängige Nachahmung, *imitatio per motum retrogradum*, oder *imitatio cancrizans*. Wenn hierbey noch überdies die Gegenbewegung angebracht wird, so entsethet die so genannte verkehrte rückgängige Nachahmung, *imitatio cancrizans motu contrario*;

z. B.



Man läßt es dabey noch nicht bewenden, sondern richtet auch zuweilen den Satz so ein, daß ihn die nachfolgende Stimme in vermehrter oder verminderter Geltung der

Noten vortragen kann. Geschlehe es in vergrößerter Notengeitung, oder so, daß z. B. aus den Achtein Viertel werden, z. E.



so wird der Satz eine vergrößerte Nachahmung, *imitatio per aug-*

*mentationem* genannt; geschlehe aber das Gegentheil, z. B.



so nennt man sie *imitatio per diminutionem*, oder eine verkleinerte Nachahmung.

Endlich kann auch die Nachahmung so beschaffen seyn, daß die nachfolgende Stimme den Satz der vorhergehenden auf dem entgegen gesetzten Takttheile wiederholt. In

diesem Falle hebt die nachahmende Stimme im Aufschlage des Taktes an, wenn die nachgeahmte denselben im Niederschlage angefangen, und der Satz wird alsdann eine Nachahmung im vermischten Takttheile, *imitatio per thesina et arsin* genannt, z. E.



Die Bemerkung, die in dem Artickel Canon über diese Art der Tonstücke gemacht worden ist, gilt auch

in Ansehung dieser künstlichen Nachahmungen überhaupt.

Wem daran gelegen ist, solche künstliche Nachahmungen im ganzen Zusammenhange des Satzes kennen zu lernen, findet hierzu Gelegenheit in Job. Seb. Bachs Kunst der Fuge, und in dessen Veränderungen über das Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her.

Von derjenigen Nachahmung, die man insbesondere die musikalische Malerey nennet, ist schon in dem Artikel Malerey gehandelt worden.

Nachschlag, nennet man 1) die beyden Töne, die dem gewöhnlichen Triller angehängt werden, und wovon der erste die unter dem Haupttone des Trillers liegende Stufe, der zweyte aber die Hauptnote selbst ausmacht; wie z. B. die mit \* bezeichneten Noten bey Fig. 1. In den Rippenstimmen wird dieser Nachschlag oft ausgeschrieben, wie bey Fig. 2.

Fig. 1.



Fig. 2.



Ausführung.

Nachspiel, wird nach dem Beschlusse des öffentlichen Gottesdienstes dasjenige Tonstück genannt, welches der Organist vorträgt, während sich die Mitglieder der Gemeinde aus der Kirche entfernen. Weil ein solches Nachspiel keinen besondern auf den Gottesdienst sich beziehenden Zweck hat, so ist allerdings dem Organisten dabey ein freyeres Verfahren vergönnt, als bey den Vorträgen und Zwischenpielen des Choral; demobgeachtet erfordert theils die Würde der Absicht der versammelt gewesenen Gemeinde, theils auch die Stimmung des Vestes, in die jeder Zuhörer durch den Gottesdienst versetzt worden ist, einen diesen

Ueber die verschiedene Vortragsart dieses Nachschlages bey den Fincadenzen siehe den Artikel Triller. Man versteht unter Nachschlag auch 2) eine besondere Spielmanier, bey welcher einer melodischen Hauptnote eine kleine Note angehängt wird, die man, so wie den Vortschlag, nicht mit in den Takt eintheilet, und die ihre Dauer von der vorhergehenden Note nimmt, an welche sie angeschleift wird; z. B.



Ausführung.

oder



Ausführung.

Um Verwirrung mit den Vortschlägen zu vermeiden, werden diese Nachschläge gemeinlich (besonders in den Rippenstimmen) ausgeschrieben, es sey denn, daß ein solcher Nachschlag aus mehr als einer Note bestehe, z. B.

Umständen entsprechenden Inhalts des Nachspiels.

**Nachtorn.** Eine gedeckte Flötenstimme der Orgel von 4 oder 8 Fußton. Es ist im Kleinen beynabe eben das, was bey dem größern Pfeifwerke die Quintatön ist. Einige Orgelbauer arbeiten diese Stimme auch offen nach Art der Hohlflöten; in diesem Falle ist die Stimme gemeinlich nur zwey Fußton.

**Nakiri.** Eine Trompete der Indier.

**Nagarost.** Eine Art von Kesselpauke, die in Abyssinien gebräuchlich ist, und die man mit einem drey Fuß langen gebogenen Stöck

schlägt, und sie auf die linke Seite des Maulthieres hängt, auf dem man reitet.

**Nagelclavier**, ist ein ums Jahr 1791 vom Herrn Träger zu Bernburg erfundenes Clavierinstrument, bey welchem eiserne Stifte in einen Stimmglocken festgeschlagen sind, die (so wie die Stifte der Eisenvioline oder der Nagelharmnika mit einem Violinbogen) durch ein mit Colophonium bestrichenes leinenes Band gestrichen werden, welches vermittelst eines Schwungrads und Fußtrittes im Umriffe erhalten wird, und über bewegliche kleine Rollen weggehelt, die durch die an den Tasten befindlichen Tangenten den eisernen Stiften genähert werden. In der Berliner musikalischen Monatschrift, Julius 1792, findet man eine weitläufigere Beschreibung dieses Instrumentes.

**Nagelgeige**, oder **Nagelharmonika**. Ein Vogeninstrument, welches der ehemalige Kammermusikus Johann Wilde zu Petersburg gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts erfunden hat, und auf weichem eiserne oder messingene Stifte vermittelst des Vogenstriches zum Klange gebracht werden. Es bestehet bloß aus einem ohngefähr  $1\frac{1}{2}$  Fuß langen, und 1 Fuß breiten Bretchen, welches auf der einen Seite beynahe halbrund ist, und auf welchem 16 bis 20 Stifte von Eisen oder Messing eingeschlagen sind, von welchen, nach Verhältniß der Töne der Tonleiter, der folgende immer ein wenig kürzer ist, als der vorhergehende. Diese Stifte werden mit einem gewöhnlichen Vogenbogen zum Klange gebracht, der mit schwarzen Pferdehaaren bezogen, und stark mit Colophonium bestrichen ist, damit er die Stifte scharf genug angreife. Der dadurch zum Vorschein kommende Ton hat einige Ähnlichkeit mit dem Tone der Harmonika; die Stifte sprechen aber theils zu schwer an, theils ist ihre Lage für den Gebrauch des Vogens zu unzulässig, als daß auf diesem Instrumente mehr, als eine Melodie von mäßiger Bewegung, die hauptsächlich sich stufenweis fortbewegen muß, herausgebracht werden könnte.

**Nagelharmnika**, s. **Nagelgeige**.

**Nai v.** „Es ist schwer“ (Sagt Sulzer) „den Begriff dieses Wortes festzusetzen, das so vielfältig nur willkürlich gebraucht wird; das einmal etwas Lächerliches, ein andermal etwas Nühendes und Liebenswürdiges ausdrückt. Es scheint überhaupt, daß das Nai v. eine besondere Art des natürlich Einsältigen sey, und daß dieses alsdenn nai v. genennet werde, wenn es gegen das Verfeinerte und Ueberlegte, das einmal schon wie zur Regel angenommen worden, sich aufsticht, u. s. w.“ S. Sulzers allgem. Theorie der schönen Künste, den Artikel Nai v.

**Nasat**. Eine Fibernstimme in der Orgel von kleinem Pfeifenwerke, welches oben um die Hälfte enger ist, als unten bey dem Aufschnitte, und wegen seines näselnden Tones diesen Namen erhalten hat.

**Nazard**, ist die nemliche Orgelstimme, die man gewöhnlicher Nasat nennet.

**Nchiloth**, soll bey den Hebräern nach der Meinung einiger Ergeten der allgemeine Name der Blasinstrumente, so wie Nginoch der allgemeine Name der Saiteninstrumente gewesen seyn. Siehe Herzels Bibel: Erklärung Th. 4. S. 26.

**Nebel**, **Nablium**, ist das Instrument der alten Hebräer, welches Luther durch Psalter übersezt hat. Man giebt diesem Instrumente bald zwölff, bald aber auch mehr Saiten, und glaubt, es habe die Gestalt unserer Jungfernharfen gehabt. Nach der Meinung anderer soll es der Laute ähnlich gewesen seyn. Pfeiffer, in seiner Abhandlung über die Musik der alten Hebräer, hält es für die alte Lyra.

**Nebel Massor**, s. **Nor**.

**Nebennoten**. Die Figuralmusik unterscheidet sich von dem einfachen Choralgesange hauptsächlich dadurch, daß die melodischen Hauptnoten mit Nebennoten verbunden werden. Diese Nebennoten sind von verschiedener Beschaffenheit, sie sind nemlich entweder in eben der Harmonie enthalten, aus welcher die melodische Hauptnote genommen ist, z. B.



In diesem Falle werden sie harmonische Nebennoten genannt; oder sie sind nicht in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten, und in diesem Falle folgen sie den harmonischen Haupt- oder Nebennoten entweder als nachschlagende Noten, oder sie gehen vor denselben im Anschlage einer guten Taktzeit vorher, und verdrängen die melodischen Haupt- oder Nebennoten dadurch in den Nachschlag. Im ersten Falle werden sie durchgehende, im zweyten aber Wechselnoten genannt, von welchen in besondern Artikeln gehandelt wird.

Die harmonischen Nebennoten sind bey ihrem Gebrauche keinen besondern Regeln unterworfen, sondern richten sich gemeinlich nach den allgemeineren Regeln; daher dürfen z. B. zwischen einer nachschlagenden harmonischen Nebennote und einer darauf folgenden Hauptnote eben so wenig gegen eine andere Stimme zwey Oktaven oder Quinten in gerader Bewegung unmitttelbar nach einander zum Vorschein kommen, als zwischen zwey Hauptnoten.

**Nebenstimmen.** So werden im Gegenfalle mit einer Hauptstimme diejenigen Stimmen genannt, die entweder 1) einer Hauptstimme, wenn sie einfach vorgetragen wird, wie z. B. die Singstimme in der Arie, oder die concertirende Stimme eines Concertes, nur als Mitbestimmen \*) zur harmonischen Begleitung dienen, oder die 2) eine vielfach besetzte Hauptstimme im Einklange oder in der Oktave verstärken, wie z. B. die Hoboen hier und da in der Sinfonie oder im Chore, oder die auch 3) die Harmonie durch die Verdoppelung der

schon in den Hauptstimmen vorhandenen Intervallen der zum Grunde liegenden Akkorde noch mehr verstärken und anfüllen, wie die Hörner oder Trompeten, oder wie die Clarinetten oder Hoboen, wenn sie mit keiner Hauptstimme im Einklange fortgehen. In den beyden letzten Fällen pflegt man die Nebenstimmen auch mit dem Namen der Füllstimmen zu bezeichnen.

**Neghinoth, oder Neginoth.** Der allgemeine Name aller hebräischen Saiteninstrumente.

**Nei.** Eine Art Querflöte von Rohr, die bey den Türken gebräuchlich ist.

**Nekabhim,** ein stötenartiges Instrument der Hebräer. S. Chasill.

**Nemeische Spiele,** s. Musikalische Wettstreite.

**Nenia, oder Naenia.** Der Name derjenigen Lieder, welche die gedungenen Klageweiber der Alten bey dem Begräbniße einer Person zu singen pflegten.

**Neroneen, oder Neronische Kampfspiele** waren Feste, die der Kaiser Nero veranstaltete, bey welchen hauptsächlich musikalische Wettstreite gehalten wurden.

**Nete.** Der griechische Name der vierten Saite in den bey höchsten Tetrachorden des großen oder unveränderlichen Ton-systemes der Griechen.

**Nete diezeugmenon.** Die letzte Note des Tetrachordes Diezeugmenon in dem griechischen Ton-systeme, die unserm eingestrichenen  $e$  entspricht. S. Tetrachord.

**Nete hyperbolaeon.** Die höchste Saite des griechischen Ton-systemes, oder die Saite, welche wir heut zu Tage das eingestrichene  $a$  nennen. S. Tetrachord.

\*) Die Grundstimme, die zwar auch die Solostimme begleitet, pflegt man nicht unter die Nebenstimmen zu rechnen, weil sie die Grundlage der ganzen Harmonie enthält.

**Note synemmenon.** Die vierte Saite des Tetrachords Synemmenon, die unserm eingestrichenen d entspricht. S. Tetrachord.

**Netoidea.** Der allgemeine Name der höhern Töne im griechischen Tonssysteme. S. Nomisch.

**Neujahrblasen,** s. Stademusikus.

**Neunachteltakt,** ist eine wenig gebräuchlich vermischte Gattung der ungeraden Taktart. S. Takt.

**Nexus.** So wurde bey den Alten diejenige Schwanke genannt, die aus abwechselnden sprung- und stufenweis auf einander folgenden Tönen bestand. Aufwärts gehend wurde sie nexus rectus, abwärts gehend nexus anacaptos, und auf- und abwärts gehend nexus circumstans genannt.

**Ni,** ist sowohl eine der Graunschön, als auch eine der Belgischen Stylen.

**Nicolo.** Ein veraltetes Blasinstrument, dessen Beschreibung man in dem Artikel Pommier findet.

**Niederschlag,** (griech. Theks) ist die gute Zeit des Taktes, die auch oft der gute oder accentuirte Takttheil genannt wird, weil im Vortrage die Noten, die auf diesen Takttheil fallen, mehr Nachdruck erhalten müssen, als diejenigen, welche in der schwachen Zeit des Taktes stehen. Diese Taktzeit hat den Namen Niederschlag deswegen erhalten, weil man bey dem Taktgeben gewohnt ist, auf diesem Theile des Taktes mit der Hand niederzuschlagen, und sie auf dem entgegen gesetzten schwachen Takttheile aufzubeugen. In den einfachen Taktarten, z. E. in dem Zweyviertel; Zweyviertel; Dreyviertel; oder Dreyachtel; Takte, fällt der Niederschlag nur auf das erste Viertel des Taktes. In den zusammengesetzten Taktarten, z. E. in dem Biervierteltakte, ist man zwar auch gewohnt nur auf dem ersten Viertel niederzuschlagen; dems ohngeachtet aber enthält eine solche zusammengesetzte Taktart zwey gute und zwey schlimme Taktzeiten, weil jeder Takt derselben aus zwey Takten einer einfachen Taktart, durch Auslassung des Taktstriches, zusammengezogen ist; so fällt z. B. in Biervierteltakte auf das erste und

dritte Viertel die gute, auf das zweyte und vierte Viertel aber die schlimme Taktzeit.

In Ansehung der Harmonie erfordert die gute Taktzeit mehr Aufmerksamkeit und Strenge der Regeln, als die schlechte, weil sie die accentuirten Noten enthält, die schärfer auf das Gefühl wirken, als diejenigen, denen im Vortrage dieser Nachdruck mangelt. So setzt man z. B. im dem Verfolge eines zweynimmigen Satzes in dem guten Takttheile nicht gern die Oktave oder den Einklang, deren Gebrauch man sich im schlimmen Takttheile gar wohl erlaube, weil sie beyde in der guten Zeit des Taktes zu leer klingen würden. Aus eben dieser Ursache darf bey dem Gebrauche der Dreyklänge in dem drey- und vierstimmigen Satze die Terz derselben im guten Takttheile niemals ausgelassen werden, welches jedoch in der schlimmen Zeit des Taktes geschehen kann, wenn anders die Stimmen unter einander, bey ausgelassener Terz, einen guten Fortschritt machen.

Dasjenige, was in Ansehung des guten Takttheiles bey den Cäsuren der Absätze, und bey der Einklebung der Melodie in den Takt überhaupt, zu bemerken ist, findet man in dem Artikel Cäsur.

**Noels.** Lieder, die ehemals in Frankreich von den niederen Volksklassen am Feste der Geburt Christi gesungen wurden. Sie sind von einfachem Charakter, und dem Hirtenleben angemessen, weil sie eine Nachahmung des Gesanges der Hirten zu Betlehem vorstellen sollen.

**Nomion.** Eine Art Liebeslieder bey den alten Griechen.

**Nomisch,** hieß bey den Griechen die Schreibart oder der Styl, dessen man sich in den Lobliedern auf den Apoll bediente. Der Charakter dieses Stils war, daß man sich in den höhern Tönen des Systems aufhielt. Er wurde auch Netoidea genannt.

**Nomodictai,** wurden die Richter genannt, die in den heiligen Spielen der Griechen entschieden, wer den Preis gewonnen habe. S. Musikalische Wettstreite.

**Nomos,** scheint bey den Griechen anfänglich ein Loblied auf den

Apollo gewesen zu seyn. Ueber den eigentlichen Sinn dieses Wortes, welches ursprünglich ein Gesetz, oder eine Richtschnur heißt, sind die griechischen Schriftsteller bey den Liedern, die man in der Folge Nomi nannte, nicht einig. Einige glauben, daß sie deswegen so genannt worden sind, weil man vor der Erfindung der Schreibkunst gewohnt gewesen ist, die Gesetze des Staates in Brust zu setzen, und sie abzingen zu lassen, damit sie das Volk desto leichter ins Gedächtnis fassen, und unter sich fortpflanzen konnte. Andere halten dafür, sie hätten den Namen Nomos deswegen erhalten, weil es in den ältern Zeiten nicht erlaubt gewesen sey, die einmal eingeführten Melodien abzuändern, oder sie auf ein anderes Instrument überzutragen.

**None.** Ein dissonirendes Intervall von neun Stufen, welches drey Gattungen unter sich begreift, nemlich

- 1) die kleine None, *z. B.* H c, oder e f;
- 2) die große None, *z. B.* c  $\bar{2}$ , oder d e, und
- 3) die übermäßige None, *z. B.* f  $\bar{g}$ is.

Fig. 1.



Fig. 2.

Wollte man zweifeln, ob wirklich bey Fig. 1, der Grundton f, bey Fig. 2, hingegen der Ton d in der Oberstimme die Dissonanzen dieser Zusammenstimmungen seyn, so darf man beyde Töne nur weglassen, so erscheinen alsdenn die übrigen in dem vollkommensten Wohlklange.

Daß aber unter zwey Tönen, die von einander eine Stufe entfernt sind, bald der untere, bald aber auch der obere dissonirt, kommt daher, weil sie in zwey ganz ver-

Diese Nonen sind, bloß als einzelne Intervallen betrachtet, weiter nichts, als Secunden, die um eine Oktave höher von ihrem Grundtone entfernt sind, und werden auch oft in eben dieser Entfernung Secunden genannt. Die Ursache der Verschiedenheit ihrer Benennung liegt bloß in der Verschiedenheit ihres harmonischen Gebrauches.

Zwey neben einander liegende Töne der Tonleiter, sie mögen als eine Secunde, oder, um eine Oktave aus einander gerückt, als None angeschlagen werden, dissoniren unter allen Umständen; es ereignet sich aber dabey, wenn einer dieser Töne der Grundton der Zusammenstimmung ist, der Unterschied, daß entweder dieser Grundton selbst derjenige Ton ist, der den Wohlklang der übrigen Töne auf eine Zeitlang zerstört, und der, um diese Zerstörung des Wohlklanges sogleich wieder aufzuheben, aufgelöst werden muß, wie *z. B.* der Grundton f in dem Beispiele bey Fig. 1, der gegen den in den Oberstimmen vorhandenen Ton g dissonirt; oder es dissonirt unter zwey solchen Tönen die höhere Stufe gegen den Grundton, wie bey Fig. 2, der Ton d in der Oberstimme gegen den Grundton c.

schiedene harmonische Verbindungen gebracht werden. Der Grundton f bey Fig. 1. ist die Septime des Septimenakkordes g h d f, die durch die Umkehrung des Akkordes in den Bass zu stehen gekommen, und zum untern Ende einer Secunde geworden ist; denn wenn man den Septimenakkord dergestalt umkehrt, daß die Septime selbst in die Grundstimme zu stehen kommt, erhält man einen Akkord, der aus der Secunde, Quarte und Sexte bes-

sehen, und in welchem der Grundton gegen die Secunde dissonirt, z. E.



Wenn daher zwey neben einander liegende Stufen der Tonleiter in der Harmonie eine umgekehrte Septime vorstellen, \*) so dissonirt jederzeit der Grundton, und das Intervall wird eine Secunde genannt.

Ganz anders verhält es sich mit dem Tone d bey Fig. 2, der gegen den Grundton c dissonirt, und den man in der Theorie entweder als einen Ton betrachtet, durch welchen die Oktave des Dreysklanges c o g c aufgehalten wird; oder für die Dissonanz eines eigenen Stammakkordes, den man den Nonenakkord nennet, erklärt. Im ersten Falle wird dieser Ton, der als ein in der Harmonie des Grundtones fremder Ton dissonirt, deswegen die None genannt, weil er einen Ton höher liegt als die Oktave, die durch ihn aufgehalten wird; im zweiten Falle aber wird er als die Septime eines Septimenakkordes betrachtet, dem man einen tiefen Grundton untergelegt hat, wodurch die Septime in eine None verwandelt wird. Dieser letzte Fall wird durch den folgenden Artikel Nonenakkord deutlicher aus einander gesetzt werden.

Die None ist demnach jederzeit die über dem Grundtone liegende Stufe, die in einer Oberstimme als eine Aufhaltung der Oktave, oder als eine besondere Dissonanz gegen den Grundton dissonirt, und hat diesen Namen deswegen erhalten, um sie von der Secunde zu unterscheiden, bey welcher der Grundton selbst gegen die zunächst darüber liegende Stufe dissonirt.

Bev ihrem Gebrauche in der Harmonie muß die None in der vorhergehenden schlechten Taktzeit als Consonanz vorher gelegen haben, das heißt, sie muß vorbereitet worden seyn; nach dem Anschlage tritt sie zur Auflösung eine Stufe abwärts, und löset sich nach den verschiedenen Fortschritten, welche die Grundstimme dabey macht, in verschiedene Intervallen auf. Die gewöhnlichste Auflösung derselben geschieht in die Oktave, indem der Bass auf seiner Stufe liegen bleibt, wie bey Fig. 1.

Wenn die None in die Oktave aufgelöst wird, darf sie niemals durch die Oktave vorbereitet worden seyn, weil dadurch eine fehlerhafte Oktavenfolge entsteht, wie bey Fig. 2.



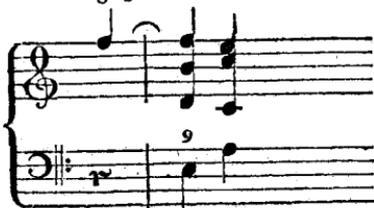
Die None kann aber auch aufgelöst werden,

- 1) in die Terz, wie bey Fig. 3.
- 2) in die Sexte, wie bey Fig. 4.
- 3) in die Quinte, wie bey Fig. 5.



\*) Diese Septime ist aber nicht jederzeit die Septime eines gewöhnlichen Septimenakkordes, sondern es giebt auch andere Akkorde, in welchen dieses Intervall vorkommt. S. Undecimenakkord.

Fig. 5.



Vermittelst der Voraussnahme eis  
ner durchgehenden Note \*) kann sie  
ferner aufgelöst werden,

4) in die Septime, wie bey Fig.  
6; dieser Satz sollte eigentlich  
heißn wie bey Fig. 7.

5) in die verminderte Quinte, wie  
bey Fig. 8. anstatt so, wie bey  
Fig. 9.

6) in die Secunde, wie bey Fig.  
10, anstatt wie bey Fig. 11.

Fig. 6.

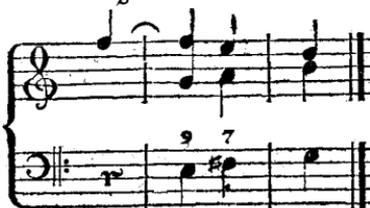


Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.



Die übermäßige None auf der  
sechsten Stufe der weichen Tonleiter  
wird über sich aufgelöst, wie z.  
B. bey Fig. 12. Im galanten  
Styl kömmt diese None oft unvors  
beretret zur Zierlichkeit des Gesan  
ges vor, wie bey Fig. 13.

Auch die große None in Beglei  
tung der großen Septime auf dem  
Grundton der Tonart kann nebst  
der Septime eine Stufe aufwärts  
aufgelöst werden, wie z. B. bey  
Fig. 14.

\*) Die Beschreibung dieses Processes findet man in dem Artikel Quinte.

Fig. 12.

Fig. 13.

Fig. 14.



In der freien Schreibart wird die None auf der Dominante der Tonart, bey liegendem Basse, oft ohne Vorbereitung angeschlagen; z. E.

bey Fig. 15; auch kommt sie oft, so wie bey Fig. 16. im Durchgange vor.

Fig. 15.



Fig. 16.



Es ist kein Fehler, wenn die None gleich neben ihrem Grundtone in der Entfernung einer einzigen Stufe genommen wird; bey obligaten Bassinstrumenten läßt sich dieser Fall nicht vermeiden. Bey der Aufsbung einer solchen None läßt man die Grundstimme aber gern eine Terz oder Sexte herabsteigen, und die None entweder in die Terz oder Sexte aufsteigen.

**Nonenakkord.** Nicht jeder Akkord, in welchem eine None vorkommt, wird deswegen auch ein Nonenakkord genannt; derjenige, den man gewöhnlich mit diesem Namen bezeichnet, bestehet aus dem

Grundtone und dessen Terz, Quinte und None. Im Generalbasse wird er bloß mit der Zahl 9 bezeichnet, es sey denn, daß die Terz oder Quinte desselben durch ein zufälliges Versetzungszeichen erhöht oder erniedriget werden, in welchem Falle das Zeichen des außerhalb der Grundtonart liegenden Intervalls mit der Zahl 9 verbunden wird. Von den übrigen Akkorden, die das Intervall der None enthalten, wird an seinem Orte gehandelt. \*)

Von vielen Tonlehreern wird der Nonenakkord als kein besonderer Akkord aufgestellt, sondern sie erklären

\*) Siehe die Artikel Nonenseptimen : Akkord, Quartseptimen : Akkord, Quartquinten : Akkord, u. d. gl.

klären die None als eine bloße Aufhaltung der Oktave oder Decime; andere hingegen stellen ihn als einen besondern Stammakkord, und zwar gemeinlich als einen Septimenakkord vor, der durch das Hinzuthun einer Terz, unter dem Grundtone desselben zu einem Nonenakkorde umgewandelt wird. Man muß sich diese Verwandlung der Septime in die None auf folgende Art vorstellen. Wenn der wesentliche Septimenakkord auf der Dominante auch auf den übrigen Stufen der Tonleiter nachgeahmt wird, so kommen verschiedene solche Septimenakkorde zum Vorschein, deren Grundton kein Fundamentaltone der Tonart \*) ist; von dieser Beschaffenheit sind z. B. in der harten Tonart c die Septimenakkorde h d f a, e g h d, a e e g, und in der weichen Tonart gis h d f; wenn nun diesen Septimenakkorden ihr Fundamentaltone hinzugefügt wird, z. E. g h d f a oder e gis h d f, so kömmt ein fünfstimmiger Stammakkord zum Vorschein, der aus dem Grundtone und seiner Terz, Quinte, Septime und None besteht, und aus dem man bey seinem verstimmigen Gebrauche entweder die Septime wegläßt, welches alsdenn der Nonenakkord ist, von welchem hier gehandelt wird;

oder man behält die Septime bey, und läßt die Quinte weg, und in diesem Falle wird er der Nonensseptimen Akkord genannt, von welchem in einem besondern Artikel gehandelt werden soll.

Der Nonenakkord kann auf allen Stufen der Tonleiter angewendet werden, nur nicht auf der großen sechsten, und auf der kleinen und großen siebenten Stufe der weichen Tonart, wo er wegen der Modulation in den mehrsten Fällen unschicklich wird.

Weil von der Vorbereitung und Auflösung der None schon in dem Artikel None das Nothwendigste angezeigt worden ist, so bleibt uns hier nur noch übrig, unsere Aufmerksamkeit auf die sie begleitenden Intervallen zu richten.

Die große None kömmt sowohl mit der reinen Quinte und großen oder kleinen Terz, wie bey Fig. 1. als auch mit der übermäßigen Quinte und großen Terz vor. Am letzten Falle ist die übermäßige Quinte eben sowohl wie die None vorbereitet, und löset entweder mit der None zugleich auf, wie bey Fig. 2, oder sie bleibt bey der Auflösung der None liegen, und erhält ihre Resolution erst in der Folge, wie bey Fig. 3.

Fig. 1.



Fig. 2.

Fig. 3.



Die kleine None hat entweder die reine, oder die verminderte Quinte zur Begleitung; wenn die Quinte rein ist, kann die Terz dabey groß und klein seyn, wie bey Fig. 4; in Begleitung der vermin-

berten Quinte ist hingegen die Terz allemal klein. Die verminderte Quinte liegt mehrtheils so wie die None selbst vorher, wie bey Fig. 5; sie kann aber auch frey eintreten, wie bey Fig. 6.

Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.

Wenn sich der Bass in fallenden Terzen und steigenden Secunden bewegt, kann auf diesen Grundnoten eine Progression von abwechselnden Nonen und Septquintens Akkorden gemacht werden, die aber

wegen der Härte, welche die Quartan / Fortschreitung, die sich zwischen der Oberstimme und dem Tenor äußert, nicht von allen Tonsetzern gut geheißen wird, s. B.



Die übermäßige None auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonleiter, die eine Stufe aufwärts aufgelöst werden muß, kann nie eine andere Begleitung erhalten, als die der großen Terz und reinen Quinte; s. E.



In den Lehrbüchern der Harmonie nimmt man gewöhnlich keine Umkehrungen des Nonenakkordes an, ob sie gleich in der Harmonie selbst sehr oft vorkommen; \*) so sind z. B. die Sätze bey Fig. 1. 2 und 3 nichts anders, als Nonenakkorde, in welchen die None durch

die Verwechslung des Grundtones zur Septime geworden ist, denn bey Fig. 1. sollte der eigentliche Grundton c heißen, so wie bey Fig. 2 der Ton d, und bey Fig. 3 der Ton e der eigentliche Grundton der Zusammenstimmung ist, wie man bey Fig. 4. 5 und 6 siehet.

Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Nonenseptimen; Akkord. Dieser Akkord ist von dem vorhergehenden nur darinne verschieden, daß aus dem eigentlichen fünfstimmigen Nonenakkorde die Quinte ausgelassen, und statt derselben die Septime beygehalten wird. Er bestehet demnach aus dem Grundtone und dessen Terz, Septime und None. Die Septime wird bey dem Ver-

brauche desselben eben sowohl als die None vorbereitet, und beyde Dissonanzen lösen entweder zu gleicher Zeit auf, wie bey Fig. 1, oder die Septime bleibt als Nebendissonanz bey der Resolution der None liegen, und wird erst in dem nachfolgenden Akkorde aufgelöst, wie bey Fig. 2.

\*) Die Ursachen, warum es nicht geschieht; sollen in dem Artikel Stammakkord angezeigt werden.

Fig. 1.



Fig. 2.



Im Generalbasse pflegt man die Septime, wenn sie die None begleitet, jederzeit mit der None zugleich anzuzeigen, weil außerdem der Generalbassspieler gewohnt ist, zu der None bloß die Terz und Quinte zu greifen.

*Non molto*, nicht viel, oder nicht sehr; *z. E. allegro non molto*, nicht sehr hurtig.

*Non tanto*, nicht sehr. *Allegro non tanto*, nicht sehr geschwind.

*Non troppo*, nicht zu sehr; *allegro non troppo*, nicht zu hurtig.

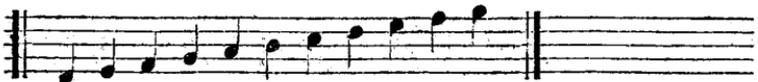
*Nota buona*, die gute Note, das ist, die den grammatischen Accent bekennt, oder die im guten Takte theile siehet.

*Nota cambiata*, die Wechselnote.

*Nota cattiva*, die schlechte Note, oder die auf die schlimme Taktzeit fällt.

*Nota characteristica*. Der charakteristische Ton der Tonart. *S.* Vorzeichnung und Tonart.

*Noten*. So werden die Zeichen der Tonchrift genannt, wodurch sowohl die Höhe und Tiefe der Töne, als auch ihre Dauer dargestellt wird. Man pflegt sie auf fünf über einander gezogene Linien zu setzen, die man das *Linien-system* nennet. Durch die Stelle, welche die Noten auf diesem Linien-systeme einnehmen, wird die Höhe oder Tiefe der Töne, durch die Form der Noten aber, die Dauer derselben bezeichnet. Weil aber auf fünf Linien nur elf Töne vorgestellt werden können, als



so muß bey Tönen, die höher oder tiefer sind, als sie das Linien-system fassen kann, die Anzahl der Linien vermehrt werden; dieses geschieht

vermittelst kleiner Striche, die man theils durch den Kopf, theils auch durch den Stil der Noten ziehet; *z. B.*



Diese Vermehrung der Linien ist zwar ein Hülfsmittel, auch diejenigen höhern oder tiefern Töne zu bezeichnen, die auf dem Linien-systeme keinen Raum finden: wollte man aber auf diese Art den ganzen Umfang aller gebräuchlichen Töne vorstellen, so würde man die Anzahl dieser hinzugefügten Linien dergestalt vermehren müssen, daß es für das Auge äußerst unbecquem wäre, sie in der Geschwindigkeit zu übersehen. Man hat daher die Ton-schlüssel oder Notenschlüssel eingeführt, um den in der Kunst gebräuchlichen Umfang der Töne für jede Stimme insbesondere auf eine bequeme Art in Noten vorzustellen zu können. Es ist bekannt, daß in der Tonkunst eigentlich nur sieben Töne vorhanden sind, nemlich *o d e f g a h*, die aber auf verschiedene Arten modificirt werden. Eine Hauptmodifikation derselben ist dieses, daß sie in verschiedener Höhe und Tiefe, oder in verschiedenen Oktaven ausgeübt werden. Die tiefste Oktave, in welcher man sich ihrer gewöhnlich bedient, wird, aus Ursachen, die man in dem Artikel Tablatur findet, die *große Oktave* genannt; die nach dieser folgende Oktave heißt die *kleine* oder un-

gestrichene, und beyde zusammen machen den Umfang der Bassstimme aus. Nach der kleinen Oktave folgt die eingestrichene; nach dieser die zweygestrichene, u. s. w. wie man aus der weiter unten folgenden Vorstellung dieser Oktaven in Noten deutlicher sehen kann.

Zur bequemern Darstellung aller dieser Töne auf dem Linien-systeme bedient man sich nun verschiedener Zeichen, welche die Linie bestimmen, bey welcher man anfängt, die oben genannten sieben Töne ihrer Ordnung nach auf das Linien-system zu verzeichnen, und die man die Schlüssel nennet. Man bedient sich drey solcher Schlüssel, nemlich des *F-C-* und *G-* Schlüssels. Der *F-* Schlüssel, den man auch den *Bassschlüssel* oder das *Basszeichen* nennet, weil es bey den tiefsten Tönen und bey Bassstimmen gebräuchl. wird, hat folgende Gestalt *C*, und zeigt an, daß auf der Linie, auf welche es gesetzt ist, das *f* der kleinen Oktave stehen soll. Man setzt es heut zu Tage bloß auf die vierte Linie von unten, \*) und folglich bekommen die Noten durch dasselbe folgende Namen, und bezeichnen die unter denselben bemerkten Oktaven,



Der *C-* Schlüssel, dessen Form man in den nächstfolgenden Notens beyspielen findet, zeigt die Linie an, auf welche das eingestrichene *c* zu stehen kömmt. Man bedient sich desselben

1) auf der untersten Linie, und in diesem Falle wird er der *Discantschlüssel*, zuweilen

auch das *Clavierzeichen* genannt, weil man sich dessen bey den Noten für die *Discantstimme*, und zuweilen bey der *Obersstimme* in Clavierstücken bedient. Durch diesen Schlüssel bekommen daher die Noten folgende Benennung und Oktaven-Höhe:

\*) Ehedem setzte man diesen Schlüssel auch auf die oberste und mittlere Linie, und nannte ihn im ersten Falle den tiefen, im zweyten Falle aber den hohen *Bassschlüssel*.

c d e f g a h c̣ ḍ ẹ f̣ g̣ ạ ḥ c̣̣ etc.

eingestrichene Oktave. zweigestrichene Oktave.

- 2) auf der mittlern Linie, und hier heißt er der Alt-schlüssel, und wird zur Bezeichnung der Noten der Altstimme und der Virole gebraucht; z. B.

c d e f g a h c̣ ḍ ẹ f̣ g̣ ạ ḥ c̣̣ ḍ̣ ẹ̣ etc.

die kleine Oktave. die eingestrichene Oktave. die zweigestr. Oktave.

- 3) auf der vierten Linie von unten, und in diesem Falle bekommt er den Namen Tenor-schlüssel, weil die Noten der Tenorstimme damit bezeichnet werden; z. B.

c d e f g a h c̣ ḍ ẹ f̣ g̣ etc.

kleine Oktave. eingestrichene Oktave.

Der G-Schlüssel, dessen Form in dem nächstfolgenden Beispiele folgt, zeigt an, daß die Note, auf deren Linie er steht, das eingestrichene g seyn soll. Er wird gewöhnlich der Violinschlüssel oder auch das Violinzeichen genannt, und man bedient sich desselben nicht allein in den Violinstimmen, sondern auch in den Stimmen für die Fäden, Oboen, Clarinetten, Trom-

peten und Hörner. Auch in Clar vierstücken wird er bey der Oberstimme ansezt beynabe durchgängig gebraucht. Ehedessen wurde er so wohl auf die untere, als auch auf die zweyte Linie gesetzt, und man nannte ihn im ersten Falle den französischen Violinschlüssel; heut zu Tage bedient man sich desselben bloß auf der zweyten Linie, z. B.

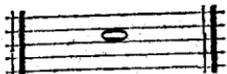
g a h c̣ ḍ ẹ f̣ g̣ ạ ḥ c̣̣ ḍ̣ ẹ̣ f̣̣ g̣̣ ạ̣ ḥ̣ c̣̣̣ ḍ̣̣ etc.

kleine Oktave. eingestr. Oktave. zweigestr. Oktave. dreygestr. Oktave.

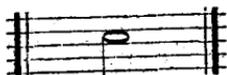
Die Formen der in der modernen Musik gebräuchlichen Noten, und die Dauer, die sie durch diese Formen erhalten, zeigt folgendes Schema:



Brevis, welche zwey Schläge enthalt.



Semibrevis, oder ein ganzer Schlag.



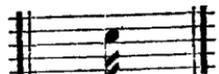
Minima, oder ein halber Schlag. \*)



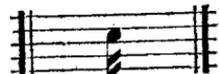
Seminima, oder ein Viertel.



Fusa, oder ein Achtel, oder auch unca genannt.



Semifusa, oder ein Sechzehntel; auch bis unca genannt.

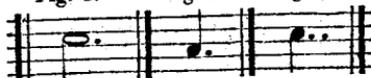


Subsemifusa, oder ein Zweyunddreißigstheil, oder ter unca.

Es trifft sich oft, daß die Dauer einer Note um die Hälfte verlängert werden soll; in diesem Falle pflegt man ihr einen Punkt anzuhängen. Der Punkt verlängert daher jederzeit die vorhergehende Note um die Hälfte ihres Werthes; der halbe Schlag bey Fig. 1 bekommt durch den Punkt die Geltung

dreyer Viertel, so wie das Viertel bey Fig. 2. vermittelst des Punktes den Werth von drey Achteln erhält. Zuweilen läßt man einer Note sogar zwey Punkte nachfolgen, und in diesem Falle bestimmt der zweite Punkt wieder die Hälfte der Geltung des ersten, und der Werth einer solchen Note, nach welcher zwey Punkte folgen, wird dadurch um drey Vierteltheile ihrer Geltung vermehrt. Die Viertelnote bey Fig. 3 erhält durch die zwey nachfolgenden Punkte den Werth von drey Achteln und einem Sechzehntel, und es fehlt ihm nur noch ein einzig Sechzehntel an dem Werthe eines halben Schlages oder einer so genannten weißen Note.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.



Die Noten sind in der Tonschrift eben das, was in der Sprachschrift die Buchstaben sind; und durch die Noten kann eine Melodie eben so gut Andern mitgetheilet werden, wie eine Rede durch die Sprachschrift.

Daß also die Tonschrift ohne die Erfindung einer Tonkunst ohne die merkliche Fortschritte gemacht haben würde, bedarf wohl keines Beweises. Die Griechen waren unter den Völkern der Vorzeit die ersten, die sich eine, wiewohl noch sehr unvollkommene Tonschrift gebildet haben. Die erste Erfindung derselben wird dem Terpander, einem Griechen aus der Insel Lesbos, zugeschrieben, der ohngefähr 650 Jahre vor Christi Geburt lebte. Wie aber seine erfundenen Tonzeichen beschaffen gewesen sind, davon ist keine Nachricht vorhanden. Späterhin aber bedienten sich die Griechen, nachdem sie einige Fortschritte in der Musik gemacht hatten, zur Bezeichnung ihrer 18 Töne der Buchstaben ihres Alphabets. Weil sie aber die Reinschkeit gewisser Töne noch nicht kannten, und übers dies nicht allein die Töne der Singstimme und die der Instrumental-

\*) Man nennt diese Note auch oft die weiße Note.

parthie mit verschiedenen Zeichen bemerkt, sondern auch in jeder ihrer Tonarten sich anderer Zeichen zur Darstellung der Töne bedienten, und dergl.; so waren sie genöthigt, in allem 900 Tonzeichen anzunehmen, nemlich 495 für die Singstimme, und eben so viel für die Instrumente. Und dennoch bezeichnete diese große Menge der Zeichen nur die Höhe und Tiefe, nicht aber die Dauer der Töne, denn diese wurde durch die Länge und Kürze der Spitzen des Textes bestimmt, der bey der Musik der Griechen immer zum Grunde lag. Um aber die Menge dieser Tonzeichen zu erhalten, war man genöthigt, die Buchstaben bald groß, bald klein, bald stehend, bald liegend vorzustellen. Einige wurden verdoppelt, andere verlängert, und noch andere gar verstimmt. Jahrhunderte hindurch mußte man sich mit dieser weitläufigen Tonschrift, die von den Griechen auf die Römer kam, begnügen, bis der Papst Gregorius Magnus gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts eine sehr beträchtliche Reform der Musik veranlaßte, wobey die griechischen Tonzeichen abgeschafft, und statt derselben zur Bezeichnung der damals in Italien gebräuchlichen 15 Töne die ersten sieben Buchstaben des Alphabets eingeführt wurden. Die Versalbuchstaben A B \*) C D E F G bezeichneten die sieben tiefen, die kleinen Buchstaben a b c d e f g aber die sieben höhern Töne, wozu noch das aa als das Zeichen des fünfzehnten Tones kam.

Diese Buchstaben pflegte man als Zeichen der Höhe und Tiefe der Töne über die Spitzen des Textes zu schreiben; z. E.

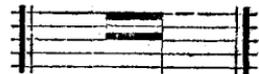
d c h a d e d c h  
 Sit nomen Do — mi — ni  
 a h c d a G A G G  
 benedictum in se — cula.

Mit dieser Tonschrift behalf man sich wieder beynähe 500 Jahre, bis

der Benediktiner: Mönch, Guido aus Arezzo (oder Guido Aretinus) im elften Jahrhunderte anstatt der Buchstaben Punkte einführte, die auf über einander gezogene Linien gelegt wurden, wobey jeder auf einer höhern Linie stehende Punkt einen höhern Ton anzeigte.

Eine lange Reihe von Jahren hindurch glaubte man, daß endlich Johann de Muris (Jean de Murs) im dreizehnten Jahrhunderte die Punkte in Vierecke von verschiedener Form verwandelt, diesen verschiedenen Formen der Noten eine gewisse Zeitdauer bestimmt, und dadurch den Grund zu dem musikalischen Zeitmaße gelegt habe. Neuere Untersuchungen aber haben es höchst wahrscheinlich gemacht, daß diese Erfindung beynähe 200 Jahre früher von einem Deutschen aus Eßlin, mit Namen Franco, gemacht worden sey. \*\*)

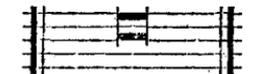
Diese Erfindung hatte die Gestalt und Geltung folgender Noten veranlaßt:



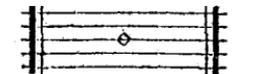
Maxima, welche acht Schläge galt.



Longa, deren Geltung vier Schläge betrug.



Brevis, die zwey Schläge galt.



Semibrevis, die nur einen Schlag galt, und

\*) Unser Ton H.

\*\*) Forkel führt in seiner aug. Litteratur der Musik, S. 115. aus einem in der vatikanischen Bibliothek gefundenen Manuscripte, unter dem Titel: Compendium Joannis de Muribus, eine Stelle an, woraus man sieht, daß Johann de Muris niemals Anspruch auf die Ehre dieser Erfindung gemacht habe.



Minima, deren Geltung einen halben Schlag betrug.

Hierzu kam erst in spätern Jahren



Seminima, von der Geltung des vierten Theils eines Schlages.



Fusa, die den achten Theil eines Schlages galt, und



Semifusa, ein Sechzehntheil eines Schlages.

Wem daran gelegen ist, alle die verschiedenen Tonzeichen kennen zu lernen, welche in den vergangenen Jahrhunderten bis zu unserer moderncn Tonchrift gebräuchlich gewesen sind, findet dazu Gelegenheit in des Herrn Abt Gerbert Werke: *De cantu et musica sacra*.

**Notenfresser.** So nennet man oft scherzweife einen solchen praktischen Tonkünstler, der die Fähigkeit besitzt, die in den Tonstücken für sein Instrument vorkommenden mechanischen Schwierigkeiten ohne Anstoß vom Blatte weg, oder *prima vista* zu spielen.

**Notenlesen.** Bey dem Vortrage der Tonstücke versteht man unter dem Ausdrucke Notenlesen die Fertigkeit, die Noten in Ansehung ihrer abwechselnden Höhe und Tiefe nicht allein auf einen Blick auf das Bestimmteste zu fassen, sondern auch die relative Dauer derselben dem angenommenen Zeitmaasse anzupassen. Bevor der Ausführer der Stimme eines Tonstücks die Folge der Töne der Melodie auf einem Instrumente, oder vermittelst der Singorgane hervorbringen kann, müssen in seinem Verstande drey besondere Beschäftigungsarten vor-

ausgehen. Er muß erstlich die Folge der Noten in Ansehung ihrer abwechselnden Höhe und Tiefe richtig auffassen; zweitens muß er die Figuren der Noten in Ansehung ihrer relativen Geltung unter einander vergleichen, das heißt, er muß z. B. bey dieser Figur



übersehen, daß alle Noten derselben zusammen den Werth von zwey Vierteln enthalten; und drittens muß er diesen relativen Werth derselben dem angenommenen Zeitmaasse anpassen, das ist, er muß die Noten, die z. B. zusammen den Werth eines Viertels ausmachen, nun auch so einteilen, daß sie den Zeitraum, den ein Viertel in der angenommenen Laubbewegung hat, richtig ausfüllen. Dieser verschiedenen Beschäftigungsarten des Geistes, die nothwendig unmittelbar vor der Intonation der Töne vorgehen, und eben so lange anhalten müssen, als der Vortrag einer Stimme dauert, ist sich der schon gelübte Tonkünstler, wegen der Geschwindigkeit, mit welcher sie der Geist durch viele Übung hat verrichten gelernt, nicht mehr deutlich bewußt. Bey Anfängern der Kunst hingegen pflegen sie desto langsamer von statten zu gehen, und werden dadurch eins derjenigen Hindernisse, die sie, um etwas vom Blatte zu spielen, zu überwinden haben. Einen hohen Grad der Fertigkeit in dem Notenlesen müssen vorzüglich die Pipienpieler besitzen, weil sie weder Zeit, noch Gelegenheit haben, die ihnen vorgelegten Stimmen zu studieren.

Denjenigen Tonkünstlern, die sich insbesondere mit dem Unterrichte in der praktischen Kunst beschäftigen, kann nichts dringender anempfohlen werden, als daß sie ihren Schülern, außer den Tonstücken, die zur besondern Übung gewählt worden sind, immer nebenher auch andere ihren Kräften angemessene Stücke zum Durchspielen vorlegen, damit

die Gelegenheit zur Uebung in dem Notenlesen nicht veräußt wird; denn nicht selten trifft es sich, daß das in diesem Stücke veräußte sich sehr schwer nachholen läßt.

Notenschlüssel, s. Noten.

Notenschrift, s. Noten.

Notist oder Copist, nennet man denjenigen, der entweder die verschiedenen Stimmen eines Constückes, zum Behufe der Ausführung desselben aus der Partitur auf einzelne Vogen ausschreibt, oder der sich überhaupt mit dem Abschreiben der Constücke beschäftigt.

Soll eine gute Ausführung eines Constückes möglich seyn, so muß vor allen Dingen den Ausführern jede Stimme desselben deutlich und korrekt vorgelegt werden. Hierzu gehört nicht nur, daß in keiner Stimme weder Noten fehlen, noch zu viel sind, sondern es müssen auch

- 1) alle diejenigen Wörter, welche die Stärke des Tones und ihre verschiedenen Modifikationen anzeigen, nicht allein vorhanden seyn, sondern sie müssen auch just unter oder über diejenige Note gesetzt werden, bey welcher die Stärke des Tones in allen Stimmen zugleich abgeändert werden soll; eben so müssen
- 2) alle Zeichen der Spielmanieren, alle Schleife; und Bindungszeichen, so wie auch die Zeichen des Abstoßens der Noten über denselben völlig richtig angezeigt werden; es dürfen
- 3) am Ende der Notenzeilen die Takte nicht willkürlich getrennt werden, damit das Auge den Inhalt eines jeden Taktes leicht übersehen kann. Man sollte daher die einfachen Taktarten bey dem Wechsel der Zeilen niemals trennen. Bey den zusammengesetzten Taktarten, besonders in dem Falle, wenn im Adagio die Hauptnoten in Noten von sehr geringem Werth zergliedert sind, läßt sich diese Trennung nicht wohl vermeiden, aber alsdenn muß sie so geschehen, daß der Takt gerade in

der Mitte getheilt wird, oder daß die volle erste Hälfte auf das Ende der Zeile, und die volle zweyte Hälfte auf den Anfang der folgenden Zeile zu stehen kömmt. Endlich muß auch,

- 4) wenn das Blatt den Inhalt des ganzen Constückes nicht faßt, und umgewendet werden muß, bey obligaten Stimmen das Umwenden des Blattes bey einer Pause geschehen, die zu dieser Verriethung lang genug ist. Bey Ripienstimmen hingegen, von welchen man im Orchester mehrere Exemplare nöthig hat, wie z. B. von den beiden Violinen oder von dem Bass, darf der Notist, wenn ohne Pause umgewendet werden muß, nicht mehrere Exemplare einer Stimme an einem und ebendenselben Orte umwenden lassen, weil dadurch, daß mehrere Ausführer zu gleicher Zeit im Vortrage innehalten und umwenden müssen, eine solche Stimme auf einmal zu sehr geschwächt wird, und also in Ansehung der Stärke auf einmal merklich abfällt.

Rouffeau, der in seinem Dictionnaire de Musique \*) die Pflichten eines guten Notisten sehr weitläufig abgehandelt hat, verlangt sogar, daß der Notist, der eine Partitur ausschreibt, alle falsche Noten, die sich in seinem Originale finden, verbessern, ja daß er sogar die vom Tonsetzer gesetzten unrichtigen Noten, wenn sie aus Versehen stehen geblieben sind, verbessern, wenn sie aber aus Unwissenheit gesetzt sind, stehen lassen soll. Schwierig wird sich aber ein Tonkünstler, der die hierzu nöthigen Kenntnisse besitzt, entschließen, sich mit Notenschreibern zu beschäftigen.

Notenscheibe; Maschine, oder Fantasier; Maschine, ist ein mechanisches Kunstwerk, welches an einem Claviatur; Instrumente angebracht, alles von selbst aufschreibt oder abdruckt, was auf dem Instrumente gespielt wird. Die erste Idee zu einem solchen Kunstwerke

\*) Im Artitel Copiste.

hatte im Jahre 1747 ein Geistlicher zu London, mit Namen Creed, welcher der Societät der Wissenschaften zu London einen Aufsatz übergab, in welchem er die Möglichkeit einer solchen Maschine bewies. Dieser Aufsatz wurde in die Philosophical Transactions 1747. N. 183 emgerückt. Auch ein Deutscher, Johann Frieder. Unger, \*) überreichte der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin im Jahre 1752 einen Entwurf zu einem solchen Kunstwerke. \*\*) Dieses veranlaßte den damaligen Direktor Euler, den bekannten Mechanikus Hohlfeld zu Berlin von dieser Aufgabe zu benachrichtigen, der sogleich darauf bedacht war, eine solche Maschine zu Stande zu bringen, die er auch noch im Jahre 1752 der Akademie zur Beurtheilung vorlegte. Sie bestand aus einem an einem Flügel angebrachten Riebwerke, welches zwey Cylinder in Bewegung setzte, von denen der eine das aufgerollte Papier enthielt, welches sich während des Spieles ab, und auf den andern Cylinder aufwickelte, woben die Töne, welche bey dem Spielen angegeben wurden, sich zugleich durch Hilfe angebrachter Bleystifte, nach Verhältnis ihrer Dauer in längern oder kürzern Strichen, auf einer Art von Linien-systeme, abdruckten. Weil aber das Uebertragen der auf diese Art abgedruckten Töne in die gewöhnlichen Noten mühsam war, so erhielt zwar

die Maschine den Beyfall der Akademie, und der Verfertiger ein Geschenk, es wurde aber von denselben weiter kein Gebrauch gemacht. Nach Gerbers Tonkünstler Lexikon hat der Verfertiger diese Maschine wieder zurück genommen, und sich darauf auf ein Ritterguth des Grafen Podewills begeben, wofelsbst sie im Jahre 1757 bey einem Brande verunglückt ist.

Note sensible. So nennen die Franzosen das subsemitonium modi, oder die große Septime der Tonart.

Nocturno, ist der allgemeine Name solcher Tonstücke, die bestimmt sind, bey Nachtzeit, es sey nun im Freyen oder in einem Zimmer, ausgeführt zu werden. Am gewöhnlichsten bezeichnet man mit diesem Namen solche drey, vier, oder mehrstimmige Instrumentalstücke, woben jede Stimme, so wie bey den Sonatenarten, nur einfach besetzt wird, die aber keinen Anspruch auf einen festbestimmten und durchgehaltenen Charakter machen, sondern woben man sich bloß an einem für die Einbildungskraft oder für das Ohr bestimmten Tongemälde begnügt.

Zuweilen giebt man den Namen Nocturno auch solchen zwey, drey, oder vierstimmigen Gesängen ohne Instrumentalbegleitung, die zum gesellschaftlichen Gesange bey der Abendtafel bestimmte sind.

## D.

O. Dieser lateinische Versalbuchstabe, der ehemals entweder in der Form eines Kreises, oder als zwey von einander abgeforderte Halbkreise, nemlich C O, zu Anfange eines Tonstückes nach dem Schlüssel gesetzt wurde, bezeichnete bey unsern

Vorfahren ihr so genanntes Tempus perfectum oder den aus drey Semibreves bestehenden Takt, woben die Brevis auch ohne Punkt drey Semibreves galt. Oft wurde diesem Versalbuchstaben oder Kreis in der Mitte auch ein Punkt hinzugefügt,

\*) Bürgermeister zu Einbeck und späterhin geheimer Justizrath zu Braunschweig.

\*\*) Diese Schrift ist nachher im Jahre 1774 zu Braunschweig unter dem Titel: Entwurf einer Maschine, wodurch alles, was auf dem Clavier gespielt wird, sich von selber in Noten setzt, u. s. w. herausgenommen.

oder der ganze Zirkel mit einer Linie durchschnitten.

Das *Tempus imperfectum*, welches unserm Zweywerteltakte entspricht, und in welchem die *Brevis* nur zwey *Semibreves* galt, wurde zum Unterschiede des vorhergehenden mit einem halben Zirkel, der seine Oeffnung entweder nach der rechten oder nach der linken Seite kehre (nämlich mit C oder  $\gamma$ ) bezeichnet. Der Buchstabe o ist auch die italiänische Partikel o der, daher findet man oft z. B. *Violino* o *Flauto*, *Violine* oder *Flöte*.

**Oberdominante**, bezeichnet eben so viel wie *Dominante*, nämlich die fünfte Klangstufe einer Tonart. Man braucht den Ausdruck *Oberdominante* nur in dem Falle, wenn auch zugleich von der *Unterdominante* oder von der vierten Klangstufe der Tonart die Rede ist.

**Oberstimme**. Eigentlich sollte dieser Name jederzeit nur derjenigen Stimme eines Tonstückes zukommen, deren Melodie alle übrige dabei vorhandene Stimmen an Höhe der Töne übersteigt; man ist aber gewohnt, darunter nur die höchste Hauptstimme eines Tonstückes zu verstehen. Daher betrachtet man z. B. im Chöre den

*Distant*, oder in der Sinfonie die erste *Violine* als die *Oberstimme*, wenn auch gleich eine *Flöte* dabei vorhanden ist, welche diese Hauptstimmen übersteigt. Eben so verhält es sich in der *Tenor* & *Alce* mit der *Singsstimme*, oder in einem *Concerte* für das *Violoncell* mit der *Concertstimme*; beide werden als die *Oberstimme* betrachtet, ob sie gleich mehrentheils von den begleitenden *Violinstimmen* überstiegen werden.

Weil die *Oberstimme* eines Tonstückes vor allen übrigen Stimmen am mehesten hervorsticht, so verlangt sie nicht allein eine feinere melodische Ausbildung, als die übrigen Stimmen, sondern sie muß sich auch in Rücksicht der Harmonie strengern Regeln unterwerfen, als die *Mittelstimmen*. Man erlaube daher z. B. zwischen der *Oberstimme* und dem *Basse* die so genannten verdeckten *Oktaven* und *Quinten*, die man unter den *Mittelstimmen* für zulässig anerkennt, nur in dem Falle, wenn die *Oberstimme* eine *Stufe*, der *Bass* aber eine *Quinte* oder *Quarte* aufwärts steigt, wie in folgenden *Beispielen*:



Die *Oberstimme* enthält nicht bloß in dem Falle, wenn sie sich als eine *Soliststimme* hören läßt, sondern auch alsdann, wenn sie eine *Alpenstimme* ist, wie der *Distant* im Chöre, oder wie die erste *Violine* in vollstimmiger *Instrumentalmusik*, die *Hauptmelodie* des *Tonstückes*, oder den *Hauptumriß* des *Tongemäldes*; daher folgt von selbst, daß sie unter allen vorhandenen Stimmen auf das präziseste vorgetragen, und der in derselben enthaltene Sinn und Ausdruck des *Componisten* nicht allein richtig gefaßt, sondern auch vermittelt des

*Vortrags* völlig richtig wieder gegeben werden müsse.

**Oberwerk**. Das *Pfeiswerk* mit seiner *Windlade* in dem obern Theile oder *Stockwerke* der *Orgel*, nebst dem dazu gehörigen *Clavire*. Es kann als ein besonderer Theil der *Orgel* gespielt, aber auch vermittelt einer *Koppel* mit dem *Hauptwerke* veremigt werden. S. *Orgel*.

**Obligat**, (*obligato*) gebunden. Die jetzige Bedeutung dieses *Kunstwortes*, nach welcher man unter einer *obligaten Stimme* eine solche *Stimme* eines *Tonstückes* versteht, die

entweder in dem Verfolge desselben hier und da in kurzen melodischen Sätzen den Hauptgesang führt, oder die mit dem Hauptgesange so verbunden ist, daß sie, ohne das Tonstück zu verstümmeln, nicht weggespart werden kann, hat ihren Grund in der ältern Musik, in welcher alles, wo nicht förmliche Fuge, doch wenigstens fugenartig und gebunden gearbeitet war. Weil nun eine obligate oder gebundene Stimme, das ist, eine solche, welche Zusammenhang enthält, nicht ausgelassen werden kann, ohne den ganzen Zusammenhang der Harmonie zu zerstören, so hat man den Ausdruck obligat auch auf solche Stimmen in Tonstücken nach der freyen Schreibart übertragen, die zur Darstellung des ganzen Zusammenhanges eines Tongemäldes unumgänglich nothwendig sind.

Das Beywort obligato bey der Aufschrift einer Stimme, z. E. Flauto obligato, zeigt demnach an, daß diese Stimme nicht bloß zur Ausfüllung der Harmonie vorhanden sey, sondern daß sie entweder zuweilen den Hauptgesang führen, oder sich doch wenigstens mit der Hauptstimme so vereinigen werde, daß sie, ohne das Tonstück zu verstümmeln, nicht weggelassen werden kann. S. den Artikel Concertisrend.

Oboe, oder Hoboe, franz. Hautbois. Dieses bekannte Blasinstrument, welches sowohl im Orchester als bey der Feldmusik allgemein gebräuchlich, und an die Stelle der veralteten Schallmey getreten ist, wird am gewöhnlichsten aus Buchsbaumholz verfertigt, und aus drey Stücken zusammengezapft, die man das Ober- oder Kopfstück, \*) das Mittelstück, und die Stürze nennet. Die Bohrung läuft bey diesem Instrumente von der Stürze an bis zum Kopfstücke verjüngt zu. In dem Oberstücke desselben befinden sich drey Tonlöcher für die Finger der linken Hand, von welchen das untere aus zwey verschiedenen etwas kleinern, und neben einander

gebohrten Löchern bestehet, die beyde mit dem dritten Finger bedeckt werden, wenn der Ton g zu größer ist, von welchen aber bey der Intonation des Tones gis nur eins derselben bedeckt werden darf. An diesem Oberstücke haben viele Hoboespieler eine so genannte F-Klappe, die mit dem Daume regiert wird, und besonders deswegen angebracht ist, daß sie theils die Oktaven  $\bar{e}$ ,  $\bar{e}$ ,  $\bar{f}$   $\bar{f}$  und  $\bar{g}$   $\bar{g}$  gut an einander schlesfen, theils auch die Töne  $\bar{e}$   $\bar{f}$   $\bar{f}$   $\bar{g}$ , bey dem Vortrage des Piano geschmeidig und ganz schwach angeben können. Viele haben auch noch an diesem Stücke eine As-Klappe, die mit dem kleinen Finger regiert wird. So wie man sich bey der Fiste mehrerer Mittelstücke von verschiedener Länge bedient, um bey Verschiedenheit des Stimmtones das Instrument rein einstimmen zu können, eben so bedient man sich zu diesem Behufe bey der Hoboe mehrerer Oberstücke, deren man gewöhnlich drey hat. Jedoch hat man bey diesem Instrumente noch den Vortheil, daß man der Stimmung, wenn sie nur wenig von dem angenommenen Stimmton abweicht, durch einen etwas kürzern oder längern Stiefel des Rohres nachhilfen kann. Das Mittelstück enthält außer den drey Tonlöchern für die Finger der rechten Hand, 1) die Fis-Klappe, die mit dem kleinen Finger der linken Hand geöffnet wird, um den Ton fis, der ohne Beyhülfe dieser Klappe zu tief ist, zu erhöhen; 2) die Es-Klappe, die zu der Intonation des Tones es nothwendig ist; und 3) die offene C-Klappe, durch deren Gebrauch das tiefe C hervorgebracht wird. Beyde werden mit dem kleinen Finger der rechten Hand regiert. Einige haben unter dieser C-Klappe auch noch eine Cis-Klappe, um das tiefe Cis hervorzubringen, welches man außerdem auf der Hoboe nicht haben kann. In der Stürze befinden sich ebenfalls zwey Tonlö-

\*) Ehedem bestand auch dieses Oberstück aus zwey zusammengezapften Theilen; des obere Theil enthielt bloß den Kopf, in welchen das Rohr gesteckt wird, und der untere die drey Tonlöcher für die Finger der linken Hand.

her, die aber niemals bedeckt werden.

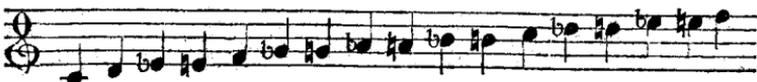
Die Hoboe wird vermittelst eines kleinen sehr empfindlichen Instrumentes intonirt, welches man das Rohr nennet, weil es aus zwey zusammengepaßten und ausgeschabten Stückchen Schilfrohre besteht, die an eine kleine messingene Röhre, der Stiefel genannt, gebunden sind. Die gute Beschaffenheit dieses Rohres trägt zur Güte des Tones dieses Instrumentes außerordentlich viel bey. Ueberhaupt scheint

es, als wolle es auf diesem Instrumente weniger Tonkünstlern glücken, einen schönen und markichten Ton zu erlangen, als auf den übrigen der jetzt gebräuchlichen Blasinstrumente. Der gute Ton dieses Instrumentes nähert sich unter allen Blasinstrumenten der Discantstimme am mehesten; mit schlichtem und freisichendem Tone geblasen, ist es aber auch unter allen das widerlichste und unangenehmste.

Dieses Instrument hat folgende diatonisch / chromatische Tonleiter:



oder bey der Vorzeichnung mit Beem,



Concertspieler blasen zuweilen noch eine Terz höher nemlich bis in das dreigestrichene f.

Es ist oben schon erinnert worden, daß zu dem tiefen Cis eine besondere Klappe nothwendig ist, die aber nur wenige Hoboespieler an ihrem Instrumente haben; daher vermeidet man diesen Ton, wenn man nicht insbesondere für Ausübende dieses Instrumentes sacht, von denen man weiß, daß ihre Instrumente mit Cis-Klappen versehen sind. Auch muß man sich hüten für die Hoboe auf den Ton g einen Triller zu setzen, der mit dem Halftone as geschlagen werden muß, weil er nicht wohl ausgeführt werden kann.

Man bediente sich der Hoboe ehe dem auch in vergrößelter und ver-

kleinerter Form, und nannte jene Oboe d'amore, die aber Oboe piccolo. Von beyden wird in folgenden Artikeln gehandelt.

Der Erfinder der Hoboe ist unbekannt geblieben; man weiß von der ältern Geschichte derselben nur so viel, daß Gerhard Hoffmann, Bürgermeister zu Rastenberg, eine Verbesserung derselben durch eine Klappe (im Jahre 1727) angebracht hat. wodurch verschiedene unreine Töne verbessert worden sind.

Oboe d'Amore, Oboe luongo, franz. Hautbois d'Amour, ist ein Blasinstrument, welches anseht selten mehr gebraucht wird. Es ist sowohl in Ansehung des Baues, als auch in Ansehung der Behandlung und Applikatur der Hoboe gleich, und unterscheidet sich von

derselben nur dadurch, daß es 1) eine kürzere und mit einer engen Mündung versehene Stütze hat, welche verursacht, daß der Ton schwächer, aber auch lieblicher klingt, als bey der Hoboe, und 2) daß es von merklich größerer Dimension ist, und daher auch eine Terz tiefer steht, und also seinen Ambitus von dem kleinen a bis zum zweygesstrichenen h erstrecket.

Die Ursache, warum dieses Instrument, welches sich durch einen angenehmen Ton auszeichnet, und erst gegen das Jahr 1720 bekannt wurde, außer Gebrauch gekommen ist, mag wohl keine andere seyn, als daß die völlig reine Intonation der Töne auf demselben noch schwerer hervorzubringen ist, als auf der gewöhnlichen Hoboe.

Oboe luongo, s. Oboe d'Amore.

Octachordum. Eine Tonreihe von acht diatonischen Stufen. C. Oktave.

Octachordum Pythagorae, oder auch die Pythagorische Lyra. So wurde das ganz alte noch sehr eingeschränkte griechische Tonsystem genannt, welches vom Pythagoras berichtigt worden war, und aus folgenden beyden Tetrachorden bestand:

8) Nete — — e	} zweytes Tetrachord.
7) Paranete — d	
6) Trita — — c	
5) Paramese — h	
4) Mese — — a	} erstes Tetrachord.
3) Lichanos — g	
2) Parypate — f	
1) Hypate — e	

Ode, s. Lied.

Odeum. Ein öffentliches Gebäude zu Athen, in welchem die Tonkünstler ihre Tonstücke vor der öffentlichen Aufführung probiren, oder auch musikalische Privat- Wettstreite unter einander veranstalten konnten. S. Musikalische Wettstreite. Auch in Rom befand sich ein solches öffentliches Gebäude, welches zu eben dem Zwecke bestimmt war.

Odische Musik. So wurde bey den Griechen die Volksmusik genannt.

Odontismos, bezeichnete einen Theil des Tonstückes, womit sich diejenigen hören lassen, die in den Pnythischen Spielen um den Preis stritten.

Offenbildt. Ist eine Orgelstimme von vier Fuß; der Name zeigt schon an, daß es ein offenes Saitenwerk ist.

Offertorium, heißt in der römischen Kirche die Antiphone, die man singt, wenn die Opferweihung in der Messe geschieht.

Officium Deigenetricis, wird in der römischen Kirche das Absingen gewisser Horen genannt, die der Jungfrau Maria zu Ehren verordnet sind.

Officium Mozarabicum. Der Name des spanischen Kirchengesanges, welchen der Cardinal und Erzbischof zu Toledo, Franciscus Ximenes, zu Anfange des 16ten Jahrhunderts einführte, welcher sich hin und wieder von dem Ambrosianischen und Gregorianischen Gesänge unterscheidet. „Der spanische Kirchengesang, oder das sogenannte „Officium Mozarabicum, auch Gothicum, (sagt Gerber) \*) kommt „mit dem alten Afritanischen, welches den heil. Augustinus zum Urheber hat, in vielen Stücken überein. Die größte Verschiedenheit „desselben von dem Ambrosianischen „und Gregorianischen, scheint in „der veränderten Folge, der bey „der Messe und in den Horen gebräuchlichen Gesänge, zu liegen. „Doch ist nicht zu zweifeln, daß „auch den Melodien selbst noch vieles von der Singart der Araber, „unter denen die damaligen spanischen Christen lebten, anleht. „Nach einem befondern Toledanischen Concilien: Besche, darf in „Spanien Niemand zu irgend einer „geistlichen Würde zugelassen werden, der nicht das ganze Missale, „oder die sämmtlichen gebräuchlichen Gesänge und Hymnen nach „Mozarabischem, das ist, vermischt „arabischem Brauche, durchaus „zu singen weiß.“

Oktaven. So nennet man bey verschiedenen vielchorigen Saiteninstrumenten dasjenige Chor Saiten,

\*) In dem Artikel Ximenes seines Tonkünstler: Beykonn.

welches eine Oktave höher steht, als die übrigen Töne.  
**Oktave**, ist ein Intervall von acht diatonischen Stufen. Sie zeichnet sich unter allen übrigen Intervallen durch den höchsten Grad der Harmonie aus; und in der natürlichen Erzeugung der Töne kommt die Oktave eines angenommenen Grundtones vor allen andern Tönen zuerst zum Vorscheine. Sie ist nicht allein für unser Ohr der vernehmlichste unter denjenigen Tönen, die in einem jeden tiefen Tone mitklängen, \*) sondern sie entsteht auch bey der Erzeugung der Töne vermittelt der Theilung einer Saite zuerst \*\*) und ihr Verhältniß 2 : 1 liegt der Unität am nächsten.

Die Saite der Oktave schwingt sich demnach in eben der Zeit zweymal, in welcher die Saite des Grundtones nur eine Schwingung macht, daher ist auch das Verhältniß dieser Schwingungen unserm Gesichte so faßlich, daß ihm jede klein. Abweichung von demselben sogleich merklich und unangenehm wird. Hieraus folgt, daß bey der Temperatur der Töne, die ein verbundenes Tonssystem nothwendig macht, in welchem alle Töne unter einander in der nächstmöglichen gegenseitigen Beziehung erhalten werden sollen, die Oktave in ihrer vöthigen Reinheit beybehalten werden muß; denn nur bey solchen Intervallen läßt sich unser Ohr eine kleine Abweichung von ihrer ursprünglichen Reinheit gefallen, deren Verhältnisse von der Unität weiter entfernt sind, als das Verhältniß der Oktave.

Nächst diesem ist die Oktave zugleich ein solches Intervall, dessen oberstes Ende gleichsam das Bild seines Grundtones nach einem verjüngten Maßstabe vorstellt. Hier von überzeugt uns nicht allein die Erfahrung, daß eine Melodie, ohne die geringste Abänderung dieses oder jenes Tones derselben, und ohne die geringste Verwischung ihres Bil-

des, um eine Oktave höher gesungen oder gespielt werden kann; sondern es überzeugen uns auch hiervon die Verhältnisse, welche die Töne außerhalb der Grenzen der Oktave gegen diejenigen haben, die sich innerhalb dieser Grenzen befinden. Jeder Ton außer dem Raume der Oktave ist eine Wiederholung eines solchen Tones, der schon im Raume der Oktave, nur in einer andern Größe, vorhanden ist; denn sobald man in der Stufenfolge der Töne die Oktave überschreitet, verhalten sich die neunte, zehnte, elfte Stufe u. s. w. zu der achten, oder zu der Oktave des Grundtones wieder eben so, wie sich die zweite, dritte und vierte Stufe u. s. w. zu dem Grundtone oder zu der ersten Stufe verhalten. Das heißt mit andern Worten nichts andres, als die Töne der folgenden Oktave sind bloße Wiederholungen der Töne der vorhergehenden Oktave in einer verminderten Größe. Daher bedarf man auch zur Darstellung einer Tonart nur der Conreihe von ihrem Grundtone bis zur Oktave desselben, um sie von allen übrigen Tonarten zu unterscheiden; und eben daher sind in dem Raume einer Oktave alle in der Tonkunst gebräuchlichen und wesentlich verschiedenen Töne enthalten.

Unser modernes Tonssystem unterscheidet sich von dem aus Tetrachorden verbundenen Tonssysteme der Griechen, und von dem aus Hexachorden zusammen geschobenen Systeme des Guido, vorzüglich dadurch, daß es aus verbundenen Oktaven \*\*) besteht. Schon die Griechen mußten ohne Zweifel die Erfahrung gemacht haben, daß man im Raume der Oktave alle in der Musik indglichen Töne durchschreiten könne, weil sie der Oktave den Namen Diapason (durch alle) gegeben haben. Für uns ist es daher um so ungreiflicher, warum sie, und viele Jahrhunderte hernach Guido, bey der Einrichtung des

\*) S. Sympathie der Töne.

\*\*) S. Verhältniß der Intervallen.

\*\*) Verbundene Oktaven sind solche, bey welchen der letzte Ton der vorhergehenden Oktave zugleich den ersten Ton der folgenden Oktave ausmacht.

des Ton-systemes von dieser Erfahrung keinen Gebrauch gemacht, und die Rechlichkeit der Oktaven nicht benützt haben.

Unserer vollständigen diatonisch chromatisch: enharmonischen Tonleiter zu Folge, die aus dem Zusammenhieben derjenigen Töne entsteht, die durch die Versetzung unserer beyden Haupttonarten auf andere Grundtöne notwendig gemacht werden, sollten in dem Raume der Oktave eigentlich 12 halbe und 7 sogenannte Viertelstöne enthalten seyn. \*) Aus Ursachen aber, die man in den Artikeln *Temperatur* und *Ton-system* findet, werden diese Viertelstöne dergestalt temperirt, daß immer zwey der gleichen Töne (wie z. E. die Töne cis und des) nur vermittelst einer einzigen Saite ausgeübt werden. Daher sind in dem Umfange der Oktave nur zwölf halbe Töne enthalten, die jedoch einer verschiedenen Modifikation fähig sind, oder auf verschiedene Arten vorgestellt werden können; z. E. entweder in der Gestalt der durch Kreuze erhöhten Töne, als

c cis d dis e f fis u. s. w.

oder in der Gestalt der durch ein b erniedrigten Töne, als

e des d es e f ges u. s. w.

Weil die Oktave das Bild des Grundtones nur nach einem verzüngten Maaßstabe vorstellet, so hat sie zwar unter allen übrigen Consonanzen den höchsten Grad der Harmonie, aber auch zugleich unter allen den wenigsten harmonischen Reiz für unser Ohr, weil keine wesentliche Verschiedenheit des Tones, sondern bloß eine Erhöhung eines und ebendesselben Tones vorhanden ist. Daher sagt man, die Oktave klinge in dem Verfolge eines zwey-stimmigen Satzes, besonders in der guten Zeit des Taktes, zu leer; dieses ist die Ursache, warum in den Lehrbüchern der Harmonie der Gebrauch der Oktave im guten Takte theile eines zwey-stimmigen Satzes, (bey dem Anfange eines Satzes und

bey dem Tonschlusse ausgenommen,) verboten wird. Eine ähnliche Verwandniß hat es auch mit der Folge zweyer unmittelbar nach einander gesetzten Oktaven in einerley Stimmen, die als einer der größten Fehler des Satzes angesehen wird, und wovon man das Nothwendigste in dem Artikel *Quinte* findet.

Es kommen aber auch oft Fälle vor, besonders bey dem Ausdrucke des Erhabenen, oder auch bey dem Ausdrucke solcher Empfindungen, die sich mit Heftigkeit äußern, bey welchen der Tonseher einen melodischen Satz von allen vorhandenen Stimmen im Einklange und in Oktaven vortragen läßt, die oft die stärkste Wirkung thun, weil das in der Melodie vorhandene Bild dadurch vervielfacht, und der Ausdruck desselben erhöht wird. Einen solchen so genannten *Unilono-Satz*, bey welchem der Tonseher mit Vorsatz die Hauptstimmen nicht zu besondern Fortschreibungen einhergehen läßt, siehet man nicht als einen Fehler wider das vorhin genannte Verbot der Folge zweyer oder mehrerer Oktaven an. (S. *Quinte*.)

In der Harmonie wird die Oktave stets in ihrer vollkommenen harmonischen Gestalt ausgeübt, und nur im Durchgange hat man seit geraumer Zeit angefangen sich auch einer verminderten Oktave \*\*) zu bedienen, bey welcher das obere Ende der vollkommenen Oktave um einen kleinen halben Ton erniedrigt wird, z. E.



Weil alle Intervallen in dem Raume der Oktave enthalten sind, so folgt von selbst, daß es keine übermäßige Oktave geben könne,

\*) Nämlich die Viertelstöne cis des, dis es, eis f, fis ges, gis as, ais b und his c.

\*\*) Das Verhältniß derselben findet man in der Tabelle, die dem Artikel *Intercall* beygefügt ist.

weil dabey die eigentliche Oktave überschritten würde, und daß man daher die durchgehende Note *fa* in folgendem Weyspiele nicht als übermäßige Oktave, sondern als eine zweyfache (oder um eine Oktave höher gesetzte) übermäßige Prime betrachten müsse; als



Mit dem Ausdrucke Oktave bezeichnet man auch diejenigen offenen Saitenstimmen der Orgel, die um eine oder zwey Oktaven höher stehen, als die Prinzipalstimme, und wodurch der Ton keines besondern Instrumentes nachgeahmt, sondern nur die Hauptstimme verstärkt werden soll. Man hat daher in dem Manuale, wenn z. E. das Prinzipal sechzehnfüßig ist, noch ein ähnliches Saitenwerk von 8 Fuß, welches man zum Unterschiede von dem Prinzipale Oktave nennet. Im Pedale bedeutet Oktave gemeinlich das offene Pfeifenwerk, welches eine Oktave höher steht, als der Subbaß.

**Oktavenfolgen**, oder verbotene Oktaven, s. Quinte.

**Oktavengattungen**. Man versteht unter diesem Ausdrucke die verschiedenen Lagen der halben Töne einer und eben derselben Tonleiter, die daher entstehen, wenn man diese Leiter bald mit diesem, bald mit jenem Tone derselben anfängt. So macht z. B. die Tonreihe *h c d o f g a h* eine andre Oktavengattung aus, als *d e f g a h c d*, weil in jener die halben Töne zwischen der ersten und zweyten, und zwischen der vierten und fünften, in dieser aber zwischen der zweyten und dritten, und zwischen der sechsten und siebenten Stufe liegen. Es ist leicht einzusehen, daß man auf diese Art jede Tonleiter in sieben verschiedenen Oktavengattungen vorstellen kann;

man macht heut zu Tage aber von dieser Eintheilung einer Tonart nach Oktavengattungen keinen besondern Gebrauch, weil nach unserer Art zu moduliren dadurch nicht das geringste in der Natur der Tonart abgeändert wird. Bey den Alten hingegen scheint die Eintheilung ihrer Tonarten größtentheils von diesem Unterschiede der Oktavengattungen abgehånat zu haben. **O. Tonart.**

**Oktavflöte**. Diesen Namen giebt man theils einer kleinen Flöte à bec, die um eine Oktave höher als die gewöhnliche steht, theils benennet man damit auch eine um eine Oktave höher stehende Quersflöte.

**Olophymos**, bezeichnete bey den alten Griechen eine gewisse Art von Trauerlieb.

**Olympische Spiele**, s. Musikalische Wettstreite.

**Ondeggiamento**, heißt eigentlich eine wellenförmige Bewegung und bezeichnet die Spielmanier, die man sonst auch Tremolo oder die Bewegung nennet. **O. Bewegung.**

**Oper**, oder ernsthafte Oper, ital. *Opera seria*, oder auch Drama per musica, ist ein durchaus in Musik gesetztes Schauspiel, oder eine dramatische Vorstellung einer ernsthaften oder tragischen Begebenheit, welche durchgehends singend unter Instrumentalbegleitung vorgestellt wird.

Die Vereinigung mehrerer Künste, die bey der Oper statt findet, macht sie zu einem äußerst wichtigen Kunstwerke, über dessen Werth jedoch die Meinungen schon längst getheilet sind. Die Verschiedenheiten dieser Meinungen entstehen aus den verschiedenen Gesichtspunkten, aus welchen man dieses Kunstwerk betrachtet. So wenig auf der einen Seite geleugnet werden kann, daß die Oper in einzelnen Szenen einen außerordentlichen Grad von anziehendem Vergnügen gewähre, so wenig kann auf der andern Seite geleugnet werden, daß sich vieles in derselben dem Verstande widersinnig darstelle; daher sagt ein bekannter Schriftsteller: \*) „In der Oper herrscht eine so seltsame Vermi-

\*) Euler, der in seiner aug. Theorie der schönen Künste, in dem Artikel Oper, die Schönheiten dieses Kunstwerkes sowohl als die Ungereimtheiten ganz unpartheyisch darstellt.

„schung des Großen und Kleinen,  
 „des Schönen und Abgeschmackten,  
 „daß ich verlegen bin, wie und  
 „was ich davon schreiben soll. In  
 „der besten Opern siehet und höret  
 „man Dinge, die so läppisch und  
 „abgeschmackt sind, daß man den-  
 „ken sollte, sie seyen nur da, um  
 „Kinder, oder einen kindisch gesinn-  
 „ten Pöbel in Erstaunen zu setzen;  
 „und mitten unter diesem höchst  
 „elenden, den Geschmack von allen  
 „Seiten beleidigenden Zeuge kom-  
 „men Sachen vor, die tief ins Herz  
 „dringen, die das Gemüth auf-  
 „erne höchst reizende Weise mit  
 „üßer Wollust, mit dem zärtlich-  
 „sten Mitleiden, oder mit Furcht  
 „und Schrecken erfüllen. Auf eine  
 „Scene, bey der wir uns selbst ver-  
 „gessen, und für die handelnden  
 „Personen mit dem lebhaftesten  
 „Interesse eingenommen werden,  
 „folget sehr oft eine, wo uns eben  
 „diese Personen oft als bloße Gauk-  
 „ler vorkommen, die mit lächerlich-  
 „hem Aufwand, aber zugleich auf  
 „die ungeschickteste Weise, den  
 „dümmen Pöbel in Schrecken und  
 „Bewunderung zu setzen suchen.  
 „Indem man von dem Unsinne, der  
 „sich so oft in der Oper zeigt, be-  
 „leidiget wird, kann man sich nicht  
 „entschließen, darüber nachzuden-  
 „ken: aber sobald man sich an jene  
 „reizenden Scenen der lebhaftesten  
 „Empfindung erinnert, wünschet  
 „man, daß alle Menschen von Ges-  
 „mack sich vereinigen möchten,  
 „um diesem großen Schauspiele die  
 „Vollkommenheit zu geben, deren  
 „es fähig ist. — — Die Oper  
 „kann das größte und wichtigste  
 „aller dramatischen Schauspiele seyn,  
 „weil darin alle schöne Künste ihre  
 „Kräfte vereinigen u. s. w.“

Diese Stelle enthält das Wichtigste, was in sehr vielen sich über die Oper verbreiteten Schriften \*) für und wider dieses Kunstprodukt enthalten ist.

Die Oper, deren einzelne Theile, so wie in der Cantate oder in dem Oratorium, Recitative oder Accom-

pagnements, Arien oder Cavatinen, oder auch Duette, Terzette und dergleichen, so wie auch Ehre ausmachen, ist italiänischen Ursprunges, und hat sich gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts zu Florenz zu entwickeln angefangen. Um jene Zeit war die Vokalmusik größtentheils geistlichen Inhaltes, und bestand nächst dem Chorale in Missen, Psalmen und Motetten, die, wenn sie auch nicht immer reguläre Fugen ausmachten, dennoch in die fugenartige Schreibart eingekleidet, oder thematisch bearbeitet waren, und die man, je mehrstimmiger sie waren, für desto besser anerkannte. Die Vokalmusik, bey welcher der Text nicht geistlichen Inhaltes war, bestand aus Madrigalen, Canzonetten und aus den einzelnen Gesängen, die man in die damals bey besondern Feyerlichkeiten gewöhnlichen Heiden- und Staatsaktionen einzustreuen pflegte, die aber eben so wie die geistliche Musik in die fugenartige Schreibart eingekleidet wurden, und äußerst selten aus weniger als vier obligaten Stimmen bestanden, denn der Solofang war damals nicht gebräuchlich. Kurz, man kannte damals in der Musik kein anderes Ziel, als auf künstliche Nachahmungen und auf Vielstimmigkeit hinzuarbeiten. Darsüber wurde die Melodie und der wahre Ausdruck der im Texte enthaltenen Empfindungen ganz aus dem Gesichte verloren und gänzlich vernachlässiget. Unter diesen Umständen konnte es nicht anders kommen, als daß die Worte des Textes gemißhandelt, der Sinn derselben ganz entstellt und verzerrt dargestellt wurden.

Es fehlte nicht an Klagen darsüber, besonders da um diese Zeit die Dämmerung, welche die lange Nacht der mittlern Jahrhunderte in Ansehung der Künste und Wissenschaften noch zurück gelassen hatte, anfang, sich allmählig zu erhellen. Hierzu trug ohne Zweifel sehr vieles bey, daß nach der in der Mitte

W 2

\*) Eine der wichtigsten Schriften dieser Art ist die Abhandlung von dem Grafen Francisco Algarotti unter dem Titel: Saggio sopra l'Opera, welche, von N a s p e ins Deutsche übersezt, in dem dritten Jahrgange der Pözp. wöchentlichen Nachrichten, die Musik betreffend, enthalten ist.

des 1sten Jahrhunderts erfolgten Zerföhrung des griechischen Kaiserthums viele Nachkommen der alten Griechen, welche die Künste und Wissenschaften ihrer Voreltern so viel möglich unter sich zu erhalten gesucht hatten, sich in Italien niederließen, daselbst die griechische Sprache von neuem zu verstehen lehrten, und dadurch die alten griechischen Schriftsteller aufs neue in Schwung brachten. Wahrscheinlich waren dieses die vorbereitenden Umstände der Erfindung der Oper; denn gegen das Ende des 16. Jahrhunderts hatte sich in dem Hause eines vornehmen Italiäners zu Florenz, der sich Kenntnisse in der griechischen Literatur erworben hatte, mit Damen Giov. Bardi, eine Art von Gelehrten-Gesellschaft gebildet, welche auf den Einfall kam, ein der alten griechischen Tragödie so viel als möglich ähnliches Drama wieder herzustellen. Weil aber die Art, wie bey den Alten die Verse recitirt wurden, verloren gegangen war, und keine der damals gewöhnlichen und vorhin beschriebenen Gesangarten zu diesem Zwecke passend war, so versuchte ein Mitglied dieser Gesellschaft, Vincenzo Galilei, ein berühmter Lautenspieler und Tonsetzer seiner Zeit, einige Gedichte des Tante, und sodann die Kluglieber Jeremiä, auf eine solche Art in Musik zu setzen, wie man sich vorstellte, daß die Gedichte der alten Griechen abgefangen worden wären. Es war dieses eine Art von Sologesang, oder vielmehr eine Art von Psalmodie mit der Viola da Gamba begleitet, die er selbst in der oben erwähnten Gesellschaft zur allgemeinen Zufriedenheit aller Kenner absang. Durch diesen guten Erfolg aufgemuntert, fing ein anderes Mitglied dieser Gesellschaft, Giulio Caccini, der ein guter Sänger und Komponist war, ebenfalls an, eine Menge solcher einstimmiger Gesänge zu setzen, welche die erste Anlage zum Recitative waren, die man damals *nuova musica* oder *musica in stile rappresentativo* nannte. Diese Erfindung bahnte den Weg zum ersten Versuche einer Oper, zu welchem sich der Dichter Ottavio Rinuccini und Jacobo Peri, ein geschickter Sänger und Tonsetzer,

vereinigten, und das Pastorale *Daphne* vollendeten, welches, weil Giov. Bardi sich nach Rom gewendet hatte, in dem Hause des Corsi, in welchem sich die Gesellschaft, nach des Bardi Abwesenheit von Florenz, versammelte, mit allgemeinem Beyfalle aufgeführt wurde. Dieser Oper folgten auf gleiche Art noch einige andere, bis im Jahre 1600 bey Gelegenheit der Vermählung des Königs Heinrich IV. die Oper *Eurydice*, von Rinuccini gedichtet und von Peri und Caccini komponirt, in Florenz öffentlich aufgeführt wurde.

Ein solches Drama wurde ganz in die neu erfundene Art des Recitatives eingekleidet, und diese Singart nur selten durch ein Chor unterbrochen; die Arie kannte man damals noch nicht. — Einige schreiben die eigentliche Erfindung des Recitatives dem Emilio del Cavallero, einem römischen Patricier und Kapellmeister, zu, von dessen Komposition im Jahre 1590 zu Florenz zwey Pastorale: *il Satiro* und *la Disperazione*, aufgeführt worden sind, und der zugleich auch der Verfasser eines Oratoriums war, welches den Titel *Anima et Corpo* führte, in welchem ebenfalls der Dialog durchgehends in den Recitativstyl eingekleidet war, und welches man im Jahre 1600 zu Rom zum erstenmale aufführte. Cavallero ist um so wahrscheinlicher der eigentliche Erfinder des Recitatives, weil ihn Peri selbst in der Vorrede zu seiner Oper *Eurydice* dafür anzuets kennen scheint.

In der Folge wurde dieses an guter Behandlung des Textes und der Deklamation desselben noch man gelhafte Recitativ von Giacomo Carissimi verbessert, der ums Jahr 1650 Pöbstlicher Kapellmeister war. Aber erst gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts wurde das Recitativ in der Oper von den übrigen Sätzen, nemlich vom Chore und von der Arie (die sich zu entwickeln anfangen hatte) abgefondert, so daß man mehr Abwechslung in den Werfolg dieses Kunstwerks brachte. Um diese Zeit gab Apostolo Zeno auch dem Texte der Oper eine bessere, und dem guten Geschmacke angemessene Einrichtung, und verbann

te aus derselben größtentheils die Götter und Wunderwerke.

Hamburg war ohne Zweifel der Ort, wo dieses neue, in Italien erfundene Kunstprodukt, zuerst in deutscher Tracht erschien, und sich auch durch Reinhard Keisers vor treffliche Komposition eine lange Reihe von Jahren ununterbrochen erhielt. An verschiedenen großen Höfen Deutschlands wurde die Oper, jedoch in italiänischer Sprache, und nicht durchs ganze Jahr fort dauernd, sondern nur zur Zeit der sogenannten Carnevals Lustbarkeiten, eingeführt; an kleinern Höfen bediente man sich ihrer gemeinlich nur bey außerordentlichen Feyerlichkeiten, wie z. B. bey Vermählungsfeiern, und bey Gelegenheit der Geburtsfeste der Regenten.

Anseht hat die komische Oper, und eine Mittelgattung, die theils aus ernsthaften, theils aus komischen Aufzügen bestehet, und ebensfalls, wie die komische Oper, mit Dialog verbunden ist, und die man anseht gewöhnlich versteht, wenn von Oper ohne besonderes Beywort die Rede ist, das ernsthafteste Singspiel beynah gänzlich von dem Theater verdrängt.

Ueber die Geschichte der italiänischen Oper hat der Jesuit Stefano Arteaga vom Jahre 1783 bis 1786. zu Bologna ein Werk in drey Bänden unter dem Titel: *Le Rivoluzioni del Teatro music. Itali. della sua origine sino al presente*, heraus gegeben, von dem wir dem Herrn Doktor Forkel eine Uebersetzung mit Anmerkungen zu verdanken haben, die in zwey Oktavbänden im Jahre 1789 bey Schwicker in Leipzig unter dem Titel: *Geschichte der italiänischen Oper*, von ihrem ersten Ursprunge an bis auf gegenwärtige Zeiten, heraus gekommen ist.

**O**pera buffa, ist der Name der komischen Oper der Italiäner, die sich von der deutschen dadurch unterscheidet, daß sie durchgehends, so wie das ernsthafteste Drama, gesun-

gen wird, und daß sie also statt des Dialoges Recitative enthält. **S.** Intermozzo.

**O**pera seria, die ernsthafteste Oper; s. Oper.

**O**perette. Dieses Wort wurde ehemals bis ohngefähr gegen die Mitte des verwichenen Jahrhunderts zur Bezeichnung solcher ernsthaften Opern gebraucht, die zwar durchaus gesungen wurden, bey welchen aber der Dichter den gewählten Stoff nicht so weitläufig ausführte, wie bey einer gewöhnlichen Oper. \*) In der Folge ging dieser Name unvermerkt auf die komische Oper über, in welcher bloß kleine Arien und Lieder enthalten waren, die zwischen den Dialog eingestreuet wurden, und die Hülfer ohngefähr vom Jahre 1768 bis gegen das Jahr 1773 mit allgemeinem Beyfalle bearbeitete. Als man nachher anfang, die Arien zwischen dem Dialoge weiter auszuführen, und die Finale damit zu verbinden, in welchen die Handlung unter fort dauerndem Gesange fortrückt, \*\*) bekamen sie den Namen komische Oper.

**O**ratorischer Accent, siehe Accent.

**O**ratorium, ist ein in Musik gesetztes durchaus lyrisches Drama religiösen Inhaltes zum gottesdienstlichen Gebrauche, welches zur Absicht hat, durch Darstellung einer wichtigen biblischen Geschichte, oder einer andern erhabenen religiösen Handlung die Herzen der Zuhörer mit andächtigen Empfindungen zu durchdringen. Es bestehet aus Recitativen, und aus Arien und Chören, die sich aber oft, so wie überhaupt unsere moderne Kirchenmusik, von der hohen Simplizität, wodurch sich die gottesdienstliche Musik auszeichnen sollte, zu sehr entfernen, und sich zu sehr nach dem Style der Opernmusik hin neigen. Man setzt den Ursprung der Oratorien in die Zeiten der Kreuzzüge zurück, wo ganze Haufen der Kreuzfahrer sich vereinigten, auf Straßen und

\*) Dergleichen Operetten wurden in jenem Zeitraume an solchen Höfen bey besondern Feyerlichkeiten aufgeführt, bey welchen die Hofkapelle mit einem Chöre von Sängern verbunden war.

\*\*) Siehe Finale.

öffentlichen Plätzen das Leben und den Tod des Erlösers, oder andere religiöse Begebenheiten zu besingen. Späterhin bekamen dergleichen Geschieden eine dramatische Form, denn im Jahre 1264 wurde in Rom eine geistliche Schauspielers-Gesellschaft unter dem Namen Compagnia del Gonfalone errichtet, deren Beruf es war, in der Charwoche die Leidensgeschichte des Erlösers dramatisch vorzustellen. Man nannte damals dergleichen religiöse Schauspiele *Mysterien*.

Die Form, welche die Oratorien anjetzt haben, erblickten sie in Italien erst in dem 17ten Jahrhunderte; und die Einführung, oder Erfindung derselben wird dem Heil. Philipp von Neri, Stifter der Congregation der Väter des Oratoriums, im Jahre 1540 zugeschrieben. Das erste Oratorium mit Recitativen wurde aber erst im Jahre 1600 unter dem Titel *la rappresentazione di anima e di corpo* von der Composition des Emilio de Cavalieri, des Erfinders des Recitativs, zum erstenmal aufgeführt. In diesem Stücke man weder Ario noch Arie anzutreffen; alles bestand aus Recitativ mit untermischten Chören. Diese langweilige Form wurde aber hernach um das Jahr 1656 von Arcangelo Spagna abgeschafft, und das Oratorium wurde von demselben in eine bessere Form gebracht.

**O**rchester, bezeichnet theils in dem Schauspielhause den vor dem Theater mit einem Geländer eingefassten Ort, theils in einem Concertsaale diejenige gemeinlich ein wenig erhöhte Antheilung desselben, wo die Ausführung der Musik geschieht. Oft braucht man dieses Wort auch ungenüthlich, und wendet es auf die an diesem Orte spielenden Tonkünstler selbst an; man sagt daher z. B. das Orchester ist gut zusammen eingespielet, oder das Orchester ist noch nicht versammelt u. s. w.

Der Ort, wo in einem solchen Gebäude das Orchester angelegt ist, und die Beschaffenheit desselben in Ansehung seiner Länge und Breite, besonders aber seiner Erhöhung von dem Fußboden, trägt außerordentlich viel zu der besten oder schlechtesten Wirkung der Musik bey.

In dem Schauspielhause ist wegen der Oper die Wahl des Orchesters, und wegen des Theaters die Höhe desselben von dem Fußboden, nicht willkürlich. Das Orchester muß hier unmittelbar vor dem Theater angebracht werden, und leider, um die Aussicht der im Parterre befindlichen Zuschauer auf das Theater nicht zu verhindern, keine merkliche Erhöhung von dem Parterre, wodurch allenfalls der Wirkung der Musik in etwas aufgeschoben werden könnte. Hier hängt also, vorausgesetzt, daß das Orchester nach Verhältnis der Anzahl der Tonkünstler den nöthigen Raum habe, und daß die Beschickung der Stimmen der Größe des Gebäudes angemessen, und eine gute Stellung gewählt worden sey, die Wirkung der Musik nicht so wohl von der Anlage des Orchesters, als vielmehr von der Anlage und innern Einrichtung des ganzen Gebäudes ab. So vortheilhaft es für eine hervorstechende und interessante Wirkung der Musik ist, und so sehr es den Vortrag der Sänger und Spieler erleichtert, wenn bey der ersten Anlage und bey der innern Einrichtung eines solchen Gebäudes auf die Reflexion des Schalles Rücksicht genommen wird, so nachtheilig muß es nothwendig für Wirkung und Vortrag seyn, wenn man dieses dem Zufalle überläßt und bloß fürs Auge sorat, oder durch überhäufte und zwecklose Verzierung den Dämpfung des Schalles veranlaßt.

Die Alten, die ihre Schauspielhäuser von außerordentlicher Größe bauten, besaßen die Wissenschaft, den Schall durch besondere Kunstmittel zu verstärken; (s. Vasen.) die richtige Kenntniß und Anwendung dieser Kunstmittel ist aber verloren gegangen.

Weit leichter ist es, der guten Wirkung der Musik in einem zur Ausübung dieser Kunst schicklichen Saale durch die Anlage des Orchesters zu Hülfe zu kommen. Dieses geschieht dadurch, daß das Orchester nach Verhältnis der Höhe des Saales mehr oder weniger von dem Fußboden desselben erhöht, und so angelegt wird, daß die Zuhörer von den Tonkünstlern in einer der Grö-

ße und Beschaffenheit des Saales angemessenen Entfernung gehalten werden. Ein viereckiger Saal ist durchaus nicht zur Musik geeignet, weil das Orchester, nach dem Verhältnisse der Tiefe, die es in einem Saale von dieser Form erhalten kann, zu breit wird, als daß eine vortheilhafte Stellung der Stimmen statt finden, und die Zuhörer in den nöthigen Entfernung von dem Orchester gehalten werden könnten.

Zu der guten Einrichtung eines Orchesters pflegt man oft auch die zweckmäßige Stellung und Vertheilung der Stimmen zu rechnen, und von diesen Gegenständen wird in besondern Artikeln gehandelt.

**Orchesterion.** Diesen Namen hat man zwey verschiedenen Instrumenten gegeben, die in den letzten Jahrzehnten des verwichenen Jahrhunderts erfunden worden sind.

Das erste ist eine von dem Abte Bogler erfundene tragbare Orgel, die nach seiner Angabe in Holland erbauet worden ist, und auf welcher er sich in dem Monate November 1789 in Amsterdam zum erstenmal öffentlich hören ließ. Sie besteht aus vier Clavieren, jedes von 63 Tasten, und aus 39 Pedaltasten. Das Gehäuse stellt einen Cubus von 9 Schuh vor, und das Werk, welches keine Gesichtspfeifen hat, gleicht an Stärke des Tones einer sechzehnfüßigen Kirchenorgel. Es enthält ein Crescendo und ein Diminuendo für alle Stimmen, und eine äußerst pünktliche Temperatur. Im Jahre 1796 kam der Erfinder mit diesem Instrumente in Stockholm an, wo er die königl. Capellmeisterstelle bekleidete, und der Ersefekt dieses Instrumentes wurde von daher außerordentlich gerühmt. Es erhielt von dem Erfinder den Namen Orchesterion, weil es alle Instrumente nachahmt, und ein vollständiges Orchester vorstellt.

Das zweyte mit diesem Namen bezeichnete Instrument ist ein Fortepiano mit einem Orgelwerke verbunden, welches von einem Tonkünstler in Prag, mit Namen

Thomas Anton Kunz, erfunden, und nach dessen Angabe von den Gebrüdern Cilll, Instrumentmachersn in Prag, in den Jahren 1796 bis 1798 verfertigt worden ist. Im sechsten Stück der Leipz. allg. musikalischen Zeitung vom Jahre 1798 giebt der Erfinder selbst von diesem Instrumente \*) folgende Beschreibung: Das sägelförmig gefaltete Fortepiano ist nur um 14 Pariser Zoll länger und 13 Zoll höher als ein gewöhnliches; denn die Höhe des Kastens beträgt 3 Schuh 9 Zoll, die Länge 7 Schuh 6 Zoll, die Vorderbreite 3 Schuh 2 Zoll, die Hinterbreite 7 Zoll. — Die zwey Manual Klaviere, jedes vom Contra F bis zum dreygestrichenen a und 65 Tasten, und das Pedal Klavier, vom 16 füßigen C bis o zwey Fuß durch alle Eöne und 25 Tasten, sind von Ebenholz und Elfenbein. Alle diese Klaviere können allein, oder mit Verbindung der Pfeifen, oder auch diese wieder allein gespielt werden. Sie spielen sich ungemein leicht und richtig. Die Koppelzüge und der Lautenzug am Fortepiano sind bey m c gebrochen, doch der Pedallautenzug nicht. Die Dämpfung am Fortepiano ist zum Verschieben. Rechts und links stehen unterhalb der Klaviaturen die Registerknöpfe. Das Fortepiano liegt oben auf, das Pfeifenwerk ganz frey auf einer geträpften Windlade in der Mitte, das Pedal am Boden. — Die Wirkung ist im Tutti überraschend, voll, und prächtig, ohne lärmend, oder orgelartig zu seyn; und in einzelnen Veränderungen, worunter die Waldhörner, Klautravers, der Jagott, der Glaston mit seinen Beubungen, Bachsen, Abnehmen und Verbischen, nebst verschiedenen andern gehöret, ist höchst angenehm und schmelzend. Vorzüglich ist das Crescendo (der Schweller) vom leisesten Gelispel bis zum stärksten, dem Werke angemessenen Forte, merk würdig und im tiefsten wie im höchsten Tone des Orgelwerks durchaus anwendbar. Das ganze Werk ent-

\*) Dieses Instrument war eigentlich schon im Jahre 1791 erfunden, und von dem Erfinder an einen Freund überlassen worden. Das oben angezeigte Instrument wurde aber nach einem mehr verbesserten Plane gearbeitet.

hält 230 Saiten und 360 Pfeifen, läßt sich 105 mal deutlich verändern, und gewährt die Wirkung eines ganzen Orchesters, die Geigen ausgenommen — den Violon nicht. Doch läßt das Fortepiano die ersten auch nicht sehr vermissen. — Die absetts verborgnen liegenden  $1\frac{1}{2}$  Elle langen und 1 Elle breiten Spannbälge werden entweder durch Menschenhände, oder durch eine neue besondere Maschine gezogen, u. s. w.

**Organische Musik**, bedeutete vor Zeiten, besonders bey den Griechen, eben so viel, wie Instrumentalmusik.

**Organo**, s. Orgel.

**Organographie**, die Beschreibung der musikalischen Instrumente.

**Organum hydraulicum**, siehe Wasserorgel.

**Organum pneumaticum**, die Windorgel; s. Orgel.

**Organum portatile**. Ein kleines Positiv, welches man leicht tragen kann.

**Orgel**, ital. Organo. Das größte, und in Ansehung der mechanischen Einrichtung, das kunstreichste unter allen musikalischen Instrumenten; zugleich aber auch dasjenige, dessen Ausübung die Kenntniß der Harmonie in ihrem ganzen Umfange erfordert. Es können zwar auf der Orgel gewisse Feinheiten des Geschmacks nicht hervor gebracht werden, wodurch sich verschiedene andere Instrumente in der Hand des Virtuosen bald mehr, bald weniger auszeichnen, und die theils durch eine besondere Abrundung des Vortrags, theils durch die verschiedenen Modifikationen der Stärke und Schwäche des Tones, und dergl. daraus hervor gehen. Dafür gewährt uns aber die Orgel eine Pracht und Fülle der Harmonie, die einzig in ihrer Art, und zur Hervorbringung tiefer Eindrücke sehr geschickt ist, wodurch sie mit Recht den Vorzug vor allen andern Instrumenten behauptet. Außer dem gemeinschaftlichen Vortheile aller Clavier-Instrumente, daß auf denselben Melodie und Harmonie

nie vereinigt ausgeübt werden können, besitzt sie noch das Eigenthümliche, daß jeder Ton in gleicher Stärke fortklingend erhalten werden kann. Dadurch wird sie vorzüglich zu Bindungen, und zu den stärksten harmonischen Verwicklungen der Töne geschickt; daher ist sie vorzüglich zum Vortrage der gebundenen Schreibart geeignet, die auch dem Orte der eigentlichen Bestimmung der Orgel am mehresten angemessen ist.

Es ist nicht bekannt, wer die erste Idee zu einer pneumatischen Orgel \*) gefaßt hat. Schon die Hebräer hatten zwey Instrumente, bey welchen mehrere Pfeifen verbunden waren, die sie *Maschorofita* und *Mageppha* nannten, und von welchem letztern viele Verehrer der Hebräischen Kunst behaupten, daß es eine Aehnlichkeit mit unserer Orgel gehabt habe. Es mangelt aber dieser Behauptung die Quelle hinlänglicher historischer Nachrichten. Mit mehr Zuverlässigkeit kann man behaupten, daß den Griechen ein unserer Orgel ähnliches Instrument bekannt gewesen sey, welches den Gegenruck der Luft durch Wasser erhielt, und deswegen die hydraulische oder die Wasser- Orgel genannt wird. Wahrscheinlich hat dieses Instrument zu der Erfindung unserer pneumatischen Orgeln Gelegenheit gegeben, weil die historischen Nachrichten darüber ziemlich übereinstimmend sind, daß man die ersten Orgeln aus dem südöstlichen Theile von Europa in Italien erhalten habe, wo, sagt man, schon im sechsten Jahrhunderte einige derselben auf Veranlassung des Papstes *Vitalianus* in den Kirchen eingeführt wurden. Im Jahre 756 kam die erste Orgel nach Deutschland; *Pipin* erhielt sie aus Constantinopel als ein Geschenk vom Kaiser *Konstantin*. Aber erst im 14ten Jahrhunderte wurde in Deutschland ihr Gebrauch in den Kirchen allgemeiner. Damals waren sie noch sehr klein, und enthielten ohngefähr zwey Oktaven. Die

\*) Sie wird deswegen eine pneumatische oder eine Wind- Orgel genannt, um sie von der hydraulischen oder Wasser- Orgel der alten Griechen zu unterscheiden.

Claves waren sehr breit, weit von einander entfernt, und schwer niederzudrücken, so daß man sie mit den Fäusten niederschlagen mußte, woher auch die alte Redensart, die Orgel schlagen, entstanden ist.

Um's Jahr 1470 erfand ein Deutscher in Venedig, mit Namen Bernhard, das Pedal, und gab dadurch in der Folge Gelegenheit zu der größten Vervollkommnung dieses Instrumentes, welches nach und nach immer größer erbauet, und in Ansehung der mechanischen Einrichtung immer mehr verbessert wurde. Den jetzigen Grad ihrer Vollkommenheit konnte jedoch die Orgel nicht eher erlangen, als nachdem im 17ten Jahrhunderte Christian Förner die Windwage oder Windprobe erfunden hatte, durch welche bey allen vorhandenen Balgen ein völlig gleicher Druck des Windes erhalten werden kann.

Weil aber die Haupttheile der Orgel theils in dem Gehäuse verborgen, theils aber auch so beschaffen sind, daß ihre Einrichtung nicht so leicht, wie bey andern Instrumenten betrachtet werden kann, so erfordern diese Umstände, daß ich etwas länger dabey verweile, als ich es wegen der Enge des Raumes bey den übrigen Instrumenten thun kann.

Die mechanische Einrichtung jeder Orgel erfordert folgende Haupttheile:

- 1) Die Bälge mit ihren Windkanälen. In einer kleinen Orgel müssen wenigstens zwey Bälge vorhanden seyn, \*) damit der eine aufgeblasen seyn, und den Druck des Windes fortsetzen kann, indem der andere Luft schöpft. Bey großen Orgeln hängt ihre Anzahl theils von ihrer Größe, theils auch von der Menge und Größe des Pfeifwerks ab. Jeder Balg besteht aus zwey von starken Bohlen zusammen geleimten Platten in der Gestalt eines Oblongums, welche an dem vordern Theile vermittelst eisern

ner Gelenke zusammen verbunden, und mit Riemen von Rostleder, oder auch mit getrockneten Flechten aus den Füßen der Pferde überzogen sind, die man Rostadern nennt. Die drey übrigen Seiten des Balges bestehen aus dünnen Brettern, die ebenfalls mit Leder oder Rostadern zusammen gefügt und mit den Platten verbunden sind. Wenn der Balg nur zwey solche Bretter hat, die, indem sie sich zusammen legen, nur eine Falte ausmachen, so pflegt man ihn einen Spanbalg zu nennen; werden aber 4, 6 oder mehr solche Bretter zusammen verbunden, so daß zwey, drey oder mehr Falten entstehen, so wird er ein Faltenbalg genannt. An der untern Platte befindet sich das Fangventil, womit es eben die Beschaffenheit hat, wie mit dem Ventile an den kleinen Maschbälgen, deren man sich in der Küche bedient, nur mit dem Unterschiede, daß es ungleich größer ist, und aus zwey Klappen besteht. In diese untere Platte ist auch das Ende einer viereckichten, aus schmalen Brettern verfertigten Röhre eingeschoben, die man einen Windkanal nennet, und durch welche der Wind vermittelst der Schwere der obern Platte des aufgeblasenen Balges, und des noch überdies darauf gelegten Gewichtes in den Hauptkanal, von da aber wieder durch besondere Kanäle in jede Windlade getrieben wird. Die Bälge liegen gemeinlich in einem von dem Gehäuse der Orgel abgeforderten Verschlage, der das Balghaus oder die Balgkammer genannt wird, in deren einer Wand Scheiden ausgeschnitten sind, aus welchen diejenigen Balken oder Hebel herausgehen, vermittelst welcher die obere Platte des Balges durch den Niedertritt des Saisanten in die Höhe getrieben, und der Balg mit Wind ange-

\*) In kleinen Postiven, in Drehergelein u. d. gl. ist zwar nur ein einziger Balg, er hat aber eine andere Einrichtung, als die gewöhnlichen Bälge der Orgel, S. Postiv.

füllt wird. Diese Tritte oder Hebel werden *Calcatur*; oder *Salg*; *Claves* genannt.

2) Die Windlade nebst dem Windkasten. Die Windlade ist nebst dem darunter befindlichen Windkasten der merkwürdigste Theil der Orgel. Ihre Länge richtet sich nach der Größe der Pfeifen, die reihenweis darauf stehen; ihre Breite aber hängt von der Anzahl dieser Reihen Pfeifen, das ist, von der Anzahl der Stimmen oder Register ab. Der obere Theil der Windlade scheint dem äußern Ansehen nach bloß eine starke Platte von Eichenholz zu seyn. Er bestehet aber aus einem zusammen geschlossenen Rahmen, dessen Schenkel 2 bis 3 Zoll hoch sind. In diesen Rahmen sind von der einen schmalen Seite zur andern wieder so viel Schenkel von der nemlichen Höhe eingesezt, als *Claves* in der Tastatur vorhanden sind, damit jeder *Clavis* sein eigenes Windfach erhalte, welches man eine *Cancelle* nennet. Alle diese *Cancellen* sind so lang, als der Rahm breit ist. Eine solche Lade in ihrer noch unvollendeten Gestalt, siehet im Kleinen eben so aus, wie ein Vächer; *Repositorium* für *Quodezjände*, welches mit einer Seitenwand nach unserm Gesichte zu gefehret, auf dem Fußboden liegt. Auf dem obern Theile des Rahms werden die *Cancellen* ganz mit schwachen Bretterchen zugeleimt oder verspündet, in welche die Löcher gebohrt werden, durch welche die Pfeifen den Wind erhalten. Auf der untern Seite aber werden die *Cancellen* nicht ganz verspündet, sondern sic bleiben auf der vordern Seite ohngefähr sechs bis acht Zoll lang offen. \*) Auf diese Oeffnungen kommen *Wentile* zu liegen, die mit Leder besetzt sind, und nach dem hintern Theile zu, ver-

mittelt eines überhängenden Stückchen Leders an der Verspündung befestigt, und hernach durch Federn angedrückt werden. Unter diese Windlade wird an der vordern Seite derselben ein Kasten befestigt, der ohngefähr vier Zoll hoch, aber so lang als die Lade ist. Die Breite desselben richtet sich theils nach der Länge der *Wentile*, welche die Oeffnungen der *Cancellen* verschließen, theils auch darnach, ob die Größe des Pfeifenwerks mehr oder weniger Wind erfordert, denn dieser Kasten, dessen Deckel ein Theil der Windlade ausmacht, schließt die Reihe der *Cancellen*; *Wentile* in sich, und ist das eigentliche Vorraths; Haus des Windes, der bey der Eröffnung der *Wentile* in die *Cancellen* einströmt. Er wird deswegen auch insbesondere der *Windkasten* genannt. In diesem Kasten liegt unter jedem *Wentile* der *Cancellen* eine Feder von Eisen oder Messing; *Drath*, die aufwärts an das *Wentil* andrückt, und die Oeffnung der *Cancelle* dem Winde verschließt. Die untern Enden dieser Federn liegen auf dem Boden des *Windkastens* auf, woselbst sie durch ein daran gebogenes Häkchen, welches ins Holz eingreift, befestigt sind. Gerade unter jedem *Wentile* ist ein Loch in den Boden dieses Kastens gebohrt, durch welches der *Drath* in den Kasten gehet, der an das *Wentil* angehängt ist, und es bey dem Niederdruck der Taste des Claviers eröffnet. Damit aber durch diese Löcher dem Kasten der Wind nicht entgehe, sind sie mit den so genannten *Windfächchen* verschlossen. Es sind dieses runde Stückchen Leder, die nahe an ihrer Peripherie über diese Löcher in conischer Figur dergestalt angeleimt sind, daß sie sich mit dem mitten hindurch gestochenen

\*) Es giebt aber auch Windladen, die unten nicht verspündet sind, sondern bey welchen der ganze Rahm mit feinen *Cancellen* auf einem besondern Boden aufgeleimt ist, in welchen die Oeffnungen, die durch die *Wentile* bedeckt werden, ausgeschnitten sind.

Drathe, an welchen sie ebenfalls befestigt werden, auf und nieder ziehen. Damit man aber ohne große Weitläufigkeit in den Windkasten kommen, und die allenfalls ausgesprungen oder schadbar gewordenen Federn wieder einleihen oder verbessern kann; so wird der vordere Theil dieses Windkastens nicht fest verleimt, sondern man läßt Oeffnungen von einer Elle und noch länger, die durch Spünzde verschlossen werden. Die Spünzde sind Bretzstücke, die genau in die Oeffnungen passen, und deren Kanten mit Leder überzogen sind, damit kein Wind durchstechen kann. Aus dem Hauptkanale, in welchem sich der Wind vereinigt, der aus den verschiedenen Bälgen herausgetrieben wird, ist ein besonderer Canal in den Windkasten geleitet, so daß der bey dem Spielen der Orgel durch die Cancellen in das Pfeifenwerk getriebene Wind immer wieder ersetzt wird.

Auf dem oberen Theile der Windlade sind nach der Länge hin eben so viele Reihen Löcher gebohrt und ausgebrannt, als Stimmen oder Register auf der Lade stehen, durch welche das Pfeifenwerk den Wind erhält. Ueber jeder Reihe Löcher sind Stücke von eichenen Bohlen angeschraubt, durch welche die Löcher in eben derselben Ordnung gebohrt sind, wie in der Windlade, so, daß völlig ein Loch auf das andere paßt. In die Löcher dieser Stücke Bohle, die man die Pfeifenstücke nennt, werden die Pfeifen gestellt, und zwar in allen Registern nach einerley Ordnung, so daß z. E. die Pfeifen für das eingestrichene o aus allen Registern über eine und ebendieselbe Cancellle zu stehen kommen. Weil aber bey der Eröffnung eines Ventils durch den Niederdruck einer Taste der Claviatur der Wind in die ganze Cancellle eindringt, so würden jedesmal alle auf derselben stehende Pfeifen ansprechen, und man würde niemals anders, als mit allen Registern zugleich, spielen können. Um aber auch die Abwechslung der Register zu erhalten, hat man fol-

gende Einrichtung getroffen. Man legt unter den Pfeifenstock auf jede Reihe Löcher der Windlade ein Holz in der Form eines starken Linnials, welches etwas länger ist, als die Windlade. In dieses Linnial, welches ein Registerzug genannt wird, sind die Löcher wieder in eben der Ordnung gebohrt, wie in der darunter befindlichen Lade, und in dem darüber liegenden Pfeifenstock, so daß alle Löcher völlig auf einander passen, und der Wind aus der Lade durch die Löcher des Registers zuges in die darüber befindlichen Löcher des Pfeifenstocks dringen kann. Diese Registerzüge, die man auch Schleifen und Parallelen nennet, werden der Länge nach mit schmalen Stücken Holz eingefasst, die beynahe unmerklich stärker sind als die Züge, und die auf der Windlade befestiget, und Dämme genannt werden. Wenn alsdenn die Pfeifenstücke auf die Windlade gelegt, und angeschraubt werden, liegen sie auf diesen Dämmen fest auf, und drücken die Registerzüge, weil sie ein klein wenig schwächer sind, nur sanft auf die Windlade auf, so daß sie sich zwischen der Windlade und den Erden, und zwischen den Dämmen, wie in einer Scheide hin und her ziehen lassen. Sie bekommen aber eine Kerbe, die sich an einen Stift anlegt, damit sie nicht weiter hinein oder heraus geschoben werden können, als nöthig ist. So lange nun ein solcher Registerzug herauswärts gezogen ist, so lange passen die in demselben befindlichen Löcher auf die Löcher in der Windlade und in dem Pfeifenstock, und der Wind kann ungehindert in die Pfeifen dringen, wenn die Cancellen, Ventile geöffnet werden; wird er aber hinein geschoben, so legt sich das zwischen den Löchern dieses Zuges befindliche Holz auf die Löcher der Windlade, und läßt keinen Wind in die darüber befindlichen Löcher des Pfeifenstocks, und folglich kann keine Pfeife des ganzen Registers ansprechen, wenn auch gleich die Ventile der Cancellen durch das Niederdrücken der Tasten geöffnet werden.

Die zwischen der Windlade und den Pfeifenstöcken herausragenden

Enden der Registerzüge werden an dem einen Arme der neben der Windlade befindlichen Registerwellen befestigt; an den andern Arm dieser Wellen werden die Register, oder Schiebstången angehängt, die mit ihren andern Enden durch das Gehäuse der Orgel, bis heraus neben die Claviatur gehen, woselbst die Registerknöpfe daran fest gemacht sind, vermittelst welcher die Registerzüge auf- und zugeschoben werden.

Eine Windlade von der so eben beschriebenen Einrichtung wird eine Schleiflade genannt. Es giebt aber auch Windladen, die in Ansehung ihres obern Theils anders eingerichtet sind, und bey welchen die Pfeifenstöcke unmittelbar auf den unverspändeten Cancellen ruhen. In diesem Falle aber müssen alle Löcher der Pfeifenstöcke mit Ventilen versehen werden, die bey dem Aufziehen eines Registers von der Schleife, die bey dieser Einrichtung zwischen den Fäßen der Pfeifen hinlaufen muß, aufgedrückt werden. Man nennet diese Einrichtung, deren man sich ansetzt selten bedient, eine Springlade.

3) Die Claviaturen mit ihren Registerwerken oder Trakturen. Es folgt von selbst, daß man unter den Claviaturen nicht allein die Manuale, sondern auch das Pedal verstehen müsse. Eine gewöhnliche Orgel enthält wenigstens zwey Manuale; große Werke enthalten derselben drey, auch wohl vier. Jedes Manual hat sein eigenes Pfeifwerk, folglich auch seine eigene Windlade und Registerwerk, und dieses zusammen genommen, macht gewissermaßen eine besondere Orgel für sich aus, die aber mit den übrigen Theilen des Werks in einem Gehäuse enthalten ist, aus dem gemeinschaftlichen Hauptkanale den Wind erhält, und dessen Pfeifwerk vermittelst einer so genannten Koppel \*) mit dem ganzen Werke vereinigt werden kann. Dasjenige Manual, welches das größte Prinzipal: Register,

und die mehresten und schärfsten Stimmen enthält, wird das Hauptmanual, das dazu gehörige Pfeifwerk mit seiner Windlade aber das Hauptwerk genannt. Das Pfeifwerk und die Windlade des andern Claviers mit seinem Registerwerke bestimmet seinen Namen von dem Orte, wo es im Gehäuse angebracht ist. Besindet es sich oben, gleichsam in dem obern Stockwerke der Orgel, so heißt es das Oberwerk; steht es unten, oder vorn an der Orgel, dem Organisten gegen über, so nennet man es das Brustwerk oder die Brust, wiewohl man auch in großen Werken, die nebst dem Haupt- und Oberwerke noch ein besonderes Stockwerk haben, auch das mittlere das Brustwerk zu nennen pflegt. Ist es aber von dem Hauptwerke abge sondert, und dem spielenden Organisten im Rücken erbauet, so wird es das Rückpositiv genannt.

In den ältern Orgeln enthält das Manual vier Oktaven, nemlich vom großen bis ins dreygestrichene; das Pedal hingegen, auf welchem nur die Grundstimme gespielt wird, hat nur die zwey tiefern Oktaven des Manuals, nemlich die große und ungestrichene Oktave. In beyden ist gewöhnlich das große cis ausgelassen. In ganz alten Orgeln, die noch hier und da in den alten Kirchen zu finden sind, fehlt oft das große dis, oder auch fis und gis; zuweilen mangeln sogar einige der oberen Claves. Man pflegt in diesem Falle zu sagen, das Clavier oder Pedal habe kurze Oktave.

Weil das Pfeifwerk bey dem Spielen der Orgel nicht eher ansprechen kann, bis die Cancellenventile in dem Windkasten aufgezogen werden, so ist leicht einzusehen, daß von jeder Taste der Claviatur ein Zug zu demjenigen Ventile gehen muß, auf dessen Cancellen die für diese Taste bestimmten Pfeifen stehen. Diese Züge werden

\*) S. die Beschreibung desselben unter dem eigenen Artikel dieses Wortes.

insbesondere Abstrakten genannt; die Abstrakten einer ganzen Clavatur aber überhaupt genommen, nennet man die Traktur (Ziehung) oder das Regierwerk. Die mechanische Einrichtung kann auf zweyerley Art geschehen; entweder dergestalt, daß die Abstrakten über den Claves befindlich sind, und bey dem Spielen gezogen werden, oder so, daß sie unter den Claves liegen und von denselben gedrückt werden. Die letzte Art findet gewöhnlich bey Rückpositiven statt, und wird ein Druckwerk genannt; die erste Art aber ist die gewöhnlichere, und heißt ein Zugwerk.

Bev dem Zugwerke ist in jeden Clavis, gleich hinter dem Vorbrette, senkrecht ein Stift von Eisen, oder Messing, Drath eingeschlagen, an welchen eine Schraube geschnitten ist. Die Abstrakte, ein langes, aber schmales, und schwaches Holz, hat an dem untern Ende einen Drath mit einer Schlinge, die winkelrecht auf die Seite gebogen ist, damit man die Schraube, bey senkrechter Stellung der Abstrakte, hinein schieben kann; über die Schlinge wird an die Schraube eine kleine Schraubennutter von starkem Leder geschraubt, damit bey dem Niederdrucke der Taste die Schlinge sich nicht in die Höhe schieben kann. Auf diese Art läßt sich, wenn das andere Ende der Abstrakte an das Wellenbret angehängt ist, der Clavis merklich höher und tiefer schrauben; ein Vortheil der aus verschiedenen Ursachen nöthig ist, die hier anzudeuten, zu weitläufig seyn würde. Weil aber wegen der Größe des Pfeifwerks die Windlade mit ihren Cancellen und Ventilen ungleich länger ist, als die Breite der Tastatur, und also nicht jedes Ventil gerade über den Clavis zu liegen kommen kann, von dem es aufgezogen werden soll, so ist leicht einzusehen, daß die von den Claves gerade in die Höhe gehenden Abstrakten mit ihren obern Enden nicht unmittelbar an die Dräthe angehängt werden können, die von den Ventilen aus dem Boden des Windkastens heraus gehen, sondern daß dabey noch eine andere Einrichtung nöthig sey. Diese Schwierig-

keit wird durch das Wellenbret gehoben, welches ein Bret (zuweilen auch ein Rahm) ist, an welchem ganz nahe neben einander eben so viel Stäbe oder Wellen angebracht sind, als das Clavier Tasten hat. Diese Wellen haben an beyden Enden einen Stift, der sich in dem Boche eines Zapfens bewegt. In jeder Welle sind zwey Arme befestiget; der eine gerade über der Taste, von welcher die Welle bewegt werden soll, und an diesem wird das obere Ende der an die Taste geschraubten Abstrakte mittelst eines Drathes angehängt; der andere Arm aber ist an der Welle gerade unter dem Ventile eingesezt, welches durch diese Welle aufgezogen werden soll, und von diesem Arme läuft eine andere Abstrakte gerade in die Höhe zu dem Drathe, welcher von dem Ventile durch das Windsäckchen aus dem Windkasten heraus gehet, welcher an diese Abstrakte angehängt wird. Auf diese Art wird durch den Niederdruck einer jeden Taste das Ventil derjenigen Cancellle eröffnet, auf welcher die für die Taste bestimmten Pfeifen stehen. Wenn die Windlade hoch liegt, und die Abstrakten lang sind, und leicht schlottern können, läßt man sie in einem so genannten Kamme laufen, damit nicht leicht eine an der andern hängen bleibt. Dieser Kamm ist ein Stück Bret, in welches Kerben eben so weit von einander eingeschnitten werden, als die Abstrakten von einander entfernt sind. Dieses Bret wird so befestiget, daß sich jede Abstrakte in einer besondern Kerbe bewegt, und nicht an die andern anschleifen kann.

Den Gesichtspfeifen, das ist, denjenigen, die nicht auf der Windlade, sondern zur Zierde der Orgel auf dem Gestimfen des Gehäuses stehen, wird der Wind aus den Cancellen durch hölzerne oder metallene Adhren zugeführt, die man Condukten nennet.

4) Das Pfeifwerk. Man versteht darunter die sämtlichen Stimmen oder Register der Orgel, die von verschiedenen Arten und Gattungen zu seyn pflegen. Das Pfeifwerk wird eingetheilt in Flöten; und

**Schnarr: Werke.** Wenn die Pfeifen eines Flötenwerks oder eines Flötenregisters oben verdeckt sind, nennet man in der Sprache der Orgelbauer ein solches Register ein Gedakt. Die verschiedenen Register erhalten ihren Namen theils von dem Instrumente, dessen Ton sie nachahmen, oder nachahmen sollen, theils aber auch von dem Grade der Tiefe derjenigen Pfeife, die das große C bestrimmt. Eine oben offene Pfeife von der Flötenart, die von ihrem Kerne an 8 Fuß lang, und verhältnißmäßig weit ist, giebt den Tonlichen, wie das große C auf dem Claviere oder Violoncell; daher wird ein solches Register, welches jeden Ton der Tonleiter in eben derselben Höhe angebt, wie das Clavier, ein achtfüßiges Register genannt. Soll aber bey einem solchen offenen Flötenregister jeder Ton eine Oktave tiefer klingen, als auf dem Claviere, so muß nach den Grundsätzen der Canonik jede Pfeife noch einmal so groß seyn, als bey dem achtfüßigen Register, und folglich muß das große C eine Pfeife von 16 Fuß bekommen, und dann pflegt man das Register oder die Stimme nach der Länge der tiefsten Pfeife ein 16 füßiges Register zu nennen. Hieraus ist nun leicht einzusehen, daß, wenn jeder Ton der Tastatur um eine Oktave höher klingen soll, als bey der achtfüßigen Stimme, die Pfeife für das große C nur vier Fuß lang seyn darf, und daß alledenn eine solche Stimme vierfüßig genannt werden muß.

Sobald aber eine solche Pfeife oben vermittelst eines Stöpfels verstopft wird, sobald wird ihr Ton um eine Oktave tiefer; folglich giebt die gedeckte o Pfeife von vier Fuß eben den Ton an, wie die offene o Pfeife von acht Fuß, und die gedeckte achtfüßige hat den nemlichen

Ton, wie die offene von sechzehn Fuß. Um aber bey dieser gleichen Longröße den Unterschied der Größe des Pfeifenwerks zu bestimmen, sagt man bey der gedeckten Pfeife von vier Fuß, sie habe 8 Fußton, oder bey der gedeckten achtfüßigen, sie habe 16 Fußton, u. s. w.

Diese Flötenwerke, oder Flötenartigen Stimmen werden theils von Holze, theils von Metalle, das heißt in der Sprache der Orgelbauer, von Zinn mit Blei vermischt, verfertigt. Bey jeder Pfeife eines Flötenwerks ist zu bemerken,

1) das Corpus, welches gewöhnlich bey metallenen Pfeifen ein Cylinder, bey hölzernen aber eine viereckichte Röhre ist. Wenn bey Registern dieser Art die Pfeifen offen, und so intonirt sind, daß sich mit ihrem Haupttone kein anderer Nebenton durch das Ueberreichen der Pfeife hören läßt, so wird das größte derselben, das Prinzipal, die kleinern aber werden Oktaven genannt. Das Prinzipal unterscheidet sich aber auch von einigen andern Flötenstimmen dadurch, daß die Mensur so beschaffen ist, daß die Pfeife des großen C gerade 4, 8 oder 16 Fuß Länge enthält; da hingegen bey andern Flötenstimmen, bey welchen bald dieses, bald jenes Instrument in Ansehung des Tones nachgeahmt werden soll, die Mensur enger oder weiter genommen wird, so daß das große C merklich kürzer oder länger wird, als bey der Prinzipal; Mensur. Ueberdies ist das Prinzipal nicht allein von Metall, sondern auch von besserem \*) Metalle, als das übrige Pfeifenwerk, und zwar theils deswegen, damit es einen schönen Ton gebe, und sich um so weniger verstimme, theils auch, damit es ein desto besseres und blankeres Ansehen habe, weil es gewöhnlich die Gesichtspfeifen der Orgel ausmacht. Bey verschiedenen Registern hat das Cor-

\*) Besseres Metall heißt hier weiter nichts, als daß sich unter der Vermischung des Zinns und Bleies, weniger Blei befindet, als bey den übrigen metallenen Pfeifenwerken.

pus aber auch eine conische Figur. So ist z. B. das Register, Dulcan genannt, oben weit, und unten enge, die Spitzflöte hingegen unten weit und oben enge.

2) Der Fuß, oder derjenige Theil der Pfeife, vermittelt dessen sie in dem Loch des Pfeifenstockes steht, und wodurch sie den Wind zur Ansprache erhält;

3) Das Labium, oder die Leuze, ist bey metallenen Pfeifen derjenige etwas eingedrückte Theil des Cylinders, der sich über und unter dem Ausschnitte befindet. Bey hölzernen Pfeifen ist es die allmähliche Vertiefung, aber dem Ausschnitte, die nach dem Kerne zu immer tiefer wird, und sich mit einer Schärfe endigt.

4) Der Kern. In metallenen Pfeifen besteht er aus einer dünnen Platte, die in die Hohlung des Cylinders paßt, und in derselben angelagert ist. Bey dem Labium ist er dergestalt gerade geschnitten, daß nur eine ganz schmale Ritze entsteht, wodurch der Wind aus dem Fuße in die Pfeife dringt. Bey hölzernen Pfeifen verhält es sich eben so, nur mit dem Unterschiede, daß der Kern aus einem viereckichten Stückchen Brete besteht, und daß die Ritze durch den Deckel formirt wird, womit die Pfeife unterhalb des Kerns zugleimt ist.

5) Der Ausschnitt. So wird diejenige Öffnung über dem Kerne genannt, durch welche der Wind aus der Ritze in die Pfeife geht.

Wenn das Flötenwerk ein Gedack ist, wird das obere Ende des Corpus bey metallenen Pfeifen mit einem Hute, bey hölzernen aber mit einem Stöpsel verstopft, und Hut und Stöpsel dienen zugleich zur Stimmung dieser Register. Der Hut besteht aus einem kurzen mit Leder gefütterten Cylinder, der auf die Pfeife paßt, und der oben mit einer Platte verdröhet ist. Wird derselbe weiter hinein geschoben, so wird die Pfeife höher; schiebt man ihn aber weiter in die Höhe, so wird sie tiefer. Der

Stöpsel zur Deckung der hölzernen Pfeifen hingegen ist ein viereckichtes Stückchen Holz mit einem Griffen, welches in die Hohlung der Pfeife paßt, mit Leder überzogen ist, und wodurch ebenfalls durch hinein, oder Herausziehen desselben die Pfeife höher oder tiefer gestimmt werden kann.

Die zweyte Hauptart des Pfeiferwerks machen die so genannten Rohr, oder Schnarrwerke aus. Die Schnarrwerke unterscheiden sich von den Flötenwerken hauptsächlich dadurch, daß in dem untern Theile jeder Pfeife in ein rundes Loch ein Mundstück in der Gestalt eines Gänsechnabels eingesetzt, und mit einem dünnen messingenen Blatte, die Zunge genannt, bedeckt wird. Dieses Blatt wird durch die in das Mundstück getriebene Luft in eine zitternde Bewegung versetzt, und erregt dadurch den besondern Ton, der den Schnarrwerken eigen ist. Damit aber dieses Blatt in der gehörigen Entfernung vom Mundstücke erhalten werde, pflegt man es mittelst eines Drathes andrücken zu lassen, den man den Dräcker oder die Rücke nennet, und durch dessen Verschieben zugleich die Pfeife höher oder tiefer gestimmt werden kann. Bey den Schnarrwerken ist das Corpus der Pfeife gewöhnlich um ein Drittel oder Viertheil kürzer, als bey den Flötenwerken. So hat zum Beispiel die große C - Pfeife des 16 füsigen Posaunenbasses ein Corpus, welches ohngefähr 11 bis 12 Fuß lang ist. Dieser Unterschied liegt in der besondern Struktur der Schnarrwerke.

Die vorzüglichsten und gebräuchlichsten Gattungen der Flöten- und Schnarrwerke findet man unter ihren besondern Namen in eigenen Artikeln angezeigt.

Seit einigen Jahren hat sich der Abt Vogler um die Verbesserung dieses Instrumentes sehr verdient gemacht, und ein Simplifikations-system erfunden, wodurch man in den Stand gesetzt wird, bey dem Baue eines neuen Werkes den Kostenaufwand um ein Drittel zu ersparen, und dennoch Wirkungen hervorzubringen, die man vorher nicht kannte.

„Der Erfinder verwirft“ (so wird in dem 26sten Stücke der allgem. musik. Zeitung vom Jahre 1799. seine neue Einrichtung beschrieben,) die Gesichtspfeifen, und läßt einem Baumeister von Geschmacks freye Hände, der Kirche eine erhabene Verzierung zu geben, die ein Ganzes vorstellt, die Orgel mit dem Altar, Predtgerstuhl u. s. w. in Verbindung bringt, und den Pfeifen die nemliche Ordnung zuläßt, welche die Tangenten auf dem Claviere haben, statt daß jene vorher der Symmetrie nach geordnet, der Tonleiter zuwider verstreuet da standen, und dem Auge zu Gefallen hier ein  $ks$ , dort  $k$  brummt. — Neben der Deutlichkeit, die eine solche Pfeifenstellung gewährt, wird die Registrierung (die allgemeine Wechsel) viel einfacher, der Wind weniger getheilt, gerade zugeführt, die Windlade näher angerückt, leichter gefüllt, der Anschlag für den Spieler gemächlicher, und mit Ausschließung von allen Klappern gläufiger; der klingende Körper, nemlich der Pfeifenchor in einen Schrank eingeschlossen, sein vereinter Laut in die Höhe geleitet, dadurch mehr Stärke erzwungen, und der Orgel das Rauhe benommen, überhaupt aber das ganze Werk gegen Staub und Feuchtigkeit verwahrt. — Um mit dieser einleuchtenden Simplicität die größte Mannigfaltigkeit zu verpaaren, richtet man sich in der Wahl der Stimmen, ihrer Größe und ihrer Wohlflänge 1) nach der Qualität des Klanges, z. E. Prinzipal; Flöten; Gamben; oder Trompeten; Register; 2) nach der Quantität des Tones, z. E. 16 Fuß, 8 Fuß; und 3) nach der Relation der harmonischen Beytöne, nemlich Quinten; und Terzenregister; man sucht die ausgezeichnetsten Stimmen auf, setzt aber nie zwey von der nemlichen Qualität und Quantität, das ist, von gleichem Klange und gleichem Fußmaasse, vielweniger dieselbe Quinte oder Terz, die zur Ausfüllung dient, zweymal; dann hört das Schwirren der unnöthigen Einflänge, der unbedeutenden Mixturen, auf; kleiner als  $\frac{1}{2}$  Fuß

„wird keine Pfeife zugelassen, hierdurch aber die reine Stimmung erleichtert. — Wenn man die Erfindung vom dritten Klange, den die Natur besüßigt, in Anschlag bringt, nemlich, daß die nach der Vorschrift des Abtes eingerichtete Trias harmonica, da wo nur 8 süßige sind, 16 süßton; wo 16 süßige sind, 32 süßton hören lasse, so ergibt sich, daß 1200 gewählte mittelmaßig große Pfeifen mehr Stärke und Mannigfaltigkeit gewähren können, als sonst 3000. — Diese edle Einfachheit in der Anlage begünstigt auch noch folgende Feinheiten und Modifikationen, die man nach dem englischen, im Orgelbaue schon angenommenen, Kunstworte Svol, Schweller nennt: 1) Thüren; oder Dachschweller, der das Dach öffnet und wieder schließt, hierdurch dem ganzen sonst so unbiegsamen Werke ein piano, crescendo, forte und diminuendo verschafft, und wenn er nach der neuen Art bekleidet wird, den Ton gleichsam verdunkeln und wieder aufhellen kann; 2) Windschweller, der den Orgelspieler in den Stand setzt, seinen Pfeifen den Wind willkürlich zuzumessen; 3) Progressionschweller, der in einer mathematischen Folge harmonischer Anthelle bald Register zusetzt, bald wegnimmt, und ein nie gekanntes crescendo und diminuendo hervorbringt.“

Diesigen, welche von der Orgel und ihrer Struktur mehr Kenntniß zu erlangen wünschen, finden dazu Gelegenheit in Adlung's Musica mech. organoed. oder gründlichen Unterrichte von der Struktur u. der Orgel. Eine Geschichte dieses Instrumentes hat der Fürstl. Brandenburgische Superintendent zu Burgbernheim, Joh. Ulrich Sponsel, 1771 zu Nürnberg unter dem Titel: Orgelhistorie, herausgegeben. Von dem Traktamente der Orgel handeln, Dan. Gottl. Fürst, in seinem zu Halle 1787 herausgegebenen Werke: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten u. s. w. und der angehende praktische Organist von Kretzel. Orgelprobe. Nach dem vollendeten Baue eines Orgelwerkes wird gewöhnlich

gewöhnlich ein mit der Struktur dieses Instrumentes bekannter Organist befragen, um zu untersuchen, ob das Werk fehlerfrey, und dem mit dem Orgelbauer geschlossenen Afforde gemäß eingerichtet sey. Diese Untersuchung, wobey das Instrument zugleich in allen besondern Stimmen durchgegangen und gespielt wird, nennet man die Orgelprobe. Was dabey zu beobachten ist, findet man in Werkmeisters erweiterter und verbesserter Orgelprobe. Leipz. 1754.

Orgelpunkt, franz. Point d'orgue. Bey der Finalcadenz der vielstimmigen Kirchenstücke, die in der gebundenen Schreibart gesetzt sind, pflegen die Tonsetzer oft mehrere Takte hindurch den Schlussfall in den Hauptton vermittelt der in

der Grundstimme liegen bleibenden Dominante aufzuhalten, und dazu in den Oberstimmen entweder einen Theil des Hauptsatzes nochmals kürzlich durchzuführen, oder die vorhergehende Melodie durch die Verwickelung verschiedener Afforde fortzusetzen. Ein solcher Satz wird ein Orgelpunkt genannt, weil die Orgel, die dabey bloß den Ton aushält, gewissermaßen einen Ruherpunkt hat, in dem sich die übrigen Stimmen fortbewegen. Ein solcher Orgelpunkt, den man auch eine anhaltende Cadenz nennet, wird zuweilen auf dem im Bass eingetretenen Grundtone der Tonart noch einige Takte fortgesetzt, wie man aus folgendem Beispiele sieht.

Von solchen anhaltenden Cadenz-  
zen hat man die Veranlassung ge-  
nommen, jeden Satz, bey welchem  
die Grundstimme einige Zeit auf  
der Dominante, oder auf der Ter-  
tica derjenigen Tonart verweilt, in  
welcher sich die Modulation befin-  
det, und wobey sich die Oberstim-  
men in verschiedentlich abwechseln-  
den Akkorden fortbewegen, eben-  
falls einen Orgelpunkt zu nennen,  
wenn er auch mitten im Verfolge  
der Periode enthalten ist.

Weil in dergleichen Sätzen der  
Baß liegen bleibt, so kann es nicht  
anders kommen, als daß in den  
Oberstimmen bald da, bald dort  
das eigentliche dissonirende Ende  
der Dissonanzen unvorbereitet ein-  
treten, und die Vorberereitung dem  
consonirenden Ende derselben, oder  
dem liegenden Baße, überlassen  
werden muß. Man muß sich aber  
hüten, bey dergleichen Sätzen die

Dissonanzen ohne alle Beziehung  
auf den liegenden Grundton über  
einander zu thürmen. Gewöhnlich  
giebt man bey dem Orgelpunkte die  
Regel, daß die Oberstimmen unter  
sich eine reguläre Folge von gewöhn-  
lichen Akkorden enthalten müssen,  
sobald der liegende Baß davon ab-  
gesondert wird. „Es erfordert eine  
gute Kenntniß der Harmonie, (sagt  
Sulzer in der Theorie der schön-  
en Künste) damit diese Folge von  
Akkorden, deren keiner eigentlich  
zum liegenden Baßtone gehört,  
dennoch wohl zusammenhänge und  
nichts widriges hören lasse. Die  
Hauptsache dabey kommt darauf an,  
daß die Akkorde, wenn man den  
liegenden Baß wegnähme, mit ei-  
nem richtigen, und in der Fort-  
schreitung auf den letzten Ton füh-  
renden Baße können versehen wer-  
den. Dieses wird durch folgendes  
Beyspiel erläutert werden:



Orgel schlagen. Woher dieser Ausdruck entstanden ist, findet man in dem Artikel Orgel.

Orgelwolf, s. Wolf.

Orgia, Orphica, oder Erteiera, waren Feste der Griechen, die dem Bacchus zu Ehren alle drei Jahre gefeiert wurden, und an welchen der Gesang in Begleitung der Lyre oder Fidre anfänglich viel Antheil hatte. Nach und nach arteten Gesang und sanfte Instrumentalbegleitung in wilde Tänze aus, die besonders auf Thraciens Gebirgen von Weibern und Jungfrauen, die man Bacchantinnen nannte, getänzt wurden. Dieser Tanz wurde mit lärmenden Instrumenten begleitet, und durch Unanständigkeiten aller Arten entehrt.

Orificium. Die Oeffnung der Orgelpfeifen an dem obern Labium; s. Orgel.

Orpheon, oder Orphoeon. Ein veraltetes Instrument, welches unter die Gattungen der Zither gehört, und mit 8 Metallsaiten bezogen wurde. Steg und Sattel sind bey diesem Instrumente schief gegen einander gerichtet, so daß dadurch die höhern Saiten etwas kürzer sind, als die tiefern.

Orphica. Ein kleines Claviaturinstrument, bey welchem die Saiten durch Hämmer berührt werden, und welches entweder wie die Clavier- oder Gitarre vermittelst eines Bandes angehängt, oder auf dem Schooße liegend, gespielt werden kann. Die Claviatur ist so klein, daß es nur für Kinder, höchstens für die Hand einer Dame brauchbar ist. Das Hammerwerk befindet sich in einem Kästchen, dessen oberer Theil den Resonanzboden aus-

macht. Wegen der Aehnlichkeit, die dieses Instrument mit der Lyra des Orpheus haben soll, hat es der Erfinder, Herr Böllig, dem man auch die Erfindung der Fastenharmonika zuschreibt, Orphica genannt.

Orthisch, war in der Musik der Griechen der Beyname eines dactylischen Nomos, welcher nach der Meinung einiger alten Schriftsteller von dem Olympus aus Dreygigen, nach der Meinung anderer aber vom Olympus dem Wäiser erfunden worden ist.

Oscillationen, s. Schwingungen.

Olea tibia, war eines der ersten Blasinstrumente des grauesten Alterthumes. Es wurde theils aus Kranichbeinen, theils aus dem Knochen anderer Thiere gemacht, war ein wenig gebogen, wie unser Zinke, und hatte, nach den davon übrig gebliebenen Abbildungen auf alten Kunstwerken, schon einige Tonlöcher.

Ostinato, anhaltend, hartnäckig; daher nennet man eine Grundstimme, die in der angefangenen Art der Bewegung ununterbrochen durch den ganzen Satz hindurch fortfährt, Ballo ostinato.

Ottava alta, die höhere Oktave.

Ouverture, bezeichnet im weitern Sinne des Wortes jedes ausgeführte vollstimmige Instrumentalstück, welches der Oper, Cantate, dem Ballette u. d. gl. zur Einleitung oder Eröffnung dienet. Im engeren Sinne hingegen versteht man darunter eine besondere Gattung der Eröffnungstücke, die französischen Ursprunges ist, und besonders von Lully eine bestimmte

Form erhalten hat. Diese Gattung der Ouvertüre besteht aus einem nicht allzuweiläufig ausgeführten Satze von langsamer Bewegung und von ernsthaftem, aber erhabenem und feurigem Charakter, der in den  $\frac{3}{4}$  Takt eingekleidet ist, und der unmittelbar in eine Fuge von munterer Bewegung und willkürlicher Taktart übergeht. Diese Fuge wird gemeinlich als eine freye Fuge behandelt, und mit verschiedenen nicht unmittelbar aus dem Hauptsatze oder Contrasubjecte fließenden Zwischenstücken vermischt, die oft von den Füllstimmen als Solsätze vorggetragen werden. Nach dem Schlusse der Fuge wird mehrertheils der erste langsame Satz (den man das Grave nennet) entweder ganz, oder nur zum Theil in der Haupttonart wiederholt.

In dem letzten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts wurde diese Form der Eröffnungstücke auch in Deutschland gebräuchlich, wo sie späterhin vorzüglich Telemann äußerst fleißig \*) bearbeitete. Haffse, Graun, und andere Tonsetzer, die gegen die Mitte des vorwährenden Jahrhunderts blüheten, bedienten sich derselben ebenfalls oft vor ihren Opern. Ueberdies wurde sie nicht bloß als Einleitung großer Singstücke, sondern auch sehr oft mit einem hinzugefügten letzten Allegro, und mit einigen demselben vorhergehenden charakteristischen Tanzmelodien verbunden, in der Kammer- oder Concertmusik anstatt der Sinfonien gebraucht. Gegen das Jahr 1760 fing man an, sie immer seltener zu bearbeiten, so daß sie anjetzt (wenigstens in ihrer

ältern Form) beynahe unter die veralteten Tonstücke gezählt werden kann. \*\*) Unter den neuern Tonsetzern hat Mozart durch die Ouvertüre zu seiner Zauberflöte die Verachtung vollkommen gerächt, in welche diese Gattung der Eröffnungstücke gefallen zu seyn schien. Er bediente sich aber in dem der Fuge vorhergehenden Satze von langsamer Bewegung (und wahrscheinlich aus wichtigen Gründen) \*\*\*) nicht der ältern Form desselben. Die ältere Form dieses Satzes hat viel eigenthümliches, und behauptet eine eigene Würde; sie besteht aus einem kurzen ernsthaften Satze von langsamer Bewegung im  $\frac{3}{4}$  Takte, in welchem gemeinlich nach den langen Noten viele geschwind durchgehende folgen, die im Vortrage so viel möglich abgestoßen werden müssen; dieser Satz wird in den Hauptstimmen vermittelt verschiedener freyen Nachahmungen durchgeführt. Die Modulation wendet sich nach der gewöhnlichen nächsten Tonart (nemlich nach der Tonart der Quinte, oder bey der Grundlage einer weichen Tonart, auch nach der Tonart der Terz) hin, in welcher der Satz schließt, und sodann wiederholt wird. Mit der Schlußnote der Wiederholung fängt sodann die Fuge wieder in der Haupttonart an. Aus dem hier eingerückten Anfange und Schlusse eines solchen anjetzt außer Gebrauch gekommenen Satzes wird man die Beschaffenheit desselben deutlicher, als durch eine weitzläufige Beschreibung einsehen können.

\*) Man glaubt, er habe über 600 Ouvertüren verfertigt. S. den Artikel Telemann in Gerbers Continuallexicon.

\*\*) Unter dem durch Stich und Druck ins Publikum verbreiteten Kunstprodukten scheint Schweizers Aecete das letzte zu seyn, in welchem man die Ouvertüre, nach ihrer ältern Form gebraucht, findet.

\*\*\*) Es scheint nemlich ganz und gar kein Ohngefähr zu seyn, warum Mozart die ältere Form des Grave verließ, die für ein Drama von vermisstem ernsthaften und komischen Inhalte zu ernüthigt ist, und deren sich auch ältere Tonsetzer (z. B. Graun) nur bey dem Drama von tragischem Inhalte bedienten.

Grave.

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Grave'. The music features a series of chords and melodic lines, with a fermata over a chord in the final measure of the system.

The second system continues the musical piece. It includes a 'etc.' marking at the end of the treble staff, indicating a continuation of the melodic line. The notation shows complex chordal textures and melodic movement in both hands.

The third system features a series of chords with fermatas. The bass staff has a prominent bass line with a fermata. The treble staff has a melodic line with a fermata. The system concludes with a final chord marked with a sharp sign (#).

The fourth system shows a continuation of the musical texture. It includes a sharp sign (#) above the treble staff and a sharp sign (#) below the bass staff, indicating a change in the harmonic structure. The system ends with a final chord.

Die anseht gewöhnlichen Einleitungssätze zu großen Singstücken, denen man den Namen Ouvertüre giebt, haben eine unbestimmte und willkürliche Form; gemeinlich giebt man ihnen eine dem ersten Allegro der Sinfonie gleiche oder ähnliche Form. Auch der Charakter derselben ist, so wie der Charakter der Fuge in der Ouvertüre im engeren Sinne des Wortes, unbestimmt, und richtet sich gemeinlich nach dem Charakter des Singstückes, dem die Ouvertüre zur Einleitung dient.

Weil die Ouvertüre, sie erscheine in welcher Form sie wolle, als Er-

öffnungstück zur Oper oder zu andern großen Singstücken gebraucht wird, so sucht man sie so interessant zu machen, als möglich ist, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu reizen, und ihre Erwartung in Hinsicht auf das Stück selbst zu erhöhen.

Oxybaphon musiken, s. Acetabulum.

Oxyphonos. hieß bey den Griechen derjenige, der eine hohe Stimme sang.

Оxyрyчни, s. Soni mobiles.

## P.

**P.** Dieser einzelne oft unter den Noten vorkommende Buchstabe ist eine Abkürzung des Wortes piano, und zeigt also an, daß die Stelle, welche damit bezeichnet ist, mit schwachem Tone vorgetragen werden soll. Oft findet man ihn auch gedoppelt, und in diesem Falle sollen beyde das Wort pianissimo bezeichnen. Ferner kommt dieser Buchstabe mit Beyfügung eines *f* vor, nemlich *pf*, welches poco forte, oder piano forte anzeigt.

**Pān.** Die Pāne waren Lieder, die bey den Griechen dem Apollo und der Diana zu Ehren gesungen wurden. Ihr Inhalt bezog sich auf den Sieg des Apollo über das ungeheuer Psycho. Weil man sich in diesen Liedern oft des Ausdrucks: *Io! Pān!* (Schieß ab deinen Pfeil,

Apollo!) bediente, so wurden sie Pāne genannt. Bey den Römern wurden dergleichen Lieder auch auf andere Gottheiten, und späterhin auch auf berühmte Männer, versfertiget.

**Palalika,** ist eine in Rußland unzer der niedern Volksklasse sehr gebräuchliche Art von Sither oder Pandore mit zwey (zuweilen auch mit drey) Saiten. Nach Vellersmanns Bemerkungen über Rußland besteht sie aus einem mehrreuthris dreveckichten, etwa eine Spanne langen hohlen Körper von Holz, an dessen einer Seite ein noch einmal so langer Hals mit einem Griffbrette befindlich ist. Anstatt des dreveckichten Körpers haben einige besser gearbeitete Instrumente dieser Art ein Lautencorpus;

bey ganz gemeinen Russen bestehet es aber auch oft bloß aus einem krummen Stuck Holz, über welches zwey Saiten gespannt sind. Wenn das Instrument gespielt wird, so werden zwar beyde Saiten mit den Fingern oder mit einer Feder gerissen, auf einer aber nur die verschiedenen Töne gegriffen, so daß die andere, wie bey der Leier immer nur einen Ton angiebt. In Deutschland ist dieses einfache Instrument hier und da unter dem Namen Hummel bekannt.

**Palaeomagadis**, bezeichnet das nemeische Instrument, welches die Griechen gewöhnlicher Magadis nannten.

**Palmula**, ein Ruder. Mit diesem Namen bezeichnet man im Lateinischen eine Taste der Claviatur; Instrumente.

**Panathendische Spiele**; siehe Musikalische Wettstreite.

**Pandure**, oder **Pandore**, ist eine kleine Gattung der Laute, die sowohl in Ansehung des Baues, als auch in Ansehung des Tones der gewöhnlichen Laute ähnlich ist; nur ist der Hals etwas länger, und sie wird mit weniger Saiten bezogen, als die Laute. Man hält dafür, daß die Pandure aus der Ukraine abstamme, \*) wo man sich ihrer theils zur Begleitung des Gesanges, theils auch bloß zum Vortrage polnischer und ukrainischer Tänze sehr häufig bedient. In Unteritalien ist eine Art Pandure gebräuchlich, die mit acht Messingsaiten bezogen ist. Die in England gebräuchliche Pandure ist so groß wie eine Laute, und wird mit 12 Messingsaiten bezogen. Sie hat ein plattes Corpus, welches an den Seiten ausgeschweift ist, und auf dem Griffbrette sind die Griffe mit Messing ausgelegt.

**Pandurina**, **Pandurchen**, **Mandur**, waren eine vor Zeiten ge-

bräuchliche Gattung der Pandure in kleiner Form, die mit vier Saiten bezogen wurde, welche man in die Töne g  $\bar{a}$  g  $\bar{a}$  stimmte.

**Pansflöte**, s. Syrinx.

**Pantaleon**, gemeinlich **Pantalon** genannt, ist ein kruzisches Saiteninstrument, welches gegen das Ende des siebenzehnten Jahrhunderts von Pantaleon Hebenstreit (nachmals Kammermusikus am Hofe zu Dresden) erfunden worden ist. Dem Taufnamen seines Erfinders ehrt es von Ludwig XIV. als sich Hebenstreit im Jahre 1705 vor dem damaligen Königl. Hofe zu Paris auf demselben hatte hören lassen.

Dieses Instrument ist sowohl in Ansehung seiner Einrichtung, als auch in Ansehung des Eraktemens res dem Cimbäl oder so genannten Hackebrette ähnlich. Sein Corpus, ohngefähr viermal länger, und fast noch einmal so breit, als das Cimbäl, macht ein Oblongum aus, welches zwey Resonanzböden hat, von welchen der eine mit Darmsaiten, der andere aber mit Darmsaiten bezogen ist. \*\*) Der Umfang der Töne ist dem des Claviers gleich, und der Ton selbst, welchen dieses Instrument vermittelt der Darmsaiten gewährt, (mit Darmsaiten habe ich niemals Gelegenheit gehabt, es zu hören,) ist besonders in der Tiefe sehr pompreich; nur schade, daß die tiefen Töne, bey dem geschwinden Wechsel derselben, zu lange nachklingen, und daß die Unterhaltung des Instrumentes mit Darmsaiten sehr kostspielig ist.

Es scheint, als sey der im Jahre 1789 in Ludwigslust verstorbene Noelli der letzte Kontinkler gewesen, der sich diesem Instrumente gewidmet hat; wenigstens ist seitdem keiner bekannt worden, der sich öffentlich darauf hören ließ \*\*\*).

\*) Viele glauben, daß sie schon den Aegyptern bekannt gewesen sey, und drey Saiten gehabt habe.

\*\*) Es giebt auch Pantalons, die nur einen mit Darmsaiten bezogenen Resonanzboden haben. Von dieser Beschaffenheit war dasjenige Instrument, dessen sich ehemals an dem hiesigen Fürstl. Hofe der ehemalige Kapellmeister Geibel (ein Schüler Hebenstreits), und nach dessen Tode der noch lebende Herr Concertmeister Bodinus, letzterer aber nur zu seiner Privat-Unterhaltung, bediente.

\*\*) Georg Noelli, Kammermusikus und Pantalonsist des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin, war einer der stärksten Virtuosen auf diesem Instrumente.

Mit dem Namen Pantalon bezeichnete man ehemals auch noch diejenige Art des von Schröder erfundenen Fortepiano, bey welcher der Schlag der Hämmer auf die Saiten von oben herab geschieht.

**Pantalonzug.** Man bezeichnet mit diesem Ausdrucke eine Tonveränderung des Claviers, die man vor einiger Zeit an mittelmaßigen oder an schlechten Instrumenten dieser Art anzubringen pflegte. Es werden vermittelst eines Zuges schmale Stückerchen Blech zwischen die Berührung und zwischen den Ort, wo die Tangenten anschlagen, an die Saiten geschoben, die einen rauschenden und nachklingenden Ton verursachen, wodurch der Vortrag höchst undeutlich wird, und das Instrument seinen ihm eigenen angenehmen Ton ganz verliert. Wegen des Nachklingens der Töne, der auch dem Pantalon eigen ist, nannte man diese Veränderung den Pantalonzug.

**Pantomimisches Ballet,** siehe Ballet.

**Paphlagonische Trompete,** war ein Instrument der Griechen von tiefem Tone, welches eine Stütze hatte, die einem Schenkelpfe gleich.

**Paradiazeuxis.** Mit diesem Namen bezeichneten die Griechen das Intervall desjenigen ganzen Tones, welches sich zwischen den beyden Tetrachorden Synemmenon und Diezeugmenon befindet. *S.* die Tabelle, die dem Artikel Tetrachord beygefügt ist, in welcher man findet, daß zwischen den genannten beyden Tetrachorden ein Ton des Tonsystems mangelt, der unserm *c* entspricht; und dieser Ton ist das Intervall, welches die Griechen Paradiazeuxis nannten.

**Paradoxus.** So wurde derjenige Sänger oder Instrumentist genannt, der in den olympischen Spielen den Preis erhielt.

**Paraglossen.** Mit diesem Worte bezeichnete man ehemals die Cancellen; Ventile in den Windladen der Orgeln.

**Parakeleusticon.** Der griechische Name eines Schifferliedes.

**Parakontakion.** Der Name eines in der griechischen Kirche ge-

bräuchlich gewesenem Wechselgesanges.

**Parallelbewegung.** Einige Tonlehrer bezeichnen mit diesem Worte den wiederholten Anschlag eben derselben Töne in zwey Stimmen; *s. E.*



**Parallelen.** So wurden zuweilen die auf der Windlade der Orgel liegenden Registerzüge oder Schleifen genannt. *S.* Orgel.

**Paramese,** ist die erste Saite des Tetrachordes Diezeugmenon im griechischen Tonsysteme, welche unserm kleinsten *h* entspricht. *S.* Tetrachord.

**Paranete.** Der Name der dritten Saite in den drey höchsten Tetrachorden der Griechen. *S.* Tetrachord.

**Paranete diezeugmenon.** Die dritte Saite des Tetrachordes Diezeugmenon, die unserm eingestrichlenen *d* entspricht. *S.* Tetrachord.

**Paranete hyperbolaeon.** ist der dritte Ton in dem höchsten Tetrachorde der Griechen, der mit unserm eingestrichlenen *g* übereinkömmt. *S.* Tetrachord.

**Paranete synemmenon.** So wurde die dritte Saite des Tetrachordes Synemmenon genannt, die unserm kleinsten *c* entspricht. Siehe Tetrachord.

**Paraphonte,** hieß bey den Griechen die melodische Fortschreitung in Consonanzen überhaupt; andere verstehen darunter die Fortschreitung in Quartan und Quinten insbesondere.

**Parodie.** Wenn zu einem schon vorhandenen Singstücke ein anderer Text, es sey nun in eben derselben Sprache, oder in einer andern, versfertiget, und dem Tonstücke untergelegt wird, so nennt man diesen dem Tonstücke aufs neue untergelegten Text eine Parodie.

**Parte,** ein Theil, nemlich ein Theil eines Tonstückes; man findet oft in den Stimmen den Ausdruck *volti siegno la seconda parte,* man wende um, es folgt der zweyte

**Thell.** In dem oft in den Stimmen für die begleitenden Instrumente vorkommenden Ausdrucke *colla parte* hat dieses Wort eine andere Bedeutung; siehe *Colla parte*.

**Parthia, Partita.** Eine Art von Tonstücken, die man in dem Artikel *Suite* beschrieben findet.

**Parthie.** Außer demjenigen Tonstücke, welches in dem vorhergehenden Artikel schon angezeigt worden ist, bezeichnet man mit dem Worte *Parthie* auch zuweilen eine einzelne Stimme eines Tonstückes; man sagt z. B. von einem, der eine solche Stimme ausführt, er hat eine *Parthie* übernommen.

**Partita, f. Parthia.**

**Partitur.** So nennet man diejenige Art ein Tonstück in Noten zu sehen, vermittelt welcher man im Stande ist, den Inhalt aller dazu gehörigen Stimmen auf einmal zu übersehen, oder diejenige Tonchrift, in welcher alle Stimmen auf ihren besondern Linien systemen dergestalt Lakt vor Lakt unter einander gesetzt sind, daß man in der Folge des ganzen Tonstückes die Tonfolge und Bewegung jeder besondern Stimme leicht übersehen kann. Man pflegt die Partitur dem ausgeschriebenen Tonstücke entgegen zu setzen, weil bey dem letzten der Inhalt, den jede Stimme bey der Ausführung des Ganzen vorzutragen hat, von dem Inhalte der andern Stimmen abgesondert ist.

Eine solche Partitur oder vereinigte Darstellung aller Stimmen eines Tonstückes ist bey der Bearbeitung der Kunstprodukte für den Tonsetzer von eben so großer Wichtigkeit, als bey der Ausführung derselben für den Kapellmeister oder Anführer des Orchesters. Für den Tonsetzer deswegen, damit er bey derjenigen Beschäftigung, die man in *besondere die Ausarbeitung* \*) eines Tonstückes nennet, jeder Neben- oder Füllstimme bey jedem einzelnen Satz den ihr zugehörigen Inhalt ohne Weitläufigkeit hinschreiben, alle vorhandene Haupt- und Nebenstimmen mit

einander leicht vergleichen, und die Richtigkeit der harmonischen Vereinigung derselben oder die Richtigkeit des Satzes ohne Schwierigkeit übersehen kann u. s. w. Für den Anführer, besonders wenn er das Tonstück nicht selbst verfertigt hat, ist deswegen die Partitur desselben höchst notwendig, damit er bey der Ausführung übersehen kann, ob alles in derselben Enthaltene richtig ausgeführt, und nichts ausgelassen wird, und damit er jeden Fehler, der in dieser oder jener Stimme gemacht wird, zu verbessern im Stande ist.

In der Partitur sollten eigentlich jederzeit die Stimmen nach *Maßgabe der Höhe oder Tiefe ihres Umfanges* geordnet seyn, das heißt, die höhere Stimme sollte eigentlich jederzeit über die tiefere zu stehen kommen. Der bequemern Uebersicht der Partitur wegen bringe man aber gerne die Hauptstimmen eines Tonstückes zusammen, ohne die Füllstimmen dazwischen zu setzen; dadurch wird es notwendig, daß die tiefern Füllstimmen sehr oft über die höhern Hauptstimmen zu stehen kommen. Die vier Singstimmen bey Singstücken, oder die vier Hauptstimmen bey Instrumentalstücken, dürfen niemals durch das zwischen gesetzte Füllstimmen von einander abgesondert werden, so wie die Grundstimme jederzeit auf dem untersten Linien systeme der Partitur vorgestellt werden muß. In Ansehung der Ordnung, wie man die höhern oder tiefern Füllstimmen über einander setzt, gehen die Komponisten sehr von einander ab; so schreiben z. E. einige auf die oberste Linie der Partitur die Trompeten oder Hörner, andere die Flöte oder die Fagotte u. s. w.; und es läßt sich hierüber keine Uebereinstimmung der Tonsetzer hoffen, obgleich nicht zu leugnen ist, daß die öftere Veränderung, in welcher die Stimmen unter einander erscheinen, bey dem Lesen einer Partitur unangenehm ist, weil die Aufmerksamkeit zu sehr auf diesen Nebenstand gerichtet werden muß.

\*) E. die Artikel *Anlage* und *Ausarbeitung*.

Sowohl für angehende, als auch für schon gebildete Conserker sind Partituren guter Meister das nemliche, was für Studierende und Gelehrte eine auserlesene Bücherammlung ist.

Ueber den Entwurf und die Ausarbeitung einer Partitur, so wie auch über die Art, wie Anfänger der Sektunst Partituren guter Meister studieren müssen, findet man einige Anleitung in der ersten Abtheilung des zweyten Theils meines Versuchs einer Anleitung zur Composition.

**Parypate**, ist der Name der zweyten Saite in den beyden tiefsten Tetrachorden des griechischen Ton-systemes.

**Parypate hypaton**. Der zweyete Ton des Tetrachordes Hypaton, welcher unserm kleinen c entspricht. S. **Tetrachord**.

**Parypate melon**, ist die zweyte Saite des Tetrachordes Melon, oder unser kleines f. S. **Tetrachord**.

**Paffacaille**, ital. Paffacaglio, ist ein kleines Tonstück zum Tanzen von etwas langsamer Bewegung, und von ernsthaft angenehmen Charakter, welches in den Dreyvierteltakt geksetzt, und sowohl im Niederchlage, als auch mit einem Viertel im Aufschlage des Taktes angefangen wird. Es hat, so wie die Chaconne, von der es nicht sehr merklich verschieden ist, das Eigenthümliche, daß es nicht aus Theilen oder Reprisen, sondern bloß aus einer Melodie von acht Takten besteht, die bey ihrer jedesmaligen Wiederholung, über eben derselben unveränderten Grundstimme, mit melodischen Veränderungen vorgetragen wird, und die daher eine merkliche Verschiedenheit der Notenfiguren verträgt. Der eigentliche Unterschied zwischen der Chaconne und Paffacaille ist dieser, daß die letztere in einer etwas langsamern Bewegung vorgetragen werden, und die Melodie mehr Annehmlichkeit haben muß, als die erste.

**Passage**, bezeichnet im engeren Sinne des Wortes die ähnliche Fortsetzung einer Notenfigur durch verschiedene Takte, oder die weitere Ausföhrung eines Gedankens in ähnlichen Notenfiguren. Zuweilen bezeichnet man damit auch einen melodischen Satz, in welchem die melodischen Hauptnoten auf verschiedene Arten zergliedert und mit vielen Nebennoten vereinigt sind. Im weitläufigsten Sinne versteht man darunter das Gegentheil von dem Cantabeln, oder solche Tonsetzen, deren Vortrag viel mechanische Fertigkeit erfordert.

Die Passagen sind gemeinlich das Steckpferd der Concerpisler. \*) Sie gehörrig zu würdigen, und ihren ästhetischen Werth ganz genau zu bestimmen, würde bey unserer lururidischen Musit eine weitläufigere Kritik erfordern, als hier statt finden kann. Daher anjeht nur einige beyläufige Bemerkungen über den Werth derselben.

So wenig eine Solostimme Anspruch auf ästhetischen Werth machen, oder dem Zwecke der Kunst entsprechen kann, in welcher eine Passage die andere gleichsam jagt, und in welcher sie nur vorhanden sind, um dem Ausföhrer derselben Gelegenheit zu geben, seine mechanische Fertigkeit zu zeigen, eben so wenig kann der gute Geschmack Ursach haben ihren Gebrauch zu mißbilligen, weil es Empfindungen giebt, die durch zweckmäßige Passagen Stoff zur Unterhaltung gewinnen. Wie vorthheilhaft kann z. B. bey dem Ausdrucke einer Empfindung, die sich mit einer gewissen Festigkeit äußert, und zwar da, wo sie sich in eine gewisse Spannung des Geföhls modifizirt, das kühne Daherrauschen einer Passage wirken! Wenig daher durch die Paffagen der Charakter oder der Ausdruck des Tonstückes nicht verdunkelt oder gar entstellt wird, wenn sich die Passage mit dem Inhalte des ganzen Tonstückes vereint, oder wenn während des Vortrages ders

\*) In der Arie bedient man sich anjeht, die so genannte Bravour: Arie ausgenommen, weit weniger Passagen, als in dem ältern Geschmacke; ohne Zweifel haben wir die Bemerkung des öftern zwecklosen Gebrauches derselben beym Gesänge dem Uebergewichte zu verdanken, welches die komische Oper über das ernsthafte Eingespict gewonnen hat.

selben die Begleitung den Hauptsatz oder einen Zwischensatz des Ganzen hören läßt, kurz, wenn die Passagen so bearbeitet, und so ins Ganze verflochten sind, wie sie z. E. ein C. Ph. E. Bach oder ein Mozart in ihre Concerte verweben, dann sind sie sicher dem guten Geschmack nicht entgegen, und leisten sicher die Vorstellung von dem Zwecke nicht auf Nebensachen. Sind im Gegentheile die Passagen einer Solostimme so beschaffen, daß ein feines Gefühl jeder derselben zurusen möchte: Freund! wo bist du herein gekommen? — das heißt, wenn die Passagen mit dem ganzen Inhalte der Solostimme nichts gemein haben, als das Notenblatt, auf dem sie stehen, oder wenn statt der vorhandenen Passage jede andere da seyn kann, die ihr in Ansehung der Tonart, Taktart und Bewegung substituirt werden kann, kurz, wenn sie weiter nichts sind, als entweder ein Schaugerichte mechanischer Fertigkeit, oder ein Manichel, der den Mangel der Folge guter cantabler Sätze verbüllt, dann haben sie sicher keinen ästhetischen Werth, und sind weiter nichts als ein idnendes Erz und eine klingende Schelle.

Der gute Geschmack verwirft daher nicht den Gebrauch, sondern bloß den Mißbrauch der Passagen. Dieser Mißbrauch hat größtentheils seinen Grund in dem Mangel eines feinen Geschmacks des größern Hausens. Dieser Mangel erzeugte oder begünstigte wenigstens den Wahn, als gehöre zum Vortrage mechanischer Schwierigkeiten mehr Künstler Virtu, als zum guten Vortrage des Cantabeln. Daher der Beyfall, mit dem man glücklich überwundene Schwierigkeiten krönt, und oft den guten Vortrag des Sangbaren mit Gleichgültigkeit überhört; und eben daher der Nachtheil, daß der Tonkünstler geneigt wird, oder wohl gar, um seinen Unterhalt zu gewinnen, genöthigt ist, mit dem Strome zu schwimmen, und seinen Fleiß größtentheils auf Ausübung der Schwierigkeiten zu wenden, worüber mehrentheils der Vortrag des Sangbaren zu sehr vernachlässigt wird. Den Beweis für diese Behauptung giebt die

große Menge der Tonkünstler, die bey Schwierigkeiten glänzen, und am Adagio scheitern.

**Passepied.** Ein ansetz fast ganz außer Gebrauch gekommener Tanz, der in Ansehung seines Charakters mit der Menuett überein kömmt, aber eine muntere Bewegung hat. Die Melodie desselben wird in den  $\frac{3}{4}$  oder gewöhnlicher in den  $\frac{3}{8}$  Takt gesetzt, und muß, so wie die zum Tanze bestimmte Menuett, aus zwey Theilen von geradzähligen Rhythmen bestehen. Oft wird auch der Hauptmelodie, die gemeinlich in der harten Tonart gesetzt wird, ein Minore von der nemlichen rhythmischen Einrichtung beygefügt, nach welchem jederzeit die Hauptmelodie wiederholt wird. Der Charakter dieses Tanzes, der in der Provinz Bretagne seinen Ursprung gehabt haben soll, ist eine reizende und edle Munterkeit; diesen Charakter muß auch die Melodie behaupten.

**Pasticcio.** Dieses italiänische Wort bezeichnet eigentlich eine Pastete. In der Musik versteht man aber darunter ein Tonstück, dessen verschiedene Sätze aus Tonstücken von verschiedenen Meistern genommen sind. Wenn man z. B. zu einem Instrumentalconcerte das erste Allegro aus einem Concerte von Plepi, das Adagio und letzte Allegro aber aus einem Concerte von einem andern Tonsetzer nimmt, so nennet man sodann ein solches Concert ein Pasticcio.

**Pastorale,** bezeichnet 1) ein Tonstück von ländlich einfachem, aber dabey zärtlichem Charakter, wodurch der Gesang der idealischen Hirtenwelt ausgedrückt werden soll. Es wird gemeinlich in einen mäßig langsamen  $\frac{6}{8}$  Takt gesetzt, in welchem die Noten größtentheils geschleift werden. Ein solches Tonstück hat viel Aehnlichkeit mit der Musette und mit dem Siciliazno, nur daß es langsamer vorgetragen wird, als das erste, und weniger punktirte Achtel hat, als das letzte. Durch Pastorale 2) auch eine kleine Oper bezeichnet, deren Inhalt eine Scene aus der eingebildeten Schäferwelt ist, und

in welcher alle ausgedrückte Leidenschaft das Gepräge der ländlichen Einfachheit, Naivität und Unschuld tragen müssen. Sowohl diese Gattung der Oper, als auch das vorhin beschriebene Tonstück sind seit geraumer Zeit außer Gebrauch gekommen.

Patetico, pathetisch, erhaben. S. Erhaben.

Pathetischer Accent; s. Accent.

**Pauke, Tympano.** Bey den Alten wurde jedes Instrument, welches aus einem hohlen Körper, oder aus einem Reife bestand, worüber eine Haut ausgespannt war, mit diesem Namen bezeichnet. Jetzt versteht man darunter bloß die so genannte Kesselpauke, die aus einem kupfernen oder messingenen Kessel besteht, über welchen an einem eisernen Reife eine gegerbte Fellschale aufgespannt ist, die vermittlest eiserner Schrauben mehr oder weniger angezogen, oder höher und tiefer gestimmt werden kann, und mit einem hölzernen Plektrum, welches man einen Wirbel nennt, geschlagen wird. Die Pauke gehörte seit mehreren Jahrhunderten eigentlich unter die Kriegsinstrumente, und wurde wegen ihres starken Tones insbesondere dazu bestimmt, die Grundstimme bey einem Trompeterchore zu machen; \*) weil aber dieses Instrument nur einen einzigen Ton angeben kann, so bedient man sich derselben jederzeit zwey, von ein wenig verschiedener Größe, um sowohl den Grundton, als auch die Dominante des Tonstückes zu haben. Die kleinere wird in den Grundton, die größere aber in die eine Oktave tiefere Dominante desselben gestimmt. Wenn man sich der Pauken in dem Orchester bedient, müssen die Wirbel, womit sie geschlagen werden, mit einem Ringe von Filz belegt, oder mit einem andern, nicht allzu harten Material, überzogen seyn, das mit der sehr starken Ton dieser Instrumente etwas gedämpft, und dadurch verhindert wird, daß er die übrigen Instrumente nicht zu sehr überdöne.

Die Pauker schlagen selten, wenn ihr Instrument bloß bey dem Trompeterchore gebraucht wird, die ihnen vorgeschriebenen beyden Töne ganz einfach an, sondern sie bedienen sich, wenn sie, wie bey den Aufzügen, und besonders bey den Intraden, das Instrument mit starkem Tone hören lassen können, gewisser Verzierungen der Schlagmanieren, von welchen folgende die gewöhnlichsten sind:

1) Die einfache Zunge, z. B.



2) Die doppelte oder geriffene Zunge, als:



anstatt



3) Die getragene Zunge, z. B.



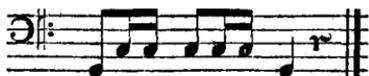
anstatt



4) Die ganze Doppelzunge, z. B.



anstatt



\*) Ehedem führte jedes Reuter-Regiment ein Paar Pauken; sie sind aber seit geraumer Zeit abgeschafft worden, weil sie im Felde allenthalben einige Mannschaft zur Bedeckung erforderten.

5) Die Doppelkreuzschläge, als:



6) Der Wirbel, 3. E.



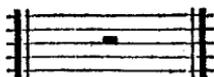
und 7) der Doppelwirbel, als:



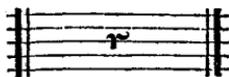
Einigen Unterricht über das Eraktemen der Pauken findet man in Altenburgs Heroisch: musikal. Trompeter: und Paukertunst.

Paukenymbeln, waren bey den Hebräern und Griechen Schlaginstrumente von Erz, die mit den sogenannten Becken übereinkommen, deren man sich heut zu Tage bey der Janitscharen: Musik bedient.

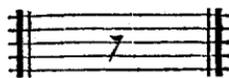
Pause, oder Schweigezeichen. Weil aus verschiedenen Ursachen die Stimmen eines Tonstücks nicht alle zugleich vom Anfange bis zum Schlusse desselben gleichsam in einem Odem fortgehen können, so hat man Zeichen nöthig, durch welche bestimmt wird, wenn, und wie lange diese oder jene Stimme nicht mit in die Harmonie des Ganzen einstimmen soll; diese Zeichen nennet man Pausen. Wenn der Werth der Noten, welche eine Stimme in diesem oder jenem Takte vorzutragen hat, den Umfang des Taktes noch nicht ausfüllet, bedient man sich der so genannten kleinen Pausen, mit welchen statt der Noten der bestimmte Umfang des Taktes ergänzt wird. Es sind daher eben so viel Gattungen der kleinen Pausen nöthig, als es Gattungen der Zergliederung einer Taktnote in Noten von geringerem Werthe giebt. Man hat also



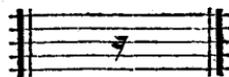
die Zweyviertel: Pause,



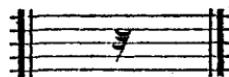
die Wiertel: Pause,



die Achtel: Pause,



die 16 Theil Pause,



die 32 Theil Pause, u. s. w.

Bey den kleinern Pausen, die man auch überhaupt *Sospiren* nennet, bedient man sich zuweilen, so wie bey den Noten, eines darauf folgenden Punktes, wodurch der Werth einer solchen Pause um die Hälfte vermehrt wird; daher schreibt man den Satz bey Fig. 1. auch so, wie bey Fig. 2.

Fig. 1.



Fig. 2.



Man hat aber auch Pausen nöthig, wodurch das Stillschweigen eines oder mehrerer vollen Taktes bezeichnet wird. Zu diesem Behufe bedient man sich des Schweigezeichens eines einzigen Taktes bey Fig. 3; des Schweigezeichens zweyer Takte bey Fig. 4. und des Schweigezeichens von vier Takten bey Fig. 5. die man große Pausen nennet, bey welchen gewöhnlich der Werth

ihrer Taktsetzung noch überdies mit Ziffern angezeigt wird, wie bey Fig. 6.

Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5.

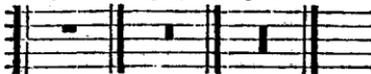
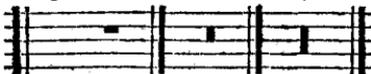


Fig. 6. 1. 2. 4.

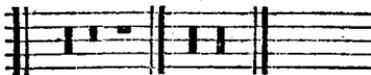


Vermitteltst dieser drey Zeichen wird jede Zahl der zu schweigenden Takte vorgestellet; z. B.

3. 5. 6.

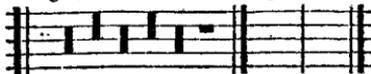


7. 8. etc.



Wenn viele Takte unmittelbar nach einander zu pausiren sind, wie z. B. bey Fig. 7, pflegt man auch die Pausenzeichen auszulassen, und bloß die Zahl der zu pausirenden Takte zwischen zwey Taktstrichen anzuzeigen; so schreibt man z. B. anstatt die Zeichen der 21 Takte bey Fig. 7 auszuscheiden, bloß die Zahl derselben über die Linien, wie bey Fig. 8.

Fig. 7. 21. Fig. 8. 21.



**Pausiren** heißt, bey dem Vortrage einer Stimme die in derselben vorkommenden Schweigezeichen nach Maaßgabe der Taktbewegung abzählen, um den Zeitpunkt genau zu treffen, mit welchem der Vortrag der darauf folgenden Noten angefangen werden muß.

**Pavane.** Die Melodie eines veralteten sehr ernsthaften Tanzes von gleicher Benennung, der diesen Namen daher erhalten hat, weil immer ein Länger vor dem andern,

solche Schritte und Bewegungen machte, die man mit dem Rade eines Pfaucn verglich.

**Pectis.** Ein Saiteninstrument der Griechen, welches nach dem Arbenäus die Dichterin Sappho erfunden haben soll.

**Pedal.** Diejenige Clavatur der Orgel, die mit den Füßen tractirt wird, und die, weil man bloß die Grundstimme darauf spielt, nur die große und kleine Oktave enthält. Das Pedal hat sein eigenes Pfeifwerk, welches hauptsächlich aus tiefen und zugleich durchschneidenden Registern bestehet, und wenigstens eine Stimme enthalten muß, die eine Oktave tiefer ist, als das Prinzipal, oder eine andere Hauptstimme des Hauptmanuals. In großen Orgeln hat es seine besondern Bälge, welchen man wegen der Größe des Pfeifwerks einen stärkern Grad des Windes giebt, als im Manuale. Durch das Pedal, welches gemeinlich vermittelt einer Koppel mit dem Hauptmanual verbunden werden kann, hat die Orgel erst einen merklichen Grad der Vollkommenheit erlangt. Es wurde in der zweyten Hälfte des 17ten Jahrhunderts von einem Deutschen, mit Namen Bernhardt, erfunden. Man hat diese Erfindung auch benutzt, Pedale als Saiteninstrumente von der Clavierart zu verfertigen, um sie unter den Clavieren als ein Gestelle anzubringen, und sich ihrer zur Privatübung zu bedienen. Von dem Tractement des Pedals handelt Perri, in seiner Anweisung zur praktischen Musik.

**Pedalbank.** Weil es theils die Länge der Pedalclaves, theils auch das Tractement derselben mit den Füßen nicht zuläßt, daß man sich bey dem Spielen des Pedals eines Stuhls bediene, so wird über die Clavier desselben eine Bank gesetzt, unter welcher die Claves hingleiten, und sich ungehindert bewegen lassen.

**Pedalharfe, s. Harfe.**

**Penorcon.** Ein veraltetes Instrument, welches unter die Saitungen der Zither gehöret. Es hat einen sehr breiten Hals und 9 Messingsaiten, die mit den Fingern gerissen werden.

**Pentachord**; eine Tonreihe von fünf diatonischen Klangstufen. Die Griechen theilten ihr System, welches man in dem Artikel Tetrachord findet, wegen des Tonos Pros Lambanomenos (unser großes A) auch in Pentachorde ab. Man machte nemlich die Einrichtung so, daß man aus der nemlichen Anzahl von Tönen eben so viel Pentachorde bildete, als man Tetrachorde hatte. Das erste ging von dem Tone Proslambanomenos bis zum Tone Hypate Mese, oder vom A bis e; das zweyte von Lichanos Hypaton bis zur Mese, das ist, vom d bis a; das dritte erstreckte sich von dem Tone Lichanos mese bis Neto synemmenon, oder vom g bis d, das vierte von Mese bis Neto diezeugmenon, oder vom a bis e, und das fünfte von Paraneite diezeugmenon bis Neto hyperbolaeon, das ist, vom d bis a. S. Forkels allg. Geschichte der Musik. Th. 1. S. 329.

**Pentatonon**. Ein Intervall von fünf ganzen Tönen, oder die übermäßige Secste.

**Pentecontachordon**. Ein Clavier-Instrument, welches zu Anfang des 17ten Jahrhunderts von einem Neapolitanischen Cavalier, mit Namen Fabio Colonna, erfunden worden, aber schon längst wieder außer Gebrauch gekommen ist. Jeder ganze Ton war auf diesem Instrumente in vier Theile getheilt, und jeder Theil hatte seine eigenen Saiten, damit man die reinen Tonverhältnisse in allen Klanggeschlechtern ausüben konnte. Dieses Instrument wurde von dem Erfinder desselben auch Licea genannt.

**Per**, durch, für; z. E. Sonata per il Violino Solo, Sonate für die Violine allein.

**Perdendo**, verklingend, s. diminuendo.

**Perdendosi**, sich verklingend, bedeutet eben so viel, wie perdendo oder diminuendo.

**Periode**. Ein Kunstwort, welches aus der Redekunst entlehnt ist, und die Vereinigung verschiedener Sätze, das ist verschiedener solcher einzelnen melodischen Theile bezeichnet, die an sich einen vollständigen Sinn bezeichnen, durch ihre Verei-

nigung aber eine Idee, oder vielmehr den Ausdruck einer Empfindung, in einem gewissen Grade von Vollständigkeit darstellen. So wie sich in der Rede die Periode mit einem vollkommnen Ruhepunkte des Geistes endigt, den man in der Sprachschrift mit einem Punkte bezeichnet, eben so muß sich in der Musik die Periode mit dem vollkommensten Ruhepunkte des Geistes schließen, den man eine Cadenz nennet. Ueber dieses Kennzeichen der Periode scheint man jedoch in der Musik nicht völlig einerley Meinung zu seyn, denn viele nennen oft einen solchen Theil eines ganzen Tonstückes eine Periode, der an sich nur einen vollständigen Sinn bezeichnet, und den man in der Sprache einen Satz nennet.

Der Mangel dieser Uebereinstimmung mag wohl daher entstehen, weil man sich theils auch in einer ausgeführten Rede sehr oft nur eines einzigen Satzes zu einer Periode bedient, welches in der Musik nur zuweilen bey ganz kurzen Tonstücken, wie z. E. bey Liedern oder Sätzen, geschieht; theils auch daher, daß in einer ausgeführten Rede viele Perioden nach einander verbunden sind, in der Musik aber bey einem ausgeführten Tonstücke nach dem Verhältniß einer Rede nur wenige Cadenzen gemacht zu werden pflegen.

In diesem Werke ist das Wort Periode jederzeit so gebraucht, daß es einen Theil eines Tonstückes bezeichnet, der sich mit einer Cadenz endigt.

**Periodenbau**, bezeichnet die größere oder kleinere Anzahl der Sätze, die zu einer Periode vereinigt werden, und zugleich die Art, wie diese Vereinigung geschieht. In der Musik muß man bey dem Periodenbau noch außer dem innern und die Materie oder den Ausdruck der Empfindungen betreffenden Zusammenhang der einzelnen Sätze, die zu einer Periode vereinigt werden, auf folgende Stücke, welche die Form betreffen, Rücksicht nehmen:

- 1) auf die rhythmische Beschaffenheit der zu verbindenden einzelnen Sätze,

2) auf die interpolirte Beschaffenheit derselben, das heißt, auf die Beschaffenheit ihrer Endigungsformeln, und zwar a) in wie ferne sie einen mehr oder minder merklichen Ruhepunkt des Geistes enthalten, und b) in wie ferne der Gebrauch der besondern Gattungen solcher Endigungsformeln auf unser Gefühl einen befriedigenden oder unangenehmen Eindruck macht, \*) und

3) auf die verschiedenen Arten der Vereinigung mehrerer einzelner Sätze in die Form eines einzigen Satzes.

Alles hierher gehörende, in so weit es der Zweck dieses Werkes erlaubt, findet man in dem Artikel *Abfatz*.

Weitläufigern Unterricht über den Periodenbau habe ich in dem dritten Theile meiner Anleitung zur Composition zu geben versucht. *Periodonicus*, oder ein *Kreis-Kämpfer*, wurde ein solcher Tonkünstler bey den Griechen genannt, der in allen der so genannten heiligen Spiele den Preis erhalten hatte. Siehe *Musikalische Wettstreite*.

*Pesante*, schwerfällig, langsam.

*Petteia*. Ein Theil der *Melodie* der Griechen, welcher den Tonsetzer belehrte, welche Töne ausgelassen und welche gebraucht werden sollten, wie oft ein Ton wiederholt werden dürfte, und mit welchem Tone ein Gesang angefangen und geschlossen werden mußte.

*Pfeifenbret*. Damit die Pfeifen in der Orgel, die mit ihren Füßen in dem Pfeifenstocke stehen, nicht umfallen, werden sie entweder an ein Bret angehängt, oder es werden in ein Bret Kerben eingeschnitten, in welchen sie ruhen. Bey kleinem Pfeifenwerke sind durch das Pfeifenbret Löcher gehohlet, durch welche die Pfeifen gesteckt werden.

*Pfeifenstock*, ist in der Orgel ein Stück Bohle von Eichenholz, aus

welchem ein Register Pfeifen mit den Füßen in Löchern stehen. Dieses Stück Bohle, in welches die Löcher zu den Pfeifen in eben der Weite und Ordnung gehohlet sind, wie in den Cancellen der Windlade, und in dem zwischen der Windlade und dem Pfeifenstocke befindlichen Registerzuge, wird auf die Windlade aufgeschraubt, damit der Wind bey der Eröffnung der Cancellen Ventile aus den Cancellen durch die Löcher des Pfeifenstocks in die Füße der Pfeifen dringen, und so zur Ansprache bringen kann. *S. Orgel*.

*Pfeifwerk*. Darunter versteht man die sämmtlichen Pfeifen einer Orgel, die man in Fibernstimmen und Schnarrwerke unterscheidet, und von welchen, überhaupt betrachtet, schon in dem Artikel *Orgel* gehandelt worden ist. Die verschiedenen Arten und Gattungen der Fibern- und Schnarrwerke findet man unter ihren eigenen Artikeln angezeigt, und, so viel der Raum erlaubt, ihren Unterscheidungscharakter beschrieben.

*Pfropfschraube*, ist diejenige am Kopfstücke einer Flöte angebrachte Schraube, wodurch der Pfropf über dem Rundloche derselben höher und tiefer geschoben werden kann. *S. Flöte*.

*Philomelos*, bedeutete bey den Griechen eben so viel, wie bey uns, Liebhaber der Musik.

*Phonagogus*. Der Hauptsak oder Führer in der Fuge. Siehe *Führer*.

*Phonascus*, (ein *Stimmpfleger*) war bey den Alten, besonders bey den Römern, eine Person, die dazu bestellt war, einem Sänger oder Redner durch gewisse Zeichen zu erinnern, wenn er durch Uebertreibung der Stimme, oder durch die Hitze im Vortrage Gefahr lief, den guten Ton der Stimme zu verlieren. So hielt sich z. B. der Kaiser Nero einen solchen *Phonascus*, ohne dessen Gegenwart er nie redete oder sang, und der den ausdrücklichen Befehl

\*) Die Endigungsformeln der Absätze haben nemlich das Eigenthümliche, daß in vielen Fällen zwey Absätze einerley Art, in einer und eben derselben Tonart nicht ohne Beleidigung des Gehörs nach einander gesetzt werden können. *S. Abfatz*.

Befehl hatte, ihn, wenn er zu laut sprach, zuerst zu erinnern, im Falle aber diese Erinnerung fruchtlos blieb, ihn den Mund mit einem Ende zu verstopfen. S. Forkels all. Geschichte der Musik. Th. 1. S. 487.

Phorbion, s. Capistrum.

Phorminx, war ein altes Saiteninstrument der Griechen, dessen Beschaffenheit aber nicht bekannt ist. Homer läßt gewöhnlich seinen Barden damit ihre Lieder begleiten.

Photinx. Ein uraltes flötenartiges Blasinstrument der Aegyptier, welches gebogen war, und bey seinem Traktament gegen das rechte Ohr gehalten wurde.

Phrygisch. Der Name einer der authentischen Tonarten der alten Griechen; sie wird nach dem Plinius nebst der Lydischen und Dorischen Tonart für eine der ältesten gehalten, und nach dem Apulejus schickte sie sich vorzüglich zu feyerlichen Gesängen. In ihrer Tonleiter liegen die beyden halben Töne zwischen der ersten und zweyten und zwischen der fünften und sechsten Stufe, sie entspricht daher unserer Tonleiter *o f g a h c d* — e. Die Melodien zu folgenden Kirchentliedern sind in dieser Phrygischen Tonart gesetzt, hin und wieder aber in Ansehung einzelner Töne nach den neuern Tonarten modificirt worden:

- 1) Herr Jesu Christ wahr'e Mensch und Gott ic.
- 2) Es woll uns Gott genädig seyn ic.
- 3) Christus der uns selig macht ic.
- 4) Ach Herr mich armer Sünder ic.
- 5) Christum wir sollen loben schon ic.
- 6) Ach Gott vom Himmel sieh darein ic.

Piacevole, gefällig.

Piacimento, s. a piacimento.

Pianissimo, s. den folgenden Artikel.

Piano, (abgekürzt *pia.* oder *p.*) schwach, oder mit leiserem Töne. Mit diesem Worte wird derjenige Grad der Schwäche des Tones bezeichnet, der noch einen größern Grad der Schwäche für das Pianissimo (am leisesten) übrig läßt. Bey dem Vortrage solcher

Tonstücke, in welchen sich keine besondere Solostimme hören läßt, kann man den Grad der Stärke des piano leicht dadurch bestimmen, daß man zu einem vorkommenden pianissimo noch einen schwächern Grad des Tones übrig zu behalten sucht. Bey der Begleitung einer Singstimme, oder eines concertirenden Instrumentes hingegen muß das piano der Beschaffenheit der Stimme oder des Instrumentes, welches man begleitet, angepaßt werden, und in diesem Falle gebet es oft in das pianissimo über. So muß z. B. die Tenorstimme, wenn sie nicht vorzüglich stark ist, schwächer begleitet werden, als die Bassstimme, weil jene, als eine tiefere Stimme weniger durchdringend ist, als diese, und weil sie noch überdies von den mehresten begleitenden Stimmen überstiegen wird. Selbst bey Stimmen von einerley Art muß man sich mit dem piano nach ihrer besondern Stärke oder Schwäche richten. Eben so verhält es sich auch bey der Begleitung eines concertirenden Instrumentes; die obligate Violine verlangt eine schwächere Begleitung, als die obligate Violine, und die Flöte muß wegen ihres schwachen Tones schwächer begleitet werden, als die Oboe oder das Clarinet, u. s. w.

Bey dem Wechsel des piano mit dem forte ist es höchst notwendig, daß alle Ausfühler zugleich auf der mit piano bezeichneten Note mit der dazu nöthigen verminderten Stärke des Tones anfangen, denn geschieht dieses nicht, so gebet die Absicht dieses Wechsels, und die Wirkung, die dadurch hervorgebracht werden soll, größtentheils verloren.

Ein noch sehr oft merklicher Fehler ist dieses, daß bey dem piano die Hauptstimmen, von den Blasinstrumenten zu sehr überdrönt werden. Dieser Uebelstand zeigt sich besonders in dem Falle, wenn Tonstücke, die für ein Orchester gesetzt sind, in welchem die Hauptstimmen zahlreich besetzt werden, auch in solchen Orchestern ausgeführt werden sollen, wo die Hauptstimmen nur spärlich besetzt werden können; in diesem Falle ist es feynlich, weil man anseht so viele Blasinstru-

mente zu den Tonstücken setzt, den Blasinstrumentisten oft unmöglich, diesen Uebelstand zu vermeiden.

Pianofort, *f.* Fortepiano.

Piano forte, kommt auch oft in *p. f.* abgekürzt in den Notenstimmen vor, und zeigt an, daß die unmitteibar nach der schwach intonirte Note folgende, wieder mit starkem Tone vorgetragen werden soll.

Pianofort; Guitarre, *f.* Guitarre.

Piccolo, klein; *z. E.* Flauto piccolo, Violino piccolo, eine kleine Flöte, eine kleine Violine.

Pietoso, theilnehmend, mitleidig.

Piffaro, *f.* Querpfiffe.

Piktiren, *f.* Piquiren.

Pilotiden sind die Abstrakten in der Orgel.

Piquiren, Piktiren. Mit diesem Ausdruck bezeichnet man bey den Geigeninstrumenten eine besondere Art des Bogenstriches, bey welcher auf einem einzigen Striche viel stufenweise nach einander fortschreitende Töne ganz kurz abgestoßen werden. Man bezeichnet diese Art des Striches mit Punkten über den Noten, über welche noch ein Bogen gezogen wird; *z. B.*



Die Ausführung laufender Noten in geschwinder Bewegung in dieser Art des Striches überläßt man den Concertspielern, die sich darinne besonders geübt haben; bey Noten aber, die auf eben derselben

Stufe wiederholt, und in einer mäßigen Bewegung vorgetragen werden, bedient man sich dieser Art des Striches auch in den Ripienstimmen; *z. B.*



oder



Più, (mehr) dient zur nähern Bestimmung der Wörter, welche die Bewegung des Tactes, oder die Stärke des Tones anzeigen, als

Più allegro, geschwinder. Dieser Ausdruck kommt oft mitten in einem Tonstücke vor, wo die Bewegung auf einmal merklich geschwinder werden soll.

Più forte, (abgekürzt più *f.*) stärker.

Più tosto, lieber; *z. E.* Adagio, più tosto andante, langsam, mehr (oder lieber) nach Art des Andante.

Pizzicato, (abgekürzt *piz.*) gekneipt, geschneilt, kommt bloß in den

Stimmen für Bogeninstrumente vor, und bedeutet, daß die Noten nicht mit dem Bogen intonirt, sondern mit den Fingern, wie bey der Harfe oder Laute, gekneipt oder gerissen werden sollen. Die Stelle, wo wieder mit dem Bogen gespielt werden soll, wird alsdenn mit *col' arco* (abgekürzt *col' ar.*) angezeigt.

Bey der Violine und Virole thut man bey dem Vortrage des *pizzicato* am besten, wenn man das Instrument in seiner gewöhnlichen Lage läßt, und die Noten mit dem Zeitgesinger der rechten Hand abkneipt,

weil man in diesem Falle nicht nöthig hat, bey dem geschwinden Eintritt des col' arco das Instrument erst wieder in seine gewöhnliche Lage zu bringen.

**Plagalisch**, hergeleitet, oder entlehnt, wurde bey den Griechen eine Tonart genannt, wenn sich dabey der Gesang zwischen den Grenzen ihrer Dominante und der Oktave derselben aufhielt. Siehe Tonart.

**Plainchant**. Der französische Name des Cantus firmus oder des Choralsanges.

**Plaisanterie**. Unter diesem Namen verfertigte man in der ersten Hälfte des verwidnenen Jahrhunderts dieses Konstück fürs Clavier, die aus verschiedenen nicht allzuweit ausgeführten Sätzen von munterm und angenehmen Charakter, und mit darunter gemischten Tanzmelodien bestanden.

**Plectrum**. Mit diesem Worte bezeichneten die Alten ein Instrument, womit ein sonorer Körper zum Klange gebracht wird, wie z. B. das Strüchlein Feder oder Elfenbein, mit welchem die Saiten der Zitherartigen Instrumente gerissen, oder wie die beyden Strüchlein Holz, mit welchen die Saiten des Pantaleons und Hackbrettes geschlagen werden. Einige begreifen auch den Bogen der Geigeninstrumente darunter.

**Plochklötte, Plochklötte**, oder auch **Plochkpfeife**. Diesen Namen führte vor Zeiten eine Art der Blasinstrumente, von welchen in der Folge eine Gattung derselben den Namen Flute à bec oder Flute douce erhalten hat, und die man in dem Artikel Flute à bec beschrieben findet.

**Ploke**, (lat. Nexus) war bey den Griechen eine Sekmanier von abwechselnden Sprung, und stufenweis auf einander folgenden Tönen. Aufwärts gehend wurde sie nexus rectus, abwärts gehend nexus anacamplos, und auf- und abwärts gehend nexus circumstans genannt.

**Pneumatische Orgel**, s. Orgel. **Po.** Eine der Graunischen Sylben zum Gebrauche bey dem Solfeggiren. **S.** Colmisation, und **Solfeggiren**.

**Pocchetta**, s. Pochs.

**Pochs**, oder **Pochette**. Eine ganz kleine Violine, mit einem nach Verhältniß des kleinen Corpus ziemlich langen Halse und Griffbrette, die ihren Namen daher erhalten hat, weil man sie gemeiniglich in der Tasche zu tragen pflegt. Es bedienen sich dieses Instrumentes nur noch zuweilen die Tanzmeister bey dem Privatunterrichte solcher Scholren, bey denen sie keine Violine antreffen.

**Poco**, oder un poco, ein wenig, ist ein sehr gebräuchliches, und zur nähern Bestimmung verschiedener Kunstausdrücke dienendes Wort; daher findet man oft poco andante, poco allegro, poco presto, poco forte, ein wenig stark, wird gemeiniglich in poc. l. oder pf. abgekürzt.

**Point d'orgue**, s. Orgelpunkt. **Polnischer Vokal**, oder **Vokal**. So nennet man gemeiniglich die größte Gattung des Dudelsacks. Siehe Sackpfeife.

**Polonoise**. Ein kleines Konstück zum Nationaltanz der Polen von feyerlichem gravitarischem Charakter, welches sich in seiner melodischen Einrichtung von allen übrigen Konstücken sehr merklich auszeichnet. Sie wird jederzeit in den Dreyvierteltakt mit dem Niederschläge anfangend, gesetzt, dessen Bewegung ohngefähr zwischen Allegro und Andante das Mittel hält. Wegen der unbestimmten Figur des Tanzes bindet man sich dabey an keine bestimmte Taktzahl; die beyden Theile, aus welchen sie besteht, und die beyde in der Haupttonart schließen, können daher, wenn nur der Rhythmus geradzählig bleibt, eine willkührliche Anzahl von Takten enthalten, dabey liebt sie in dem zweyten Takte ihrer melodischen Theile einen merklichen Einschnitt. Ihr Eigentümliches aber, wodurch sie sich von allen andern Konstücken unterscheidet, besteht darinne, daß alle Cäsuren ihrer Einschnitte, Absätze und Cadenzen ohne Ausnahme auf den schlechten Takttheil fallen müssen. Nach dem Zeugnisse aller derjenigen Konkünstler, die sich etliche Zeit in Polen aufgehalten haben, tragen die Polonoisen, die man in Deutschland fest, selten das Originalgepräge des polnischen Geschmacks. Die Polen so. nenen ihre

Cadenzen jederzeit so, daß sie eine Einleitung von vier Sechzehntheilen enthalten, von welchen das letzte in das Semitonium modi tritt, welches bey dem Schlußtone vorgeshalten wird; z. E.



oder



Ferner enthält die achte Polonoise niemals diejenige Notenfigur, in welcher dem Achtel zwey Sechzehnthelle nachfolgen, die eine Lieblingsfigur der deutschen Polonoisen ist, nemlich



eben so wenig ist die Halbcadenz mit einem Viertel-Vorschlage unter den Polen beliebt, nemlich



sondern ihre Halbcadenzen sind immer auf folgende und ähnliche Art geformt:



oder



Ehedem war sowohl der polnische Tanz selbst, als auch der in der Melodie desselben herrschende Geschmack in Deutschland beliebter, als in den letzten drey oder vier Decennien des verwichenen Jahr-

hundersts, und man setzte nicht selten ganze ausgeführte Sätze in diesem Geschmacke, so wie überhaupt die Polonoise in den ältern Parthien für Instrumentalmusik, und in den so genannten Saiten stets eine Stelle behauptete. Neuerlich scheint sich sowohl der Tanz selbst, als auch der Geschmack an diesen Melodien wieder aus seiner zeitlichen Vergessenheit heraus zu winden.

**Polycephalos**, oder der vielköpfige Nomos, soll eine Erfindung der Minerva gewesen seyn, die das Fischen der Schlangen ausgedrückt haben soll, mit welchen nach der Fabel das Haupt der Medusa bedeckt gewesen ist.

**Polychord**. Ei. neues Vogeninstrument, welches im Jahre 1799 von dem Hrn. Friedr. Hillmer in Leipzig erfunden, und in dem zosten Stücke der allg. musikalischen Zeitung des genannten Jahres von dem Erfinder selbst auf folgende Art beschrieben worden ist. „Dieses Instrument gleicht in Ansehung des Baues einem Contrabaße. Die Größe des Körpers ist jedoch nur 16 Zoll Länge ohne Hals, und 10½ Zoll Breite. Das Griffbret ist 11 Zoll lang und 4 Zoll breit. Es unterscheidet sich von andern Streichinstrumenten dadurch, daß es erstens 10 Saiten und dann ein bewegliches Griffbret hat, welches mittelst eines leichten Mechanismus, je nachdem es die Stimmung erfordert, verlängert oder verkürzt werden kann. Nämlich, um eine höhere Stimmung zu haben, braucht man nicht die Saiten schärfer anzuspinnen, sondern nur das Griffbret zu verkürzen, wodurch auch die Unterhaltung des Instrumentes wenig kostspielig wird, weil nicht so viel Saiten springen. Der Umfang dieses Instrumentes ist von 2 Oktaven, vom ungestrichenen c bis zum zweygestrichenen c; das heißt, die erste der zehn Saiten ist im ungestrichenen c, die letzte im zweygestrichenen c gestimmt. Es hat, wie die Violine, Darmsaiten, von denen vier bespannen sind.“ Die besondern Vorzüge des Instruments bestehen darin, daß man mit größter Leichtigkeit Kan-

„fer und Passagen in Terzen, Sexten, Oktaven und Decimen auch im schnellsten Tempo machen kann. Ganz besonders gut nimmt sich das Instrument in arpeggirenden Sätzen aus, und selbst beim Arpeggio kann man von dem Klageolet Gebrauch machen. Wegen der Vielheit der Saiten kann es auch als Harfe oder Guitare gebraucht werden, und eignet sich dadurch noch besonders zur Begleitung des Gesanges. Der Ton ist voll und angenehm.“

**Polyphonische Schreibart.** Man versteht darunter ein Tonstück, in welchem mehrere Stimmen den Charakter einer Hauptstimme behaupten, und in welchem die Empfindungen mehrerer Personen ausgedrückt sind. S. Hauptstimme.

**Pommer, oder Bombard.** Eine Art veralteter Blasinstrumente mit einem Rohre, die ihren Namen von dem italienischen Zeitworte *bombare* (summen oder brummen) erhalten zu haben scheinen, und daher auch von den Italianern *Bombardi* genannt wurden. Sie waren vor ohngefähr 200 Jahren sehr gebräuchlich, und man bediente sich derselben, so wie es damals überrhauert bey jeder Art der Blasinstrumente ähnlich war, in verschiedenen Dimensionen, so daß man alle vier Hauptstimmen, nemlich Diskant, Alt, Tenor und Bass, mittelst derselben besetzen konnte. Das Corpus dieser Instrumente war ausgesöhrt, und hatte unten eine offene, der Hoboe ähnliche Stütze, sechs Tonlöcher für die Finger, eins für den Daum, und verschiedene Klappen. Ihr Unterschied von dem alten Fagotte oder *Dolcian* bestand darinne, daß sie, nicht wie dieser, eine gedoppelte Röhre hatten, die unten verdeckt war, sondern ihre Röhre ging gerade aus, so wie bey unserer Hoboe, die auch von der kleinsten Gattung dieser Instrumente, nemlich von der Schallmey, abstammet. Die größten Gattungen bestanden aus zwey Stücken, und waren in der Mitte zusammen gesetzt. Das Rohr, mittelst dessen sie intonirt wurden, traktirte man nicht so, wie bey dem Fagotte, oder bey der Hoboe, sondern es wurde,

so wie bey der Schallmey, eine Kapsel oder Wäsche mit einem Mundloche darüber geschoben, in welche die Luft, die das Rohr von selbst auffangen mußte, geblasen wurde.

Man hatte von dieser Art der Blasinstrumente folgende Gattungen:

- 1) Den großen *Sassommer*, ital. *Bombardone* genannt, ein ungeheures Instrument, welches etwas über fünf Ellen lang war, weswegen auch die Luft mittelst einer solchen krummen Röhre, die man an dem Fagotte das *Es* nennet, hinein geblasen werden mußte, damit das Instrument hoch genug gehalten werden konnte, um mit den Händen die Tonlöcher und Klappen, (von welchen letztern es zwey für die Finger, und auf der untern Seite, zwey für den Daum hatte) erreichen zu können. Der Umfang dieses Instrumentes erstreckte sich von dem *Contra* F bis zum *f* der kleinen Oktave;
- 2) Den gewöhnlichen *Sassommer*, ital. *Bombardo*, ebenfalls mit vier Klappen, dessen Umfang sich von dem großen bis zum eingestrichenen *c* erstreckte;
- 3) Den *Tenorpommer*, den man auch *Vassettpommer* nannte, und dessen Ambitus sich von dem großen bis zum eingestrichenen *c* erstreckte;
- 4) Den sogenannten *Nicolo*, dessen Umfang nur von dem kleinsten *c* bis zum eingestrichenen *g* reichte, und der nur eine einzige Klappe hatte;
- 5) Den *Altpommer*, *Bombardo piccolo*, der ebenfalls nur eine Klappe, und den Umfang von dem kleinen *g* bis zum zweygestrichenen *a* hatte, und
- 6) Den *Diskantpommer* oder die *Schallmey*, die man unter ihrem eigenen Artikel beschreiben findet.

Man hat den Ton dieser Instrumente auch bey dem Pfeiswerke der Orgel nachzuahmen gesucht, und man findet in den ältern Orgeln ein offenes Schaarwerk unter dem Namen *Bombard* von 16 oder 8

**Fußton.** S. Praetorii Syntag. Mus. Tom. II. Cap. X.

**Pomposo,** prächtig, erfordert einen nachdrücklichen, ernsthaften und volltönigen Vortrag, bey welchem die Noten eine ähnliche Behandlung erfordern, wie diejenige, von welcher schon in dem Artikel *Con gravita* geredet worden ist.

**Ponticello.** Der Steg auf den Vogeninstrumenten. Man trifft dieses Wort zuweilen in den Stimmen für Vogeninstrumente an, wo es anstatt *sul ponticello* (über dem Stege) gebraucht wird, und anzeigt, daß der Vogen ganz nahe am Stege geführt werden soll, wodurch der Ton eines Geigeninstrumentes eine eigene Modification erhält, und dem Tone einer sehr scharf intonirten Orgelpfeife gleicht, die fast übersehen will. Diese Art des Vogenstriches läßt sich nur bey gestrichenen Noten anwenden, und ist nur auf den tiefen Saiten des Instrumentes gebräuchlich.

**Portamento di voce,** das Tragen der Stimme. Man versteht darunter eine gewisse Biegsamkeit bey der Intonation der Töne in cantabeln Sätzen, die sich besser empfinden oder praktisch zeigen, als beschreiben läßt.

**Portés selles,** oder auch, wie einige wollen, *Boute-selles*, ist ein Feldstück der Trompeter, womit der Cavallerie das Zeichen gegeben wird, daß ausgerückt werden soll. Es besteht aus drey sogenannten Rufen, und aus drey hohen und tiefen Posfen. S. Feldstück.

**Posaune,** Trombone. Ein Blasinstrument von Blech ohne Tonlöcher, welches sich durch seine besondere Einrichtung von allen übrigen Instrumenten dieser Art sehr merklich auszeichnet, und dadurch ein ziemlich hohes Alterthum verräth. In Ansehung der Form und des Eraktementes kömmt die Posaune der Trompete am nächsten, sie unterscheidet sich aber auch sehr merklich von derselben dadurch, daß das Instrument aus zwey Theilen besteht,

die sich in zwey Scheiben enger zusammen und weiter aus einander ziehen lassen. Die Posaune bestehet nemlich 1) aus dem Hauptstücke, welches bey dem Eraktemente derselben mit der linken Hand gehalten wird, und 2) aus den sogenannten Stangen, oder aus zwey verbundenen dünnen Röhren, die in die beyden Röhren des Hauptstückes passen, und vermittelst der rechten Hand bey dem Blasen weiter aus dem Hauptstücke heraus, oder weiter in dasselbe hinein gezogen werden. Durch dieses Ziehen bedimmt die Röhre des Instrumentes eine verschiedene Länge, wodurch mehr Töne auf demselben herausgebracht werden können, als außerdem möglich seyn würde. Man hat von diesem Instrumente verschiedene Dimensionen, die man mit den Namen *Alt*; und *Tenorposaune* bezeichnet. \*) Jede Posaune hat drey Hauptzüge, nemlich einen bey dem Mundstücke, bey welchem das Instrument sieben Töne angiebt, nemlich das *Contra*; A und die *Töne* A, e, a, c, e, gis, a; der andere Zug ist bey dem Hauptstücke, und vermittelst desselben bringt der Spieler die *Töne* G, d, g, h und *d* hervor; der dritte Zug ist ohngesähr 3 bis 4 Zoll lang außer dem Hauptstücke, und giebt die *Töne* F; c, f. Auf der *Tenorposaune* ist noch ein vierter Zug gebräuchlich, bey welchem die Stangen so weit hinaus gezogen werden, als der rechte Arm reichen kann, und dann giebt das Instrument die *Töne* E, H und B. Auf der *Alt*; oder *Quintposaune* bekommen die *Töne* durch die drey vorhin beschriebenen Züge ein anderes Verhältniß unter einander, denn der erste Zug giebt d, a, *d*, f, a, c; der zweyte c, g, c, e, g, h, und der dritte f und h.

Das Mundstück der Posaune gleicht dem Mundstücke der Trompeter, hat aber eine weitere Bohrung und nach Verhältniß der Größe

\*) Vor Zeiten hatte man, außer der damals ganz gewöhnlichen Posaune, noch eine *Alt*; oder *Discant*posaune, eine *Quart*posaune und eine *Ostav*posaune, die um eine Oktave tiefer stand, als die gewöhnliche oder gemeine Posaune. S. Praetor. Syntag. Music. T. II. S. 31.

der Alt; oder Tenorposaune einen weitern Kessel.

Vor Zeiten war dieses Instrument eines der vorzüglichsten bey allen Arten der Ausübung der Musik, und besonders der Kirchenmusik. Zeitlir bedienten sich desselben nur noch hier und da einige Stadtpfeifer zur Begleitung des Zinken bey dem sogenannten Abblasen, oder bey dem Neujahrsblasen. Von aller übrigen Musik war es längst entfeynt, bis Mozart in seiner Zauberflöte von neuem darauf aufmerksam machte. Diese neu erregte Aufmerksamkeit hat aber noch keine merklichen Folgen für die Wiedereinführung dieses Instrumentes haben können, weil das Traktament desselben zu sehr vernachlässigt worden war, und weil man wahrscheinlich geneigter ist, lieber Blasinstrumente zu erlernen, deren Gebrauch anseht allgemeiner ist.

**Posaunenbaß.** Ein bekanntes offenes Schnarrwerk im Pedale der Orgel, gewöhnlich von 16 Fußton, und zugleich eine der besten und stärksten Bassstimmen einer Orgel.

**Positiv.** So nennet man jede kleine Orgel ohne Pedal, deren Prinzipal nicht größer ist, als zwey Fuß. Es giebt Positive von verschiedener Größe und Einrichtung. Die größte Gattung derselben enthält, nebst andern Registern von kleinem Pfeifwerke, ein Gedäch von 8 Fußton, und in diesem Falle ist die innere Einrichtung, den Balg ausgenommen, eben so beschaffen, wie in der größern Orgel. Die kleinern Gattungen aber weichen von dem Mechanismus der Orgel darinne ab, daß sie weder der Abstrakten, noch eines Wellenbrettes bedürfen, denn die Windlade derselben ist gerade so lang, als die Breite der Tasteratur, unter welcher der vordere Theil der Lade liegt. Die Cancellen sind nicht weiter von einander entfernt, als die Tangenten, so daß jede Cancellle von ihrer gerade darüber liegenden Taste mittelst eines so genannten *Stochers* oder *Stöcker's* eröffnet wird. Diese Stöcker sind entweder Stückchen Drath, oder schwache Stäbchen von Holz, die in beyden Fällen oben mit einem kleinen Knöpfchen versehen sind. Sie stehen gerade unter den Tasten in Löchern,

die durch den Rahm der Windlade gehohlet sind, und ruhen auf den Ventilen; ihr Knopf aber reicht bis unter die Taste, durch deren Niederdruck das Ventil geöffnet wird. Die übrigen zur Windlade gehöri gen Theile sind schon in dem Artikel Orgel beschrieben worden. Gewöhnlich haben alle Positive nur einen einzigen Balg, der aber gedoppelt, das ist, mit einem Wiederbläser versehen seyn muß, damit der Zufluß des Windes in der Lade nicht unterbrochen wird. Dieser Wiederbläser ist nichts anders, als ein Faltbalg, dessen untere Platte zugleich die obere Platte des eigentlichen Balges ausmacht. Bey dem einfachen Orgelbalge liegt die untere Platte desselben fest, und er zieht durch den Niedertritt seines Clavis, wodurch seine obere Platte in die Höhe gerieben wird, den Wind in sich, der erst nach geschahemem Tritte von der Schwere der Platte und des darauf liegenden Gewichtes in den Windkanal gerieben wird. Ganz anders verhält es sich bey einem doppelten Balge. Bey diesem ist die mittlere Platte befestiget, die untere aber muß nach geschahemem Niedertritt des Clavis mittelst ihrer eigenen Schwere niedersinken, und dabey den Wind schöpfen, der alsdenn erst durch den wiederholten Niedertritt des Clavis durch ein Ventil in den Wiederbläser gerieben wird. Aus dem Wiederbläser, dessen obere Platte mit Gewichte beschwert ist, wird der Wind durch den Canal in die Lade gerieben. Er ist also gleichsam das Vorpathshaus des Windes, dessen Abgang unaufhörlich von dem untern Balge wieder ersetzt werden muß.

**Posten,** heißen in den Feldstücken der Trompeter die Formeln und Blasmanieren, aus welchen diese Tonstücke zusammengesetzt sind. **S. Feldstück.**

**Posthorn,** unterscheidet sich von dem Waldhorne durch weiter nichts, als durch seine kleinere Dimension, und sein Gebrauch hat mehr die Absicht, die Ankunft der Posten zu verkündigen, und andern bey engen Wegen ein Zeichen zu geben, daß man einander auszuweichen suchen

soß, als den Reisenden zur Unterhaltung zu dienen.

**Praeambulum**, s. Vorspiel.

**Praecentor**, ist ein Titel, den bey einigen Stiftskirchen einer der Domherren führt, weil er im Choro das Vorsingen verrichtet. In den Klöstern hat man ebenfalls einen Praecentor, den man auch Armarius nennet.

**Praefectus chori**, der Vorsänger in den Singschören der Schulen, der das Chor bey solcher Gelegenheit dirigirt, bey welchen der Cantor, als eigentlicher Vorsteher des Chores, nicht gegenwärtig ist. Gewöhnlich pflegt diesem Amte ein Bassist vorzusitzen; zwar nicht deswegen, als ob diese Stimme mehr als eine der drey übrigen Stimmen zum Vorsingen die notwendigste wäre, sondern vielmehr deswegen, weil man gewöhnlich einen der ältesten Schüler dieses Amtes anvertrauet, bey dem die Stimme schon mutirt hat.

**Praeficiae**. So nannte man bey den alten Römern die gedungenen Klageweiber, die bey den Leichenbegängnissen gewisse Trauertlieder in Begleitung der Flöten sangen, s. *Neniae*.

**Praeludium**, s. Vorspiel.

**Präludiren**, ein Vorspiel vortragen. Man braucht diesen Ausdruck, theils um das vor dem Choralgesänge übliche Vorspiel auf der Orgel zu bezeichnen, theils auch, um damit jede Fantasie aus dem Gregorische zu benennen, welche die Tonkünstler oft vor dem Anfange einer Musik, oder eines besondern Tonstückes hören lassen, und woben oft der eine aus dem es dur, der andere aus dem d dur fantasirt, und die Ohren der Zuhörer peiniget. In gut eingerichteten Orchestern wird diese Art zu präladiren keinem Tonkünstler erlaubt.

**Prallender Doppelschlag**. Eine Spielmanier, bey welcher die ersten Noten des einfachen Doppelschlages wiederholt werden, oder woben mit dem einfachen Doppelschlage

ein Pralltriller verbunden wird. **S. Doppelschlag**. Das Zeichen dieser Spielmanier ist  $\omega$ , und die Ausführung desselben ist folgende:



Ausführung.

**Pralltriller**. Ueber diese Spielmanier, die mit  $\omega$  bezeichnet wird, sind die Tonlehrer der praktischen Musik nicht einerley Meinung. Einige verstehen darunter die vier ersten Noten des gewöhnlichen Trillers, der mit dem Hülfstone angefangen wird; \*) *s. E.*



Ausführung.

andere erklären ihn für eine Manier, die mit der Hauptnote anfängt, die darüber liegende Stufe durchgehend berührt, und wieder in den Hauptton zurück gehet, \*\*) *s. E.*



Ausführung.

Die Ursache dieses Unterschiedes liegt darinne, daß jene den gewöhnlichen Triller mit dem Hülfstone, oder mit dem über der Hauptnote liegenden Tone, diese aber denselben mit dem Haupttone selbst, anfangen. Man mag sich bedienen welcher von den beyden angezeigten Arten des Pralltrillers man wolle, so müssen die beyden abwechselnden Töne desselben mit mehr Schärfe

\*) Dahin gehört *s. E. Reichardt*. *S. Ueber die Pflichten des Sopian - Violinisten*, p. 50.

\*\*) Zu diesen gehört *s. E. Zromitz*. *S. dessen Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*.

und Geschwindigkeit ausgedrückt werden, als bey dem gewöhnlichen Triller.

**Prästant.** Mit diesem Worte bezeichnete man vor Zeiten in den Orgeln die voran stehenden Pfeifen, die zusammen eine besondere Orgelstimme ausmachten, und die anjehzt Prinzipal genannt wird. Alles übrige Pfeifwerk, welches aus verschiedenen Oktaven und einer Terz und Quinte bestand, die nicht abgezogen werden konnten, sondern jederzeit zusammen ansprachen, wie bey unsern Mixturen, wurde *Sintzer* genannt.

**Pressiren,** bedeutet eben so viel, wie sich übernehmen, oder im Tempo theilen.

**Prestillimo,** am geschwindesten; s. den folgenden Artikel.

**Presto,** geschwind, schnell. Mit diesem Worte wird unter den fünf Haupttheilungen der Taktbewegung die geschwindeste Gattung derselben bezeichnet. Der möglichst schnellste Grad derselben wird durch *presto assai*, oder durch *prestillimo* angedeutet. Bey bloßen Instrumentalstücken erfordert das *Presto* gemeinlich eine flüchtige und leichte, aber dabey äußerst runde Abfertigung der Töne; in der Oper hingegen, in welcher gewöhnlich diejenigen Empfindungen in diese Taktbewegung eingekleidet sind, die sich mit der größten Hefigkeit äußern, verlangt der Vortrag mehr Härte. Jedoch muß diese Härte bloß in der schärfen Accentuirung der Töne bestehen, und der Rundung des Vortrages keinen Eintrag thun.

*Presto assai*, sehr geschwind.

**Prima, primo,** als *Violino primo*, die erste Violine, *Viola prima*, die erste Violen.

**Prima Donna,** die erste oder vornehmste Sängerin bey der Oper; oder diejenige, welche die Hauptrollen ausführt.

**Prima vista,** sogleich bey dem ersten Blicke. Unter dem Ausdrucke *prima vista* spielen versteht man die Fertigkeit, eine Stimme vorzutragen, ohne sie vorher probirt, oder geübt zu haben. Im Deutschen bedient man sich des Ausdruckes treffen, oder Noten lesen. S. diese Artikel.

**Prime.** Man versteht unter der Prime zwey Töne auf einer und eben derselben Stufe; sie ist entweder rein oder übermäßig. Die reine Prime besteht aus zwey Tönen von gleicher Größe, z. E. a

a. Es ist schon in dem Artikel Einklang erinnert worden, daß die reine Prime und Oktave in Ansehung des harmonischen Gebrauches einerley Regeln unterworfen sind; aus welchen Gründen sie in uneigentlichen Verstände unter die Intervallen gerechnet werden kann, findet man in dem Artikel *Intervall* in einer Anmerkung.

Die übermäßige Prime ist ein Intervall von einem kleinen halben Töne auf eben derselben Stufe, z. E. c cis. In der Harmonie wird sie nur im Durchgange gebraucht, und kommt in keinem Akkorde vor. Ihr eigentliches Ver-

hältniß ist  $\frac{24}{25}$ , welches aber in unserm Tonsysteme um etwas wenigens vergrößert wird, wie man in dem Artikel *Intervall* findet.

**Prinzipal.** Mit diesem Worte bezeichnet man 1) in der Orgel die tiefste offene Fißtenstimme eines Manuals, deren Pfeifen gewöhnlich von Metall, und zwar stärker und von besserem Metalle gearbeitet sind, als das übrige zinnerne Pfeifwerk, weil sie gewöhnlich im Gesichte, das heißt, zur Zierde des Werkes auf dem Gesimse des Gesäuses, stehen. Die Stärke und Güte des Metalls verursacht übrigens, daß sie in der Stimmung standhafter sind, als das auf den Laden stehende Pfeifwerk; daher wird bey der Stimmung der Orgel zuerst das Prinzipal rein gestimmt, und die mehresten andern Register werden sodann Ton für Ton nach demselben berichtigt.

Das Pfeifwerk dieser Hauptstimme wird nach einer ihm eigenen Dimension gearbeitet, die man Prinzipal-Mensur nennet, und die ein solches Verhältniß der Länge der Pfeifen zu ihrer Weite hat, daß das große C, von dem Kerne an gerechnet, die Länge von 8, 16, oder auch nur 4 Fuß hat. Nach der Größe der Pfeife des großen C

im Hauptmanuale wird sodann das ganze Orgelwerk, ein 8, 16 oder 4 fäßiges Werk genannt; weil bey der Disposition des ganzen Werkes die Größe des Pfeifwerks aller übrigen Stimmen nach der Größe des Prinzipals eingerichtet werden muß.

Mit dem Ausdrücke Prinzipal bezeichnet man auch 2) bey den Aufzügen der Trompeter die dritte Trompetenstimme, die nicht nach Art des Clarins, sondern mit mehr schmetterndem Tone vorgetragen wird.

**Prinzipal bass.** Ein offenes Klavierregister für das Pedal der Orgel von 16 Fuß. In großen Orgeln ist diese Stimme gemeinlich von Zinn gearbeitet und steht im Gesichte.

**Principale,** das vornehmste, oder die vorzüglichste Stimme. Man schreibt z. B. bey Tonstücken, die außer den gewöhnlichen Ripienviolinen noch eine concertirende Violine haben, über die letzte anstatt Violino concertato sehr oft Violino principale, weil sie die vornehmste Violinstimme des Tactes ist.

**Principalis mediarum.** Der lateinische Name der ersten Saite des Tetrachordes Meson, oder der Name der Saite Hypate meson.

**Principalis principalium.** Die erste Saite des Tetrachords Hypaton, welche die Griechen Hypate hypaton nannten.

**Principium extenta.** Der Name der dritten Saite des tiefsten Tetrachordes, oder die Saite Lichanos hypaton.

**Prinzipal blasen,** ist ein bey dem Traktamente der Trompeter gewöhnlicher Ausdruck, und bezeichnet eine schmetternde Vortragart, zu der man sich nur der mittlern Töne dieses Instrumentes bedient. **S.** Trompeter.

**Prinzipal mensur,** s. Mensur und Orgel.

**Proasma,** bedeutete bey den Griechen ohngefähr das nemliche, was wir unter einem Vorspiele, oder unter einem Ritornell verstehen.

**Proaulion.** Ein Vorspiel auf der Flöte.

**Probe.** Es ist unmöglich, daß bey der Aufführung großer Tonstücke die Ausfühler der verschiedenen Stimmen derselben zugleich prima vista den

eigentlichen Charakter eines jeden besondern Theils solcher Tonstücke fassen, den wahren Sinn jeder Stelle treffen, die Begleitung dem Charakter derselben gemäß einrichten, den Vortrag jeder besondern Stimme dem Ganzen anpassen, und überhaupt alles, was zur guten Ausführung nothwendig ist, in Anwendung bringen können, so lange ihnen der Charakter und Inhalt eines solchen Tonstückes noch ganz unbekannt ist. Man ist daher gewohnt, vor der öffentlichen Ausführung solcher Tonstücke Privataufführungen zu veranstalten, die man Proben nennet. In diesen Proben lernt nicht nur jeder Ausfühler den Charakter und Inhalt des ganzen Kunstproduktes, und den besondern Inhalt seiner vorzutragenden Stimme kennen, und wird dadurch in den Stand gesetzt, seinen Vortrag dem Inhalte des Ganzen anzupassen, sondern es wird unter der Anleitung des Anführers des Orchesters auch zugleich alles berichtigt, was zur guten Ausführung des Ganzen nothwendig ist; dahin gehöret z. B. der wahre Ausdruck dieser, oder jener Stelle, den nicht jeder Ausfühler sogleich gefaßt hat; der durchgehends egale Vortrag jeder Stelle, ohne welchen keine Ausführung von guter Wirkung seyn kann u. s. w. Kurz die Proben sind eigentlich das Privatstudium eines Orchesters, und von ihren bessern oder schlechtern Einrichtungen hängt der bessere oder schlechtere Vortrag eines ganzen Orchesters ab.

Bei Opern und Cantaten pflegt gemeinlich der Kapellmeister die vier Hauptinstrumente, nemlich die erste und zweyte Violine, die Violen und die Grundstimme, und zwar nur einfach oder höchstens zweyfach besetzt, zuerst allein probiren zu lassen, damit nicht nur diese Hauptstimmen zuerst völlig berichtigt werden, ehe das ganze Orchester zusammen probirt, sondern damit sich auch die übrigen Ausfühler jeder dieser Hauptstimmen in Ansehung des Vortrags nach demjenigen richten können, der diesen ersten Proben, die man die Quartett-Probennennet, schon begewohnt hat.

Vor der ersten öffentlichen Ausführung einer Oper oder Operette

pflegt man das ganze Stück eben so, wie bey den öffentlichen Aufführungen, erst einmal privatim aufzuführen, damit man beurtheilen kann, ob alles, was dabey nothwendig ist, in dem gehörigen Zustande sey. Diese Privataufführung wird die Hauptprobe genannt.

**Professor der Musik.** In Deutschland sind schon längst die in dem 16ten und 17ten Jahrhunderts, sowohl auf Universitäten, wie z. B. zu Altorf und Tübingen, \*) als auch bey andern öffentlichen Lehranstalten, z. E. bey dem ehemaligen Pädagogium zu Stettin, oder bey dem Gymnasium zu Göttingen, \*\*) gewöhnlich gewordenen Professuren der Musik völlig eingegangen, und der öffentliche Unterricht in der Musik ist heut zu Tage bloß auf das Cantorat eingeschränkt. Es scheint daher, als sey das öffentliche Lehramt der Musik, welches mit dem Amtitel eines Professors verbunden ist, anjetzt nur noch in England bey der Universität zu Oxford und bey dem Greshamschen Collegium zu London, und in Frankreich bey dem nach der Revolution gestifteten Nationalinstitute zu Paris, gewöhnlich. \*\*\*)  
 Bey dem Greshamschen Collegium wurde die musikalische Professur sogleich bey der Grundlage dieses Instituts, nemlich im Jahre 1596, eingeführt, und der zu Oxford creirte Doktor der Musik, John Bull, war der erste Professor der Musik bey dieser Stiftung. †) In welchem Zeitraume aber zu Oxford die musikalische

Professur eingeführt worden sey, woselbst schon im neunten Jahrhunderte von dem Könige Alfred, bey der Stiftung der hohen Schule, ein öffentlicher Lehrer der Tonkunst angestellt wurde, und wo man, so wie auch bey der Universität zu Cambridge, lange vor der Greshamschen Stiftung, Baccalaren und Doktoren der Musik zu creiren gewohnt war, kann ich, aus Mangel der hierzu nöthigen Hülfquellen, nicht mit Gewißheit bestimmen. So viel ist mir jedoch bekannt, daß William Heytber (oder, wie andere schreiben, Hearther,) ein daselbst creirter Doktor der Musik, in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts der Akademie ein Legat von 16 Pf. Sterl. jährlicher Einkünfte, nebst verschiedenen musikalischen Instrumenten und gedruckten und ungedruckten Büchern, mit der Bedingung vermacht hat, daß einem Professor der Musik das von jährlich 13 Pf. Sterl. ausbezahlt werden sollen, der dafür an gewissen Tagen die praktische Musik lehren, und die der Akademie zugleich mit vermachten Instrumente und Bücher in brauchbarem Zustande erhalten soll.

Weil nach dem Willen des Stifters die noch übrigen drey Hund Sterlinge einem Professor der theoretischen Musik anheim fallen sollen, so machte es diese zum Legate bestimmte Summe sehr wahrscheinlich, daß der Stifter nicht sowohl die Absicht haben konnte, neue Professuren zu stiften, als vielmehr den schon vorhandenen Lehrern der

\*) Bey der ersten der oben genannten hohen Schulen war nemlich, nach Zettner's Vit. theologor. Altorfii. im Jahre 1578. M. Georg Siegel Professor der Musik. Zu Tübingen besiedelten im 16ten Jahrhunderte Matth. Mulderus und Erasm. Gruninger, und im 17ten Jahrhunderte, Elias Springer und Christoph Lindenmeier, die Stelle eines Professors der Musik. S. Fischlin im 3ten Th. des Werkes: Memor. theologor. Wirtemberg.

\*\*) In D. Joh. Sam. Perings histor. Nachricht von der Stiftung der zwey Collegiatkirchen in der berühmten Stadt Alten- Stettin u. s. w. ist ein Verzeichniß von neun Professoren der Musik, die nach einander bey dem Gymnasium zu Stettin angestellt gewesen sind, enthalten. Bey dem Gymnasium zu Göttingen erhielt im Jahre 1707 Joa:chim Meier ebenfalls den Titel eines Professors der Musik.

\*\*\*) Ob auch noch anjetzt, so wie ehemals, bey der hohen Schule zu Cambridge ein Professor der Musik angestellt sey, oder ob die in andern auswärtigen Staaten sonst üblich gewordenen Professuren der Musik, wie z. B. in Spanien zu Salamanca, in Italien zu Bologna und Brescia u. s. w. noch besetzt werden, habe ich nicht ausfindig machen können.

†) S. Greshamsches Collegium.

Musik, sie mochten nun entweder schon vor dieser Stiftung den Amtstitel eines Professors führen, oder denselben erst bey Gelegenheit dieser Stiftung erhalten, eine Vermehrung ihrer Befoldung zuzusehen. —

Von der Anzahl der Professoren der Musik, die bey dem Nationalinstitut zu Paris angestellt sind, und von den Berrichtungen derselben, ist schon bey Gelegenheit der Beschreibung dieses Instituts das Nöthigste erinnert worden.

Daß in Frankreich schon vor Zeiten in den angesehensten Klöstern

die Professur der Musik etwas sehr gewöhnliches gewesen sey, zeigt des Abts le Boeuf Preisschrift de l'état des sciences en France depuis la mort du Roi Robert jusqu'à celle de Philippe le bel, die sich im 2ten Bande seiner Dissertations sur l'histoire ecclesiastique et civile befindet.

Progression. So nennet man die stufenweis fortgehende Verziehung eines kurzen melodischen Theils, wenn sie in einer und eben derselben Stimme enthalten ist; z. E.

Haydn.



Die Progression kann auch zugleich eine Nachahmung enthalten, das heißt, die in einer Stimme stufen-

weis fortgehende Verziehung kann zugleich in einer andern Stimme nachgeahmt werden: z. E.



Uebrigens ist die Progression eins derjenigen Mittel, wodurch die Melodie eines Tonstücks ihre Ausführung erhält.

Progressions; Schweller. Eine von dem Abt Bogler erfundene Einrichtung in der Orgel, bey welcher in einer mathematischen Folge harmonischer Antheile bald Register zugesetzt, bald weggenommen werden können, wodurch eine besondere Art des crescendo und diminuendo hervorgebracht werden kann. Projectio, f. Echole.

Prolatio, bezeichnet eigentlich die Verlängerung der Noten durch einen Punkt. Unsere Vorfahren bedienten sich dieses Wortes vorzüglich zur Benennung ihrer Taktarten. Wenn die Semibrevis drey halbe Schläge gelten sollte, pflegten sie sich zur Vorzeichnung dieser ungeraden Taktart zu Anfang des Tonstücks eines Zirkels oder Halbzykels zu bedienen, der in der Mitte einen Punkt hatte, und dieses Zeichen nannte man Prolatio major oder perfecta. Sollte aber die Se-

mibrevis nur zwey halbe Schläge gelten, oder die Taktart gerade seyn, so bediente man sich zur Vorzeichnung dieser Taktart des Zirkels oder Halbzirkels ohne einen Punkt, und nannte das Zeichen Prolatio minor oder imperfecta.

**Prope media.** So nannten die Lateiner unser kleines h, oder die erste Saite des vierten Tetrachords, welche von den Griechen Paramese genannt wurde, und diesen Namen deswegen führte, weil sie neben der mittlern Saite des Ton-systemes oder neben der Saite a liegt.

**Proportion, (Verhältniß)** bezeichnet die Vergleichung der Töne nach einerley Maaße. Wenn man die Proportion zweyer Töne bestimmen will, so muß man entweder bestimmen, wie viel Schwingungen der Lufttheile sie beyde in einem und eben demselben Zeitraume machen, oder um wie viel Theile die Saite des einen größer sey, als die Saite des andern. Wenn man daher sagt, die reine Quinte verhalte sich wie 3 : 2, so bedeutet dieses, daß man die Zahl 3 dem Grundtone zuertheilt, dessen Länge der Saite drey solche Theile enthält, deren die Quinte zwey hat; eignet man aber dem Grundton die Zahl 2 zu und sagt, die Quinte verhalte sich wie 2 : 3, so heißt dieses nichts anders, als daß der Grundton der Quinte in eben demselben Zeitraume 2 Schwingungen macht, in welchem die Quinte desselben 3 solche Schwingungen vollbringt. S. Verhältniß der Intervallen.

**Proslambanomenos, (griechisch)** der hinzugefügte Ton. Mit diesem Namen pfliegten die alten Griechen den tiefsten ihrer Töne, der unserm A entsprach, zu bezeichnen, weil er eigentlich nicht in ihr Ton-system verflochten, oder nicht in das tiefste ihrer Tetrachorde gebracht werden konnte, \*) sondern nur deswegen angenommen wurde, damit man zu dem Tone Mele (unserm a), zu dem man in dem Tone Nete hyperbolaeon eine höhere Oktave hatte, auch eine tiefere Oktave erhielt. Auch in der jetzigen Musik giebt es auf eine ähnliche Art dergleichen

hinzugefügte Töne, die eigentlich in dem Ton-systeme nicht mit begriffen sind. Von dieser Beschaffenheit sind nicht allein die Töne der so genannten Contra : Octave, die man auf den Clavierinstrumenten hinzugefügt hat, und die auch der Contraviole enthält, sondern auch alle Töne auf den Clavier : Vogen- und Blasinstrumenten, die das dreystrichene c übersteigen.

**Prosodie,** bezeichnet deut zu Tage denjenigen Theil der grammatischen Kenntnisse einer Sprache, der sich mit der Länge und Kürze der Sylben, und mit dem daraus zusammengelesenen Füßen zum Behufe des Versbaues beschäftigt. Weil bey jedem Gesange die langen Sylben der Worte auf gute, die kurzen Sylben aber auf schlimme Taktnoten fallen müssen, so ist dem Tonsetzer, der sich mit Singekomposition beschäftigt, die Kenntniß der Prosodie derjenigen Sprache unumgänglich nothwendig, in welcher der Text, den er bearbeitet, geschrieben ist.

**Prosodien,** waren bey den Griechen gewisse Lieder, die dem Apollo und der Diana zu Ehren gesungen wurden. Einige verstehen darunter insbesondere diejenigen Lieder, die man sang, wenn sich eine Person dem Altare näherte, auf welchem die Statue des Apollo stand. Andere hingegen sind der Meinung, daß es Lieder gewesen sind, die man gesungen hat, wenn man das Opferthier zum Altare führte, wo es geschlachtet werden sollte.

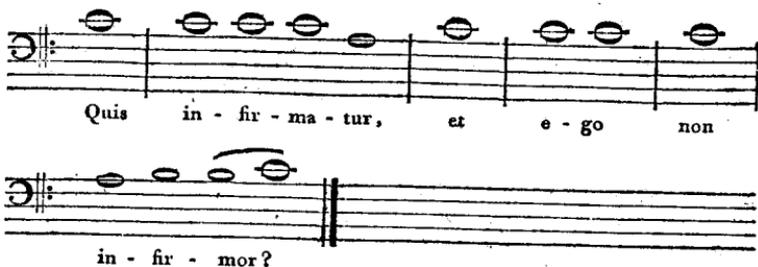
**Prosthesis,** siehe Tempus vacuum.

**Proteus,** siehe Cembalo onnicordo.

**Psalm,** scheint ursprünglich ein Gesang gewesen zu seyn, dessen man sich unter Begleitung eines Saiteninstrumentes zur Privatandacht bedient hat. Diese Gattung der Singstücke wurde von dem Könige David nicht allein in einem hohen Grade der Vollkommenheit verfertigt, sondern auch bey dem öffentlichen Gottesdienste der Juden zu Jerusalem eingeführt. Nach dem Berichte des Eusebius sollen sie

in der christlichen Kirche vom Kaiser Konstantin dem Großen eingeführt worden seyn. Psalmodie. Man versteht darunter einen Gesang, der mit der natürlichen Rede viel Aehnlichkeit hat, oder der gleichsam zwischen dem

Gesange und der Rede das Mittel hält. Die Aehnlichkeit mit der bloßen Sprache erhält ein solcher Gesang größtentheils durch die Einsformigkeit seiner Melodie, von der hier ein Beispiel folget. \*)



**Psalter oder Plalterium**, s. Nebel. Heut zu Tage bezeichnet man mit Psalter auch eine Art von Spitzharfe.

**Psalterium Persianum**. Ein bey den Persern gebräuchliches harfenartiges Saiteninstrument von dreyeckichter Form.

**Psaltriae, oder Sambucitriae**. So wurden diejenigen Frauenzimmer genannt, die bey den Gastmahlen der Römer die Gesellschaft mit Gesang unter Begleitung eines Saiteninstrumentes ergötzen. Nach dem Livius (Lib. 39. Cap. 6) wurde diese Art von Tafelmusik ohngefähr 200 Jahr vor Christo in Rom eingeführt.

**Pult**. Das Gestelle, auf welches man bey der Ausführung eines Tonstückes jede Stimme zu legen pflegt.

**Punkt**. Der Punkt hat in unserer modernen \*\*) Tonchrift eine dreysache Bedeutung; man braucht ihn 1) zum Zeichen der Vergrößerung des Werthes der Noten und kleinen Pausen. Wenn hinter dem Kopfe einer Note oder hinter einer kleinen Pause ein Punkt steht; so wird dadurch der Werth derselben um die Hälfte vermehrt; so gilt z. B. das Viertel mit einem Punkte drey Achtel, oder die mit einem Punkte versehene weiße Note, drey Viertel; z. B.

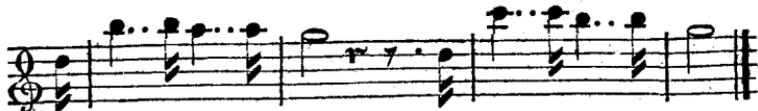


Zuweilen soll die Geltung einer solchen Note, die durch einen Punkt schon um die Hälfte ihres Werthes vergrößert worden ist, auch noch um ein Viertel ihres Werthes verlängert werden; in diesem Falle wird nach dem ersten Punkte noch

ein zweyter gesetzt, der wieder die Hälfte des Werthes des ersten enthält; daher gelten z. B. folgende Viertelnoten mit zwey Punkten ein Viertel und drey Sechzehntel; als

\*) Aus dem 47sten der kritischen Urlese über die Tonkunst.

\*\*) Das man sich vor Zeiten bloßer Punkte zur Bezeichnung der Töne bediente, ist schon in dem Artikel Noten erinnert worden.



Es giebt Fälle, bey welchen es die Rundheit des Vortrages nothwendig macht, daß der Punkt noch etwas länger ausgehalten werden muß, als seine bestimmte Dauer es eigentlich erfordert. Es geschieht dieses hauptsächlich bey solchen Notensfiguren, wo nach einer Note mit

dem Punkte zwey oder mehr geschwind durchgehende Noten folgen, wie z. B. bey Fig. 1. oder auch bey einer Folge von punktirten Noten, wenn sie in einer mäßigen Bewegung in Sätzen von erhabenem oder ernsthaftem Charakter vorkommen, wie z. B. bey Fig. 2.

Fig. 1. Andante.



Fig. 2. Grave.



Man bedient sich des Punktes

- 2) auch über den Noten, und in diesem Falle zeigt er an, daß die damit bezeichneten Noten ganz kurz abgestoßen werden sollen; endlich braucht man ihn auch
- 3) bey dem Wiederholungszeichen, wo er neben die senkrecht durch das Liniensystem gezogenen Striche zwischen mehrere Linien gesetzt

das eigentliche Zeichen der Wiederholung ausmacht. S. Wiederholungszeichen.

Punktirte Noten. So nennet man eine Reihe Noten, bey welcher die erste, dritte, fünfte Note, u. s. w. durch einen Punkt verlängert wird, dessen Stellung der zweyten, vierten, sechsten Note u. s. w. wieder abgezogen wird, z. B.



Man darf mit der Vortragsart dieser Noten diejenige Vortragsart nicht verwechseln, die alsdenn nöthig

ist, wenn bey dergleichen Figuren anstatt der Punkte Pausen gesetzt sind, z. B.



In diesem Falle müssen die Noten, die durch die Pausen getrennt sind, gehdrig von einander abgefordert, und die vor der Pause stehende

Note muß ebenfalls, so wie die kürzere, kurz abgefertigt werden; in jenem Falle hingegen müssen die Noten mit dem Punkte bis zur

kürzern Note fortklingend vorgetragen werden.

**Pyrrhichius.** Ein Tonfuß, der aus der Folge zweyer kurzen Noten besteht. S. Metrum.

Pyrrhichius ist aber auch der Name eines mit Gesang verbundenen kriegerischen Tanzes, welcher in den ältesten Zeiten Griechenlands von Jünglingen getanzt wurde. S. Homers Ilias, den 1sten Gesang.

**Pythagorische Lyra,** s. Octachordum.

**Pythagorisches Komma,** siehe Komma.

**Pythagorisches Limma,** siehe Limma.

**Pythische Spiele.** Von diesem für die Musik der Griechen so wichtigen Gegenstande findet man wegen des Zusammenhanges das Nothwendigste in dem Artikel Musikalische Wettstreite.

## Q.

**Quadrille.** Die Melodie zu einem bekannten Tanze gleiches Namens. Sie hat einen munteren Charakter, besteht aus zwey Reprisen von 8 Takten, und wird in einem lebhaften Zeitmaße vorgesungen.

**Quadruple-croche.** Der französische Name der Vierundsechzigtheilnoten.

**Quarta toni.** Die vierte Stufe eines Grundtones, in welchem sich die Modulation befindet. Anseht bedient man sich statt des Ausdruckes quarta toni gewöhnlicher des Wortes Unterdominante.

**Quarte,** ein Intervall von vier Stufen, welches drey Gattungen unter sich begreift, nemlich die reine, übermäßige und verminderte Quarte.

Die reine Quarte besteht aus zwey ganzen Tönen, und aus einem großen halben Tone, z. B. c h, oder g c. Bey der Erzeugung der Töne kömmt sie unmittelbar nach der Quinte zum Vorscheine; denn wenn man z. B. eine aufgespannte Saite, nachdem ihre Theilung in  $\frac{1}{2}$  die Oktave, und in  $\frac{1}{3}$  die Quinte des Tons der ganzen Saite angegeben hat, in vier gleiche Theile

theilet, geben drey Theile die reine Quarte, \*) daher eignet man ihr auch das Verhältniß 4 : 3 zu. Eben dieses Verhältniß der reinen Quarte kömmt zum Vorscheine, wenn man das Verhältniß der Oktave arithmetisch, oder harmonisch theilt. Bey der arithmetischen Theilung entsteht die Quarte unmittelbar gegen den Grundton selbst, als

$$\begin{array}{ccc} 4 & : & 3 & : & 2 \\ C & & F & & c & ; & ** \end{array}$$

bey der harmonischen Theilung hingegen erscheint sie gegen die Oktave des Grundtones, z. B.

$$\begin{array}{r} 4 & : & 3 & : & 2 \\ \hline 4) \frac{12}{3} & : & \frac{8}{2} & : & \frac{6}{1} & (2 \\ C & & G & & c \end{array}$$

Daher sagt man, die Oktave werde durch die Quarte arithmetisch, durch die Quinte hingegen harmonisch getheilt. \*\*\*) Die reine Quarte behauptet demnach zu Folge ihres Verhältnisses 4 : 3 den Rang als Consonanz unmittelbar nach der Quinte, und gehet nach der großen Terz vor, die erst nach jener in

\*) S. Verhältniß.

\*\*) S. Theilung der Verhältnisse.

\*\*\*) Diese arithmetische und harmonische Theilung der Oktave, bey welcher der Theiler einmal die Quarte, und das andere mal die Quinte ist, muß man kennen, wenn man diejenigen Streichschriften verstehen will, die ehemals über das Intervall der Quarte erschienen sind.

in dem Verhältnisse  $\frac{4}{5}$  zum Vorscheine kömmt. Weil die Quarte ein consonirendes Intervall ist, welches so, wie die Oktave und Quinte, nur eine consonirende Gattung enthält, so gebührt sie eigentlich unter die vollkommenen Consonanzen; und dafür ist sie auch von den Alten anerkannt worden.

Heut zu Tage ist die Quarte bey ihrem Gebrauche in der Harmonie mehr Einschränkungen unterworfen, als die übrigen vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen. Alle gründlichen Tonsetzer stimmen in Ansehung der Behandlung der Quarte darinne überein, daß man nach dem Anschlage derselben nicht so, wie es bey den übrigen Consonanzen geschieht, zu andern Tönen sprungweise fortschreiten kann, sondern daß sie bey ihrem gewöhnlichen Gebrauche einem eingeschränkten Fortschritte, den man die Auflösung nennet, unterworfen sey. Weil nun bey dem Gebrauche der wirklichen Dissonanzen ebenfalls eine Auflösung statt finden muß, so hat dieser Umstand veranlaßt, daß sich ehedem unter den Theoristen ein weitläufiger Streit über die Frage entsponnen hat, ob die Quarte eine Consonanz, oder eine Dissonanz sey, und es ist nie über die wichtigsten Gegenstände der Kunst so lange und so heftig gestritten worden, als über diese Frage, die, obgleich der Streit darüber sich längst gelegt hat, noch nichts weniger als entschieden ist.

Noch bis jetzt sind die Theoristen über die Quarte, und zwar bloß über die Quarte in dem Quartsetzen; Akkorde ganz verschiedener Meinung; daher wird es nöthig, auch bey diesem Gegenstande zu verweilen, um die Verschiedenheit dieser Meinungen kennen zu lernen.

Derjenige Theil der Theoristen, die ihre Theorie mehr oder weniger nach dem Nameauschen Systeme modeln, unterscheiden die reine Quarte in eine consonirende und

dissonirende. Für consonirend erklären sie die Quarte, wenn sie aus der Umkehrung der Quinte entsteht, wie z. B. in dem Quartsetzen, Terzquarten; und Secunden; Akkorde. Die Quarte der beyden letzten Akkorde behält alle Freyheit einer Consonanz, weil das Ohr am mehresten auf die in denselben befindlichen Dissonanzen, und auf das Verlangen nach ihrer Auflösung gerichtet ist. Die Quarte im Quartsetzen; Akkorde erkennen sie ebenfalls für eine Consonanz, die aber, weil bey diesem Akkorde die Lage der Töne eines Dreyklanges (oder die Verwechslung desselben) die unvollkommenste ist, eines eingeschränkten Fortganges bedarf, oder mit andern Worten, die aufgelöst werden muß. \*) Die gewöhnliche Auflösung geschieht eine Stufe abwärts; die seltneren Fälle, wo sie aufwärts aufgelöst wird, sind Ausnahmen der Regel, die sich mehrentheils auf eine Verwechslung der Stimmen bey der Auflösung gründen, z. E.



Außerdem bedient man sich auch noch folgender ungewöhnlichern Auflösungen dieses Intervalls; man läßt nemlich

- 1) den Bass, bey der Auflösung der Quarte in die Terz, einen kleinen halben Ton steigen; z. B.

\*) Daß durch diese Lehrart die oben erwähnte Streitfrage nicht entschieden wird, ist augenscheinlich; denn nach dem allgemeineren Begriffe von Consonanz und Dissonanz enthält eine Consonanz, die aufgelöst werden muß, immer einen unauflösbaren Widerspruch wenn auch gleich das Verhältniß dieses Intervalls, und selbst unser Ohr, für seine consonirende Eigenschaft, für die Nothwendigkeit seiner Auflösung aber, die gute Praxis spricht.



- 2) läßt man bey Auflösung der Quarte, wenn sie in der freyen Schreibart eine Stufe über sich gehet, den Bass eine Stufe abwärts treten, und löset sie in die Sexte auf; z. E.



Zuweilen wird sie auch

- 3) vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note \*) in eine übermäßige Quarte aufgelöst; z. E.



Unter die Ausnahmen von der gewöhnlichen Behandlung des Quartsexten: Akkordes gehört auch noch die zuweilen vorkommende Verdoppelung der Quarte, bey welcher sie in der einen Stimme abwärts, in der andern aber aufwärts aufgelöst

wird, oder wo, indem die eine Stimme auf; oder abwärts auflöset, die andere liegen bleibt, und die Quarte vor ihrer Auflösung durch den Eintritt eines andern Tones in eine wirkliche Dissonanz verwandelt wird, wie z. E. weiter unten bey a). Die dissonirende Quarte, wie z. B. die Quarte des Quintquartey: Akkordes, die andere als eine Aufhaltung eines Tones aus dem vorhergehenden Akkorde erklären, wird von diesen Theoretikern unter dem Namen der Undecime, als eine Septime vorgestellt, die einen andern Grundton erhalten hat, \*\*) und dieser Fall gehört eigentlich nicht hieher, wo bloß von der Quarte des Quartsexten: Akkordes die Rede ist.

Anderer Tonlehrer, die kein besseres System der Harmonie annehmen, sondern die Akkorde und ihren Gebrauch ohne einen besondern Zusammenhang lehren, und bey welchen E. P. E. Bach an der Spitze stehet, erklären mehrertheils die Quarte des Quartsexten: Akkordes, wegen ihres eingeschränkten Fortganges, für eine Dissonanz, die ihre bestimmte Auflösung erhalten muß. \*\*\*) Bach sagt im zweyten Theile seines Verluhs über die wahre Art das Clavier zu spielen, Seite 67: „Die reine Quarte „dissonirt zwar bey unserer Aufgabe „(nemlich in dem Quartsexten: Akkorde) am wenigsten, dem ohngeachtet aber muß sie dennoch „aufgelöst werden, wenn sie „nicht im Durchgange vorkommt.“ Kirnberger hingegen, an der Spitze derjenigen Theoretiker, welche die Dissonanzen in wesentliche und zufällige untercheiden, und die letzten als bloße Aufhaltungen der vorhergehenden Akkorde erklären, behauptet gerade das Gegentheil; er sagt in der Kunst des reinen Satzes, Th. I. S. 51. „Sowohl die Quarte

\*) Diesen Prozeß findet man in dem Artikel Quinte, und zwar bey Gelegenheit der ungewöhnlichen Auflösungen der verminderten Quinte, erklärt.

\*\*) E. Undecimenakkord.

\*\*\*) Bey dieser Meinung fällt nun zwar der in der vorhergehenden Anmerkung bemerkte Widerspruch weg; dagegen kommt damit das Verhältnis der Quarte, die mitten unter den Consonanzen entsethet, vorzüglich aber unser Ohr in Confusion, so, daß durch diese Meinung die oben erwähnte Streitfrage eben so wenig bestiedigend beantwortet wird, als bey der vorhergehenden Meinung.

„te als Sexte können verdoppelt werden, sie können frey eintreten, und sie bedürfen nicht, wie die Dissonanzen, einer be-

„stimmten Fortschreitung, wie in folgendem Beyspiele zu sehen ist.“



a)



b)

c)

Welch ein auffallender Widerspruch unter zwey Männern von so allgemein anerkannter Gründlichkeit, bey einem Akkorde, der im Sahe alle Augenblicke vorkömmt! So wird man ausrufen, und dabey fragen, welcher von beyden hat nun recht? — Ohne Zweifel derjenige, der die Observanz aller für gründlich anerkannten Tonseker auf seiner Seite hat; denn die grammatische Regel ist im Grunde doch weiter nichts, als eine Art von zusammengezogener Darstellung des allgemein angenommenen, und dadurch für gut anerkannten Gebrauches — und dieser Gebrauch spricht ganz für Bach; denn alle Tonseker, die man allgemein für gründlich hält, behandeln die Quarte bey ihrem Gebrauche als ein Intervall von eingeschränkter Fortschreitung. Allein man glaube ja nicht, daß diese beyden gründlichen Männer in der That, in Ansehung ihrer Meinung, so weit von einander entfernt sind, als sie es durch ihre Aussprüche über den Fortgang der Quarte im Terzquarten Akkorde, zu seyn scheinen; ihre Meinun-

gen sind im Gegentheile, genau genommen, sich gleich; denn wenn man Kirnbergers Kunstprodukte betrachtet, zeigt es sich, daß er die Quarte im Sahe eben so behandelt, wie Bach, und wie die übrigen guten Tonseker. Der so auffallende Widerspruch entsethet nur daher, daß Kirnberger seine Regel über den Gebrauch der Quarte, es sey nun aus welchem Grunde es wolle, nicht von dem allgemeinem oder gewöhnlichem Gebrauche derselben, sondern von seltenem und besondern Fällen abgezogen hat, die andere Tonlehrer als Ausnahmen der Regel betrachten; daher werden auch die oben angeführten Beyspiele bey a, b und c, wodurch er die Nichtigkeit der Regel beweisen wollte, als besondere Ausnahmen von allen Theoristen gut geheissen.

Es ist bey Festsetzung der Regeln notwendig, die gewöhnlichsten und am mehresten vorkommenden Fälle zur Regel, die wenigern oder seltener vorkommenden Fälle hingegen, die mit jenen nicht conform sind, zu den Ausnahmen der Regel zu machen. Geschieht dieses nicht, so

wird die Regel demjenigen, für den sie bestimmt ist, mehr nachtheilig als vortheilhaft. Es ist in der That schwer einzusehen, warum dieser so gründliche Theorist bey der Regel über die Quarte im Quartsexten; Afforde von dieser Gewohnheit abgegangen ist, denn die oben angeführten Beispiele, welche die Richtigkeit der Regel beweisen sollen, enthalten nicht den ganz gewöhnlichen Gebrauch des Quartsexten; Affordes, der, wie bekannt, am gewöhnlichsten so ausgeübt wird, daß sein Grundton verdoppelt, und die Quarte eine Stufe abwärts geleitet wird. Diese angeführten Beispiele, in welchen die Quarte verdoppelt wird, gehören als ungewöhnlichere Fälle nicht allein unter die Ausnahmen der Regel, sondern sie verlieren, genau genommen, auch noch dadurch als Beweis für die Richtigkeit der Regel, daß sie in der Form des Orgelpunktes stehen, in welcher, wie bekannt ist, sogar die wirklichen Dissonanzen mit mehr Freyheit behandelt werden können, als es außer dieser Form zu geschehen pflegt.

Es ist daher ohne Zweifel am besten, den angehenden Consequen und Generalbassspielern die Quarte des Quartsexten; Affordes als ein Intervall bekannt zu machen, welches bey seinem gewöhnlichen Gebrauche einem eingeschränkten Fortgange unterworfen ist; denn sobald man es ihnen, wie Kirnberger, in der Regel als ein consonirendes Intervall vorstellt, welches nicht, wie die Dissonanzen, einer bestimmten Fortschreitung oder Auflösung bedarf, so berechtigt man sie, von diesem Intervalle eben so uneingeschränkt auf andere Töne sprunghaft fortzuschreiten, wie bey den übrigen Consonanzen, die auch keinem eingeschränkten Fortgange unterworfen sind; und alsdenn müssen nothwendig Fortschreitungen zum Vorscheine kommen, die ohnmöglich gebilligt werden können, und die der Verfasser der Regel, von der hier die Rede ist, selbst niemals gebilliget haben würde.

Man sieht hieraus, wie wenig die Theoristen noch jetzt, nach dem langen Streite über das Intervall der Quarte, einstimmig sind. —

Das Befriedigendste, was über diese Streitfrage selbst gesagt worden ist, enthält ohne Zweifel der Artikel Quarte in Sulzers Theorie der schönen Künste, welches ich, theils weil dieses Werk in den Händen der wenigsten Contakünstler ist, theils aber auch, weil es zugleich einen Commentar über Kirnbergers Meinung von der Quarte enthält, hier einrücken will.

„Man findet,“ heißt es in der angeführten Stelle, „daß die besten neuern Harmonisten, die Quarte meistentheils als eine Dissonanz behandeln, und eben den vorzüglichsten Regeln der Vorbereitung, und Auflösung unterwerfen, als die unzweifelhaftesten Dissonanzen. Da es aber doch auch Fälle giebt, wo Quartan gänzlich wie Consonanzen behandelt werden, so ist daher unter den Consequen der bekannte Streit über dieses Intervall entstanden. — Und dieser Streit ist bey vielen bis auf diese Stunde nicht entschieden.“

„Und doch scheint die Auflösung dieses paradoxen Satzes, daß die Quarte bald consonirend, bald dissonirend sey, eben nicht sehr schwer. Alle ältere Consequen sagen, die Quarte consonire, wenn sie aus der harmonischen Verbindung der Oktave entspringe, und dissonire, wenn sie aus der arithmetischen entspringe. Andre drücken dieses so aus: die Quarte dissonire gegen die Tonica, hingegen consonire die Quarte, deren Fundament die Dominante der Tonica sey. Beyde Arten des Ausdrucks sagen gerade nicht mehr, und nicht weniger, als wenn man sagte, dieser Afford



„klinge gut, und folgender



„klinge nicht gut. Dieses empfinget jedes Ohr. In beyden Affor-

„den liegt eine Oktave, eine Quinte und eine Quarte, wie der Augenschein zeigt. Aber im ersten empfindet man die Quinte in der Tiefe gegen den Grundton, und die Quarte in der Höhe gegen die Dominante des Grundtones; im andern hingegen liegt die Quarte unten, und klinget gegen die Unterdominante, oder die Quarte des Grundtones. Hieraus nun läßt sich das Räthsel leicht auflösen.“

„Man gesteht, daß im ersten Akkorde alles consonirend ist. Nun lasse man den untersten Ton weg, so höret man eine reine und wohl consonirende Quarte. Im andern Akkorde lasse man den obersten Ton weg, so höret man gerade dasselbe Intervall, als im ersten Akkorde, von dem der unterste Ton weg gelassen worden, nur mit dem Unterschied, daß jetzt beyde Töne tiefer sind. Ob man aber ein Intervall hoch oder tief im System nehme, dieses ändert seine consonirende oder dissonirende Natur, nach aller Menschen Geständniß, nicht. Hieraus ist also offenbar, daß zwey Töne, die um eine reine Quarte von einander abstehen, für sich allein, ohne Rücksicht auf einen dritten, betrachtet, wirklich consoniren. Demnach ist das Intervall der Quarte, an sich betrachtet, unstrittig eine Consonanz, und sie ist es noch mehr, als die große Terz.“

„Warum dissonirt aber der zweyte von den angezeigten Akkorde, besonders wenn noch in dem Contrabaß auch C angeschlagen würde? Darum, weil ihm die Quinte fehlet, an deren Stelle man eine weniger vollkommene Consonanz, nemlich die Quart, genommen hat. Sobald man einen Ton und dessen Oktave höret, vornemlich, wenn man ihn als eine Tonica, als einen Grundton vernimmt, so will das Gehör den ganzen Dreysklang vernehmen; besonders höret es die Quinte gleichsam leise mit, wenn sie gleich nicht angeschlagen wird. Nun zwinget man es aber, hier die Quarte statt der Quinte zu hören, die freylich als die Untersecunde der schon im Gehör liegenden Quinte mit ihr stark dissonirt. Man muß sich also jenen

zweyten Akkorde so vorstellen, als wenn diese Töne zugleich angeschlagen würden,



„wobey das g nur sehr sachte klinge. Daß dieser Akkorde dissoniren müsse, ist sehr klar.“

„Es ist also klar, daß man die Quarte, so consonirend sie auch an sich ist, gegen den Grundton, wegen der Nachbarschaft der Quinte nicht als eine Consonanz brauchen könne. Daher braucht man sie in dieser Tiefe nicht anders, als einen Vorhalt der Terz, wodurch sie allerdings die völlige Natur der Dissonanzen annimmt, und so wie jeder Vorhalt muß behandelt werden. — Aus diesen vorläufigen Erläuterungen erhellet, daß es bey der Quarte vornemlich darauf ankomme, ob sie als Quarte des Grundtones, oder das Gehör eingenommen hat, in welchem Falle sie eigentlich Quarta toni genennt wird, oder als Quarte eines andern Tones vorkomme. In dem ersten Falle wird sie dissoniren; weil man bey Empfindung der Tonica auch deren Quinte, und meistens auch deren Terz, einigermaßen mit empfindet, da denn das wirkliche Anschlagen der Quarte nothwendig dissoniren muß. Man stelle sich folgenden Gang der Harmonie vor:



„Auf den Niederschlag des ersten, der hier gesetzten Tacte empfindet das Ohr den wesentlichen Septimenakkorde auf G dergestalt, daß zugleich das Gefühl einer zu er-





Die übermäßige Quarte ist ein dissonirendes Intervall von drey ganzen Tönen in vier Stufen, z. B. h f. Ihr Verhältniß ist  $\frac{32}{45}$ ; in welchen Verhältnissen sie in dem ganzen Tonssysteme ausgeübt wird, findet man in der Tabelle am Ende des Artikels Intervall. In der Harmonie kommt sie als Umkehrung der verminderten Quinte zum Vorschein, und sie wird vorzüglich und am gewöhnlichsten in dem Sechundenakkorde gebraucht, der aus der Umkehrung des wesentlichen

Septimenakkordes entsteht. \*) Bey der übermäßigen Quarte dissonirt das untere Ende des Intervalls, welches daher auch in der gebundenen Schreibart vorherliegen, und gewöhnlich eine Stufe abwärts aufsteigen muß. Die Auflösung der übermäßigen Quarte geschieht am gewöhnlichsten in die Sexte, indem die Oberstimme bey der Auflösung eine Stufe steigt, wie z. E. bey Fig. 2. Sie kann aber auch in die Terz, wie bey Fig. 2, und in die Oktave aufgelöst werden, z. E. Fig. 3.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.



Die Auflösung der übermäßigen Quarte in die verminderte Quinte, wie bey Fig. 4. ist eine Freyheit des galanten Styls, die sich auf die Vorausnahme einer durchgehenden Note gründet. Der Satz sollte eigentlich gebraucht werden wie bey Fig. 5. wo die übermäßige Quarte in die Sexte auflöst, und hernach

die durchgehende Note b angeschlagen, und die Modulation in die Tonart f geleitet wird. Weil aber dieses b auch gegen die auflösende Note e als verminderte Quinte frey anschlagen kann, so läßt man zuweilen den Anschlag der Sexte aus, und setzt sogleich anstatt desselben die nachschlagende Note.

Fig. 4.

Fig. 5.



In der freyen Schreibart kann bey dem Gebrauche der übermäßigen Quarte nicht allein die Vorbereitung wegleiben, wie bey Fig. 6,

sondern sie kann auch eine Stufe aufwärts resolvirt werden, z. B. bey Fig. 7.

\*) Von ihrer Behandlung in den übrigen Akkorden, in welchen sie zuweilen vorkömmt, findet man das Nothwendigste bey Gelegenheit derjenigen Akkorde, in welchen sie gebraucht wird.

Fig. 6.



Fig. 7.



Die verminderte Quarte besteht aus einem ganzen Tone und aus zwey großen halben Tönen, und ist ein Intervall, welches eigentlich nur der weichen Tonart eigen ist;

z. E. gis c. Ihr Verhältniß ist  $\frac{25}{32}$ .

Bei ihrem harmonischen Gebrauche liegt entweder das obere Ende derselben vorher, und gehet eine Stufe

abwärts, wie bey Fig. 8; oder das untere Ende ist vorbereitet, und tritt nach dem Anschlage der verminderten Quarte eine Stufe hinauf, wie bey Fig. 9. In Begleitung der kleinen Sexte wird sie oft zur Aufhaltung des verminderten Dreyklanges auf dem unterhalbigen Tone der weichen Tonart gebraucht, wie z. B. bey Fig. 10.

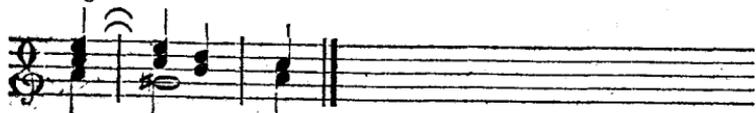
Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Quarte wird auch noch die 4. Saite auf der Violine, Virole und auf dem Violonzell genannt, weil sie auf den beyden letzten Instrumenten die vierte Saite ist.

Quartenzirkel, s. Zirkel.

Quartett. (Quartetto.) Ein Tonstück von vier concertirenden Stimmen, die sich, unter Begleitung einer Grundstimme und verschiedener Nebenstimmen, bald wechselseitig, bald zusammen vereinigt, hören lassen. Das Quartett ist sowohl in der Cantate, als in der Oper gebräuchlich, besonders kommt es oft in den Finalen der Akte der modernen Opern vor, und ist eine der schwersten Aufgaben für den Conzeker. Die Schwierigkeiten, von welchen bey Gelegenheit des Duetts von der Vereinigung zweyer verschiedenen Stimmen von abweichendem Charakter, geredet

worden ist, werden durch die Vereinigung vier verschiedener Stimmen ungleich vermehret, so daß es nur Conzeker vom ersten Range wagen können, diese Gattung der Kunstprodukte zu sehen, ohne daran zu scheitern. Unter den neuern Componisten ist diese Gattung des mehrstimmigen obligaten Gesanges von Mozart sehr vorzüglich bearbeitet worden.

Zuweilen bezeichnet man mit dem Worte Quartett auch die anseht so sehr beliebten Instrumentalstücke für vier obligate Instrumente ohne weitere Begleitung, die man gewöhnlicher Quatuor nennet. S. Quatuor.

Quartettino. Ein Quatuor, in welchem die verschiedenen Sätze, woraus es bestehet, nicht weitläufig ausgeführt sind, und in welchen der Conzeker mechanische Schwierigkeiten

rigkeiten für die Instrumente vermieden hat.

Quartett / Probe, s. Probe.  
 Quartfagott. Eine Gattung des Fagottes, die um eine Quarte tiefer steht, als der im Orchester gewöhnliche. Er wird gewöhnlich nur bey solcher Musik, die aus lauter Blasinstrumenten besteht, und zwar anstatt des Contrafagotts, gebraucht.

S. Fagott.

Quartflöte, s. Flöte.

Quartgeige, s. Violino piccolo.

Quartquinten / Akkord. In diesem dissonirenden Akkorde, der entweder bloß mit den Intervallen ausgesetzt wird, von welchen er seinen Namen hat, oder auch außer diesem noch ein anderes Intervall mit sich verbindet, ist die Quarte tiefe Dissonanz, die vorbereitet und aufgelöst werden muß. Von denjenigen Theoristen, welche die Dissonanzen nach der Art des Name au

erklären, wird sie, weil sie als keine umgekehrte Quinte betrachtet werden kann, als eine Septime vorgestellet, die durch das Hinzufügen eines tiefern Grundtones zur Undercime wird. Wie die hieher gehörigen Akkorde abgeleitet werden, findet man in dem Artikel Undecimensakkord. Hier betrachten wir sie nach der ansezt beliebtern Art als bloße Aufhaltungen der Harmonie.

Im Generalbasse wird dieser Akkord von den mehresten Tonsetzern mit allen Intervallen bezeichnet, aus welchen er besteht, und den Ziffern werden die allenfalls dabey vorkommenden Verlegungszeichen, wie gewöhnlich, beygefügt.

Wenn mit der Quarte, die in diesem Akkorde rein ist, kein anderes Intervall, als die Quinte verbunden ist, wird in dem vierstimmigen Satze am gewöhnlichsten der Grundton verdoppelt, z. B.

Wird dieser Akkord auf der siebenten Stufe der harten, oder auf der zweyten Stufe der weichen Tonart gemacht, so ist die Quinte vermindert; diese verminderte Quinte

te kann auch in der gebundenen Schreibart frey eintreten, die Quarte aber muß ohne Ausnahme vorherliegen; z. B.

Zuweilen muß bey dem Gebrauche dieses Quartquinten / Akkordes, um der Folge zweyer Quinten auszur

weichen, anstatt des Grundtones, die Quinte verdoppelt werden; z. B.



Der Quartquinten s Akkord wird oft, anstatt der Verdoppelung des Grundtones oder der Quinte, mit einem andern Intervalle verbunden. Wenn die None in dem Akkorde vorhanden ist, muß sie ebenfalls, so wie die Quarte, vorherliegen, und in diesem Falle wird die Oktave des Dreiklanges durch die None, die Terz, aber durch die Quarte auf-

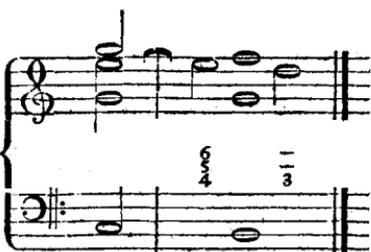
gehalten. Bey der Begifferung dieses Akkordes läßt man gemeinlich die Quinte weg; z. E.



Die None kann bey dem Gebrauche dieses Akkordes auch klein, die Quinte aber vermindert und übermäßig seyn, wie man aus folgenden Beyspielen sieht:



Wenn mit dem Quartquinten s Akkorde die Sexte verbunden wird, dient er gewöhnlich zur Aufhaltung des Sertquinten s Akkordes; z. B.



In Begleitung mit der Terz wird der Quartquinten s Akkord sehr selten gebraucht; z. E.



Quartseptimen s Akkord, ist einer derjenigen Akkorde, die von einigen Theoristen als zufällige Dissonanzen, oder als Aufhaltungen einiger Töne aus der vorhergehenden Harmonie beschrieben werden, von andern aber wieder als ein von der Undecime oder ursprünglich dissonirenden Quarte abstammender Akkord vorgestellt. In der Harmonie wird er entweder bloß mit

den Intervallen ausgeübt, von welchen er seinen Namen hat, und es wird dabei in dem vierstimmigen Satz der Grundton verdoppelt; oder er nimmt noch ein anderes Intervall zur Gesellschaft auf. Wir wollen ihn zuerst in seiner einfachen Gestalt, das ist, ohne Verbindung mit einem andern Intervalle betrachten. Er zeigt sich uns auf eine zweifache Art, nemlich einmal so, daß die Quarte dissonirt, wie bey Fig. 1, das andere mal aber so, daß die Quarte als Consonanz erschein, wie bey Fig. 2.

Fig. 1.



Fig. 2.



Dieser Unterschied wird sehr be- greiflich, wenn wir den Akkord als einen Undecimenakkord, in welchem die Septime durch das Untersehen eines andern Grundtones zur Undecime oder dissonirenden Quarte wird, betrachten. Wenn wir z. B. dem Septimenakkorde  $d f a c$  seinen eigentlichen Grundbass  $g$  hinzusügen, so entsteht der Undecimenakkord  $g d f a c$ , in welchem  $c$  als Undecime oder Quarte die Hauptdissonanz ist, der Ton  $f$  aber nur erst durch den Grundbass  $g$  zur Septime wird. Braucht man nun aus diesem Undecimenakkorde nur den Grundton mit der Undecime und Septime, und verdoppelt dabei den Grundton, so entsteht der Satz bey Fig. 1, in welchem die

Quarte die Hauptdissonanz, die Septime aber die Nebendissonanz ist, die deswegen auch, nach der Ausübung der ersten, noch liegen bleiben kann, und erst im folgenden Akkorde aufgelöst zu werden braucht.

Bedient man sich aber aus dem vorhin angezeigten Undecimenakkorde  $g d f a c$  im Satz nur des Grundtones nebst der Quinte und Undecime, so entsteht der bekannte Quartquinten ; Akkord, z. E.



Wird dieser Quartquinten ; Akkord umgekehrt, und statt des Grundtones die Quinte in den Bass gesetzt, so entsteht ein Quarts septimen ; Akkord, in welchem die Undecime in der Gestalt der Septime, die Quinte aber in der Gestalt der Quarte erscheint, und dieses ist der bey Fig. 2 gebrauchte Akkord, bey welchem die Quarte eine umgekehrte Quinte ist, die hier eben so wenig als Dissonanz behandselt zu werden braucht, als die reine Quarte in den Quartterzen oder Secundenakkorden.

Im Falle man nun auch diese beyden ganz verschiedenen Quarts septimen ; Akkorde als bloße Aufhaltungen der Harmonie betrachtet, so werden dadurch ebenfalls zwey verschiedene Intervallen aufgehaltten, nemlich bey Fig. 1 wird die Terz des wesentlichen Septimenakkordes durch die Quarte aufgehaltten; bey Fig. 2 hingegen müste man den Satz als eine Aufhaltung des Septiquartenakkordes erklären, der durch den Hinaustritt des Terztons in den Ton  $f$ , zum Terzquarten ; Akkorde wird.

Wenn der Quartsseptimen ; Akkord die Quinte in seine Gesellschaft aufnimmt, ist die Quarte jederzeit die Hauptdissonanz, wobey die Septime, wenn sie klein ist, frey cirtretten kann, z. E.



und dieser Akkord ist nichts anders als der oben angezeigte Undecimenakkord  $g d f a c$  mit ausgelassener None. Wird dieser Akkord, der aus Quinte, Septime und Undecime besteht, umgekehrt, und die Quinte desselben, nemlich  $d$  zum Grundtone genommen, so entsteht ein Quartseptimen Akkord mit der Terz, in welchem wieder die Quarte eine umgekehrte Quinte ist, und bey welchem die Septime als die Hauptdissonanz, die Terz aber, die vorher die Septime war, als Nebendissonanz erscheint, wie man aus folgendem Beispiele siehet, in welchem dieser umgekehrte Akkord als eine Aufhaltung des Sexte des Terzquarten Akkordes gebraucht wird:



Wird endlich der Quartseptimen Akkord in Begleitung der None gebraucht, so ist die Quarte wieder die Hauptdissonanz; denn der Satz besteht alsdenn aus dem oben angezeigten Undecimenakkorde  $g d f a c$ , aus welchem die Quinte weg gelassen ist. Dieser Akkord dienet hauptsächlich zur Aufhaltung des Septimenakkordes auf der Dominante. Wenn z. B. in diesem Satze



die Terz und Quinte des dem Septimenakkorde vorhergehenden Dreyklanges bis zum Anschlage der Grundnote des Septimenakkordes aufgehalten werden, z. E.



so giebt uns dieser Satz ein Beispiel von dem Gebrauche eines solchen Quartseptimen Akkordes mit der None.

Wird dieser Quartseptimen Akkord mit der None auf der Tonica gemacht, wo die Septime groß ist, so gehet in diesem Falle die große Septime eine Stufe über sich, indem die Quarte und None abwärts treten, wenigstens ist dieser Satz, seitdem er in der Harmonie aufgenommen worden ist, von allen gründlichen Harmonisten auf diese Art gebraucht worden. Er dient in diesem Falle zur Aufhaltung des wesentlichen Septimenakkordes auf der dem Septimenakkorde folgenden Tonica; z. B.



Es ist schon in einer Anmerkung in dem Artikel *Akkord* erinnert worden, daß es ungeschicklich sey, die *Note* dieses *Akkordes* durch die *Ziffer 2* vorzustellen, und also die *Note* zur *Secunde* zu machen, weil nach dem allgemein eingeführten Gebrauche nur dann ein Intervall von 2 oder 9 Stufen eine *Secunde* genannt wird, wenn das untere Ende desselben gebunden ist, oder als *Dissonanz* erschein.

**Quartsexten; Akkord, s. Sexts quarten; Akkord.**

**Quasi, fast, oder beynahe wie.** Dieses Wort kommt in der Kunst selten vor, denn nur zuweilen findet man anseht *z. E. Andante quasi allegretto*, in gemäßigtem Schritte, fast wie *allegretto*.

**Quasi lincopie,** hieß sonst die *Figur*, bey welcher eine *Note*, die in dem Aufschlage des *Lactes* angeschlagen hat, in dem unmittelbar darauf folgenden Niederschlage wiederholt, aber nicht gebunden, sondern von neuem angeschlagen wird.

**Quatricinium.** Der Name kleiner vierstimmiger *Tonstücke*, für vier *Hörner* oder *Trompeten*, oder für zwey *Hörner* und zwey *Trompeten*.

**Quatricroma.** Eine Vierundsechzigtheil; *Note*, oder eine dergleichen *Pause*.

**Quatuor.** Dieses schon seit geraumer Zeit so beliebte *Instrumentalsstück* für vier *Instrumente* macht eine besondere *Gattung* der *Sonate* aus, und bestehet im engeren Sinne des Wortes aus vier *concertirenden Hauptstimmen*, von denen keine der andern das Vorrecht einer *Hauptstimme* streitig machen kann. Soll jedoch dieses ohne *Verwirrung* und *melodische Ueberhäufungen* des Ganzen geschehen können, so muß das *Quatuor* in diesem strengern Sinne genommen, nach *Art* der *Fuge* behandelt, oder durchgehends in der *strengen Schreibart* gesetzt werden. In dem modernen *Quatuor* bedient man sich jedoch lieber größtentheils des *freyen Styls*, und begnügt sich an vier *Hauptstimmen*, die wechselseitig herrschend sind, und von denen bald diese, bald jene den in *Tonstücken* von *galantem Styl* ge-

wöhnlichen *Vaß* macht. Indem sich aber eine dieser *Stimme* mit dem *Vortrage* der *Hauptmelodie* beschäftigt, müssen die beyden andern, in *zusammenhängender Melodie*, welche den *Ausdruck* begünstigt, fortgehen, ohne die *Hauptmelodie* zu verdunkeln. Hieraus siehet man schon von selbst, daß die *Bearbeitung* dieses *Tonstückes* einen *Tonsetzer* erfordert, dem es weder an *Genie*, noch an den *ausgebreitetsten Kenntnissen* der *Harmonie*, mangelt.

Das *Quatuor* ist übrigens (wenn man nemlich die *zwey* und *dreystimmigen Sonaten* für *Klavaturinstrumente* ausnimmt) diejenige *Gattung* der *Sonate*, die seit ohngefähr vierzig Jahren am allerfrühesten bearbeitet worden ist, wozu ohne Zweifel *Haydns Meisterwerke* dieser *Gattung* das meiste beigetragen haben. Unter allen bis jetzt bekannten *Tonstücken* dieser *Art* entsprechen (noch außer ihren *ästhetischen Schönheiten*) die vierstimmigen *Sonaten* von *Mozart* am besten dem *Begriffe* eines *Tonstückes* von vier *obligaten Hauptstimmen*.

Oft pflegt man das *Quatuor*, so wie das *Tonstück* für vier *concertirende* *Einstimmen*, auch *Quartett* zu nennen.

**Querflöte, s. Flöte.**

**Querpfeife, italian. Piffaro,** ehedem auch *Schweizerpfeife* oder *Feldpfeife* genannt, ist ein bekanntes *Störenartiges* *Blasinstrument*, dessen man sich bloß als *Kriegsinstrument* bey der *Infanterie* mit der *Begleitung* der *Trommel* bedienet. Sie unterscheidet sich von der *Flöte*, mit der sie gleiches *Eraktement* hat, dadurch, daß sie 1) von oben bis unten gleich weit gebohrt ist; 2) daß sie keine *Klappe* und also bloß sechs *Tonlöcher* hat, und 3) daß sie viel kleiner ist, und also auch nach *Verhältniß* ihres *Corpus* viel höher steht, und in ihrer *höhern Oktave* einen *äußerst scharfen Ton* hat. Man bedient sich ihrer in *verschiedenen Dimensionen*, und ihr *Ambitus* erstreckt sich gewöhnlich auf *zwey Oktaven* durch folgende *Töne*, die man aber in den *Noten* um

eine Oktave tiefer schreibt, als sie das Instrument angiebt, um der

vielen Nebelinien in der Höhe überhoben zu seyn; als



Querstand, s. Unharmonischer Querstand.

Quinzeze. Der alte Name eines Quintenregistrißers in der Orgel, dessen tiefste Pfeife  $1\frac{1}{2}$  Fuß lang ist.

Quinquatria minor, oder Quinquartus minuscula. Der Name desjenigen Festes der römischen Sibicisten, an welchem sie in einer besondern Kleidung in der Stadt Rom herumzogen, und sich sodann

in dem Tempel der Minerva versammelten.

Quintabsatz, ist der Name eines solchen vollständigen melodischen Theils eines Tonstückes, dessen Endigungsformel den Dreklang der Dominante derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet, zur Grundlage hat, und den man auch eine Halbcaadenz nennet, z. E.



Zwey solche Quintabsätze können, wenn es in einer und eben derselben Tonart geschehen soll, der gewöhnlichen Regel zu Folge, nicht unmittelbar auf einander folgen; jedoch leidet diese Regel, besonders in weit ausgeführten Tonstücken, sehr oft eine Ausnahme. S. Absatz.

Quintatön, ist eine der gewöhnlichsten und besten Orgelstimmen. Sie ist ein gedecktes Flötenwerk von enger Mensur, die so intonirt wird, daß sie sanft in die Quinte, oder eigentlich in die Duodecime, überseht.

Quinta toni. So nannte man ehemals die fünfte Stufe derjenigen Tonleiter, in welcher die Modulation eines Tonstückes sich befindet. Anjehzt bedient man sich gewöhnlicher des Wortes Dominante, um die fünfte Stufe einer Tonart zu bezeichnen. S. Dominante.

Quinte, ist ein Intervall von fünf Stufen, welches drey Gattungen

unter sich begreift, nemlich die reine, verminderte und übermäßige Quinte.

Die reine Quinte bestehet aus drey ganzen Tönen und aus einem großen halben Tone, z. E. f c, oder c g. Sie kömmt bey der Erzeugung der Töne unmittelbar nach der Oktave zum Vorscheine und ist nach derselben unter allen übrigen Consonanzen die vollkommenste. Wenn man eine aufgespannte Saite (deren Ton man als den Grundton anderer Töne annimmt, die durch ihre Theilung entstehen,) in zwey gleiche Theile theilet, giebt ein Theil derselben die Oktave; theilet man sie in drey Theile, so geben zwey solche Theile die reine Quinte; daher kömmt es, daß man der Quinte das Verhältniß 3 : 2 zuignet, weil sie nemlich durch  $\frac{3}{2}$  der ganzen Saite, die ihren Grundton ausmacht, zum Vorscheine kömmt. Daß sie der harmonische Mittelton der Oktave ist, der mit andern

Worten, daß die Oktave durch die Quinte harmonisch getheilt wird, ist schon in dem Artikel *Quarte* angemerkt worden.

Weil die Quinte wegen ihres nahen Verhältnisses mit dem Grundtone keine sehr merkliche Abweichung von ihrer ursprünglichen Reinheit verträgt, und also, ohne zu dissoniren, nicht klein und groß seyn kann, wie die Terzen und Sexten, wird sie, so wie die Oktave, die eben diese Eigenschaft hat, insbesondere eine vollkommene Consonanz genannt. In der Harmonie kommt die Quinte nicht allein als ein wesentlicher Ton des harmonischen Dreyklanges, sondern auch in dissonirenden Akkorden als eine Consonanz vor, z. B. in dem Septimen: Nonen: und Quartquinten: Akkorde. Im Sextquinten: Akkorde hingegen erscheint sie als Dissonanz, weil sie in diesem Akkorde eigentlich die Septime ist, die durch die Umkehrung des Septimenakkordes in der Gestalt einer Quinte gegen den veränderten Grundton zum Vorschein kommt; denn wenn man z. B. den Septimenakkord  $f a c$ , in welchem  $c$  die Septime ist, so umkehrt, daß die Terz  $f$  in die Grundstimme zu stehen kommt, entsteht der Sextquintenakkord  $f a c d$ , in welchem die Septime  $c$  gegen diesen Grundton eine Quinte ausmacht, die gegen die Sexte dissonirt.

Das Intervall der reinen Quinte ist zwar in jeder Tonart sechsmal enthalten, das heißt, mit sechs Stufen jeder Tonart kann eine reine Quinte aus den wesentlichen Tönen der Tonart verbunden werden; allein unter allen diesen Quinten steht nur diejenige mit dem Grundtone der Tonart in dem nächsten Verhältnisse, welche die fünfte Stufe dieses Grundtones ausmacht, und die daher auch auf Seiten der Harmonie ein sehr wichtiger Ton ist. Kein anderer Ton der Tonart außer dem Grundtone, auf welchen in der Grundstimme ein Akkord gebauet wird, ist in der Harmonie so unumgänglich notwendig, und keiner kommt in der Grundstimme als Grundton eines Hauptakkordes der Tonart so oft vor, als dieser; daher hat man ihm auch den Namen der *Dominante*, oder der herrschenden Saite der Tonart gegeben. Woher es eigentlich komme, daß mit dieser Stufe der wesentliche Septimenakkord der Tonart verbunden ist, den man auch deswegen oft den *Dominantenakkord* nennet, findet man in dem Artikel *Stammakkord*.

Man giebt in der Composition und im Generalbasse die Regel, daß zwey reine Quinten und zwey Oktaven nicht unmittelbar nach einander in gerader Bewegung in einerley Stimmen gehört werden dürfen; z. B.

The image shows a musical example with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The top staff has a 'falsch.' label above it. The bottom staff has 'falsch. falsch.' labels above it and numbers 7, 6, 7, # below it. The notation shows chords and intervals that are dissonant when moved in parallel motion.

Weil sich aber doch Quinten und Oktaven in gerader Bewegung unmittelbar nach einander hören lassen

können, wenn sie nicht in einerley Stimmen vorkommen, z. B.



so muß ein ganz besonderer Grund dieses Verbotes vorhanden seyn. Nach der Meinung der ältern Theoristen hat dieses Verbot seinen Grund darinne, daß die Folge zwey solcher Consonanzen das Ohr beleidigt. Es haben sich längst schon viele Theoristen bemühet, das Fehlverhättniß solcher verbotenen Quinten und Oktavenfolgen theils aus der Vollkommenheit derselben, theils aus den Verhältnissen, die ihnen eigen sind, theils auch aus der nähern oder entferntern Verwandtschaft der Töne, u. dergl. herzuleiten. So findet man z. B. außer den einzelnen in den Lehrbüchern der Harmonie zerstreuten Bemerkungen, im 4ten Theile des zweyten Bandes der musikalischen Bibliothek von Mizler sieben verschiedene Abhandlungen über das Verbot der Oktaven; und Quintenfolgen. Allein alle diese Abhandlungen überzeugen den unbefangenen Verstand nur noch deutlicher, daß der eigentliche Grund der Sache noch nicht entdeckt sey. So lange man überhaupt darauf ausgehet, das Verbot der Quinten aus eben demselben Grunde herzuleiten, aus welchem man das Verbot der Oktaven zu erklären sucht, mögen wohl wahrscheintlich alle Versuche, die Sache zu erklären, mißlingen, denn Oktave und Quinte sind ihrer Natur nach zu sehr verschieden, als daß sich ein Grund entdecken lassen sollte, aus welchem man das Unangenehme in der Fortbewegung beyder Intervals

len in einerley Stimmen erklären könne. Die Oktave ist nichts anders, als eben derselbe Ton in einer verminderten Größe; \*) die Quinte hingegen ist ein von dem Grundtone ganz verschiedener Ton, denn sie macht zwischen dem Grundtone und seinem verjüngten Bilde, der Oktave, den harmonischen Mittelton aus.

Die Folge zweyer Oktaven in einerley Stimmen kann nie das Gehör beleidigen; geschähe dieses, so müßten die so genannten Sätze im unilono dem Ohre noch weit eckler seyn. — Einige Theoristen suchen dadurch einen Ausweg zu gewinnen, daß sie lehren, die Oktave klinge an sich zu leer, daher müsse man sie nicht allein in dem zweystimigen Sätze in dem Verfolge desselben im Niederschlage des Taktes vermeiden, sondern dieses sey auch die Ursache, warum derselben niemals zwey in eben denselben Stimmen unmittelbar nach einander gesetzt werden dürfen. Allein dieses Leer wird z. E. im vierstimmigen Sätze durch die andern Stimmen eben so gut ausgefüllt, als wenn die Oktaven in abwechselnden Stimmen vorkommen, wenigstens ist dieses der Fall bey dem Generalbassspielen auf dem Claviere; nicht zu gedenken, daß Unilono - Sätze, die doch aus lauter Oktaven bestehen, wenn die Tonfolge anders gut gewählt ist, nichts weniger als eine eckle Leere, sondern ich möchte fast lieber sagen, eine gewisse Kraft und

\*) In einer Tonreihe von mehrern Oktaven stellen sich alle Töne von dem achten bis zum vierzehnten, und von dem funfzehnten bis zum ein und zwanzigsten wieder in eben dem Verhältnissen unter einander dar, welche den Tönen vom ersten bis zum sechsten eigen sind. Die um eine Oktave erhöhten Töne sind nichts anders, als die Töne der vorhergehenden Oktave nach einem verjüngten Maasstabe vorgestellt. Mann und Knabe singen; wenn beyde einen einzigen Gesang vortragen, eben denselben Töne, der letzte singt sie aber um eine Oktave höher oder nach verjüngtem Maasze.

und Sättigung äußern. Daß die Oktave im Niederschlage in dem Verfolge eines zweystimigen Satzes leer klingt, wird niemand leugnen. Diese Leere kömmt ohne Zweifel daher, daß wir in einem zweystimigen Satze, wo wir zwey verschiedene Stimmen, und also Verschiedenheit der Töne hören wollen, oder zu hören gewohnt sind, im Niederschlage (der ohnehin stärker auf das Gefühl wirkt, als die kurze Laktzeit) nur einen einzigen Ton hören; denn es ist oben schon erinnert worden, daß die Oktave nichts anders ist, als eben derselbe Ton, nur in verschiedener Größe. Daher entsteht vielleicht das Unangenehme, welches der Kenner in der Folge zweyer Oktaven findet, bloß in der Entdeckung, daß die zwey Stimmen, in welchen sie enthalten sind, die ihnen obliegende Verbindlichkeit nicht erfüllen haben; denn wenn z. B. der Tonsetzer vierstimmig setzt, erwarten wir, daß jede

der vier Stimmen in allen besondern Fortschreitungen ganz von einander verschiedene Töne hervorbringe, daß jede ihre ganz eigen thümliche, und von den übrigen Stimmen verschiedene Melodie vortrage. Sobald aber in zwey Stimmen Oktaven vorkommen, hört diese Verschiedenheit auf, und man hört, indem man Abwechslung der Töne erwartet, in diesem Falle nur einenley Ton; und die Entdeckung dieses Mangels an Verschiedenheit der Fortschreitung in zwey Stimmen, die man erwartete, ist wahrscheinlich dasjenige, was dem Kenner anstößig wird. Daß dieser Mangel an Verschiedenheit des Fortschrittes unter zwey Stimmen, von welchen jede ihre eigene und besondere Melodie haben soll, ein wirklicher Fehler des Satzes ist, bedarf also gar keines Beweises. — Wenn man bedenkt, daß Oktaven folgendes Art,



bey welchen man sogleich entdeckt, daß die Stimmen der Verbindlichkeit der Verschiedenheit ihrer Fortschreitungen mit Vorsatz entsagen, auch für das feinste Kennerohr nichts Anstößiges haben, (und deswegen auch im Satze zugelassen werden) so bestimme die vorhin angeführte Meinung noch einen höhern Grad der Wahrscheinlichkeit.

Weil zwen Oktaven, die in der Gegenbewegung in zwey Stimmen auf einander folgen, zwar eine Verschiedenheit des Fortschrittes nach der Höhe oder Tiefe zu, aber dennoch keine Verschiedenheit der Töne selbst enthalten, so verbletet sie die Regel ebenfalls, und erlaubt sie eigentlich nur zwischen den Mittelstimmen, oder zwischen einer äußers

ten und einer Mittelstimme in dem mehr als vierstimmigen Satze.

Eine ganz andere Beschaffenheit hat es mit der unmittelbaren Folge zweyer oder mehrerer Quinten, die einzeln angeschlagen auch für das Ohr des Nichtkenners etwas sehr Widriges haben, als



So unangenehm die Wirkung ist, welche solche einzelne Quintenfolgen äußern, so verliert sich in den mehr

reften Fällen dennoch das Widrige derselben gar merklich im vierstimmigen Satze durch die übrigen hinzukommenden Intervallen, \*) besonders wenn dabey die Akkorde in einer der Natur der Tonart entsprechenden Ordnung auf einander folgen, und es läßt sich behaupten, daß Sätze dieser Art, z. E.



nicht allein für das feinste Ohr des Nichtkenners, welches andere Anspiellichkeiten des Satzes leicht bemerkt, sondern auch für das Ohr des gewöhnlichen praktischen Tonskünstlers nichts Verleidendes haben. Wenigstens stimmt die Erfahrung, die man täglich damit machen kann, mit dieser Behauptung überein. Auch ist dieses keine notwendige Folge, daß, weil die Quinten einzeln angeschlagen eine widrige Wirkung machen, sie deswegen auch in der Verbindung mit andern Intervallen diese Wirkung äußern müssen; denn zwey oder drey einzelne Quarten, z. E.



sind unstreitig von eben so unangenehmer Wirkung, als die vorhin angezeigten einzelnen Quinten, und dennoch verträgt sie das Ohr, sobald denselben unten noch eine Terz hinzugefügt wird, wo sie alsdenn in stufenweise folgenden Sextenakkorden erscheinen.

Es sey ferne, daß ich durch diese Bemerkungen der Folge zweyer Quinten das Wort reden, oder überhaupt wollte, daß sie von der Art, wie sie sich in dem vorübergehenden Beispiele finden, auch dem Kenner des Satzes kein Mißbehagen erwecken könnten; sondern ich wollte bloß auf dieses Mißbehagen aufmerksam machen. Es war in der That bey einem Gegenstande, wie dieser ist, auf welchen die Theorie der Kunst sowohl, als die Kritik so lange Zeit steif und fest gehalten hat, wohl der Mühe werth, wenn mehrere, die weder für, noch wider diese Regel von Vorurtheilen eingenommen sind, genauer untersuchten, ob das Unangenehme, welches der Kenner empfindet, wenn sein Ohr bey der Ausführung eines Tonstückes zwey verbotene Quinten entdeckt, in einer wirklichen Verleidung seines Ohres, oder in der Entdeckung der Vernachlässigung der Regel, oder in einer noch unbekanntem Ursache ihren Grund habe. Könnte nicht vielleicht dieses Verleidende zweyer Quinten, so wie bey einem Sprachfehler, bloß in dem Mangel der Observanz des Gewöhnlichen bestehen? Doch genug hiervon. Zwey Quinten in der Gegenbewegung erlaubt die Regel im vierstimmigen Satze, wenn sie nicht in den beyden äußersten Stimmen, sondern nur in den Mitteltstimmen, oder zwischen einer äußersten und einer Mittelstimme vorkommen.

Die Regel verbietet aber auch in den äußersten Stimmen die so genannten verdeckten Quinten und Oktaven, das ist, diejenigen, welche erst zum Vorschein kommen, wenn der Raum zwischen den beyden Intervallen mit Noten ausgefüllt wird, wie z. B. in folgenden Fortschreitungen, bey welchen der Raum mit bloßen Notenköpfen ausgefüllt ist, und die Oktaven und Quinten, die dadurch zum Vorschein kommen, mit Sternchen bemerkt sind.

\*) Wenn sich das Widrige, welches einzelne unmittelbar nach einander angeschlagene Quinten äußern, nicht durch die damit verbundenen andern Intervallen verdeckt, welche satzartige Wirkung würden sodann in der Regel die bekannten Quintenregister und Mixturen hervorbringen?



Wenn bey diesen verdeckten Quinten und Oktaven die Oberstimme eine Stufe steigt oder fällt, und

der Bass dagegen einen Quartens oder Quintensprung macht, z. E.



so sind sie allenthalben ohne Ausnahme erlaubt.

Die verminderte Quinte besteht aus zwey ganzen und zwey großen halben Tönen, z. E. h f, oder h<sub>2</sub> c; ihr eigentliches Verhältniß ist  $\frac{45}{64}$ . In der strengen Schreibart muß sie, wenn sie im Sextquint

ten, Akkorde, wo sie als die eigentliche Dissonanz erscheint, vorherliegen, und eine Stufe abwärts aufgelöset werden; in der freyen Schreibart hingegen kann sie nicht allein ohne Vorbereitung gebraucht, sondern auch eine Stufe aufwärts aufgelöset werden, wie man aus folgenden Beyspielen siehet.



Die übrigen ungewöhnlichen Auflösungen der verminderten Quinte sind folgende, 1) in die Sexte, indem der Bass eine Terz abwärts gehet, wie bey Fig. 1; 2) in die Oktave, wenn der Bass eine Quarte steigt, oder eine Quinte fällt, wie bey Fig. 2. Vermittelt der Voraussetzung einer durchgehenden Note

kann sie ferner aufgelöset werden 3) in die übermäßige Quarte wie bey Fig. 3. Dieser Satz sollte eigentlich so heißen, wie bey Fig. 4. Weil aber die nachschlagende Note b gegen das aufstehende c eine Dissonanz ausmacht, die frey anschlagen kann, so wird die eigentliche Bassnote c ausgelassen, und statt derselben

ben der Nachschlag gesetzt \*); 4) in eine andere verminderte Quinte, wie bey Fig. 5: der Satz sollte eigentlich gebraucht werden so wie

bey Fig. 6: 5) in die Septime, wie bey Fig. 7. anstatt so wie bey Fig. 8.

Fig. 1. oder

Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.

Fig. 5. Fig. 6. Fig. 7.

Fig. 8.

Die übermäßige Quinte besteht aus vier ganzen Tönen, z. E. c gis: sie wird, so wie jedes

übermäßige Intervall eine Stufe über sich aufgelöst, und man findet Beispiele über ihre Auflösung in

\*) Diesen Prozeß, bey welchem der Nachschlag anstatt des Anschlages gesetzt, und dadurch eine Dissonanz in eine andere Dissonanz aufgelöst wird, findet man in dem Artikel *W o r a u s n a h m e* noch deutlicher erklärt.

dem Artikel Dreßklang. Ihr eigenthümliches Verhältniß ist  $\frac{16}{25}$  weil sie aus zwey über einander stehenden großen Terzen, oder aus zwey großen und zwey kleinen ganzen Tönen besteht.

Mit dem Ausdrucke Quinte bezeichnet man außerdem noch

1) die  $\circ$  Saite auf der Violine. Eigentlich sollte man sie die Quarte nennen, weil sie auf diesem Instrumente von der Tiefe nach der Höhe zu die vierte bloße Saite ist; weil aber auf dem Violoncell und auf der Viole die  $\alpha$  Saite den Namen der Terze, und die  $a$  Saite den Namen der Quarte führt, so ist die  $\circ$  Saite auf der Violine, die man auch Chanterolle nennet, die fünfte bloße Saite der anseht gewöhnlichsten Vogeninstrumente.

2) führet den Namen Quinte eine Orgelstimme, die so eingerichtet ist; daß jede Taste statt des ihr eigentlich zukommenden Tones die Quinte desselben hören läßt. Ein solches Register kann nur erst alsdann, wenn mehrere tiefere und höhere Octavenregister erklingen, zur Ausfüllung gebraucht werden, damit die mit jedem Tone verbundene Quinte genugsam bedeckt, und dem Ohre nicht zu merklich wird. Die Pfeife auf dem Tone C ist bey einem solchen Register 6, 3 oder 12 Fuß lang, daher kömmt der Name Quinte 6 Fuß, oder Quinte 3 Fuß u. s. w.

Quinten, oder verbotene Quinten; folgen, s. den vorhergehenden Artikel.

Quintenfuge, s. Fuge.

Quintentransposition; s. die zweyte Anmerkung in dem Artikel Septimenakkord.

Quintenzirkel, s. Zirkel.

Quinterne. Ein veraltetes Saiteninstrument, welches unter die Gattungen der Zither gehört. Es hat vier doppelhörige Darmsaiten, die in die Töne  $\circ$   $f$   $a$   $d$  gestimmt werden. Das Corpus der Quinterne gleicht dem der Guitarre, hat

aber Zargen, die nicht höher sind, als bey der Violine.

Quintett, (Quintetto) bezeichnet sowohl ein Tonstück für fünf obligate Singstimmen, mit Instrumentalbegleitung, welches zuweilen in den modernen Opern in dem so genannten Finale eines Actes vorkömmt, als auch ein Instrumentalstück für fünf concertirende Instrumente. Was schon in den Artikeln Quartett und Quatuor in Rücksicht auf vier obligate Stimmen erinnert worden ist, gilt, mit Anwendung auf fünf Stimmen, auch von dem Quintett.

Quintfagott; s. Dolcian und Fagott.

Quintole, heißt eine solche Notenfigur, die entstehet, wenn eine Hauptnote des Taktes, z. E. ein Viertel, in fünf Noten von gleicher Dauer aufgelöst wird. Weil eine solche Notenfigur nicht anders, als mit Noten, die eine geradzählige Eintheilung voraussetzen, geschrieben werden kann, so bezeichnet man sie, um Verwirrung zu vermeiden, mit der Zahl 5. Bezeiget, diese einfache Melodie

Andante.



wird auf folgende Art durch Zergliederung des Tones  $\circ$  verzert,



so giebt uns diese Figur ein Veyspiel einer solchen Quintole.

Was von diesen ungeradzähligen Eintheilungen, wodurch die Taktbewegung verschoben wird, zu halten sey, ist schon in dem Artikel Desctmole angezeigt worden.

Quintquarten; Akkord, siehe Quartquinten; Akkord.

Quodlibet. Unter diesem Namen hatte man ehemals scherzhafte Tonstücke von niedrig komischem Charakter, in welchen mehrertheils einzeln Theile vereinigt waren, die nicht zusammen paßten, und daher

einen offensbaren Widerspruch enthielten; so hatte man z. E. solche Tonstücke, in welchen zwey Stimmen mit zwey ganz verschiednen Texten, die nichts mit einan-

der gemein hatten, vereinigt waren, und daher durch ihren gemeinschaftlichen Vortrag zu lächerlichen Wortspielen Veranlassung gaben.

## R.

**Rabanna.** Eine Art von Pauke, die in Indien unter dem weiblichen Geschlechte gebräuchlich ist. Sie besteht aus einem niedrigen und ovalen Corpus, und wird zur Begleitung des Gesanges mit der bloßen Hand tractirt.

**Rackett oder Rantett.** Ein veraltetes Blasinstrument von Holz, in dessen rundem Corpus die Röhre, wodurch sich die Luft bewegte, neunfach war, so daß man auf diesem Instrumente eben die Tiefe erreichen konnte, als wenn es neunmal länger gewesen wäre. Es hatte viel Tonlöcher, von denen aber nur elf gebraucht, und theils mit den Fingern, theils auch mit den Ballen an den Händen bedeckt wurden. Der Ton wurde vermittelst eines Rohres hervorgebracht, über welches, so wie bey der Schallmey, eine Kapsel oder Hülse mit einem Rundloche geschoben wurde, so daß der Mund die Luft nicht unmittelbar in das Rohr, sondern in die Kapsel blies. Man bediente sich vor Zeiten (ohngesehr vor 200 Jahren) dieses Instrumentes in verschiedner Größe. Das Corpus der größten Gattung war nicht länger, als elf Zoll lang, und denoch erreichte es in der Tiefe das Contra: C und stieg bis zum kleinen g. Die zweyte Gattung erstreckte ihren Ambitus von dem Contra: F bis zum kleinen c, die dritte Gattung aber von dem großen C bis zum kleinen g. Der Umfang der vierten oder kleinsten Gattung erstreckte sich von dem großen G bis zum eingestrichenen d. Prätorius sagt von diesem Instrumente, \*) daß der Ton des

selben demjenigen Tone geglichen habe, welcher entsteht, wenn man auf einem Kamme bläst.

Zu Anfange des vorwichenen Jahrhunderts wurde dieses Instrument von Joh. Christ. Denner (Erfinder der Clarinet) mehr vervollkommen, und unter dem Namen Stock; oder Racketten; Fagott verfertigt; es scheint sich aber auch in seiner verbesserten Form nicht lange behauptet zu haben.

Unter dem Namen Rackett oder Rantette findet man auch in alten Orgeln ein bedecktes Schnarwerk von 16 oder 8 Fuston, wodurch der Ton des vorhin beschriebenen Instrumentes nachgeahmt werden sollte.

**Rackett; Fagott,** s. den vorhergehenden Artikel.

**Rallentando,** anhaltend, zögernd, s. Lento.

**Rantett,** s. Rackett.

**Rappel,** ist ein altes schon bey den Hebräern gebräuchlich gewesenes Instrument, dessen man sich noch heut zu Tage in den Morgenländern bedient, und dessen Beschreibung man in dem Artikel Kinsgelpauke findet.

**Rastral,** (von astrum, die Harste,) ist das bekannte aus Messingblech zusammengebogene Instrument, mit welchem man die Liniensysteme zur Notenschrift auf das Papier ziehet.

**Rathsel; Canon.** Ein solcher Canon, der nur vermittelst einer einzigen Stimme vorgestellt ist, und bey welchem die Zeit des Eintrittes der übrigen Stimmen nicht bemerkt worden ist, sondern aufzusuchen einem Kontünftler überlassen wird.

\*) G. dessen Syntag. Mus. Tom. II. C. XIV.

Ehedem suchte man die Kenntnisse eines Contrapunktisten dadurch zu erproben, daß man ihm dergleichen Canons zur Auflösung, oder zum Herausfinden der Zeit oder der Stelle des Eintrittes der übrigen Stimmen, vorlegte.

Ratio dupla, multiplex, superpartiens u. s. w. s. den Artikel Verhältniß der Intervallen.

Rationalrechnung. Man versteht darunter diejenige mathematische

Wissenschaft, nach welcher die Töne durch Zahlen als Größen vorgesetzt, unter einander verglichen werden, und die man mit dem Kunstnamen Canonik bezeichnet. S. Canonik.

Rauscher. So nennet man gemeinlich diejenigen Schmanieren, bey welchen zwey verschiedene Töne mehrmals nach einander abwechselnd in geschwinde Bewegung wiederholt werden; z. B.



Rauschpfeife, Rauschwerk, oder Rauschflöte, sind Namen einer alten vermischten Orgelstimme, bey welcher auf jeder Taste, statt des eigentlichen Tones, die Quinte und Oktave desselben zusammen vereinigt sind.

Re. So heißt bey denjenigen, die sich noch bis jetzt der Aretinischen Sylben zur Bezeichnung der Töne bedienen, der Ton e. In der alten Solmisation des Guido aus Arezzo, bezeichnet diese Sylbe die zweyte Saite eines jeden Hexachordes. Wenn daher das Hexachord mit g anfangt, wurde der Ton a mit re bezeichnet; begann es mit dem Ton c oder f, so bezeichnete re im ersten Falle den Ton a, und im zweyten den Ton g. S. Solmisation.

Rebab. Ein unter den Türken gebräuchliches Instrument mit zwey Saiten, die mit dem Bogen gestrichen werden. Es hat ein fast ganz rundes Corpus, auf dessen erhobnem runden Theile eine kleine Oeffnung als Schalloch befindlich ist.

Recitativ. Der Gesang ist nichts anders, oder sollte genau genommen wenigstens nichts anders seyn, als Ausgüß des Herzens, welches von einer gewissen Empfindung gleichsam überfließt, und wobey die artikulirten Töne der Sprache, wodurch es sich zu erleichtern, oder mitzutheilen sucht, in eine solche leidenschaftliche Modifikation übergehen, \*) die man den Sington nennet, und den unser Gefühl sehr deutlich von dem gewöhnlichen Sprachtonen unterscheidet, wobey

sich aber der Unterschied selbst besser empfinden als beschreiben läßt.

Wenn daher in einem Kunstwerke, wobey sich die Tonkunst mit der Poesie vereinigt, mehr als eine Art oder Gattung der Empfindungen ausgedrückt werden soll, so werden in dem Gedichte diese Empfindungen vorbereitet, das heißt, es wird Veranlassung gegeben, daß diese Empfindungen erwachen und sich unseres Herzens bemächtigen können. In diesen die Empfindungen vorbereitenden oder aus ihrem Schlummer lockenden Stellen der Poesie ist aber noch kein eigentlicher Ausdruck der Empfindungen vorhanden; sie können daher auch nicht in Gesang, nemlich nach dem vorhin angezeigten Begriffe des Vortrages, eingekleidet werden. Man bedient sich daher zu solchen Stellen der Poesie einer besondern Art des Gesanges, die zwischen der gemeinen Deklamation und zwischen dem eigentlichen Gesange das Mittel hält, und die man das Recitativ nennet.

Das Recitativ, als eine ganz besondere Art der Tonstücke, unterscheidet sich von der gemeinen Deklamation dadurch, daß 1) die articulirten Töne der Sprache in einem gewissen Grade in den Sington übergehen, und daß ihre Höhe und Tiefe so genau bestimmt ist, daß dabey immer eine Tonart zum Grunde liegt, und 2) daß diese Töne so geordnet sind, daß sie einer harmonischen Unterstützung fähig werden, oder von einer Folge abwechselnder Akkorde begleitet werden können.

Von dem eigentlichen Gesange hingegen unterscheidet sich das Recitativ durch folgende Kennzeichen:

1) ist es an keine bestimmte und gleichartige Taktbewegung ge-

hunden. Nur bey denjenigen Sylben pflegt sich der Sängere bey dem Vortrage des Recitativs etwas länger zu verweilen, die auch in der Deklamation hervorstechend vorgetragen werden müssen; die übrigen werden gleich kurz abgeferrigt, es müssen zu denselben Viertel-, Achtel-; oder Sechzehntelnoten gesetzt seyn. Kurz, das Recitativ wird in Rücksicht auf die Zeitdauer der einzelnen Sylben eben so vorgetragen, wie eine Rede. \*) Die Einkleidung desselben in den Takt geschieht hauptsächlich nur deswegen, damit theils die größern und kleinern Akkupunkte des Geistes, durch welche der Text verständlich wird, theils diejenigen Sylben, die mehr Nachdruck im Vortrage als die übrigen erhalten sollen, dem richtigen Ausdrucke gemäß vorgestellet werden können. \*\*)

Das Recitativ unterscheidet sich von dem Gesange

- 2) dadurch, daß es keine gleichförmigen melodischen Rhythmus hat; man beobachtet dabey bloß die Einschnitte des Textes, ohne auf ein Ebenmaaß der melodischen Theile zu sehen; und
- 3) dadurch, daß es keine melodischen Verzierungen enthält, sondern daß die Worte bloß syllabisch eingekleidet sind; es hat auch
- 4) keine Haupttonart, auf welche sich die Modulation in andere Tonarten beziehet. Es schließt daher nicht allein in einer andern Tonart, als in welcher es angefangen hatte, sondern es erlaubt auch überhaupt, daß man sich mancher Freyheiten der Modulation dabey bedienen kann, die

\*) In einigen Gegenden Deutschlands haben die Cantoren und Schullehrer auf dem Lande die Gewohnheit, bey ihren anzuführenden Kirchenmusikern das Recitativ in einem abgemessenen Zeitmaaße vorzutragen, und es auf diese Art ihre Singkünstler zu lehren; dadurch bekommt es eine seiner Natur ganz zuwiderlaufende Modifikation, und viele Stellen desselben erhalten dadurch eine außerordentliche Härte, und klingen äußerst widerklingig.

\*\*) Die Deutschen und Italiäner setzen das Recitativ gewöhnlich in den Bierwerteltakt, und theilen die Noten dergestalt ein, daß dem Metrum des Textes sein Recht wiederfährt; die Franzosen hingegen vermischt alleley Taktarten unter einander, dadurch wird ihr Recitativ sehr schwer zu fassen und zu begleiten.

bey dem ordentlichen Gesange nicht statt finden.

In Rücksicht auf die Begleitung wird das Recitativ auf dreyerley Art eingekleidet; die Grundstimme schlägt entweder 1) bey dem Wechsel der Akkorde die Grundböne derselben von einander abgefordert an, und der Generalbassspieler greift zu diesen Grundbönen zugleich die Akkorde, die mit diesen Tönen zum Grunde gelegt worden sind, und die dabey den Zusammenhang der Harmonie darstellen. In diesem Falle, welcher der gewöhnlichste ist, wird das Recitativ von der Grundstimme allein begleitet, und die übrigen drey Hauptstimmen, nemlich die beyden Violinen und die Violen, schweigen dabey gänzlich; oder die Folge der Akkorde, aus welchen die Singstimme abgezogen ist, oder bey derselben zum Grunde liegt, wird 2) von allen vier Hauptstimmen sanft und unabgesetzt ausgehalten. Dieser Art der Begleitung, die man mit dem besondern Namen *Accompagnement* bezeichnet, und wovon in dem Artikel *Accompagnement* ein Beispiel eingerückt worden ist, bedient man sich gewöhnlich nur in dem Oratorium und in den Kirchenconcerten, und zwar in dem Falle, wenn der Text eine feyerliche Stelle, z. E. ein Gebet, ein Gebälde u. d. gl. enthält; oder die Instrumente unterstützen 3) den Ausdruck zwischen den Einschnitten des Gesanges mit kurzen Sätzen, die in einem bestimmten Zeitmaasse vorgetragen werden, und von dieser Art der Einrichtung ist ebenfalls schon in dem Artikel *Accompagnement* gehandelt worden.

Wenn im Recitativo solche zärtliche, traurige, oder pathetische Stellen vorkommen, in welchen sich der Ausdruck zum Uebersichlichen erhebt, und zwey oder mehrere Verse hindurch in gleichem Affekte fortgehender, so verwechselt dabey der Singsänger den Recitativstyl mit dem förmlichen Gesange, und läßt eine solche Stelle von der Grundstimme allein, oder auch von mehreren Instrumenten, begleiten. Einen solchen in das Recitativ eingerückten förmlichen

hen Gesang, der aber keine weitausläufige Ausführung erhält, nennet man ein *Artoso*. \*)

Die Behandlung, oder die Verarbeitung des Recitatives erfordert ganz eigenthümliche Regeln, von denen die mehesten von der Kunst, zur Deklamation, hergeleitet werden müssen. Es hat seine ganz eigenthümlichen *Cadenzen*, und *Abfakformeln*, die von denen, welche dem förmlichen Gesange eigen sind, sich gänzlich unterscheiden. Uebers dies bedient man sich dabey sehr oft der *Modulation* in andern Tonarten auf eine solche freye Art, die bey keinem andern Produkte der Tonkunst statt finden kann. Kurz, das Recitativ erfordert zur Kenntniß seiner Verarbeitung eine ganz besondere Anleitung, die von einer Anleitung, förmliche Melodie zu setzen, ganz verschieden ist. Selbst die Harmonie wird oft im Recitativo auf eine Art behandelt, die bey den übrigen Tonkünsten ungewöhnlich ist.

Der merkliche Umfang, den die nähere Zergliederung dieser Verhältnisse der Behandlungsart des Recitatives, und die dabey zu beobachtenden Regeln und Maximen annehmen würden, erlaubt es hier nicht, in diesen Gegenstand tiefer einzugehen.

Das Recitativ wurde, wie man gemeinlich glaubt, und zu Folge der Vorrede, welche *Giacomo Peri* seiner Oper *Eurydice* beygefügt hat, zu glauben berechtigt ist, von *Emilio del Cavaliere*, einem römischen *Patricier* und *Kapellmeister*, im 16ten Jahrhunderte erfunden, und von *Giacomo Carissimi* im 17ten *Seculo* verbessert. *S. Oper.*

Unterricht in dem Recitativstyle findet man in folgenden Werken: *Harmonisches Syllbenmaß von Diepel*. Regensburg 1776. Fol. — *Abhandlung* (von *Job. Ad. Scheibe*) über das Recitativ, in dem 11ten und 12ten Bande der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*. — *Unterricht vom Recitativo*, in den kritischen Briefen über die Tonkunst, und zwar von dem 97ten bis 117ten Briefe.

**Re diesis.** (franz. re dièse.) So nennen die jetzigen Solmifatoren den Ton *die*.

**Reductio modi.** Wenn ehemals bey dem Gebrauche der Tonarten der Alten ein Tonstück aus einer verkehrten Tonart komponirt wurde, und man wollte erforschen, ob ein solcher verkehrter Ton den Gesetzen seiner Tonart gemäß behandelt worden sey, so mußte das Tonstück in die natürliche oder ursprüngliche Tonart versetzt werden, und diesen Prozeß nannte man *reductio modi*.

**Reduktion oder Abkürzung der Verhältnisse.** Man kann sich das Verhältniß eines Intervalls als am flüchtigsten als einen Bruchtheil vorstellen, wodurch angezeigt wird, in wie viel gleiche Theile die Saite des tiefern Tones des Intervalls getheilt werden muß, und wie viel solcher Theile der Saite sodann erforderlich sind, wenn der höhere Ton des Intervalls zum Klange gebracht werden soll. Weil man nun schon bey der Benennung solcher Bruchtheile, die im gemeinen Leben vorkommen, gewohnt ist, einen und ebendenselben Bruch mit verschiedenen Zahlen zu bezeichnen, denn man sagt z. B. anstatt eine halbe Elle, auch oft zwey Viertel Ellen, oder anstatt drey Viertel Gertraide, oft sechs Achtel, u. s. w. so kann man sich schon hieraus erklären, warum auch das Verhältniß eines Intervalls durch verschiedene größere oder kleinere Zahlen ausgedrückt werden kann, ohne daß dadurch die Größe des Verhältnisses selbst abgeändert wird.

Wenn das Verhältniß eines Intervalls durch höhere Zahlen ausgedrückt ist, z. E. das Verhältniß

der Quarte  $4 : 3$  oder  $\frac{3}{4}$ , durch

die Zahlen  $8 : 6$  oder  $\frac{6}{8}$ , oder

durch die noch höhern Zahlen  $12 : 9$ ,

$20 : 15$  oder  $60 : 45$ , so sieht man leicht ein, daß nicht allein die Berechnung damit weitläufiger, sondern daß auch der Werth desselben dem Verstande schwerer zu fassen ist, als wenn man es durch kleinere Zahlen ausdrückt; denn wem sollte  $\frac{3}{4}$  nicht faßlicher seyn, als  $\frac{15}{20}$  oder  $\frac{45}{60}$ ?

Daher ist man gewohnt, die Verhältnisse der Intervallen durch die möglichst kleinsten Zahlen vorzustellen, und sie, wenn sie in Berechnungen durch höhere Zahlen ausgedrückt zum Vorschein kommen, auf die möglichst kleinsten Zahlen, die man die Wurzelzahlen des Verhältnisses nennet, zu reduciren, das heißt, sie so viel als möglich ist, abzukürzen.

Diese Reduktion oder Abkürzung geschieht dadurch, daß man in die beyden Glieder des Verhältnisses mit einer solchen einfachen Zahl dividirt, die in den beyden Gliedern aufgehet. Dabey ist man gewohnt, die Division selbst auf folgende Art zu verrichten: Man schreibt die beyden Zahlen des abzukürzenden Verhältnisses nach einander, ziehet darunter einen Strich, vor welchen man den Divisor, in einen halben Zirkel eingeschlossen, setzt. Die Produkte der Division beyder Glieder werden alsdann unter den Strich gerade unter die Glieder des Verhältnisses gesetzt.

Wenn daher zum Beispiel das Verhältniß  $27 : 36$  abgekürzt werden soll, so muß man zuerst die höchste einfache Zahl suchen, welche in beyden Gliedern des Verhältnisses durch die Division aufgehet; dieses ist in dem vorhandenen Falle die Zahl 9, und daher stehet die Auflösung der Aufgabe also:

$$\begin{array}{r} 27 : 36 \\ 9) \hline 3 : 4 \end{array} *)$$

\*) Sucht man nicht gleich die höchste Zahl, in welcher die beyden Glieder durch die Division aufgehen, so verlängert man ohne Noth die Berechnung. Setzet, man wolle dieses Verhältniß mit der Zahl 3 zuerst dividiren, so beging man zwar keinen Fehler, man mügte aber sodann die Division mit 3 nochmals wiederholen, ehe das Verhältniß in seine Wurzelzahl gebracht wird, z. E.

$$\begin{array}{r} 27 : 36 \\ 3) \hline 9 : 12 \\ 3) \hline 3 : 4 \end{array}$$

Weil sich nun keine Zahl mehr entdecken läßt, die nochmals in den Zahlen 3 und 4 aufgehet, so ist es ein Zeichen, daß dieses Verhältniß der Quarte nicht weiter abgekürzt werden kann, sondern nunmehr in seinen Wurzelzahlen ausgedrückt ist.

Weil man aber, wenn das Verhältniß eines Intervalles durch hohe Zahlen vorgestellt ist, nicht so leicht ohne Weitläufigkeit die höchste Zahl finden kann, wodurch es auf einmal durch die Division auf seine Wurzelzahlen gebracht werden kann, so muß man die Division so lange fortsetzen, bis sich keine Zahl mehr entdecken läßt, in welcher beyde Glieder aufgehen; z. E.

$$\begin{array}{r} 630 : 756 \\ 6) \hline 105 : 126 \\ 7) \hline 15 : 18 \\ 3) \hline \end{array}$$

5 : 6 das Verhältniß der kleinen Terz. \*)

Wenn sich das Verhältniß durch keine einfache Zahl abkürzen läßt, wie z. B. das Verhältniß der kleinen Sexte, wenn es in folgenden Zahlen vorkömmt, 955 : 1528, so muß man die höhere ungleiche Zahl des Divisors, wodurch ein solches Verhältniß abgekürzt werden kann, erst durch Hilfe der Division suchen. Dieses geschieht, wenn man mit

$$955 \text{ in } 1528 \mid 1 \text{ mal.}$$

$$\text{Rest } 573 \text{ in } 955 \mid 1 \text{ mal.}$$

$$\text{Rest } 382 \text{ in } 573 \mid 1 \text{ mal.}$$

$$\text{Rest } 191 \text{ in } 382 \mid 2 \text{ mal.}$$

der kleinern Zahl des Verhältnisses in die größere dividirt, und den Rest wieder zum Divisor macht, um damit in die kleinere Zahl des Verhältnisses zu dividiren. Zeigt sich eine Zahl, in welcher der Dividendus aufgehet, so ist diese Zahl diejenige, womit das Verhältniß durch die Division abgekürzt wird; z. B. wenn das Verhältniß der Quinte in den Zahlen 1274 : 1911 ausgedrückt ist. In diesem Falle muß man 1) mit der kleinern Zahl in die größere dividiren, und da behält man den Rest 637; mit diesem Rest dividirt man 2) in die kleinere Zahl des Verhältnisses, und weil mit dieser Zahl 637 die Division gerade aufgehet, so ist sie diejenige Zahl, wodurch das angezeigte Verhältniß abgekürzt werden kann, als

$$\begin{array}{r} 1274 : 1911 \\ 637) \hline 2 : 3 \end{array}$$

In dem weiter oben angezeigten Verhältnisse 955 : 1528 hingegen muß man mit dem zweyten übrig bleibenden kleinern Reste in den vorhergehenden größern Rest, und mit dem nochmals zum Vorschein kommenden Reste nochmals in den vorhergehenden Rest dividiren, ehe man die Zahl findet, die in dem vorigen Reste aufgehet, z. E.

\*) Um sich diese Division zu erleichtern, und nicht ohne Noth zu viele Zahlen zu schreiben, läßt man, wenn beyde Glieder des Verhältnisses am Ende Nullen haben, von beyden Gliedern gleich viel Nullen weg, oder streicht sie aus; z. E.

$$\begin{array}{r} 6) \frac{36\cancel{00} : 48\cancel{00}}{6 : 8} \\ 2) \frac{3 : 4}{3 : 4} \\ \text{oder} \\ 3) \frac{25\cancel{0} : 30\cancel{0}}{5 : 6} \end{array}$$

Hier gehet der kleinere Rest 191 in dem größern Reste 382 auf, folglich ist 191 diejenige Zahl, durch welche das angezeigte Verhältniß 955 : 1528 in seine Wurzelzahlen reducirt werden kann; *z. E.*

$$955 : 1528$$

(191)

5 : 8, das Verhältniß der kleinen Octave.

Erhält man aber bey dem Aufsuchen des Divisors endlich als Rest die Zahl 1, die nicht mehr dividirt, *z. B.* wenn man bey dem Verhältnisse 125 : 128 den abkürzenden Divisor suchen wollte, so ist es ein Kennzeichen, daß das Verhältniß schon in seinen Wurzelzahlen vorgestellt ist, und sich nicht weiter abkürzen läßt. Von dieser Beschaffenheit sind diejenigen in den verschiedenen Berechnungsarten der Verhältnisse oft vorkommenden Verhältnisse des großen und kleinen Limma, 25 : 27 und 128 : 135, die Diesis 125 : 128, das syntonische Komma 80 : 81, das Diastichisma 2025 : 2048, das Schisma 32768 : 32805, das ditonische Komma 524288 : 531441, und andere mehr.

**Regal**, ist theils der Name eines Schnarrwerkes, welches man in alten Orgeln von 16 und 8 Fußton antrifft, und bey welchen die Pfeifen mehrentheils aus Messingblech zusammen gelöthet sind; theils bezeichnet man mit diesem Worte ein ganz außer Gebrauch gekommenes, vor einigen hundert Jahren aber sehr beliebtes Clavierinstrument mit zwey Bälgen, in welchem statt der Saiten einige solche Schnarrwerke, und zwar gemeinlich aus Zinn verfertigt, enthalten waren. Weil die Pfeifen eines solchen Schnarrwerkes so klein sind, daß die Pfeife des großen C von acht Fußton ohngefähr nur sechs Zoll lang ist, so nehmen dergleichen Instrumente, welche die Bälge abgerechnet, die Form eines Claviers haben, wenig Raum ein, und lassen sich leicht von einem Orte zum andern schaffen. Man brauchte sie vor Zeiten bey den Musiken und besonders bey

Singstücken statt des Klügels zum Vortrage des Generalbasses, weil der Ton derselben theils stärker war, als auf dem Klügel, theils hauptsächlich aber auch, weil er bey niedergedrückten Tasten fortklingend erhalten wurde. Ueberdies hatte man dabey den Vortheil, daß man den Ton des Instrumentes durch Verschließung des Deckels sehr merklich dämpfen konnte.

Die Pfeifen eines solchen Instrumentes sind, wie schon gesagt, sehr klein, oben verdeckt, und der Ton gehet aus 4 bis 6 unten angebrachten Löchern hervor. Man verfertigte die Regale auf sehr verschiedene Arten; manche hatten nur ein einziges Schnarrwerk von 8 Fußton, andere noch eine höhere Oktave, und noch andere waren, außer der 4 und 8 fäßigen Stimmung, noch mit einer 16 fäßigen versehen.

Die Ursachen, warum diese Instrumente schon längst außer Gebrauch gekommen sind, mögen wohl keine andern seyn, als daß der Ton derselben, bey welchem die Schnarrwerke durch keine Fädenstimmen gemildert werden, etwas roh klingt, und daß sie sich bey jeder Abänderung der Stimmung sehr merklich verstimmen.

**Regel der Oktave**. Man versteht darunter eine zum Behufe des Generalbass : Spiellers angenommene harmonische Formel, welche bey wenig verwickelter Harmonie nach der auf : oder absteigenden Tonleiter der harten oder weichen Tonart für jede Stufe der Grundstimme einen unabänderlichen Akkord bestimmet, um theils dem Generalbass : Spieler den Vortrag eines unbezifferten Passes zu erleichtern, theils auch die gewöhnliche Bezifferung zu vereinfachen.

Man nimmt dabey an, daß bey einem einfachen und wenig verwickelten Gebrauche der Harmonie in der Grundstimme jederzeit auf die auf : und abwärts steigenden Stufen der harten und weichen Tonart folgende Akkorde fallen, nemlich in der harten Tonart

Das ein Glied des Verhältnisses am Ende eine Null, und das andere eine 8, wie in diesem letzten Beispiele, so ist der Divisor jederzeit die Zahl 5.



in der weichen Tonart aber folgende :



Die Art, den Generalbaß nach der Regel der Oktave vorzutragen, ist nach Roussseau zuerst von Delaire im Jahre 1700 bekannt gemacht worden.

Wie unzureichend aber diese Regel der Oktave zum richtigen Vortrage der Generalbaß Stimme sey, kann man sich aus dem Inhalte der Artikel Generalbaß und Akkord erklären.

**Regierwerk**, ist der allgemeine Name, den man derjenigen mechanischen Einrichtung in einer Orgel giebt, wodurch bey dem Niederdrucke der Tasten die Cancellenventile in der Windlade aufgezo gen werden, damit der Wind in das Pfeiswerk dringen kann. S. Orgel.

**Register**. So nennet man in der Orgel die Schleifen oder Züge zwischen dem obern Theile der Windlade und zwischen den Pfeisenstöcken, wodurch einer jeden Orgelstimme entweder der Zugang des Windes gänzlich versperrt, oder in soweit eröffnet wird, daß er bey dem Niederdrucke der Tangenten, in die Pfeisen einbringen kann. Oft nennet man auch die sämmtlichen über einer solchen Schleife stehenden Pfeisen, die zusammen eine besondere Stimme der Orgel ausmachen, ein Register, weil sie sämmtlich durch eine solche Schleife verschlossen oder geöffnet werden,

je nachdem sie mittelst des Registerknopfes hinein oder herausgeschoben wird. S. Orgel.

Das Wort Register bezeichnet auch die kleine bewegliche Kibbe, die man in dem Fuße einer Flöte oft angebracht findet, und die zur Berichtigung der gleichen Stimmung aller Oktaven dieses Instruments dienet, wenn man längere oder kürzere Mittelstücke mit einander verwechselt. S. Flöte.

**Registerknöpfe**, sind die an beyden Seiten der Claviaturen der Orgel befindlichen Knöpfe, durch deren Herausziehen die Schleifen über der Windlade, und die in denselben befindlichen Löcher in eine solche Lage kommen, daß bey der Eröffnung der Cancellenventile der Wind aus dem Loche des Ventils durch das Loch der Schleife in das in dem Pfeisenstocke befindliche Loch dringen kann, in welchem die Pfeife mit dem Fuße steht. Damit der Orgelspieler wissen könne, welche Registerknöpfe diese oder jene Stimmen der Orgel eröffnen oder verschließen, pfliget man an jedem Knopfe den Namen der Stimme zu bemerken, die er durch das Schieben seiner Schleife öffnet oder schließt. S. Orgel.

**Registerstrangen**, sind lange Stücken Holz, an welchen außerhalb des Orgelgehäuses die Registerknöpfe

befestigt sind, und vermittelst welcher die Wellen, welche die Register schleifen ziehen, bewegt werden. S. Orgel.

**Registeratur**, Wellen. So nennt man die in zwey Zapfen laufenden Hölzer auf beyden Seiten der Windlade, die mit zwey Armen versehen sind, an deren einem die Registerstange, an dem andern aber die Schleife befestigt ist, die durch den Registerknopf registert werden soll. S. Orgel.

**Rein**. Man bedient sich dieses Wortes, als Kunstausdruck betrachtet, hauptsächlich in vier Fällen;

1) um die Beschaffenheit einiger Intervallen anzuzeigen. Man nennt diejenigen Consonanzen rein, die nur eine einzige consonirende Sattung enthalten; von dieser Beschaffenheit sind die Oktave, die Quinte und Quarte, wozu noch die Prime, \*) wegen ihres praktischen Gebrauches, gerechnet werden muß. So wird z. B. die consonirende Quinte *o g* durch das Beywort rein von den beyden dissonirenden Quarten *cis g* und *o gis* unterschieden. Diejenigen Consonanzen, die, wie die Terz und Sexte, zwey consonirende Sattungen enthalten, unterscheidet man gewöhnlich durch die Beywörter groß und klein. Verschiedene Tonlehrer bedienen sich bey der consonirenden Quinte und Quarte, anstatt des Wortes rein, des Ausdruckes vollkommen; auch wird die reine Quarte von einigen die große Quarte genannt. Wenn die Oktave, Quinte, Quarte und Prime ohne Beywort genannt werden, versteht man darunter jederzeit die reinen Intervalle dieser Namen. Der Ausdruck rein wird gebraucht,

2) um die Beschaffenheit der Verhältnisse der Intervallen zu bezeichnen. In diesem Falle heißt rein eben so viel, wie ursprünglich. Das ursprüngliche Verhältniß der reinen Quinte

z. B. ist  $\frac{2}{3}$ ; wofür nun die

Quinte in diesem Verhältnisse ausgedr. so pflegt man zu sagen, sie werde in ihrem reinen Verhältnisse gebraucht. Wird hingegen wegen der schwebenden Temperatur dieser oder jener reinen Quinte etwas weniges von ihrem ursprünglichen Verhältnisse entzogen, so wie z. B. der Quinte *d a*, die in unserm Tonssysteme meistens in dem

Verhältnisse  $\frac{108}{161}$  ausgedr. wird,

so ist das Verhältniß derselben nicht mehr rein, das heißt, ihr ursprüngliches Verhältniß ist in ein solches abgeändert worden, welches unser Ohr, wegen des geringen Unterschiedes von dem reinen Verhältnisse, noch für rein annimmt. Das Wort rein wird

3) gebraucht, um die grammatische Richtigkeit der Harmonie eines Tonstückes zu bezeichnen. Der Satz ist rein, heißt eben so viel, als daß in demselben alle Regeln beobachtet worden sind, welche theils durch die Natur der Töne selbst, theils auch durch den allgemein anerkannten besten harmonischen Gebrauch derselben nothwendig gemacht werden.

Des Ausdruckes rein bedient man sich

4) auch, wenn von der Beschaffenheit der Stimmung der Instrumente, und von der Beschaffenheit der Saiten die Rede ist. Die Stimmung eines Instrumentes nennt man rein, a) wenn alle Töne desselben diejenige genau bestimmte Höhe und Tiefe angeben, die ihre gemeinschaftliche Verbindung zu einem Tonssysteme nothwendig macht; und b) wenn es in Gesellschaft anderer Instrumente in den angenommenen Stimmen richtig einstimmt. Eine Saite nennt man rein, wenn ihre regulären Schwingungen nicht durch

\*) Warum die Prime im uneigentlichen Verstande unter die Intervallen gerechnet wird, findet man im Artikel Intervall, in einer daselbst beygefüzten Anmerkung.

andere Schwingungen gestöhrt werden; welches geschieht, wenn die Saite nicht durchaus von gleicher Stärke ist, oder wenn die verschiedenen Fäden einer Darmsaite bey dem Spinnen nicht gleich straff angezogen worden sind.

**Reine Quarte**, s. Quarte und Intervall.

**Reine Quinte**, s. Quinte und Intervall.

**Reizend**, s. Anmuth.

**Re la**. Diese Sylben bezeichnen in der alten Solmisation des Guido diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone a oder d nicht re, sondern la, gesungen werden mußte. Bey dem Tone a war dieses der Fall, wenn die Melodie abwärts aus dem Hexachorde von g in das Hexachord von c ging. Auf dem Tone d aber kam der Fall bey abwärtssteigender Melodie aus dem Hexachorde von c in das Hexachord von f vor. Siehe die beyden Schermata im Artikel La re, und den Artikel Solmisation.

**Relatio non harmonica**, s. Unharmonischer Quersand.

**Re mi**, bezeichnete in der alten Solmisation die Mutation, nach welcher auf dem Tone a nicht mehr re, sondern mi, gesungen werden mußte.

Aus dem Artikel Mi re und aus dem Schema, welches diesem Artikel beygefügt ist, läßt sich dieser Fall sehr leicht von selbst erklären. Uebrigens siehe den Artikel Solmisation.

**Remotus**, zerstreuet. Syzgia remota hieß ehemals eben so viel, wie bey uns ein Dreyklang, der in zerstreueter oder weiter Harmonie gebraucht ist.

**Repercussio**, s. Wiedererschlag. **Repetiren**. Dieses Wort, wodurch überhaupt der jedesmalige erneuerte Vortrag eines Konzerts oder eines Theils desselben verstanden wird, braucht man insbesondere auch bey Orgelregistern von kleinem Pfeiswerke. Weil bey einem Register, wo die Pfeife des großen C nur einen Fuß lang, oder noch kleiner ist, die Pfeifen in der zweygestrichenen Oktave so klein seyn müssen, daß sie nicht zum Ansprechen gebracht werden können, so setzt man

auf die zweygestrichene Oktave Pfeifen von eben der Größe, wie sie auf der eingestrichenen stehen, und wiederholt also nur die Töne der vorhergehenden Oktave. Ist säug diese Wiederholung schon bey der eingestrichenen Oktave an; in beyden Fällen aber pflegt man zu sagen, das Register repetire.

**Reprise**, siehe Wiederholungszeichen.

**Requiem**. Mit diesem Namen bezeichnet man ein Konzert, welches in der katholischen Kirche für die Verstorbenen aufgeführt wird, und diesen Namen deswegen erhalten hat, weil sich der Text desselben mit den Worten: Requiem aeternam etc. anfängt.

**Re sol**. Diese Sylben bezeichnen in der Solmisation diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone d oder g nicht mehr re, sondern sol, gesungen wurde. Auf dem Tone d mußte sol gesungen werden, wenn man in abwärtsgehender Stufenfolge aus dem Hexachorde von c in das Hexachord von g ging; auf dem Tone g aber mußte dieses geschehen, wenn sich die Melodie abwärts aus dem Hexachorde von f in das Hexachord von c bewegte. S. die beyden Schermata in dem Artikel sol re, und den Artikel Solmisation.

**Resolution**, s. Auflösung.

**Resonanz**, bedeutet die Verstärkung des Klanges, die daher entsteht, wenn die den Schall hervorbringenden Schwingungen der Lufttheile an einen elastischen Körper anstoßen und von demselben zurückgeworfen werden. S. Echo und Ton.

**Resonanzdecke**, Decke, Sangesboden, oder auch bey Geigeninstrumenten das Dach genannt, ist ein wesentlicher Theil aller Saiteninstrumente, ohne welchen kein heller und vernehmlicher Ton durch die Saiten hervorgebracht werden kann. Der Sangesboden ist derjenige Theil, welcher die durch die Schwingungen der Saite gleichförmig bewegten Lufttheile vermittelt seiner zurückstoßenden Kraft an die Werkzeuge des Gehörs bringt. Weil von der Nothwendigkeit dieses Theils eines Saiteninstrumentes schon in den Artikeln Klang und Ton weitläufig

ger gehandelt worden ist, und weil es der Raum verbietet, dasjenige, was daselbst überhaupt bemerkt worden ist, auch auf die Resonanzdecken der verschiedenen Arten der Saiteninstrumente insbesondere anzuwenden, so bleibt hier nur noch zu bemerken übrig, daß dieser Theil der Saiteninstrumente von reinem und völlig ausgetrocknetem Fichtensholze verfertigt wird, weil dieser Holzart die dazu nöthigen Eigenschaften mehr als jeder andern eignen sind, und daß er bey jedem Instrumente ohne Ausnahme mit Schorung behandelt, und vorzüglich für Nässe und Fechtigkeiten verwahrt werden muß. Durch Feuchtigkeit oder Nässe treten die Jahre des Holzes auf, und die Glätte, welche nothwendig ist, um alle Theilchen der darauf stoßenden Luft völlig gleichzeitig und verhältnißmäßig zurück zu stoßen, als wodurch die Vollheit und Schönheit des Tones ohne Zweifel hervorgebracht wird, geht verloren. Fechtigkeit hingegen benimmt dem Holze die Elasticität, oder die Kraft, die Lufttheile gehörig zurück zu stoßen, und der Ton wird dadurch dumpfig.

Responsorium, ist in der Kirche die Antwort der Gemeinde oder des

Chors auf den Solosang des Priesters vor dem Altare. Man bezeichnet mit diesem Namen auch dasjenige Buch, in welchem die Antiphonen und Responsorien zusammengetragen sind. Siehe Antiphonie.

Retardando, oder ritardando, zögernd, anhaltend; siehe Lento.

Retardation, Aufhaltung und Zurückhaltung, ist eine Art der Verzierung des Gesanges, wobey die vorhergehenden melodischen Hauptnoten bis zum Anschlage der Harmonie der nachfolgenden zurück gehalten werden, wodurch der Anschlag dieser Hauptnoten gegen die dabey zum Grunde liegende Harmonie verrückt wird. Der Prozeß dieser Verrückung kann sowohl unter den Taktheilen, als auch unter den Takgliedern und Taktnoten geschehen. Wird er mit Taktheilen gemacht, das heißt, wird eine in dem schlechten Taktheile vorhandene melodische Hauptnote den folgenden guten Taktheil hindurch aufgehalten, und dadurch die eigentliche Hauptnote in den schlechten Taktheil verdrängt, s. E. wenn der Satz bey Fig. 1. so wie bey Fig. 2. aufgehalten wird,

Fig. 1.



Fig. 2.



so entstehen diejenigen Dissonanzen, die von verschiedenen Tonlehrern zufällige genannt werden. In die-

sem Falle sind diese Aufhaltungen gewissen Regeln unterworfen, und dürfen nur unter gewissen Umständen

den gebraucht werden; \*) so ist es  
z. B. nicht erlaubt, sie unter diesen  
Umständen sprunghaft zu setzen,

und den Satz bey Fig. 3, so aufzu-  
halten, wie bey Fig. 4.

Fig. 3.



Fig. 4.



Bedient man sich aber solcher  
Aufhaltungen bey den Takgliedern,  
oder bey Taknoten, \*\*) bey wel-  
chen die dadurch zum Vorschein  
kommen den Dissonanzen nicht so  
merklich auf unser Gefühl wirken,  
so entsteht die Notenfigur, die man  
in dem engeren Sinne des Wortes  
eine Retardation oder Aufhaltung  
nennt; z. B. wenn die melodis-  
chen Hauptnoten dieser Sätze

auf folgende Art aufgehalten wer-  
den:



und in diesem Falle kann man sich  
dieser Aufhaltungen auch bey sprun-  
ghaft fortbewegenden Noten  
bedienen, wie man aus folgendem  
Beispiele sieht:

\*) G. Accord, Dissonanz, und die Artikel aller dissonirenden Akkorde überhaupt.  
\*\*) Takglieder nennt man diejenigen Noten, die zum Vorschein kommen, wenn die  
Takttheile in zwey Noten zertheilt werden. Wird hingegen ein solches Takglied noch-  
mals in Noten von geringerer Werthe aufgetheilt, so entstehen diejenigen Theile des Tak-  
tes, die man Taktschritt nennt.



Diese eigentliche Retardation kommt in solchen Arten der Rückung oft mit der Anticipation vermischt vor; ein Beispiel eines solchen Satzes, und dasjenige, was Anfänger im Satze besonders dabei zu bemerken haben, findet man in dem Artikel Vorausnahme.

**Retraite**, ist der Name eines Feldstückes der Trompeter, durch welches Abends der Mannschaft das Zeichen gegeben wird, sich in ihre Zelter oder Quartiere zu begeben. Es besteht aus drey so genannten Rufsen und aus drey hohen und tiefen Posten. **S.** Feldstück.

**Retrogradus**, rückgängig; als *contrapunctus retrogradus*, der rückgängige Contrapunkt. **S.** Nachahmung.

**Retut**, ist in der Colmisation diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone *g* nicht mehr *re*, sondern *ut* gesungen wurde. Dieses geschah in dem Falle, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von *f* ins Hexachord von *g* hinaufstieg, z. B.

		c	fa
fa	b		h
mi	a	—	a
re	g	—	g
ut	f		

Siehe übrigens den Artikel Colmisation.

**Rhetorik**. So nennen einige Tonlehrer diejenige zur Seckunst gehörige Wissenschaft, nach welcher einzelne melodische Theile nach einem bestimmten Zwecke zu einem Ganzen verbunden werden. Durch die Grammatik wird der materielle Theil der Kunstausdrücke berichtet; die Rhetorik hingegen bestimmt die Regeln, nach welchen sie bey einem Kunstwerke dem auszuführenden Zwecke gemäß zusam-

mengesetzt werden müssen. Obgleich viele Materialien zu einer musikalischen Rhetorik in den Schriften über die Tonkunst, und in solchen, die den schönen Künsten überhaupt gewidmet sind, hier und da zerstreuet liegen, so hat es dennoch dem menschlichen Geiste noch nicht glücken wollen, sie in eine wissenschaftliche Ordnung zu bringen, und die dabei noch befindlichen Lücken auszufüllen. Der Tonseher muß daher einstweilen diese Bruchstücke zu sammeln, und den Mangel ihres Zusammenhanges durch seines Kunstgefühls zu ersetzen suchen.

Verschiedene zu dieser Wissenschaft gehörige Theile findet man aber auch schon in den Grammatiken der Seckunst, oder in den Anleitungen zur Verichtigung des mechanischen Theils derselben, vorgetragen. **S.** Grammatik.

„Diese musikalische Rhetorik (sagt Forkel) \*) ist in sehr vielem Betracht von der Grammatik bloß darin verschieden, daß sie das im Großen lehret, was jene nur im Kleinen lehret. Sie hat aber auch viele Theile, die ihr allein eigen sind. In ihrem ganzen Umfange begreift sie alles in sich, was

- 1) zur zweckmäßigen Erfindung und Anordnung der Hauptgedanken.
- 2) zur besten Anwendung der verschiedenen musikalischen Schreibarten, und endlich
- 3) zur besten Art des äußerlichen oder öffentlichen Vortrags der Tonstücke gehört.

Das letzte, oder der Vortrag ist das nemliche, was in der eigentlichen Rhetorik die Deklamation ist. Jeder dieser Theile zerfällt wieder in eine beträchtliche Anzahl von Unterabtheilungen. So kann z. B. ein Gedanke rhythmisch und logisch betrachtet werden, das heißt, nach seiner äußeren Form und innern Bedeutung. — Sowohl das rhythmische als logische Verhältniß musikalischer Gedanken unter einander, gewinnt wiederum eine außerordentliche Verschiedenheit durch die Anwendung derselben zu

\*) In der Einleitung zur allg. Geschichte der Musik. **S.** 39.

fröhlichen oder traurigen, erhabenen oder niedrigen Ausdrücken. Aus dieser Verschiedenheit entspringt die Lehre von den musikalischen Schreibarten. Aus noch nähern und bestimmtem Anwendungen musikalischer Ausdrücke zu gewissen Absichten, entstehen endlich die verschiedenen Musikgattungen, die innere Einrichtung und Anordnung ihrer Theile, nach den Graden von Umfang, welchen jede derselben hat, der Gebrauch der so genannten rhetorischen Figuren, und der jeder Bestimmung eines Tonstücks angemessene Vortrag desselben. So wie die musikalische Grammatik, außer ihren Haupttheilen, auch einige Hülfstheile enthält, so enthält die musikalische Rhetorik als Hülfswissenschaft zuletzt noch die musikalische Kritik, die sich über alle Theile der gesammten musikalischen Theorie erstreckt, und sowohl aus der innern Natur der Kunst, als aus den Empfindungen der Menschen bestimmt, in wie weit in einem Kunstwerke die besten und zweckmäßigsten Mittel zur Erreichung gewisser Absichten angewendet worden; oder nicht." — Die Rhetorik besteht daher aus fünf Haupttheilen, und einer Hülfswissenschaft, und greift

- 1) den musikalischen Periodenbau;
- 2) die musikalischen Schreibarten;
- 3) die verschiedenen Musikgattungen;
- 4) die Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Umfang der Stücke, nebst der Lehre von den Figuren;
- 5) den Vortrag der Tonstücke, und
- 6) die musikalische Kritik.

**Rhythmometer** oder **Taktgeber**. Ein mechanisches Kunstwerk, wodurch jeder Grad der Bewegung des Zeitmaßes auf das genaueste angezeigt werden kann. Weil die richtige Bewegung eines Tonstücks, oder das genau bestimmte Zeitmaß, in welchem es sich der Tonsetzer bey der Verfertigung desselben gedacht hat, sehr viel Einfluß auf die gute Wirkung bey der Ausführung hat, aber durch die gewöhnlichen Ueberschriften Allegro, Andante,

Adagio u. s. w. nicht ganz bestimmt angegeben werden kann, so haben viele gewünscht, daß ein solches Kunstwerk erfunden und eingeführt werden möchte, durch dessen Beyhülfe der Tonsetzer in den Stand gesetzt wird, den Grad der Geschwindigkeit des Zeitmaßes eines jeden Satzes auf das bestimmteste anzuzeigen.

Schon vor hundert Jahren erfand *Sauveur* \*) ein solches Kunstwerk, welches eine Art von Uhrwerk war, durch dessen Pendelschläge die Geschwindigkeit der Bewegung der Theile oder Glieder des Tactes bestimmt werden konnten; und späterhin erfanden *Pelletier*, *Harrison*, und im Jahre 1788 *Duclos* ähnliche Instrumente. Die vollkommenste Erfindung dieser Art scheint jedoch die von dem Herrn Cantor *Stöckel* zu Burg zu seyn, von welcher er in dem 38ten und 39ten Stücke der allg. musik. Zeitung vom Jahre 1800 folgende Beschreibung giebt. „Dem äußern, und innern Baue nach ist die Maschine einer Uhr mittlerer Größe, ähnlich, und hat messingene Räder. Man stellt sie am besten auf ein 4 bis 4½ Fuß hohes Postament, um sie auch sitzend bequem zu gebrauchen; jedoch kann man auch für dieselbe jeden schicklichen, und zum Gebrauche bequemem Ort wählen. In dem Postamente, welches lothrecht stehen muß, hängt, alsdenn das erforderliche Gewicht, von 4 bis 5 Pfund, und ein Pendul herab. Auf dem Zifferblatte siehet man die Zahlen von 0, 1, 2, u. s. w. bis 84. Wenn langt man die langsamste Zeit, die der Chronometer beschreihet, zu hören, so fährt man den Zeiger, auf 0, drehet einen von den oben, auf dem Werke befindlichen Rädern an, und man hört sodann diese Zeit, durch den Anschlag eines Hammers an eine Glocke, sehr deutlich beschreiben. Durch das Fortrücken des Zeigers, von Zahl zu Zahl, vergrößern sich die Geschwindigkeiten der Bewegung, und jede Zahl, die der Zeiger bis zu 84 hin, berührt, bestimmt als-

\*) Professor der Mathematik zu Paris.

„denn den Grad derselben. So stark die Anzahl der hierdurch beschriebenen Zeiten ist, kann man doch eine jede derselben, die sich zwischen den beiden Endpunkten von 0 bis 84 befindet, noch einmal so geschwind durch zwey Hämmer beschreiben hören, wenn man den zweyten, zu dem Zwecke oben auf dem Werke befindlichen Arm an drehet. Damit die Grade der Entfernung sich an allen Exemplaren durchaus gleich seyn mögen, hat der Erfinder das Zifferblatt in Kupfer stechen lassen.“ —

Wenn also jemand nach diesem Chronometer die Bewegung eines Tonstücks beschreiben will, so führt er den Zeiger auf diejenige Zahl, deren Zeit derselben gleich ist, welche entweder der ganze, oder halbe Takt, das Viertel, Achtel, Sechzehntel, überhaupt gesagt: ein solcher Theil oder Glied des Taktes, wie zur Beschreibung der Bewegung am bequemsten und schicklichsten ist, fordert, und bemerkt diese Zahl neben dem angezeigten Charakter des Tonstücks.“ —

In den vorhin angezeigten Stücken der allg. musikal. Zeitung findet man zugleich eine ausführliche Beschreibung von dem Nutzen, den dieser Taktgeber sowohl für die Ausführung der Tonstücke in ihrem richtigen Zeitmaße, als auch für die Privatübung des Tonkünstlers gewährt.

So wenig diese Erfindung in Ansehung des Zweckes derselben zu wünschen übrig läßt, so möchte doch zu der allgemeinen Einführung derselben bey öffentlichen Musikern wenig Hoffnung vorhanden seyn, weil ohne Zweifel mancher Anführer solcher Musikten Bedenken tragen wird, sich der Diktation einer solchen Maschine zu unterwerfen. Daher äußert auch schon Rousseau über die Erfindung eines solchen Instrumentes folgendes: „Wenn man auch den Nutzen eines Rhythmometers zugiebet wollte, so muß man doch alle diejenigen verwerfen, die bisher in Vorschlag sind gebracht worden, weil man aus dem Tonkünstler und dem Rhythmometer zwey verschiedene Maschinen macht, von denen eine

„sich niemals genug nach der Art, denn richten kann. Es bedarf dieses beynähe keines Beweises. Es ist nicht möglich, daß der Musikus während dem Vortrage eines Stückes das Auge oder das Ohr bey der Pendulur haben könne; und vergißt er sich einen Augenblick, so hilft ihm der ganze Zaum nichts, denn man ihm hat anlegen wollen. — Was für ein Instrument man zum Taktgeben auch erfinden mag, so wird es bey der Ausführung der Tonstücke doch nicht brauchbar seyn, wenn auch die Einrichtung desselben noch so leicht und bequem wäre.“ Die Tonkünstler, Personen, die sich nicht gern viel sagen lassen, und die, wie viele andere Leute, ihren eigenen Geschmack zur Regel des Guten machen, würden sich nie darnach richten. Sie würden den Rhythmometer seyn lassen, was er wollte, und dem Stücke die Bewegung geben, die nach ihrer Meinung die rechte wäre. Der einzige gute Rhythmometer demnach, den man haben kann, ist ein geschickter Anführer, der Geschmack hat, der das aufzuführende Tonstück wohl durchstudirt hat, und der den Takt richtig zu geben weiß.“

Rhythmopdie, was bey den Griechen eine der wichtigsten Theile ihrer Kunst, und zwar derjenige, den man heut zu Tage mit dem Ausdrucke Taktordnung bezeichnet, und der den Tonlehrer lehret, die Tonfüße und die daraus verbundenen melodischen Theile unter sich in ein gutes Verhältniß zu bringen.

Aristides erklärt die Rhythmopdie für eine Verbindung verschiedener Zeiten, die nach einer gewissen Ordnung zusammen gesetzt sind, oder die unter einander in einem gewissen Verhältnisse stehen.

Verschiedene Tonlehrer bedienen sich noch jetzt des Wortes Rhythmopdie, um denjenigen Theil der Tonkunst damit zu bezeichnen, den man im Deutschen die Taktordnung nennet. S. Rhythmus und Taktordnung.

Rhythmus. Dieses griechische Wort bezeichnet in der Musik nicht allein das Verhältniß der Tonfüße,

aus welchen die verschiedenen Arten des Tactes bestehen; sondern auch hauptsächlich das Verhältniß, welches die einzelnen melodischen Theile oder Sätze einer Periode, die aus solchen Tonfüßen verbunden sind, unter einander haben.

Der Rhythmus war ohne Zweifel das erste sinnliche Hülfsmittel, wodurch man in der Kindheit der Musik eine Reihe von Tönen, die an und für sich ohne Bedeutung waren, für das Gefühl unterhaltend machte. Die Menschheit muß schon auf einer noch sehr niedern Stufe der Kultur die Erfahrung gemacht haben, daß eine regelmäßige Wiederkehr in der Bewegung sonst ganz gleichgültiger Dinge für das Gefühl etwas anziehendes hat; denn wir finden, daß sich noch sehr rohe Völker durch den Rhythmus, oder durch eine regelmäßige Wiederkehr hervorstechender Accente nicht allein ihre an Verschiedenheit des Tons und an Ausdruck noch äußerst armselige Musik unterhaltend machen, sondern daß sie sich des Rhythmus auch bey schweren Arbeiten, z. B. bey dem Rudern und dergleichen Arbeiten bedienen, um die Aufmerksamkeit von der Beschwerlichkeit der Arbeit abzulenken, und sie mit etwas Regelmäßigem zu beschäftigen, wodurch sie unterhalten wird.

„Den Grad der Unterhaltung,“ sagt ein bekannter Schriftsteller, \*) „den eine solche rhythmische Wiederholung einfacher Töne verschaffen kann, deren Einerley sonst sehr bald ermüden würde, kann man aus dem Gebrauche beurtheilen, den man auch noch in den neuern Zeiten von unsern Trommeln zu machen weiß. Bloß durch die Verschiedenheit der rhythmischen Schläge, erleichtert man nicht allein die Bewegung des Gehens, und bestimmt die Geschwindigkeit oder Langsamkeit der Schritte, sondern erregt auch viel leicht in dem Herzen derjenigen Menschenclasse, für welche diese kriegerische, bloß rhythmische Musik zunächst bestimmt ist, noch überdies manche Empfindung von

Tapferkeit und Muth. — Man kann also die Wirkung des Rhythmus nicht nur als gewiß und un-leugbar annehmen, sondern sich auch überzeugen, daß alle halb-wilde, halbkultivirte Völker ihre erste Musik, das heißt: ihre einfachen Klänge und ihr Geräusch, bloß dadurch, nicht aber durch Modifikationen der Töne an sich, mannigfaltig und unterhaltend gemacht haben. Dieses beweisen vorzüglich ihre Instrumente, ihre Trommeln, Klappern, Rasseln, u. s. f. auf welchen ohne hinzugekommene rhythmische Bewegung, und Mannigfaltigkeit, selbst für die allerrobtesten Völker nur ein ermüdendes, und eben dadurch unerträgliches Einerley würde hervorgebracht werden können.“

Sogar die Griechen legten, noch in dem Zeitraume ihrer höhern Kultur, dem Rhythmus eine große ästhetische Kraft bey, und erkannten ihn für den vorzüglichsten Theil der Musik. Sie hielten demnach die äußere Form musikalischer Sätze für wichtiger als den Inhalt selbst. So wenig in einer ausgebildeten Musik der Rhythmus diesen Vortzug vor dem Inhalte der Gedanken, oder vor dem Ausdrücke, behaupten kann, so ist es dennoch außer Zweifel, daß auch in der Musik, so wie in der Dichtkunst, die Gedanken oder melodischen Theile, die ein gutes rhythmisches Verhältniß haben, viel gewinnen, und besonders an Lebhaftigkeit. Soll aber die rhythmische Beschaffenheit der Perioden diese Deutlichkeit und Lebhaftigkeit bewirken, so müssen sich nicht allein die Tonfüße auf leicht fühlbare Verhältnisse gründen, sondern es muß auch das Verhältniß der daraus verbundenen melodischen Theile oder Sätze, die unter sich zu einer Periode verbunden werden; mit Leichtigkeit gefaßt werden können. Daher muß das Verhältniß der verbundenen Glieder oder Tacte nicht bald gleich bald ungleich, oder gleicham durch einander geworfen seyn, denn sobald die verbundene Anzahl der Tonfüße zu vielartig in Ansehung ihrer Ver-

\*) Forkel, in der Einleitung zu seiner allgemeinen Geschichte der Musik.

hältniſſe iſt, ſo wird die aus den einzelnen Sätzen verbundene Perio-  
de nicht faßlich genug; die Vergleichung ihrer Theile erfordert zu viel Aufmerkſamkeit, die das Vergnü-  
gen an dem Ganzen mehr verhin-  
dert, als dazu beförderlich iſt.

Von der Anwendung des Rhyth-  
mus, die man in der Muſik insbes-  
ondere mit dem Ausdrucke Takts-  
ordnung bezeichnet, handeln die Ar-  
tikel **Absatz**, **Einschnitt**, **Me-  
trum** und **Faktorordnung**.

Eine beſondere Abhandlung über  
den Rhythmus und über die Ursa-  
chen der Wirkung deſſelben enthält  
Sülzer's allg. Theorie der ſchö-  
nen Künſte unter dem Artikel  
Rhythmus. Einige Schriften aber,  
die von der Anwendung deſſelben  
oder von der Taktordnung insbes-  
ondere handeln, ſindet man bey  
den Artikeln **Taktordnung**, **Ab-  
schnitt** und **Periodenbau** an-  
gezeigt.

**Ribeca**, oder **Rebec**, iſt der Name  
einer alten Art von Violine, die  
mit drey Saiten bezogen war.

**Ricercata**, oder **Ricercare**, be-  
deutet eine künstliche Fuge. Siehe  
Fuge.

**Rigabellum**, ſoll nach du Cango  
ein Instrument geweſen ſeyn, deſſen  
man ſich vor Zeiten, ehe die Orgeln  
erfunden worden ſind, in der Kirche  
zur Begleitung des Gefanges be-  
dient habe; man findet aber keine  
hinlängliche Nachricht, von welcher  
Beſchaffenheit es eigentlich geweſen  
ſey.

**Rieſenharfe**, iſt eine Art von  
meteorologiſcher Harmonika, oder  
eine Art von Aeolisharfe, die der  
Abt Gattoni zu Mailand erfun-  
den hat, und die man in dem Arti-  
kel **Meteorologiſche Harmoni-  
ka** beſchrieben findet.

**Rigaudon**, iſt eine Tanzmelodie  
von munterm und fröhlichem Cha-  
rakter, die in dem Alabreviakt ge-  
ſetzt, und mit einem Viertel im  
Aufſchlage angefangen wird. Sie  
beſtehet aus zwey Theilen, von de-  
nen jeder vier oder acht Takte ent-  
hält. Es giebt aber auch derglei-  
chen Tanzmelodien, die vier Ter-  
zeſſen enthalten; ſie ſind nur noch

zuweilen in theatraliſchen Tänzen,  
oder in Balletten gebräuchlich, wo  
ſie bald in einen ernſthaften, bald  
aber auch in einen komiſchen Cha-  
rakter eingeleidet, erſcheinen. Das  
Rigaudon hat ſeine Einſchnitte in  
dem vierten Takte, und gewöhn-  
lich keine geſchwindern Noten, als  
Achtel.

**Rilch**. Der Name einer in Ruß-  
land unter dem Landvolke gebräuch-  
lichen ganz einfachen Leyer.

**Rinforzando**, verſtärkend, und  
**Rinforzato**, verſtärkt, wird gemein-  
lich in r. abgekürzt bey diejenig-  
en Noten geſetzt, die ſehr merklich  
accentuirt werden, oder einen Druck  
erhalten ſollen. Dieſer Ausdruck  
darf aber nicht mit **forzato**, wel-  
ches in ff. abgekürzt wird, verwech-  
ſelt werden. S. **Sforzando**.

**Ringelpauke** oder **Rappel**. Ein  
ſehr altes, ſchon bey den Hebräern  
gebräuchlich gewesenes Instrument.  
Es war an Geſtalt den Klaxeten  
ähnlich, womit man den Federball  
spielt; durch die Mitte des Reiſes  
war ein Draht gezogen, an welchem  
metallene Ringe aufgereiht waren,  
die bey der Bewegung des Instru-  
mentes zuſammen ſchlugen, und  
mehr ein Geräuſch, als beſtimmte  
Klänge, verurſachten. In den mor-  
genländiſchen Gegenden iſt dieſes  
Instrument noch heut zu Tage ge-  
bräuchlich.

**Ripieno**, (voll, ausgefüllt,) iſt das  
Beywort, womit man 1) ſolche  
Hauptſtimmen bezeichnet, die bey  
der Ausführung vielfach beſetzt, oder  
von mehreren Perſonen zugleich vor-  
getragen werden, wie z. B. die  
vier Singſtimmen eines Chors,  
oder wie bey voller Orcheſter; Muſik  
die vier Hauptſtimmen, nemlich  
die erſte und zweyte Violine, die  
Viola und der Baß. Man un-  
terſcheidet demnach durch das Bey-  
wort **ripieno** oder durch den Aus-  
druck **Ripienstimme** die vielfach  
beſetzten Hauptſtimmen eines Chors  
oder eines Orcheſters von ſol-  
chen Hauptſtimmen eines Conſtän-  
des, die nur von einer einzigen  
Perſon vorgetragen werden, und  
die man **concertirende** und **ob-  
ligate** \*) Stimmen nennet.

\*) Den eigentlichen Unterſchied zwiſchen concertirenden und obligaten Stimmen findet  
man in dem Artikel **Concertirend**.

Von dem charakteristischen Unterschiede einer Solo- und Ripienstimme ist schon in dem Artikel *Arie* gehandelt, und bemerkt worden, daß die Solostimmen den Ausdruck der Empfindungen einzelner Personen, die Ripienstimmen aber den Ausdruck der Empfindungen einer ganzen Menge zum Gegenstande haben. \*)

Mit dem Worte *ripieno* werden 2) auch diejenigen Stimmen bezeichnet, die bloß zur Ausfüllung und Verstärkung eines Tonstückes dienen. Von dieser Beschaffenheit sind theils die sogenannten Füllstimmen, z. E. die Trompeten, Hörner, Hoboen oder Clarinetten, wenn sie nicht obligat gearbeitet, sondern bloß zur Ausfüllung und Verstärkung der Harmonie, oder zur Verstärkung der Hauptstimmen gesetzt sind, theils auch die vervielfältigten Hauptstimmen, die nur bey vollem Chöre gebraucht werden; so bezeichnet z. E. in einem Concerte oder in einer *Arie* der Ausdruck *Basso ripieno* diejenige Grundstimme, die nur die *Ritornelle* verstärken, aber bey der Begleitung der Solostimme schweigen soll, damit das *Akkompagnement* die Hauptmelodie nicht überhöre.

*Ripienpieler*, *Ripienist*, bezeichnet einen Tonkünstler, der entweder mit andern Tonkünstlern gemeinschaftlich eine der vier Hauptstimmen der vollen Orchestermusik ausführt, \*\*) oder der eine sogenannte Füllstimme eines Tonstückes, bey der Ausführung desselben, allein vorträgt. Man unterscheidet durch diesen Ausdruck die Ausfühler der so eben genannten Stimmen von den Ausfühlern solcher Hauptstimmen eines Tonstückes, die bey dem Vortrage nur einfach besetzt werden, und die man *Solo*, oder *Concertspieler* nennet.

Weil der Vortrag des Solospieles durch die einfache Besetzung der Stimme, durch die mit einer

solchen Solostimme gemeintlich verbundenen mechanischen Schwierigkeiten der Ausführung u. d. gl. mehr Glanz gewinnt, als der Vortrag des Ripienpielers, so haben diese und dergleichen Umstände veranlaßt, daß sich das Vorurtheil verbreitet hat, als sey jeder an Genie und Geschmack ganz arme und daher verunglückte Musiker zum Vortrage der Ripienstimmen gut genug, und eben daher betrachtet man oft die Ripienpieler als bloße Handlanger bey der Ausübung der Kunst. Es ist hier der Ort nicht, dieses schon oft gerügte Vorurtheil weitläufig zu bekämpfen, und zu zeigen, daß es sich sowohl durch die Natur der Sache, als auch durch Erfahrung bestätige, daß zu einem guten Ripienpieler nicht weniger Kunstbildung und Künstlervirtu erforderlich sey, als zu einem guten Concertspieler. Ich will daher nur die notwendigsten Erfordernisse des Ripienpielers kürzlich anzeigen.

Zu einem guten Ripienpieler gehört

- 1) ein starker, voller und markichter Ton auf dem Instrumente, welches er spielt. Es ist schon anderswo \*\*\* erinnert worden, daß sich die Solostimme durch die Reinheiten des Ausdruckes individueller Empfindungen, und durch die feineren Modifikationen derselben, von der vollstimmigen Musik, oder von dem Ausdrucke der Empfindung einer ganzen Menge, die durch den Vortrag der Ripienstimmen besabstigt wird, unterscheidet, und daß sich der Ausdruck der Empfindungen einer ganzen Menge mehr durch sich stark auszeichnende und hervorstechende Züge der auszudrückenden Empfindungen, als durch Feinheiten ihrer Modifikationen, unterscheiden müsse. Hieraus wird begreiflich, warum zum Vortrage der Ripienstimmen, da,

\*) Eine weitläufigere Abhandlung über diesen Gegenstand findet man in dem zweyten Stücke meines Journals der Tonkunst, unter dem Titel: Ueber den Charakter der Solo- und Ripienstimme.

\*\*) Bey der Vocalmusik ist es gewöhnlicher, diejenigen Sänger, mit welchen die Stimmen des vollstimmigen Gesanges besetzt werden, Chorsänger zu nennen.

\*\*\*) *S. Arie.*

wo sie mit vollem Tone spielen sollen, ein stärker und markichter Ton achöre, und warum man diese Xipienstimmen vielfach besetze. — Sobald aber der Xipienspieler eine Solostimme begleitet, so muß die Stärke des Tones sowohl nach der Stärke des Instrumentes oder der Stimme, die begleitet wird, als auch nach dem besondern Innhalt der begleitenden Stimme eingerichtet werden, das heißt, man muß das Piano, Pianissimo, Poco forte u. s. w. bey der Begleitung eines Sologesanges nach den vorhandenen Umständen modificiren. So muß z. B. das Piano bey der Begleitung eines Concerts für das Fortepiano schwächer intornirt werden, als bey der Begleitung eines Violin- oder Hobocconcerts; oder wenn die Violen auf einige Zeit, bey dem Stillschweigen des Basses, die Grundstimme führt, müssen ihre Ausführer nothwendig das Piano merklich stärker vortragen, als wenn sie im Beyseyn des Basses die tiefste Mittelstimme enthält. Die Ursachen dieses Verfahrens sind zu einleuchtend, als daß es nöthig wäre, sie anzuführen. Zu einem guten Xipienisten gehöret

- 1) Fertigkeit im Treffen und Notenlesen. Der Solospicler kann seine Stimme bey seinem Privatstudium üben, so viel es ihm beliebt; der Xipienspieler hingegen muß die seinige entweder ganz prima vista, oder doch wenigstens nach einer oder zwey gemeinschaftlichen Proben vortragen, in welchen es ihm an Gelegenheit fehlt, die vorkommenden schweren Stellen für sich besonders zu üben, und sich dieselben geläufig zu machen. Es gehöret demnach zum Vor-

trage der Xipienstimmen viel Fertigkeit auf dem Instrumente, viel Uebung im Notenlesen, wobey die Kunst vorauszuhaben unumgänglich nöthig ist, um die Applikatur darnach einzurichten, und zugleich eine gewisse Art von Dreistigkeit, damit man bey unvermuthet vorkommenden schweren Stellen, die nöthige Gegenwart des Geistes nicht verliere;

- 3) Sicherheit und Festigkeit im Takte. Daß eine gute Ausführung der Tonstücke nicht möglich sey, wenn nicht von alleyn Ausführern die richtige Bewegung des Taktes beobachtet wird, ist eine so einleuchtende Wahrheit, daß gar niemand daran zweifelt. Um so mehr ist es zu verwundern, daß man immer mehr und mehr geneigt wird, den taktlosen Vortrag der Solosänger und Concertspieler als eine nichtsbedeutende Kleinigkeit zu entschuldigen, und es den Xipienisten immer mehr zu einer unbedingten Pflicht macht, den im Takte bald vorteilenden, bald anhaltenden Concertspielern nachzugeben. Es giebt zwar Stellen, bey welchen dieses Nachgeben mit keinen Schwierigkeiten verbunden ist, und also auch keine merckliche Unordnung unter den begleitenden Stimmen veranlaßt. Allein wird wohl der taktlose Concertspieler, der es für Schuldigkeit betrachtet, daß ihm das Akkompagnement nachgebe, wird er wohl nur bey solchen Stellen anhalten oder theilen, bey welchen die begleitenden Stimmen in bloßen Acteln oder Vierteln akkompagniren? — Wie aber, wenn er nun auch, einmal der Taktfestigkeit entzogen, bey Stellen, wie folgende,

Adagio.

oder dieser ähnlichen, die in unserer modernen Art der Begleitung sehr oft vorkommen, fortleist oder anhält? Wie können alsdenn die Basses vollkommen richtig und gleichzeitig anschlagen, oder die Violinisten ohne richtigen und bestimmten Anschlag des Basses, die Figuren ihrer Stimme richtig vortragen, und wie kann das Ganze ohne merkliches Schwanken und ohne Unordnung völlig zusammentreffen, wenn die Hauptstimme nicht mit der äußersten Präzision im Zeitmaße vorgetragen wird?

Man ist oft sehr geneigt, diesen Mangel des Solospielers an Taktfestigkeit, der aus einer fehlerhaften Privatübung entsteht, damit zu bemängeln, daß der Ausdruck oft ein Fortzählen oder Anhalten im Zeitmaße begünstige. Es würde hier zu weitläufig seyn, diese Meinung gehörig zu würdigen, und zu untersuchen, ob wahrer, guter, und nicht mit bloßem Glittergolde be-

florter Ausdruck durch vorsichtige Vernachlässigung der Taktbewegung gewinnen könne, oder ob es damit vielleicht eben so beschaffen sey, wie mit dem Feuer, welches man einem Tonstücke durch eine allzugewinde Bewegung des Zeitmaßes ertheilen will. Es sey also hier genug, nur bloß zu bemerken, daß der Tonsetzer, als er die Arie bearbeitete, die uns jetzt der Sänger durch sein Fortzählen oder Anhalten verpfuscht, oder mit Glitterkaate behängt, schwerlich bey dieser oder jener Stelle zum Behufe des Ausdruckes an ein Fortzählen oder Anhalten gedacht habe, sonst würde er ganz gewiß die bey diesem Prozesse gewöhnlichen Ausdrücke nicht vergessen haben, um seinen Sinn im Betreff des Vortrages deutlich zu machen. — Kurz, es ist für die ganze Kunst, und für den Ripienspieler insbesondere sehr nachtheilig, wenn man es ihm zur unbedingten Pflicht macht, der Solostimme nachzugeben, weil dadurch der Solospieler sich berechtigt glaubt, im Takte

ausschweifen zu können, wenn und wie es ihm beliebt, und weil es unendlich ist, daß 20 bis 30 Personen in allen Fällen völlig gleichzeitig und ohne merkliche Unordnung des Ganzen nachgeben können, wobey noch überdies der das durch zum Vorschein kommende Fehler auf die Begleiter geschoben wird. Man lasse diesem sich eingeschlichenen Uebel so viel Nachsicht wie zutheil, und in kurzem wird jedes Kind, welches zum ersten mal vor das Concertpult tritt, den sämtlichen Xipienspielern seinen Mangel am Takte für baaren Ausdruck anpreisen. Schon Tosi in seiner Anleitung zur Singkunst rüdt den Fehler des Nachgebens, da er zu den Sängern sagt: „Euer Troß macht mit euch alle die Instrumentisten, als Mitgesossen eures Verbrechens, zugleich strafbar, welche euch nachgeben, und auf euch warten, zum Theil ihrer eigenen Würde. Denn das Gehorchen ist nur die Handlung eines Untergebenen, schickt sich aber für denjenigen nicht, welcher euer Mitgethete, eures Gleichen ist, und in diesem Stücke keinen andern Gebieter als das Zeitmaaß über sich erkennen kann.“

Zu einem guten Xipienspieler gehört

4) die äußerste Pünktlichkeit in Ansehung der vorzutragenden Noten, und des Grades der vorgeschriebenen Stärke der Intonation. Der Xipienspieler darf weder die kleinste Note oder Spielmanier mehr oder weniger machen, noch die Figuren der Noten in Ansehung des Abstoßens oder Zusammenschleifens desselben anders vortragen, als ausdrücklich in seiner Stimme vorgeschrieben ist, sonst entsetzt ein ungleicher und fehlerhafter Vortrag unter den Ausführem einer und eben derselben Stimme. Auf dieses höchst nöthige Erforderniß bey dem Xipienspielen müssen besonders solche Tonkünstler äußerst aufmerksam seyn, die sich mit Concertspielen beschäftigen, weil es ihnen leicht zur Gewohnheit wird, die Freyheit, die sie haben, eine Solostimme nach Gefallen

zu verzieren, in das Xipienspielen überzutragen.

Endlich gehört zum Vortrage der Xipienstimmen

5) das Vermögen, den wahren Sinn und Ausdruck des Tonstückes sogleich zu fassen, um den Vortrag, und alles, was zur guten Ausführung der Stimme und zum Zwecke des Ganzen nothwendig ist, darnach einzurichten. Dieses Erforderniß ist so reichhaltig und von so weitem Umfange, daß die nähere Zergliederung desselben hier viel zu weitläufig seyn würde.

Schriftlichen Unterricht über den Vortrag des Xipienspielers findet man in der Anleitung die Flöte zu spielen von J. Joachim Quanz, und in dem kleinen Werke von Ketschard, welches den Titel führt: Ueber die Pflichten des Xipien- u. Violinisten.

Xipienstimmen, siehe die beyden vorhergehenden Artikel.

Risoluto, entschlossen, bezeichnet, soll eine Vortragsart anzeigen, bey welcher die Töne nicht sangbar in einander schmelzen, sondern gleichsam wie von einander abgefordert vortragen werden.

Risvegliato, aufgeweckt, munter.

Ritardato und

Ritardando, s. retardando.

Ritornell, Ritornello. Dieser von dem italienischen Worte ritorno (Wiederkehr oder Zurückkunft) abstammende Ausdruck bezeichnet ursprünglich eine kurze Periode, die bey Singstücken mit Instrumentalbegleitung vor dem Eintritte der Singstimmen von allen begleitenden Stimmen als eine Art von kurzer Einleitung vorgetragen, und sowohl zwischen den Haupttheilen des Stückes, als auch bey dem Schlusse desselben, wiederholt wurde. Anseht versteht man unter Ritornell diejenige Einleitung einer Art, eines Chors oder eines Concertes, die vermittelst vollständiger Instrumentalmusik gemacht wird, und in welcher die Hauptgedanken des ganzen Tonstückes in einer eignen Form und Verbindung derselben vorgetragen werden, um die Zuhörer auf den Inhalt des Ganzen aufmerksam zu machen und zu

dem Genuße desselben vorzubereiten. Zwischen den Haupttheilen des Satzes wird alsdenn dieses Ritornell in derjenigen Tonart, in welche die Modulation geleitet worden ist, zum Theil wiederholt, jedoch geschieht dieses gemeinlich in einer andern Wendung und Verbindung der melodischen Theile, woraus es besteht. Diese Wiederholung dienet theils darzu, um dem Sänger oder Concertspieler nach dem Vortrage eines Haupttheils des Stückes Zeit zu einiger Erholung zu lassen, theils auch, um die Haupttheile des Ganzen dadurch an einander zu fetten, und Einheit und Zusammenhang ins Ganze zu bringen. Am Ende des Tonstückes wird gemeinlich der Schlußsatz des ersten Ritornells ohne merbliche Abänderung wiederholt, oft aber auch diesem Schlußsatze noch ein besonderer Anhang beygefügt, durch welchen das Stück völlig zur Ruhe gebracht wird.

Bei Arien und Chören wird oft das Anfangsritornell ausgelassen, und ein solches Tonstück sogleich mit dem Hauptvortrage angefangen. Dieses geschieht alsdenn, wenn in der Poesie der Schluß des Recitatives mit dem Anfange der Arie so genau zusammenhängt, daß man beyde der Natur der Sache zu Folge nicht ohne Unsicherheit durch das Ritornell trennen kann.

Ueber die Bearbeitung und Formen der Ritornelle findet man weitläufigern Unterricht in dem dritten Theile meines Versuches einer Anleitung zur Composition, S. 242 und 333.

**Riverfo, rivescio, oder alrovescio, umgekehrt.** In den Stimmen bedeutet dieser Ausdruck einen Satz, der von dem Ende nach dem Anfange zu gespielt werden soll. In einer Sonfione von Haydn kömmt dieser Fall in der Menuet

und im Trio vor, wo der erste Theil, nachdem er zweymal wie gewöhnlich vorgetragen worden ist, auch zweymal von dem Ende nach dem Anfange zu gespielt wird, und auf diese Art den zweyten Theil formirt.

**Rivolgimento, die Verwechslung oder Umkehrung der Stimmen in dem doppelten Contrapunkte.**

**Rivoltato, umgekehrt; bedeutet eben so viel, wie riverfo.**

**Kohr.** Diesen Namen giebt man demjenigen kleinen, aus Schilfrohr zusammengebundenen Instrumente, vermittelt dessen die Hoboe und der Fagott intonirt werden. Bey dem letzten Instrumente wird es an die fast wie ein großes lateinisches S gebogene messingene Röhre gesteckt, durch welche die Luft in das Instrument gebracht wird. Bey der Hoboe hingegen ist es schon an eine kleine messingene Röhre, der Stiefel genannt, fest gebunden, der sodann in den obern Theil der Röhre des Instrumentes gesteckt wird. S. Oboe und Fagott.

Dieses Kohr ist ein äußerst empfindliches Instrument, und die gute oder schlechte Beschaffenheit desselben hat den größten Einfluß auf die Güte des Tones.

**Kohrstimme.** Eine Röhrenstimme der Orgel, die gedeckt ist, jedoch so, daß in der Mitte des Deckels ein Loch befindlich ist, in welchem ein Röhren steckt. Diese Stimme klingt schärfer als ein ordentliches Gedack, und jede Pfeife läßt zugleich ganz schwach ihre Quinte mit sich hören. Man hat sie zu 16, 8 und 4 Fußton.

**Kohrwerk, ist eben so viel als Schnarrwerk. S. Orgel.**

**Rolle.** So nennet man diejenige Setzmanier, bey welcher geschwinde Noten von gleicher Geltung stufenweis auf, oder abwärts gehend abwechseln; z. B.



Romanesque, s. Gaillarde.  
**Romanze**, (Romance) ist ursprünglich ein Lied, welches in einer lyrischen Versart die Erzählung einer tragischen oder verliebten Begebenheit enthält, und in einem höchst naiven und einfachen Styl eingekleidet ist. Die Melodie zu einem solchen Liede muß ebenfalls aus einem ungekünstelten, aber naiven und rührenden Gesange bestehen, der aber ursprünglich keine völlig bestimmte Form hat, die sich eigentlich bloß nach der Beschaffenheit des Baues der Strophen richtet. Weil der ungekünstelte und nativ Ausdruck trauriger oder sich auf Liebe beziehender Empfindungen, in so fern er in dem erzählenden Tone erscheint, sich sehr schicklich in die Form des Rondo biegen läßt, so ist man gewöhnt, diejenigen Instrumentalstücke von langsamer Bewegung und von dem angezeigten Charakter, die in einer ungekünstelten und naiven Schreibart gesetzt, und in die Form des Rondo, oder in eine nur wenig davon verschiedene Form eingekleidet sind, Romanzen zu nennen.

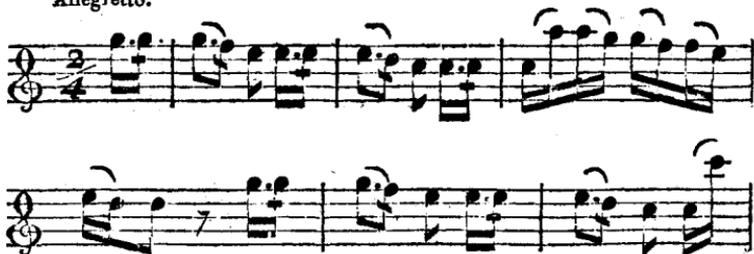
**Rondo**, (Rondeau) ist eigentlich ein kleines Gedicht, welches aus 13 Versen besteht, welche nur zwey Reime haben, in drey Strophen abgetheilt sind, und bey welchem der Anfang nach dem fünften, achten und dreizehnten Verse besonders und einzeln, jedoch jedesmal in einem besondern Sinne wiederholt werden muß. „Da die Form des

„selben,“ (sagt der Herr von Biankenburg in seinen Zusätzen zum Entzerrchen Werke \*) „die Wiederholung halber oder ganz, zer Verse, an bestimmten Stellen, sich schwelch mit einer edlen; ers habenen, jartlichen Idee verträgt: „so entstand daraus das Geseß, „daß es nativ seyn mußte; und da „die Naivetät von dem Witze verdrängt worden ist, so ist es nicht „zu verwundern, daß man dergleichen nicht mehr schreibt.“

Form und Charakter dieser Dichtungsart, in so fern nemlich dieses Gedicht mit einer Melodie zum Gesange verbunden wurde, haben zu einer besondern Gattung der Tonstücke Gelegenheit gegeben, die man ebenfalls mit dem Namen Rondo bezeichnet, und die sich ebenfalls durch einen ungezwungenen und naiven Styl, so wie durch eine besondere Form unterscheidet.

Das Eigenthümliche der Form des Rondo besteht darinne, daß der immer wiederkehrende Satz, mit welchem das Stück beginnt, und den man auch insbesondere den Rondosatz nennet, aus zwey Gliedern besteht, von welchen das erste seinen Abschnitt auf der Grundlage des Dreiklages der Dominante, oder einen so genannten Quintabsatz oder eine Halbca denz macht: das zweyte enthält bloß die Wiederholung des ersten, die aber am Ende in eine Ca denz in der Tonica umgeformt wird; z. E.

### Allegretto.



\* In den Zusätzen zu dem Artikel Rondo.



Nach dem Rondosatz wendet sich die Modulation nach der Tonart der Dominante (bey der Grundlage einer weichen Tonart aber nach der Tonart der Terz) hin, in welcher sie eine mehr oder weniger ausgeführte Hauptperiode bildet, die in dieser Tonart geschlossen wird, so daß nach dem Tonschlusse derselben der Rondosatz in der Haupttonart wiederholt wird.

Die dritte Hauptperiode fängt sodann in der weichen Tonart der Sexte, oder auch in der weichen Tonart des Grundtones an, \*) wendet sich gemeinlich nach der Tonart der Terz derselben hin, und schließt sodann in der Tonart, in welcher sie angefangen wurde. Nach dem Tonschlusse dieser Periode tritt der Rondosatz wieder in der Haupttonart ein, und beschließt entweder den ganzen Satz, oder man fügt noch eine vierte Hauptperiode hinzu, die entweder die melodischen Theile des ersten Zwischensatzes oder Couplets theils in der Haupttonart, theils in der Tonart der Quinte wiederholt, oder es wird ein neuer

Zwischensatz in einer solchen nahe verwandten Tonart eingeschoben und geschlossen, in welcher vorher noch nicht förmlich ausgewichen worden ist; gemeinlich ist es die Tonart der Quarte. Auch nach diesem Zwischensatz wird der Rondosatz in der Haupttonart wiederholt und mit demselben das Ganze geschlossen.

Taktart und Zeitmaß ist bey dem Rondo willkürlich, jedoch ist man gewohnt, dasjenige Rondo welches in einem dem Adagio oder Largo eigenthümlichen Zeitmaße vorggetragen werden soll, gemeinlich mit dem Namen Romanze zu bezeichnen. (S. Romanze) Aus dem Vorhergehenden versteht sich übrigens von selbst, daß das Rondo mit einem ungekünstelten und dem Mäaßen eigenem Vortrage ausgeführt werden muß.

**Rosalie.** Verschiedene Theoristen sind gewohnt, diejenige Transposition eines kurzen melodischen Satzes, die einen Ton höher versetzt wird; z. E.



mit dem Worte Rosalie zu bezeichnen. S. Transposition.

**Rosadern.** Die Orgelbauer verbinden die vordern Theile der Balge einer Orgel mit eisernen Gelenken, und mit Riemen von Koblleder, oder auch mit getrockneten Flechsen aus den Füßen der Pferde, die sie Rosadern nennen.

**Rota,** ist dasjenige Wort, womit man, nachdem die Harmonie erfunden, und die Art ihres Gebrauchs schon in einem gewissen Grade bestimmt war, den Canon, zuweilen auch den fugenartigen Satz überhaupt, bezeichnete.

**Roulade.** Ein Lauf, Passage, oder eine Folge von geschwinden, aber gleichartigen Noten, die bey dem Gesänge auf eine lange Sylbe des Textes gesungen werden.

**Roulement,** ist eine Schlagmanier bey dem Traktament der Pauken.

**Roverciamento,** die Umkehrung oder Verwechslung der Stimmen im doppelten Contrapunkte.

**Rovercio,** s. Riverfo.

**Rückpositiv.** Derjenige Theil einer Orgel, der in einem besondern Gehäuse enthalten ist, seine eigene Windlade und sein besonderes Clavier und Pfeifwerk hat, und dem

\*) Liegt aber eine weiche Tonart zum Grunde, so fängt diese Periode mit der harten Tonart des Grundtones an, in welcher sie auch schließt.

spielenden Organisten im Rücken steht. Es kann sowohl als ein für sich selbst bestehendes Werk traktirt, als auch mit dem Hauptwerke vermittelst einer Koppel vereint werden.

**Rückung.** Schon längst ist dieses Wort, als Kunstwort betrachtet, mit dem Ausdrucke Synecopation (Syncope) völlig gleichbedeutend gebraucht worden, und man sieht hieraus, daß dadurch eine gewisse Stockung in der Bewegung des Taktes angezeigt werden soll. Man braucht es am gewöhnlichsten, diejenige Stockung im Flusse des Taktes zu bezeichnen, welche das her entsteht, wenn in einer Stimme zwei Noten von gleicher Dauer, von welchen die erste im Nachschlage ge-, die zweite aber in dem unmittelbar darauf folgenden Anschlage steht, zusammen gebunden werden. Weil alle im Anschlage stehenden Noten den sogenannten grammatischen Accent haben, welcher den im Nachschlage stehenden mangelt, so wird durch das so eben angezeigte Zusammenbinden der anschlagenden Note an die vorhergehende nachschlagende dieser grammatische Accent unterdrückt, und dadurch eine Stockung im Flusse des Taktes erzeugt, zugleich aber auch dadurch notwendig gemacht,

daß eine andere Stimme statt der gebundenen Note den Anschlag verrichten muß, damit das Metrum nicht gänzlich unterbrochen werde.

Geschieht dieses Anbinden der im Anschlage stehenden Note an die vorhergehende nachschlagende unter solchen Gliedern des Taktes, die man Takttheile nennet, z. B.



so pflegt man diese Art der Rückung am gewöhnlichsten eine Bindung, oder eine Aufhaltung der Harmonie zu nennen; und durch diese Aufhaltungen entstehen die so genannten zufälligen Dissonanzen.

Geschieht aber dieses Anbinden bloß unter Taktgliedern oder Taktnoten \*) oder unter durchgehenden und Wechselnoten, z. B. wenn die Noten des Saßes bey Fig. 1. so, wie bey Fig. 2. zusammen gezogen werden

Fig. 1.



etc.

Fig. 2.



etc.

so wird dieser Prozeß am gewöhnlichsten mit den Ausdrücken Antis-

cipation und Retardation bezeichnet.

\*) S. Taktglied und Taktnote.

Man pflegt daher mit dem Kunst-  
worte Rückung gemeinlich nur  
eine besondere Art der vorhin an-  
gezeigten Bindungen zu bezeichnen,  
und zwar diejenige, bey welcher

zwey oder mehr Stimmen wechsels-  
weise auf eine ähnliche Art gebunden  
worden sind, wie z. B. in dem  
folgenden Satze,

etc.

Man braucht das Wort Rück-  
ung auch in einem weitern Sin-  
ne, und bezeichnet damit,

1) dasjenige Verfahren, bey wel-  
chem, um den Ausdruck schwer-  
fälliger und nachdrücklicher zu  
machen, mitten im Verfolge

des Satzes der Werth der Takt-  
theile eines Taktes verdoppelt  
wird. Ein Beyspiel einer sol-  
chen Rückung enthält Graun's  
Lob Jesu in dem Chöre: Freuet  
euch alle ihr Frommen, u. s. w.  
in folgendem Satze,

Denn des Herren Wort ist wahr.

haf : tig, wahr = haf : tig, wahr = haf : tig,

ist wahr = haf = tig.

etc.

2) eine Vermischung der geraden und ungeraden Taktart, die eis

nige auch mit dem Ausdruck *Tempo rubato* bezeichnen; z. E.

etc.

oder

etc.

3) dasjenige Verfahren, wobey der grammatische Accent, welcher den anschlagenden Noten eigen ist, dadurch verwischt wird,

daß die im Nachschlage stehenden Noten mit mehr Stärke des Tones vorgetragen werden, als die anschlagenden; z. B.



Hierher gehört auch der Fall, wenn die im schlechten Takttheile stehenden Noten größer am Werthe

sind, als die Noten in dem guten Takttheile; z. B.



- 4) eine Verrückung der Tonart, die man gewöhnlicher eine harmonische Ausweichung nennt. Auf diese Art wird zum Beispiel die Tonart a moll in die Tonart es dur verrückt, wenn der verminderte Septimenakkord  $g\sharp b\ d\ f$  vor der Auflösung in den Sekundenakkord  $a\ b\ d\ f$  verwandelt, und nunmehr seiner Natur nach aufgelöst wird. S. Harmonische Ausweichungen.

Ruf, ist eine in den Feldstücken der Trompeter gebräuchliche Blasmusik, die aus folgender Tonformel besteht:



Ruhezeichen. Es besteht aus einem Punkte mit einem darüber oder darunter gezogenen Bogen als  $\frown$  oder  $\smile$  und wird entweder mitten im Laufe der Melodie über oder unter eine Note oder Pause gesetzt, die länger dauern soll, als es ihre Zeitdauer erfordert, und auf welcher daher die Bewegung des Taktes unterbrochen wird. (S. Ferrate,) oder man setzt es am Ende eines Satzes, wo es den völligen Schluß anzeigt. In diesem Falle muß es, wenn die Schlußnote selbst nicht über ihre gewöhnliche Dauer gehalten werden soll, erst nach der Schlußnote gesetzt werden; z. E.



Zuweilen kommt es auch auf der Schlußnote eines Satzes selbst vor; dieses geschieht gemeinlich nur als denn, wenn der Satz mit einer so genannten Halbcaaden schließt, und in diesem Falle wird die Schlußnote über ihre gewöhnliche Dauer ausgehalten; z. E.



Russische Jagd, oder Hörnermusik. Eine aus lauter russischen Jagdhörnern bestehende Musik, die in der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Petersburg von dem verstorbenen Hofwaldhornisten Mareisch, einem gebornenen Böhmen, zuerst für den Hofmarschall Marischkin eingerichtet, und nachher sowohl in Petersburg, als auch in Moskau und andern Städten des russischen Reiches nachgeahmt worden ist.

Als im Jahre 1751 der Hofmarschall Marischkin zum Oberjägermeister ernannt wurde, suchte er nebst andern Verbesserungen des Jagdwesens auch der rohen und sehr unmusikalischen Jagdmusik des kaiserlichen Hofes eine bessere Einrichtung zu geben, und aus dieser Reform entstand durch die Bemühung des schon genannten Hofwaldhornisten Mareisch die berühmte russische Hörnermusik.

Die russischen Jäger wußten von je her von keinem andern musikalischen Instrumente, als von einem uralten, unförmlichen Waldhorne von Messing, welches nur einen Ton angab, und eine gerade auslaufende oder auch etwas parabo-

lich eingebogene Kegelgestalt hatte. Marešch ließ 37 solcher Hörner von verschiedener Größe und Weite verfertigen, die zusammen genommen den Umfang von drey Oktaven enthielten.\*)

Diese Hörner, von denen die tiefsten ohngefähr 7 Fuß, die höchsten aber einen Fuß lang waren, wurden unter eben so viel Jäger vertheilt, so daß jeder nur den Ton anzugeben hatte, den sein Horn enthielt\*\*). Das Constück, welches aufgeführt werden sollte, mußte daher in eben so viel einzelne Stimmen aufgeschrieben werden, als Töne dazu erforderlich waren. Jede Stimme bestand größtentheils aus Pausen, zwischen welche die Note, die sie vorzutragen hatte, geschrieben war. Es ist leicht einzusehen, daß die Schwierigkeit der Ausführung hauptsächlich in dem Paußiren bestand. Übung und Zwang brachten es jedoch dahin, daß die Gesellschaft sich im Jahre 1753 zum erstenmale vor dem kaiserlichen Hofe und vor allen auswärtigen Gesandten auf dem Felde vor dem Jagdschlosse Ismailov unweit Moskau mit vielem Beyfalle hören ließ.

Nach Ehladni's Beyträgen zu dem Gerberschen Conkünster: Lexikon, die sich im zweyten Stücke meines Journals der Conkunst finden, sind jetzt in Petersburg, Moskau etc. mehrere Kapellen dieser Art vorhanden. „Ohngeachtet“ (sagt der Verfasser derselben) „jeder Spielende nichts weiter zu thun hat, als den einzigen Ton, zu dem sein Horn gebraucht wird, zu rechter Zeit anzugeben, so werden doch die vollstimmigsten Sinfonien, Fugen, u. s. w. mit einer solchen Genauigkeit und mit einem so gleichförmigen Anwaschen und Verschwinden der Töne ausgeführt, daß man sollte glauben, nur ein Instrument zu hören: schnelle Lauffer, Harpeggiaturen, Triller mit Woschlage und Nachschlage u. s. w. werden mit aller Präzision herausgebracht. Wenn diese Musik gehörige Wirkung thun soll, so muß man sie in freyer Luft, oder in einer Entfernung von etlichen Zimmern, deren Thüren nicht geöffnet sind, hören, da denn die Intonation sehr angenehm ist, und viel ähnliches mit dem Klange einer mit einem Schweller versehenen Orgel hat.“

## G.

**Sackpfeife, oder Dudelsack,** lat. Tibia utricularis, ital. Cornamula, ist ein sehr altes Instrument, welches schon den Hebräern und Griechen scheint bekannt gewesen zu seyn, und welches man in verschiedenen Ländern noch hier und da unter den Landleuten im Gebrauche findet. Es besteht aus einem ledernen Schlauche, der das Windbehältniß ausmacht, aus welchem verchiedene daran befestigte Blasinstrumente den Wind erhal-

ten. Auf der obern Seite befindet sich eine Röhre, durch welche der Spieler den Wind in den Schlauch bläst, den er vor sich hält, um ihn zugleich mit dem Arme an sich zu drücken, und dadurch den Druck der Luft zu vermehren. Auf der entgegengelegten Seite ist ein der Schallmeyer ähnliches Instrument mit sechs Condböhrn: in Schlauche befestigt, welches den Wind aus dem Schlauche erhalt, übrigen aber wie eine Schallmeyer oder Obor traktirt wird. Nachst

\*) Nach Bekermanns Bemerkungen über Rußland wurden späterhin bey der kaiserlichen Jagdmusik in Petersburg gegen sechzig solcher Hörner gebraucht.

\*\*) In der Folge, als diese Art der Musik mehr vervollkommenet wurde, bekamen viele dergleichen, welche kleinere Gattungen dieser Hörner bliesen, zwey Hörner von verschiedenem Tone.

diesem sind noch etliche Schnurwerke oder beständig in einem Tone fortklingende Pfeifen, die man Stimmer nannte, im Schlauche befestigt, die ebenfalls aus demselben den Wind erhalten. Zu Zeiten des Pratorius, nemlich zu Anfang des 17ten Jahrhunderts, waren vier besondere Gattungen dieses Instrumentes gebräuchlich, nemlich

- 1) der Bock, oder die größte Gattung, hatte nur ein großes langes Horn als beständig fortklingende Pfeife oder als Stimmer, welches das große C angab;
- 2) die Schäferpfeife hatte zwey Stimmer, die zusammen die Quinte b f ansmachen;
- 3) das Hummelchen hatte die beyden Stimmer f c; die kleinste Gattung aber hieß
- 4) Dube y und hatte drey Stimmer, nemlich es b es.

Zuweilen gab man diesem Instrumente noch andere Einrichtungen, die aber hier zu beschreiben zu weitläufig seyn würde. S. Praetor. Syntag. Mus. Tom. II. Cap. XIX.

**Saiten.** Die Erfindung, durch die Schwingungen aufgespannter Schnuren oder ausgetrockneter Därme oder Sehnen von todtten Thieren, Töne hervorzubringen, verliert sich in dem grauesten Alterthume der Vorzeit. Die wahrscheinlichste Veranlassung zu dieser Erfindung ist schon in dem Artikel Lyra angezeigt worden. Ohne Zweifel gaben diese schon bekannten Saiten in der Folge auch die Veranlassung, sie von Metall zu verfertigen. Sovohl von den Darm- als Drahtsaiten ist in besondern Artikeln das Nothwendigste erinnert worden. Hier ist daher nur noch zu bemerken, daß vor einigen Jahren der Bürger Vaud zu Versailles die schon vorher bekannten und aus dem Gespinste des Seidenwurmes verfertigten, aber zu einem guten Tone ganz unbrauchbaren Saiten, vervollkommen habe. Nach den ersten sich darüber verbreiteten Nachrichten sollten sie, ohne anderer Vortheile zu gedenken, eben so wohlklingend, und haltbarer seyn,

als die besten Darmsaiten. Die Sache machte so viel Aufsehen in Frankreich, daß das National-Institut für Musik dem bekannten Kontinkler Gossec den Auftrag gab, den Werth dieser Saiten genau zu untersuchen. Man hat auch nicht unterlassen, davon einige Proben nach Deutschland kommen zu lassen; das allgemeine Stillschweigen darüber läßt aber wenigstens vermuthen, daß sie die erregte Erwartung nicht befriedigt haben.

**Saitenfessei, oder Saitenhalter,** ist das ein wenig gewölbte Bretchen an den Seigeninstrumenten, an welches das untere Ende der Saiten vermittelst eines Knotens befestigt wird.

**Saitenharmonika.** Ein Claviersinstrument, welches Joh. Andreas Stein, Organist an der evangelischen Pfarrkirche, und zugleich ein berühmter Orgel- und Instrumentenmacher zu Augsburg, im Jahre 1788 erfunden hat. In dem 45ten Stücke der musikalischen Neal-Zeitung vom Jahre 1789 giebt der Herr Pfarrer Christmann davon folgende Beschreibung. „Es bestehet in einem ganz vortrefflichen zweyfach bezogenen Fortepiano, als Grundlage der ganzen Harmonie. — Der Erfinder gab diesem Instrumente noch eine Saite mehr, die durch eine sehr elastische Materie in Bewegung gesetzt und zum Klange gebracht wird. Diese Veränderung, die Stein ein Spinetchen nennt, ist so angebracht, daß es sowohl ganz allein, als in Verbindung mit dem Fortepiano kann gespielt werden, und in diesem Falle theilt das Spinetchen dem Fortepiano eine vortreffliche Schärfe mit. Eben so kann auch das letzte für sich allein gespielt werden. Der Effekt, den die Verbindung dieser beyden hervorbringt, läßt sich nur hören, aber nicht beschreiben. Noch viel sonderbarer ist das vöbliche Erbsich des Tons. Es entsteht, wenn dort das Fortepiano in seiner größten Schwäche dem Spinet übergetragten und durch einen kleinen Druck zum vöbligen Absterben gebracht wird.“

**Saiteninstrumente, s. Instrument.**

**Salcional**, oder **Solcional**. Ein offenes Fideurwerk der Orgel von sehr enger Mensur. Es hat viel ähnliches mit dem Tone einer Viola da Gamba.

**Salicet**, gebauet eben so viel wie **Salcional**.

**Salpinx**, war eine Trompete der alten Griechen, die auch die *gerade*, oder die *argivische* Trompete genannt wurde. Sie bestand aus einem ohngefähr zwey Schuh langen Röhre von konischer Form, an dessen Ende sich eine unserer Trompete ähnliche Stütze befand. Dieses Instrument soll der *Chatzotzeroth* der Hebräer gleich gewesen seyn.

**Saltarello**. Wenn in dem Sechshechtelakte drey Achtel, von welchen das erste punktirt ist, gegen ein Viertel stehen, so nannte man chesdem diese Figur, die in den *Foriaren* und im *Siciliano* häufig vorkommt, ein *Saltarello*.

**Salterio Persiano**, s. *Psalterium Persianum*.

**Salterio Tedesco**. Ein italiänischer Name des Hackebrets.

**Salterio Turchesco**, ist nach *Bonanni* eine alte Art von liegender Harfe, die ehemals unter dem Frauenzimmer in der *Türkey* gebräuchlich war.

**Salve regina**. Ein in der römischen Kirche gebräuchlicher und an die Jungfrau *Maria* gerichteter Gesang, welcher zu gewissen bestimmten Zeiten, und in einigen Klöstern, vom *Trinitatisfeste* an bis zum ersten *Advente*, täglich nach dem *Completorium* gesungen wird.

**Sambuca**, war ein Saiteninstrument der Griechen, welches mit dem *Barbiton* für einerley gehalten wird.

**Sampucistriae**. Diesen Namen führten bey den *Römern* diejenigen Frauenzimmer, die bey den Gastmahlen die Gesellschaft mit Gesang und Instrumentalbegleitung unterhielten. S. *Platiriae*.

**Samponia**, bedeutet eben so viel, wie *Samplonia*.

**Sanctus**. Der Name eines besondern Sanges in der Messe. Siehe *Missa*.

**Sang**, wird oft für Gesang gebraucht; man sagt z. B. das Fest

wurde mit Sang und Klang, das ist, mit Sing- und Instrumental-musik, gefevert.

**Sangbar**, s. *Cantabile*.

**Sangboden**, siehe *Resonanzdecke*.

**Sänger**. Es ist bekannt, daß man heut zu Tage mit diesem Worte diejenigen Personen bezeichnet, welche die Tonkunst vermittelst der menschlichen Stimme ausüben. Im Alterthume hingegen verstand man unter dem Ausdrucke *Sänger* eine Person, welche Dichtkunst, Composition, Singkunst und Fertigkeit auf einem Saiteninstrumente in sich vereinigte; denn die alten Dichter componirten sich nicht allein die Melodien zu ihren Gedichten selbst, sondern sie waren auch gewohnt, sie unter eigener Begleitung eines Saiteninstrumentes selbst abzusingen. Nur erst in der Folge, nachdem Künste und Wissenschaften mehr ausgebildet wurden, und einen weitern Umfang bekamen, fing man an, sie zu trennen, weil nunmehr die Fähigkeit eines Menschen theils nicht mehr zureichend war, sich in allen Wissenschaften und Künsten auszubilden. Wir müssen uns daher, wenn die ältesten Dichter einer Nation, wie z. E. *Homer* bey den Griechen, oder *Osian* bey den Celten, *Sänger* genannt werden, solche Dichter vorstellen, die ihre Gedichte nicht bloß, wie anseht, verfertigten, um andern durch Lectüre Unterricht und Vergnügen zu verschaffen, sondern die zugleich gewohnt waren, diese Gedichte unter Begleitung eines Instrumentes andern selbst vorzusingen. Aus dieser Ursache werden daher die alten Dichter der Griechen oder Hebräer *Sänger* genannt. Diese *Sänger* waren von je her bey allen Nationen die Weisen des Volks, die ihre gesammelten Regeln der Weisheit und Tugend, die Befehle des Staats, das Lob der Götter, oder die Thaten der Helden in Verse brachten, und sie absangen, damit sie theils einbringlicher für ihre Zeitgenossen, theils auch dem Gedächtnisse leichter einzuprägen, und zur Ueberlieferung an die Nachkommen fähiger würden.

By den alten deutschen Völkern wurden diese *Sänger* *Warden*,

bey den Gothen aber Scalders oder Scalden genannt. Eine Art deutscher Varden in den spätern Jahrhunderten sind schon in den Artikeln Weiskensänger und Minnesänger beschrieben worden.

**Santur.** Ein türkisches Instrument, welches unserm Hackbrett gleichet.

**Sarabande,** ist eine Tanzmelodie von langsamer Bewegung und von ernsthaftem Charakter, die in eine ungerade Taktart gesetzt, und mit dem Niederschlage des Taktes angefangen wird. Sie verträgt Notensfiguren von allen Gattungen, und verlangt einen, wie das Adagio, ausgezietten Vortrag. Man hält dafür, daß dieser Tanz, der ehemals mit Castagnetten geranzt wurde, spanischen Ursprunges sey. Er besteht aus zwey Theilen, jeder von acht Takten, und wird nur noch zuweilen in Balletten gebraucht.

**Sattel.** So nennet man bey den Saiteninstrumenten mit einem Griffbrett, das kleine Stückchen Holz oder Eisenblein am obern Ende des Griffbrettes, auf welchem die Saiten in Kimmen liegen, und welches verhindert, daß sie sich nicht ganz auf das Griffbrett auflegen können. Einige verstehen darunter auch bey den Geigeninstrumenten das Stückchen Holz, auf dessen Rücken die Saiten zwischen den beyden F-Löchern aufliegen, und welches man gewöhnlicher den Steg nennet.

**Sattel machen,** ist ein Ausdruck der bey dem Traktamente des Violoncells gebräuchlich ist, und anzeigt, daß der Spieler in einer höhern Lage der Hand mit dem Daumen einsetzt, und denselben auf der damit niedergedrückten Saite liegen läßt, um die übrigen Finger alle zu den höhern liegenden Tönen desto ungehinderter gebrauchen zu können.

**Saß,** wird in der Musik in verschiedenen Bedeutungen gebraucht. Man versteht darunter

- 1) jedes einzelne Glied eines Tonstückes, welches an und für sich selbst einen vollständigen Sinn bezeichnet. In dieser Bedeutung hat das Wort Saß verschiedene Arten von Unterabtheilungen; so nennet man z. B. dasjenige an sich vollstän-

dige Glied eines Tonstückes, welches zum Gegenstande der Ausarbeitung des Ganzen gewählt worden ist, oder welches diejenige Empfindung ausdrückt, welche in dem Tonstücke in verschiedenen Modifikationen darge stellt werden soll, den Hauptsatz oder das Thema, und die damit in Verbindung gebrachten Glieder, die zur nähern Entwicklung des Themas dienen, bekommen den Namen Nebensätze oder Sectionen zu heißen. Auf eine andere Art unterscheidet man die an sich vollständigen Glieder eines Tonstückes in Hinsicht auf den Grad des Ruhepunktes des Geistes, den sie bewürken, das heißt mit andern Worten, man unterscheidet sie in Rücksicht auf ihre interpunctische Form, und nennet ein solches Glied, welches den merklichsten oder vollkommensten Ruhepunkt des Geistes bezeichnet, einen Schlusssatz, dasjenige aber, dessen Ruhepunkt weniger vollkommen ist, einen Absatz. Enthält ein solches Glied des Ganzen nur so viel, als zur Bezeichnung eines vollständigen Sinnes unumgänglich nöthig ist, so heißt es ein einfacher Saß; enthält es aber nähere Bestimmungen seines an sich vollständigen Sinnes, so ist der Saß entweder erweitert, oder es sind dabey zwey an sich vollständige Sätze zusammen geschoben u. s. w. Von dem Worte Saß in dieser Bedeutung ist schon in dem Artikel Absatz weiterläufiger gehandelt worden.

Man versteht unter dem Worte Saß

- 2) die Verbindung mehrerer einzelnen Glieder zu einem Haupttheile des Ganzen; so sagt man z. B. der zweyte Saß des Allegro ist zu lang ausgeführt u. s. w.
- 3) Bezeichnet das Wort Saß auch sehr oft ein vollständiges Ganzes bey Tonstücken, die aus mehreren verschiedenen Ganzen bestehen. Man sagt z. B. der letzte Saß dieses Concertes ist ein Rondo, oder der zweyte

**Satz** dieser Sinfonie besteht aus Variationen u. s. w. **Hauptsächlich versteht man aber unter dem Worte Satz**

4) die grammatische Beschaffenheit eines Tonstückes. Man sagt daher, der Satz ist rein, wenn die grammatischen Regeln der Harmonie beobachtet worden sind. In dieser Bedeutung umfaßt das Wort Satz den ganzen mechanischen Theil der Sektunst; daher bedient man sich oft des Ausdruckes: den Satz studieren, anstatt der Redensart: die Komposition erst lernen. Wenn daher von den Regeln des Satzes die Rede ist, so hat man darunter die mechanischen Regeln der Komposition, besonders in Rücksicht auf die Harmonie zu verstehen. Die vorzüglichsten dieser Regeln \*) sind folgende:

- 1) Der Anfang einer jeden Komposition muß mit dem Dreys klinge des Grundtones derselben Tonart gemacht werden, in welcher das Tonstück gesetzt wird.
- 2) Die Tonart, in welcher das Stück gesetzt wird, muß dem Ohre erst vermittelst der wesentlichen Akkorde derselben genugsam eingepägt werden, ehe man sich zufällig oder aus andern Tonarten entlehnter Akkorde bedient, oder gar in andere Tonarten ausweicht.
- 3) Bey den Cäsuren der Absätze muß in der Grundstimme jederzeit der eigentliche Grundbasson gesetzt werden, damit der Ruhepunkt des Geistes, der dabey beabsichtigt ist, nicht verwischt werde. Man kann sich daher bey der Cäsur eines Absatzes keines andern Akkordes, als des Dreysklanges, bedienen.
- 4) Die Cäsuren der Tonstücke und Absätze, so wie überhaupt die Noten, die in der Melodie den grammatischen Accent haben, müssen in den guten Taktheil gebracht werden. (Siehe Absatz.)

- 5) Die Oberstimme darf nicht ohne ganz besondere Ursachen von einer Mittelstimme überstiegen, der Bass aber niemals von einer im Satze vorhandenen Stimme unterstiegen werden, weil im letzten Falle, bey der Vernachlässigung dieser Regel andere Akkorde zum Vorschein kommen, als diejenigen sind, die mit den angenommenen Grundtönen zum Grunde gelegt werden.
- 6) Die Gegen- und Seitenbewegung muß, so viel als möglich ist, der geraden Bewegung vorgezogen werden, weil man theils dabey der Gefahr weniger ausgesetzt ist, falsche Fortschreitungen zu machen, theils weil dabey die Verschiedenheit der Melodie der vorhandenen Stimmen deutlicher hervorsticht. (S. Bewegung.)
- 7) In jedem guten Takttheile muß eine Terz oder Sexte anschlagen, und die an Harmonie leeren Zusammenstimmungen müssen in den schlechten Takttheil verwiesen werden, wenn nemlich die Umstände es nothwendig machen, sich bloß der Quinte oder Oktave zu bedienen.
- 8) Die Stimmen dürfen sich eben so wenig lange in der äußersten Höhe, als in ihrer äußersten Tiefe aufhalten; Höhe und Tiefe müssen nur gelegentlich berührt, und jede Stimme am meisten in dem mittlern Umfange ihrer Töne erhalten werden.
- 9) Die unmittelbare Folge zweyer Oktaven oder Quinten in einerley Stimmen muß sorgfältig vermieden werden, so wie auch die Folge der sogenannten verdeckten Oktaven oder Quinten in den beyden äußersten Stimmen. (S. Quinten.)
- 10) Jede Dissonanz, die nicht im Durchgange gebraucht wird, muß nicht allein im schlechten Takttheile vorbereitet, sondern auch ihrer besondern Beschaffenheit gemäß richtig aufgelöst werden. (S. Dissonanz.)

\*) Die Ausnahmen, welche hin und wieder diese Regeln leiden, gehören in das eigentliche Studium des Satzes, und werden hier übergangen.

11) Keine Dissonanz kann in den vorhandenen Hauptstimmen einer Komposition verdoppelt werden, weil widrigenfalls entweder bey ihrer Auflösung verbotene Oktaven folgen entstehen würden, oder weil sie in einer Stimme wider ihre Natur aufgelöst werden müßte. (S. Verdoppelung.)

12) Derjenige Ton, nach welchem eine Pause gesetzt werden soll, darf gegen keinen andern Ton des zum Grunde gelegten Akkordes dissoniren.

13) In dem zweystimrigen Satze müssen die beyden Stimmen nahe an einander gehalten werden, damit der Satz wegen der vielen zwischen beyden Stimmen fehlenden Intervallen der zum Grunde gelegten Akkorde nicht leer klinge. Im mehrstimrigen Satze hingegen muß die Grundstimme weit genug von der Oberstimme entfernt gehalten werden, damit sich die Mittelstimmen frey genug bewegen können.

14) Die Terz der Dreylänge, besonders die große, darf ohne besondere Ursachen selten verdoppelt werden, weil sie ohne hin die Eigenschaft hat, daß sie sehr durchschneidend ist. Besonders vermeidet man nicht allein ihre Verdoppelung, sondern auch überhaupt ihren Gebrauch in der tiefsten Mittelstimme in dem Falle, wenn diese Mittelstimme sich herab in, oder nahe an die große Oktave bewegt; u. s. w.

Die übrigen den Satz betreffend Regeln findet man in dem Artikel Contrapunkt.

Scala, die Tonleiter; s. Tonleiter.

Scalden, waren bey den alten nördlichen Völkern Säger, welche die Thaten ihrer Götter und Helden besungen. S. Varden.

Scemaudo, abnehmend, s. Diminuendo.

Schäferpfeife, ist der Name einer Gattung des Dubelsacks; s. Sackpfeife. Zuweilen wurde auch mit diesem Namen insbesondere die Schallmwe bezeichnet.

Schaltischim, halten einige für ein altes hebräisches Saiteninstrument,

welches mit einem Bogen gestrichen wurde; andere sind der Meinung, daß es der allgemeine Name aller Dreysaiten Instrumente gewesen sey.

Schall, ist das allgemeine Bezeichnungswort für alles, was auf unser Ohr wirkt, oder von demselben empfunden wird, und wovon Geräusch, Knall, Klang, Ton u. s. w. nur besondere Modifikationen ausmachen. Weil sowohl von den Unterscheidungscharakteren dieser Modifikationen, als auch von der wahrscheinlichen Entstehungsart des Schalles, schon in dem Artikel Klang, und von der Reflexion desselben in dem Artikel Echo gehandelt worden ist, so bleiben hier nur noch einige Bemerkungen über die Fortpflanzung desselben übrig.

Der Schall breitet sich von dem Orte, wo er entsteht, nach allen möglichen Richtungen hin, bis zu einer gewissen Entfernung, gleichsam wie die Strahlen des Lichtes, in eine Kugel aus. Da nun auf einen Ort, der näher an dem schallenden Körper befindlich ist, mehr Schallstrahlen fallen, als auf einen weiter entfernten, so wird der Schall in der Nähe stärker, als in größerer Entfernung gehört.

Der Grad der Entfernung aber, in die er sich verbreitet, oder die Größe des Zirkels, bis zu dessen Peripherie die Schallstrahlen dringen, hängt von der Stärke oder Schwäche des Schalles selbst, das heißt, von den mehreren oder weniger in eine gewisse Art von zitternder Bewegung versetzten Lufttheilen, ab. Ein starker Schall verbreitet sich in einem größern Raume, als ein schwacher. Die Geschwindigkeit hingegen, mit welcher er sich verbreitet, oder in welcher er den Raum durchläuft, ist sich bey einem starken und schwachen Schalle gleich, und leidet selbst bey der verschiedenen Beschaffenheit der Luft (sie mag feucht oder trocken, kalt oder warm seyn) keine merkliche Veränderung. Der Wind führt zwar den Schall ungleich weiter, als er sonst würde gegangen seyn, oder er hält ihn zurück, je nachdem er mit demselben entweder in gleicher oder entgegengesetzter Richtung geht; auf die Geschwindigkeit der

Fortpflanzung des Schalles aber hat er keinen merklichen Einfluß. Nach den neuesten in Frankreich angestellten Versuchen durchläuft der Schall in einer Secunde einen Raum von 173 französischen Klaftern oder von 1038 Fuß.

**Schallmey**, **Schäferpfeife** oder **Chalumeau**, ist ein altes Blasinstrument von Holz, welches vor Zeiten zu der Art derjenigen Instrumente gehörte, die man **Pommeren** oder **Hombarden** nannte, von welcher es die kleinste Gattung ausmachte. \*) Man trifft dieses Instrument nur noch hier und da unter dem Landvolke an. Es besteht aus einem gebohrten und abgedrehten Corpus mit einer Stütze, gleich unserer Hoboe, die davon abstammt, und hat sechs Tonlöcher für die Finger und eine Klapppe. Der Ton wird vermittelst eines Rohres hervorgebracht, welches länger und schmaler ist, als das Rohr einer Hoboe. Ueber dieses Rohr wird eine Kapsel oder Büchse geschoben, die ein Mundloch hat, und in welche die Luft geblasen wird, so daß das Rohr in derselben die Luft von selbst auffangen muß, wie ohngefähr bey einer Pfeife in den Schnarrwerken der Orgel. Weil dabey die feinem Modifikationen des Ansatzes und des Druckes der Lippen auf das Rohr nicht so, wie bey der Hoboe, angewendet werden können, so ist der Ton der Schallmey schreyend und roh. Der Umfang der Töne dieses Instrumentes erstreckt sich von dem eingestrichenen *f* bis zum zweygestrichenen *a*; man hat es aber auch mit zwey Klappen, und dann erreicht es das dreygestrichene *c*.

Mit dem Namen Schallmey oder Chalumeau bezeichnet man auch ein offenes Schnarrwerk in der Orgel, welches 16, 8 oder 4 Fußton zu haben pflegt. Zuweilen wird auch die an dem Dudelsacke befindliche Pfeife eine Schallmey genannt.

**Schalltrichter**, oder **Stütze**, nennet man die am Ende der meisten Blasinstrumente befindliche Erweiterung ihrer Röhre in der Form eines Trichters, die zur Verstärkung des Tones dienet.

**Scharf** oder **Scharp**. So werden die kleinen Mixturen der Orgel genannt; sie bestehen gemeinlich aus dem eigentlichen Tone, und aus seiner Quinte und Oktave. Weil das Pfeiswerk dabey sehr klein ist, so läßt man entweder nur die zwey gestrichene Oktave, oder auch schon die eingestrichene Oktave repetiren.

**Schellencymbel**. Ein altes Instrument von eben der Beschaffenheit wie die Glockencymbeln, nur mit dem Unterschiede, daß anstatt der Glocken eine Reihe Schellen auf einem Gestelle an einander gereiht waren. Die Hebräer nannten dieses Instrument **Tseletselim**.

**Scherzo**, **Scherzando**, **Scherzhaft**. Dieser Charakter eines Constückes verlangt bey dem Vortrage mehr Rundung in der Ausführung der Notenfiguren, als Nachdruck, mehr eine gemilderte, als sehr hervorstechende Stärke des Tones, und mehr abgestoßene, als an einander geschleifte Noten.

**Schleifstangen**, sind die Hölzer in der Orgel, an welche die Registerköpfe befestigt sind, und welche die Schleifen oder Züge auf der Windlade vermittelst der Registraturwellen aus- und einschieben. **S. Orgel**.

**Schisma**. Mit diesem griechischen Worte, welches eine Spaltung oder Theilung bedeutet, bezeichnet man ein kleines Intervall von dem Verhältniße 32805 : 32768, welches bloß bey den Berechnungen der Intervallenverhältniße vorkömmt. Es ist

- 1) der Unterschied zwischen dem ditonischen und syntonischen Komma; denn wenn man dieses von jenem abziehet, erhält man in dem Reste das Schisma; **s. E.**

\*) **S. Pommeren**.

vom ditonischen Komma = 531441 : 524288  
 abgezogen das syntonische = 80 : 81

524288  
 4194304  
 42515280 : 42467328

8) 5314410 : 5308416

6) 885735 : 884736

9) 98415 : 98304

Bleibt

das Schisma

32805 : 32768

Daher machen das Schisma und das syntonische Komma zusammen das ditonische Komma aus.

Das Schisma ist aber auch 2) der Unterschied zwischen dem syntonischen Komma und dem

Diaschisma; zieht man das letzte von dem ersten ab, so behält man das Schisma als Rest; s. E.

Vom ditonischen Komma = 81 : 80  
 abgezogen das Diaschisma = 2025 : 2048

405  
 162  
 162

Bleibt

das Schisma

164025 : 16340

32805 : 32768

folglich machen das Schisma und das Diaschisma zusammen das syntonische Komma aus.

**Schlagfeder**, lat. *Plectrum*. Der Name derjenigen kleinen Stäbchen Feder, Eisenbein, Rohr oder Horn, womit die Saiten der zitherartigen Instrumente gerissen werden. S. *Plectrum*.

**Schlagmanieren**, heißen die verschiedenen Arten der Verdoppelung und Vielfältigung der beyden Töne der Pauken, bey dem Traktamente dieser Instrumente. In dem Artikel *Pauke* findet man die vorzüglichsten derselben in Noten ausgelegt.

**Schlangengerohr**. Ein Blasinstrument von starkem und tiefem Tone, welches man unter dem gewöhnlichen Namen *Serpent* bey der mitteltürkischen Musik braucht, und dessen Beschreibung in dem Artikel *Serpent* enthalten ist.

**Schlecht blasen und trommeln**. Was unter diesem im 4 Buch Mos. Kap. 10. vorkommenden Ausdruck wahrscheinlich zu verstehen

sey, findet man in einer dem Artikel *Trompete* beygefügt Anmerkung.

**Schlechter Takt**. Dieser Ausdruck bedeutet eben so viel wie *gerader Takt*, und bezeichnet insbesondere den *Viervierteltakt*.

**Schlechter Takttheil**, oder die schwache Zeit des Taktes; s. *Aufschlag und Takt*.

**Schleife**. Ein Name derjenigen Hölzer auf dem obern Theile der *Blindlade*, wodurch der *Wind* verschlossen oder geöffnet wird, und die man auch *Registerränge* nennet. S. *Orgel*.

**Schleifen**, heißt verschiedene Töne an einander gezogen oder unabgesetzt vortragen. Bey der menschlichen Stimme und Blasinstrumenten wird dieser Prozeß dadurch verrichtet, daß die zusammenzuschleifenden Töne mittelst eines einzigen unabgesetzten Athemzuges intonirt werden. Auf den Eigensinstrumenten geschieht das Zusammenzuschleifen der Noten mittelst eines einzigen lang fortgezogenen

**Bogenstriches.** Auf den Claviatur-Instrumenten muß es durch einen sanften Druck der Finger, und durch einen ziehenden Uebergang derselben von einer Taste zu der andern hervorgebracht werden. Bey den eigentlichen Schlaginstrumenten, z. E. bey dem Cymbal, oder bey der

Dauke, findet das Schleifen der Töne gar nicht statt.

Die Noten, die bey dem Vortrage geschleift werden sollen, müssen mit einem Bogen bezeichnet werden, der so über oder unter die Noten gezogen ist, daß er alle zu schleifende Töne umgreift, z. E.



Dieser Bogen wird das **Schleifezeichen** genannt, und in Sätzen von langsamer Bewegung, wo die Töne überhaupt in einander schmelzend vorgetragen werden müssen, oft bey solchen Noten ausgelassen, die man schon aus vieler Erfahrung gewohnt ist, zu schleifen. In Sätzen von geschwinder Bewegung hingegen sollten eigentlich alle Noten, die geschleift werden sollen, mit dem Schleifezeichen bemerkt seyn; man läßt sie aber auch in diesem Falle oft bey cantabeln Sätzen weg, wenn die Nothwendigkeit des Zusammenschleifens der Noten sehr fühlbar ist.

Alle Vorschläge, sie mögen mit dem Schleifezeichen bemerkt seyn oder nicht, müssen ohne Ausnahme an ihre Hauptnote angeschleift werden.

**Schleifer.** Eine Spielmanier, bey welcher zwey kurze Noten von unten oder von oben an die Hauptnote geschwind angeschleift werden. Weil zu der Bezeichnung des Schleifers kein besonderes Zeichen eingeführt ist, so schreibt man die an die Hauptnote anzuschleifenden Noten mit kleinem Vorschlagsnoten, die nicht mit in den Takt eingetheilt werden; z. E.



Mit dem Worte **Schleifer** bezeichnet man auch eine Art von deutschem Tanze, dessen Melodie in den Dreypachtakt gesetzt, und in geschwinder Bewegung vorgetragen wird.  
**Schleifezeichen, s. Schleifen.**

**Schleiflade.** Eine solche Windlade in der Orgel, bey welcher die obere Seite der Cancellen mit schwarzen Stricken Holz verpfländert, und in diese Spände die Löcher gebohrt sind, durch welche die Pfeifen den Wind erhalten. Weil diese

Öcher vermittelt der Registerzüge, die man auch Schleißen nennt, eröffnet oder verschlossen werden können, so wird eine solche Windslade eine Schleiflade genannt, und durch diesen Namen von der Springlade unterschieden, bey welcher die Cancellen nicht verspändet sind, sondern vermittelt der Pfeifenstöcke verschlossen werden. S. Orgel.

**Schlimme Taktzeit**, s. Aufschlag und Takt.

**Schlüssel, Notenschlüssel**, sind die Zeichen, wodurch angedeutet wird, auf welche Linie des Linien-systemes ein gewisser Ton, nach welchem die übrigen abgezählt werden, zu stehen kommen soll. S. Noten.

**Schlußfall oder Tonßluß**, s. Cadenz.

**Schlußzeichen**. Wenn ein Theil des Tonstückes wiederholt, und der ganze Satz mit diesem wiederholten Theile geschlossen wird, so pflegt man sich bey der Schlußnote entweder des folgenden Zeichens



zu bedienen, oder die Worte *il fine* dabey zu setzen, um anzuzeigen, daß die dem Schlusse unmittelbar nachfolgende Hauptperiode des Satzes nicht zugleich wiederholt werden soll.

**Schnabel**, wird sowohl das Mundstück der Flute douce, als auch das des Clarinets und Bassethorns genannt. Bey den beyden letzten Instrumenten gleicht es dem obern Theile eines Gänsechnabels. Auf diesen Schnabel wird das Blatt von Rohr gebunden, wodurch der Ton dieser Instrumente hervorgebracht wird.

**Schnarrwerk, oder Rohrwerk**, ist der Name solcher Orgelstimmen, bey welchen der Ton der Pfeifen nicht so, wie bey den Flötenstimmen, vermittelt eines Kernes und Aufschnittes hervorgebracht wird, sondern wo in dem untern Theile

jeder Pfeife in ein rundes Loch ein Mundstück in der Gestalt eines Gänsechnabels eingesetzt, und mit einem dünnen messingnenen Blatte, so wie bey dem Clarinet, bedeckt wird. Die in das Mundstück getriebene Luft setzt dieses Blatt in eine zitternde Bewegung, wodurch der besondere und ins Schmetternde fallende Ton dieser Art des Pfeifwerkes hervorgebracht wird. Siehe Orgel. Die Stimmen, die zu dieser Art des Pfeifwerkes gehören, findet man unter ihren besondern Namen angezeigt.

**Schnecke**. Der Name des obern Theils des Halses an den Geigeninstrumenten, der in einer gewundenen oder schneckenartigen Form ausgeschnitten ist.

**Schneller**. So wird von einigen diejenige Spielmanier genannt, bey welcher der Hauptnote zwey kurze Noten vorhergehen, von welchen die erste auf die Stufe der Hauptnote, die zweyte aber auf die nächst darüber liegende Stufe fällt, und die entweder wie bey Fig. 1. in den Takt eintheilt, oder wie bey Fig. 2. vermittelt kleiner Noten angezeigt wird.

Fig. 1.

Fig. 2.



**Schofar, Schophar, oder Tarka**, war ein starktönendes Blasinstrument der alten Hebräer. Es wurde aus Widder-, oder Rindshörnern gemacht, und so wie unsere Glocken, bloß zur Ankündigung des Gottesdienstes gebraucht.

**Schoenion**. Der Name eines Tonstückes der Griechen, dessen Charakter weichtlicher Ausdruck gewesen seyn soll.

**Schreibart**, s. Styl.

**Schryari**. Unter diesem Namen führt Prätorius \*) eine Art antiker veralteter Blasinstrumente an, die an Struktur den Cornamusen gleich, aber unten offen sind. Ein solches Instrument hatte nicht

\*) S. dessen Syntag. Mus. Tom. II. Cap. XVIII.

allein auf der obern Seite Tonlöcher für die Finger, und unten für die Daumen, sondern auch auf den Seiten, welche letzten mit den Balsen an den Händen bedeckt wurden. Die kleinste Gattung, der man sich von dieser Art der Blasinstrumente bediente, war unten zugedeckt, hatte aber viele Nebenlöcher, aus welchen der Ton hervorgehen konnte, und der Umfang der Töne erstreckte sich

auf derselben von dem kleinen *g* bis zum zweygestrichenen *c*; auf der größten Gattung aber von dem großen *F* bis zum kleinen *b*.

**Schulterviole**, siehe *Viola di Spola*.

**Schusterfleck**. Die unmittelbare Verletzung eines Satzes, oder eines Gliedes desselben, auf die einen Ton höher liegende gleichartige Tonart; *z. B.*



Weil diese Art der Verletzung in den ältern Tonstücken so häufig gebraucht wurde, daß sie dadurch nothwendig zum Eckel werden mußte, so suchte man sie, um die Tonsetzer von ihrem Gebrauche abzuhalten, mit verschiedenen ins Kleinliche fallenden Ausdrücken lächerlich zu machen, und nannte sie unter andern auch einen Schusterfleck, weil der Satz eben so stufenweis auf einander folgt, wie ein zusammengepaperter Absatz eines Schubes.

**Schwache Taktzeit**, siehe *Aufschlag und Takt*.

**Schwäbisch**. Die Melodie zu einem deutschen Liede gleiches Namens, die in den Dreyachteltakt gesetzt, und in geschwinder Bewegung vorgetragen wird.

**Schwägel**, *s. Schwiegel*.

**Schwanen Gesang**. Die Griechen eigneten dem Schwane eine besondere Geschicklichkeit im Singen zu, und hatten ihn dem Apollo oder dem Gotte der Tonkunst geweiht. Sie rühmten insbesondere den Gesang der Schwäne und die Süßigkeit desselben bey der Annäherung ihres Todes, den sie insbesondere den Schwanengesang nannten. Es ist bekannt, daß sich davon eine gewisse Tradition bis auf unsere Zeiten fortgepflanzt, und in ein Sprichwort verwandelt hat. Den Schwanen Gesang singen, heißt heut zu Tage die Annäherung seines Todes fühlen, oder sich zum Sterben bereit halten. Es scheint uns

bekannt zu seyn, wodurch die Griechen auf den Einfall gebracht worden sind, diesem Vogel, dem die Natur eine Bildung der Organe zum Gesange gänzlich versagt hat, eine Geschicklichkeit im Singen anzudichten. Vielleicht wurden die ältern Griechen durch den laugen Hals desselben veranlaßt, ihn für ein schickliches Sinnbild der Fähigkeit zum Gesange zu halten, und ihre Nachkommen dichteten ihm diese Fähigkeit in der Folge wirklich an.

**Schwärmer**, (*Bombo*) wird die *Sechsmannier* genannt, bey welcher vier oder mehr Noten auf einer Stufe in geschwinder Bewegung auf einander folgen, *z. E.*



**Schwedische Stiche**, ist ein Ausdruck der Orgelbauer, den man in dem Artikel *Durchstechen des Windes* erklärt findet.

**Schweigezeichen**, *s. Pausen*.

**Schweizerbas**, siehe *Schweizerpfeife*.

**Schweizerpfeife**. So wird 1) zuweilen die *Querpfeife* genannt; man bezeichnet aber auch damit eine offene Fildtenstimme der Orgel von enger Mensur, welche verursacht, daß das Pfeifwerk, um es zur Intonation zu bringen, gemeinlich

mit Härten bewaffnet werden muß. Man findet diese Stimme, die ein wenig scharfer, und (wenn sie gut intonirt ist) angenehmen Ton hat, zu 8 und 4 Fuß. In den ältern Orgeln wurde sie oft im Manuale nur halb, nemlich von  $c$  bis  $c$  gearbeitet. Im Pedale trifft man sie hin und wieder zu 2 Fuß unter dem Namen Schweizerbaß an.

In den neuern Orgeln macht man von dieser Stimme selten Gebrauch, weil sie theils ziemlich schwer zu intoniren ist, theils und hauptsächlich aber, weil der Ton langsam anfällt, das heißt, weil sie Psctin nicht augenblicklich ansprechen, und dieses Register aus dieser Ursache nur zum Vortrage langsamer Sätze geeignet ist.

**Schweller.** Weil die Orgel von der Beschaffenheit ist, daß man zwar auf ihren verschiedenen Clavieren, und durch den vermehrten oder verminderten Gebrauch ihrer Stimmen oder Register eine Verschiedenheit der Stärke des Tones hervorbringen, den dadurch erhaltenen stärkern oder schwächern Ton aber weder anschwellen, noch schwinden lassen kann, so hat man, um diesen Mangel zu ersetzen, in England die Einrichtung getroffen, die Pfeifen dergestalt einzuschließen, daß durch die vermehrte oder verminderte Oeffnung einer Klappe, die durch einen Fußtritt registert wird, der Klang stärker oder schwächer gemacht, und dadurch ein Anwachsen und Verschwinden der Töne hervorgebracht werden kann. Diese Einrichtung nennet man einen Schweller. Man hat diese Einrichtung auch bey dem Pianofort angebracht, welches mit einigen Pfeifenregistern verbunden ist.

Schweran, s. Dutka.

**Schwiegel, Schwägel, oder Stamentienpfeife,** ist ein veraltetes Blasinstrument, welches wie die Flöte à bec intonirt wird, und dessen kleinste Gattung von der Größe einer Querflöte ist; unten läuft es aber in eine kleine Stütze aus. Dieses Instrument hat das Besondere, daß es nur drey Tonhöhen hat, die nahe an der Stütze befindlich sind, nemlich zwey für die Finger, und eines für den

Daumen, so daß es nur mittelst einer Hand traktirt wird. Ohne geachtet dieser wenigen Tonhöhen hat es einen Umfang von sechzehn Tönen, nemlich von dem eingestrichenen  $a$  bis zum dreyaestrichenen  $e$ . Die größte Gattung desselben wurde Stamentienbaß genannt, und wurde, damit die Tonhöhen von den Fingern mit Bequemlichkeit erreicht werden konnten, mittelst einer langen messingenen Röhre, die von oben herunterging, so wie ohngesagt bey dem Fagotte das Es, intonirt.

Unter dem Namen Schwiegel hat man auch eine offene Flötenstimme von 4 oder 2 Fuß, die in den ältern Orgeln ziemlich gebräuchlich ist.

**Schwingungen, Vibrationen, oder Oscillationen.** Man versteht darunter theils die in gleichen Zeiträumen auf einander folgenden Bewegungen einer klingenden Saite, oder eines andern sonoren Körpers, die er macht, wenn er zum Klange gebracht wird, theils auch die durch den Lufttheilen mitgetheilte gleichzeitige und sich fortpflanzende Bewegung, die an einen festen und elastischen Körper gestoßen, und von demselben wieder reflektirt, eigentlich den Klang hervorbringen. S. Klang.

**Schwingungsknoten,** nennet man diejenigen Punkte einer klingenden Saite, wo sie sich während ihrer Schwingungen in kleinere Theile theilt, die wieder ihre besondern Schwingungen für sich machen, und das Gefühl der mitklingenden Töne erregen. Siehe Klang.

**Schindaplos.** Ein Instrument der alten Griechen, welches nach dem Ptolemäus von Scindapfus aus Eretria erfunden wurde. Von der eigentlichen Beschaffenheit dieses Instrumentes findet man keine Nachricht.

**Sciolto,** frey, ungebunden, also die Noten nicht an einander gebunden oder geschleift, sondern getrennt und abgestoßen; zugleich versteht man aber auch darunter, daß diese abgestoßenen Noten mit einer gewissen Freyheit oder mit Vermeidung aller Arten von Härte vorgetragen werden sollen.

**Scollen**, waren bey den Griechen ursprünglich Trinklieder; bey zunehmender Kultur der Nation erstreckte sich hernach ihr Inhalt auch auf moralische Gegenstände.

**Scordato**, verstimmt. Violino scordato, die verstimmte Violine.

**Sdegnolo**, gehässig, trohig.

**Sechssteltakt**. Dieses Wort bezeichnet zwey Gattungen des Taktes, die wesentlich von einander verschieden sind, und zwar 1) die einfache vermischte Taktart, die aus dem Zweyvierteltakte entsteht, wenn jedem Viertel ein Punkt hinzugesetzt wird, und 2) die aus zwey Dreyach-

telakten zusammengesetzte Taktart, die sich von jener dadurch unterscheidet, daß in jedem Takte zwey gute und zwey schlimme Taktzeiten enthalten sind. S. Takt.

**Sechser**. Wenn ein einzelner melodischer Theil eines Tonstückes seinen vollständigen Sinn im sechsten Takte einer einfachen Taktart erreicht, das ist, wenn sechs solche Takte erfordert werden, um ihn in der Notenstimme darstellig zu machen, so pflegen ihn die Theoristen in rhythmischer Hinsicht einen Sechser zu nennen. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. folgender Saß.



**Sechsvierteltakt**, ist eine Gattung der zusammengesetzten Taktart, die aus zwey Dreyvierteltakten, vermittlest der Auslassung des Taktstriches entsteht. S. Takt.

**Sechzehnfüßig**, s. Fuß.

**Sechzehnteil**. So wird die Notengattung genannt, welche entsteht, wenn ein Viertel in vier Noten von gleichem Werthe zergliedert wird. Das Zeichen dieser Notengattung besteht in zwey Strichen, die dem Stile der Note beygefügt werden; z. B.



**Secondo**, **Seconda**, bezeichnet die zweyte Stimme unter zwey Stimmen von einerley Art; als Violino secondo, die zweyte Violine, Viola seconda, die zweyte Violen.

**Sectionalzeit**. Darunter versteht man einen solchen vollständigen und zur Anlage des Tonstückes gehörigen melodischen Theil, der in

der Ausführung der Melodie wiederholt, erweitert, zergliedert, oder durch andere melodische Erweiterungsmittel fortgesetzt wird. Weil in dem Verfolge eines Tonstückes, in welchem Einheit der Empfindung herrschen soll, nicht ein fremder melodischer Theil \*) den andern gleichsam jagen darf, sondern die Haupttheile der Melodie in verschiedenen Wendungen gebracht, und zergliedert werden müssen, um die verschiedenen Modifikationen der vorhandenen Empfindungen auszuweisen, so kommt bey der Ausführung eines Tonstückes, welches einmal eine gute Anlage zum Grunde hat, alles darauf an, wie die in der Anlage enthaltenen Theile wiederholt, zergliedert und in mannigfaltige Wendungen gebracht werden, wenn das Tonstück dem Zwecke der Kunst entsprechen, und auf den Beyfall der Kenner Anspruch machen soll.

Bestimmte Regeln lassen sich über diesen Gegenstand der Schkunst nicht geben; Genie, feines Künstlergefühl, Kenntniß der Natur unserer

\*) Fremd heißt in diesem Sinne ein melodischer Theil, der nicht in der Anlage enthalten, oder keine Fortsetzung oder Zergliederung eines in der Anlage schon vorhandenen melodischen Theils ist.

Empfindungen, und Studium der Werke der besten Tonsetzer sind die Mittel, sich in diesem Stücke zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit empor zu schwingen.

**Secunde**, ist ein dissonirendes Intervall von zwey Stufen, welches drey Gattungen unter sich begreift, nemlich die kleine, große und übermäßige Secunde.

Die kleine Secunde ist das kleinste diatonische Intervall, oder der so genannte große halbe Ton, z. E. e l. In der harten Tonleiter ist sie jederzeit zwischen der dritten und vierten, und zwischen der sechsten und achten Stufe enthalten; in der weichen Tonleiter fällt sie in der aufsteigenden Ordnung derselben zwischen die zweyte und dritte, und siebente und achte, in absteigender Ordnung aber zwischen die zweyte und dritte, und fünfte und sechste Stufe. Ihr Verhältniß ist  $\frac{15}{16}$ .

Die große Secunde besteht aus einem kleinen und großen halben Tone, oder aus einem so genannten ganzen Tone, z. E. c d, oder d e; sie ist in jeder Tonart fünfmal enthalten, z. E. in der harten Tonart c in den Tönen c d, d e, f g, g a und a h. Ihr ursprüngliches Verhältniß ist verschieden, denn der ganze Ton kann nicht in einerley Größe ausgeübt werden, sondern wird in den großen und kleinen ganzen Ton eingetheilt; auf jenen fällt das Verhältniß  $\frac{8}{9}$ , auf

diesen aber das Verhältniß  $\frac{9}{10}$ .

Diese Verschiedenheit der großen Secunde oder des ganzen Tones hat ihren Grund in der Theilung der großen Terz. Die große Terz besteht aus zwey ganzen Tönen, z. E. c d e, allein zwischen diesen beyden ganzen Tönen sind nicht gleiche harmonische Differenzen enthalten. Dieses zeigt sich, wenn man die große Terz harmonisch

theilt, \*) denn in diesem Falle bestimmt der erste ganze Ton auf seinen Antheil  $\frac{8}{9}$ , der zweyte aber

nur  $\frac{9}{10}$ , und beyde Töne sind um

das Verhältniß  $\frac{80}{81}$ , welches man das syntonische Komma nennet, verschieden. Unter den vorhin genannten fünf ganzen Tönen der harten Tonart c sind c d, f g und a h große, d e und g a hingegen sind kleine ganze Töne.

Die übermäßige Secunde besteht aus einem ganzen und kleinen halben Tone, z. E. c dis, f gis oder as h, und ihr eigentliches Verhältniß ist  $\frac{64}{75}$ . Wie die Verhältnisse der Secunden in dem Tonssysteme ausgeübt werden, findet man in der Tabelle, die dem Artikel Intervall beygehüget ist.

Die Secunde ist das erste dissonirende Intervall, welches sich bey der Erzeugung der Töne vermittelt der Theilung einer Saite entwickelt, denn nachdem  $\frac{1}{2}$  der Saite die Oktave,

$\frac{2}{3}$  die Quinte,  $\frac{3}{4}$  die Quarte,

$\frac{4}{5}$  und  $\frac{5}{6}$  die große und kleine Terz

hervorgebracht hat, erzeugt sie in  $\frac{8}{9}$  \*\*) die Secunde als die erste

Dissonanz. Daher behaupten auch viele Theoristen, daß alle Dissonanzen ihren Grund in der Secunde haben. Die Septime z. B. (so sehr von sie) dissonirt nicht gegen den Grundton, sondern gegen dessen Oktave, mit der sie eine Secunde ausmacht. Desgleichen dissoniren alle zufälligen Dissonanzen, wenn sie auch noch so weit von dem Grundtone entfernt liegen, hauptsächlich gegen den Ton, dessen Oberhaute sie sind, und der entweder ihre Ober- oder Untersecunde ist.

\*) E. Theilung der Verhältnisse.

\*\*) Die Verhältnisse  $\frac{6}{7}$  und  $\frac{7}{8}$  werden in der Musik noch für solche anerkannt, die keine in der Kunst brauchbaren Töne geben.

Hey der Secunde dissonirt nicht die Secunde selbst, sondern der Grundton derselben ist das dissonirende Ende dieses Intervalls, welches daher auch vorbereitet und aufgelöst werden muß; und eben dadurch unterscheidet sie sich von der None, hey welcher das obere Ende gegen den Grundton dissonirt,

Fig. 1.



Fig. 2.



Die Auflösung der Secunde geschieht also in der Grundstimme, die dabey jederzeit eine Stufe abwärts gehet. Wenn daran gelegen ist, ungewöhnliche Auflösungen dieser Dissonanz kennen zu lernen, darf nur die ungewöhnlichen Auflösungen der Septime umkehren, weil die Secunde jederzeit eine umgekehrte Septime ist.

Hey der übermäßigen Secunde, bey welcher der obere Theil eine Stufe aufwärts tritt, sind die Tonlehrer zwar, was die grammatische Wichtigkeit ihres Gebrauches anbelangt, völlig einerley Meinung; nur in Ansehung der Erklärung oder Zerliederung der Sätze, in welchen sie gebraucht ist, sind sie verschieden. In dem folgenden Artikel Secundenakkord wird sich Gelegenheit zeigen, von dieser

und hey welcher also auch das obere Ende vorherliegen und auflösen muß. Daher ist die Dissonanz hey Fig. 1. eine Secunde, die hey Fig. 2. hingegen ist eine None, die man eben deswegen, weil ihre Behandlung von der Secunde ganz verschieden ist, mit dem Namen der None bezeichnet.

Verschiedenheit das Nöthigste zu bemerken.

**Secundenakkord.** Es giebt mehrere Akkorde, in welchen eine Secunde vorhanden ist; man pflegt aber nur diejenigen mit dem allgemeynen Namen Secundenakkord zu bezeichnen, die aus Secunde, Quarte und Sexte bestehen; die übrigen, mit welchen jederzeit die Quinte verbunden ist, und von welchen in einem besondern Artikel gehandelt werden soll, erhalten zum Unterschiede die Benennung Secundenquinte-Akkorde.

Der eigentliche Secundenakkord, von dem hier die Rede ist, entsteht aus der dritten Umkehrung oder Verwechslung des Septimenakkordes, wenn nemlich die Septime in die Grundstimme gesetzt wird, z. B.



Man sieht hieraus, daß durch diese Umkehrung die Töne des Septimenakkordes in eine solche Lage kommen, daß sie gegen die in die Grundstimme versetzte Septime eine

Secunde, Quarte und Sexte ausmachen. So viel Gattungen des Septimenakkordes es giebt, eben so viel Gattungen des Secundenakkordes entstehen durch die Umkehrung

gen

gen derselben. Ein Verzeichniß dieser Gattungen ist in der Tabelle enthalten, die dem Artikel Akkord beygefügt ist.

Im Generalbasse bezeichnet man den Secundenakkord durch 2 oder  $\frac{4}{2}$ , und wenn die Quarte durch ein zufälliges Erhöhungszeichen übermäßig wird, durch  $\frac{4}{2}^{\sharp}$ ; trifft es sich aber, daß die Sexte dieses Akkords des zufällig erhöht oder erniedrigt wird, so muß sie mit ihrem Versetzungszeichen ausdrücklich angezeigt, und der Akkord, nach Ver-

schaffenheit des vor der Sexte stehenden Zeichens, mit  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{4}{2}^{\flat}$  oder  $\frac{4}{2}^{\natural}$  bezeichnet werden. Der übermäßige Secundenakkord bekennt das Zeichen  $\frac{4}{2}$ .

Weil bey dem Secundenakkorde die Dissonanz in die Grundstimme versetzt ist, muß sie in derselben auch vorherliegen und eine Stufe abwärts aufgelöst werden. Die Auflösung geschieht am gewöhnlichsten in den Sextenakkord, wie bey Fig. 1, oder in den Sertquintenakkord, wie bey Fig. 2.

Fig. 1.

Fig. 2.

Zuweilen wird auch der auslösende Akkord ein Dreypfang, wie z. B. bey Fig. 3, oder die Oberstimmen bleiben bey der Auflösung der Grundstimme liegen, und verwans-

eln sich in einen Septimenakkord, wie bey Fig. 4; die Auflösung in den Sertquartenakkord, wie bey Fig. 5, kömmt seltener vor.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Wenn bey dem Gebrauche des Secundenakkordes mit der übermäßigen Quarte der obere Theil der Secunde vorherliegt, so kann der unsere oder dissonirende Theil derselben ohne Vorbereitung eintreten,

Fig. 6.

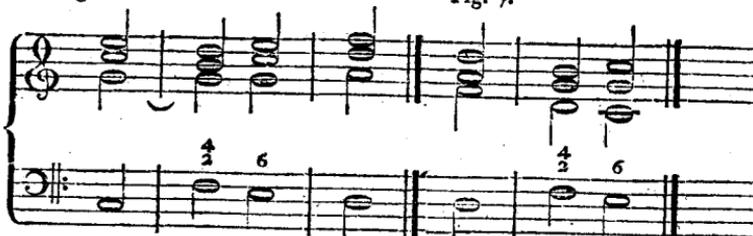


Fig. 7.

wie bey Fig. 6. In der freyen Schreibart kann dieser Secundenakkord mit der übermäßigen Quarte, der auf die vierte Stufe der Tonica fällt, ohne Vorbereitung anschlagen, wie z. B. bey Fig. 7.

In Ansehung der Auflösung des übermäßigen Secundenakkordes sind die Tonlehrer nicht eincler Meinung. Zwar in Ansehung der Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Sätze selbst, in welchen ein solcher Akkord gebraucht worden ist, stimmen

sie überein, nur in der grammatischen Zergliederung derselben sind die Meinungen verschieden. So erkennt z. B. jedermann die beyden Sätze bey Fig. 8. und 9. für grammatisch richtig;

Fig. 8.



Fig. 9.

man zergliedert sie aber auf verschiedene Arten. Einige lehren, daß bey allen Secundenakkorden, und also auch bey dem übermäßigen, die Dissonanz in der Grundstimme enthalten sey, und dafelbst vorbereitet und aufgelöst werden müsse, und daß sich eben dadurch die Secunde von der None untersheide, weil bey der letzten die Dissonanz in einer Oberstimme liegt, und in derselben vorbereitet und aufgelöst wird; das her erklären sie den Satz bey Fig. 8. für einen übermäßigen Secundenakkord, den bey Fig. 9. hingesen für den Akkord der übermäßigen None, welche bey ihrer Auflö-

sung eine Stufe aufwärts gehet. Andere lehren, daß bey der übermäßigen Secunde das obere Ende der Secunde die Dissonanz sey, welche vorbereitet und aufgelöst werden muß, und erklären aus diesem Grunde den Satz bey Fig. 9. ebenfalls für einen übermäßigen Secundenakkord, bey welchem der obere Theil der Secunde eine Stufe über sich tritt.

Der Akkord der großen und kleinen Secunde kömmt in gebundenen Sätzen oft wechselweise mit andern Akkorden vor; die gewöhnlichsten Abwechslungen desselben mit andern Akkorden sind folgende:

Von dem Secundenakkorde und dessen Gebrauche handelt ausführlich das neunte Capit. des 2ten Theils von C. P. E. Bachs wahrer Art das Clavier zu spielen.

Secundiren, heißt zu einer Melodie oder zu einer Hauptstimme die zweyte Stimme spielen. Man braucht diesen Ausdruck eigentlich nur bey Blasinstrumenten, und besonders hey dem Horn und der Trompete, wo man von demjenigen,

der die zweyte Stimme bläst, oft sagt, er secundirt.

Secundquinten; Akkord. Dieser Akkord, der verschiedene Satzungen unter sich begreift, wird hauptsächlich nur in der gebundenen Schreibart zur Aufhaltung anderer Akkorde gebraucht. Wer die verschiedenen Satzungen desselben in systematischem Zusammenhange als Stamm; und abstammende Akkorde kennen lernen will, findet

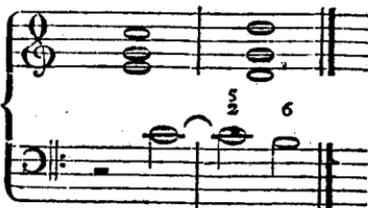
dazu Gelegenheit in den Artikeln Undecimen; und Terzdecimen; Akkord. Im Generalbasse werden die Ziffern aller zu diesem Akkorde gehörigen Intervallen ausgeschrieben, ausgenommen, wenn er in Gesellschaft der Terz gebraucht wird; in diesem Falle wird das Zeichen der Quinte mehrentheils weggelassen, und bloß  $\frac{3}{2}$  gesetzt, es sey denn, daß sie durch ein zufälliges Versetzungszeichen erhöht, oder erniedrigt worden wäre, denn alsdenn muß sie mit ihren Versetzungszeichen den beyden übrigen Zahlen zugesellet werden.

Bei allen Gattungen des Secundquinten; Akkordes ist, so wie bey allen Secundenakkorden überhaupt, die Dissonanz in der Grundstimme enthalten, die auch in allen Gattungen unseres Akkordes ohne Ausnahme vorherliegen, und eine Stufe abwärts aufgelöst werden muß.

Der Secundquinten; Akkord wird entweder

- 1) ohne Verbindung mit einem andern Intervalle bloß mit der Verdoppelung der Quinte, oder des obern Endes der Secunde gebraucht; in diesem Falle ist die Secunde groß, und die Quinte rein, und er dienet in

gebundenen Sätzen hauptsächlich zur Aufhaltung des Sextenakkordes; z. B.



oder er wird mit noch einem andern Intervalle verbunden, und alsdenn bestehet er

- 2) aus Secunde, Quinte und Quarte; auch hier ist die Secunde groß, Quinte und Quarte aber sind rein. Dieser Satz wird im gebundenen Style hauptsächlich zur Aufhaltung des Secundquinten; Akkordes gebraucht; z. B.

- 3) aus Secunde, Quinte und Terz. Die Secunde ist in diesem Falle gemeinlich klein, die Quinte rein, und die Terz

groß, und der Satz dienet im gebundenen Style zur Aufhaltung des Quartterzen; Akkordes; z. B.



4) aus Secunde, Quinte und Sexte; hier ist die Secunde groß, und der Akkord kommt vor,

wenn die Quarte des gewöhnlichen Secundenakkordes durch die Quinte aufgehalten wird; z. B.



5) aus Secunde, Quinte und Septime; dieser Akkord wird ebenfalls zur Aufhaltung des gewöhnlichen Secundenakkordes gebraucht, dessen Sexte durch den Gebrauch unsers Akkordes aufgehalten wird; z. B.

dem Corpus der Geigeninstrumente, ein wenig hinter demjenigen Fuße des Steges aufgerichtet ist, über welchem die schwächste Saite liegt, und welches man auch die Stimme oder den Stimmstock nennt. Einige verstehen darunter das lange Stüchchen Holz, welches an der inneren Seite des Resonanzbodens angeleimt ist, und welches gewöhnlicher der Balken genannt wird.  
S. Geige.



Segno, s. al Segno.

Segue, oder liegue, es folgt; z. B. liegue allegro, es folgt das Allegro.

Seitenbewegung. (motus obliquus.) Wenn von zwey Stimmen die eine auf ebenderselben Stufe liegen bleibt oder auf derselben wiederholt wird, indem sich die andere aufwärts oder abwärts bewegt, so nennt man diese Art der Tonfolge die Seitenbewegung; z. B.

Sebette. Ein alter Name eines einfüßigen Oktavenregisters der Orgel.

Seele. Diesen Namen giebt man dem runden Stübchen, welches in



**Sei** h. Man glaubt allgemein, daß dieses in den Psalmen oft vorkommende Wort eine musikalische Bedeutung habe. Die Meinungen aber, was es eigentlich bedeuten soll, sind sehr verschieden. Einige vergleichen es mit unserm *da capo*, oder mit einer Reprise; andere halten es für eine Anzeige der Veränderung der Tonart, oder der Takart, oder für eine Pause; und noch andere glauben, daß es entweder eine Abwechslung der Singweise bedeute, oder daß eine Art von Ritornell darunter zu verstehen sey.

**Semiographie**, (griech.) die musikalische Zeichenschrift oder Notirungskunst. Man begriff darunter

- 1) Die Linienysteme, auf welchen die Zeichen der Töne vorgestellt werden;
- 2) Die Kenntniß der Schlüssel, durch welche die Noten ihre bestimimte Höhe bekommen;
- 3) Die Noten, als Zeichen der Höhe oder Tiefe und der Dauer der Töne;
- 4) Die Pausen oder Schweigezeichen;
- 5) Die Versetzungszeichen  $\sharp$ ,  $\flat$  und  $\natural$ ;
- 6) Die Bogen, Punkte und Striche, nebst den Zeichen der Spielmanieren; und
- 7) Die musikalische Orthographie oder Rechtschreibung.

**Semibrevis**. Der alte lateinische Name der einschlägigen Note, oder der ganzen Taknote, deren Form folgende ist:



In der ältern Musik galt die Semibrevis in der sogenannten *prolatione majori* drey Minimas, in der *prolatione minori* aber nur zwey.

**Semicroma**, (in der mehrern Zahl *semicrome*.) Der italienische Name der Sechszehntelnote. In ältern Konzerten findet man dieses Wort oft bey solchen Stellen, wo die Viertel in Sechszehntel zergliedert, die Sechszehntel selbst aber nicht ausgegeschrieben, sondern abgekürzt sind;  $\sharp$ . E.



semicrome.

**Semidiapente**, die verminderte Quinte.

**Semidiatessarion**, die verminderte Quarte.

**Semiditono**, die kleine Terz.

**Semifusa**: Der lateinische Name der Achtmoten. S. Noten.

**Seminima**, die Viertelnote; s. Noten.

**Semitonium**, (der halbe Ton) bezeichnet sowohl die eine, als die andere Hälfte eines in zwey Theile getheilten ganzen Tones; die größere Hälfte wird

**Semitonium majus**, oder der große halbe Ton genannt, und ist ein Intervall in dem Verhältnisse 16 : 15;  $\sharp$ . E. o f oder h, c; die kleinere Hälfte aber nennet man

**Semitonium minus**, oder den kleinen halben Ton; und unter diesem versteht man das chromatische Intervall in dem Verhältnisse 25 : 24;  $\sharp$ . B. b h oder c cis u. s. w.

**Semitonium modi**. Der untere halbe Ton einer jeden Tonart, oder die große siebente Stufe derselben; s. Unterhalber Ton.

**Semitonium fictum**, bedeutet in den ältern theoretischen Schriften denjenigen großen halben Ton, der durch die Versetzung der Tonart c dur oder a moll auf andere Stufen der Tonleiter zuu Vorschein kömmt, wo nemlich, um entweder die große Septime, oder die reine Quarte, zu erhalten, ein Ton durch das b Kreuz erhöht, oder durch das b erniedrigt werden muß;  $\sharp$ . B. fis g, cis d, oder a b, d es u. s. w.

**Semitonium naturale**. So wird von den ältern Tonlehrern derjenige große halbe Ton genannt, bey welchem, so wie in der Tonleiter von c dur, kein Ton durch ein Kreuz erhöht, oder durch ein b erniedrigt worden ist; als e f, h c.

**Semplice**, einfach, ohne Verzierung.

**Sempre**, immer, allezeit. **Sempre piano** bedeutet also, daß das ganze Stück, über welchem dieser Ausdruck steht, durchaus mit schwachem Tone vorgetragen werden soll.

Senza, ohne; als,  
 Senza organo, ohne Orgel. Dies  
 für Ausdruck kömmt zuweilen in  
 Kirchenstücken in der Grundstimme  
 vor, wenn die Orgel (und gemein-  
 slich auch der Contravolon.) schwei-  
 gen, und der Satz von den Violon-  
 cellen allein begleitet werden soll.

Senza Sordini. Ohne Dämpfer.  
 Hierdurch wird in den Stimmen  
 für Bogensinstrumente angezeigt,  
 daß nach einem Satze, welcher mit  
 Dämpfern gespielt worden ist, die  
 Dämpfer wieder weggenommen wer-  
 den sollen.

Septime, ein dissonirendes Inter-  
 vall von sieben Stufen, welches  
 drey Gattungen unter sich begreift,  
 nemlich die kleine, große und ver-  
 minderte Septime.

Die kleine Septime besteht  
 aus vier ganzen und zwey halben  
 Tönen, z. B. g f, oder d e, und  
 ihr Verhältniß ist  $\frac{5}{9}$ . \*) Sie ist so-

wohl in der harten, als weichen  
 Tonart, fünf mal enthalten, denn  
 alle Stufen derselben haben klei-  
 ne Septimen über sich, ausgesom-  
 men der Grundton und die  
 vierte Stufe der harten, und die  
 dritte und kleine sechste Stufe der  
 weichen Tonleiter.

Die große Septime besteht  
 aus fünf ganzen Tönen und aus  
 einem großen halben Tone, z. B.  
 e h, und ihr Verhältniß ist  $\frac{8}{15}$ .

In der harten Tonleiter ist sie auf  
 dem Grundtone und auf der vierten  
 Stufe, in der weichen aber auf  
 der dritten und kleinen sechsten  
 Stufe enthalten.

Die verminderte Septime  
 ist bloß der weichen Tonart eigen, und

kömmt in derselben zum Vorscheine,  
 wenn zu dem unterhalten Tone derselben  
 die kleine sechste Stufe genom-  
 men wird, z. B. gis f. Sie beses-  
 het aus drey ganzen und drey großen  
 halben Tönen, und ihr Verhältniß

ist  $\frac{75}{128}$ . In welchen Verhältnissen  
 diese drey Gattungen der Septime  
 in unserm modernen Tonsysteme  
 ausgeübt werden, findet man in  
 der Tabelle, die dem Artikel In-  
 tervall beygefügt ist.

Die Septime ist theils wegen  
 ihres öftern Gebrauches in der  
 Harmonie, theils auch, weil von  
 ihr nach der Lehrart vieler Tonleh-  
 rer alle übrigen Dissonanzen abge-  
 leitet werden, das wichtigste disso-  
 nirende Intervall. In Ansehung  
 ihres Gebrauches im Satze selbst  
 stimmen nicht allein die verschiede-  
 nen Systeme der Harmonie, son-  
 dern auch alle gründlichen Tonleh-  
 rer überein; aber in der Art, wie sie,  
 mit andern Intervallen verbunden,  
 als eine einzelne Zusammenstim-  
 mung der Harmonie, oder als ein  
 Akkord in den Lehrbücher der Har-  
 monie vorgestellt wird, sind zwey  
 verschiedene Arten herrschend, die  
 ich beyde kürzlich darstellen will.

Diejenigen Tonlehrer, welche alle  
 einzelne Zusammenstimmungen der  
 Töne als besondere für sich beses-  
 hende Akkorde betrachten, so wie sie  
 auch in dem Generalbasse als ver-  
 schiedene einzelne Akkorde bezeichnet  
 und abgefertigt zu werden pflegen,  
 stellen jede Septime, sie komme  
 vor, auf welcher Stufe der Tonlei-  
 ter sie wolle, als eine solche Disso-  
 nanz dar, die in der fugenartigen  
 oder gebundenen Schreibart in dem  
 Aufschlage des Faktes vorbereitet, \*\*)

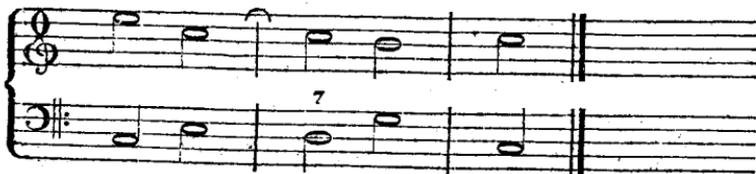
\*) In diesem Verhältnisse ist sie ein umgekehrter kleiner ganzer Ton, denn es ist in dem  
 Artikel Secunde erinnert worden, daß wir in der modernen Musik den ganzen Ton in  
 zweyerley Verhältnissen ausüben, nemlich den großen ganzen Ton in dem Verhältnisse  $\frac{8}{9}$ ,

den kleinen aber in dem Verhältnisse  $\frac{9}{10}$ . Ist die kleine Septime nun eine solche, die aus  
 einem umgekehrten großen ganzen Tone besteht, z. E. c d, so ist sodann ihr eigentliches  
 Verhältniß  $\frac{9}{16}$ .

\*\*) Vorbereiten heißt, den Ton, der im folgenden Niederschlage oder guten Fakttheile  
 als Dissonanz gehört werden soll, in dem unmittelbar vorhergehenden Aufschlage des Tak-  
 tes als eine Consonanz hören lassen.

im Niederschlage gebunden erscheinen, und in dem folgenden Aufschlage aufgelöst werden, das heißt,

eine Stufe herunter treten, und wieder zu einer Consonanz werden muß, z. B.



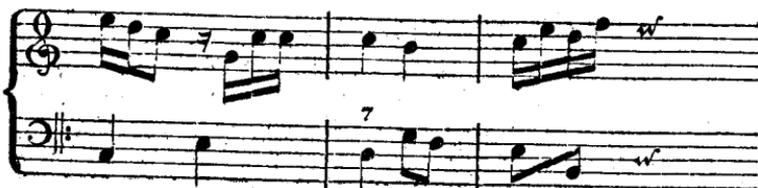
Jedoch hat die Septime auf der Dominante auch in der strengen Schreibart die Freiheit ohne Vors

bereitung einzutreten, wenn die Oktave ihres Grundtones, oder ihr Grundton selbst vorherliegt, z. B.



In der galanten Schreibart muß die Septime zwar ebenfalls vorbereitet werden, aber die Vorbereit

ung und der Anschlag brauchen nicht gebunden zu erscheinen, z. B.



Außerdem kann in der freien Schreibart auch die kleine Septime, wenn sie auf der Dominante der Tonart, oder in Verbindung mit der verminderten Quinte auf dem unterhalb Tone der harten, und auf der zweiten Stufe der

welchen Tonart gebraucht wird, ohne alle Vorbereitung angeschlagen werden. Eben diese Freiheit hat auch die verminderte Septime, die in dieser Schreibart ebenfalls ohne Vorbereitung gebraucht werden kann; z. B.



Die Auflösung der Septime geschieht eine Stufe abwärts, und zwar nach Beschaffenheit des Fortschrittes, den die Grundstimme das bey macht, entweder

1) in die Terz, wenn der Bass eine Quarte steigt, oder eine Quinte fällt, wie in den weiter oben angeführten Beyspielen; oder

2) in die Quinte, wenn der Bass eine Secunde steigt, wie in den beyden letzten Exempeln, oder

3) in die Sexte, wenn der Bass auf seiner Stufe liegen bleibt, z. B.

4) in die Oktave, wenn der Bass eine Terz fällt; bey dieser Auflösung darf aber die Septime selbst nicht in der äußersten Stimme stehen, sonst entstehen

verdeckte Oktaven wie bey Fig. 1; stehet sie aber in einer Mittelsstimme, so werden diese verdeckten Oktaven für zulässig angesehen, wie z. B. bey Fig. 2.

Fig. 1.

Fig. 2.

schlecht.

5) in die übermäßige Quarte.  
Diese und die folgenden Auflösungen, die eigentlich Freyheiten des galanten Styls sind, gründen sich auf die Vorausnahme einer durchgehenden Note; (ein Prozeß, der schon in dem Artie

lei Quinte erklärt worden ist) der Satz bey Fig. 3, in welchem die Septime in die übermäßige Quarte, und also in eine Dissonanz auflöset, sollte eigentlich so heißen, wie bey Fig. 4:

Fig. 3.

Fig. 4.

6) in eine andere Septime, wie bey Fig. 5, anstatt so, wie bey

Fig. 6:

Fig. 5.

Fig. 6.

7) in die verminderte Quinte, wie bey Fig. 7, anstatt wie bey

Fig. 8:

Fig. 7

Fig. 8.

8) in die übermäßige Sexte, wie bey Fig. 9, anstatt wie bey

Fig. 10:

Fig. 9.

Fig. 10.



Die große Septime auf dem Grundtone der Tonart kann auch, besonders, wenn sie von der Quarte, wie bey Fig. 11, oder von der No-

ne, wie bey Fig. 12, begleitet wird, eine Stufe aufwärts aufgelöst werden.

Fig. 11.

Fig. 12.



Diejenigen Tonlehrer hingegen, welche alle Dissonanzen, außer dem so genannten wesentlichen Septimenakkorde, als Aufhaltungen der Töne aus den vorübergehenden Akkorden betrachten; lehren von der Septime folgendes, welches ich aus Sulzer's allg. Theorie der schönen Künste, der dieser Lehrart gefolgt ist, wörtlich entlehnen will. \*)

„Da die Septime gegen die Oktave des Grundtones eine Untersekunde ausmacht, so ist sie ihrer Natur nach dissonant, und muß in der Harmonie als Dissonanz behandelt werden. Sie hat aber vor allen andern Dissonanzen das voraus, daß sie nicht bloß als ein Vorhalt zur Verzögerung der zu erwartenden Consonanz, sondern zu einem wesentlich dissonirenden Grundakkord gebraucht wird, um eine Veränderung des Tones anzukündigen.“

Wir wollen sie erstlich als einen Vorhalt betrachten. In dieser Absicht kann sie anstatt der Sexte vorkommen, und über denselben Bass ton aufgelöst werden, z. B.



Sie wird hier bloß durch eine Bindung aufgehalten, um sogleich in die Sexte zu treten, die erwartet wird, und in die sie bey der zweiten Hälfte der Bassnote wirklich übergeht.

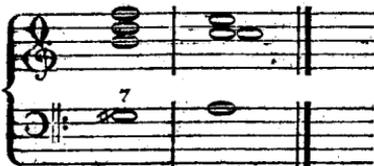
Die große Septime kann auch als ein Vorhalt der Oktave vorkommen und bey ihrer Auflösung über sich gehen, in folgendem Fall:



\*) Aus dem Artikel *Septime*.

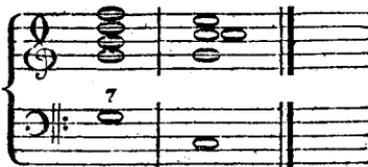
Sie unterscheidet sich alsdenn von der wesentlichen Septime dadurch, daß ihr Grundton bey ihrer Auflösung liegen bleibt, anstatt daß bey der Auflösung der wesentlichen Septime ihr Grundton, wenigstens ihr Fundamentalkton, nothwendig in einen andern Ton fortschreiten muß, bey welchem sie einen Grad unter sich tritt.

Endlich kommt auch die verminderte Septime als ein Vorhalt vor. Eigentlich ist sie von dem wahren Grundton die zufällige None, die statt der Oktave steht; aber, von ihrem Basson gerechnet, steht sie allezeit statt der Sexte, worin sie entweder gleich übergeht, oder ihre Auflösung bis auf die folgende Harmonie verzögert, wie in diesem Beispiel:



Diese Septime kann nie den wesentlichen Septimenakkord ausmachen, weil bey ihrer Auflösung der Basson weder in den Dreyklang der Quinte fallen, noch überhaupt anders, als in den Dreyklang des nächsten halben Tones, dessen Subsemitonium er ist, fortschreiten kann. Da das Subsemitonium allezeit seine Unterterz zum Fundamentalkton hat, so ist die verminderte Septime die None dieses Tones.

Nunmehr wollen wir die wesentliche Septime betrachten, die in ihrem Gebrauch von der zufälligen ganz verschieden ist. Diese nimmt neben dem Dreyklang ihre eigene Stelle, nicht, wie jene, die Stelle einer Consonanz ein. Sie wird dem Dreyklang zur Zerstörung des Consonanzers noch beygefüget, und geht erst auf der folgenden Harmonie in eine Consonanz über, wie in diesem Beispiel zu sehen ist.



— Bey der aufgeschalteneu Septime giebt sich die Auflösung von selbst, weil die Septime über denselben Basson in die Consonanz übergeht; deren Vorhalt sie war. Die wesentliche Septime aber bringt eine neue consonirende Harmonie in Erwartung, auf welcher ihre Auflösung geschehen kann. Diese Fortschreitung der Harmonie wird nun mehr oder weniger befriedigend, nachdem man den Ruhepunkt mehr oder weniger vollkommen haben will. Hierüber werden die unten stehenden Exempel die nöthige Erläuterung geben.

Man sieht leicht ein, daß die Septime, die kein Vorhalt ist, bey der Auflösung nur in die Oktave, oder Sexte, oder Quinte, oder Terz des folgenden Bassones übergehen könne. Wir wollen die Wirkung aller dieser Fortschreitungen näher betrachten.

Die Fortschreitung der Septime in die Oktave des folgenden Bassones kann zwar bey verschiedentlichen Harmonien geschehen, wie unten bey a zu sehen ist: sie hat aber allezeit etwas Hartes und Unharmonisches; außerdem wird in allen diesen Fällen nur ein schwacher Ruhepunkt erweckt, bey welchem man nicht stehen bleiben kann; weil das Gehör von einer neuen Tonleiter eingenommen wird, und also noch eine Folge erwartet. Aus eben dieser Ursache sind die Fortschreitungen bey b, wo die Septime in die Sexte des folgenden Bassones übergeht, wenig befriedigend, obgleich brauchbarer. Bey a A und b B liegen zwar beyde Akkorde in derselben Tonleiter; da aber der letzte Akkord kein vollkommener Dreyklang, sondern nur eine Verwechslung desselben ist, so befriediget uns diese Fortschreitung doch nicht so sehr, daß wir nicht noch etwas folgendes erwarten sollten.

Die dritte Art der Fortschreitung, bey c, bey welcher die Septime in die Quinte des folgenden Basses überget, fährt zwar zu einem Dreysklang, der ohne Verwechslung statt findet; aber er bringet eben falls das Gefühl einer neuen Tonsart ins Gehör; folglich wird hier durch auch keine gänzliche Ruhe bewirkt, sondern nur ein kleiner Ruhepunkt, nach welchem wir eine fernere Fortsetzung erwarten.

Nun bleibt nur noch die vierte Art der Fortschreitung übrig, bey welcher die Septime in die Terz des folgenden Grundtones überget, indem der Bass um eine Quinte fällt, oder um eine Quarte steigt, wie aus den Beyspielen d e und f zu sehen ist. Hier kommen nun zwey ganz verschiedene Wirkungen heraus, nachdem die Septime groß oder klein ist. Im erstern Falle, nemlich bey d, ist klar, daß die Septime nicht in der Tonleiter des Grundtones der folgenden Harmonie liegt, es sey denn, daß dieser Ton die verminderte Quinte des vorhergehenden sey, wie bey e. Also führen diese beyden Fälle auch auf

eine neue Tonleiter, und dienen, wie alle bisher angeführte Behandlungen der wesentlichen Septime, in der Mitte eines Tonstücks zu unvollkommenen und vermiedenen Cadenzen, kurzen Ruhepunkten, oder bloß zu Verbindung einzelner Sätze, wozu auch noch folgende Fortschreitungen bey g, wo statt einer neuen consonirenden Harmonie eine andere dissonirende folgt, und die Erwartung noch höher getrieben wird, gut zu gebrauchen sind. Hingegen wird im zweyten Falle, nemlich, wenn die Septime klein ist, durch diese Behandlung, wie sie bey f vorgestellt wird, eine vollkommene Ruhe erhalten, weil der neue Dreysklang in eben der Tonleiter liegt, aus welcher der vorhergehende Septimenakkord genommen ist, und weil noch überdem die Terz des vorhergehenden Akkordes das Subsemitonium der neuen Tonica ist. Diese Fortschreitung sowohl der Septime als der ganzen Harmonie fährt also unmittelbar zum Schluß; und läßt nichts folgendes mehr erwarten.

The image displays two systems of musical notation, labeled 'a.' and 'aA.' for the first system, and 'b.' and 'bB.' for the second system. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows chords with notes, and the bass staff shows the corresponding bass notes and figured bass notation. The first system (a, aA) shows a progression of chords with bass notes moving from c to f, then to c, and finally to f. The second system (b, bB) shows a progression of chords with bass notes moving from c to f, then to c, and finally to f. The notation includes treble and bass staves with notes and figured bass.

— Da die zufälligen Dissonanzen Vorhalte wichtiger Töne sind, die ein gutes Taktgewicht haben müssen, so kann die zufällige Septime nur auf einer guten Takzeit vorkommen; die wesentliche hingegen kann sowohl auf einer guten, als schlechten Takzeit angebracht werden."

**Septimenakkord.** Es giebt mehrere Akkorde, die eine Septime enthalten; derjenige, von welchem hier die Rede ist, und den man insbesondere den Septimenakkord nennt, besteht aus dem Grundtone, Terz, Quinte und Septime. Von den übrigen ist schon in den Artikeln Quartseptimen; Akkord und Nonenseptimen; Akkord gehandelt worden.

Weil in dem vorübergehenden Artikel Septime die Behandlung dieses dissonirenden Intervalles, bey dem Gebrauche desselben in der Harmonie, nemlich seine Vorbereitung und Auflösung, hinlänglich gezeigt worden ist, so bleibt uns hier nur noch übrig, die Intervallen näher kennen zu lernen, in deren Begleitung sie in diesem Akkorde gebraucht wird.

Wenn in diesem Akkorde die Septime klein ist, wird sie entwer-

- 1) von der großen Terz, und reinen Quinte begleitet, und in diesem Falle ist der Akkord jederzeit auf der Dominante der Tonart enthalten, und wird deswegen auch oft der Dominanteakkord genannt, z. B. bey Fig. 1; oder sie hat
- 2) die kleine Terz und verminderte Quinte zur Gesellschaft, wie bey Fig. 2, und dann kömmt der Akkord auf dem unterhalbten Ton der harten, oder auf der zweyten und großen sechsten Stufe der weichen Tonart vor; z. B. Fig. 2. In diesem Akkorde befindet sich die verminderte Quinte als eine Neben- dissonanz, die auch in der gebundenen Schreibart, wenn die Septime gedrüg vorherliegt, frey angeschlagen werden kann, wie bey Fig. 3. Bey der Auflösung der Septime gehet sie entweder mit der Septime zugleich eine Stufe abwärts, wie bey Fig. 3; oder sie bleibt noch liegen, und wird von ihrer Auflösung erst in eine andere Dissonanz verwandelt, wie bey Fig. 4.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

oder die kleine Septime wird  
3) von der kleinen Terz und reinen Quinte begleitet. In dieser Begleitung kömmt sie in der harten Tonart auf der zweyten, dritten und sechsten Stufe, in der weichen Tonart hingegen auf dem Grundtone und der vierten und fünften Stufe vor, als

In der weichen Tonart kömmt zur weilen die große Septime auf der dritten Klangstufe in Begleitung der übermäßigen Quinte vor; gemeinlich liegt diese übermäßige Quinte vorher, und bey der Aufflösung tritt sie, so wie jedes übermäßige Intervall eine Stufe aufwärts; z. B.

Ist hingegen die Septime unser's Akkordes groß, so hat sie zu ihrer gewöhnlichen Gesellschaft die große Terz und reine Quinte, und als denn kömmt sie entweder auf dem Grundton und auf der vierten Stufe der harten, oder auf der dritten und kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart vor; z. B.

Die verminderte Septime auf dem unterhalten Tone der weichen Tonart hat die kleine Terz und verminderte Quinte bey sich; z. B. Fig. 1. Die verminderte Quinte wird als Nebendissonanz in diesem Akkorde eben so behandelt, wie oben, bey Gelegenheit der kleinen Septime gezeigt worden ist. Man hat seit einiger Zeit auch angefangen, statt der kleinen Terz die verminderte zu gebrauchen, wie bey Fig. 2; dieser Satz ist aber in der Harmonie noch nicht allgemein eingeführt.



Es ist nicht notwendig, daß in dem vierstimmigen Satze bey dem Gebrauch der Septimenakkorde jedesmal alle Intervallen desselben vorhanden seyn müssen; sehr oft wird wegen des bessern Fortganges der Stimmen, oder auch, um fehlerhafte Fortschreitungen zu vermeiden, die Quinte ausgelassen, und stat: derselben der Grundton des Akkordes verdoppelt. In der freyen

Schreibart wird zuweilen sogar die Terz ausgelassen, und nach Beschaffenheit der Lage der Stimmen entweder der Grundton, oder auch zuweilen die Quinte doppelt gebraucht.

Aus der Verwechslung oder Umkehrung des Septimenakkordes entsteht, 1) wenn die Terz desselben zum Grundtone angenommen wird, der Sextquinten 1. Akkord, z. E. Fig. 1; 2) wenn die Quinte zum Grunde genommen wird, der Terzquartenakkord, wie bey Fig. 2; wird aber 3) die Septime selbst in die Grundstimme gesetzt, so kömmt der Sekundenakkord, wie bey Fig. 3, zum Vorschein. Von allen diesen Akkorden wird in ihren besondern Artikeln gehandelt.



Im Generalbasse wird der Septimenakkord, wenn alle dazu gehörigen Intervallen in der Tonart des Grundtones liegen, aus welchem das Stück gesetzt ist, bloß mit der Zahl 7 angezeigt. Liegt die Septime allein außer der Grundtonleiter, wie z. B. in der harten Tonart c der Septimenakkord c e g b, so wird der Zahl 7 das Verzehnjungszeichen \*) beygefügt, als b7. Sobald aber die Terz oder Quinte eines Septimenakkordes außer der Grundtonart liegt, muß die Beschaffenheit derselben zugleich mit der Septime angezeigt werden. Wenn z. B. in einem Tonstücke aus der harten Tonart c der Septimenakkord d fis a c vorkömmt, muß die Terz fis mit der Septime zugleich bezeichnet werden, als 7. Zuweilen verlangt der Tonsetzer, daß der Generalbassspieler die In-

tervallen der Akkorde nicht in ganz willkürlichen Lagen, sondern in einer bestimmten Stufenfolge greifen soll; in diesem Falle wird es oftmals notwendig, daß auch die Quinte oder Terz, ob sie gleich in der Tonart des Grundtones enthalten ist, angezeigt werden muß. Geheißt, der Generalbassspieler soll folgenden Satz so abfertigen, wie er in der Oberstimme ausgeschrieben ist, so pflegt man bey dem Septimenakkorde im ersten Takte der Zahl 7 noch das Zeichen der Quinte beyzufügen, um dadurch anzuzeigen, daß die vorhergehende Sexte nicht hinauf in die Septime, sondern abwärts in die Quinte des Septimenakkordes gehen soll, wodurch hernach zugleich die Lage bestimmt ist, in welcher der darauf folgende Quartsartenakkord genommen werden muß.

\*) Wenn dieses Verzehnjungszeichen ein Kreuz ist, macht man bloß einen Strich durch die Ziffer, als 7.



Wenn bey der Auflösung der Septimenakkorde in die Terz diese in einem schlechten Theile stehende Terz, durch welche die Septime aufgelöst wird, als Vorbereitung einer wieder darauf folgenden Septime liegen bleibt, so entsteht

eine Folge von abwechselnden Septimenakkorden und harmonischen Dreyklängen, bey welcher sich der Bass in steigenden Quartten und fallenden Quinten fortbewegt, \*) j. B.



Wenn bey diesem Satze in den Septimenakkorden die Quinten ausgelassen, und statt derselben der Grundton verdoppelt wird, so bekommen dadurch die Mittelstimmen eine von dem vorhergehenden Satze sehr merklich verschiedene Melodie,

wie man bey Fig. 1 sieht. Eine gleiche Bewandniß hat es auch, wenn die Quinte im Septimenakkorde gebraucht, aber in dem darauffolgenden Dreyklänge ausgelassen wird, wie bey Fig. 2.

Fig. 1.



\*) Weil diese Art der Modulation ehemals bis zum Mißbrauche angewandt wurde, und dadurch gewissermaßen zum Eckel worden ist, so wird sie von guten Harmonisten, vornehmlich wenn jeder Akkord einen ganzen, oder wohl gar zwey Takte einnimmt, und deren mehr als höchstens vier auf einander folgen, nicht gut gehalten, und unter dem Namen der Quintentransposition gänzlich im praktischen Gebrauche verboten. Die Kenntniß solcher Sätze mit ihren Umfahrungen aber bleibt für den angehenden Harmonisten deswegen immer höchst nothwendig und nützlich, weil sie eine Verwickelung der Harmonie enthalten, die in der strengen Schreibart sehr gebräuchlich ist; nicht zu gedenken, daß sich die mehresten Hauptsätze der Fugen auf solche abwechselnde Septimenakkorde gründen.

Fig. 2.



Auf diese Verschiedenheit der Fortschreitung der Mittelstimmen, die bey einem und eben demselben Saße durch wechselseitige Auslassung der Quinte erhalten werden kann, müssen angehende Harmonisten ihre Aufmerksamkeit eben so gut richten, als auf die Hauptmelodie des Saßes selbst, weil diese Verschiedenheit alsdenn gar oft von Wichtigkeit ist, wenn ein in der gebundenen Schreibart auszuführen

der Saß in eine oder die andere Mittelstimme veretzt werden soll. Bleibt nun, bey der Auflösung der Septime in die Terz, auch die Terz eines in dem guten Takteitheile stehenden Septimenakkordes als Vorbereitung einer im schlechten Takteitheile folgenden Septime liegen, so entsteht bey der schon vorhin angezeigten Fortschreitung der Grundstimme eine Folge von lauter Septimenakkorden; z. E.



oder wenn in dem ersten, dritten Akkorde u. s. w. die Quinte ausge-

lassen wird, bestimmt der Saß folgende Mittelstimmen:



Wenn bey der Auflösung der Septime in die Quinte, diese Quinte zu einer neuen Septime liegen bleibt, so entsteht eine Folge von Septi-

menakkorden und Dreyklängen, bey welcher sich die Grundstimme in steigenden Secunden und fallenden Terzen fortbewegt, z. E.



Bleibt nun auch bey der Auf-  
 sung der Septime in die Sexte,  
 diese Sexte als eine neue Septime  
 liegen, so entsteht bey kufenweise  
 abwärts steigendem Vasse eine ab-

wähselnde Septimen- und Sexten-  
 Progression, die aber dreystimmig  
 besser, als vierstimmig gebrauchte  
 werden kann; s. E.



Die beste Lage der Stimmen  
 dieses Satzes, wenn er vierstimmig

gebraucht werden soll, ist folgende:



Durch die Vorausnahme der durchs-  
 gehenden Noten \*) bey Fig. 2,

kömmt folgender chromatische Satz  
 bey Fig. 1. zum Vorschein.

U u 2

\*) Die Beschreibung dieses Processes findet man in dem Artikel Quintess.

Fig. 1.

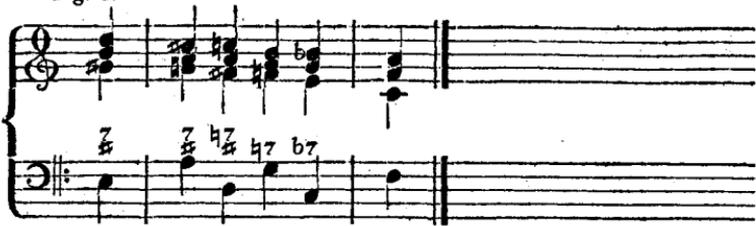
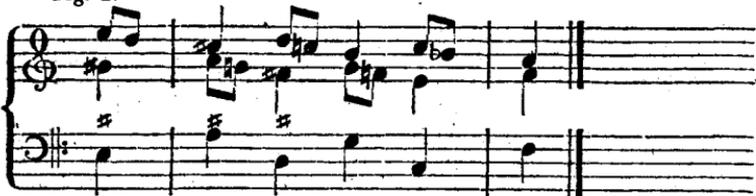
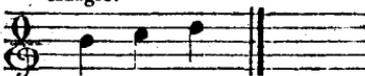


Fig. 2.



**Septole**, oder **Septimole**, ist diejenige Notenfigur, welche entsteht, wenn eine Hauptnote des Taktes, z. B. ein Viertel, in sieben Noten von völlig gleicher Zeitdauer zerfällt wird. Weil eine solche Notenfigur nicht anders, als mit unsern aus bloß geradzähliger Einteilung entstandenen Noten vorgestellt werden kann, so setzt man, um Verwirrung in der Takteinteilung zu vermeiden, über dieselbe die Zahl 7. Gesezt, folgende melodische Tonfolge

Adagio.



würde auf diese Art verziert,



so giebt uns die dadurch entstehende Figur ein Beispiel einer Septole.

Ueber den Werth oder Unwerth dieser ungeradzähligen Art der Einteilung einer Hauptnote, wodurch der Fluß der Taktbewegung verschor-

ben wird, ist schon in dem Artikel **Decimole** gehandelt worden.

**Sequenz**. Eine Art von Hymne, deren Text mehr Prosa als ordentliche Verse ausmacht. Die Sequenzen wurden ehemals in der römisch-catholischen Kirche nach dem Graduali, und gleich vor dem Evangelio, zuweilen auch in Weespern vor dem Magnificat gesungen. Man hat heut zu Tage derselben nur drey beybehalten, welche die Italiäner: *le tre Sequenze dell'anno*, die drey Sequenzen des Jahres, nennen; nemlich 1) *Victimae Paschali Laudes* etc. zur Ostersoktav; \*) 2) *Veni sancte Spiritus* etc. zur Pfingstoktav; und 3) *Lauda Sion Salvatorem*, etc. zur Frohnleichnamsoktav. Hierzu gehört noch eine für die Verstorbenen, nemlich: *Dies irae, dies illa* etc. **S. Walter**.

**Seriette**. Eine kleine Leierorgel, vermittelt welcher man den Bögeln einige Melodien singen lehrt. Die mechanische Einrichtung dieses Instrumentes ist die nemliche, wie in den Drehorganen; s. diesen Artikel.

**Serioso**, ernsthaft oder mit männlichem Vortrage und mit vollem Tone. **Serpent**, *Serpentono*, oder **Schlangenhorn**, ist ein Blasinstrument,

\*) Eine Oktave bedeutet acht Tage, an welchen man einetwey Officium hat.



**Tonstück** auf dem Linien-systeme mit einem senkrecht durchschnittenen Zirkel, und mit den- demselben nachfolgenden Zahlen  $\frac{3}{2}$ , zu bezeichnen.

**Sesquialtera maggiore imperfetta**, war bey unsern Vorfahren derjenige Trippeltakt, in welchem die Brevis ohne Punkt nur zwey Semibreves, mit dem Punkte aber drey Semibreves galt. Er wurde mit folgendem Zeichen vorgestellt;

$\text{C} \frac{3}{2}$ .

**Sesquialtera minore perfecta**, bezeichnete denjenigen Trippeltakt unserer Vorfahren, in welchem die Semibrevis auch ohne Punkt drey Minimas galt. Das Zeichen dieser

Taktart war folgendes  $\text{O} \frac{3}{2}$ .

**Sesquialtera minore imperfetta**, war bey unsern Vorfahren derjenige Trippeltakt; in welchem die punktirte Semibrevis drey Minimas, die unpunktirte aber nur zwey Minimas galt, und der also unserm modernen Dreyweyrtakte entspricht. Man bezeichnete ihn vor diesem mit folgendem Zeichen

$\text{C} \frac{3}{2}$ .

**Sesquiottava**, bedeutete sonst den Neunachteltakt, den man mit  $\text{C} \frac{9}{8}$  bezeichnete.

**Sesqui tertia**. Man versteht darunter ein solches Intervallenverhältniß, bey welchem die kleinere Zahl in der größern einmal ganz, und noch überdies ein Drittel derselben, enthalten ist, wie z. B. bey dem Verhältnisse der Quarte 4 : 3.

**Sesqui tertia**. Eine Art der Zither, die in den orientalischen Gegenden gebräuchlich, und mit vier Stahlsaiten und mit einer doppelten Messingsaiten bezogen ist. Einige halten dieses Instrument für das nemliche, welches unter dem Namen *Kinnor* bey den Hebräern im Gebrauche war.

**Sexta toni**. Die sechste Klangstufe derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation eines Tonstückes befindet. Man nennt sie auch zuweilen die Untermediante, weil sie eine Terz unter der Oktave des Grundtones liegt.

**Sexte**. Man versteht darunter entweder ein jedes Intervall von sechs Stufen überhaupt, oder insbesondere nur die sechste Stufe der Tonleiter eines zum Grundtone angenommenen Tones. Im letzten Falle bedient man sich des Wortes *Sexte*, wenn entweder von der Ausweichung aus dem Haupttone in die Tonart seiner sechsten Stufe die Rede ist, denn man sagt z. E. die Modulation hat sich nach der *Sexte* hingewendet; oder wenn von einem Akkorde die Rede ist, dessen Grundton die sechste Stufe der Tonleiter ausmacht; so pflegt man z. B. zu sagen, der Akkord der übermäßigen Secunde auf der *Sexte* der weichen Tonart. In diesem Falle nannten die ältern Tonlehrer die *Sexte* *Sexta toni*; die neuern aber nennen sie sehr oft die *Untermediante*, weil sie von dem Grundtone der Tonart eine Terz abwärts liegt.

Als Intervall überhaupt betrachtet ist die *Sexte* nur in zweyerley Form in den Tönen der harten oder weichen Tonart enthalten, nemlich entweder als große, oder als kleine *Sexte*; beyde Gattungen sind consonierende Intervalle, und gehören zu den unvollkommenen Consonanzen. Die übermäßige *Sexte* hingegen, welche eine Dissonanz ist, die auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart zuweilen gebraucht wird, entsteht erst daher, wenn mit dieser Stufe das Subsemitonium modi der Tonart der Dominante verbunden wird.

Die kleine *Sexte* bestehet aus drey ganzen und zwey großen halben Tönen (z. E. e c enthält die zwey halben Töne e f und h c, und die drey ganzen Töne f g, g a und a h,) und ihr Verhältniß ist  $\frac{5}{8}$ . In der harten Tonart hat die dritte, sechste und siebente, in der weichen Tonart aber der Grundton nebst der zwenten und fünften Stufe eine kleine *Sexte* über sich. In der Harmonie entsteht die kleine *Sexte* jederzeit (ausgenommen, wenn sie als ein Vorhalt der Quinte gebraucht wird) aus der Umkehrung der großen Terz; wenn man z. B. die großen Terzen c. e, f. a,

und g h umkehrt, erhält man die kleinen Sexten e c, a f und h g.

Die große Sexte besteht aus vier ganzen Tönen und aus einem großen halben Tone, und ihr Verhältniß ist  $\frac{3}{5}$ . In der harten Tonart hat der Grundton, die zweyte, vierte und fünfte Stufe, in der weichen aber die dritte, vierte und sechste Stufe eine große Sexte über sich. So wie die kleine Sexte aus der Umkehrung der großen Terz in der Harmonie zum Vorschein kömmt, so entsteht im Gegentheile die große Sexte aus der Umkehrung der kleinen Terz; wenn man die kleinen Terzen d f, e g, a c und h d umkehrt, so erhält man die großen Sexten f d, g e, o a und d h.

Außer dem Sextenakkorde kömmt dieses Intervall noch in dem Sextquarten, Sextquinten, Terzquarten, und Secunden; Akkord in seiner consonirenden Eigenschaft vor. Wird es hingegen als eine wirkliche Dissonanz, oder als Aufzählung der Quinte gebraucht, so erscheint es gemeinlich in der Gesellschaft der Septime oder der None, daher nennen es auch viele Tonlehrer in diesem Falle die Terzdecime, um es dadurch von der consonirenden Sexte zu unterscheiden.

Die Regeln der strengen Schreibart erlauben nicht wohl zwey kleine Sexten, die um einen ganzen Ton steigen, oder fallen, wie bey Fig. 1. in der Harmonie zu gebrauchen, weil dabey eine Art von unharmonischem Querstand zum Vorschein kömmt; besser sind diejenigen, die nur um einen halben Ton fortschreiten, wie bey Fig. 2.

Fig. 1.



Fig. 2.



Zwey große Sexten hingegen können nach den strengsten Regeln ohne Ausnahme auf einander folgen.

In der strengen Schreibart vermeidet man den Sextensprung (hauptsächlich den Sprung der großen Sexte); so viel als möglich ist, besonders aber in der Grundstimme, weil dieser Sprung theils den Gesangsorganen einige Schwierigkeit macht, theils auch, weil er in dieser Schreibart nicht ernsthaft genug zu seyn scheint.

Die übermäßige Sexte, die aus fünf ganzen Tönen besteht (z. B. f dis) und welcher das Verhältniß  $\frac{128}{225}$  eigen ist, kömmt nur

in der weichen Tonart auf der kleinsten sechsten Stufe vor, und zwar nur in dem Falle, wenn, indem der Bass auf dieser sechsten Stufe mit über sich habender Sexte steht, unmittelbar hernach eine Halbbar denz gemacht werden soll. Um in diesem Falle die Harmonie der Dominante um so notwendiger zu machen, pflegt man die Sexte, die auf dieser Stufe ohnehin schon groß ist, noch um einen kleinen halben Ton zu erhöhen, weil sie alsdann, als übermäßiges Intervall, notwendig eine Stufe aufwärts steigen, und der Grundton des Dominantenakkordes verdoppelt werden muß; z. B.



Im contrapunktischen Style, wo die Stimmen umgekehrt werden müssen, kann die übermäßige Sexte nicht gebraucht werden, weil sie in der Umkehrung zur verminderten Terz werden müßte, die wegen ihrer allzu dissonirenden Eigenschaft nicht gebräuchlich ist.

Sextenakkord. Dieser Akkord, der aus seinem Grundtone und dessen Terz und Sexte besteht, ist nichts anders, als eine Verwechslung oder Umkehrung der Töne

eines Dreyklanges, denn wenn die Terz eines Dreyklanges in die Grundstimme gesetzt wird, entsteht jederszeit ein Sextenakkord, wie z. B. bey Fig. 1 und 2.

Fig. 1.

Fig. 2.



Man sieht aus diesen Beyspielen, daß der harte Dreyklang bey Fig. 1. durch die Umkehrung oder Verwechslung der Terz einen Sextenakkord mit der kleinen Terz und kleinen Sexte giebt; aus der Umkehrung des weichen Dreyklanges bey Fig. 2 hingegen entsteht ein Sextenakkord mit der großen Terz und großen Sexte.

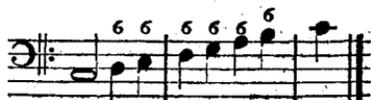
Die Sextenakkorde mit der kleinen Terz und kleinen Sexte gehören demnach eigentlich (weil sie aus harten Dreyklängen entstehen) in die harte Tonart, in welcher sie auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe ihren Sitz haben; sie werden aber auch zuweilen in der weichen Tonart, als Verbindungsakkorde, auf dem Grundtone und auf der zweyten und fünften Stufe gebraucht, wie man aus folgenden Beyspielen sieht.



Dem unterhalbten Tone der weichen Tonart ist dieser kleine Sextenakkord ganz eigen, wenn der Fortgang der Oberstimmen auf dieser Klangstufe den Gebrauch des Sextenakkordes nicht erlaubt, z. E.



Der Sextenakkord mit der großen Terz und großen Sexte gehört, weil er aus weichen Dreyklängen entsteht, ursprünglich in die weiche Tonart, in welcher er seinen Sitz auf der dritten, und auf der großen sechsten und siebenten Stufe hat; in der harten Tonart wird er auf dem Grundtone und auf der vierten und fünften Stufe ebenfalls als Verbindungsakkord gebraucht, z. B.



Im Generalbasse wird der Sextenakkord bloß mit der Zahl 6 bezeichnet, und dabey das Zeichen der Terz, oder die Zahl 3 ausgelassen, es sey denn, daß entweder auf eben derselben Grundnote ein Akkord mit einer andern Terz vorgehe, z. E.



oder daß die Terz des Akkordes nicht in der Grundtonleiter liege, s. E.



in beyden Fällen muß ihre Beschaffenheit zugleich mit der Sexte angezeigt werden. Der Sexte selbst muß man, wenn sie zufällig erhöht oder erniedriget ist, wie in dem vorhergehenden Beispiele, das nöthige Versetzungszeichen beysügen. Wenn dieses Versetzungszeichen ein

Kreuz ist, bedient man sich bloß eines Striches durch die Ziffer, als 6.

Weil der Sextenakkord nur dreystimmig ist, muß in dem vierstimmigen Satze ein Ton desselben verdoppelt werden; dieser Ton ist gewöhnlich die Sexte oder Terz; die Verdoppelung des Grundtones, von welcher hernach das Nothwendigste erinnert werden soll, ist verschiedenen Einschränkungen unterworfen. Bey dieser Verdoppelung ist es aber nichts weniger als gleichgültig, ob man hierzu die Sexte, oder die Terz wählet, sondern diese Wahl hängt 1) von der einmal vorhandenen Lage der Stimmen, 2) von der Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen, und 3) von dem guten Fortgange der Melodie ab.

In den beyden folgenden Sätzen bey Fig. 1 und 2,

Fig. 1.

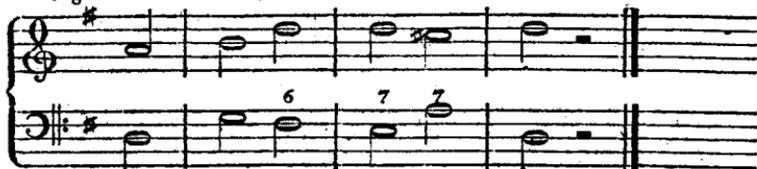


Fig. 2.



muß bey Fig. 1 notwendig die Sexte, bey Fig. 2 hingegen die Terz wegen der Lage der Obers-

stimme verdoppelt werden, wenn in den Mittelstimmen keine ungeschicklichen Sprünge zum Vorschein

kommen, sondern diese Stimmen  
entweder stufenweise fortgehen, oder

auf einem Tone liegen bleiben sol-  
len; als



Man muß bey dieser Verdopp-  
lung aber auch dahin sehen, daß  
keine fehlerhafte Fortschreitungen  
zum Vorscheine kommen; wolte  
man z. B. in dem Satze bey Fig.  
3 auf dem Grundtone die Sexte,  
auf h aber die Terz verdoppeln, so  
würden zwey Oktaven zwischen dem  
Discant und Tenor zum Vor-

scheine kommen, wie bey Fig. 4;  
daher muß, so wie bey Fig. 5, in  
diesem Satze in dem Sextenakkorde  
auf dem Grundtone die Grund-  
ton selbst verdoppelt werden, wenn  
man diese fehlerhaften Oktaven ver-  
meiden, und dabey den Mittelstim-  
men einen sangbaren Fortgang ge-  
ben will.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.



falsch.

In einer andern Lage der Ober-  
stimmen hingegen ist sehr oft die-  
se wechselsweise Verdoppelung der  
Sexte und Terz, die bey Fig. 4.  
einen Fehler veranlaßte, sehr vors

theilhaft zu gebrauchen, weil dabey  
gemeinlich zwey Stimmen bey  
dem Wechsel der Akkorde liegen  
bleiben können, z. B.



Der Grundton des Sextenakkordes ist, einige Ausnahmen abgerechnet, ebenfalls der Verdoppelung fähig, und oft ist der Satz sogar so beschaffen, daß er ohne die wechselseitige Verdoppelung desselben nicht vierstimmig ausgeübt werden

kann; dieses ist besonders der Fall bey der stufenweisen Folge mehrerer Sextenakkorde, in welcher bey der Verdoppelung nothwendig der Grundton mit der Sexte abwechseln muß, z. B.



Nur in dem Falle darf der Grundton eines Sextenakkordes nicht verdoppelt werden, wenn er ein Triton, oder ein solcher Ton ist, der eine Stufe auf; oder abwärts treten muß: wollte man einen solchen Ton verdoppeln, so müßten entweder fehlerhafte Oktaven entstehen, oder der verdoppelte Ton müßte seiner Natur zuwider fortschreiten, daher vermeidet man die Verdoppelung dieses Grundtones

1) bey dem Sextenakkorde auf dem unterhalbigen Tone der Tonart;

- 2) wenn dieser Grundton ein Versetzungszeichen vor sich hat,
- 3) wenn man von dem Sextenakkorde um einen halben Ton in den Dreyklang steigt.

Auch in dem folgenden Satze bey Fig. 1 darf der Grundton des Sextenakkordes nicht verdoppelt werden, weil dadurch Oktaven wie bey Fig. 2, oder Quinten, wie bey Fig. 3, zum Vorscheine kommen würden;

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.



In allen übrigen Fällen kann der Grundton eines Sextenakkordes eben sowohl als die Terz und Sexte verdoppelt werden. Doch verdoppelt man bey keinem solchen Akkorde ohne Noth die Oktave in der Oberstimme, weil diese Verdoppelung in den äußersten Stimmen auch bey voller Harmonie leer klingt.

Durch die Umkehrung des verminderten Dreyklanges kömmt ein Sextenakkord zum Vorscheine, der aus der kleinen Terz und großen Sexte besteht, in welchem diese kleine Terz gegen die große Sexte, nach Beschaffenheit der Lage der Oberstimmen, eine übermäßige Quarte, oder eine verminderte Quinte ausmacht; z. B. d f h oder d h f. Wenn dieser Akkord auf der zweyten Klangstufe der harten Tonart gemacht wird, woselbst er von dem verminderten Dreyklange des unterhalbten Tones abstammt, muß diese kleine Terz jederzeit eine Stufe abwärts aufgelöst werden; die Sexte tritt dabey als unterhalbter Ton der Tonart eine Stufe aufwärts in den Hauptton, z. B.



In diesem Akkorde darf in dem vierstimmigen Satze weder die Terz, noch die Sexte verdoppelt werden, weil jene die Dissonanz, diese aber der unterhalbte Ton ist, der in seinen Hauptton tritt; daher muß, wenn dieser Akkord vierstimmig gebraucht werden soll, der Grundton verdoppelt werden. Gewöhnlich wird dieser Akkord aber im vierstimmigen Satze als die zweyte Umkehrung des wesentlichen Septimenakkordes, oder als Terzquartens Akkord, gebraucht, bey welchem ohnehin keine Verdoppelung nöthig ist, z. B.



Wenn dieser Sextenakkord in der weichen Tonart auf der vierten Stufe gebraucht wird, in welchem Falle er von dem verminderten Dreyklange auf der zweyten Stufe dieser Tonart abstammt, kann nicht allein 1) der Grundton wie bey Fig. 1, sondern auch die Sexte verdoppelt werden, wie bey Fig. 2, weil sie in diesem Falle kein Leitton ist, z. E.

Fig. 1.

Fig. 2.



sondern es pflegen 2) auch gute Harmonisten in einigen Fällen die Terz selbst zu verdoppeln und sie in der Folge nur einmal aufzulösen, z. E.



Wenn dieser Akkord auf der zweyten Stufe einer Tonica gebraucht wird, pflegen ihn die Franzosen l'accord de petite sixte majeure zu nennen, so wie sie die auf dem Grundtone eines Dreyklanges durchgehende Sexte, z. E.



zu einem besondern Stammakkorde machen, den sie l'accord de sixte-ajoutée nennen. \*)

Der Akkord der übermäßigen Sexte kömmt nur auf der kleinsten sechsten Stufe der weichen Tonart vor, \*\*) und besteht entweder

- 1) aus der großen Terz und übermäßigen Sexte, z. E. f a dis; in diesem Falle pflegen verschiedene Tonlehrer, um ihn, so wie andere Sextenakkorde, aus einem Dreiklänge herleiten zu können, einen doppelt verminderten Dreiklang auf der erhöhten vierten Stufe der weichen Tonart anzunehmen, z. E. dis f a, aus dessen erster Umkehrung der übermäßige Sextenakkord f a dis entspringt. Andere Tonlehrer sehen diese übermäßige Sexte als eine bloß zufällige Erhöhung der großen Sexte an, ohne den genannten Dreiklang anzunehmen, der an sich selbst wegen seiner Härte nicht gebraucht wird. Im vierstimmigen Satze muß bey dem Gebrauche dieses Sextenakkordes entweder die Terz oder der Grundton verdoppelt werden, weil die übermäßige Sexte eine Dissonanz ist, die nothwendig eine Stufe aufwärts aufgelöst werden muß, z. B.



Dieser Akkord wird aber in dem vierstimmigen Satze gewöhnlicher in einer von den folgenden-Gestalten gebraucht, bey welchen keine Verdoppelung nöthig ist, denn er bestet her auch

- 2) aus der großen Terz, übermäßigen Quarte und übermäßigen Sexte, z. E. f a h dis. In diesem Falle wird er von demjenigen Tonlehrern, die den vorbergehenden Akkord aus dem doppelverminderten Dreiklänge herleiten, als die zweite Umkehrung des Septimenakkordes h dis f a vorgestellt. Bey dem Gebrauche dieses Akkordes bleibt die übermäßige Quarte, die sonst gewöhnlich eine Stufe aufwärts steigt, auf ihrer Stufe liegen, z. E.



- oder 3) aus der großen Terz, reinen Quinte und übermäßigen Sexte, als f a c dis, und in diesem Falle wird er als Sextenquinten-Akkord von dem Septimenakkorde dis f a c abgeleitet. Bey dem Gebrauche dieses Akkordes muß entweder die Terz und Quinte, oder wenigstens die Quinte allein auf dem nachfolgenden Dreiklänge aufgehoben werden, wie bey Fig. 1 und 2, sonst entstehen zwischen dem Baße und Alte offensbare Quinten, wie bey Fig. 3.

Fig. 1.



\*) O. Rousseau's Dictionnaire de Musique, den Art. Sixte.

\*\*) Die Bekanntmachung dazu ist schon im Artikel Sesxe gezeigt worden.

Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 1.



Fig. 2.



**Sextett**, (Sextuor) bezeichnet ein Tonstück für sechs obligate Instrumente, oder gewöhnlicher für fünf concertirende Instrumente mit einer begleitenden Grundstimme. Zuweilen kommen unter diesem Namen in dem Finale eines Opernactes auch Tonstücke für sechs obligate Singstimmen mit Instrumentalbegleitung vor. Dasjenige, was in Ansehung der Vereinigung mehrerer

In Ansehung der stufenweisen Folge mehrerer Sextenakkorde, bey welchen zwey Oberstimmen in Quartren zusammen fortschreiten, und wovon schon oben bey Gelegenheit der Verdoppelung des Grundtones ein Beispiel angeführt worden ist, bleibt noch zu bemerken, daß diese Quartren; Fortschreitungen, wegen ihrer unangenehmen Wirkung auf das Ohr, in allen Stimmen, die hervorstechend sind, vermieden werden müssen. Von einigen Tonlehrern wird diese Fortschreitung gänzlich verworfen, von den mehesten aber für zuläßig angesehen, wenn sie bloß unter Mittelstimmen statt findet. Uebrigens kann zuweilen die Grundstimme sowohl mit der Terz der Tonica, wie bey Fig. 1, als auch mit dem unterhalbten Tone, so wie bey Fig. 2, und also in beyden Fällen ein Tonstück mit dem Sextenakkorde anfangen.

concertirenden Stimmen, bey Gelegenheit anderer Gattungen der Tonstücke von mehr als einer obligaten Hauptstimme erinnert worden ist, \*) kann auch auf das Sextett angewendet werden, und bedarf daher keiner Wiederholung.

**Sextole**. So wird diejenige Notenfigur genannt, welche entsteht, wenn eine Hauptnote des Taktes, z. B. eine Weise oder ein Viertel,

\*) S. die Artikel Duett, Quatuor u. s. w.

in sechs Noten von gleicher Zeitdauer zergliedert wird. Weil unsere Noten nur eine solche Zergliederung vorstellen können, bey welcher die Hauptnote in zwey, vier oder acht gleiche Theile zerfällt wird, so ist man genöthigt, die Zergliederung derselben in sechs Noten mit eben solchen Zeichen darzustellen, mit welchen man die Zerfällung derselben in vier gleiche Theile bezeichnet. Daher kömmt es, daß man da, wo für den Ausführer dadurch eine Verwirrung in der Takteinteilung entstehen könnte, diese Figur mit der Zahl 6 bezeichne. Diesemnach nehmen sechs solche Achtel, Sechzehntel u. s. w. die eine Sertole bilden, eben nicht

mehr Zeitraum ein, als bey der geradzähligen Einteilung deren nur vier einnehmen.

Die Sertole bestehet eigentlich aus zwey Triolen; weil aber bey den Triolen jede erste Note derselben einen gelinden Accent im Vortrage bestmmt, so schreiben die Tonsetzer, im Falle nur die erste unter sechs solchen Noten diesen Accent erhalten soll, statt der Triolen Sertolen.

Es ist demnach in Ansehung des Vortrages des folgenden Satzes ein Unterschied zu machen, wenn er, so wie bey Fig. 1. in Triolen, und wenn er wie bey Fig. 2. in Sertolen vorgestellt ist; als

Fig. 1.



Fig. 2.



Im ersten Falle bestmmt jede erste Note der Triole, im zweyten Falle aber nur jede erste Note der Sertole den erwähnten gelinden Accent.

**Sertquarten; Akkord.** Dieser Akkord bestehet aus dem Grundtonne, der Quarte und Sexte, und kömmt durch die zweyte Verwechslung des Dreyklanges zum Vorscheine; wenn nemlich die Quinte des Dreyklanges in den Saß geschet wird, erscheinen die übrigen beyden Töne desselben in einer solchen Lage, daß sie gegen den Grundton eine Quarte und Sexte ausmachen, z. B.

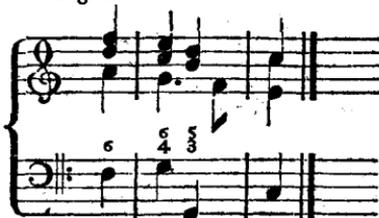


Der harte Dreyklang giebt in der Umkehrung einen Sertquarten-Akkord mit der großen Sexte, bey der Umkehrung des weichen Dreyklanges wird hingegen die Sexte klein; in beyden Fällen ist die Quarte rein, weil sie aus der Umkehrung einer reinen Quinte entstehet. In dem viersstimmigen Satze wird bey dem Gebrauche dieses Akkordes am gewöhnlichsten der Grundton verdoppelt, und Quarte und Sexte treten nach geschehenem Anschlage des Satzes eine Stufe abwärts, wie bey Fig. 1 und 2, oder die Quarte bleibt bey dem Herabsteigen der Sexte liegen, und der Saß wird noch vor seiner völligen Auflösung in den Quintquarten-Akkord verwandelt, wie bey Fig. 3. Der Sertquarten-Akkord dient entweder zur Aufhaltung des Dreyklanges, wie bey Fig. 1, oder er nimmt seine eigene Stelle ein, wie bey Fig. 2.

Fig. 1.



Fig. 2.



oder



Fig. 3.



Daß bey diesem Akkorde die Sexte, zuweilen auch die Quarte verdoppelt werden, und daß die letzte eine Stufe aufwärts aufgelöset werden kann, ist nebst allem, was das Intervall der reinen Quarte betrifft, schon in dem Artikel *Quarte abs* gehandelt worden.

Durch die zweyte Umkehrung des verminderten Dreyklanges kömmt der Akkord der übermäßigen Quarte und großen Sexte zum Vorschein, bey welchem das untere Ende der übermäßigen Quarte die Dissonanz ist, welche vorbereitet und aufgelöset werden muß, \*) Weist bey dieser übermäßigen Quarte das obere Ende derselben das Subsemitonium modi ist, so tritt es bey der Auflösung in die Tonica, z. E. bey Fig. 4. Dieser übermäßige Quartenakkord nimmt in dem vierstimmigen Satze jederzeit die Secunde zu sich, und wird als die dritte Verwechslung des wesentlichen Septimenakkordes gebraucht, von welchem die Septime in der Grundstimme enthalten ist, wie z. E. bey Fig. 2.

Fig. 1.

Fig. 2.



Dieser Akkord unterscheidet sich merklich von einem andern, in welchem ebenfalls die übermäßige Quarte und große Sexte enthalten ist, der aber als ein Terzquarten-Akkord aus der zweyten Umkehrung eines ganz andern Septimenakkordes entspringt, z. E.



Dieser Akkord ist die zweyte Umkehrung des Septimenakkordes h d f a, zum Terzquarten-Akkorde, in welchem die Septime a als Hauptdissonanz gegen den Bass in der Gestalt;

\*) In der freyen Schreibart kann der Satz aber auch unvorbereitet eintreten.

Gesalt: der Terz erscheint. Weil aber dieser Septimenakkord noch eine Nebendissonanz, nemlich die verminderte Quinte  $f$  enthält, die ebenfalls, so wie die Hauptdissonanz aufgelöst werden muß, so muß daher auch dieses  $f$ , welches anjetzt als Grundton erscheint, nebst dem  $a$  aufgelöst werden. Der Ton  $h$  hingegen, als Grundton des Septimenakkordes, erscheint in diesem Terzquarten-Akkorde als der obere Theil der übermäßigen Quarte gegen den Bass, der aber, theils weil bey der übermäßigen Quarte das untere Ende dissonirt und aufgelöst wird, theils auch weil er in diesem Falle nicht das Subsemitonium modi ausmacht, auf seiner Stufe wiederholt werden kann.

Der Gehsaud desjenigen Sertquarten-Akkordes, welcher die verminderte Quarte und kleine Serte enthält, ist schon in dem Artikel Quarte angezeigt worden.

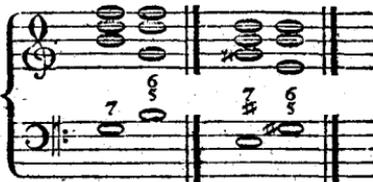
Im Generalbasse wird der Sertquarten-Akkord jederzeit mit zwey Ziffern, nemlich mit  $\frac{6}{4}$  bezeichnet.

Sertquinten-Akkord. Dieser dissonirende Akkord, der nächst der Quinte und Serte noch die Terz bey sich hat, entsteht aus der ersten Umkehrung des Septimenakkordes, wenn die Terz desselben in die Grundstimme gesetzt wird. Durch diese Verwachsung der Terz eines Septimenakkordes wird die gewesene



Wenn dieser Akkord auf dem untern Theil der Terz gemacht wird, kann in der gebundenen Schreibart die Quinte, die in dies-

Septime zur Quinte, die Quinte zur Terz, und der Grundton zur Serte,  $f$ . B.



Im Generalbasse wird dieser Akkord bloß mit  $\frac{6}{5}$  bezeichnet, und diesen Intervallen, wenn sie nicht in der Tonleiter des Grundtones liegen, das nöthige Versetzungszeichen beygefügt. Das Zeichen der Terz wird nur alsdann erst zu diesen Ziffern gesetzt, wenn sie entweder auf ebenderselben Grundnote durch die Quarte aufgehalten, oder wenn sie zufällig erhöht oder erniedrigt worden ist.

Die verschiedenen Gattungen dieses Akkordes findet man in der Tabelle, die dem Artikel Akkord beygefügt ist.

Die Quinte ist in diesem Akkorde die Dissonanz, weil sie die Septime des Septimenakkordes vorstelle, und muß in der strengen Schreibart jederzeit vorherliegen, und eine Stufe abwärts aufgelöst werden,  $f$ . B.

sem Falle vermindert ist, ohne Vorbereitung eintreten, wenn die Serte vorherliegt,  $f$ . B.

In der galanten Schreibart kann dieser Sertquinten ; Akkord auf dem

unterhaltenen Tone ohne Vorbereitung eintreten, z. B.

Im Fall der Sertquinten ; Akkord die übermäßige Serte bey sich hat, ist die Terz groß, und die Quinte rein, und man pflegt alsdenn den Satz den übermäßigen Sertenakkord zu nennen, dessen Behandlung schon in dem Artikel Sertenakkord angezeigt worden ist.

In der gebundenen Schreibart kömmt der Sertquinten ; Akkord zuweilen mit dem Dreyklange oder Sertenakkorde abwechselnd in Form einer Progression vor, wenn sich die Grundstimme in steigenden Sertunden und fallenden Terzen fortbewegt; z. B.

Zuweilen wechselt dieser Akkord auf gebundenen Bajnoten mit dem Ses

cundenakkorde ab, z. B.



Folgender Ses, in welchem der Sextquinten, Akkord mit dem Sextcumbenakkorde auf einer chromatisch fortschreitenden Grundstimme ab-

wechselt, gründet sich auf die Voraussetzung einer durchgehenden Note \*), und ist eigentlich eine Freyheit des galanten Styls.



**Sesstücke.** Die Hornisten und Trompeter bedienen sich, wenn ihre Instrumente zu hoch stehen, zur Einstimmung in den angenommenen Stimmen, kleiner messingener Röhren von ein, zwey, bis drey Zoll, die so eingerichtet sind, daß sie in einander passen, und sich zwischen das Instrument und das Mundstück einschleiben lassen. Diese kleinen Röhren pflegt man Sesstücke zu nennen. Man kann sie aber nur in dem Falle zum Einstimmen brauchen, wenn das Instrument zu hoch steht; denn ein zu tiefes Instrument der oeyden angezeigten Arten kann nur dadurch in eine höhere Stimmung gebracht werden, daß man ein Stück davon abschneiden läßt.

Bei den sogenannten Inventionen bedarf man keiner solchen Sesstücke, weil sich bey denselben das für jeden Grundton einzusehende Stück weiter hinein und herauschieben läßt, wodurch das Instrument merklich höher und tiefer gestimmt werden kann.

**Sforzando, oder Sforzato,** ausgesprengt. Dieser Ausdruck wird

gewöhnlich in den Stimmen in sf. abgekürzt, und zeigt an, daß die Note, bey welcher er steht, mit Hestigkeit intonirt werden soll. Man muß aber dieses sf. nicht mit rf. verwechseln, welches rinforzato heißt, und nur einen gelindern Druck, das ist, keine so heftige und scharfe Accentuirung erfordert, wie jenes.

**Si, z. B. si volti,** man wende um; **si replica,** man wiederhole; **si levano i lordini,** man nehme die Sordine ab. Zuweilen wird es auch einem Worte angehängt, wie z. B. in perdendosi, sich versterkend, das ist, man läßt den Ton bis zum Verschwinden immer schwächer werden. **Si** ist aber auch die siebente Sylbe der modernen Colmisation, die man den sechs Arcinischen Sylben *ut re mi fa sol la* hinzugefügt hat, um die Mutation dieser Sylben \*\*) zu vermeiden, und bezeichnet bey den jetzigen Colmisatoren den Ton *h*, den sie jedoch gewöhnlich *b* dur nennen.

**Siciliano, oder alla Sciliana.** Ein Tonstück von ländlich einfachem,

\*) Diesen Proceß der Voraussetzung einer durchgehenden Note findet man in dem Artikel *Quinte* erklärt.

\*\*) *E. Colmisation und Mutation.*

aber zärtlichem Charakter, welches eine Nachahmung solcher Melodien enthält, nach welchen die Landleute in Sicilien zu tanzen pflegen. Es wird in einen sich langsam fortbewegenden  $\frac{6}{8}$  Takt gesetzt, und un-

terscheidet sich von dem Pastorale überhaupt durch seine langsamere Bewegung, und insbesondere dadurch, daß 1) gemeinlich von den drey ersten Achteln der ersten Hälfte des Taktes das erste durch einen Punkt verlängert, und die folgende kürzere Note an die längere angeschliffen wird, und 2) daß in der zweyten Hälfte des Taktes seltener Achtel, sondern mehrentheils Viertel mit zwey nachfolgenden Sechzehnthellen vorkommen. Durch diese Einrichtung erhält die Melodie des Siciliano ein eignes Gepräge und Mätrum, wodurch es sich sehr fühlbar von allen übrigen Arten der Tonstücke unterscheidet. Ehedem war es als Adagiofas in den Sonaten, in Concerten u. d. gl. Tonstücken sehr gebräuchlich, und erforderte einen ganz eigenthümlichen Vortrag. Das Schleppe, welches dabey zum Vorschein kömmt, wenn die Melodie weit ausgeführt wird, ist ohne Zweifel die Ursache, warum man seit geraumer Zeit dieses Tonstück von so merklich sich auszeichnendem Charakter gänzlich vernachlässiget hat. \*)

**Stieb, (Cribrum),** s. Fundamentaltbret.

**Stiebpfeife, s. Syrinx.**

**Siege, s. Segue.**

**Sifflöte oder Sufflöte.** Eine kleine offene Flötenstimme von weitzer Mensur, die zu den Gattungen der Hobflöte gehört, und die man in alten Orgeln antrifft. Sie ist von 1 oder 2 Fuß; man findet sie

auch von  $1\frac{1}{2}$  Fuß als ein Quintenregister.

**Signaturen.** Man bezeichnet mit diesem Worte die Zahlen und andere Zeichen, wodurch bey der Beschriftung des Generalbasses die Akkorde vorgestellt werden. **S. Generalbass** und **Bezeichnung.**  
**Siguidilla.** Ein spanischer Nationalsong von zärtlichem Charakter im Dreyvierteltakte, der mit Tanz verbunden, und mit der Zither oder Guitarre, so wie auch von den Tänzern selbst, mit Castagnetten begleitet wird.

**Silvano il fardino,** man nehme den Dämpfer ab. Dieser Ausdruck ist bloß in den Stimmen für Vogeninstrumente gebräuchlich, und zwar bey solchen Sätzen, bey welchen, nachdem der vorhergehende Satz mit Dämpfern vorgetragen worden ist, die Dämpfung aufgehoben werden soll.

**Simicon, oder Simicum.** Ein Instrument der alten Griechen, welches fünf und dreyßig Saiten gehabt haben soll.

**Simphonies a programmes.** Eine Gattung von Tonstücken, die bis jetzt noch wenig bearbeitet worden ist, und bey welcher der Tonsetzer zum Zwecke hat, gewisse historische Ereignisse ohne Beyhülfe der Dichtkunst bloß durch ein Tongemälde darzustellen oder zu schildern. Obgleich diese Gattung von deutscher Erfindung zu seyn scheint, (denn Dittersdorf, Rossetti und Haydn waren ohne Zweifel die ersten, welche dieses Fach bearbeitet haben,) so hat man doch bis jetzt noch keinen deutschen Kunstnamen dafür festgesetzt. Es scheint überhaupt von deutschen Tonsetzern, außer Dittersdorf vier Zeitalter, Sturz des Phaetons u. s. w. und außer Rosets

\*) Die weitläufige Ausführung dieser Gattung der Tonstücke hat unter den ältern Tonkünstlern ein Sprüchwort veranlaßt, welches sich noch bis jetzt hier und da erhalten hat, und worzu der Organist Conrad Friedrich Hurlbusch zu Amsterdam Gelegenheit gegeben hat; man nennet nemlich jedes Tonstück, bey dem man ansetzen will, daß es durch seine weitläufige Ausführung langweilig wird, und die Aufmerksamkeit ermüdet, Hurlbuschs Siciliano. Dieses kommt daher: Hurlbusch, als ein sehr geschickter Clavierspieler, itez sich in einem öffentlichen Concerte zu Amsterdam hören, und spielte ein Siciliano von weitläufiger Ausführung. Einem seiner Zuhörer wird darüber die Zeit so lang, daß er noch vor dem Ende dieses Stüces den Concertsaal verläßt, den ihm aber des andern Morgens auf der Straße begegnenden Hurlbusch fragt, ob sein Siciliano schon zu Ende sey.

ti's Telemach und Haydn's sieben Worte, in dieser Gattung, wenigstens im Publikum, nichts bekannt zu seyn.

Um diese Gattung der Tonstücke gehörig zu würdigen, müßte erst die Frage beantwortet werden, ob es innerhalb der Grenze der Tonkunst liege, historische Gegenstände darzustellen, oder wenigstens, in wie ferne ein historisches Ereigniß die Grundlage ohne Beyhülfe der Dichtkunst abgeben könne, die daraus heftigenden Empfindungen der Töne auszudrücken.

Sin' al fine, oder fin' al  $\curvearrowright$ , heißt bis zum Schlusse, oder bis zum Schlüsselzeichen  $\curvearrowright$ . Dieser Ausdruck kömmt vor, wenn ein Tonstück nur bis zu einem gewissen Schlusssatz wiederholt werden soll, der mit dem gewöhnlichen Schlüsselzeichen bemerkt ist.

Sine Kaman, ist eine Art der Violine d'Amour, die in der Tärkey gebräuchlich ist.

Sinfonia concertata. Eine Sinfonie mit verschiedenen obligaten Instrumenten, die sich nicht bloß mit einzelnen hin und wieder eingestreuten Sätzen, sondern bald wechselsweis, bald vereinigt, mit ganzen Perioden hören lassen. Die Concert Sinfonie scheint von dem Concerto grosso bloß darinne verschieden zu seyn, daß in dem letzten mehr concertirende Instrumente vereinigt sind.

Sinfonie oder Symphonie. Ein vollstimmiges und ausgeführtes Instrumentalstück für ein ganzes Orchester, welches ursprünglich dazu bestimmt ist, einem großen Singsstücke, oder einer Kammer- oder Concertmusik zur Einleitung zu dienen \*), anjezt aber auch bey andern Gelegenheiten, z. B. bey dem

Schlusse eines Concerts oder zwischen den Akten einer Komödie u. s. w. gebraucht wird.

Weil die Instrumentalmusik überhaupt nichts anders ist, als Nachahmung des Gesanges, so vertritt die Sinfonie insbesondere die Stelle des Chors, und hat demnach, so wie das Chor, den Ausdruck der Empfindung einer ganzen Menge zum Zwecke; daher ist man auch bey der Ausführung derselben gewohnt, jede der vier Hauptstimmen, nemlich die erste und zweyte Violine, die Violen und den Bass, vielfach zu befehlen.

Die ältern Sinfonien wurden entweder bloß von diesen vier Hauptstimmen ausgeführt, oder man bediente sich dabey nur weniger Blasinstrumente; anjezt aber ist man gewohnt, zu dieser Gattung der Tonstücke alle zu einem vollständigen Orchester gehörigen Blasinstrumente in der Form der Fullstimmen zu setzen, um das Ganze desto kräftiger und volltönder zu machen.

Man unterscheidet die Sinfonie nach der besondern Art der Musik, nach der sie zur Einleitung dienet, in die Oper-, Kirchen-, und Kammer-sinfonie. Sulzer beschreibet sie in seiner allg. Theorie der schönen Künste auf eine treffende Art in folgenden Worten: „Die Symphonie ist zu dem Ausdrücke des Großen, des Herrlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt. Ihr Endzweck ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, oder in einem Kammerkonzert alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten. Soll sie diesem Endzwecke vollkommen Genüge leisten, und ein mit der Oper oder Kirchenmusik, der sie vorhergeht, verbundener Theil seyn, so muß

\*) Diese Gattung der Tonstücke entwickelte sich in dem ersten Viertel des verwichenen Jahrhunderts, und zwar nach Sulzer's Meinung auf folgende Art. „Die Schwierigkeit eine Ouvertüre gut vorzutragen, und die noch größere Schwierigkeit, eine gute Ouvertüre zu machen, hat zu der leichteren Form der Symphonie, die Anfangs aus ein oder etlichen fugirten Stücken, die mit Tanzstücken von verschiedener Art abwechselten, bestand, und insgemein Partien genannt wurde, Anlaß gegeben. Die Ouvertüre erhielt sich zwar noch vor, große Kirchenstücke und Opern; und man bediente sich der Partien bloß in der Kammermusik; allein man wurde der Tanzstücke, die ohne Tanz waren, auch bald müde, und ließ es eudlich bey ein oder zwey fugirten oder unfugirten Allegros, die mit einem langsamern Andante oder Largo abwechselten, gewöhnen. Diese Gattung wurde Symphonie genannt, und sowohl in der Kammermusik, als vor Opern und Kirchenmusiken eingeführt, wo sie noch jetzt im Gebrauche ist.“

„sie neben dem Ausdruck des Großen und Feierlichen noch einen Charakter haben, der den Zuhörer in die Gemüthsverfassung setzt, die das folgende Stück im Ganzen verlangt, und sich durch die Schreibart, die sich für die Kirche, oder das Theater schiekt, unterscheidet.“

„Die Kammer-Symphonie, die ein für sich bestehendes Ganzes, das auf keine folgende Musik abzielt, ausmacht, erreicht ihren Zweck nur durch eine vollständige, glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der besten Kammer-Symphonien enthalten große und lähne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, ansehnliche Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark marquirte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Bassmelodien und Unisoni, concentrirte Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Uebergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappiren, je schwächer oft die Verbindung ist, starke Schattirungen des Forte und Piano, und vornemlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und an Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Wirkung ist. — Ein solches Allegro in der Symphonie ist, was eine vindische Ode in der Poesie ist: es erhebt und erschüttert, wie diese, die Seele des Zuhörers, und erfordert denselben Geist, dieselbe erhabene Einbildungskraft, und dieselbe Kunstwissenschaft, um darin glücklich zu seyn.“

Das erste Allegro der Sinfonie, auf welches die so eben eingezeichnete Beschreibung vorzüglich angewendet werden muß, hat zwey Theile, die der Tonsetzer bald mit, bald ohne Wiederholung vortragen läßt. Das Andante oder Adagio, als der zweyte Satz einer Sinfonie hat keinen so nahe bestimmten Charakter, sondern ist oft von angenehmem, zärtlichem, oder traurigem Inhalte, und wird entweder in die dem ersten Allegro gleiche Form, doch ohne so weit ausgedehnt zu seyn, eingeleitet,

oder es erscheint in der Form eines Rondo, oder es enthält auch Variationen über einen kurzen Andante: oder Adagiosatz, der gewöhnlich aus zwey Theilen besteht, deren jeder acht Takte enthält. Verspiele dieser letzten Form findet man vorzüglich in sehr vielen Sinfonien von Haydn, der sich nicht allein im Adagiosatz der Sinfonie dieser Form zuerst bedient, sondern auch vorzügliche Meisterwerke in derselben geliefert, und überhaupt diese Gattung der Tonstücke zu dem Grade der Vollkommenheit erhoben hat, in welchem sie anseht ausgedehnt wird.

Das letzte Allegro hat theils einen fröhlichen oder scherzhaften Charakter, und erscheint am gewöhnlichsten in der Form des Rondo.

Die Opern- und Kirchen-Sinfonien bestehen gemeinlich nur aus einem einzigen Satze von geschwinde oder mäßig geschwinde Bewegung, welcher, wie vorher schon erinnert worden ist, den Charakter desjenigen Stückes annehmen muß, dem es zur Einleitung dienet.

Von der Einrichtung der Sinfonie in Rücksicht auf Form und Perriodenbau wird in dem 4ten Abschnitte des dritten Theils meiner Anleitung zur Komposition gehandelt. **Einge-Komposition.** Die Bearbeitung eines Tonstückes für den Gesang, setzt nicht allein alle die Eigenschaften und Kenntnisse des Tonsetzers voraus, die zur Bearbeitung der Tonstücke für die Instrumentalmusik nöthig sind, und wovon schon in dem Artikel Komposition geredet worden ist, sondern es gehört dazu noch insbesondere eine vollkommene Kenntniß der Sprache, in welcher der Text gedichtet ist, nebst einer hinlänglichen Kenntniß der Prosodie derselben. Ueberdies muß der Tonsetzer, welcher Kunstprodukte für den Gesang bearbeitet, Kenntnisse der Deklamation besitzen; er muß, wenn er auch nicht selbst Sänger im eigentlichen Sinne ist, dennoch alle zur Ausübung des guten Gesanges notwendige Kenntnisse sich erworben haben. Er muß im Stande seyn, jeden Zug der Gemüthsbewegungen zu entdecken, und mit Leicht-

tigkeit aufzufassen, der in seinem zu bearbeitenden Texte enthalten ist, damit er fähig werde, denselben in seinem Kunstprodukte auszudrücken. Sein Herz muß daher allen leidenschaftlichen Eindrücken offen stehen, und sich für dieselben interessirer können, denn er hat es bey Tonsücken für den Gesang nicht mit willkürlichen Ausflüssen einer schöpferischen Fantasie, sondern mit dem Ausdrucke der im Texte enthaltenen Modifikationen der auszudrückenden Empfindung zu thun.

Man giebt überdies bey dem Singesatze noch folgende Regeln:

- 1) Die Singstimme muß stets den Hauptgesang führen, und der Instrumentalbegleitung nicht untergeordnet seyn; sie darf
- 2) nicht von der Begleitung zu sehr verdeckt werden, das heißt, die zufälligen Schönheiten der Begleitung dürfen nicht verhindern, daß die Melodie des Gesanges genugsam hervorstiche.
- 3) Die Worte des Textes dürfen ohne ganz besondere Ursachen nicht eher wiederholt und versetzt werden, als bis die Periode erst völlig vorgetragen worden ist.
- 4) Die Melodie muß in Ansehung des Steigens und Fallens der Töne der guten Deklamation des Textes angemessen seyn.
- 5) Die Ruhepunkte des Geistes der Melodie müssen den Ruhepunkten des Geistes, die der Text enthält, conform seyn, das heißt, es darf weder ein Tonschluß auf die Sylben des Textes gesetzt werden, wenn diese Sylben nicht den völligen Schluß einer Periode ausmachen; eben so wenig darf man sich eines Abfases oder einer Halbcaez in dem Worte des Textes bedienen, wenn die Worte des Textes keinen, einem solchen Abfaze entsprechenden, Ruhepunkt des Geistes enthalten.
- 6) Tonart, Taktart, Zeitmaaß, Rhythmus, die Art der Begleitung u. s. w. müssen sorgfältig der Natur der auszudrückenden Empfindung gemäß gewählt werden.
- 7) Die längere oder kürzere Ausföhrung des zu bearbeitenden Singesatzes muß sich genau

nach der Beschaffenheit der dabey zum Grunde liegenden Empfindung richten. Verschiedene Empfindungen haben das Eigenthümliche, daß sie gern bey einem und eben demselben Gegenstande verweilen; andere springen gern bald davon ab, modificiren sich mit Hastigkeit, und betrachten ihren Gegenstand aus vielerley Gesichtspunkten u. s. w.

Von den besondern Arten und Gattungen der Sätze, welche im Singesatze bearbeitet werden, und die man in dem Artikel Singstück angezeigt findet, wird in besondern Artikeln gehandelt.

Von der Singkomposition insbesondere handeln: Marpurg in seiner Anleitung zur Singkomposition. Berlin 1758. in 4. — Die kritischen Briefe über die Tonkunst, und zwar vom 59sten bis 75ten Briefe, von dem Vocalfaze überhaupt, und vom 97ten bis 117ten Briefe von dem Recitative insbesondere. — Abhandlung über das Recitativ von Johann Adolph Scheibe, in der Bibliothek der schönen Wissenschaften, im 11ten und 12ten Bande. — Kellstabs Versuch über die Bereinigung der musikalischen und oratorischen Deklamation. Berlin 1786.

Singel Korthol, s. Dolcian.

Singen, s. Gesang.

Singend, ist überhaupt genommen diejenige Eigenschaft einer jeden Melodie, wodurch sie geschieht wird von der menschlichen Stimme zu werden. Insbesondere versteht man aber darunter das Fasliche und Zusammenhängende der Melodie, welches man dem Holperichten und dem, was man barock nennt, entgegensetzt. Das Singende hat vieles mit dem Hießenden gemein, denn beyde Charaktere scheinen sich bloß dadurch zu unterscheiden, daß das Hießende größtentheils aus nahe an einander liegenden Intervallen besteht, die bey dem Vortrage mehr zusammengezogen, als abgestoßen werden. Das Singende hingegen muß sich auch in solchen Melodien behaupten, die viel springende Intervallen und viel abgestoßene Noten enthalten, und in welchen die Töne

gleichsam fortströmen; denn auch bey dem Ausdrucke stürmender Leidenschaften oder im Gemüthel der Töne, müssen dennoch in der Melos die alle zum Ausdrucke nicht unumgänglich notwendige Härten und unangenehme Tonfolgen vermieden werden.

In diesem Sinne ist das Singende die Grundlage, wodurch die Melodie zu derselben Sprache der Empfindung wird, die jedem Menschen natürlich ist. Mangelt einem Künstler diese Eigenschaft, so wird es unverständlich, und es fehlt ihm dasjenige, was die Aufmerksamkeit fesseln sollte.

In einem eingeschränktern Sinne braucht man das Wort singend oder cantabile auch noch, 1) um die sanftern Stellen eines Konzertes von den mehr rauischen zu unterscheiden; so sagt man z. B. der Sänger hat in seiner Arie die Passagen bitter vorgetragen, als die cantabile oder singende Sätze; 2) bezeichnet man mit cantabile oder singend einen Satz von langsamer Bewegung, dessen Melodie in einem so hohen Grade singend ist, daß sie keiner Aushäufung von Spielmanieren u. d. gl. bedarf. *S. Cantabile.*

**Singetanz.** Ein Tanz, der mit Gesang und Instrumentalbegleitung verbunden ist. Diese Tänze sind bey den ältesten Völkern der Erde schon gebräuchlich gewesen, und sind wahrscheinlich eine Erfindung der Aegyptier, von welchen sie die Hebräer und Griechen \*) angenommen haben. Unter den kultivirten Völkern von Europa scheinen sie sich bloß in Spanien erhalten zu haben, wofelbst sie noch unter den Namen Bolero, Siguidilla u. s. w. bekannt sind, und oft ausgeübt werden. In dem Artikel Bolero findet man ein Beispiel des Gesanges und der Instrumentalbegleitung eines solchen Tanzes, der zugleich von den Tänzern mit Castagnetten

begleitet wird. In den zu Europa gehörigen südlichen Inseln sind diese Art Tänze ebenfalls noch sehr im Gebrauche.

**Singspiel, s. Oper und Operette.**

**Singschule.** Es ist schon in dem Artikel Cantor erinnert worden, daß in Deutschland das Cantorat die einzige öffentliche Anstalt für den Unterricht des Gesanges ist, ausgenommen die von dem verstorbenen Fasch zu Berlin errichtete Singschule, von der in dem Artikel Akademie gehandelt worden ist. Von den in Italien, besonders zu Venedig und Neapel errichteten Instituten für den Unterricht im Gesange, die unter den Namen Conservatorien bekannt sind, ist in einem befondern Artikel gehandelt worden. *S. Conservatorium.*

**Singstimme.** Man versteht unter diesem Worte, 1) eine solche in Noten vorgestellte Melodie, die mit einem Texte vereinigt ist, und vermittelst der menschlichen Singorgane vorgetragen werden soll, und setzt es in diesem Sinne einer solchen in Noten gesetzten Melodie entgegen, deren Vortrag für ein Instrument bestimmt ist. Man sagt daher z. B. bey einer Arie, es fehlen einige Takte in der Singstimme, oder, die Violstimme ist falsch geschrieben u. s. w. Sehr oft braucht man dieses Wort auch 2) zur Bezeichnung des Vermögens zu singen überhaupt, welches man in Ansehung der hervorzubringenden Verschiedenheit der Höhe und Tiefe der Töne in verschiedene Arten theilet, die man Stimmen nennet. So bezeichnet man z. B. einen Gesang, der die höchsten Töne enthält, welche die menschlichen Singorgane hervor bringen können, und die nur Frauenzimmer oder Knaben zu erreichen fähig sind, mit dem Namen Diskantstimme; die um eine Quarte oder Quinte tiefere nennet man Altstimme, beyde zur

\*) Die Hebräer übten dergleichen Tänze schon unmittelbar nach ihrem Auszuge aus Aegypten aus, wie man aus dem 2 B. Mos. Cap. 32. W. 18 siehet. Daß sich diese Gewohnheit, Gesang und Tanz unter Instrumentalbegleitung zu vereinigen, unter den Juden viele Jahrhunderte erhalten habe, scheint die Stelle im 6ten Cap. des 2ten Buches Samuelis zu beweisen, in welcher der König David vor der Bundeslade tanzend vorgestellt wird. Die Griechen hatten den Singetanz ebenfalls sehr früh den Aegyptiern nachgeahmt; siehe *Symphonia.*

sammen aber werden mit dem Namen der hohen Stimmen bezeichnet, so wie man hingegen den Umfang der Töne, welcher nur erwachsenen Mannspersonen eigen ist, die tiefen Stimmen nennet, und sie nach der besondern Beschaffenheit ihrer Tiefe in die Tenor- und Bassstimme unterscheidet.

Die Diskantstimme oder der Diskant, von den Italiänern Soprano genannt, erfordert im Chorgeänge einen Umfang der Töne von dem eingestrichenen *c* bis zum zweygestrichenen *g* oder *a*. Im Sologebänge oder in der Arie, bey welcher sich der Tonsetzer gemeinlich nach dem Umfang der Stimme des Solofängers richtet, für welchen er die Arie fest, steigt der Diskant zuweilen bis ins dreygestrichene *c* oder *f*. Der Umfang der Altstimme erstreckt sich gewöhnlich von dem ungestrichenen *g* bis zum zweygestrichenen *d* oder *e*; der Tenor vom kleinen *c* bis zum eingestrichenen *g*, und der Bass von dem großen *f* bis zum eingestrichenen *d* oder *e*. Ueberdies ist man gewohnt den Sopran und Alt noch insbesondere in den hohen und tiefen zu unterscheiden. Eine Sopranstimme, die sich in der Höhe nicht über das zweygestrichene *f* oder *g* erstreckt, und die alsdenn gemeinlich bis zum ungestrichenen *a* herabsteigen kann, nennet man mezzo soprano, und diese Stimme ist von dem so genannten hohen Alte nicht verschieden. Wenn die Altstimme eine Tiefe bis zum ungestrichenen *f* erlangt, sich aber in der Höhe nur bis zum eingestrichenen *h*, oder höchstens zum zweygestrichenen *c* erstreckt, nennet man sie einen tiefen Alt. Unter den männlichen Stimmen trifft man zuweilen solche an, die bey der zum Tenore nöthigen Höhe sich zugleich bis hinab zu dem tiefen Tönen der Bassstimme erstrecken. Eine solche Stimme wird von den Italiänern Baritono, und von den Franzosen Basse talle oder auch Concordant genannt.

Die menschliche Stimme hat noch außer dem wichtigen Vortheile, daß dabey die Folge der Töne zugleich mit Worten verbunden werden kann, welche den Gegenstand der

auszudrückenden Leidenschaft schildern, und wovon schon in dem Artikel Gesang geredet worden ist, noch so manche Vorzüge vor allen Instrumenten, daß man nicht allein dem Gesänge überhaupt den Vorzug über die Instrumentalmusik einräumet, sondern auch jede Singstimme, sie mag in einem Tonstücke vorkommen, in welchem sie wolle, als die Hauptstimme anerkennt, der alle Instrumentalbegleitung untergeordnet seyn muß. Der Ton der menschlichen Stimme ist nicht allein weit schmeidiger und zu feinem Modifikationen der Stärke und Schwäche gefähig, als der Ton der Instrumente, sondern er ist auch in Ansehung seines leidenschaftlichen Ausdruckes so mannigfaltig, als mannigfaltig die Leidenschaften sind, die dadurch ausgedrückt werden können, und die Art der Schwingungen der Lufttheile, die er veranlaßt, scheinen weit eindrucklicher zu seyn auf die feinem Saiten uners Ohres, als die von Instrumenten hervorgebrachten Arten der Oscillationen.

Weil von dem Gesänge überhaupt schon in einem besondern Artikel gehandelt worden ist, so will ich hier nur noch bemerken, daß diejenigen, welche die körperliche Beschaffenheit der Organe des Gesanges näher kennen lernen wollen, die Gelegenheit dazu in den Lehrbüchern über die Zergliederungskunst des menschlichen Körpers suchen müssen. Etwas wenigens hiervon findet man in Kirchers Musurgia, Lib. I. Cap. XI. Eine wichtige Abhandlung von den Singstimmen, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen, von dem Herrn D. Friedr. August Weber zu Heilbronn, ist in der allg. musikal. Zeitung vom Jahre 1800, und zwar in dem 44ten und folgenden Stücken enthalten.

**Singstücke.** Der allgemeine Name derjenigen Tonstücke, die für den Gesang bestimmt sind. Es gehören dahin

- 1) der Choral, der sich von allen übrigen Arten der Singmusik durch eine höchst einfache Form der Melodie unterscheidet; siehe Choral;

2) die Lieder, die in den Figuralgesang eingekleidet sind, und entweder ohne alle Instrumentalbegleitung, oder unter der Begleitung eines Clavierinstrumentes, einer Gitarre, einer Harfe u. s. w. gesungen werden.

3) die Motetten, eine Gattung vierstimmiger Liederstücke für den Gesang, ohne Instrumentalbegleitung; und

4) die besondern Singstücke mit Instrumentalbegleitung, aus welchen das Oratorium, die Cantate und die Oper bestehen, und die auch einzeln in der Kammer- oder Concertmusik ausgeübt werden, als

a) das Recitativ und Akkompagnement;

b) die Arie nebst dem Duette, Terzette, Quattro u. s. w. und

c) das Chor.

Von allen diesen Arten und Gattungen der Singstücke wird in besondern Artikeln gehandelt, so wie überhaupt alles dasjenige, was über die Singstücke überhaupt und insbesondere zu bemerken ist, schon in den Artikeln Singkomposition, Gesang, Arie, Chor u. s. w. enthalten ist.

**Sirenen**, waren nach der griechischen Götterfabel drei Töchter des Nephelous, die sich an den Küsten Siciliens aufhielten, und durch ihren süßen und bezaubernden Gesang die Vorbeifahrenden an sich lockten, und sie hernach erwürgten. Sie werden als Mißgestalten mit Flügeln beschrieben, und ihre Namen sind Leukosia, Ligea und Parthenope.

**Sireplica**, man wiederhole; z. E. si replica il Minuetto primo, man wiederhole die erste Minuet.

**Sister**. Man darf dieses anjcht gebräuchliche Saiteninstrument nicht mit dem Sistrum der Alten verwechseln, von welchem in dem folgenden Artikel gehandelt wird.

Die moderne Sister, die man auch zuweilen die deutsche Gitarre nennet, und an welcher seit einiger Zeit nicht nur in Frankreich, sondern auch hin und wieder in Deutschland, die Liebhaberey sehr zugenommen zu haben scheint, ist

aus der alten deutschen Zither von vier Saiten entstanden, und in Frankreich vervollkommenet worden.

Ton und Spielart, so wie auch das Corpus dieses Instrumentes haben die größte Aehnlichkeit mit der französischen Gitarre; auch ist es, so wie die Gitarre, bloß zur Begleitung des Gesanges geeignet.

Man beziehet die Sister mit sieben Darmsaiten, von welchen die drey tiefsten überspannen sind. Diese Saiten werden in die Töne

G c f g c e g

gestimmt, die man aber in der Tonschrift, um nur einen einzigen Schlüssel, und zwar den Violinschlüssel, nöthig zu haben, um eine Oktave höher, nemlich so vorstellt:



In den Hals der Sister sind nach den verschiedenen Tonabtheilungen des Griffbrettes Löcher gebohrt, in welche der Stiel eines metallenen Bügels, der mit feinem Luche gesichert ist, und sich auf die Saiten aufsetzt, gesteckt, und auf der Rückseite vermittelst einer Schraube befestigt werden kann. Dieser Bügel macht demnach einen beweglichen Sattel aus, wodurch die bloßen Saiten mehr oder weniger verkratzt, oder in höhere Tonarten gestimmt werden können. Wenn man daher den Bügel in dem ersten Loch befestigt, so erhalten die vorhin angezeigten bloßen Saiten die Stimmung:

Gis cis fis gis cis eis gis;

wird er im zweiten Loch befestigt, so entsethet die Stimmung:

A d g a d fis a u. s. w.

Hierdurch gewinnt man den Vortheil, daß das Instrument weit leichter zu erlernen ist, als die Gitarre, weil sich durch diese Einrichtung die Fingerfessung in allen Tonarten gleich bleibe.

Beym Spielen wird die Sister von einem daran befestigten und über die Schultern gezogenen Bande gehalten. Die drey überspannen

nen Saiten werden mit dem Dau-  
men, und die übrigen mit den  
drey folgenden Fingern gerissen.

**Sistrum.** Das Liebingsinstrument  
der alten Aegyptier, welches noch  
heut zu Tage in Aegypten und  
Abyssinien gebräuchlich ist. Es  
bestehet aus einem metallenen in  
ovale Form gebogenen Reife, der  
einen Stiel zum Angriffe hat. Mits-  
ten durch diesen Reif gehen metals-  
lene Stäbe, die sich in weiten  
Löchern leicht hin und her bewegen,  
und beym Tanze oder bey einer  
andern absichtlichen Bewegung des  
Instrumentes mehr ein Geräusch,  
als bestimmte und unter einander  
in gewissen Verhältnissen stehende  
Töne hervorbringen.

**Sitace,** man schweigt. Diese Worte  
pflegt man in die Notenstimmen  
zu setzen, wenn das Instrument  
bey einem ganzen Satze des Tons-  
stückes nicht mitspielen soll, z. E.  
Larghetto si tace.

**Sitioines,** wurden bey den alten  
Ähmern diejenigen Blasinstrumenten  
genannt, die bey den Leichen-  
begängnissen zu blasen pflegten.

**Sitten.** „Ein beträchtlicher Theil  
„der Kunst der Griechen, von ihnen  
„Hermosmenon genannt, welcher  
„daruin bestand, daß das Anstän-  
„dige in jeder Art gewählt wurde,  
„und daß man nicht jeder Empfin-  
„dung, jedem Gegenstande, jedem  
„Charakter, alle Formen gab, die  
„sie annehmen konnten; sondern  
„daß man sich auf dasjenige ein-  
„schränkte, was nicht nur dem  
„Subjekte, sondern auch der Ver-  
„anlassung, den Personen, und  
„überhaupt den Umständen gemäß  
„war.“ (Aus Rousseau's Dic-  
tionnaire.)

Unter Sitten verstand man auch  
noch bey den Griechen die Bear-  
beitung eines Tonstückes zur Ein-  
heit.

**Sitz der Akkorde.** Man versteht  
bey darunter die Stufen der Tons-

leiter, welche die Grundstimme ent-  
halten muß, wenn dieser oder jener  
Akkord gebraucht werden soll. So  
kann z. B. der Akkord der vermin-  
derten Septime nur auf dem un-  
terhalbten Tone der weichen Tonart  
gemacht werden; daher sagt man,  
er habe auf dieser Stufe seinen  
Sitz. Den Sitz aller in der Har-  
monie gebräuchlichen Akkorde findet  
man in der Tabelle der Akkorde,  
die dem Artikel Akkord beyge-  
fügt ist.

**Sixtinische Kapelle.** Mit dies-  
sem Namen wird zuweilen die sehr  
ansehnliche päpstliche Kapelle be-  
zeichnet, \*) die bloß aus einer  
gewissen Anzahl von Sängern be-  
stehet, von welchen nicht nur die in  
der Peterkirche und in der so  
genannten sixtinischen Kapelle ge-  
wöhnliche Figuralmusik ohne Instru-  
mentalbegleitung aufgeführt wird,  
sondern die auch, weil sie zugleich  
Kaplane des Papstes sind, alle bey  
dem römisch-katholischen Gottes-  
dienste zur Liturgie gehörigen Ges-  
änge singen.

Die ganze Gesellschaft erscheint  
bey dem Gottesdienste in einem  
geistlichen Amte; oder Ordensha-  
bite. Sie hat einen eigenen Ka-  
pellmeister zum Anführer, und ei-  
nen Dechant zum Oberaufsicher, von  
welchem letztern jedes neue, in die  
Gesellschaft einrückende, Mitglied  
in Pflicht genommen wird.

Die päpstliche Kapelle hat ihre  
eigenen Statuten, in welchen theils  
die zum Dienste derselben gehörigen  
Berrichtungen, theils die bey Ver-  
nachlässigung desselben festgesetzten  
Strafgelder, theils auch die ver-  
schiedenen Arten der Vertheilung  
der zufälligen Einkünfte, bestimmt  
sind. \*\*) Sie wurden im Jahre  
1545 von dem Papste Paul III  
von neuem errichtet, nachdem die  
ältern von Clemens VIII festge-  
setzten Satzungen dieser Gesellschaft  
im Jahre 1527 bey Gelegenheit der

\*) Ob diese Gesellschaft von einem bestimmten Papste, die den Namen Sixtus führten,  
errichtet, und deswegen die sixtinische genannt worden ist, oder ob dieser Name daher  
entstanden ist, daß man eine bestimmten Kirchen, in welchen sie gemeinlich ihr Amt ver-  
richtet, die sixtinische Kapelle nennet, kann ich aus Mangel dazu nöthiger Hülfquellen  
nicht mit Gewißheit angeben.

\*\*) Man findet diese Statuten in der speyerschen musk. Realzeitung, woselbst mit dem  
Einrückten derselben im 3ten Stücke des Jahrganges von 1790 der Anfang gemacht wor-  
den ist.

damaligen Kriegsunruhen verloren gegangen waren.

**Smorzando**, oder **Smorzato**, ausgeleibt, zeigt an, daß bey der Stelle, wo dieses Wort, welches gemeinlich in Smorz. abgekürzt wird, steht, der Ton bis zum völligen Erlöschen abnehmen soll.

**Soave**, oder **Soavemente**, lieblich, angenehm.

**Society of ancient Music**, siehe Akademie der Musik.

**Sol**. Diese Sylbe bezeichnete in der Solmisation des Guido jederzeit die fünfte Stufe eines so genannten Hexachordes, oder es wurde vielmehr bey den Singübungen ohne Text, auf einer solchen fünften Stufe jederzeit statt des Buchstaben, der den Ton bezeichnete, die Sylbe sol gesungen. **S.** Solmisation und Hexachord.

Heut zu Tage bezeichnen die neuern Solmisationen mit dieser Sylbe den Ton g.

**Solcional**, s. **Solcional**.

**Sol fa**. - Diese beyde Sylben bezeichnen in der Solmisation diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone c nicht mehr sol, sondern fa gesungen werden mußte. Dieses mußte geschehen, wenn der Ton c, auf welchen in dem Hexachord von f die Sylbe sol fiel, herunter in den Ton h trat, und also die Modulation aus dem Hexachord von f in das Hexachord von g geführt wurde. Weil nun in diesem Falle der Ton c gegen den darauf folgenden Ton h das obere Ende des halben Tones ausmachte, so mußte auf demselben nunmehr auch fa gesungen werden. **S.** Solmisation.

**Solfeggio**, bezeichnet ein Tonstück zur Übung im Gesange, welches mit keinem Texte verbunden ist. Man bedient sich solcher Tonstücke, theils um den Anfänger die Intervallen sicher treffen und rein intoniren zu lehren, theils auch um die Gelangorgam des schon geübten Sängers im Vorzuge aller Arten der Solmisationen zu üben.

**Solfeggiren**, oder **Solmisation**, bedeutet seinem Ursprunge nach, bey den ersten Übungen im

Gefange, die Noten anstatt eines Textes mittelst der Aussprache der sechs Aretinischen Sylben a r o mi fa sol la absingen. \*) Anseht aber versteht man darunter das Abhängen der Noten vermittelst willführlicher Benennungen derselben. Weil bey uns Deutschen größtentheils die Töne nicht mehr mit den Aretinischen Sylben, sondern nach der ältern, vom Papste Gregor dem Ersten eingeführten Art, mittelst der bloßen Buchstaben c d e f g a h bezeichnet werden, die man auch anstatt des Textes in den ersten Übungen im Gesange ausspricht, so bedient man sich auch oft zur Bezeichnung eines solchen Gesanges ohne Text des Ausdruckes **A b c d e f g a h**.

Außerhalb Deutschland, ja selbst noch in einigen Gegenden desselben, wird mit den sechs Aretinischen Sylben solfeggirt, denen man, um die Mutation zu vermeiden, die siebente Sylbe li hinzugefügt hat. Für uns, da wir die Töne bloß mit einfachen Buchstaben bezeichnen, ist diese Art zu solfeggiren in mehr als einer Rücksicht nicht brauchbar. Aber auch das Solfeggiren mit diesen Buchstaben hat seine eigenen nachtheiligen Seiten. Nicht zu gedenken, daß der Anfänger mit diesen Buchstaben bloß in der Aussprache der beyden Vokale e und a, in den Sylben ce de e ef ge a ha, geübt wird, zeigt sich ein besonderer Uebelstand in solchen Tonarten, die viele Kreuze vorgezeichnet haben, in den vielen für den Gesang unbequemen und dabey unangenehmen Sylben is, die durch die Töne is, eis, gis u. s. w. zum Vorschein kommen. Dieser Uebelstand hat den sel. Kapellmeister **Graun** veranlaßt, zu den Singübungen die sieben Sylben da mi ni po tu la und be vorzuschlagen, in welchen alle Vokale enthalten sind.

Nach **Graun's** Idee sollten diese Sylben eigentlich die Tonleiter c d e f g a h bezeichnen, und den ersten Buchstaben derselben sollte, wenn der Ton mittelst eines Kreuzes erhöht würde, die Sylbe es, wenn

\*) **S.** Solmisation.

er aber vermittelst eines b erniedriget würde, die Sylbe as angehängt werden. Durch eine solche Anwendung dieser Sylben würde aber der Nachtheil entstanden seyn, daß sich der Anfänger jede Note unter zweyerley Namen hätte vorstellen müssen, z. E. die Note c unter diesem Namen c und zugleich unter dem Namen da; überdies würden in solchen Tonarten, die viele Kreuze oder Be vorgezeichnet haben, die vielen Sylben, die sich sodann mit es und as endigen müssen, den Sprachwerkzeugen unbequem geworden seyn, wie z. E. in e dur

e h̄is ḡis a h̄ cis dis e  
ni pos tes la be des mes, ni  
oder in as dur

as b c des es f g as  
las bas da mas nas po tu las.

Diese beyden Nachtheile waren es ohne Zweifel, die unsern, um den Gesang sich sowohl durch Schriften, als durch mündlichen Unterricht, so verdient gemachten Hilfer veranlaßt haben, in seinen Anweisungen zum musikalisch, richtigen und musikalisch, zierlichen Gesange, sich der sieben Grauschen Sylben zum Solfeggiren zu bedienen, ohne daß sie zugleich Zeichen der Töne selbst abgeben, sondern nur als ein ganz willkührlicher Text gebraucht werden. Viele Singmeister lassen ihre Scholaren auch nur über den Vokal a solfeggiren. In diesem Falle entsteht aber gemeiniglich der Nachtheil, daß die Organe der Stimme zu wenig in der Aussprache der andern Vokalen und der stummen Buchstaben geübt werden, und daß bey anhaltendem Singen immer ein anderer Vokal, als das a, mit durchsicht.

Die Hauptabsicht des Solfeggirens, es geschehe auf welche Art es wolle, ist, dem Anfänger die Töne rein in toniren, und die Intervallen nebst der Eintheilung der Noten nach ihrem Zeitmaße, sicher treffen zu lehren.

Soli. Dieses Wort findet man hier und da in solchen Stimmen, die nicht durchgehends obligat gesetzt sind, wie z. B. die Hörner oder Hoboen, in der Sinfonie, und es

zeigt an, daß die Stimme, bey derjenigen Stelle, wo es steht, sich, mit einer andern Stimme vereinigt, werde als eine Hauptstimme hören lassen.

Soli. Dieses sind die beyden Aretinischen Sylben, wodurch in der Solmisation diejenige Mutation bezeichnet wurde, nach welcher auf dem Tone d, wenn die Melodie aus dem Hexachorde g ins Hexachord f sich absteigend bewegte, nicht die Sylbe sol, sondern la, gesungen werden mußte. Siehe die im Artikel Solmisation befindliche Tabelle.

Solmisation. Man versteht darunter die Benennung der Töne vermittelst der Sylben ut re mi fa sol la heuvt Solfeggiren, die der Benediktiner, Mönch Guido aus Arezzo, in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts bey Gelegenheit seiner Vergrößerung des alten Ton-systemes der Griechen eingeführt hat. Zu Anfange des elften Jahrhunderts bediente man sich noch der funfzehn Töne des griechischen Ton-systemes, die unter sich nach Tetrachorden, das ist, nach Tonslettern von vier Stufen, verbunden waren, und in welchen jederzeit die erste Stufe zur zweyten einen großen halben Ton, die übrigen Stufen aber ganze Töne enthalten mußten. \*) Guido vermehrte diese Töne in der Tiefe mit dem großen G, in der Höhe aber mit den Tönen b h̄ c̄ d̄ und e; weil aber diese neuen Töne nicht in das alte, aus Tetrachorden verbundene, System paßten, das heißt, weil mit dem angenommenen tiefern Tone G weder ein Tetrachord angefangen, noch die neuen höhern Töne b h̄ c̄ d̄ e auf eine schickliche Art mit dem alten Systeme vereinigt werden konnten, so sah er sich genöthiget, dem ganzen Ton-systeme eine andere Einrichtung zu geben.

Die Verbindung eines Ton-systemes nach Tetrachorden hatte ihre besondere Schwierigkeiten wegen des halben Tones, den die beyden ersten Stufen des Tetrachordes enthalten mußten. Um theils diesen

Schwierigkeiten auszuweichen, theils das System mit dem neuen tiefern G anfangen zu können, theils Suido die Töne in sieben Herachorde, das ist, in sieben Tonleitern

G A H C D E,

C D E F g a,

F g a b  $\overline{c d}$ ,g a h  $\overline{c d e}$ , $\overline{c d e f}$   $\overline{g a}$ , $\overline{f g a b}$   $\overline{c d}$ , $\overline{g a h c}$   $\overline{d e}$ .

und bildete demnach ein neues System von zwey und zwanzig Tönen aus Herachorden.

Um nun bey dieser neuen Einrichtung die Singschüler auf den im Herachord befindlichen halben Ton aufmerksam zu machen, bediente er sich des folgenden Mittels. Er nahm aus dem damals sehr bekannten Hymnus an den heiligen Johannes,

Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum



oder



Sobald hingegen im Gesange eine solche Sexte oder ein solches Herachord überschritten wurde, mußten die Sylben verwechselt oder vertirt werden, damit mi fa wieder



tern von sechs Stufen, ab, in welchen der halbe Ton jederzeit zwischen der dritten und vierten Stufe enthalten ist, nemlich

Solvo polluti

Labii reatum

Sancti Johannes.

die Anfangssylben der sechs ersten Zeilen, nemlich ut re mi fa sol la, und legte sie dem Herachorde unter, so daß die Sylben mi fa allezeit unter die dritte und vierte Stufe oder unter den Fortschritt des halben Tones zu stehen kamen. So lange nun kein Herachord in der Melodie überschritten wurde, hielt jeder Ton in der Colmifation seine ihm eigenthümliche Sylbe, j. E.

unter den halben Ton zu stehen kam; und dann konnten die Stufen die einen ganzen Ton fortschritten auch mit den übrigen Sylben bezeichnet werden; j. E.



Diese Mutation veranlaßte verschiedene Regeln, nach welchen der Wechsel der Sylben bey den im Gesänge vorkommenden halben Tönen, bey welchen das Hexachord überschritten wurde, eingerichtet werden mußte. Ohngeachtet dieser Regeln konnten dennoch bey der Mannigfaltigkeit des Gesanges die Sylben mi und fa nicht immer bey den vorkommenden halben Tönen angewendet werden, ohne den angehenden Sänger zu verwirren; man sah sich daher genöthiget, sich anstatt der Sylben mi fa unter gewissen Einschränkungen auch der Sylben la fa bey der Fortschreitung eines großen halben Tones zu bedienen.

Durch das Zusammenschleben der Hexachorde in dem neuen Tonstrome kamen diejenigen Benennungen der Töne zum Vorschein, deren man sich noch hin und wieder bedient. Um diese Benennungen den Anfängern faßlich zu machen, lehrte sie Guido nach den Fingern der linken Hand abzählen. Er eignete dem Daumen die ersten drey Töne des tiefsten Hexachords, nemlich G A und H, dem Zeigefinger die Töne C D E und F, u. s. w. zu; \*) man kann aber auch die Art der Zusammensetzung dieser Sylben, aus folgender Tabelle sehen.

\*) Wem daran gelegen ist, dieses Abzählen nach der so genannten *mano harmonica* genauer kennen zu lernen, findet eine solche Hand in Kupfer gestochen in dem ersten Bande von Niglers musikalischer Bibliothek, Th. 3. S. 24; und in Kirchers *Musurgia*, T. 1. p. 116.

	e							la
	d							la fol
Halber Ton	c							fol fa
	h (b)							mi
Halber Ton	b							fa
	a					la		mi re
Halber Ton	g					fol		re ut
	f					fa		ut
	e				la	mi		
Halber Ton	d			la	fol	re		
	c			fol	fa	ut		
Halber Ton	h (b)					mi		
	b				fa			
Halber Ton	a			la	mi	re		
	g			fol	re	ut		
Halber Ton	f			fa	ut			
	e	la	mi					
Halber Ton	d	fol	re					
	c	fa	ut					
Halber Ton	H (B)	mi						
	A	re						
	G	ut						

Erstes Hexachord      Zweites Hexachord      Drittes Hexachord      Viertes Hexachord      Fünftes Hexachord      Sechstes Hexachord      Siebentes Hexachord

### Anmerkung.

Der in jedem Fache des Tones h in ( ) eingeschlossene Buchstabe b bedeutet weiter nichts, als daß der Ton h ebendem ebenfalls b genannt, und nur durch das Benwort mi von dem b, welches b fa hieß, unterschieden wurde.

Man wird nun die Ursache einsehen, warum nach der ältern Beschreibung der Töne, z. E. der Ton c mit c fa ut, der Ton e mit e la mi, u. s. w. bezeichnet wird.

Diese Solmisation konnte nur so lange mit Nutzen und Bequemlichkeit gebraucht werden, als man die alten diatonischen Tonarten ausübte; sobald aber das Tonssystem durch die

so genannten chromatischen und enharmonischen Töne erweitert, und die Tonarten der Alten um einen oder mehrere Töne höher oder tiefer versetzt wurden, entstanden dadurch besondere Schwierigkeiten, daß die Solben mit allen Mutationen mit jeder transponirten Tonart zugleich transponirt werden mußten. Dieses veranlaßte, daß unsere Vorfahren,

ren, nach vielen darüber geführten Streitigkeiten, \*) die Solmisation verließen, die Töne bloß mit den schon von dem Pabst Gregorius Magnus eingeführten Buchstaben benannten, und nach denselben ohne Mutation folgten, welche Gewohnheit noch bis jetzt beyhalten worden ist. In Italien und Frankreich, und in einigen Gegenden Deutschlands hat man die Solmisation, jedoch mit vielen Abänderungen, noch beygehalten. Man behielt die sechs Aretinischen Sylben bey; damit man aber ebenfalls der Mutation überhoben wurde, bezeichnete man den siebenten Ton der Oktave mit der Sylbe si. In den Niederlanden nahm man zur Bezeichnung der sieben Töne bey dem Solfeggiren die Sylben bo co di ga lo ma ni an, die man die Vobisation oder Vocedisation, oder auch vooes belgicæ und Solmatio belgica nennet, deren Erfindung einem Hubert Baerant zugeschrieben wird. Die so genannte Vebisation, die von Dan. Hiller vorgeschlagen wurde, bestand aus den Sylben La, Bs, Cs, De, Me, Fe, Ge.

Endlich hat man auch noch, um sich wohlthätiger Sylben zum Solfeggiren zu bedienen, die so genannte Damenisation, von der Erfindung des Kapellmeisters Braun, bey welcher den Tönen folgende Sylben untergelegt werden,

c d e f g a h | c  
da me ni po tu la be | da

deren Anfangsbuchstaben die zwey Buchstaben es hinzugefügt werden, wenn die Note durch ein Kreuz einen halben Ton erhöht wird, als des, mes, nes, u. s. w. Wird hingegen die Note durch ein b einen halben Ton erniedriget, so setzt man zu dem ersten Buchstaben die beyden Buchstaben as; als das, mas, nas, u. s. w.

Dieser Braunschen Sylben hat sich auch Hiller (jedoch mit eini-

ger Abänderung) in seiner Anleitung zum musikalisch richtigen Gesänge bedient.

Auch die alten Griechen hatten schon eine Art der Solmisation, der sie sich entweder bey ihren Singübungen, oder wenn eine Melodie ohne Worte geungen werden sollte, bedienten. „Wenn sie“ (sagt Forkel in seiner allg. Geschichte der Musik, Th. 1. S. 371) „bey solchen Gelegenheiten die langen Namen ihrer Töne, z. B. Pros, Lambanomenos, Hypaton u. s. f. hätten brauchen sollen, so würden ihre Singübungen sehr beschwerlich geworden seyn. Die Namen ihrer Buchstaben konnten nicht besser dazu dienen, weil sie ihrer vielen Verkümmelungen wegen nothwendig durch Nebenworte hätten unterschieden werden müssen. Die Griechen wählten daher zu dieser Absicht die vier Sylben Ta, Ty, Tw, Ts, und sangen damit die vier Töne ihrer verschiedenen Tetrachorde. Die erste Note eines jeden Tetrachords hieß Ta, die zweyte Ty, die dritte Tw, und die vierte, wenn sie nicht die erste des folgenden Tetrachords war, Ts. Wurde aber ein neues Tetrachord mit der letzten Note des ersten angefangen, so hieß sie nicht Ts, sondern Tw. Dies war eine Art von Mutation, ungefähr von eben der Art, wie sie sich in der Griechischen Solmisation des Hexachords findet.“

Solo, bezeichnet ein ausgeführtes Konzil für ein durchgehendes concertirendes Instrument, welches von einer Grundstimme begleitet wird. Man unterscheidet ein solches Konzil durch den Namen Solo von einer andern Art zweystimmiger Instrumentalkonzile, in welchen beyde Stimmen zugleich concertirend sind, und die man Duette nennet.

Das Solo, es sey gesetzt für welches Instrument es wolle, gehört

\*) Die letzte Streitigkeit darüber führten im zweyten Jahrzehente des vorwähnten Jahrhunderts Mattheson und Buttstedt. S. Matthesons Neuvermehretes Orchester, und J. H. Buttstedts Ut, re, mi, fa, sol, la, tota Musica et harmonia aeterna; oder neu eröfnetes, altes, wahres einziges und ewiges Fundamentum musicae etc. Erfurt 1717.

unter die Gattungen der Sonate \*) und besteht aus drey verschiedenen Sätzen, von denen eigentlich ein jeder insbesondere einen bestimmten und durchgehaltenen Charakter haben, oder den Ausdruck einer Empfindung bis zur völligen Ausgiefung des Herzens enthalten muß. Sehr oft wird aber dieses Kunststück zu einem bloßen mechanischen Spielwerke herabgewürdigt, welches weiter nichts darstellt, als einen Verweis, daß der Ausführer desselben Fertigkeit der Finger oder der Zunge besitze.

Unter allen Kunststücken für oblige Instrumente verlangt das Solo den delicatsten und am mehresten ausgebildeten Vortrag, theils, weil die Solostimme nicht so sehr, wie bey dem Concerte oder wie bey den mehrstimmigen Sonaten, durch die übrigen Stimmen gedeckt wird, theils und hauptsächlich, weil es den Ausdruck einer gewissen Empfindung mit ihren Modifikationen in einem ununterbrochenen Zusammenhang enthält, und überhaupt, als Sonate, mehr fürs Herz, als fürs Ohr gesetzt ist.

Sey es auch, daß man, ohne in Widerspruch mit dem allgemein angenommenen Begriffe der Kunst zu gerathen, zugeben könnte, das Concert sey bestimmt, dem Virtuosen Gelegenheit zu geben, mehr zu glänzen als zu rühren; so ist es doch eine ausgemachte Sache, daß er im Solo mehr rühren als glänzen müsse. Das Solo verlangt als Sonate mehr einen Zusammenhang charakteristischer Melodie, als eine Folge nichts bedeutender Passagen; überdies noch läßt nicht einmal der durch kein Ritornell getrennte enger Zusammenhang der Melodie des Solo so viel Passagen und Anhäufung von Schwierigkeiten zu, wie im Concerte, weil dem Ausführer die Gelegenheit benoms-

men ist, sich von der Anstrengung, die mit dem Vortrage solcher Schwierigkeiten gemeiniglich verbunden ist, so wie im Concerte während des Ritornells, zu erholen. Da es also keinem Zweifel unterworfen ist, daß das Solo der Absicht der Kunst mehr entspricht, als das Concert, und da es bekannt genug ist, daß die Virtuosen, die ohngefähr in der Mitte des vorwährenden Jahrhunderts blüheten (und zwar ohne Zweifel aus den vorhin angeführten Gründen) sich weit öfterer und weit lieber mit dem Solo, als mit dem Concerte hüten ließen, \*\*) so scheint die feste Anhänglichkeit unserer modernen Virtuosen an das Concert, und ihre Abneigung, sich vermittelst des Solo hören zu lassen, dem so sehr gepriesenen Geschmacke der Zeit eben kein tiefes Kompliment zu machen. Kurz, die außerordentliche Vorliebe fürs Concert, und die gänzliche Vernachlässigung des Solo zeigt (wenigstens in Rücksicht auf die Virtuosen) mehr von dem Verfall, als von dem Emporstreben eines feinen Geschmacks.

Man ist gewohnt mit dem Worte Solo auch noch anzudeuten, daß in solchen Stimmen, die nicht durchgehends obligat gesetzt sind, wie z. B. die Hörner, Hoboen, oder Fagotte in der Sinfonie, bey der mit diesem Worte bezeichneten Stelle die Stimme den Hauptgesang allein führen werde, und daß sich der Ausführer derselben darnach einzurichten habe. Man findet es in solchen Stimmen auch oft in der mehrern Zahl (Soli) gebauht, und alsdenn zeigt es an, daß sich noch eine oder mehrere Stimmen mit dem Vortrage der im Satze vorhandenen Hauptmelodien beschäftigen werden.

Auch die Hauptperioden eines Concertes, mit welchen sich der

\*) Daher führt auch z. B. das Solo für die Violine gewöhnlich die Aufschrift: Sonata per il Violino Solo.

\*\*) Sollte es, für diejenigen, die sich jener Zeit nicht erinnern können, wohl nöthig seyn, diese Behauptung zu beweisen? — Den Beweis enthalten die hinterlassenen Tonstücke der Virtuosen aus jenem Zeitalter; man vergleiche nur die Anzahl der Sonaten, die sich zu dem oben angezeigten Besufe z. E. ein Eman. Bach, ein Vanda, Pugnani, oder ein Scherer für die Oboe und ein Kleinrecht für die Föte u. s. w. sehten, gegen die Anzahl ihrer Concerte, so bedarf es keines weitern Beweises.

Concertspieler zwischen den Ritornellen hören läßt, werden mit dem Worte Solo bezeichnet. Man pflegt daher in den Concertstimmen nicht allein bey dem Schlusse des Ritornelles den Eintritt der Concertstimme mit Solo zu bezeichnen, sondern man nennet auch die ganze Hauptperiode, die der Concertspieler zwischen zwey Ritornellen vorzutragen hat, ein Solo, und sagt daher z. B. das erste oder zweyte Solo des ersten Allegro ist sehr lang.

**Solosänger, s. Chor.** Uebrigens findet bey dem Solosänger das nemliche Statt, was in dem folgenden Artikel von dem Solospieler bemerkt wird.

**Solospieler,** nennet man überhaupt einen jeden Instrumentisten, der sich besonders zum Vortrage concertirender Stimmen gebildet hat, und pflegt ihn in dieser Rücksicht dem Ripienspieler entgegen zu setzen, der sich mit dem Vortrage der Ripien- oder Füllstimmen beschäftigt. Die Erfordernisse des Solospielers im Gegenstze mit den Erfordernissen des Ripienisten bestehen hauptsächlich in mehr Feinheit des Tones und der Modifikationen seiner Stärke und Schwäche, in einem delicatern und mehr ausgebildeten Vortrage, und in den feinem Mancirungen der Modifikationen der auszudrückenden Empfindung, und sind in den dahin einschlagenden Artikeln dieses Werkes zerstreut. Ueberdies hat der Solospieler das Recht, jede Solostimme (ohne jedoch den von dem Tonsetzer ihr ertheilten Charakter zu verwischen) nach seiner individuellen Empfindungsart vorzutragen, und sie bey gewissen Stellen mit willkürlichen Manieren auszuzytzen. \*) Hier ist daher nur noch zu bemerken, daß man zwar längst eingesehen habe, daß ein guter Solospieler nicht so weit über den Ripienspieler erhaben sey, als es gemeinlich das Ansehen gewinnt, und daß es schwer halte einer gewissen Anzahl guter Solospieler eine eben so große Anzahl guter Ripienisten entgegen zu stellen. Ohngeachtet aber dem Verstande diese Wahrheit einlench-

tend ist, sucht man sie dennoch gemeinlich wenig zu beherzigen, und behandelt den Ripienspieler (weil seine Beschäftigung im Einzelnen weniger glänzt, als die des Solospielers) gemeinlich bloß als Handlanger. Hierdurch erzeugt sich der Nachtheil, daß jeder nur als Concertspieler glänzen will, und daß das nicht minder wichtige und viel umfassende Studium des Ripienpielers immer mehr vernachlässigt wird.

Unter Solospieler wollen einige zuweilen auch einen solchen Tonkünstler verstehen, der zwey bis drey Concerte auswendig gelernt hat, mit denselben viel Aufsehen macht, wenn er mehr spielen soll, mit diesen Concerten von vorne anfängt, und nicht im Stande ist, einige Zeilen prima vista zu spielen.

**Solostimme.** Von dem charakteristischen Unterschiede der Solos- und Ripienstimme findet man das Nothwendigste in dem Artikel *Artie*. Das übrige hieher gehörige ist in den Artikeln *Solo*, *Concert*, und *Ripienspieler* enthalten.

**Solre,** bezeichnete in der Solmisation diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone *d* oder *g* nicht die Sylbe *sol*, sondern *re*, gesungen werden mußte. Bey dem Tone *d* kam dieser Fall vor, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von *g* in das Hexachord von *c* hinauf stieg; z. E.

		f	fa
la	e	—	mi
sol	d	—	re
fa	c	—	ut
mi	h		
re	a		
ut	g		

Bei dem Tone *g* hingegen traf sich dieser Fall, wenn die Melodie sich aufwärts aus dem Hexachorde von *c* ins Hexachord von *f* bewegte, z. E.

		b	fa
la	a	—	mi
sol	g	—	re
fa	f	—	ut
mi	e		
re	d		
ut	c		

Sol ut, bezeichnet in der Solmisation diejenige Veränderung der Sylben, nach welcher auf dem Tone g oder c nicht mehr sol, sondern ut, gesungen werden mußte. Vey dem Tone g trat dieser Fall ein, wenn sich die Melodie aus dem Hexachorde von c ins Hexachord von g aufsteigend fortbewegte, als:

	c	fa
	h	mi
	a	re
sol	g	— g ut
fa	f	
mi	e	
re	d	
ut	c	

Vey dem Tone c hingegen kam der Fall vor, wenn die Melodie in aufsteigender Tonfolge aus dem Hexachorde von f in das Hexachord von c ging, z. E.

	f	fa
	e	mi
	d	re
sol	c	— c ut.
fa	b	
mi	a	
re	g	
ut	f	

Sonata a tre, s. Trio.

Sonate. Die allgemeine Benennung solcher zwey, drey oder mehrstimmigen Instrumentalstücke, die aus etlichen ausgeführten Theilen von verschiedenem Charakter bestehen, und in welchen die Empfindungen eines einzigen Menschen, oder verschiedener einzelnen Personen \*) ausgedrückt werden, daher man auch bey dem Vortrage derselben jede Stimme nur einfach zu besetzen pflegt.

Soll jeder Theil einer Sonate einen sich auszeichnenden Charakter, oder den Ausdruck einer bestimmten Empfindung enthalten, so kann er nicht aus solchen locker an einander gereihten einzelnen melodischen Theilen bestehen, die zusammen, so wie es z. B. gemeintlich in dem so genannten Divertimento geschieht, ein solches Ganzes ausmachen, wel-

ches bloß ein liebliches Gemisch der Töne für unser Ohr, oder ein solches unbestimmtes Tongemälde enthält, woraus sich unsere Einbildungskraft schaffen kann, was ihr unter den lokalen Verhältnissen am lieblichsten ist, sondern ein solcher Theil einer Sonate muß, wenn er einen bestimmten und durchgehaltenen Charakter behaupten soll, aus völlig in einander greifenden und zusammenhängenden melodischen Theilen bestehen, die sich auf das fühlbareste aus einander entwickeln, damit die Einheit und der Charakter des Ganzen erhalten, und die Vorstellung, oder vielmehr die Empfindung, nicht auf Abwege geleitet werde.

Jedes ausgeführte Tonstück von bestimmtem Charakter, das ist, jedes Tonstück, welches eine bestimmte Empfindung ausdrücken soll, hat nicht bloß die Absicht, gleichsam nur den Nerven dieser Empfindung zu rühren, sondern der Zweck desselben ist, die auszudrückende Empfindung bis zu einem gewissen Grade der Sättigung oder bis zu einem gewissen Grade der Ausgießung des Herzens darzustellen. Soll dieses geschehen, und soll zugleich das Herz der Zuhörer an dem Ausdruck dieser Empfindung und ihrer Modifikationen Antheil nehmen, so muß der Stoff und die Form, in welcher er gebracht wird, so anziehend seyn, daß beyde ein sich immer mehr erhöhendes Interesse gewähren. Es ist daher bey der Sonate nicht genug, daß der Hauptsatz oder das Thema eines jeden Theils derselben den Ausdruck einer bestimmten Empfindung enthalte, sondern er muß auch, um den Stoff zur Fortdauer dieser Empfindung zu erhalten, mit den damit in Verbindung gebrachten Nebengedanken immer in neuen und interessanten Wendungen und Verbindungen zum Vorschein kommen, damit der Verlauf des Ganzen die Aufmerksamkeit fesse, und der Ausdruck der Empfindung in

\*) Es werden nemlich in der zwey-stimmigen Sonate, in welcher eine Hauptstimme von einer Grundstimme begleitet wird, das ist, in welcher nur eine Hauptstimme vorhanden ist, nur die Empfindungen einer einzigen Person, in derjenigen zwey- drey- oder vierstimmigen Sonate aber, in welchen zwey, drey oder vier Hauptstimmen enthalten sind, die Empfindungen eben so vieler einzelnen Personen ausgedrückt.

allen ihren Modifikationen für unser Herz Interesse gewinne.

Die Möglichkeit, dieses Interesse und einen bestimmten Charakter in die Sonate, als ein bloßes Instrumentalstück, zu legen, ist schon längst durch C. Ph. E. Bachs Sonate erwiesen, und in Haydns und Mozarts Werken dieser Art findet man neuere Belege für diese Behauptung. „Der Tonsetzer“ (sagt Sulzer \*) „kann bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen „der Traurigkeit, des Jammers, „des Schmerzens, oder der Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und „der Fröhlichkeit ein Monolog auszubringen; oder ein empfindsames Gespräch in bloß leidenschaftlichen Tönen unter gleichen, oder von einander abstehenden Charakteren zu unterhalten; oder bloß heftige, stürmende, oder contrastirende, oder leicht und sanft fortfließende, ergößende Gemüthsbewegungen zu schildern.“

Die Sonate begreift nach der Anzahl der verschiedenen dabey vorhandenen Stimmen, und nach der verschiedenen Behandlungsart dieser Stimmen, in wie ferne sie sich nemlich als Hauptstimmen behaupten, verschiedene Gattungen unter sich, die man mit den Namen Solo, Duett, Trio, Quartett u. s. w. bezeichnet. Von jeder dieser Gattungen wird in einem besondern Artikel gehandelt.

Unter allen Tonstücken für bloße Instrumentalmusik ist die Sonate von den Tonsetzern am fleißigsten bearbeitet worden, es sey nun, daß sie, nach Sulzers Meinung, den ersten Rang unter den Instrumentalstücken wirklich behauptet, oder es sey, daß es deswegen geschehen ist, weil sie wegen der Einfachheit der Besetzung der Stimmen auch zum Privatvergnügen kleiner Zirkel gerignet ist.

Soni mobiles, oder die beweglichen Töne, waren bey den Alten die mittlern Töne der Tetrachorde, weil nur diese in den verschiedenen

Klanggeschlechtern abgeändert werden durften. Sie wurden in drey Gattungen getheilt, nemlich

1) in Mesopycni, die in dem enharmonischen Klanggeschlechte in der Mitte des getheilten halben Tones lagen, als Parypate hypaton, (c), Parypate meson, (h), Trites synemmenon (b),

Trites diezeugmenon (c) und Trites hyperbolaeon (f). S. Tetrachord;

2) in Oxypygni und

3) in Diatonii.

Die Oxypygni sind die dritten Töne eines jeden Tetrachordes, und mit den Diatonii von gleicher Tonhöhe, und nur in Ansehung der Verbindung im Tonsysteme verschieden.

Soni kantes, (griech. Ektones,) unbewegliche Töne; so wurden bey den Griechen und Römern die beyden äußersten Töne eines Tetrachords genannt, weil sie in allen drey Klanggeschlechtern unverändertlich waren. Man unterschied sie in zwey Gattungen, nemlich in Barypycni, und Apycni. Die Barypycni waren diejenigen, welche in jedem Tetrachorde die ersten sind, z. E. Hypate hypaton, Hypate meson, Mese, Paramese und Nete diezeugmenon, \*\*) oder H, e, a, h, e; die Apycni hingegen waren diejenigen, welche mit den Tönen, wodurch die dichten Klanggeschlechter\*\*\*) gebildet wurden, nicht in Verbindung standen; z. B. Proslambanomenos, (A.) Nete synemmenon, (d,) und Nete hyperbolaeon oder unser eingestrichenes a.

Sonometre, ein Tonmaaß oder Monochord.

Sonor, nennet man einen solchen Körper, durch welchen unmittelbar ein Klang hervorgebracht werden kann; so sind z. B. die Saiten einer Violine, oder der dreyeckichte Stahl eines Triangels, oder eine Glocke, sonore Körper.

\*) S. dessen allgem. Theorie der schönen Künste, in dem Artikel Sonate.

\*\*) S. Tetrachord.

\*\*\*) Die dichten Klanggeschlechter waren das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht.

**Sons harmoniques**, bedeutet in den Solostimmen für die Violine eben so viel wie Flautino; s. Flageolet.

**Sonus**, (der Schall.) Mit diesem Worte bezeichnete man ehemals insbesondere in der römischen Kirche den Gesang: Venite, exultemus u. s. w. das ist, den 95ten Psalm.

**Sopra**, oben, ist in den Notensystemen nur bey dem Ausdrucke come sopra (wie oben) gebräuchlich, der in dem Falle vorkommt, wenn das erste Zeitmaß eines Tonstückes, nachdem es durch eine andere Bewegung unterbrochen worden ist, wieder eintreten soll.

**Sopranist**, derjenige, der den Sopran oder Diskant singt.

**Soprano**, die Diskantstimme, s. Diskant.

**Sordeline**, s. Surdeline.

**Sordino**, der Dämpfer. Ein kleines Instrument von Holz, Elfenbein oder Metall, welches so ausgearbeitet ist, daß man es über den obern Theil des Stieges eines Vogeninstrumentes schieben kann, ohne daß es die Saiten berührt; es hat deswegen drey Käse, die sich zwischen den Saiten über den Stieg schieben lassen. Der Sordin benimmt diesen Instrumenten das Rauschende, und verursacht einen schwächeren und sanfteren Ton, der zugleich eine besondere Modifikation bekommt, und sich daher sehr merklich von dem gewöhnlichen schwach intonirten Tone des Instrumentes unterscheidet. Die Tonseher bedienen sich dieser Dämpfung der Vogeninstrumente zuweilen bey Sätzen von mäßiger oder langsamer Bewegung, die einen sehr sanften, oder auch einen schwermüthigen Charakter haben. Der Satz, bey welchem die Vogeninstrumentisten die Sordine aufsetzen sollen, wird in den Stimmen mit con sordini; die Stelle aber, wo sie wieder abgenommen werden sollen, mit senza sordini oder mit si levano i sordini bezeichnet.

Wenn der Ton eines Vogeninstrumentes durch den Sordin weder schnarrend werden, noch eine ungleiche Stärke bekommen soll, so muß der Sordin sehr genau auf den Stieg passen, das ist, es muß jeder Fuß desselben auf beyden Seiten den Stieg mit völlig gleicher

Stärke umfassen, oder sich an denselben anschließen.

Es läßt sich nicht allgemein bestimmen, ob das beste Material zum Sordin Stahl, Elfenbein oder ein festes Holz sey. Auf einem Instrumente thut dieses, auf einem andern jenes eine bessere Wirkung. Jedoch ist es nöthig, daß man sich in einem Orchester durchgehends Dämpfer von einerley Material bediene, damit die Dämpfung, so viel als möglich ist, völlig gleichartig sey. Man hält die Sordine, die aus einem festen Holze verfertigt sind, zum gleichzeitigen Gebrauche für mehrere Vogeninstrumente für die besten.

Von den bey den Trompeten und Hörnern gebräuchlichen Sordinen (deren man sich jedoch nicht im Orchester, sondern nur bey Vicinien für diese Instrumente bedient) wird bey Gelegenheit der Beschreibung dieser Instrumente gehandelt; es ist daher nur noch zu bemerken übrig, daß man zuweilen die Blasinstrumente von Holz, die mit einer Stärke versehen sind, mittelst eines feuchten Schwammes, oder mittelst zusammengellter roher Baumwolle dämpfen kann, wenn beydes in die Stärke derselben gesteckt wird. Jedoch wird der Ton dadurch bey diesen Instrumenten nicht so merklich gedämpft, als es bey den Vogeninstrumenten durch den Sordin geschieht.

Viele Privatübungen auf gedämpften Vogeninstrumenten müssen angehende Tonkünstler vermeiden. Weil das gedämpfte Instrument einen viel geschmeidigern Ton giebt, so wird derjenige, der sich daran gewöhnt, alsdenn bey dem öffentlichen Vortrage einer Solostimme im Tone irre, es klingt ihm alles zu roh und grell. Und überdies verwöhnt man sich gern bey dem vielen Gebrauche des Sordin im Vogenstriche, weil das Instrument in diesem Falle, wie schon gesagt, sanfter klingt, und man die feineren Nuancirungen des Striches (die bey dem ungedämpften Instrumente nöthig sind, wenn Sanftheit des Tones statt finden soll) vernachlässiget.

**Sordo**, (fömin. Sorda) gedämpft; s. E. Clarinotto oder Oboe sordo.

das gedämpfte Clarinet oder die gedämpfte Oboe, wenn nemlich in die Stürze dieser Instrumente Baumwolle, oder ein feuchter Schwamm gesteckt wird, so wird dadurch ein schwächerer oder gedämpfter Ton hervorgebracht; Tromba sorda, die gedämpfte Trompete, u. s. w.

**Sordani.** Der italiänische Name derjenigen Instrumente, von welchen in dem folgenden Artikel Sordun gehandelt wird.

**Sordun.** Ein veraltetes Blasinstrument von Holz, welches, so wie unser Fagott, eine zweyfache Röhre hatte, und vermittelst eines Rohres intonirt wurde. Es unterscheidet sich von dem alten Fagotte oder Dolcian dadurch, daß das Corpus kleiner ist, und außer den sechs Tonlöchern für die Finger noch auf der Seite 6 Tonlöcher hat, die mit den Balken an den Händen bedeckt werden. Man bediente sich dieses Instrumentes in verschiedenen Dimensionen; die beyden größten Gattungen desselben wurden vermittelst einer solchen gebogenen Röhre geblasen, die man an dem Fagotte das *Pa* nennet; die kleinern Gattungen aber hatten über dem Rohre eine Kapsel oder Hülse mit einem Mundloche wie die Schallmeyen, und unter diese Gattungen gehört dasjenige alte Instrument, welches man *Kort* ; *Instrument* nannte, dessen Umfang sich von dem *Contra* ; *B* bis zum kleinen *b*, oder eingestrichenen *c* erstreckte. Die größte Gattung erreichte das *Contra* ; *F*, und stieg bis zum kleinen *d*, die kleinste hingegen hatte den Umfang von dem großen *B* bis zum eingestrichenen *c*.

Mit dem Namen *Sordun* wird außerdem noch 1) ein offenes Schnarrwerk in der Orgel, von 8 oder 16 Fußton, bezeichnet, und 2) pflegen viele Trompeter dasjenige ausgebohrte und abgedrehte Stückchen Holz den *Sordun* zu nennen, welches man in die Stürze der Trompete steckt, und wodurch der Ton dieses Instrumentes gedämpft, und die Stimmung desselben um einen Ton erhöht wird.

**Sospiren,** kleine Pausen. Man nennt gemeinlich alle Pausen, die kleiner sind, als die Pause des halben Schlags, *Sospiren*.

**Sofanuto,** unterhaltend, oder mit getragenem und fortflingendem Tone. **Sotto voce,** mit heisser Stimme, oder mit halber Stärke des Tones. Eigentlich wird dieser Ausdruck nur in Stimmen für Geigeninstrumente gebraucht, und dadurch angezeigt, daß man den Ton mit dem Bogen, nicht wie gewöhnlich nahe am Stege, sondern an dem Griffbrette intoniren soll, wodurch der Ton des Instrumentes eine sehr merkwürdige Verschiedenheit, und eine gewisse Art von Heiserkeit bekommt.

**Spanbalg,** wird gemeinlich dem Faltenbalge entgegengesetzt, der nur in Positiven gebräuchlich ist, die nur einen einzigen Balg haben, der sich in mehr als eine Falte zusammenlegt; der Spanbalg hingegen hat nur eine Falte, und ist in ordentlichen Orgeln gebräuchlich, die mit mehreren solchen Balgen versehen sind. **S. Orgel.**

**Spanische Reuter,** s. Durchstechen des Windes.

**Part.** Dieses Wort bedeutete ehemals eben so viel wie Partitur.

**Spalla penliere;** der italiänische Name der Maultrommel.

**Spatium,** bezeichnet in der Tonschrift den Raum zwischen zwey Linien des Liniensystems.

**Sperrentil.** Ein Ventil in dem Windkanale der Orgel, durch welches dem Winde das Einbringen in eine Windlade eröffnet oder versperret werden kann.

**Sphekosmos.** Der Name eines Nomos für die Fibze bey den alten Griechen.

**Spiccato,** deutlich, oder von einander gehörig abgesondert, soll einen runden Vortrag anzeigen, bey welchem die Töne nicht vermischt klingen oder in einander fließen.

**Spiel ; Graf,** ist der Ehrentitel desjenigen im Churfürstenthume Bayern, welcher über alle Musikanten und Spielleute in Städten und auf dem Lande gesetzt ist, ihre Streitigkeiten schlichtet und sich ihrer bey vorkommenden Fällen annimmt. Dafür ist ein jeder gehalten ihm jährlich etwas gewisses zu entrichten, und so oft er dieses unterläßt, macht er sich sogleich dadurch der Fürsorge des Spiels

Grafens verlustig. Im Jahre 1738 war der zweyte Churfürstl. Hoftrumpeter Welt Ungerner bey Spiel : Graf. Ob aber diese musikalische Würde noch gegenwärtig besteht, kann ich nicht mit Gewißheit sagen. Aus Gerbers Tonkünstler : Lexikon.

**Spiel : Manieren**, s. Manieren.

**Spillflöte**, s. Gemshorn.

**Spinex**, ital. Spinetto. Ein veraltetes Instrument, welches zu derselben Art der Claviatur : Instrumente gehört, bey welcher ein in der Zunge der Doeken befindliches Stückerchen Rabenfedern die Saiten zum Klange bringt. Es hat gemeinlich nur ein einziges Chor Saiten, die von der rechten nach der linken Seite zu gezogen werden, und die eine Quinte oder Oktave höher gestimmt sind, als bey dem Claviere. Der Umfang der Töne dieses Instrumentes, welches in England unter dem Namen Wirsginal bekannt ist, beträgt selten mehr, als drey Oktaven. An dem Flügel hat man gemeinlich einen Zug, bey welchem ein Chor Saiten in der höhern Oktave erklingt, der ebenfalls den Namen Spinex führet.

**Spiritoso**, oder spirituososo, s. con spirito.

**Spitzflöte**. Eine Orgelstimme, die ihren Namen von der Figur ihrer Pfeifen erhalten hat, die von unten nach oben spitzig zulaufen, jedoch nicht ganz zu sind. Man findet sie zu vier und zu zwey Fußton. Es giebt auch ein Quintensregister von dieser Art des Pfeifwerks, welches man mit dem Namen Spitzquinte bezeichnet.

**Spitzharfe**, s. Harfe.

**Spondaula**, war bey den Alten ein Blasinstrumentist, der bey den Opfern blies. Rousseau sagt in seinem Dictionnaire de Musique, daß ein solcher Tonkünstler dem Priester, indem das Opfer gebracht wurde, eine Melodie vor dem Ohre geblasen habe, um ihn abzuhalten, etwas zu hören, was ihn zerstreuen konnte.

**Spondans**, ist ein Tonfuß, der aus der Folge zweyer Töne besteht,

die beyde das Taktgewicht haben, oder innerlich lang sind. Spondeiasmus, war bey den Griechen ein Versetzungszeichen, wodurch ein Ton um drey Viertelstöne erhöht wurde.

**Sprachrohr**, ist eine weite Röhre von Blech in konischer Form, die unten in eine Stütze oder in einen Schalltrichter ausläuft. Man bedient sich desselben bloß zur Verstärkung des Tones der Sprache.

**Springer oder Dokken**. So nennet man diejenigen Reichen Hölzer in einem Flügel, die auf den hintern Theilen der Claves ruhen, und durch den Resonanzboden hindurch bis zwischen die Saiten reichen; und in welchen die sogenannten Zungen eingeseht sind, die mit ihren Stückerchen Rabenfedern die Saiten zum Klange bringen.

**Springlade**. Man bezeichnet mit diesem Worte eine solche Windlade der Orgel, bey welcher die Pfeifenstöcke unmittelbar auf den unverspundeten Cancellen ruhen, und bey welcher alle Böcher der Pfeifenstöcke mit Ventilen versehen sind. Diese Ventile werden von den Schleifen oder Registerzügen, die bey dieser Art der Windlade zwischen den Füßen der Pfeifen hinlaufen, aufgedrückt, so bald das Register gezogen wird.

**Spund**. Ein Stück Bret, welches genau in den vordern Theil des Windkastens in der Orgel paßt, und auf den Ranten mit Leder bezogen ist, damit der Wind nicht durchstechen kann. Man leime nemlich die vordere Seite des Windkastens nicht fest zu, sondern bedient sich zu der Verschließung desselben verschiedener Spünde, damit man zu den Ventilen der Cancellen und zu den Federn derselben ohne zu große Weitläufigkeit kommen, und die schabbar gewordenen Cancellenventile, oder auch die Säckchen verbessern kann, durch welche der Death hindurch geht, wodurch diese Ventile aufgezo-gen werden.

**Staccato**. (abgekürzt, AAC) abgestoßen, zeigt an, daß die Töne ganz kurz abgestoßen, und von einander abgetrennt vorgetragen wer-

den sollen. \*) Statt dieses ausdrücklich bey die Noten gesetzten Wortes bedient man sich zum Zeit

chen des Abstoßens der Note durch kleiner über die Noten gesetzter Punkte und Striche, z. B.



oder



oder der Tonsetzer trennt die abzustößenden Noten durch kleine Pausen, z. E.

fen, z. E.



**Stadtmusikus, oder Stadtpfeifer. \*\*)** Diejenigen Musiker, die sich dazu bestimmen, bey öffentlichen bürgerlichen Aufzügen; bey Ballen, Hochzeiten und andern dergleichen Gelegenheiten gegen jedermalige Bezahlung ihrer Vermöhung, die Musik zu besorgen, haben vor Zeiten eine Art von Innung unter sich errichtet, nach welcher sie verbunden sind, sich bey dem Antritte ihrer Lehrjahre aufzindigen, und nach Verlauf derselben freysprechen zu lassen. Aus dieser Klasse der freysprochenen Musiker pflegt die Obrigkeit jeder Stadt ein Mitglied unter dem Charakter eines Stadtmusikus oder Stadtpfeifers anzustellen, der daselbst mit seinen Gehülffen die vorhin angezeigten Musiken besorgt, und der dadurch das Recht erhält, Lehrlinge aufzunehmen und sie aufzindigen und loszusprechen, und die Losgesprochenen als Gefellen anzunehmen, denen er von dem jedesmal verdienten Gelde von jedem Thaler oder Gulden eine gewisse bestimmte Portion abgiebt, und sie dabey mehrentheils in Kost

und Wohnung frey hält. Weil ein solcher Stadtmusikus, um bey dem Unterhalte seiner Gefellen und Lehrlinge subsistiren zu können, von seiner Obrigkeit gewisse Privilegia bekommt, wodurch er das Recht erhält, daß keine andere Gesellschaft bey den vorhin angezeigten Gelegenheiten die Musik besorgen darf, so hat man es ihm dagegen, und zwar gemeinlich unentgeltlich, zur Pflicht gemacht, nicht nur zu gewissen Stunden auf dem Thurme oder Platze eines öffentlichen Gebäudes Choralmusik mit Blasinstrumenten aufzuführen, welche man das Abblasen; nennet, sondern auch bey der Kirchenmusik, die der Cantor des Ortes mit dem Singchore aufführt, mit seinen Gehülffen die Instrumentalstimmen zu besorgen. Weil nun sowohl das Abblasen, als auch der Vortrag der Instrumentalstimmen bey der Kirchenmusik, eine öffentliche Musik ist, daran jedermann Antheil nimmt, so hat man die Gewohnheit eingeführt, daß der Stadtmusikus bey dem Wechsel des Jahres, um für diese

\*) S. Abstoßen.

\*\*) An einigen Orten pflegt man ihn auch Kunstpfeifer, Stadtinckenist oder Hausmann zu nennen.

Bemühungen einige Vergütung zu erhalten, in der Dehausung jedes Einwohners der Stadt mit seinen Gesellen und Lehrlingen einige kleine Tonstücke mit Blasinstrumenten vorträgt, und dafür ein beliebiges Neujahrgeschenke an Gelde erhält. Dieses nennen die Stadtpfeifer das Neujahrblasen; und diese Gewohnheit, daß diejenigen, die bey dem öffentlichen Gottesdienste die Musik besorgen, zu gewissen Zeiten des Jahres einen solchen Umgang halten, scheint aus dem grauen Alterthume abzustammen, denn es ist bekannt, daß schon in dem alten Rom, oder noch zu den Zeiten der republikanischen Staatsverfassung der Römer, diejenigen Libicinisten, welche die Musik bey den Opfern besorgten, zu einer gewissen Zeit des Jahres in Rom einen ähnlichen Umgang hielten.

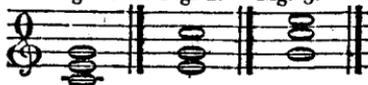
An kleinen Höfen, wo der Regent keine vollständige Hofkapelle, sondern nur einige Kammer- oder Hofmusiker unterhält, pflegt man sich zugleich des Stadtpfeifers und seiner Gesellen zur Besetzung oder Verstärkung einiger Stimmen bey den Hofmusikern zu bedienen, so wie auch viele derselben, die sich durch Genie und Geschicklichkeit auszeichnen; als Mitglieder der Hofkapellen angenommen werden, und ihre Verrichtung als Kunstpfeifer, das ist, das sogenannte Aufwarten beym Tanze oder bey andern solchen Gelegenheiten gänzlich niederlegen.

**Stamentienpfeife.** Ein veraltetes Blasinstrument, welches wie die Flöte à bec intonirt wird, aber nur drey Töne höher nahe an der kleinen Stürze hat, von welchen das eine für den Daum, die andern beyden aber für die zwey Finger bestimmt sind, und welches daher nur vermittelst einer Hand traktirt wird. S. Schwegel.

**Stamentienbas,** ist die größte Gattung, des in dem vorhergehenden Artikel angezeigten Blasinstrumentes, die man in dem Artikel Schwegel weitläufiger beschreiben findet.

**Stammakkord.** Die Tonlehrer theilen die Akkorde in Stammakkorde, und in abstammende, und verstehen unter den ersten solche Akkorde, von welchen durch ihre Umkehrung oder Verwechslung die andern abstammen. Wenn z. B. die Töne eines Dreyklanges, der jederzeit aus Grundton, Terz und Quinte bestehet, wie bey Fig. 1, so verwechselt werden, daß die Terz des Dreyklanges der tiefste Ton wird, wie bey Fig. 2, so entsteht ein anderer Akkord, der zwar aus den nemlichen Tönen bestehet, wie der Dreyklang, bey welchem aber diese Töne in der Form anderer Intervallen zum Vorscheine kommen, denn die gewesene Quinte des Dreyklanges wird nun zur Terz, der Grundton aber zur Sexte. Dieser aus Terz und Sexte bestehende Akkord, den man den Sextenakkord nennet, ist demnach aus der ersten Verwechslung oder Umkehrung des Dreyklanges entstanden. Nimmt man hingegen aus dem Dreyklange die Quinte zum Grundtone, wie bey Fig. 3, so erhält man einen Akkord, der aus Quarte und Sexte bestehet, und den man den Quartsexten Akkord nennet.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.



Auf diese Art ist also der Dreyklang der Stammakkord, von welchem der Sexten- und Quartsexten Akkord abstammet.

Genau genommen könnte zwar auch z. E. der Quartsexten Akkord der Stammakkord des Dreyklanges und Sextenakkordes seyn, denn es würden durch seine Umkehrungen diese beyden Akkorde zum Vorscheine kommen. Weil aber die Lage der Töne dieser drey Akkorde nur in dem Falle die vollkommenste ist, wenn sie in der Gestalt der Terz und Quinte, das ist, als Dreyklang erscheinen, \*) und weil, wenn man

\*) Dieses siehet man besonders daraus, weil ein Tonstück weder mit dem Sextenakkord, noch mit dem Quartsexten Akkorde, sondern bloß mit dem Dreyklange geschlossen werden kann.

diejenigen Akkorde als Stammakkorde durch die Umkehrung entstanden ist, so muß man die Töne, aus welchen er besteht, so ordnen, daß sie die Form über einander stehender Terzen bekommen. Nimmt man z. B. bey diesen beyden Akkorden, die aus einerley Tönen bestehen, und also nur einen einzigen Stammakkord voraussetzen, den Ton *g* zum Grundtone an, so kommen die übrigen Töne *f* *h* und *d* gegen dieses *g* als über einander gesetzte Terzen zum Vorschein, nemlich



Will man erforschen, aus welchem Stammakkorde ein solcher Akkord durch die Umkehrung entstanden ist, so muß man die Töne, aus welchen er besteht, so ordnen, daß sie die Form über einander stehender Terzen bekommen. Nimmt man z. B. bey diesen beyden Akkorden, die aus einerley Tönen bestehen, und also nur einen einzigen Stammakkord voraussetzen, den Ton *g* zum Grundtone an, so kommen die übrigen Töne *f* *h* und *d* gegen dieses *g* als über einander gesetzte Terzen zum Vorschein, nemlich



Dieser Septimenakkord ist demnach der Stammakkord jener vorhergehenden Akkorde, von welchem der Terzquartenakkord *d f g h*, und der Sextquinten *f*-Akkord *h d f g* durch die Umkehrung entstanden sind.

Diesjenigen Tonlehrer, welche die Dissonanzen in wesentliche und zufällige einteilen, und die letzten als Aufhaltungen einzelner Töne

bis zum Anschlage der Grundtöne der folgenden Akkorde erklären, nehmen nur zwey Stammakkorde an, nemlich den Dreyklang und den Septimenakkord. Dieses System der Harmonie findet man hin und wieder schon in andern Artikeln erklärt. \*) Diejenigen Tonlehrer hingegen, die, nach der Art des *Rameau*, auch diejenigen Zusammenstimmungen der Töne als besondere Akkorde betrachten, die durch die Aufhaltungen zum Vorschein kommen, und die auch im *Generalbasse*, bey der Bezeichnung desselben, als besondere Akkorde behandelt werden, nehmen mehr Stammakkorde an, um alle diese Akkorde in systematischer Ordnung zu erklären. Um auch den Zusammenhang dieses Systems der Harmonie einzusehen, müssen wir vor allen Dingen die Stammakkorde etwas näher betrachten.

Es ist schon bey mehreren Gelegenheiten, besonders aber in dem Artikel *Grundbass* gezeigt worden, daß sich das ganze harmonische Gewebe eines Kontrakts auf gewisse Fundamentaltöne derjenigen Tonart beziehen muß, in welcher sich die Modulation aufhält. Diese Fundamentaltöne sind in jeder Tonart die *Tonica* und ihre *Über* und *Unterdominante*, das heißt, der Grundton der Tonart und ihre vierte und fünfte Stufe. Die Dreyklänge auf diesen drey Stufen sind die wesentlichen Akkorde der Tonart. Die Terz derselben bestimmt, je nachdem sie groß oder klein ist, nicht allein den Unterschied, den man durch *hart* und *weich* Tonart ausdrückt, \*\*) sondern diese drey Dreyklänge enthalten auch zugleich alle Töne der Tonleiter, so daß jeder Ton derselben seinen Fundamentaltönen der Tonart in einem Grundtone dieser drey Dreyklänge findet.

In den Tönen einer solchen Tonleiter, die gleichsam durch die wesentlichen Dreyklänge zum Vorschein kommen, sind aber auch ähnliche Akkorde oder Dreyklänge enthalten, die keinen solchen Fun-

\*) S. Akkord, und Septime.

\*\*) S. Tonart.

damentalton zu ihrem Grundtone haben, derer man sich jedoch hin und wieder bedient, um die wesentlichen Dreyklänge in vielerley Verbindungen und Verbindungen zu brin-

gen; von dieser Beschaffenheit sind in dem folgenden Satze die Dreyklänge d f a, e g h und ä c e, im zweyten und dritten Satze;



Obgleich alle diese Dreyklänge als wirkliche Stammakkorde betrachtet werden müssen, weil von jedem insbesondere andere brauchbare Akkorde durch die Umkehrung entspringen, so äußert sich dennoch unter ihnen die merckliche Verschiedenheit, daß nur einige derselben, nemlich die wesentlichen Dreyklänge einen Fundamentalton der Tonart zu ihrem Grundtone haben; daher nennet man sie zum Unterschiede der übrigen, welche diese Eigenschaft nicht haben, Grundstammakkorde.

Die ersten sechs Stufen der harten Tonart sind mit solchen Dreyklängen besetzt, die unser Ohr unter allen übrigen möglichen Akkorden am vollkommensten beruhigen: Auf der siebenten Stufe hingegen kömmt auch ein Dreyklang zum Vorscheine, der aus der kleinen Terz und verminderten Quinte bestehet, z. E. h d f, den man den verminderten Dreyklang nennet, und den unser Ohr wegen seiner unvollkommenen oder verminderten Quinte für eine solche Tonverbindung erkennet, die ein Verlangen nach vollkommenern Wohlklängen erweckt, oder mit andern Worten, welche dissonirt. Dieser verminderte Dreyklang, der erste Stoff zu mehreren dissonirenden Tonverbindungen, hat ebenfals keinen Fundamentalton der Tonart zu seinem Grundtone; verbinden wir nun mit demselben seinen Grundbaß oder seinen Fundamentalton der Tonart, (nemlich mit h d f den Grundton g.) so erhalten wir einen vierstimmigen dissonirenden Grund-

stammakkord, den man den Septimenakkord nennet, z. E. g h d f. Durch die Umkehrungen desselben kommen der Sertquinten, Terzquarten, und Secunden, Akkord zum Vorscheine, wie schon in dem Artikel Akkord gezeigt worden ist.

So wie man die wesentlichen Dreyklänge der Tonart auf andern Stufen der Tonleiter nachahmt, eben so geschieht es auch mit dem wesentlichen Septimenakkorde; man ahmt ihn auf allen Stufen der Tonleiter nach, und erhält dadurch verschiedene Gattungen des Septimenakkordes, die man in der Tabelle findet, die dem Artikel Akkord beygefügt ist.

Verschiedene dieser Septimenakkorde haben ebenfals keinen Fundamentalton der Tonart zu ihrem Grundtone, z. B. die Septimenakkorde e g h d, h d f a und a c e g; verbindet man damit ihren Grundbaß, das ist, setzt man z. E. zu dem Septimenakkorde e g h d den Grundbaß c, so kömmt ein fünfstimmiger dissonirender Grundstammakkord zum Vorscheine, der aus Terz, Quinte, Septime und Nonne bestehet, und der Nonnenakkord genannt wird. Vey dem Gebrauche desselben läßt man entweder die Septime weg, und in diesem Falle behält er den Namen eines Nonnenakkordes ohne Beywort, oder man behält die Septime und läßt dafür die Quinte weg, und nennet ihn alsdenn den Nonnenseptimens Akkord. Von diesen Nonnenakkorden werden gewöhnlich keine Um-

kehrungen im Systeme aufgenommen. \*)

Allein es ist außer den vorhin genannten drei Septimenakkorden noch einer übrig, der ebenfalls seinen Grundbass zu seinem Grundtone hat, nemlich der Septimenakkord  $d f a c$ . Da nun auch dieser Akkord mit seinem Grundbasse in der Harmonie in Verbindung kommt, so bildet man aus diesen Septimenakkorde durch die Verbindung mit seinem Grundbasse  $g$  einen andern fünfstimmigen Grundstammakkord, nemlich  $g d f a c$ , der aus Quinte, Septime, None und Undecime besteht, den man den Undecimenakkord nennt, \*\*) und bey dessen Gebrauche man ebenfalls bald dieses, bald jenes Intervall im vierstimmigen Satze wegläßt. Die aus diesem Akkorde hergeleiteten und in der Harmonie gebräuchlichen Akkorde findet man in dem Artikel Undecimenakkord.

Es kommen zuweilen in der Harmonie (besonders in den sogenannten Regelpunkten) Fälle vor, in welchen auch die Sexte als Hauptdisonanz, oder als dieselbe erscheint, die zuerst aufgelöst werden muß; um nun der Einrichtung des ganzen Systems treu zu bleiben, und auch diese Zusammenstimmungen der Töne als besondere Akkorde darstellen zu können, ist man genöthigt, noch einen sechsstimmigen Grundstammakkord anzunehmen, den man den Terzdecimenakkord nennt.

Sein Daseyn läßt sich im Systeme auf folgende Art erklären. Der Nonenakkord  $d f a c e g$ , B. hat keinen Grundbass; setzen wir ihm denselben hinzu, nemlich  $g d f a c e$ , so erscheint die gewesene None als eine dissonirende Sexte in der Entfernung einer Terzdecime, und mit diesem Namen unterscheidet man sie von der consonirenden Sexte, die aus der Umkehrung der Terz entsteht, und jederzeit eine Consonanz ist. Was für Intervallen aus diesem sechsstimmigen Akkorde bey dem Gebrauche der dissonirenden Sexte oder Terzdecime weggelassen werden, findet man in dem Artikel Terzdecimenakkord.

Dieses ist das Wesentlichste derjenigen Systeme der Harmonie, die auf die Grundfäße des Rameau gebaut sind, und welches von den Tonlehrern, die das Rameausche System als die Grundlage zu ihren Lehrbüchern angenommen haben, bald auf diese, bald auf eine etwas davon abweichende Art dargestellt wird.

Auch dasjenige System, dessen weiter oben gedacht worden ist, und in welchem alle Dissonanzen, außer dem wesentlichen Septimenakkorde und seinen Umkehrungen, als Aufhaltungen der vorhergehenden Ebne erklärt werden, hat gewissermaßen das Rameausche System zum Grunde, weil in demselben die Dreyslänge und der Septimenakkord

\*) Wenn man aber in diesem Systeme ganz genau verfahren, und Weitläufigkeit nicht scheuten wollte, so würden verschiedene Akkorde, die man gewöhnlich als Septimenakkorde, oder als Umkehrungen derselben darstellt, als umgekehrte Nonenakkorde (und zwar zu größerm Vortheile dieses Systems) dargestellt werden müssen. So ist z. B. der Septimakkord  $h d f g$  auf der zweyten Stufe der weichen Tonleiter, den man gewöhnlich als eine Umkehrung des verminderten Septimenakkordes auführt, nichts anders, als die zweyte Umkehrung des Nonenakkordes  $e g i s h d f$ , in welcher die Quarte  $e$  ausgelassen ist; so wie der verminderte Septimenakkord selbst weiter nichts ist, als die erste Umkehrung eben dieses Nonenakkordes, als  $g i s h d e f$ , aus welchem durch Auslassung der Sexte  $e$  der Akkord  $g i s h d f$  in der Form der Terz, Quinte und Septime zum Vorschein kommt. Welt aber diese Herleitung verschiedener Septimenakkorde mit ihren Umkehrungen aus dem Nonenakkorde, wegen der jedesmahligen Auslassung eines Tones, etwas weitläufig seyn würde, so stellt man sie als Septimenakkorde, und als Umkehrungen derselben vor, weil es nach der oben gegebenen Anleitung seiner Schwierigkeit unterworfen ist, den wahren Grundbaß solcher Akkorde aufzufinden.

\*\*) Man nennt das Intervall  $g c$  in diesem Akkorde deswegen nicht Quarte, sondern Undecime, weil es theils gegen seinen Grundbaß in der Entfernung von 11 Stufen zum Vorschein kommt, theils und hauptsächlich aber auch deswegen, um es als eine Septime, die durch das Hinzufügen des Grundbasses zur Quarte wird, und die dissonirende Eigenschaft der Septime behält, von der consonirenden Quarte zu unterscheiden, welche durch die Umkehrung der Quinte zum Vorschein kommt.

ebenfalls als Stammakkorde darge-  
stellt sind, durch deren Umkehrun-  
gen andere Akkorde entspringen.

**Stammintervall.** Diesen Na-  
men giebt man zuweilen solchen  
Intervallen, von welchen in der  
Harmonie andere Intervallen durch  
die Umkehrung hergeleitet werden.  
So ist z. B. die Terz ein Stamm-  
intervall, die Sexte aber ein ab-  
stammendes, weil die letzte aus der  
Umkehrung der ersten entsteht. **S.**  
**Intervall.**

**Ständchen.** Eine aus Instrumen-  
talstücken bestehende Musik, die des  
Nachts vor dem Hause einer Per-  
son auf Veranstaltung einer oder  
mehrerer andern Personen aufge-  
führt wird.

**Stanza,** eine Stanze oder ein Vers  
des Gedichtes.

**Steg,** ital. Ponticello, franz. Che-  
valot, nennet man das zierlich aus-  
geschnittene Bretchen mit zwey Fü-  
ßen, auf welchem mitten auf der  
Decke der Geigeninstrumente die  
Saiten ruhen, welches von einigen  
auch der Sattel genannt wird.

Der Steg ist ein sehr empfindli-  
cher Theil dieser Art der Instru-  
mente; er muß nicht nur aus altem  
und völlig ausgetrocknetem Horn-  
holz verfertigt werden, sondern auch  
dem Baue und allen übrigen Eigs-  
enschaften eines jeden Instrumen-  
tes insbesondere angemessen seyn.  
Um daher den besten Ton eines  
solchen Instrumentes zu finden, muß  
man mehrere, bald höhere bald nie-  
dere, bald stärkere bald schwächere  
Stege probiren, um zu hören, bey  
welcher Art das Instrument den  
besten Ton giebt. Ein zu hoher  
Steg schwächt den Ton; ein zu  
niedriger macht ihn zu spitzig, und  
nimmt ihm das Könnige.

**Strierisch.** Die Melodie zu einem  
deutschen Tanz gleiches Namens,  
die in den Dreynachtel- oder Dreys-  
vierteltakt gesetzt, und in einer hur-  
tigen Bewegung vorgetragen wird.

**Stellung.** Die Bestimmung des  
Ortes, welchen in einem Orchester  
jede der vorhandenen Stimmen mit  
ihren Ausführeern bey dem Vortrage  
vollstimmiger Tonstücke einnimmt.  
Es ist keinesweges gleichgültig, in  
welcher Ordnung bey einer vollstän-  
digen Musik die Stimmen gestellt  
werden; denn nächstdem, daß man

gernt auf eine gut ins Auge fallende  
Stellung Rücksicht nimmt, muß  
man hauptsächlich dahin sehen, daß  
1) die vier Hauptstimmen, nemlich  
in vollstimmigen Singstücken die  
vier Singstimmen, oder bey Ins-  
trumentalstücken, die beyden Viol-  
inen, nebst der Virole und dem  
Basse, weder hinter andere Stim-  
men versteckt, noch durch dazwis-  
schen gestellte Füllstimmen von eins  
ander abgesondert werden. Im  
ersten Falle werden sie widrigen  
Falles von den vorstehenden Stim-  
men verdunkelt, und im zweyten  
wird theils, weit dadurch diese viel-  
fach befehten Stimmen und ihre  
Ausführeer zu weit von einander  
abstehen, das völlig richtige Zusam-  
menspielen im Takte ershwert, theils  
die gute Wirkung des Ganzen ge-  
schwächt; 2) müssen die zum Aus-  
füllen vorhandenen Instrumente ge-  
gen einander keine solche Stellung  
erhalten, bey welcher die stärkern  
Instrumente der Wirkung der schwä-  
chern nachtheilig werden können.  
Wenn man z. B. die Trompeten  
entweder neben die Flüte stellen,  
oder sie im Orchester eben so weit  
vorrücken lassen wollte, wie die  
Flüte, so würde der schwache Ton  
der letzten von jenen stark tönenden  
Instrumenten ganz verdunkelt wer-  
den; und 3) muß bey Singstücken,  
der Kapellmeister oder Direktor ge-  
gen den Vorspieler, und beyde ge-  
gen die übrigen Ausführeer oder bey  
Instrumentalstücken, der Vorspieler  
gegen die Ausführeer, einen solchen  
Standort erhalten, daß unter allen  
eine wechselseitige Uebersicht statt  
findet.

In dem eigentlich so genannten  
Orchester, oder in dem zur Musik  
bestimmten Plage vor dem Theater  
eines Schauspielhauses, der mit eis-  
nem Geländer eingeschlossen ist, ste-  
het der Flügel mit den Hauptbässen  
in der Mitte; auf der rechten Seite  
desselben befinden sich die beyden  
Violinen und die Virole, und zwar  
entweder dergestalt geordnet, daß  
die Ausführeer dieser Stimmen rei-  
henweis mit dem Gesichte nach dem  
Flügel zu, oder rechter Hand das  
Theater habend, sitzen, und zwar  
zunächst dem Flügel die ersten Viol-  
inisten, sodann die zweyten und  
zuletzt die Violspieler; oder man

ordnet ihre Sitze so, daß die ersten Violinisten vom Flügel an längs dem Geländer des Orchesters mit dem Gesichte nach dem Theater zu, und die zweyten Violinisten gerade gegen über mit dem Rücken an dem Theater sitzen; in diesem Falle werden beyde Reihen zuletzt vermittelst der Ausüßer der Violen verbunden. Am Ende dieser rechten Seite des Orchesters befindet sich noch ein Contraviolein nebst einem oder zwey Violoncellen. Die Blasinstrumentisten sitzen auf der linken Seite des Flügels reihenweis mit dem Gesichte nach dem Flügel zu gelehrt, und zwar so, daß die am Tone schwächern Instrumente näher an dem Flügel, die stärker tönenden hingegen weiter davon, zu sitzen kommen.

In einem Musiksaale, besonders in einem solchen, der gegen seine Breite keine verhältnismäßige Länge hat, wird die Stellung oft durch zufällige Umstände, z. E. durch zu viel Breite und zu wenig Tiefe des Platzes zum Orchester, erschwert. — Sehr vortheilhaft ist es für die Wirkung der Musik, wenn der zum Orchester bestimmte Platz um einige Fuß erhöht ist. Insehr ist man gewohnt, die Stellung in einem Musiksaale, wenn es anders die lokale Beschaffenheit desselben erlaubt, so einzurichten, daß die Haupteässe sich mitten im Orchester befinden, an welche sich an der einen Seite die ersten Violinisten, an der andern aber die zweyten Violinisten anschließen, sich aber beyde nach dem Geländer des Orchesters, oder in dessen Ermangelung, nach den Zuhörern zu, ausdehnen, so daß sie einen halben Kreis bilden, in welchem sodann bey dem Vortrage der Arien oder Concerte, der Sänger oder Concertspieler einen sehr schicklichen Platz finden, und auf beyden Seiten und rückwärts die Hauptstimmen der Begleitung um sich hat.

Hey der Kirchenmusik hängt die gute Stellung nicht allein von der Beschaffenheit des Chors, sondern hauptsächlich von dem Umstande ab, ob die Orgel weit in das Chor hinein gerückt, oder nahe am Rande desselben befindlich ist. Im letzten Falle ist selten eine vortheilhafte

Stellung möglich. Auf alle Fälle muß aber dahin gesehen werden, daß die Sänger an den Rand des Chors zu stehen kommen, und daß die erste Violine nicht weit von dem Organisten und den ihm beygestellten Bassisten entfernt wird.

**Strophonicae**, nannte man bey den Griechen die Ueberwinder in den musikalischen Wettkretten, wenn der für sie ausgesetzte Preis in einem Kranze bestand.

**Stern**, den Stern laufen lassen, s. Cymbel. Mit dem Worte Stern bezeichnet man auch das ausgebackte Pergament oder Papier, welches auf die Schalklöcher der Claviere, Sichern und dergleichen Instrumente geleimt ist.

**staccato**, s. Strophiedel.

**Stichodi**, wurden bey den alten Griechen diejenigen Sänger genannt, die bey dem Absingen ihrer Gedichte einen Lorbeerzweig in der Hand hielten.

**Stiefel**. So wird theils die kleine verjüngte zulaufende Korbge genannt, an welche das Rohr der Hoboe festgebunden ist; s. Oboe; theils bezeichnet dieses Wort auch einen zu den Schaarwerken in der Orgel gehörigen Theil. S. Orgel.

**Stillgedakt**. Eine gedakte Fünftstimme der Orgel von 8 Fußen, welche schwach und lieblich intonirt, und daher gut zur Begleitung bey der Kirchenmusik zu gebrauchen ist, daher sie auch oft Muscicorgedakt genannt wird.

**Stimme**. Dieses Wort wird in verschiedenen Bedeutungen gebraucht; man versteht darunter 1) die menschliche Stimme, wovon schon in den Artikeln Gesang und Singstimme gehandelt worden ist; 2) bezeichnet man damit ein in den Selgeninstrumenten ausgetretetes Stäbchen, welches dem Drucke der Saiten auf die Decke zum Widerhalte dient, und auch oft der Stimstock genannt wird; (siehe Stimstock,) und 3) bezeichnet es jede besondere Parthie eines Tonstückes, die in die Harmonie des Ganzen einstimmt, sie mag nun vermittelst der menschlichen Stimme, oder vermittelst eines Instrumentes vorgetragen werden; man sagt daher z. B. die Arie ist sechsstimmig, wenn die Singparthie

noch von fünf andern Partien oder Stimmen begleitet wird. Diese verschiedenen Partien eines Tonstückes pflegt man auch noch insbesondere, wenn sie zum Behufe der Ausführung auf besondere Blätter geschrieben sind, vermittelst des Ausdruckes *Stimmen* der Partitur eines Tonstückes entgegen zu setzen, in welcher sie auf unmittelbar aber einander geschriebenen Notenlinien zusammen vereinigt sind. \*) In dieser dritten Bedeutung des Wortes *Stimme* sind verschiedene Unterabtheilungen gewöhnlich. In einem Tonstücke, in welchem die Empfindung eines einzelnen Menschen ausgedrückt werden soll, ist der besondere Ausdruck der Empfindung auch nur in eine einzige Stimme gelegt, wie z. B. bey der Arie in die Singstimme, oder bey dem Concerte in die concertirende Stimme, und daher ist man gewohnt, eine solche Stimme die Hauptstimme zu nennen; die übrigen aber, die bloß zur harmonischen Begleitung und Unterstützung derselben dienen, und die man zusammen das *Altkomplement* nennt, erhalten in dieser Rücksicht den Namen der Neben- oder begleitenden Stimmen. Weil aber eine solche Hauptstimme, die den Ausdruck der Empfindung einer einzelnen Person zum Gegenstande hat, auch nur von einer einzigen Person vorgetragen werden kann, so nennet man sie deswegen noch insbesondere eine *Solistimme*, und unterscheidet sie dadurch von solchen Stimmen, die so wie im Chöre mehrfach besetzt werden, weil sie die Empfindung mehrerer Glieder einer ganzen Menge ausdrücken sollen, und gemeinlich mit dem Ausdrucke *Altiertenstimmen* \*\*) bezeichnet werden. Bey einer solchen vollstimmigen Musik, wodurch die Empfindung einer ganzen Menge ausgedrückt werden soll, nimmet man vier Hauptstimmen an, die theils ihren Grund in der Verschiedenheit der Höhe und Tiefe der menschlichen Stimme, theils in dem

harmonischen Theile des Satzes haben, und von welchen jede insbesondere mit einer ihr eigenen und von den übrigen Hauptstimmen verschiedenen Melodie in den Ausdruck des Ganzen einstimmt. Bey dem vollstimmigen Gesänge sind diese vier Hauptstimmen: der Diskant, Alt, Tenor und Bass.

Bey der Nachahmung des vollstimmigen Gesanges durch Instrumentalmusik vertreten die erste und zweite Violine nebst der Violine und der Grundstimme die Stellen der angezeigten Singstimmen, und machen die Hauptstimmen der Instrumentalmusik aus. Die übrigen zu einem vollstimmigen Tonstücke gesetzten Stimmen, die entweder die Hauptstimmen im Einklange oder in der Oktave unterstützen, oder auch nur durch Verdoppelung einzelner in der Harmonie enthaltener Töne den Ausdruck des Ganzen erhöhen, werden *Füllstimmen* genannt.

Eine andere Eintheilung der Stimmen wird durch die Verschiedenheit der Höhe oder Tiefe hervorgebracht; daher nennet man die tiefste Stimme eines Tonstückes, deren Töne den Tönen der höhern Stimmen zur harmonischen Grundlage dienen, die *Grundstimme* oder den *Bass*, so wie diejenige, deren Töne die Töne der übrigen Stimmen an Höhe übersteigen, die *Oberstimme* genannt wird. Die zwischen den Tönen der Ober- und Grundstimme eingeschlossenen Stimmen pflegt man *Mittelstimmen* zu nennen. Von allen diesen verschiedenen Arten und Gattungen der Stimmen ist in ihren besondern Artikeln schon das Nothwendigste erinnert worden.

**Stimmen, s. Stimmung.**  
**Stimmflutze.** Die Redner bey den Griechen und Römern bedienten sich, wenn sie in ihrer Deklamation zu hezig oder zu schläfrig wurden, und den Ton der Stimme zu hoch trieben, oder ihn zu tief herab sinken ließen, einer Art von Stimmpeife, um wieder in den rechten

\*) S. Partitur.

\*\*) S. *Alpiano* und *Alpientimme*.

rechten Ton zu kommen; dieses Instrument nannte man eine Stimmsäge. Man weiß aber ansetzt nicht mehr, wie eine solche Deklamation in Rücksicht auf Bestimmtheit des Sprachtons beschaffen gewesen, noch wie und auf welche Art dieses Instrument angewendet worden sey.

**Stimmgabel.** Um die Saiteninstrumente, und besonders den Flügel im Orchester, in dem einmal festgesetzten Stimmton zu erhalten, bediente man sich sonst gewöhnlich einer Stimmpfeife, die genau in den angenommenen Stimmton eingestimmt war. \*) Weil aber die Temperatur der Luft auf solche Stimmpfeifen dergestalt wirkt, daß sie bey kalter Witterung einen merklich tiefern Ton angeben, als bey warmer, so braucht man an deren statt lezt lieber eine so genannte Stimmgabel, weil die Witterung auf dieselbe keinen so merklichen Einfluß hat. Es ist dieses ein Instrument von Stahl in der Gestalt einer Speisegabel. Sie bestehet nemlich aus zwey Zinken und einem Griff; die Zinken sind von der Stärke und Länge, daß das Instrument, wenn man es bey dem Griff anfaßt und die Zinken an einen harten Körper anschlägt, den Ton a nach dem angenommenen Stimmton angebt. Um den Ton desselben recht vernehmlich zu hören, muß man den Griff sogleich nach dem Anschlage auf den Resonanzboden eines Instrumentes, oder bey dessen Ermangelung, auf einen Tisch, aufsetzen.

**Stimmhammer.** Ein bekanntes Instrument zum Fortbewegen der Wirbel an verschiedenen Saiteninstrumenten, welches diesen Namen daher erhalten hat, weil es zugleich so eingerichtet ist, daß man die Wirbel in die Höhe, in welchen sie sich bewegen, festschlagen kann, damit sie von den angespannten Saiten nicht wieder rückwärts gezogen werden können.

**Stimmhorn,** ist der Name desjenigen Instrumentes, womit das offene Pfeifwerk von Zinn in der Orgel gestimmt wird. Es bestehet

aus zwey konischen oder trichterartigen Körpern, die aus Eisen; oder Messingblech verfertigt, und in entgegengelegter Richtung an einem Stiele befestigt sind. Wenn der spitzige Theil des Trichters in die obere Oeffnung der Pfeife gedrückt wird, so daß sich die Mündung derselben dadurch erweitert, so wird die Pfeife höher; drückt man hingegen den hohlen Theil des Trichters auf die Peripherie der Pfeife, so daß die Mündung dadurch etwas gedrückt oder enger wird, so wird sie tiefer.

**Stimmpfeife.** Eine hölzerne Pfeife von der Art der gedeckten Flötenstücken in der Orgel, deren man sich bloß zur richtigen Einstimmung der Instrumente, besonders der Clavierinstrumente, in den angenommenen Stimmton, bedient. Diejenigen, die bey dem Abstimmen eines Clavierinstrumentes die nöthige Sicherheit noch nicht besitzen, bedienen sich der Stimmpfeife auch, um in dem Verfolge der Stimmung bey verschiedenen Tönen zu erforschen, ob sie zu scharf, oder zu sehr abwärts schwebend gestimmt haben. Der Stößel einer solchen Stimmpfeife ist an einem Schieber befindlich, vermittelst dessen er bis hinab an den Kern geschoben, und die Pfeife sehr verkürzt werden kann. An diesem Schieber sind die verschiedenen Töne, welche die Pfeife durch die Verkürzung, oder durch das Hineinschieben des Stößels giebt, richtig abgetheilt und durch Zeichen bemerkt, so daß man das Zeichen am Schieber nur dem Ende der Pfeife gleich zu stellen braucht, um den verlangten Ton rein anblasen zu können.

Weil jedoch der Grad der Wärme und Kälte sehr auf eine solche Pfeife wirkt, so daß sie z. B. wenn sie kalt ist, einen sehr merklich tiefern Ton angebt, als wenn sie durch das Anfassen derselben mit der Hand erwärmt wird, so bedient man sich zum Einstimmen der Instrumente in den angenommenen Stimmton lieber desjenigen Instrumentes, welches man eine Stimmgabel nennet.

\*) S. Stimmpfeife.

**Stimmkeil.** Ein Stückchen Holz, womit man bey dem Stimmen der Orgel, in Ermangelung eines Gehälfsen, diejenigen Tasten nieder gedrückt erhält, deren Pfeifen man stimmen will.

**Stimmstock, Stimme,** (franz. l'âme, die Seele) ist ein kleiner Stab von Holz, welcher bey den Saiteninstrumenten innerhalb des Corpus, ein wenig hinter demjenigen Fuße des Steges aufgestellt wird, über welchem die schwächste Saite des Bezuges liegt. Er dient dazu, der Decke einen Gegen druck wider den Druck der Saiten zu geben. **S. Geige.**

**Stimmton.** Man bezeichnet mit diesem Worte den bestimmten Grad der Höhe oder Tiefe der Stimmung aller in einem Orchester vorhandenen Instrumente, der deswegen unabänderlich beizubehalten werden muß, damit die Blasinstrumente, die nach dieser Stimmung mensurirt oder gehohlet seyn müssen, sowohl unter sich, als auch mit den Saiteninstrumenten übereinstimmen. Siehe **Stimm pfeife** und **Stimm gas bel.**

**Stimmung.** Die rechte Zusammensetzung aller zu einer Musik nöthigen Instrumente gehört unstreitig zu den wesentlichen Stücken der guten Ausführung. Man ist gewohnt, einige Zeit vor dem Anfange der Musik alle Instrumente nach dem Flügel, oder in Ermangelung desselben nach einem Blasinstrumente, einzustimmen zu lassen. Soll dieses mit Erfolg geschehen können, so muß schon vorher auf drey nothwendige Erfordernisse der reinen Stimmung Rücksicht genommen worden seyn. Man muß nemlich 1) einen festen Stimmton angenommen haben, und denselben so viel als möglich unabänderlich zu erhalten suchen, \*) nach welchem alle im Orchester vorhandene Blasinstrumente so gehohlet und mensur-

irt seyn müssen, daß z. B. das mittelste Mittelstück der Flöte oder Hoboe, \*\*) oder das halb in die Zapfen eingeschobene Gehstück des Inventionshornes, bey mäßiger Temperatur der Wärme mit dem Stimmtone übereinstimmen, damit sodann bey kälterer oder wärmerer Temperatur, oder bey der stärkern Erwärmung des Instrumentes durch das Blasen; der reinen Stimmung durch die bekannten Hülfsmittel, so viel als nöthig ist, nachgeholfen werden könne. Denn wenn z. B. der Flötenspieler schon bey dem Einstimmen genöthigt ist, das Kopfstück seines Instrumentes ein wenig aus dem Zapfen heraus zu ziehen, oder den Pfropf in die Höhe zu schrauben, um richtig einzustimmen, so bleibt ihm hernach, wenn das Instrument sich durch vermehrte Wärme mehr in die Höhe zieht, kein Mittel übrig, demselben in der Stimmung nachzuhelfen, weil das längere Mittelstück gemeinlich zu dieser kleinen Nachhülfe viel zu tief ist. Nach diesem angenommenen Stimmtonen muß 2) der Flügel oder das Fortepiano auf das genaueste eingestimmt seyn, oder man muß in dessen Ermangelung den Ton zum Einstimmen von einem solchen Blasinstrumente annehmen lassen, von dem man überzeugt ist, daß es mit dem angenommenen Stimmtone auf das genaueste übereintreffe, damit den übrigen Blasinstrumenten das richtige Einstimmen nicht erschwert, oder gar unmöglich gemacht werde. Man muß aber auch 3) dahin sehen, daß alle Instrumente ohne Ausnahme schon vor dem Einstimmen denjenigen Grad der Wärme erlangt haben, der an dem Orte, wo die Musik ausgeführt wird, befindlich ist, weil sich widrigen Falles die Blasinstrumente bey der Erlangung dieses Grades der Wärme in die Höhe ziehen, die Saiten der Vogenins

\*) Am sichersten wird der einmal angenommene Stimmton durch eine so genannte Stimmgabel sich immer gleich erhalten, weil unter allen dazu dienlichen Instrumenten dieses das einzige ist, auf welches die Witterung den unmerklichen Einfluß hat.

\*\*) Ich sage das mittelste Mittelstück dieser Instrumente, weil dieses nach der Mensur das reinste ist, und weil die längern und kürzern Mittelstücke, die man bloß dazu verfertigt, um im Nothfalle auch in einem tiefern Stimmton einzustimmen, die Oktaven gegen einander unrein machen.

strumente sich hingegen mehr ande dehnen und tiefer werden. Ohne Beobachtung dieser drey Hülfsmittel ist keine reine Zusammenstimmung der Instrumente zu erhalten.

Hey dem Einstimmen selbst (wohen auf dem Klügel der d Afford angegeben wird, weil alle Bogensinstrumente die bloßen Saiten d und a haben) muß es jedem Instrumentisten zur Pflicht gemacht werden, weiter keinen andern Ton zu intoniren, als zum Einstimmen unumgänglich nöthig ist; alles Präslubiren und Phantasiren muß dabey untersagt seyn, damit jeder Stimmente deutlich und ohne Hinderniß hören kann, ob sein Instrument stimme, oder ob und wie demselben nachgeholfen werden müsse. Geschicht dieses, so kann das reine Einstimmen aller Instrumente keiner Schwierigkeit unterworfen seyn, und man hat nicht nöthig seine Zusucht zu entehrenden Hülfsmitteln zu nehmen, wodurch überdies nichts gewonnen wird; \*) denn wer unter den angezeigten Umständen nicht hört, ob die wenigen, und ohne die geringste Schwierigkeit zu intonirenden Töne, die er hey dem Einstimmen anzugeben hat, dem angegebenen Stimmtone conform sind, oder nicht, wie soll der alle übrigen Töne seiner auszuführenden Stimme, die oft mit Schwierigkeiten verbunden ist, rein intoniren können?

Zeit mehrern Schwierigkeiten, als das Einstimmen, ist die Erhaltung der reinen Zusammenstimmung aller Instrumente durch die ganze Musik hindurch, unterworfen, besonders an einem Orte, wo durch die Menge der Klätter, der anwesenden Personen u. s. w. der Grad der Wärme immer mehr steigt, und sich folglich die Blasinstrumente immer mehr in die Höhe ziehen, die Saiten der Bogensinstrumente sich hingegen immer mehr ausdehnen und tiefer werden. Die Nachhülfe, deren in diesem Falle die Blasinstrumente fähig sind, ist sehr eingeschränkt; es bleibt daher kein ander Mittel übrig, als daß die Bogensinstrumente nach und nach höher gestimmt werden müssen. Hey diesem Nachstimmen herrschen hier und da noch sehr übele Gewohnheiten; man hört oft den Vogeninstrumentisten sein Instrument zum Nachstimmen so stark anstreichen, als ob er die Zuhörer glaubend machen wolle, er sey taub; aus übler Angewohnheit streichen auch andere, die schon rein stimmen, ihre Saiten nochmals zum Zeitvertreibe an, oder üben wohl gar ihre Lieblingspassagen, der eine aus dieser, der andere aus jener Tonart u. s. w. Hier muß der Anführer durchaus darauf dringen, daß alles Nachstimmen für die Zuhörer so unmerklich gemacht werde, als möglich ist; denn die leiseste Berührung

3 2

\*) Die Gewohnheit, die man an einigen Orten eingeführt hat, daß jeder Vogeninstrumentist einzeln unter den Augen des Anführers das Einstimmen verrichten muß, so wie neue Rekruten ihre Handgriffe unter dem Kommando des Corporals, ist allerdings für Künstler entehrend. — Entehrend für den Anführer selbst, der dadurch auf der einen Seite als Künstler ein zu sehr überwiegendes Ansehen gegen Künstler seiner Art erhält, und dennoch dabey auf der andern Seite eine Handlung verrichtet, die in die ersten Lehrstunden des Unterrichts gehört, nemlich stimmen zu lehren. — Entehrend für die übrigen Künstler, die dadurch das Ansehen gewinnen, als müßten sie, gleich dem noch ganz rohen Anfänger der Kunst, erst stimmen lernen. Wird vielleicht durch diese Einrichtung eine völlig reine Zusammenstimmung der Harmonie gewonnen? Nichts weniger als dieses; denn wenn die Vogeninstrumentisten ihre vier bloßen Saiten ohne Aufsicht des Anführers nicht rein einstimmen können, wer hilft ihnen sodann die Folge der Töne ihrer Stimmen rein intoniren, die oft genug mit Schwierigkeiten verbunden sind, und in so verschiednen Lagen der Hand erst gegriffen werden müssen? Oder müßte nicht, wenn diese Art der Einstimmung unumgänglich nochpendig wäre, das Manövre der Stimmung unter dem Kommando des Anführers von neuem wiederholt werden, wenn sich nach dem Vortrage einiger Tonstücke, die Blasinstrumente von der Wärme aufwärts, die Vogeninstrumente aber abwärts gezogen haben? — Ich will durch diese Bemerkungen keinesweges verneinen, daß der Anführer das Recht habe, auf reine Einstimmung zu sehen, und Nachlässigkeit bey demselben zu rügen; sondern nur dadurch erinnern, daß es auf keine Art geschehen darf, wodurch dasjenige Ehregefühl des Künstlers beleidigt wird, ohne welches es kein im Orchester brauchbarer Tonkünstler seyn kann.

der Saiten ist ja für ein musikalisches Ohr hinreichend, zu empfinden, ob sie rein einstimmen, oder nicht.

**Stimmwerk** oder **Akkord**, wurden vor Zeiten drey oder vier Instrumente von einer und ebender selben Art, aber von verschiedener Größe, genannt, die in Ansehung des Umfanges ihrer Töne so verschieden waren, daß man auf dem größten den Umfang des Basses, auf dem kleinern den Umfang des Tenors, und auf den beyden kleinsten Variirungen den Umfang des Altcs und Diskantes haben konnte.

**Sto cher**, s. **Stö ßer**.

**Sto ck**, bezeichnet theils ein Stück Bohle, in dessen Löchern die Pfeifen der Orgel stehen, welches insbesondere ein Pfeifenstock genannt wird; theils versteht man darunter auch eine Anzahl von 30 Darmsaiten, die zusammen in einen Bund gebunden sind.

**Sto cksagott**, s. **Ka cketten: Fas gott**.

**Sto pfen**. Man bezeichnet mit diesem Worte: diejenige Kunstthülle bey dem Traktamente des Waldhorns, wodurch mehr Töne auf dem Instrumente hervorgebracht werden können, als es ohne Anwendung dieser Kunstthülle, die man in dem Artikel Horn beschrieben findet, von Natur angeht.

**Stö pfel**. Der Deckel in gedrucktem Pfeifwerke von Holz. Siehe **Orgel**.

**Stö ßer**, oder **Sto cher**, sind in kleinen Positiven, die keine Abstrakten und Windsäcken haben, die kleinen Pföckchen unter dem vordern Theile der Tasten, durch welche bey dem Niederdrucke der Tasten die Cancellen; Ventile in der Windlade geöffnet werden. **S. Positiv**. In den Drehorgeln sind es die zu gleichem Zwecke vorhandenen Stückerhen Drath, die an die Tangenten angehängt sind.

**Storti**, oder **Coramanti torti**. Der italienische Name derjenigen veralteten Instrumente, die man Krummhörner nennet. **S. Krummhorn**.

**Strenge Schreibart**. So nennet man denjenigen Styl, bey welchem nicht allein wegen seines ernsthaften Charakters die mechanischen Regeln des Sazes auf das genauer

sie beobachtet werden müssen, und die melodischen Theile nicht so locker an einander gereiht werden dürfen, wie in der galanten Schreibart, sondern bey welchem ein melodischer Satz vermittelst mancherley Weisungen und Nachahmungen durchgeführt wird. Geschleht die Durchsführung dieses Sazes nach einer gewissen bestimmten Form, oder nach gewissen festgesetzten Regeln, so entsteht das Kunstprodukt, welches man Fuge nennet; wird hingegen der Hauptsatz nach einer willkürlichen Form, und nicht nach den besondern Regeln der Fuge behandelt, so hat man für ein solches Tonstück keinen besondern Kunstnamen festgesetzt; gemeinlich gibt man ihm alsdenn den Namen eines fugenartigen Sazes. Die besondern Regeln der strengen Schreibart findet man in den dahin einschlagenden Artikeln, z. B. in den Artikeln **Dissonanz**, **Worberrettung**, **doppelter Contrapunkt**, **Fuge u. s. w. zerstreuet**. **S. Schreibart**.

Von der Behandlung des Sazes in dieser Schreibart sind übrigens die mechanischen Regeln der selben abgezogen, die man in den Lehrbüchern der Harmonie findet, und die daher in Tonstücken, die nicht in diesem Style geschrieben sind, manügelartige Ausnahmen leiden.

Siehe übrigens die Artikel **Contrapunkt** und **Doppelter Contrapunkt**.

**Stretto**, (enge) wird 1) zur Bezeichnung derjenigen Stellen in dem Verfolge eines Fugensazes gebraucht, wo das Thema in den folgenden Stimmen eintritt, ehe es die vorhergehenden ganz genöthig haben, oder wo es in enger Nachahmung zum Vorschein kömmt. In einer gut gearbeiteten Fuge muß dieses überzeit geschehen, nachdem der Hauptsatz nach der gewöhnlichen Art einigemal durchgeführt worden ist, damit theils die immer sich gleichen Repercussionen dem Ohre nicht lästig werden, theils hauptsächlich auch, damit das Ganze in Ansehung der Wirkung mehr steige. Hat der Tonsetzer ein Thema gewählt, welches mehrere Arten der engen Nachahmung zuläßt, so läßt er die Stimmen, je mehr sich

die Fuge ihrem Schlusse nähert, ist immer engeren Nachahmungen des Hauptsatzes eintretend.

Das Wort *stretto* wird 2) auch in Tonstücken gebraucht, die in der freien Schreibart gesetzt sind. In diesem Falle braucht es der Tonsetzer zuweilen bey lang ausgeführten Tonstücken gegen das Ende derselben, wenn er die Wirkung des Ganzen auf einmal erhöhen will. Hier hat es mit *stringendo* einerley Bedeutung, und zeigt an, daß das Zeitmaaß geschwinde genommen werden soll.

Viele Anführer der Orchester sind gewohnt, von der Stelle an, wo dieser Ausdruck steht, das *Tempo* nur nach und nach an Geschwindigkeit zunehmen zu lassen; ohne Zweifel ist dieses aber der Meinung der mehresten Tonsetzer entgegen, die sich, wenn das Zeitmaaß nicht auf einmal, sondern nur nach und nach geschwinde werden sollte, gewiß eines bestimmtern und der Sache angemesseneren Ausdruckes bedient haben würden.

*Stringendo* oder *stringendo*, pressend; bedeutet eben so viel wie *stretto*.

**Strohhaß.** Am gewöhnlichsten versteht man unter diesem Ausdrucke eine solche männliche Stimme, der es zum Tenor an der nöthigen Höhe und Weichsamkeit, zum Baß aber an Vollheit des Tones und an der nöthigen Tiefe fehlt.

**Strohstädel,** franz. *Claquebois*, ital. *Sticcato*, ist der Name eines Schlaginstrumentes, welches aus 16 bis 18 kleinen Stäben von Holz besteht, von welchen immer einer etwas kleiner ist, als der andere, und die nach der Ordnung, wie sie an Größe abnehmen, in einem dazu eingerichteten Käßchen an beyden Enden auf Polstern von Stroh, oder auf einem andern elastischen weichen Körper aufliegen, und mit zwey Klöppeln, ungefähr so wie die Saiten des Hackbretts, geschlagen werden. *Ver senne* nennt dieses Instrument. *Lignum* Pfalterium, oder einen hölzernen Pfalter.

**Strophe.** Die theatralische Ehre der Griechen und Römer hatten drey Abtheilungen oder Perioden, die unter den Namen *Strophe*, *Antistrophe* und *Epode* be-

kannt sind. Bey der Ausführung solcher Ehre waren die Sänger in Bewegung; derjenige Vorgesetz des Chores, welcher gesungen wurde, wenn sich der Chor nach der rechten Seite des Theaters bewegte, hieß *Strophe*, die entgegen gesetzte Bewegung wurde mit *Antistrophe* bezeichnet, und denjenigen Theil, der nach Beendigung dieser Bewegung stillstehend gesungen wurde, nannte man *Epode*. Verschiedene sind der Meinung, der Chor habe in zwey Abtheilungen auf beyden Seiten des Theaters gestanden, und die Bewegung beyder Theile nach der Mitte des Theaters sey mit *Strophe* und *Antistrophe*, derjenige Theil des Chors aber, den beyde Theile mitten auf dem Theater stillstehend gesungen haben, mit *Epode* bezeichnet worden. Heut zu Tage versteht man unter dem Ausdrucke *Strophe* die gleichartige Wiederholung des Werrums einer gewissen Anzahl Verse eines Gedichtes.

**Stufe,** oder Stufe der Tonleiter, s. *Klangstufe*.

**Stürze** oder **Schallrichter**, nennt man das Ende derjenigen Blasinstrumente, bey welchen sich die Höhe, so wie bey der Hoboe, oder wie bey dem Horne, auf einmal erweitert, und in eine dem Richter ähnliche Form verwandelt. Diese Stürze dient bey den Blasinstrumenten zur Verstärkung des Tons.

**Styl,** Schreibart. Jede besondere Gattung der Tonstücke hat ihren besondern Zweck, welcher es nothwendig macht, daß bey der Verrichtung derselben nicht allein auf die Art, wie sich die Empfindungen dabey zu äußern und zu modificiren pflegen, sondern auch auf zursätzliche Umstände, z. E. auf Zeit, Ort und Gelegenheit Rücksicht genommen werden muß. Eine und ebendieselbe Empfindung modificirt sich bey verschiedenen Veranlassungen auf ganz verschiedene Art; so ist z. B. die Empfindung des Erhabenen einer im Tempel der Gottesverehrung versammelten Gemeinde sehr merklich verschieden von der Empfindung des Erhabenen, in welche ein versammeltes Volk bey dem feyerlichen Einzuge des Vatersländers des Vaterlandes verkehrt

wird, oder ganz verschieden ist; die Empfindung des Erhabenen, die in Mozarts Zauberflöte der Aufzug der Priester der Isis erregt, von dem Erhabenen, welches der Aufzug des Titus bewirkt. — Es ist daher leicht einzusehen, daß die Verschiedenheit der Aeußerungen einer Empfindung auch bey ihrem Ausdrucke durch die Kunst eine Verschiedenheit nothwendig mache.

Auch die zufälligen Umstände ver-langen bey der Bearbeitung der Tonstücke eine Verschiedenheit der Behandlungsart der Materie und Form; so kann z. E. ein Tonstück, welches bestimmt ist, in einem großen Gebäude von einer starken Anzahl Tonkünstler aufgeführt zu werden, nicht eben so behandelt werden, wie ein solches, welches für ein Zimmer, und für eine kleine Anzahl Tonkünstler bestimmt ist.

Wenn daher bey der Bearbeitung der Tonstücke auf diese und dergleichen höchstnötliche Gegenstände Rücksicht genommen wird, so erhalten sie etwas Charakteristisches, welches man mit den Wörtern Styl oder Schreibart zu bezeichnen pflegt. Dieses Charakteristische haben die Tonlehrer auf zwey verschiedene Arten klassificirt, nemlich 1) in Rücksicht auf die Verschiedenheit der Behandlung des Materials der Kunst, oder der Art der Tonverbindungen, durch welche Empfindungen ausgedrückt werden; in diesem Falle hat man zwey Hauptarten festgesetzt, die bald einzeln, bald aber auch mit einander vermischt gebraucht werden, und die man den strengen oder gebundenen, und den freyen oder ungebundenen Styl nennt; und 2) in Rücksicht auf die Empfindungen selbst, welche ausgedrückt werden; und hierbey hat man drey Hauptarten festgesetzt, die man mit den Namen Kirchen-, Kammer-, und Theaterstyl bezeichnet.

Der strenge Styl, den man auch die gebundene oder fugenartige Schreibart nennt, und von dessen Entstehungsart in dem Artikel Contrapunkt gehandelt worden ist, unterscheidet sich von dem freyen Style hauptsächlich

- 1) durch einen ernsthaftern Gang der Melodie, und durch wenig

ger Verzierungen derselben. Die Melodie erhält diesen ernsthaften Charakter theils durch die oft vorkommenden Bindungen, wobey die Hauptnoten des Gesanges weniger Verzierungen und Zergliederungen erlauben, als bey den ungebundenen Tonsolgen; theils durch die strenge Verwahrung des Hauptsatzes und der in demselben vorkommenden Notenfiguren. Weil in der strengen Schreibart eigentlich nur der Hauptsatz des Tonstückes durchgeführt und zergliedert wird, so fällt dadurch das Zusammenstreifen solcher melodischen Theile weg, die in einer entferntern Beziehung auf einander stehen, und die gemeinlich aus verschiedenen Arten von Notenfiguren zusammengesetzt sind, u. s. w.

- 2) durch den öfttern Gebrauch der gebundenen aufgeführten Dissonanzen, wodurch die einzelnen Theile der Harmonie fester in einander geschlungen werden, oder mit andern Worten, durch eine mehr verwickelte Harmonie, und
- 3) dadurch, daß der Hauptsatz des Tonstückes gleichsam nicht aus den Augen gelassen, und gemeinlich immer aus einer Stimme in die andere übergetragen, und dadurch veranlaßt wird, daß jede Stimme den Charakter einer Hauptstimme erhält, und unmittelbar an dem Ausdrucke der Empfindung Antheil nimmt. Daher sagt man, wenn dieses geschieht, das Tonstück sey polyphonisch gesetzt, das heißt, es enthalte den vereinigten Ausdruck der Empfindung mehrerer Personen.

Durch diese und dergleichen Eigenschaften bedtimmt der strenge Styl einen eigenthümlichen ernsthaften Charakter, wodurch er vorzüglich zu der Kirchenmusik geeignet wird.

Den Namen der strengen Schreibart hat er theils daher erhalten, weil bey dieser Art zu setzen strenge Regeln beobachtet werden müssen, die hin und wieder in den besonders hieher einschlagenden Artikeln angezeigt werden, theils aber auch daher, weil die Fuge, als das vorzüglichste Produkt dieser

Schreibart, einer strengern Form unterworfen ist, als die übrigen Kunstprodukte. \*) Die in dieser Art gewöhnlichen Tonstücke sind 1) die beyden Hauptarten der Fuge, nemlich der Canon und die gewöhnliche Fuge, und 2) alle diejenigen Sätze, die thematisch bearbeitet sind, ohne in die eigentliche Form der Fuge gegossen zu seyn, das heißt, in welchen ein Hauptsatz in der vorhin angezeigten Verbindungsart der Töne durchgeführt, oder auch in verschiedene Stimmen verlegt und nachgeahmt wird, ohne daß man sich bey dieser Durchführung und Nachahmung an eine bestimmte Form bindet. Hieher gehören die fugirten Chöre der Vokalen, die fugirten Choräle u. d. gl.

Die freye oder ungebundene Schreibart, die man auch den galanten Styl nennet, unterscheidet sich von der vorhergehenden,

- 1) durch mannigfaltigere Verzierungen der Melodie, und Zergliederungen der melodischen Hauptnoten, durch mehr hervorstechende Absätze und Einschnitte, und durch mehr Abwechslung der rhythmischen Theile derselben, und besonders durch das Aneinanderreihen solcher melodischen Theile, die nicht immer in der nächsten Verbindung auf einander stehen u. s. w.
- 2) durch eine weniger verwickelte Harmonie, und
- 3) dadurch, daß die übrigen Stimmen der Hauptstimme bloß zur Begleitung dienen, und als begleitende Stimmen mehrtheils keinen ganz unmittelbaren Antheil an dem Ausdrucke der Empfindung haben u. s. w.

Alle Arten der einzelnen Sätze größerer Singstücke, als Arien, Chöre u. dergl.; alle Arten der Ballet- und Tanzmusik, so wie auch alle Einleitungstücke, Concerte und Sonatenarten, die nicht fugenartig sind, rechnet man zu den Tonstücken in der freyen Schreibart.

Derjenige Styl, dessen man sich bedient, um würdige, erhabene, und besonders fromme Empfindungen auszudrücken, wird der Kir-

chenstyl genannt. Sein Charakter muß demnach Feierlichkeit, Andacht und Würde seyn. Hier müssen alle übrigen Zierathen des Gesanges und der Instrumentalbegleitung, alle Converbindungen, die bloß die Absicht haben, mechanische Fertigkeit der Kehle und der Finger zu zeigen, und wodurch der Ausdruck geschwächt wird, vermieden werden. Bey dieser Art der Musik soll nicht das Ohr gefisset, nicht der Einbildungskraft Selbgenheit zu einem willkürlichen Spiele der Ideen gegeben, sondern das Herz gerührt werden. „Kürnemlich,“ sagt Sulzer, „muß in den tiefen Stimmen die allzugroße Geschwindigkeit vermieden werden, weil sie in den Kirchen sehr nachschallen, und durch eine schnelle Folge der Töne alle Harmonie verwirrt wird. Deswegen sind alle Arien, die nach der Operform gemacht werden, besonders aber die davon angebrachten Läufe und Schlussätze, denzen völlig zu verwerfen.“ (S. Kirchenmusik.)

Wenn die Musik den Zweck hat, einzelne Personen, oder eine ganze Gesellschaft durch den Ausdruck willkürlich auf einander folgender froher, zärtlicher, trauriger, oder erhabener Gefühle zu vergnügen, oder auch solche Tongemälde darzustellen, die der Einbildungskraft freyes Spiel der daraus zu schöpfenden Ideen überläßt, so bedient man sich zu dieser Absicht des Kammerstyls, der, weil Tonstücke von der so eben angezeigten Art zunächst für Kenner oder besondere Liebhaber der Kunst bestimmt sind, sich besonders dadurch unterscheidet, daß alle Theile des Ganzen feiner ausgemalt sind, als bey Tonstücken, die eine andre Bestimmung haben. Tonstücke im Kammerstyle gleichen den Cabinetstücken der Malerey, die bestimmt sind, in der Nähe betrachtet zu werden, und daher eine ganz andere Behandlung in der Ausführung erfordern, als z. B. ein Deckengemälde eines großen Saals. Aus eben diesem Grunde erlauben Tonstücke für die Kammer eine Sorgfalt, deren Ausführung

\*) S. Fuge.

mehr Kunstfertigkeit der Ausführer voraussetzt, als bey Constacken die für die Kirche oder für das Theater gesetzt sind.

Derjenige Styl endlich, welcher die Absicht hat, moralische Gefühle auszudrücken, die durch eine dargestellte Handlung veranlaßt werden, wird die Theater-schreibart genannt, die sich eigentlich, weil das Drama nicht bloß für Kenner und Liebhaber der Musik insbesondere, sondern für ein größeres und verschiedenes Publikum bestimmt ist, mehr durch Einfachheit des Ausdruckes und durch weniger Kunst von dem Kammerstyle unterscheiden sollte, bey der es aber ansezt schwer hält, sie von der Kammer-schreibart durch eine bestimmte Grenzlinie zu unterscheiden.

Ueber die Eintheilung des Styls in den hohen, mittlern und niedrigen erinnert Forkel, in der Einleitung zu seiner allg. Geschichte der Musik, S. 44. folgendes: „Die Classification der Schreibarten, nach dem innern Wesen derselben, in die hohe, mittlere und niedrige, wie man sie gewöhnlich bey musikalischen Schriftstellern findet, ist sehr mangelhaft, weil jeder Styl, in jeder Bestimmung, diese verschiedenen Eigenschaften annehmen kann. So kann z. B. selbst in der Kirche die hohe, mittlere und niedrige Schreibart statt finden, je nachdem sie mit einer Classe von mehr oder weniger gebildeten Zuhörern angefüllt ist. Weit besser würde daher die Classification nach den Affecten seyn, deren sich aber meines Wissens noch niemand bedient hat. Auf diese Art würde man etwa folgende Eintheilung machen können:

- 1) Styl der traurigen Affecten. —
  - 2) Styl der süßlichen Affecten, die in Lustigkeit ausbrechen.
  - 3) Styl der hohen, stillen Selbstzufriedenheit.
  - 4) Styl der mürrischen, heftigen Affecten.
- „Auf diesem Wege lassen sich die Verschiedenheiten des Styls weit besser unterscheiden, und man kann zu bequemern Eintheilungen gelangen, als auf dem gewöhnlichen. Da der Styl seine größte Verschiedenheit aus den Affecten

„nimmt, und nicht aus der Anwendung, so müssen sich seine Verschiedenheiten natürlicher Weise eben durch sie am besten und deutlichsten bemerken lassen.“

Subbass. Die tiefste Stimme in dem Pedale der Orgel. Der Subbass ist gewöhnlich ein 16-fäßiges Klöbtenwerk von Holz, welches gedeckt ist, und also 32 Fußtön giebt. Subjekt. So nennet man gemeinlich den Hauptfuß oder das Thema der Fuge.

Subito, geschwind, plötzlich; z. E. *volti subito*, wende (das Viatic) geschwind um.

Subprincipalis mediarum. Der lateinische Name der zweyten Saite des Tetrachords Meson, welche unserm kleinen f entspricht.

Subprincipalis. Die zweyte Saite des tiefsten Tetrachords in dem griechischen Tonssysteme. S. Tetrachord.

Subsemifusa. Der lateinische Name der Sechshuntheilnote.

Subsemitonium modi. Der unterhalb der Terz der Tonart. S. Unterhalb der Terz.

Subtraktion der Verhältnisse. Subtrahiren oder eine Zahl von der andern abziehen, heißt nichts anders, als aus zwey gegebenen Zahlen eine dritte finden, welche anzeigt, um wie viel die eine gegebene Zahl größer sey als die andere. Die gefundene Zahl, aus welcher dieses zu ersehen ist, wird der Unterschied genannt. Wenn man z. B. von der Zahl 36 die Zahl 27 abzieht, so erhält man die Zahl 9, welche anzeigt, daß 36 um 9 größer ist, als 27. Eine ähnliche Bewandniß hat es auch mit der Subtraktion der Intervallenverhältnisse; durch sie erfährt man nemlich den Unterschied zwischen zwey Verhältnissen, denn wenn man z. E. von der Quinte e g die große Terz o e wegnimmt, so bleibt die kleine Terz o g als Unterschied zwischen e g und e o übrig, und daher muß nothwendig, wenn von dem Verhältnisse der Quinte das Verhältniß der großen Terz abgezogen wird, der zum Verhältnisse kommende Rest oder Unterschied gleich seyn dem Verhältnisse der kleinen Terz.

Es versteht sich hierbey von selbst, daß das Verhältniß, welches man von einem andern abziehen will, kleiner seyn muß, als dasjenige ist, von welchem es abgezogen werden soll. Um aber in allen Fällen entscheiden zu können, welches von zwey Verhältnissen das größere oder kleinere sey, muß man sie unter einander vergleichen können, und hierzu findet man die nöthige Anleitung in dem Artikel Vergleichung der Verhält-

$$\begin{array}{r} \text{Von der Quinte } c g = 3 \times 2 \\ \text{abgezogen die Quarte, } c f = 4 \times 3 \\ \text{gibt den Rest oder} \\ \text{den Unterschied } - f g = 9 : 8 \end{array}$$

Weil aber diese Multiplikation übers Kreuz in größern Berechnungen der Verhältnisse, in welchen die Addition und Subtraktion zugleich vorkommen, viele Unbequemlichkeit haben würde, so bedient man sich lieber folgender Art: Man setzt nemlich das abziehende Verhält-

$$\begin{array}{r} \text{Von der Quinte } c g = 3 : 2 \\ \text{abgezogen die Quarte } c f = 3 : 4 \\ \text{bleibt } f g = 9 : 8 \text{ als Rest,} \end{array}$$

und giebt (außer den schon in dem Artikel Addition angezeigten Ursachen von der Nothwendigkeit eines großen und kleinen ganzen Tones) einen neuen Beweis von der Nothwendigkeit zwey verschiedener ganz-

$$\begin{array}{r} \text{Von der Sexte } c a = 5 : 3 \\ \text{abgezogen die Quinte } c g = 2 : 3 \\ \text{bleibt für } g a = 10 : 9 \end{array}$$

Auf diese Art lassen sich nun von einem größern Intervallenverhältnisse alle kleinern Intervallen abziehen, und die gefundene Zahl stellt den Unterschied des beyden Verhältnisse, oder welches gleichviel ist, das Verhältniß des übrig bleibenden Intervalles vor. So kann man z. B. von der Oktave abzie-

nisse. So wie sich die Addition der Verhältnisse auf die Multiplikation der Brüche gründet, \*) eben so hat die Subtraktion derselben ihren Grund in der Division der Brüche. Wenn daher ein Intervallenverhältniß von einem andern abgezogen werden soll, z. E. die Quarte von der Quinte, so sollte man eigentlich die gleichartigen Theile der beyden Verhältnisse übers Kreuz multipliciren, z. E.

niß ungleichartig \*\*) unter dasjenige, wovon es abgezogen werden soll, und multiplicirt die übereinander stehenden Glieder, so erhält man die nemlichen Zahlen, als wenn man übers Kreuz multiplicirt hätte; z. B.

zen Töne; denn wenn man von der großen Sexte, z. E. von  $c a$ , die reine Quinte  $c g$  abziehet, so bleibt in dem Reste  $g a$  nur das Verhältniß des kleinen ganzen Tones  $10 : 9$  übrig, als

1) die reine Quinte, und in diesem Falle zeigt die gefundene Zahl den Unterschied zwischen der Oktave und Quinte, oder mit andern Worten, sie stellt das Verhältniß der Quarte dar, weil eine Quarte übrig bleibt, wenn man von der Oktave eine reine Quinte wegnimmt, als:

\*) C. Addition der Verhältnisse.

\*\*) Ungleichartig heißt hier so viel, als in umgekehrter Ordnung, das ist, man setzt die kleinere Zahl des abziehenden Verhältnisses unter die größere Zahl desjenigen, von welchem jenes abgezogen werden soll; dadurch kommt alsdann die größere Zahl des ersten zugleich unter die kleinere Zahl des letzten zu stehen, wie man aus dem oben folgenden Beispiele am deutlichsten sehen kann.

$$\begin{array}{l} \text{Von } C \ c = 2 : 1 \\ \text{abgez. } C \ G = 2 : 3 \\ \text{bleibt } G \ c = 4 : 3 \end{array}$$

2) Die große Terz, z. E.

$$\begin{array}{l} \text{von } C \ c = 2 : 1 \\ \text{abgez. } C \ E = 4 : 5 \\ \text{bleibt } E \ c = 8 : 5 \end{array}$$

3) die große Septime, als

$$\begin{array}{l} \text{von } C \ c = 2 : 1 \\ \text{abgez. } C \ H = 8 : 15 \\ \text{bleibt } H \ c = 16 : 15 \end{array}$$

Auf eben diese Art bleibt 4) der kleine ganze Ton übrig, wenn man von der Oktave die kleine Septime abziehet. Subtrahirt man 5) von der Oktave die verminderte Septime, so erhält man in dem Reste die übermäßige Secunde. 6) Von der Oktave die verminderte Quinte abgezogen bleibt Rest die übermäßige Quarte, u. s. w.

Zieht man aber von andern Intervallenverhältnissen kleinere Verhältnisse ab, so kommt zuweilen der Fall vor, daß der Rest dem Verhältnisse des übrigbleibenden Intervalles nicht entspricht; wenn man z. B. von dem Verhältnisse der verminderten Quinte  $h \ f$  die kleine Terz  $h \ d$  abziehet, so sollte dem ersten Anscheine nach in  $d \ f$  das Verhältniß einer kleinen Terz, nemlich  $6 : 5$ , übrig bleiben, weil  $h \ d$  und  $d \ f$  zusammen eine verminderte Quinte ausmachen; allein statt des Restes  $6 : 5$  erhält man den Rest  $32 : 27$ , und also ist denselben ein Verhältniß, welches um das Verhältniß  $81 : 80$  kleiner ist\*), als das Verhältniß der kleinen Terz  $6 : 5$ . Die Ursachen, warum dieser Rest dem reinen Verhältnisse der kleinen Terz nicht entspricht, oder mit andern Worten, warum das Verhält-

$$\begin{array}{l} \text{vom großen ganzen Tone} = 9 : 8 \\ \text{abgezogen den kleinen} = 9 : 10 \\ \text{bleibt Rest} \quad \quad \quad 81 : 80 \end{array}$$

Das große Limma zeigt den Unterschied zwischen dem großen ganzen und kleinen halben Tone, z. E.

niß zweier kleinen Terzen das Verhältniß der verminderten Quinte nicht ausmachen kann, ohngeachtet  $h \ d$  und  $d \ f$  eine verminderte Quinte bilden, sind schon in dem Artikel Additio von der Verhältniße angezeigt und vergliedert worden.

Aus den nemlichen Ursachen läßt sich leicht erklären, warum die Reste um das syntonische Komma  $81 : 80$  zu groß sind, wenn

- 1) von der kleinen Septime die große Sexte, der kleine halbe Ton, die reine Quarte und die verminderte Quinte,
- 2) von der reinen Quinte der kleine halbe Ton, und
- 3) von der übermäßigen Quarte ebenfalls der kleine halbe Ton abgezogen werden.

Wird hingegen von der großen Sexte die kleine Terz, oder die übermäßige Quarte abgezogen, so ist der Rest aus eben denselben Ursachen um das syntonische Komma zu klein.

Bemittelt der Subtraktion der Intervallenverhältnisse entwickeln sich nun auch diejenigen kleinen Intervallen, die man in der praktischen Musik nicht braucht, sondern die nur bey den Berechnungen der gewöhnlichen Intervallen zum Vorscheine kommen, nemlich

- 1) das syntonische Komma,  $81 : 80$ ,
- 2) das große Limma,  $27 : 25$ ,
- 3) das kleine Limma  $135 : 128$ ,
- 4) die Dießs  $128 : 125$
- 5) das Schisma  $32805 : 32768$ , und
- 6) das Diaschisma  $2048 : 2025$ .

Das syntonische Komma ist der Unterschied zwischen dem großen und kleinen ganzen Tone, oder der Rest, welcher übrig bleibt, wenn man von dem großen ganzen Tone den kleinen abziehet, als

\*) S. Vergleichung der Intervallen-Verhältnisse.

$$\begin{array}{r} \text{vom großen ganzen Tone} = 9 : 8 \\ \text{abgezogen den kleinen halben Ton} = 24 : 25 \\ \hline 216 : 200 \quad *) \end{array}$$

$$8) \frac{216}{27} : \frac{200}{25}$$

bleibt Rest das große Limma  
Das kleine Limma enthält den Unterschied zwischen dem großen ganzen und großen halben Tone, und kömmt daher zum Vorscheine, wenn der große halbe Ton von dem großen ganzen Tone abgezogen wird, *z. E.*

$$\begin{array}{r} \text{großer ganzer Ton} = 9 : 8 \\ \text{großer halber Ton} = 15 : 16 \\ \hline \text{das kleine Limma} \quad 135 : 128 \end{array}$$

Die Diesis stellt den Unterschied zwischen dem großen und kleinen halben Tone vor, *z. E.*

$$\begin{array}{r} \text{großer halber Ton} = 16 : 15 \\ \text{kleiner halber Ton} = 24 : 25 \\ \hline 64 : 75 \\ \hline 32 : 30 \\ \hline 384 : 375 \end{array}$$

$$3) \frac{384}{128} : \frac{375}{125}$$

Das Schisma ist der Unterschied zwischen dem ditonischen \*\*) und syntonischen Komma, *z. E.*

$$\begin{array}{r} \text{ditonisches Komma} = 531441 : 524288 \\ \text{syntonisches Komma} = 80 : 81 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} \left\{ \begin{array}{r} 42515280 : 524288 \\ \hline 4194304 \\ \hline 42515280 : 42467328 \end{array} \right. \\ 8) \frac{5314410}{2657205} : \frac{5308416}{2654208} \\ 2) \\ 9) \frac{295245}{294912} \end{array}$$

$$9) \frac{32805}{32768}$$

das Schisma = dem syntonischen Komma; als

$$\begin{array}{r} \text{die Diesis} = 128 : 125 \\ \text{das synton. Komma} = 80 : 81 \\ \hline \left\{ \begin{array}{r} 10240 : 125 \\ \hline 1000 \\ \hline 10240 : 10125 \end{array} \right. \\ 5) \frac{2048}{2025} \end{array}$$

\*) Hier tritt der Fall ein, von dem schon hin und wieder geredet worden ist, nemlich das das Verhältnis durch die Berechnung in höhern Zahlen zum Vorscheine kömmt, und nach Anleitung des Artikels Reduktion der Verhältnisse auf seine Wurzelzahlen reducirt werden muß.

\*\*) Woher das ditonische Komma entsetzt, findet man in den Artikeln Komma und Addition der Verhältnisse.

**Sufflöte, oder Säßflöte, siehe Sifflöte.**

**Suite, (franz.)** Man bezeichnet mit diesem Worte eine ehemals sehr beliebte Art der Tonstücke für das Clavier oder andere Instrumente, die ansezt ganz außer Gebrauch gekommen ist, und aus einer Folge verschiedener charakteristischer Tanzmelodien, z. E. aus der Airmande, Courante, Sarabande und Gigue, bestand. Bey den ältern Suiten war es Sitte, daß die Allemande, als ein Produkt von deutscher Erfindung, den übrigen Sätzen vorherging. \*) Gegen die Mitte des verwichenen Jahrhunderts verwandelten sich die Sulten in die so genannten Parthien, in welchen man außer den Tanzmelodien auch ein Allegro, Andante, oder Presto von willkürlichem Charakter aufnahm. Aber auch diese Parthien sind seit geraumer Zeit wieder aus der Mode gekommen. Ansezt giebt man den Namen Parthie (Parthia oder Partia) denjenigen Tonstücken, die für mehrere Arten von Blasinstrumenten gesetzt sind, in welchen außer der Menuet, selten andere charakteristische Tanzmelodien vorkommen.

**Sul ponticello, über dem Stege; s. Ponticello.**

**Sumphonia, war ein Blasinstrument der Hebräer, welches die größte Ähnlichkeit mit der Sackpfeife gehabt haben soll. Einige nennen es auch Samponia.**

**Sumtio, s. Lepsis.**

**Suoni armonichi, bedeutet in den Stimmen für die Violine eben so viel, wie Flautino. S. Flageolet.**

**Supracuta loca, oder Supracutae voces. In der alten Musik pflegte man mit diesen Ausdrücken den Umfang der Töne von dem eingestrichenen a bis zum höchsten Tone des Arcetinschen Tonsystems, das ist, bis zum zweygestrichenen e, zu bezeichnen.**

**Superparticularis, und**

**Superpartiens, ist ein Beyname gewisser Intervallenverhältnisse, von**

welchen in dem Artikel Verhältnisse gehandelt wird.

**Surdalirum. Eine Art von Trommel, die auf beyden Seiten geschlagen wird, und deren man sich nach D. Kirchers Art. Magnet. zur Begleitung einer Schäfersiße bedient, um mit dieser Musik, wie man glaubte, den Stich der Tarantel zu kuriren.**

**Surdeline. Eine Art von italiänischer Sackpfeife.**

**Sylbendehnung, s. Dehnung und Melismatisch.**

**Syllabisch, ist ein Ausdruck, wodurch man diejenige Art des Gesanges, bey welcher auf jede Sylbe des Textes nur ein einziger Ton gesungen wird, von derjenigen Art unterscheidet, wo mehrere Töne auf eine Sylbe gesungen werden, und den man den melismatischen Gesang nennet. Der syllabische Gesang wird gewöhnlich nur im Chorale und in dem Recitative unvermischt gebraucht; in den übrigen Tonstücken für den Gesang, als in der Arie, der Motette und im Chore kömmt er gemeinlich mit dem melismatischen vermischt vor. S. Melismatisch.**

**Syllabikation. Man versteht darunter die Sylben, die man bey dem Solmisten oder Solfeggiren den Noten unterlegt. S. Solmisation.**

**Sympathie der Töne. Darunter versteht man 1) die in jedem Tone gelinde mitklingenden Töne, von denen ein feines Ohr bey einer tiefen klingenden Saite die zweyfache Quinte und die dreyfache große Terz nebst der Oktave des Grundtons deutlich vernehmen kann, \*\*) und 2) den tiefsten Ton, der sich nach neuern Erfahrungen von selbst in der Luft erzeugt, wenn seine Terz und Quinte in den angezeigten Verhältnissen angegeben werden. S. das 40ste Stück der allg. musik. Zeitung vom J. 1800.**

**Symphona, wurden bey den Griechen die Consonanzen genannt; sie zählten derselben nur sechs, nemlich**

\*) S. Mathesons vollkommenen Capellmeister. Theil II. das 13. Hauptstück.

\*\*) S. Klang.

- 1) Diatessaron oder die reine Quarte,
- 2) Diapente, die reine Quinte,
- 3) Diapason, die Oktave,
- 4) Diapason cum diatessaron, die reine Undecime,
- 5) Diapason cum diapente, die reine Duodecime, und
- 6) Disdiapason, die doppelte Oktave.

Alle Terzen und Sexten wurden von den Griechen zu den Dissonanzen gerechnet.

**Symphonie**, hieß bey den Alten eine wohlklingende Zusammenstimmung. Dieses Wort als Bezeichnung eines unserer modernen Tonstücke betrachtet, siehe Sinfonie. Vor ohngefähr 200 Jahren bezeichnete man mit dem Worte Symphonie auch das Spinnet und Clavessin; s. Praet. Synt. Musie. T. II. Cap. 37.

**Synaphe**, bedeutet in dem Tonssysteme der Griechen den Zusammenhang zweier verbundenen Tetrachorde, in welchen die vierte Saite des ersten Tetrachordes zugleich die erste Saite des folgenden Tetrachordes ausmacht. Siehe Tetrachord.

**Syncompatio**, s. Mischung.

**Synemmenon**, ist der Name des dritten Tetrachordes in dem großen und unveränderlichen Tonsysteme der Griechen. Es faßte die Löre Mese, Trite Synemmenon, Paraneie Synemmenon und Nete Synemmenon in sich, die unsern Tönen a, b, c, d entsprachen. Den Namen Synemmenon oder des verbundenen Tetrachordes bekam es deswegen, weil der erste Ton desselben zugleich der letzte Ton des vorhergehenden Tetrachordes Mese war. S. Tetrachord.

**Synemmenon diatonos**. So wurde auch bey den Griechen die Saite Paraneie Synemmenon genannt; siehe den vorhergehenden Artikel.

**Syntonisch**, oder hart, ist (nach Rousseau) das Beiwort, durch welches Aristoxen diejenigen zwey Arten des gewöhnlichen diatonischen Klanggeschlechtes unterscheidet, dessen Tetrachord in einen halben

Ton und in zwey gleiche ganze Töne eingetheilt ist. S. Tetrachord.

**Syntonisches Comma**, siehe Comma.

**Syringes**, war der Name eines Haupttheils desjenigen Viebes, womit sich die Säger hören lassen mußten, die in den Pythischen Spielen um den Preis stritten. Siehe Musikalische Wettstreite.

**Syrinx** (Syringa Panos). So wurde bey den alten Griechen eine Art der Blasinstrumente genannt, die verschiedene Gattungen unter sich begriff; die merkwürdigsten derselben sind: 1) die Pansflicke, Fistula Panis, oder auch die Siebenpfeife genannt. \*) Sie bestand aus sieben Pfeifen von verschiedener Größe, die mit Wachs zusammen verbunden waren, und mit dem Munde geblasen wurden, der sich von der einen zu der andern bewegen mußte. Es verdient angemerkt zu werden, daß dieses Instrument, welches so viele Kennzeichen des höchsten Alterthums an sich hatte, vor einiger Zeit auch unter einem mit uns gleichzeitigen Volke gefunden worden ist, welches sich noch auf keine hohe Stufe der Kultur hinauf geschwungen hat. Forster fand es auf seiner Reise um die Welt im Jahre 1773 auf dem Archipelagus der secundarischen Inseln. S. Forsters Reise um die Welt, Th. I. S. 343; 2) eine Art von Schallmey, die mit der unsigen viel Ähnlichkeit gehabt haben soll.

**Systaltisch**, wurde bey den Griechen eine Melodie genannt, welcher der Charakter der Fäclichkeit eigen war. S. Melopöie.

**System der Harmonie**. „Unter einem System der Harmonie“ (sagt Forkel in seiner allgem. Theorie der Musik. S. 343.) „verstehet man eine solche Verbindung, und Ordnung aller musikalischen Intervallen und Akkorde, daß man dadurch in den Stand gesetzt wird, von der Abstammung und Brauchbarkeit eines jeden derselben Red' und Antwort zu geben.“

\*) Sie wurde von dem Pan erkunden, siehe Musen.

„Rouffeau nennt es eine Sammlung von Regeln der Harmonie, die aus einigen allgemeinen Principien gezogen sind; es ist aber weit weniger eine Sammlung von Regeln der Harmonie, als vielmehr ein Stammbaum aller einzelnen Glieder der ganzen Tonfamilie, die sämtlich nur von einigen wenigen Grundtönen erzeugt werden. Ist nun ein solches System der Harmonie richtig, das heißt: ist es auf ein wahres allgemeines Principium erbaut, so muß kein einzelner Ton im Zusammenhang einer Melodie, und kein Akkord in der Harmonie vorkommen, oder aufgenommen werden, dessen Natur, Wesen und Behandlung nicht durch seine Abstammung von einem gewissen Grundakkorde erklärt und bestimmt werden kann. Ohne die Kenntniß eines solchen Systems geht der Componist im Gebrauch und in der Behandlung manches Intervalls und manches Akkorbes eben so unsicher, als der Sprachforscher bey solchen Wörtern, zu welchen er kein Stammwort, folglich weder die Abstammung, noch den wahren Grund der demselben begelegten Bedeutung zu finden weiß. Man sieht hieraus, daß ein System der Harmonie, genau genommen, nichts anders ist, als eine Art von musikalisch, etymo-

logischem Index, woraus man den Ursprung, Zusammenhang und die Bildung der Intervallen und Akkorde erkennen kann.“

Rameau, ehemals Organist an der Cathedralkirche zu Clermont in Auvergne, und Cabinetscomponist des Königs von Frankreich, war der erste, der die einzelnen Akkorde, in die man das Gewebe der Harmonie aufgelöst hat, in ein zusammenhängendes System brachte, welches er im Jahre 1722 in einem Werk: unter dem Titel: *Traité de l'Harmonie, reduits à ses principes naturels*, bekannt machte.

Die Grundsätze dieses Systems, die sich hauptsächlich auf die Darstellung verschiedener Stammakkorde, und auf die Umkehrungen derselben, beziehen, hat man mehr oder weniger benutzt, um einige ähnliche Systeme zu bilden, von welchen in den Artikeln Akkord und Dissonanz gehandelt worden ist.

**Syzygia.** Eine consonrende Verbindung der Töne, insbesondere der harmonische Dreiklang; daher nennen die ältern Tonlehrer den Dreiklang, wenn er nur dreistimmig, das ist, ohne Verdoppelung eines Tones desselben, ausgeht wurde, Syzygia simplex. Syzygia composita wurde er genannt, wenn ein oder mehrere Intervallen bey seinem Gebrauche verdoppelt wurden.

## Z.

**Tabulatur.** Man versteht darunter theils die Darstellungsart der Töne in Idoten, oder die Tonchrift überhaupt, theils und insbesondere auch die Darstellung des harmonischen Inhaltes eines Tonstückes über der Grundstamme desselben zum Behufe des Generalbasspielers. Man theilte sie ehemals ein in die italiänische und deutsche Tabulatur. Unter der ersten versteht man die von Lodovico Viadana zu Anfange des 17ten Jahrhunderts erfundene, oder wie einige neuere Theoristen wollen,

bloß durch sein Werk: *Opera omnia sacrorum concentuum etc.* nur allgemeiner bekannt gemachte Zeichnung des Generalbasses, die gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts auch in Deutschland allgemein angenommen wurde, nachdem man sich derselben vorher schon in Italien eine geraume Zeit bedient hatte. Vorher bediente man sich der so genannten deutschen Tabulatur, die genau genommen eine durch Buchstaben und andere Zeichen vorgestellte Partitur war, wie man aus dem unten folgenden

Beyspiele siehet: Sie gründete sich gewissermaßen auf diejenige Bezeichnungsort der Noten, die der Pabst Gregorius Magnus eingeführt hatte. Man stellte nemlich in derselben die sieben Töne der tiefsten Oktave, nemlich die Töne



durch die Anfangs- oder Versalsbuchstaben  
C D E F G A H  
vor. Die zweyte Oktave, oder die Töne



wurden mit den kleinen Buchstaben  
c d e f g a h  
vorgestellt. Zur Bezeichnung der Töne der dritten Oktave, oder der Töne



bediente man sich über den kleinen Buchstaben, mit welchen sie bezeichnet wurden, eines Querstriches, um sie von den Tönen der zweyten Oktave zu unterscheiden, als

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

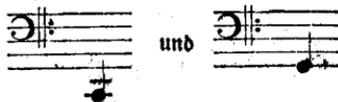
Bev der vierten Oktave, nemlich bey den Tönen



machte man zum Unterscheidungszeichen zwey Striche über die Buchstaben, als

c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄, u. s. w.

Daher kömmt es auch, daß wir noch bis jetzt gewohnt sind, die tiefste Oktave die große Oktave zu nennen, und jedem einzelnen Ton derselben den Beynamen groß beylegen; so nennet wir z. E. die Töne



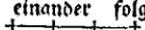
das große C und G.

Auch die zweyte Oktave wird jetzt noch deswegen die kleine oder ungestrichene genannt, weil man die Töne derselben ehemals in der Tabulatur mit kleinen, aber mit keinen Querstrichen versehenen Buchstaben bezeichnete. Gleiche Bewandniß hat es auch mit unserer ein-, zwey- und dreigestrichenen Oktave, die ihre Namen von den Strichen über den Buchstaben erhalten haben, womit man ehemals die Töne derselben bezeichnet hat.

Nächst diesen Buchstaben bediente man sich in der alten deutschen Tabulatur noch verschiedener Zeichen, um die Zeitdauer der Töne anzuzeigen, die man aus folgendem Beyspiele kennen lernen kann, welches ich aus Petri's Anleitung zur praktischen Kunst eintücken will. Es ist der Anfang einer Adventscantate von Telemann, und siehet also aus;

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The score is in tablature format, showing notes on a six-line staff with letters (a, b, c, d, e, f, g) and rhythmic symbols. The lyrics are: "Nun komm der Heil'gen Land, der Heil'gen Land".

In diesem Beispiele sind fünf Stimmen enthalten, Diskant, Alt, Tenor, Bass und Orgel. Der Gesangs- und die Orgelstimme fangen das Thema in dem Vierteltakte an, die übrigen Stimmen pausieren, und in dem dritten Takte tritt der Tes-

nor ein. Das Zeichen  bedeutet die ganze Taktpause,  die halbe,  ein Viertel und  ein Achtel;  ist das Zeichen zwey nach einander folgender Viertel, und  bedeutet vier nach einander folgende Achtel. Des tri bemerkt bey diesem Exempel noch, daß in dem Versolge der Stimme im Recitative die Pedalnoten der großen Oktave mit großen lateinischen Buchstaben, die Noten der kleinen Oktave aber mit deutschen geschrieben sind; Text und Melodie stehen darüber, letztere wieder mit kleinen Buchstaben, und

mit den Zeichen ,  und  bemerkt, um die Dauer der Note anzuzeigen. In den hohen Stimmen, als im Diskant und Alto, ist bey den Buchstaben allezeit der Querstrich, der die eingestrichene, oder zwey Querstriche, welche die zweygestrichene Oktave anzeigen. — Die folgenden Zeilen stehen allemal ohne weitem Zwischenraum gleich unter den gezogenen Querlinien der Orgelstimme, so daß die ganzen Seiten und Blätter wie Tabellen aussehen.

Eine weitläufigere Beschreibung der alten deutschen Tabulatur findet man in dem 70sten der kritischen Briefe über die Tonkunst.

Tacet, es schweigt. So pflegt man z. E. in der Hoboe, oder Hornstimme, wenn sie im Adagio schweigen soll, es mit adagio tacet anzuzeigen. S. Si tace.

Tafelblasen, s. Feldstück.  
Taille. Der französische Name der Tenorstimme; s. Tenor.

Takoa, s. Schophar.

Takt. Dieses Wort bezeichnet 1) bey dem Vortrage der Tonstücke die abgemessene Bewegung der Note nach einem angenommenen Zeitmaasse, und ist in diesem Sinne mit den Wörtern Bewegung, Zeitmaass, Tempo u. s. w. von gleicher Bedeutung; 2) versteht man darunter die Eintheilung der Tonstücke in gleiche Zeitschnitte, die man insbesondere Takte nennet,

nennet, und die zum Behufe der leichtern Eintheilung der Noten in der Tonchrift der modernen Musik durch die sogenannten Taktstriche von einander abgefordert werden. \*)

Diese gleichen Zeitabschnitte oder Takte pflegt man sodann bey der Ausführung der Tonstücke in größern oder kleinern Zeiträumen auszuüben, damit die in jedem Takte enthaltenen Noten entweder eine langsamere oder geschwindere Bewegung erhalten, je nachdem es die Natur der auszudrückenden Empfindung erfordert, denn jede unserer Empfindungen unterscheidet sich bey ihrer Aeußerung nicht allein durch eine ihr eigenthümliche Modifikation der Töne, sondern auch durch eine ihr eigenthümliche Bewegung, die der Natur einer solchen Empfindung, und der dabey statt findenden Bewegung der Lebensgeister, conform ist.

Es würde hier zu weitläufig seyn, zu wiederholen, \*\*) daß zum Ausdruck der Empfindungen durch Töne eine gewisse Fortdauer gleichartiger Bewegungen, oder vielmehr eine gleichartige Wiederkehr der bey dieser Bewegung zu bemerkenden Schläge oder Rückungen, kurz dasjenige, was man Rhythmus nennet, nothwendig sey. Zu jeder

Melodie ist eine Folge von Tönen erforderlich, die sich in gleichartige Glieder oder Zeitabschnitte eintheilen läßt, damit eine gewisse Einströmigkeit der Bewegung statt finde, und durch dieselbe das Gleichartige einer und eben derselben Empfindung auf unser Gefühl wirken könne.

Man fühlt überhaupt die Nothwendigkeit einer solchen gleichartigen Abtheilung der Bewegung sehr deutlich, sobald man eine Reihe Töne von gleicher Zeitdauer, die noch nicht in Glieder abgetheilet sind, singen oder spielen will. Gesetzt, man will folgende Tonreihe intoniren,



so kann dieses nicht geschehen, ohne daß man sich dabey gewisse Arbeitspunkte vorstellt, auf welche die Vorstellungskraft ein gewisses Gewicht legt, und wodurch eben dasjenige, was man Rhythmus nennet, entsteht. Unser Vorstellungsvermögen sieht sich daher schon von selbst genöthigt, diese Tonreihe auf folgende oder dieselben ähnliche Arten abzutheilen, als



\*) Bis in das sechzehnte Jahrhundert bediente man sich keiner Taktstriche. Die damals gebräuchlichen Noten wurden weder in so mancherley Figuren zusammengefaßt, noch in so geschwindiger Folge nach einander intonirt, wie es heut zu Tage sehr oft geschieht; daher bedurfte man der Abtheilung der Tonstücke in gleiche Zeitabschnitte oder Takte nicht, weil damals die Ausführender der zu einem Tonstücke gehörigen Stimmen den langsamsten und durch keine Berücksichtigung von mancherley Figuren verwickelten Gang der Melodie ohne besondere Schwierigkeiten, bis nach der Geltung der Noten, abtheilen konnten. Erst gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts fing man an, die Taktstriche, und zwar anfangs nur in der Grundstimme einzuführen, und erst in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts kamen sie auch in den übrigen Stimmen völlig in Gebrauch. Es bedarf wohl keines Beweises, welchen Vortheil die moderne Musik durch die Erfindung der Taktstriche gewonnen hat. Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur versuchen, eine Stimme aus einem unserer uraltenen Tonstücke mit ausgelassenen Taktstrichen vorzutragen.

\*\*) S. Rhythmus.



Siebt man bey der Abtheilung dieser Noten, die unsere Wortstellungskraft wählt, auf sich selbst Acht, so fühlt man sehr deutlich, daß sie auf diejenigen Noten, die sie zu Abtheilungspunkten macht, ein besonderes Gewicht legt, welches auch in einem gewissen Grade in die Intonation selbst übergeht, und daß sie hingegen diejenigen Noten, auf welche kein solcher Abtheilungspunkt fällt, ohne alles besondere Gewicht übergeht. Dieses Gewicht, welches den Abtheilungspunkt bezeichnet, und wie schon gesagt, sehr merklich in die Intonation übergeht, ist nun bey dem Takte dasjenige, was man die gute Zeit des Taktes, oder den guten Takttheil, oder auch Thesis nennet, so wie man diejenigen Noten, auf welche kein solches Gewicht fällt, welches in den Vortrag übergeht, die schlimme Taktzeit, oder den schlechten Takttheil oder auch Arsis zu nennen pflegt. Hieraus wird zugleich begreiflich, warum alle Töne der Melodie, die den sogenannten grammatischen Accent haben, und bey dem Gesange die langen oder accentuirten Sylben, auf den guten Takttheil fallen müssen. —

Diese gleichartigen Abtheilungspunkte begreifen nun entweder eine

gerade oder ungerade Anzahl von gleichen Noten oder fortwährenden Schlägen, und daher entstehen in der Musik die geraden oder ungeraden Taktarten.

Weil es der Takt mit der längern oder kürzern Zeitdauer der Töne zu thun hat, Länge und Kürze überhaupt aber bloß relative Begriffe sind, so muß man, um längere oder kürzere Töne des Taktes durch Noten bezeichnen zu können, erst einen Maasstab haben, nach welchem man das Verhältnisß der Dauer der Noten unter sich selbst bestimmt. Zu diesem Maasstabe hat man den sogenannten ganzen

Schlag oder das Zeichen 

angenommen; diesen ganzen Schlag theilt man in zwey, vier, acht, sechzehn und zweyunddreißig Theile u. s. w. Sobald man nun bestimmet, in welcher Geschwindigkeit eine Gattung dieser Theile auf einander folgen sollen, so ist dadurch zugleich die Zeitdauer aller übrigen Gattungen bestimmt; denn in eben dem Zeitraume, in welchem der halbe Schlag ausgeführt wird, werden auch zwey Viertel, vier Achtel oder acht Sechzehntel ausgeführt. \*)

Aus diesen Theilen werden nun die verschiedenen Arten und Gatt-

\*) Weil die Theile des ganzen Schläges einmal unter sich ein bestimmtes Verhältnisß der Dauer bezeichnen, so betrachtet man sie mit Beybehaltung ihres Namens, den sie zu Folge der Theilung eines ganzen Schläges erhalten haben, als besondere Ganze, aus welchen verschiedene Taktarten verbunden werden. Daher kommt es, daß z. B. die Viertelnoten auch den Namen der Viertel behalten, wenn sie im Dreyvierteltakte gebraucht werden, wo sie nicht den vierten, sondern nur den dritten Theil eines Taktes ausmachen. Es geschieht dieses hauptsächlich deswegen, damit man nicht nöthig habe, einerley Zeichen der Dauer mit verschiedenen Namen zu benennen, und dadurch Verwirrung zu veranlassen. Würde man diese Einrichtüng vermeiden, so müßte man sothan z. E. die Achtelnote im Dreyvierteltakte ein Sechstel, im Dreyachteltakte ein Drittel, im Zwölfachteltakte ein Zwölftel nennen u. s. w.

tungen des Taktes zusammengesetzt, und zwar entweder aus einer geraden oder ungeraden Anzahl derselben, von welcher letztern Art man sich jedoch nur des dreitheiligen oder des Tripeltaktes bedient. \*) Daher entsteht die Haupttheilung des Taktes in gerade und ungerade Taktarten.

Eine andere Eintheilung der Taktarten hat ihren Grund darinne, daß man oft, um theils die vielen Taktstriche in der Tonchrift, theils auch das viele Takt schlagen bey dem Taktgeben zu vermeiden, gewohnt ist, zwey Takte in der äußerlichen Gestalt eines einzigen, durch Auslassung eines Taktstriches vorzustellen, und dieser Gewohnheit zu Folge theilen sich die Taktarten in einfache und zusammengesetzte. Weil nun das Auslassen eines Taktstriches sowohl bey zwey geraden als bey zwey ungeraden Taktarten statt findet, so hat man daher sowohl einfache gerade und einfache ungerade, als auch zusammengesetzte gerade und zusammengesetzte ungerade Taktarten.

Noch eine dritte Eintheilung der Taktarten hat ihren Grund in derjenigen Unvollkommenheit unserer

Tonchrift, nach welcher wir eigentlich nur dasjenige Verhältniß der Dauer mit verschiedenen Zeichen bezeichnen können, bey welchem eine größere Note in zwey gleiche Theile getheilt wird. Kommen nun Fälle vor, bey welchen die in drey Theile getheilten Hauptnoten des Taktes von neuem in zwey gleiche Theile getheilt werden, so muß man der Tonchrift durch etwas zu Hülfe kommen, wodurch sie fälschlich wird. \*\*) und dadurch entstehen die sogenannten vermischten Taktarten.

### I) Von den einfachen Taktarten.

Jede einfache Taktart enthält nur einen guten und einen schlechten Takttheil; sind beyde Theile in Ansehung der Dauer gleich, so ist die Taktart gerade, sind sie ungleich, so nennet man sie ungerade.

Die einfache gerade Taktart hat gewöhnlich nur zu ihren beyden Haupttheilen entweder halbe Schläge oder Viertel. Im ersten Falle nennet man sie den Zweyweyfeltakt, den man entweder mit der Zahl 2 in einer großen Form, oder mit einem durchstrichenen  $\text{C}$  bezeichnet, \*\*\*) z. E.



oder

etc.



In dieser Gattung des geraden Taktes macht also das erste Zweiwellen guten, und das zweyte den schlechten Takttheil aus. Hierbey muß sogleich bemerkt werden, daß,

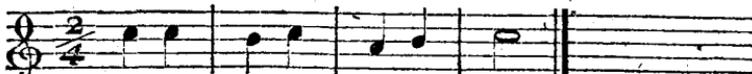
wenn man einen Takttheil in zwey Noten von geringerem Werthe zergliedert, diese Noten sodann den Namen Taktglieder erhalten. Werden diese Taktglieder nochmals  $\text{A a 2}$

\*) Man hat zwar auch ehemals ungleiche Taktarten von fünf oder sieben Gliedern versucht, sie aber sehr bald für unbrauchbar befunden.

\*\*) Worinne dieses Hülfsmittel ihrer Zählbarkeit besteht, wird sich in dem Verfolge dieses Artikels zeigen.

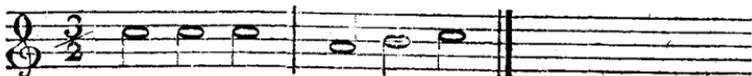
\*\*\*) Das dieses  $\text{C}$  eigentlich nichts anders vorstellet, als die Hälfte eines Tactes, ist schon in den Artikeln Prolatio und O erinnert worden. Uebrigens wird diese Gattung des geraden Taktes oft Quabreviata genannt.

in Noten von geringerem Werthe aufgelöst, so erhalten sie alsdann den Namen Taktnoten. Folglich sind in dem Zweyvierteltakte die Viertel Taktglieder und die Achtel Taktnoten.

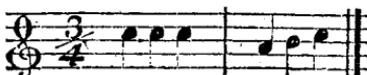


Im Zweyvierteltakte sind demnach die Viertel Takttheile, die Achtel aber Taktglieder u. s. w. Die einfache ungerade Taktart pflegt man aus dreyerley Gattungen der Noten zu verbinden;

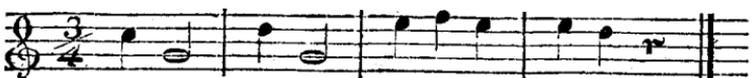
Im zweyten Falle, wenn die einfache gerade Taktart aus zwey Viertelnoten zusammengesetzt ist, wird sie der Zweyvierteltakt genannt, und mit  $\frac{2}{4}$  bezeichnet; als



2) aus drey Vierteln, und dann heißt er der Dreyvierteltakt, und wird mit  $\frac{3}{4}$  bezeichnet; als



und 3) aus drey Achteln. In diesem Falle wird er der Dreyachteltakt genannt und mit  $\frac{3}{8}$  bezeichnet, als

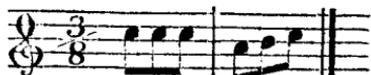


Sind in dieser Taktart die Takttheile nicht zusammen gezogen, als

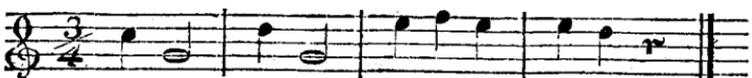


so macht bloß die erste Note den guten Takttheil aus, und die beyden übrigen sind innerlich kurz, das

1) aus drey Zweyteln; und in diesem Falle nennt man den Takt einen Dreyzweyteltakt, und bezeichnet ihn mit den Zahlen  $\frac{3}{2}$ , \*) z. E.



In der ungeraden Taktart sind die beyden Takttheile niemals von gleicher Größe, jedoch behält dabei die erste Note des Taktes, als Abtheilungspunkt, stets das Gewicht oder den Accent, der dem guten Takttheile eigen ist, auch in dem Falle, wenn die beyden folgenden Viertel in eine Note zusammen gezogen werden, und also der schlechte Takttheil, materiell betrachtet, am Werthe größer ist, als der gute Takttheil, wie z. E. im folgenden Satze,



ist, sie gehören beyde zu dem schlechtesten Takttheile. Sind hingegen die beyden ersten Hauptnoten des Taktes in eine Note zusammen gezogen, als



so macht bloß die erste Note den guten Takttheil aus, und die beyden übrigen sind innerlich kurz, das



\*) Die untere Zahl zeigt nemlich jederzeit die Notengattung an, die obere hingegen zeigt an, wie viel Noten von dieser Gattung in einem Takte vereinigt sind.



Andante.



Adagio.



### III) Von den vermischten Zaktarten.

Die vermischten Zaktarten werden, wie schon vorhin erinnert worden ist, durch die Unvollkommenheit unserer Notenschrift nochwendig gemacht. Es ist nemlich bekannt, daß man, sobald man eine Note einer gewissen Gattung in drey gleiche Theile oder in eine sogenannte Triole zergliedert, das dadurch zum Vorschein kommende Verhältniß der Dauer jeder Note einer solchen Triole mit eben dem Zeichen bezeichnen muß, dessen man sich bey der Zergliederung der Hauptnote in zwey gleiche Theile bedient.

Das heißt z. E. man muß die in drey gleiche Theile zergliederte Viertelnote, aus Mangel eines Zeichens, mit drey Achtelnoten bezeichnen, die aber nach ihrem eigentlichen

Werthe  $\frac{1}{3}$  mehr als ein Viertel betragen. So lange nun diese oder jene Notengattung in der Melodie bloß in drey gleiche Theile zergliedert wird, so lange ist der Tonkünstler schon durch Übung daran gewöhnt, sich durch dieses unrichtige Verhältniß der Zeichen mit der bezeichneten Sache nicht irre machen zu lassen, sondern er theilt z. B. in folgenden Sätzen bey Fig. 1. und 2.

Fig. 1.



Fig. 2.



jedes Viertel in drey gleiche Theile, ohne sich daran zu kehren, daß bey Fig. 1. anstatt vier Achtel, derselben sechs, und bey Fig. 2. anstatt sechs Achtel, derselben neun, in jedem Takte vorhanden sind.

Gesetzt aber, diese drey Noten, in welche das Viertel getheilt wor-

den ist, werden entweder nochmals in zwey gleiche Theile zergliedert, wie bey Fig. 3. und 4. oder es werden derselben zwey in eine zusammengesogen, wie bey Fig. 5. und 6., oder sie werden nicht alle drey in gleicher Geschwindigkeit vorgetragen, wie bey Fig. 7.

Fig. 3.



Fig. 4.

etc.

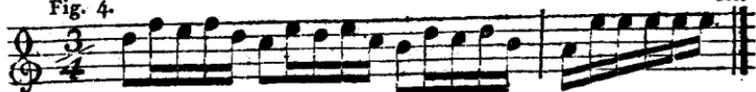
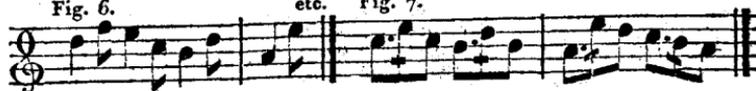


Fig. 5.



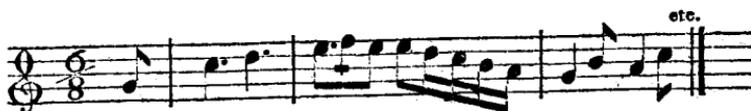
Fig. 6.

etc. Fig. 7.



so wird das unrichtige Verhältniß der Zeichen mit der bezeichneten Sache noch sichtbar, und verursacht, daß sich der Verstand nicht gleich darcin finden, das heißt, daß man die Figuren der Noten nicht richtig abtheilen kann. Um nun hierbey der Vorstellungskraft zu Hülfe zu kommen, hängt man je der Hauptnote oder jedem Viertel einen Punkt an, und giebt ihm den Werth von drey Achtein. Auf diese Art bekommen die beyden Viertel

des Zwevierteltaktes den Werth von sechs Achtein, und die drey Viertel des Drevierteltaktes erhalten den Werth von neun Achtein, und dadurch werden nun alle Geltungen und Verhältnisse der zersgliederten Noten mit der Geltung und mit dem Verhältnisse der Hauptnoten des Taktes conform, und der Zwevierteltakt erscheint nun als ein Sechscheltakt, der Drevierteltakt aber als ein Neunachteltakt; s. E.



etc.



etc.

Weil nun die Hauptnoten dieser beyden Taktarten mit einem Punkte vermischet werden, so giebt man ihnen den Namen vermischte Taktarten, von welchen der

Sechschelttakt auch in zusammengesetzter Form, nemlich als ein Zwölfschelttakt gebraucht wird; s. E.



etc.

Von den verschiedenen Taktarten, von ihren Unterscheidungscharaktern, und besonders von der Art, eine Melodie richtig im Takte darzustellen, handelt weitläufiger der zwente Abschnitt des zweyten Theils meiner Anleitung zur Komposition.

Takterstickung, oder Taktunterdrückung, ist derjenige Prozeß, vermittelt dessen zwey vollständige melodische Theile oder zwey sogenannte Absätze, bey welchen die Cäsur des ersten und der Anfangs ton des zweyten Satzes eine und

ebendieselbe Harmonie zum Grunde hat, durch Auslassung des Cäsurzaktes des ersten Satzes zusammengeschoben und in die Form eines

einigen Satzes gebracht werden. Ein Beyspiel wird dieses deutlicher machen. In folgenden beyden melodischen Theilen bey Fig. 1. und 2.

Fig. 1. Allegretto.



Fig. 2.



wird die Cäsur des ersten Satzes auf der nemlichen Harmonie gemacht, auf welcher der zweyte anfängt, nemlich auf dem Dreyklange der Dominante; wird nun der letzte

Takt des ersten Satzes ausgelassen, so vertritt alsdenn der Anfangston des zweyten zugleich die Stelle des ausgelassenen Cäsurtones des ersten Satzes, als:



Weil nun auf diese Art der Cäsurtakt des ersten Satzes unterdrückt worden ist, so ist man gewohnt, dieses Verfahren eine Takterstickung zu nennen.

Durch dieses Mittel können nicht allein in solchen Tonstücken, wo die Melodie gern bis zu einem Hauptsatze fortströmt, und bey welchen man die Abfähsformeln der einzelnen Sätze vermeidet, mehrere Sätze in einen zusammen gezogen werden, sondern es kann dadurch auch mehrertheils die Folge zweyer gleichartigen Abfähs vermeiden werden, ohne daß man nöthig hat, einen melodischen Theil anzulassen. \*)

Takt geben. Wenn der Anfänger eines Orchesters bey der Aufführung eines Tonstückes, um das vollkommene richtige Zusammentreffen aller Stimmen zu erleichtern, mit dem Eintritte eines jeden Taktes die Hand niederschlägt, und jeden Theil des Taktes durch das Aufheben derselben bezeichnet, so daß jeder Ausführender sehen kann, in welchem Theile des Taktes sich der Verfolg des Satzes befindet, so nennet man dieses Verfahren den Takt geben. Man ist ansezt gewohnt, nur bey Singstücken, und insbesondere bey der Kirchenmusik und bey andern großen Cantaten den

\*) Die Regeln der Metodie verstehen nemlich die unmittelbare Folge zweyer Abfähs auf einer und eben derselben harmonischen Grundlage. S. Absaß.

Takt zu geben, wo es bey jener insbesondere die oft vorkommenden Fugen und fugenartigen Sätze, bey diesen aber die begleiteten Recitative nothwendig machen.

Taktgeber, oder Taktmesser, s. Rhythmometer.

Taktgewicht, s. Metrum.

Taktglied, ist ein solcher Theil des Taktes, welcher entsteht, wenn ein Takttheil in zwey oder drey Noten von gleichem Werthe aufgelöst wird; daher sind im Zweyweyertakte die Viertel, im Zweyviertel-takte die Achtel, Taktglieder. S. Takt.

Taktnoten, nennet man diejenigen Theile des Taktes, die aus der Zerliederung eines Taktgliedes in zwey oder drey gleiche Theile entstehen. In dem Zweyweyertakte sind daher die Achtel, und im Zweyviertel-takte die Sechzehntelle, die Taktnoten. S. Takt.

Taktordnung, (Griech. Rhythmos-*podie*) bezeichnet denjenigen wissenschaftlichen Theil der Melodie, welcher den Tonsetzer lehret, die Theile der Melodie in Ansehung ihres Umfangs unter sich in ein gutes Verhältniß zu bringen, oder die Perioden dergestalt zu verbinden, daß die Folge ihrer Theile für unser Gefühl ein angenehmes Verhältniß des Umfangs haben.

Die rhythmischen Theile, aus welchen die Perioden zusammengesetzt werden, sind so beschaffen, daß sie entweder einen noch unvollständigen, oder einen vollständigen Sinn bezeichnen; im ersten Falle nennet man die Ruhepunkte des Geistes, wodurch sich die noch unvollständigen Glieder von einander unterscheiden, Einschnitte, im zweyten Falle aber werden diese Ruhepunkte, die unser Gefühl bey den an sich vollständigen Theilen der Melodie wahrnimmt, Absätze genannt. Die Beschaffenheit und das Verhältniß des Umfangs, welchen diese vollständigen und unvollständigen Glieder unter einander haben können, ist daher der eigentliche Ges-

genstand der Taktordnung; denn wenn melodische Theile unter einander verbunden werden sollen, so müssen die kleinern Glieder oder Tonfüße, woraus sie bestehen, eine gewisse Aehnlichkeit unter einander haben, das heißt mit andern Worten, sie müssen in eine und ebens dieselbe Taktart eingeleidet seyn. In einer solchen Taktart nehmen nun die zu verbindenden unvollständigen oder vollständigen Theile entweder einen, oder zwey, drey und mehr Takte ein; es kommt daher in der Taktordnung auf den Umfang oder die Anzahl der Takte an, welche die Theile, die unter einander verbunden werden sollen, ausfüllen.

So wie es nun auf unser Auge keinen anziehenden und angenehmen Eindruck macht, wenn bey einem Gegenstande Dinge einerley Art, z. B. die Fenster an einem Gebäude, ohne alle Ordnung und Verhältniß unter einander angebracht sind, so daß eines derselben groß, das andere klein ist, oder so, daß bald eines derselben, bald aber zwey oder mehrere, und zwar ohne eine gewisse Ordnung, zusammen stehen, eben so wenig kann es vermittelt des Ohres auf unser Gefühl eine angenehme Wirkung machen, wenn die Glieder der Melodie kein gutes Verhältniß ihres Umfangs haben, oder wenn melodische Glieder von ein, zwey oder mehreren Takten ohne alle Wahl und Eurhythmie unter einander geworfen sind. So wie aber unser Auge sehr bald ermüdet, wenn unter solchen geordneten Theilen keine angenehme Mannigfaltigkeit herrscht, oder wenn es, um das Gleichniß beyzuhalten, eine Reihe Häuser erblickt, in welcher bey jedem die Fenster in ebenderjelsen Weite und Ordnung nach einander folgen, eben so würde auch unser Ohr sehr bald ermüdet werden, wenn die Melodie aus lauter gleichartigen Theilen, z. E. aus lauter Zweryern, Dreyern oder Vierern \*) zusammengesetzt würde. \*\*)

\*) Das heißt aus Gliedern von zwey, drey oder vier Takten einer einfachen Taktart.

\*\*) Es giebt zwar Tonstücke, die diese Folge gleichartiger Theile lieben; von dieser Beschaffenheit ist z. B. die Potpourrie, die sich mit der strengen Folge von Abschnitten, die immer auf den zweyten Takt fallen, sehr gut verträgt. Dieses ist aber genau genommen

Man sieht hieraus, daß die melodischen Perioden, wenn das Ganze eine angenehme Wirkung thun soll, eben so wenig wie die Perioden eines Gedichts, aus lauter einzelnen Sätzen von einerley Verbinderbarkeit zusammengesetzt werden können, sondern daß eine gewisse Mannigfaltigkeit dabei stattfinden müsse.

Eine große Verschiedenheit in dem Baue der Perioden oder in der Verbindung der einzelnen melodischen Theile, in Rücksicht auf die Fühlbarkeit des Anfanges dieser Theile, das heißt, in Rücksicht auf die Ruhepunkte des Geistes, wodurch sich diese Theile unterscheiden lassen, macht jedoch die Art der auszubildenden Einschnittpunkte, die Resolte den Ausdruck des Gesanges, der Organe u. d. gl. zum Gegenstande, so liebt sie mehr Ruhepunkte des Geistes oder Einschnittpunkte und Absätze, als wenn sie eine stark fortwährende Empfindung ausdrückt, denn in diesem Falle müssen die Sätze mehr zusammengeschoben, und die stillen Ruhepunkte des Geistes vermieden werden; auf welche Art dieses geschieht, findet man in den Artikeln Erweiterter Satz, Zusammengehobener Satz und Absatz, so wie überhaupt dasjenige, was hier noch von dem Umfange der einzelnen Sätze, in Rücksicht auf ihre Verbindung, zu sagen, der Raum erlauben würde, schon in den Artikeln Absatz und Einschnitt enthalten ist.

**Taktstrich**, ist bey den Noten ein senkrecht durch das Liniensystem gezogener Strich, wodurch ein Tonfuß oder Takt von dem andern abge sondert wird. Vor einigen Jahren hundertern wurde mit einem solchen Striche eine Generalpause bezeichnet, \*) und es läßt sich nicht mit Gewißheit bestimmen, von wem, oder um welche Jahre die Einrichtung getroffen worden ist, durch

solche senkrechte Linien die Takte von einander abzusondern. Gegen das Jahr 1616 waren sie in Deutschland noch nicht eingeführt, und es scheint, als sey Prätorius der erste Deutsche gewesen, der sich ihrer, in dem von ihm zu Wolfensbüttel im Jahre 1619 herausgegebenen Werke: Polyhymnia caduceatrix et panegyrica, bedient habe. Prätorius braucht sie jedoch nur in der Generalbassstimme, und erst in den Jahren 1660 bis 1670 scheinen sie auch in die übrigen Stimmen übertragen worden zu seyn.

**Talea**, bezeichnete in der alten Musik die Identität der kleinern in einem und dem nemlichen Theile eines Gesanges enthaltenen Theile in Betreff des Namens, des Ortes und der Gestalt der Noten und der Pausen. S. Tinctor. Terminol. Mus. Diffinit.

**Tambourin**, bezeichnet 1) eine bey der Janitscharenmusik gewöhnliche Handtrommel, die aus einem breiten Reife besteht, der auf der einen hohlen Seite mit einem Felle überzogen ist, welches mit der Hand geschlagen wird. An dem Reife sind überdies noch fünf bis sechs Paar kleine Castagnetten von Messing angebracht, die bey dem Schlage aufs Fell zusammenschlagen und ein Getöse verursachen.

Man bezeichnet 2) auch mit dem Worte Tambourin einen theatra lischen Tanz von munterm Charakter, dessen Melodie in einen lebhaften Zweyvierteltakt eingekleidet ist.

**Tambur**. Ein Saiteninstrument, welches in der Turkey gebräuchlich ist. Es hat einen sehr langen Hals, und Metallsaiten, die mit einem Plektrum von Schildkröten schale geschlagen werden.

**Tangente**, wird bey verschiedenen Saiteninstrumenten derjenige Theil genannt, vermittelst dessen die Saiten berührt werden. S. Clavis.

weiter nichts, als eine Ausnahme von der Regel. Bey ausgeführten Tonstücken, z. E. in dem ersten Allegro der Sinfonie, oder in der Arie und im Chore würde das Unangenehme und Ermüdende der steten Folge solcher gleichartigen Theile sehr auffallend und widriglich für unser Gehör werden.

\*) In noch frühern Zeiten, nemlich im achten Jahrhundert soll die Linie, die wir jetzt einen Taktstrich nennen, eine Pause von vier Takten bedeutet haben. S. Petz Miscel. zur praktischen Kunst.

**Tangentenflügel.** Ein unbesaiteter Flügel, welcher eine Mittelgattung zwischen dem Fortepiano und dem gewöhnlichen Flügel ausmacht, und in dem vorletzten Jahrzehend des vorwichenen Jahrhunderts von Schmal und Spat in Regensburg erfunden worden ist. Er ist mit einem Lautenzuge von schönem und eindringendem Tone, und mit einem Druckwerke für das linke Knie versehen, durch welches die Dämpfung der Saiten aufgehoben, und dadurch auf dem Instrumente ein sehr starker und prächtiger Ton hervorgebracht wird.

**Tanto,** sehr, dient zuweilen zur nähern Bestimmung eines Wortes, mit welchem eine Taktbewegung angezeigt wird; z. E. *allegro non tanto*, nicht sehr hurtig.

**Tanzmusik.** Dieses ist die allgemeine Benennung, womit man sowohl die Musik zu gesellschaftlichen Tänzen, als auch die zu den theatralischen und pantomimischen Tänzen nöthige musikalische Begleitung bezeichnet. „Jeder Tanz, der ein Ganzes vorstellen soll,“ (sagt Sulzer) „verlangt ein Geräusch, neben sich, das in rhythmische Glieder getheilt ist, nach denen der Tänzer seine Schritte einrichtet, und wodurch die Regelmäßigkeit und Ordnung des Tanzes sinnlich wird. Hierzu wäre ein Instrument hinlänglich, das weiter nichts musikalisches hätte, als daß es rhythmische Schläge hören ließ, z. B. die Trommel, wodurch eine große Anzahl Tänzer in gleichem Schritte erhalten werden könnten; auch lehrt uns die Geschichte, daß einige noch wilde Nationen bloß nach solchen lärmenden Trommelschlägen tanzen.“

Weil aber dem Geschmache ein bloß nach rhythmischen Schlägen abgetheilter Schall bald zum Eckel wird, so find alle Nationen, die sich aus dem rohen Zustande der Natur herausgewunden haben, gewohnt, ihre Tänze mit solchen Melodien zu begleiten, die theils dem Charakter des Tanzes entsprechen, theils aber auch diejenigen rhythmischen Schläge sehr fühlbar darstellen, nach welchen der Tänzer seine Schritte einrichtet.

In den ältesten Zeiten scheinen bey allen kultivirten Nationen Tanz und Gesang unzertrennlich verbunden gewesen zu seyn. Man tanzte nach gewissen allgemein bekannten Liedern, die gesungen wurden, so wie es auch noch heut zu Tage nicht nur außerhalb Europa, sondern auch in einigen europäischen Staaten, wie z. B. in Spanien, noch zuweilen üblich ist. (Siehe Bolero.) In der Folge wurden die Tanzfiguren nach und nach so mannigfaltig, und erforderten einen solchen Grad von körperlicher Bewegung, bey welcher es unmöglich wurde zugleich zu singen. Man ließ daher anfänglich die Melodie der bey den Tänzen üblichen gewöhnlichen Lieder wahrscheinlich bloß auf Instrumenten spielen, bis allmählig die Erinnerung an den poetischen Inhalt dieser Lieder verloren gieng, und man sich bloß an der Instrumentalmusik zur Begleitung der Tänze begnügte; und so kam es endlich dahin, daß ein und eben derselbe Tanz nach mehreren Methoden, die jedoch eine und eben dieselbe rhythmische Einrichtung hatten, getanzt wurde.

Es ist bekannt, daß die Hauptzüge des Charakters einer jeden Nation sehr fühlbar in ihre Tänze und Tanzmelodien überzugehen pflegen; daher ist das Studium des Charakters der Nationaltänze für einen Tonsetzer, dem daran gelegen ist, sehr treffende Charaktere in kurzen Melodien auszudrücken, ebenso nutzbar, als für den praktischen Kontänstler das Studium ihres richtigen und passenden Vortrages. Es würde hier zu weitläufig seyn, in diesen vielumfassenden Gegenstand tiefer einzugehen, der einer weitläufigern Abhandlung werth ist, als der Zweck dieses Werkes erlaubt.

Von den verschiedenen Arten der Tänze wird unter ihren eigenthümlichen Namen in besondern Artickeln das Nothwendigste angezeigt.

**Tapon.** Eine Trommel der Ostindier, mit zwey Fellen. Sie ist von langer Form und wird auf beyden Fellen mit den Händen geschlagen.

**Tardo.** langsam, zögernd.

**Tardando**, bedeutet eben so viel wie *ritardando* oder *lento*; siehe diese Artikel.

**Tastatur**. Die sämmtlichen Tasten eines Clavierinstrumentes; s. *Clavis*.

**Tastaturschrauben**, sind in der Orgel die Stückchen *Drath* an den Abstrakten, an welche eine Schraube geschnitten ist, und vermittelt welcher jede Abstrakte an dem Clavis dergestalt angehängt ist, daß er höher und tiefer geschraubt werden kann. S. *Orgel*.

**Taste**, s. *Clavis*.

**Tastenharmonika**. Eine Harmonika, bey welcher der Ton nicht mit den Fingern aus den Glocken gezogen wird, sondern bey der eine Claviatur angebracht ist, vermittelt welcher sie wie ein Claviatur-Instrument traktirt wird. S. *Harmonika*.

**Takt solo**, bezeichnet in den bezißferten Väßen, daß der Generalbassspieler zu dem *Sol*, der mit diesem Ausdrucke bezeichnet ist, keine Akkorde greifen, sondern die Grundstimme allein vortragen soll.

**Te Deum laudamus**, ist der von dem Mayländischen Bischof *Ambrósio* im vierten Jahrhunderte verfertigte Lobgesang, der noch heut zu Tage in der ganzen Christenheit bey besondern Dankfesten entweder in Figuralmusik eingeleidet, oder

auch nur als Choralgesang, gesungen wird.

**Temperatur**. Im weitern Sinne des Wortes bezeichnet man damit eine kleine und dem Ohre fast ganz unmerkliche Abweichung von der ursprünglichen und höchsten Reinheit der Intervallen, die durch die verschiedenen Beziehungen, in welche die Töne bey ihrem melodischen und harmonischen Gebrauche gebracht werden, notwendig gemacht wird. Im engern Sinne versteht man unter der Temperatur der Töne diejenige Einrichtung eines Tonstystems, nach welcher einigen Tönen desselben etwas wenigens von ihrer ursprünglichen Reinheit entzogen wird, um alle in der Musik gebräuchlichen Töne unter einander in eine solche Verbindung zu bringen, daß jeder Ton insbesondere nicht allein mit allen übrigen Tönen brauchbare Intervallen ausmachen, sondern auch als Grundton seiner eigenen harten oder weichen Tonart, die zu seiner Tonart nöthigen Töne größten in den unter einander verbundenen Tönen finden könne.

In der natürlichen Erzeugung der Töne, \*) wo jedes Intervall in seiner höchsten Reinheit zum Vorschein kömmt, entwickeln sich die zu einer harten oder weichen Tonart nöthigen Töne gegen ihren Grundton in folgenden Verhältnissen:

Die Oktave, in dem Verhältnisse	2 : 1;
— Quinte, — — — —	3 : 2;
— Quarte, — — — —	4 : 3;
— große Terz, — — — —	5 : 4;
— kleine Terz, — — — —	6 : 5;
— große Secunde, — — — —	9 : 8 und 10 : 9; **)
— große Sexte, — — — —	5 : 3;
— kleine Sexte, — — — —	8 : 5;
— große Septime, — — — —	15 : 8;
der große halbe Ton, — — — —	16 : 15;

\*) S. Sympathie der Töne, Klang, und Verhältniß der Intervallen.

\*\*) Die Ursachen, warum sich die große Secunde oder der sogenannte ganze Ton in auserley Verhältnissen entwickelt, oder warum wir einen größern und kleinern ganzen Ton annehmen müssen, sind schon in den Artikeln großer ganzer Ton und Addition der Verhältnisse angezeigt worden. In dem letzten der genannten Artikel findet man zugleich ein Beispiel von der Eigenheit verschiedener Intervallenverhältnisse, welche durch die Verschiedenheit des ganzen Tones hervorgebracht wird. Auch auf die Temperatur der Töne hat diese Verschiedenheit des ganzen Tones einen besondern Einfluß, der aber hier aus Mangel an Raume nicht völlig zergliedert dargestellt werden kann. Nur einige Bemerkungen hierüber können hier nicht gänzlich übergangen werden. Man wird sogleich in dem Verfolge des Textes finden, daß, wenn man die Zone der Quinten von c dur in dem reinen Verhältnisse ausüben will, in welchem sie gegen ihren Grundton stehen, sodann die

folglich haben z. B. die Stufen der harten Tonleiter von c dur gegen ihren Grundton nachstehende völlig reine Verhältnisse:

a	d	e	f	g	a	h	c
1	8	4	2	3	3	8	1
	9	5	4	3	5	15	2

Betrachtet man nun die Intervallen mit ihren Verhältnissen, welche die in dieser Tonleiter enthaltenen Töne unter sich selbst ausmachen, so zeigt es sich, daß sie alle ihr reines und ursprüngliches Verhältnis behalten, ausgenommen die kleine Terz d f, die, anstatt in dem Verhältnisse 6 : 5 zu erscheinen, sich in dem Verhältnisse 32 : 27 darstellt, und die Quinte d a, die anstatt des reinen Verhältnisses 3 : 2 sich in dem Verhältnisse 40 : 27 zeigt. \*) Die Vergleichung dieser Verhältnisse der kleinen Terz und reinen Quinte mit den reinen Verhältnissen dieser Intervallen zeigt, daß beyde in dieser angezeigten Tonreihe um das syntonische Comma zu klein sind.

Wenn demnach bey der Ausübung der harten Tonart c in der Melodie der Ton a als reine Sexte von c in dem Verhältnisse 5 : 3 ausgeübt wird, und der Daß zu diesem a den Ton d anschlägt, so ist a als Quinte zu d um das syntonische Comma zu tief. Weil nun die Erfahrung lehret, daß unser Ohr bey einer so vollkommenen Consonanz, wie die Quinte ist, den Mangel oder Ueberschuß eines ganzen Comma nicht ohne Bekridigung vertragen kann, so ist leicht einzusehen, daß schon hier ein Ausweg getroffen werden, oder eine Temperatur der Töne statt finden müsse. Wie dieses a temperirt wird, damit es unser Ohr nicht allein als eine

brauchbare große Sexte zum Grundtone c, sondern auch als eine brauchbare Quinte zu d anerkenne, ist schon in dem ersten Artikel dieses Werkes gezeigt worden.

Dieses einzige Beispiel mag hinreichend seyn, zu zeigen, wie nothwendig auch schon bey einem noch sehr einfachen und eingeschränkten Gebrauche der Töne eine Temperatur derselben sey.

Noch unumgänglich notwendiger wird diese Temperatur der Töne, wenn alle in der Musik gebräuchlichen Töne zu einem solchen Tonssysteme vereint werden sollen, in welchem jeder besondere Ton derselben nicht allein mit allen übrigen Tönen brauchbare Intervallen ausmachen, sondern auch als Grundton einer eigenen harten und weichen Tonart die zu seiner Tonleiter nöthigen Töne in einem solchen Verhältnis finden soll, womit unser Ohr zufrieden seyn kann. (Siehe Tonsystem).

Die Haupterfordernisse eines temperirten Tonsystemes bestehen darinne, daß

- 1) alle Oktaven völlig rein bleiben, und in zwölf halbe Töne abgetheilt sind,
- 2) daß jeder Ton des Systemes als eine Tonica sowohl in der harten als weichen Tonart gebraucht werden kann, ohne die Saiten des Tonsystemes zu vermehren, und
- 3) daß jeder Consonanz, und zwar nach dem besondern Grade ihres Consonirens, so wenig von ihrem ursprünglich reinen Verhältnis entzogen wird, als möglich ist, damit sie unser Ohr noch als vollkommene oder unvollkommene Consonanz anerkenne.

Terz d f, und die Quinte d a um das syntonische Comma zu klein sind. An diesem Mangel ist weiter nichts Ursache, als weit der Ton d gegen den Grundton c als großer ganzer Ton oder in dem Verhältnisse 9 : 8 zum Vorscheine kömmt. Entwickelte sich d gegen c als kleiner ganzer Ton in dem Verhältnisse 10 : 9, so wäre alsdenn die kleine Terz d f und die Quinte d a vollkommen rein. Diesem besondern Einflusse der Verschiedenheit des ganzen Tones läßt sich bey der Temperatur der Töne auf keine Weise entgehen. Würde man zwischen dem großen und kleinen ganzen Töne ein Mittelverhältnis aussuchen und also die Temperatur der Töne sogleich bey der Festsetzung des Verhältnisses eines ganzen Tones beginnen, so würde die Berechnung einer Temperatur der Töne noch weit mehr Schwierigkeiten ausgelegt seyn, als sich derselben ohnehin findt.

\*) Daß also auch die Sexte f d und die Quarte f a nicht in ihren reinen Verhältnissen zum Vorscheine kommen, folgt schon von selbst aus der Umkehrung der Intervallen

Es sind sehr verschiedene Arten einer solchen Temperatur in Vorschlag gebracht worden, von welchen jedoch nur die beiden Hauptarten hier angezeigt werden können, die man mit denselben Namen gleichschwebende und ungleichschwebende Temperatur bezeichnet, und über deren Vorzüge die Meinungen noch bis jetzt getheilt zu seyn scheinen.

Die gleichschwebende Temperatur hat man auf folgende Arten zu be- richtigen gesucht:

1) Wenn man drey große Terzen in ihren reinen Verhältnissen 5 : 4 in dem Raume der Oktave zusammensetzt, z. E. die Terzen  $\overset{\bar{c}}{c}$ ,  $\overset{\bar{e}}{e}$  gis und  $\overset{\bar{a}}{a}$  c, \*) so ist die letzte Terz, nemlich der Ton  $\overset{\bar{c}}{c}$  um die Dieits tiefer oder kleiner als in dem Verhältniſſe der Oktave, das heißt, der Ton  $\overset{\bar{c}}{c}$  ist gegen das  $\overset{\bar{c}}{c}$  um die Dieits zu klein, z. E.

$$\begin{array}{l} \frac{\bar{c}}{c} \frac{\bar{e}}{e} = 5 : 4 \\ \frac{\bar{e}}{e} \text{ gis} = 5 : 4 \\ \frac{\bar{a}}{a} \frac{\bar{c}}{c} = 25 : 16 \\ \frac{\bar{a}}{a} \frac{\bar{c}}{c} = 5 : 4 \\ \hline 125 : 64. \end{array}$$

Dieses gefundene Verhältniſſ 125 : 64, welches die Oktave  $\overset{\bar{c}}{c}$  in dem reinen Verhältniſſe 2 : 1 vorstellen sollte, ist um die Dieits, oder um das Verhältniſſ 128 : 125

$$\begin{array}{r} \text{von} \quad 1296 : 625 \\ \text{abgezogen} \quad \frac{625}{6480} \\ \quad \quad \quad 2592 \quad 5000 \\ \quad \quad \quad \frac{7776}{3750} \end{array}$$

$$\text{bleibt } 810\phi\phi\phi : 405\phi\phi\phi = 2 : 1.$$

Soll demnach die Oktave rein erhalten werden, so müssen die kleinsten Terzen um den vierten Theil

zu tief, denn nur erst alsdenn erreicht dieses gefundene Verhältniſſ das Verhältniſſ der reinen Oktave, wenn die Dieits hinzugefügt wird, als

$$\begin{array}{r} 125 : 64 \\ 128 \quad 125 \\ \hline 1000 \quad 320 \\ 250 \quad 128 \\ 125 \quad 64 \end{array}$$

$$16\phi\phi\phi : 8\phi\phi\phi = 2 : 1.$$

Soll also auf diese Art die Oktave bey der Eintheilung in zwölf halbe Töne völlig rein erhalten werden, so muß man die großen Terzen um ein Drittel der Dieits höher machen, als ihr reines Verhältniſſ 5 : 4. \*\*)

2) Setzt man in dem Raume der Oktave vier kleine Terzen in ihren reinen Verhältniſſen 6 : 5 zusammen, z. E.

$$\begin{array}{l} \frac{\bar{c}}{c} \frac{\bar{e}}{e} = 6 : 5 \\ \frac{\bar{d}}{d} \frac{\bar{f}}{f} = 6 : 5 \\ \quad \quad \quad 36 : 25 \\ \frac{\bar{f}}{f} \frac{\bar{a}}{a} = 6 : 5 \\ \quad \quad \quad 216 : 125 \\ \frac{\bar{a}}{a} \frac{\bar{c}}{c} = 6 : 5 \\ \hline 1296 : 625 \end{array}$$

so wird die dadurch zum Vorschein kommende Oktave  $\overset{\bar{c}}{c}$  um das Verhältniſſ 648 : 625 \*\*\*) zu hoch, als

\*) Es wird nemlich hier vorausgesetzt, daß die Oktave 1209 in zwölf halbe Töne eingetheilt werden soll, und daß also gis und as, so wie alle übrigen in enharmonischem Verhältniſſe stehende Töne, in einer und eben derselben Tongröße ausgeübt werden sollen. / C. Ton-system.

\*\*) Es würde hier zu weitläufig werden, wenn ich anzeigen wölte, in welche Verhältniſſe dadurch alle übrigen Intervallen verlegt werden.

\*\*\*) Dieses Verhältniſſ 648 : 625 enthält die Dieits und das syntonische Comma, und wird von einigen Theorikern des Drittheilstons genannt.

3) Zwölf reine Quinten innerhalb dem Raume der Oktave angebracht, überschreiten das Verhältnis der Oktave um das diatonische Comma 531444 : 524288; \*) daher muß, wenn die Oktave rein bleiben soll, einer jeden Quinte der zwölfte Theil des diatonischen Comma abgezogen werden.

Diese letzte Art, eine gleichschwebende Temperatur zu berechnen, ist die gewöhnlichste. Alle Quinten schweben in derselben nur um den zwölften Theil des diatonischen Comma abwärts, und die Quartan um eben so viel aufwärts, dabey weichen die Terzen und Sexten nur um  $\frac{1}{3}$  eines Comma von ihrer ursprünglichen Reinheit ab. Weil nun bey dieser Temperatur alle Consonanzen beynähe ihre völlige Reinheit behalten, und weil keine andere Art der Temperatur möglich ist, bey welcher alle Consonanzen ohne Ausnahme ihrer ursprünglichen Reinheit so nahe kommen, so scheint dieser Art der gleichschwebenden Temperatur nichts zu mangeln, um sich ihrer durchgehend zu bedienen. Demodungeachtet pflegen die meisten neueren Theoristen die Kirnbergersche ungleichschwebende Temperatur, in welcher alle Quinten, ausgenommen die Quarten  $d, a, a, o$  und  $h, c, is$ , in ihren reinen Verhältnissen ausgeübt werden, vorzuziehen, weil bey der gleichschwebenden Temperatur alle Verschiedenheit des Charakters der zwölf harten und weichen Tonarten aufhört, in den ungleichschwebenden hingegen erhalten wird, so daß jede besondere harte oder weiche Tonart durch die verschiedenen Verhältnisse der Töne ihrer Tonleiter eine sehr merkliche verschiebene Modifikation bekommt. Dieses ist auch zugleich die Ursache, warum ich mich in diesem Werke der Kirnbergerschen Temperatur ausschließend bediene, und bey allen vorkommenden Gelegenheiten die Verhältnisse der Tongrößen nach derselben angezeigt habe. Wie die Tongrößen nach dieser Art der Temperatur beschaffen sind, ist schon in

einer Tabelle gezeigt worden, die sich bey dem Artikel Diatonische chromatische Tonleiter bes findet.

Tempestoso, stürmisch, ungekäm, heftig.

Tempo, die Taktbewegung, oder das Zeitmaaß.

Tempo comodo, in einem bequemen Zeitmaasse; weper schleppend noch übereilt.

Tempo di Minuetto, in der Bewegung der Menuet.

Tempo di prima, (parto), in der Bewegung des ersten Theils. Dieser Ausdruck kommt sehr oft in den Arien nach der ältern Form vor, bey welchen der ganze erste Theil wiederholt wird. Wenn der zweite Theil der Arie, in einer andern Bewegung vorgetragen worden ist, und unmittelbar nach dem Schlusse desselben in der Bewegung des ersten Theils ein Uebergang zum Anfange der Wiederholung gemacht wird, ehe das zurückweisende Zeichen oder das *dal segno* vorkommt, so pflegen die Tonsetzer den Ausdruck Tempo di prima zu setzen, um anzuzeigen, daß mit dem Sake, wo dieser Ausdruck steht, die Bewegung des ersten Theils der Arie wieder statt finden soll.

Tempo giusto, die rechte Bewegung, oder das rechte Zeitmaaß. Diese Ueberschrift zeigt an, daß der Tonsetzer es dem Ausführer überläßt, das richtige Zeitmaaß des Tonstücks nach seinem eigenen Gefühl zu bestimmen.

Tempo maggiore, bedeutet so viel wie Allabreve.

Tempo primo, oder tempo primiero, bedeutet eben so viel, wie tempo di prima, oder wie *come sopra*.

Tempo rubato, heißt eigentlich ein entwendetes Zeitmaaß, oder eine Bewegung, die aus einer andern Taktart entwendet worden ist. (Siehe Imbroglia.) Viele verstehen aber auch unter diesem Ausdrucke diejenige Vortragsart, bey welcher die innerlich langen Noten des Taktes, die eigentlich den Accent bekommen, schwach,

\*) Die Addition dieser zwölf Quinten und der Ueberschuß des diatonischen Comma ist schon in dem Artikel Addition enthalten, und kann daselbst nachgeschlagen werden.

hingehen die innerlich kurzen Noten stark und mit Accente vorgetragen werden; z. B.



Auch versteht man unter diesem Ausdruck dasjenige Verfahren eines Solofängers oder Concertspielers, wo er mit Vorsatz einige nach einander folgende Noten der Melodie so verziehet, daß dadurch eine Verwirrung im Takte zu entstehen scheint, die er aber sogleich wieder dadurch hebt, daß er die folgenden Noten wieder in der ihnen angemessenen Einteilung vorträgt. Ein Beispiel dieser Vortragsart, die man überhaupt nur Virtuosen zu seltenem Gebrauche überlassen muß, läßt sich durch Noten nicht ausdrücken.

**Tempus vacuum**, war bey den Alten eine Art Pause, welche bey solchen Versarten, denen am Ende eine Sylbe mangelte, beobachtet werden mußte, um den Gang des Rhythmus oder Taktes gleichartig zu erhalten. War eine solche Pause kurz, das ist, galt sie nur eine Mora oder eine syllabische Zeit, so nannte man sie Limma; galt sie aber eine lange Sylbe oder zwey Moras, so wurde sie Prosthesis genannt.

**Tempus perfectum**. Mit diesem Ausdrucke bezeichneten unsere Vorfahren diejenige Tripel-; Taktart, in welcher die Brevis drey Semibreves galt. Das Zeichen dieser Taktart war ein ganzer Zirkel, der auch zuweilen mit einem senkrechten Striche durchzogen wurde, in welchem aber kein Punkt befindlich war.

**Tempus imperfectum**, war vor Zeiten diejenige gerade Taktart, in welcher eine Brevis zwey Semibreves galt. Man bezeichnete sie mit C oder  $\text{C}$ .

**Tenedeios**, war bey den alten Griechen ein Tonstück für die Flöten.

**Tenero**, bedeutet so viel, wie can tenerozza.

**Tenor**, (franz. la Taille.) Mit diesem Worte bezeichnet man diejenige der vier Hauptstimmen der menschlichen Kehle, die zunächst an die tiefste Stimme oder an den Bass grenzt. Der gewöhnliche Umfang dieser Stimme erstreckt sich von dem kleinen c oder d bis zum eingestrichenen g oder a; denn ob es gleich hin und wieder Tenorstimmen giebt, die das zweygestrichene c erreichen, so setzt man die Tenorstimme in Chören (und in Arten; die nicht ganz besonders für einen Sänger von ungewöhnlicher Höhe bestimmt sind) selten höher als ins eingestrichene g, weil die mehren Tenoristen, ohne die Stimme zu überschreyen, keine höhern Töne erreichen können. Die Tenorstimme ist nur dem männlichen Geschlechte von reifem Alter eigen, von welchem jedoch nur immer der kleinste Theil die zu dieser Stimme nöthige Höhe und Feinheit des Tones besitzt.

Wey der Instrumentalmusik vertritt die Violine die Stelle des Tenors oder der tiefsten Mittelstimme, und in Singstücken mit Instrumentalbegleitung, besonders in Fugen und Chören, wird diese Singstimme insbesondere von der Violine unterstützt.

**Tenore**, (ital.) die Tenorstimme; s. den vorhergehenden Artikel.

**Tenorflöte**. Eine veraltete Gattung der Flute douce, s. Flöte à bec.

**Tenorist**, nennet man denjenigen Sänger, dessen Stimme den in dem vorhergehenden Artikel Tenor beschriebenen Umfang der Tenorstimme hat.

**Tenorklausel** bezeichnet die Tonfolge der Tenorstimme bey einem vollkommenen Tonschlusse. S. Tonschluß.

**Tenorpommer** oder **Basserpommer**, s. Pommer.

**Tenorschlüssel**, oder **Tenorzeichen**, wird insbesondere der C (Schlüssel \*) genannt, wenn er auf die

\*) C. Noten.

die zweite Linie von oben gesetzt wird, und angezeigt, daß auf dieser Linie das eingestrichene c vorgestrichen werden soll, s. C.



Terz: Violen, s. Altviolen.

Terzzeichen, s. Terzschlüssel, und Noten.

Tenuto, oder tenuto, (abgekürzt ten.) wird über diejenigen längeren Noten gesetzt, die bey dem Vortrage in gleicher Stärke des Tones ausgehalten werden sollen.

Tertia, die Terz, oder ein Intervall von drey Klangstufen, s. Terz. Es wird aber auch mit diesem Worte eine offene Orgelstimme bezeichnet, die zuweilen auch Decima genannt wird. Sie besteht gemeinlich aus kleinem Pfeifwerke, wobey jeder Clavis statt des ihm eigentlich zukommenden Tones die große Terz desselben anzieht. Die Pfeife des großen C enthält gewöhnlich eine Länge von 1½ Fuß, und das Register repetirt mit der eingestrichenen, oder auch erst mit der zweygestrichenen Oktave.

Tertia conjunctarum. Der lateinische Name der zweyten Saite des Tetrachords Synemmenon im griechischen Consysteme, die unserm kleinen b entspricht.

Tertia divisarum. Die zweyte Saite des Tetrachords Diezeugmenon, oder unser eingestrichenes c.

Tertia excellentium. Die dritte Saite von oben in dem Tetrachorde Hyperbolaeon. Sie stimmt mit unserm eingestrichenen f überein.

Tertia modi, oder tertia toni, ist die dritte Stufe derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet, und die man anjcht gewöhnlicher die Medianten nennt.

Terzian. Eine vermischte Orgelstimme, bey welcher jeder Clavis statt seines Tones dessen Terz und Quinte hören läßt. Den Unter-

schied dieser Stimme, von einer andern, die ebenfalls die Terz und Quinte des eigentlichen Tones anzieht, und die man Sesquialtera nennt, findet man in dem Artikel Sesquialtera.

Terz c. So wird die d Saite auf der Violine, Violen, und auf dem Violoncell genannt, weil sie auf den beyden letzten Instrumenten die dritte bloße Saite ist.

Ter unca, (dreymal gekrümmte) ist ein alter Name der Zweyunddreyßigsternnote.

Terz; heißt die dritte Stufe von einem Tone, oder ein Intervall von drey Stufen, welches drey Gattungen unter sich begreift, nemlich eine große, eine kleine und eine verminderte; die große und kleine Terz sind Consonanzen, die verminderte hingegen ist eine Dissonanz.

Die große Terz besteht aus zwey ganzen Tönen, z. B. c, e, und würde deswegen von den Alten Ditonus genannt. \*) In der modernen Musik macht sie den Unterscheidungscharakter der harten Tonart aus, \*\*) denn der Dreyklang auf dem Grundtone einer harten Tonart, und die beyden Dreyklänge auf ihrer Ober- und Unterdominante erhalten große Terzen, z. B. in c dur o, o, g, g, h, d und f, a, c; alle übrigen Stufen der harten Tonart haben in der Tonleiter kleine Terzen über sich, als d, f, o, g, a, c und h, d.

Die kleine Terz besteht aus einem ganzen und großen halben Tone, z. E. a, c; sie ist der Unterscheidungscharakter der weichen Tonart, denn der Dreyklang auf dem Grundtone dieser Tonart, und die beyden Dreyklänge auf ihrer Ober- und Unterdominante enthalten weiche Dreyklänge, z. B. in a moll a, o, o, o, g, h und d, f, a. In allen denjenigen Fällen, wo in der weichen Tonart die Modulation das Semitonium modi verlangt, wird die kleine Terz des Dreyklanges auf der Oberdominante in eine große Terz verwandelt. \*\*\*)

\*) Sie wurde von den Griechen nebst der kleinen Terz unter die Dissonanzen gerechnet.

\*\*) E. Tonart.

\*\*) E. Semitonium modi

Die große und kleine Terz, nebst der großen und kleinen Sexte, die aus der Umkehrung der ersten entstehen, werden von den Tonlehretern unvollkommene Consonanzen genannt, und zwar vermuthlich deswegen, weil sie theils in der natürlichen Zeugung der Töne später entstehen, und weil ihr Verhältniß weiter von der Unität entfernt ist, als bey den vollkommenen Consonanzen, nemlich bey der Oktave und Quinte, theils auch, weil jeder Ton zwey solche unvollkommene Consonanzen, aber nur eine vollkommene von jeder Art mit sich verbinden kann, von welcher die letztere, sobald sie um einen kleinen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird, sogleich ihre consonirende Eigenschaft verliert, und zur Dissonanz wird, das heißt, die kleine Terz und Sexte können um einen kleinen halben Ton erhöht, und die große Terz und Sexte um einen kleinen halben Ton erniedrigt werden, ohne daß sie aufhören Consonanzen zu seyn; geschieht diese Erhöhung oder Erniedrigung aber bey einer vollkommenen Consonanz, so verliert sie dadurch ihre consonirende Eigenschaft, und wird zur Dissonanz.

Beim Gebrauche der Dreyklänge vermeidet man gern die Verdoppelung der Terz, besonders der großen, es sey denn, daß durch ihre Verdoppelung eine fehlerhafte Fortschreitung verbessert, oder eine vortheilhafte Wendung der Stimmen hervorgebracht werde. Eine zufällig erhöhte oder erniedrigte große Terz des Dreyklanges, oder Sextenakkordes wird nicht verdoppelt,

weil sie in beyden Fällen ein Leitton ist, der im ersten Falle eine Stufe aufwärts, im zweyten Falle aber eine Stufe abwärts ertönen muß, wodurch bey der Verdoppelung entweder zwey Oktaven in gerader Bewegung entstehen würden, oder ein solcher Leitton in einer Stimme seiner Natur zuwider fortschreiten müßte.

Das Verhältniß der großen Terz ist  $\frac{4}{3}$ , und theilt sich harmonisch in einen großen und kleinen ganzen Ton; \*) das Verhältniß der kleinen Terz hingegen ist  $\frac{3}{4}$  und begreift das Verhältniß eines großen ganzen und großen halben Tones in sich. \*\*) Wie diese Verhältnisse in dem ganzen Tonssysteme ausgeübt werden, findet man in der Tabelle, die dem Artikel Intervall beygefügt ist.

Die Terz, weil sie eigentlich in den Dreyklängen zwischen dem Grundtone und der Quinte in der Mitte liegt, wird sehr oft die *Mesdiante* genannt.

Die verminderte Terz besterhet aus zwey großen halben Tönen; sie wird in der Harmonie nur in einem einzigen Akkorde gebraucht, den man erst neuerlich in der Harmonie einzuführen versucht hat, nemlich in dem verminderten Septimenakkorde, der eigentlich die kleine Terz und verminderte Quinte enthält, mit dem man aber auch die verminderte Terz zu verbinden gesucht hat, z. E. gis b d f. In denjenigen Systemen der Harmonie, die sich eigentlich auf das *Ma-*

\*) S. Intervall.

\*\*) Daß das Verhältniß der kleinen Terz  $\frac{3}{4}$  einen großen ganzen und großen halben Ton in sich faßt, darauf muß man bey der Berechnung der Verhältnisse Rücksicht nehmen, weil dieser große ganze Ton oft eine Collision verursacht, aus welcher sich Anfangs in der Cantone nicht leicht herauswickeln können. Wenn man z. B. glauben wollte, daß, weil die kleinen Terzen h d und d f die verminderte Quinte h f anemachen, so müßte auch die Addition ihrer beyden Verhältnisse das Verhältniß der verminderten Quinte geben, so würde man irren, und ein Verhältniß erhalten, welches um das syntonische Comma größer wäre, als das wahre Verhältniß der verminderten Quinte. Die Ursache hiervon ist diese: In der Summe zweyer addirten Verhältnisse der kleinen Terz steckt die Verhältnisse zweyer großen ganzen Töne; in der Summe der verminderten Quinte h e a e f ist aber nur ein großer ganzer Ton, nemlich e a enthalten, denn der ganze Ton d e ist ein kleiner ganzer Ton, folglich wird durch die Addition zweyer kleiner Terzen: Verhältnisse das Verhältniß der verminderten Quinte zu groß.

in e a u s c h e System gründen, nimmt man einen Septimenakkord auf der zweyten Stufe der weichen Tonart mit einer verminderten Terz an, (z. E. h dis f a) um durch die Umkehrung desselben, den bekannten übermäßigen Sextenakkord mit der übermäßigen Quarte f a h dis syßer maßlich herzuleiten. Das Verhältniß auf der verminderten Terz ist das zusammengesetzte Verhältniß zweyer großer halber Töne, nemlich  $\frac{225}{256}$ .

Im Generalbasse wird die Terz, da wo es bey der Bezeichnung der Akkorde gewöhnlich ist, die Terz mit anzuzeigen, \*) mit der Zahl 3 bezeichnet; dieses geschieht aber nur so lange, als sie in der Tonart des Grundtones enthalten ist, denn sobald sie zufällig erhöht oder erniedriget ist, bedient man sich jederzeit anstatt der Zahl 3 desjenigen Versetzungszeichens, welches vor der Note, welche die Terz des Akkords ausmacht, gebraucht ist. Daher bezeichnet man z. B. die Dreyklänge a cis e, g b d und d f a, wenn sie in einem Tonstücke aus der Tonart g dur vorkommen, mit  $\sharp$ ,  $\flat$  und  $\natural$ .

Terzdecime, ist ein Intervall von dreizehn Stufen, oder die Sexte von der Oktave des Grundtones, z. B. G c. Die zusammengesetzten Intervallen, das heißt diejenigen, die um eine oder mehrere Oktaven von ihrem Grundtone abgerückt sind, behalten zwar gewöhnlich den Na-

men der einfachen Intervallen; so bleibt z. B. das Intervall c a eine Sexte, es mag, so wie bey Fig. 1. in der Entfernung von sechs Stufen von seinem Grundtone zum Vorschein kommen, oder es mag, so wie bey Fig. 2. oder 3. in der Entfernung von dreizehen oder zwanzig Stufen von demselben gebraucht werden;

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 5.



weil aber die Sexte in der Harmonie nie nicht jederzeit eine Consonanz ist, sondern zuweilen auch dissonant gebraucht wird, so sind viele Tonlehrer gewohnt, eine solche dissonirende Sexte aus einem besondern Stammakkorde herzuleiten, und sie von der consonirenden durch den Namen der Terzdecime zu unterscheiden. Diese Terzdecime wird jederzeit eine Stufe abwärts, und zwar, weil sie nur bey liegendem Basse vorkommt, in die Quinte aufgelöst.

Auch der doppelte Contrapunkt in der Terzdecime muß von dem in der Sexte unterschieden werden; denn wenn folgender Satz,



um eine Terzdecime verkehrt wird, wie bey Fig. 1. ist er merklich von dem Satze bey Fig. 2. verschieden,

in welchem die Verkehrung in die Sexte vor sich gegangen ist. \*\*)

B b b 2

\*) Bey welchen Akkorden dieses notwendig ist, wird bey jeder Art der Akkorde angezeigt.

\*\*) C. doppelter Contrapunkt,

Fig. 1.



Fig. 2.



Terzdecimen : Akkord. Die Veranlassung zu diesem Akkorde ist schon in dem Artikel *Stammak-kord* angezeigt worden. Er besteht, wenn man die in seinem Grundtone mislingende Terz, wegen des Zusammenhanges der Harmonie, damit verbindet, aus Terz, Quinte, Septime, None, Undecime und Terzdecime, und wird nur durch Weglassung verschiedener In-

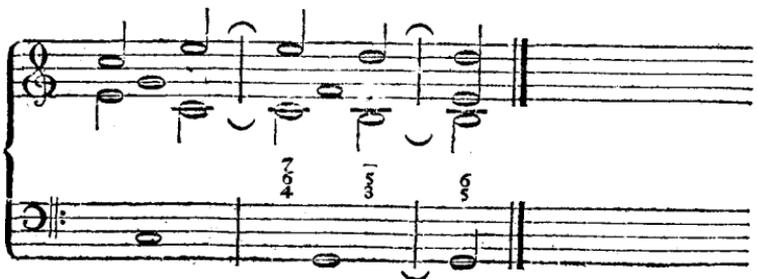
tervalLEN brauchbar. Die aus diesem Akkorde hergeleiteten Sätze sind folgende:

- 1) Der *Sextnonen* : Akkord mit der Quarte; wenn nemlich aus dem vollstimmigen Terzdecimen : Akkorde die Terz, Quinte und Septime ausgelassen werden, als g a c e oder a h d f, z. B.



- 2) Der *Sextseptimen* : Akkord mit der Terz; wenn aus dem Terzdecimen : Akkorde

die Terz, Quinte und None weggelassen werden, als g f c e, z. B.



3) Der Sextseptimen, Akkord mit der Terz; wenn aus dem Terzdecimen, Akkorde

die Quinte, None und Undecime weggelassen werden, als g h f o, z. B.



Terzflöte, ist eine Gattung der Quersflöte, die sich von der gewöhnlichen Flöte durch weiter nichts unterscheidet, als durch ihre kleinere Dimension. Sie steht um eine kleine Terz höher und wird nach dem Basszeichen geblasen.

Terzquarten, Akkord. Dieser dissonirende Akkord hat nebst der Terz und Quarte noch die Sexte bey sich, und seine verschiedenen Gattungen sind schon in der dem Artikel Akkord beygefügt Tabelle angezeigt worden. Er wird in dem Generalbasse mit  $\frac{4}{3}$  bezeich-

net, denn die 6 wird nur alsdann darüber gesetzt, wenn sie ein zufälliges Versetzungszeichen bey sich hat, oder wenn eine vorhergehende Dissonanz durch sie aufgelöst wird.

Der Terzquarten, Akkord entsteht aus der zweyten Verwechslung oder Umkehrung des Septimenakkordes; setzt man die Quinte desselben in die Grundstimme, so kommen die übrigen Töne in eine solche Lage, daß die gewesene Terz zur Sexte, der Grundton zur Quarte und die Septime zur Terz wird, z. B.



Die Terz ist also in diesem Akkorde die Dissonanz, die vorherliegend und eine Stufe abwärts aufgelöst werden muß, z. E.

Wenn dieser Akkord auf der zweyten Stufe einer Tonic gebraucht wird, und die Quarte vorherliegt, kann die Terz frey eintreten, z. B.





Im Falle unser Akkord die übermäßige Quarte bey sich hat, oder



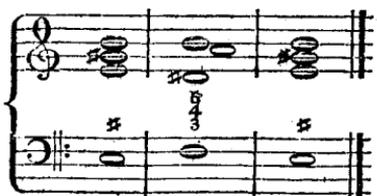
Grundbaß.



wenn er auf der vierten Stufe der harten oder weichen Tonart gebraucht wird, stammt er eigentlich von dem Nonensseptimen ; Akkorde der Dominante ab, dessen Grundton in diesem Terzquarten ; Akkorde ausgelassen ist; man siehet dieses daraus, weil dieser Akkord keinen andern Grundbaß haben kann, als die Dominante der Tonart, als

Auch bey dem Gebrauche dieses Akkordes kann die Terz, wenn die übermäßige Quarte vorherliegt, sich eintreten; bey der Auflösung tritt hernach die übermäßige Quarte eine Stufe über sich, indem die Terz eine Stufe abwärts auflöset, z. E.

se der weichen Tonart gemacht werden kann. Gewöhnlich tritt bey dem Gebrauche dieses Akkordes die übermäßige Sexte ohne Vorbereitung ein, die Terz oder übermäßige Quarte muß aber dabey vorherliegen; z. E.



Wenn der Terzquarten ; Akkord die übermäßige Sexte bey sich hat, bekommt er gewöhnlich den Namen des übermäßigen Sexten ; Akkordes, und hat jederzeit die übermäßige Quarte bey sich, weil er nur auf der kleinen sechsten Stu-

In der gebundenen Schreibart kommt der Terzquarten ; Akkord oft auf gebundenen Bassnoten mit andern Akkorden wechselweise vor; die gebräuchlichsten Sätze dieser Art sind folgende:

Figured bass notation for the first system:  $\frac{4}{3}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{4}{3}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{4}{3}$   $\frac{3}{3}$   $\frac{4}{3}$

Figured bass notation for the second system:  $\frac{4}{3}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{4}{3}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{4}{3}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{4}{3}$

Figured bass notation for the third system:  $\frac{4}{3}$   $7$   $\frac{4}{3}$   $7$   $\frac{4}{3}$   $7$   $\frac{4}{3}$   $7$

Folgender Satz, in welchem der Terzquarten; Akkord ebenfalls auf gebundener Grundstimme mit dem Septimenakkorde abwechselte, gründet sich auf die Vorausnahme einer durchgehenden Note. \*)

Figured bass notation for the fourth system:  $\frac{6}{4}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{6}{4}$   $b7$

Terzett, (ital. Terzetto) bezeichnet ein Kunststück von drey concertirenden Singstimmen, die von einer Grundstimme und von verschiedenen Mittelstimmen begleitet werden. Es kommt sowohl in der Oper als in der Cantate vor, erfordert aber einen Composer, der mit einem glücklichen Genie und mit allen Kunstgriffen der Harmonie und des doppelten Contrapunctes ausgerüstet ist, weil jede von den drey concertirenden Stimmen eigentlich durchgehends den Charakter einer Hauptstimme behaupten muß. Alle Schwierigkeiten, die schon bey der Bearbeitung eines Duetts zu überwinden sind, und wovon an seinem

\*) Von diesem Proceße der Vorausnahme einer durchgehenden Note ist im Artickel Quinte gehandelt worden.

Orte gesprochen worden ist, \*) werden im Terzette durch den Vortritt der dritten Hauptstimme noch ungleich vermehrt, so daß dieses Tonstück eine der schwersten Aufgaben für den Tonsetzer wird.

Das Terzett schritt eines derjenigen Tonstücke zu seyn, bey welchen die einer höhern Vollkommenheit entgegen rückende Tonkunst nächst gleichen Schritt mit den übrigen Kunstprodukten gehalten hat. Noch scheinen die ältern Kunstwerke dieser Art, besonders *Crano's* mächtigste Terzette, einen überwiegenden Werth vor den mehresten neuern zu behaupten. Die mehresten modernen Tonsetzer machen sich die Bearbeitung des Terzetts, welches in den Opern nach dem Geschmacke der Zeit sehr oft in dem sogenannten *Finale* der Akte vorkommt, sehr bequem, und lassen gemeinlich die tiefste der drey zum Terzette gehörigen Stimmen, anstatt sie als eine concertivende Hauptstimme zu behandeln, in der Form einer Grundstimme hinschleichen. Unter den neuern Kunstprodukten scheinen Mozart's Werke die einzigen zu seyn, in welchen man Terzette von ächtem Schrot und Korne findet.

**Tesudo;** der lateinische Name der Laute.

**Tetrachord.** So wie unser modernes Tonsystem nach Oktaven abgetheilt wird, eben so pflegten die Griechen das ihrige nach Tetrachorden abzutheilen. Unter einem Tetrachorde verstand man eine Ordnung von vier Tönen, von welchen der höchste gegen den tiefsten jederzeit eine reine Quarte ausmachte. Die Beschaffenheit der zwischen den beyden äußersten Enden der Tetrachorde vorhandenen Töne bestimmte die Beschaffenheit der griechischen Klanggeschlechter. Wenn die Tetrachorde so beschaffen waren, daß die Tonstufen derselben einen großen halben Ton und zwey ganze Töne ausmachten, wurden sie diatonisch, oder das diatonische Klanggeschlecht genannt. In diesem Falle enthielt

das Tetrachord den großen halben Ton jederzeit von der ersten zur zweyten Stufe; die zweyte Stufe zur dritten, und die dritte zur vierten hingegen machten zwey ganze Töne aus, wie z. B. in den Tönen folgen *h c d e*, oder *o f g a*. Das diatonische Klanggeschlecht war also bey den Alten eben so beschaffen, wie bey uns, und bestand in der Folge ganzer Töne, die an bestimmten Stellen von großen halben Tönen unterbrochen wurde.

Waren die zwischen den beyden äußersten Enden der Tetrachorde vorhandenen Töne so beschaffen, daß die erste Stufe zur zweyten, und die zweyte zur dritten nur halbe Töne enthielten, die dritte Stufe zur vierten hingegen eine kleine Terz ausmachte, z. E. *h c eis e*, oder *e f kis a*, so wurde die Tonfolge chromatisch, oder das chromatische Klanggeschlecht genannt. \*\*)

Enthielten aber die Tetrachorde zwey Viertelstöne und eine große Terz, oder mit andern Worten, machte der erste Ton zum zweyten, und der zweyte zum dritten nur einen Viertelston, der dritte zum vierten aber eine große Terz, so nannte man die Tonfolge enharmonisch, oder das enharmonische Klanggeschlecht. Mit unsern modernen Tonzeichen läßt sich nur der zweyte und dritte Fortschritt eines solchen enharmonischen Tetrachords ausdrücken, z. E. *h his c e*, oder *e eis f a*; der erste Schritt desselben aber ist nach unsrerer Tonbezeichnung chromatisch, das heißt, er besteht aus einem kleinen halben Tone. So wenig man ansieht im Stande ist, durch unsere Tonzeichen das enharmonische Klanggeschlecht der Griechen richtig darzustellen, eben so wenig läßt sich begreifen, wie Töne dieser Art auf gesunde Ohren eine nur erträgliche Wirkung hervorbringen konnten, und noch weniger, wie es möglich gewesen seyn, daß die Griechen eines spätern Zeitraumes die verloren gegangene

\*) S. den Artikel *Duett*.

\*\*) Die Verhältnisse der Klangstufen, in welchen die Griechen ihre Tetrachorde ausübten, findet man in dem Artikel *Klanggeschlecht*.

Ausübung dieses Klanggeschlechts so sehr haben bedauern können.

In dem Tonssysteme der Griechen waren die Tetrachorde entweder verbundene, oder unverbundene Tetrachorde. Verbundene waren solche, bey welchen der höchste Ton des tiefern Tetrachords zugleich den tiefsten Ton des höhern Tetrachords vorstellte, z. E.

h c d e f g a

tieferes Tetrachord, höheres Tetrachord.

Es war also mit den verbundenen Tetrachorden eben so beschaffen, wie mit unsern Oktaven, bey welchen ebenfalls der letzte Ton der tiefern Oktave zugleich den ersten Ton der höhern Oktave ausmacht, z. E.

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

tiefere Oktave, höhere Oktave.

Unverbundene Tetrachorde hingegen waren solche, bey welchen der höchste Ton des tiefern, und der tiefste Ton des höhern Tetrachords verschiedene Töne ausmachten, z. E.

e f g a h c d e

tieferes Tetrachord, höheres Tetrachord.

Die Griechen waren gewohnt, ihre Tetrachorde eben so durch besondere Namen zu unterscheiden, wie wir unsere Oktaven zum Unterschiede mit den Beynamen groß, klein, ungestrichen u. s. w. bezeichnen.

Das tiefste Tetrachord hieß Hypaton, lat. principalium, oder das vornehmste. Es bestand aus folgenden Tönen:

- 1) Hypate hypaton, lat. principalis principalium, der erste unter den vornehmsten; dieser Ton entsprach unserm großen H;
- 2) Parypate hypaton, lat. subprincipalis principalium, der nächste nach dem vornehmsten, oder unser kleines e;
- 3) Lichanos hypaton, oder Hypaton diatonos, lat. principalium extenta; er entsprach unserm kleinen d;
- 4) Hypate melon, lat. principalis mediarum, oder der vornehmste,

das ist, der erste des Tetrachords Melon; er war nemlich zugleich der letzte Ton des Tetrachords Hypaton, und der erste des Tetrachords Melon, weil beyde ein verbundenes Tetrachord ausmachten. Es war unser kleines e.

Das zweite Tetrachord von unten führte den Namen Melon, lat. mediarum, das Mittlere, weil man in frühern Zeiten nur einen Umfang der Töne von drey Tetrachorden hatte, von welchen dieses das mittlere war. Es enthielt folgende Töne:

- 1) Hypate melon, oder ebendenselben Ton, mit welcher sich das vorhergehende Tetrachord verbindet hatte, der unserm kleinen e entspricht;
  - 2) Parypate melon, lat. subprincipalis mediarum, der nächste nach dem vornehmsten oder ersten in diesem Tetrachorde, oder unser kleines f;
  - 3) Lichanos melon, oder Melon diatonos, lat. mediarum extenta, oder unser kleines g;
  - 4) Mese, lat. media, der mittlere, nemlich der mittlere Ton in ganzen Tonssysteme, nach welchem sich alle übrigen Töne bey den Griechen richten mußten. Er entspricht unserm kleinen a.
- Das dritte Tetrachord wurde Synnemmenon, lat. conjunctarum, das verbundene genannt, weil es eben falls mit dem letzten Tone des vorherigen Tetrachords anfang. Es enthielt folgende Töne:

- 1) Mese, oder den letzten Ton des vorhergehenden Tetrachords;
  - 2) Trite synnemmenon, lat. tertia conjunctarum, die dritte Saite von oben, in diesem verbundenen Tetrachorde; oder unser kleines b;
  - 3) Paranete synnemmenon, oder Synnemmenon diatonos, lat. conjunctarum extenta, die vorletzte Saite dieses Tetrachords, oder unser eingestrichenes c;
  - 4) Nete synnemmenon, lat. ultima conjunctarum, die letzte Saite des verbundenen Tetrachords, oder unser eingestrichenes d.
- Das vierte Tetrachord wurde Diezeugmenon, lat. divisarum, das absonderte genannt, weil es mit

einem Tone anfang, welcher mit den Tönen des vorhergehenden Tetrachords nichts gemein hatte. Die in demselben enthaltenen Töne sind die nemlichen, die in dem tiefsten Tetrachorde vorhanden sind, sie liegen aber eine Oktave höher. Die Griechen gaben ihnen aber, vermuthlich weil sie die Ähnlichkeit der Oktaven noch nicht einsahen, folgende Namen:

- 1) Paramese, lat. prope media, neben der mittlern Saite; dieser Ton ist unser kleines h;
- 2) Trita diezeugmenon; lat. tertia divisarum, die dritte Saite dieses Tetrachords von oben, oder unser eingestrichenes c; \*)
- 3) Paranele diezeugmenon, oder diezeugmenon diatonos, lat. divisarum extenta, die neben der höchsten liegende Saite dieses Tetrachords, oder unser eingestrichenes d;
- 4) Nete diezeugmenon, lat. ultima divisarum, die letzte Saite dieses Tetrachords, oder unser eingestrichenes e.

Das fünfte Tetrachord wurde endlich Hyperbolaeon, lat. excellentium, oder das oberste genant, und enthielt folgende Töne:

- 1) Nete diezeugmenon, oder die letzte Saite des vorhergehenden Tetrachords;

2) Trita hyperbolaeon, lat. tertia excellentium, die dritte Saite des höchsten Tetrachords von oben, oder unser eingestrichenes f;

3) Paranele hyperbolaeon, oder hyperbolaeon diatonos, lat. excellentium extenta, die vorletzte Saite des höchsten Tetrachords, oder unser eingestrichenes g;

4) Nete hyperbolaeon, lat. ultima excellentium, die letzte Saite des höchsten Tetrachords, oder unser eingestrichenes a.

Damit aber die Griechen zu diesem höchsten Tone ihrer Tonleiter außer seiner Oktave Mese, in der Tiefe noch eine Doppeloctave erblickten, setzten sie unter dem Tone hypate hypaton, welcher unserm großen H entspricht, noch das große A hinzu, und nannten diesen Ton, weil er sich nicht mit ihrem tiefsten Tetrachorde verbinden ließ, Proslambanomenos, oder den hinzugesfügten Ton.

Weil hier einmal von den Tetrachorden der Alten die Rede ist, will ich wegen des Zusammenhanges zugleich die Verbindung derselben zu dem sogenannten großen oder unveränderlichen Systeme der Griechen hervoheben, auf welches schon in dem Artikel Tonsystem verwiesen worden ist. \*\*)

\*) Aus der doppelten Benennung dieses Tones, der in dem vorhergehenden Tetrachorde schon unter dem Namen Paranele syzygmenon enthalten war, läßt sich schon einigermaßen die Unvollkommenheit eines Tonsystems beurtheilen, welches nach Tetrachorden verbunden ist.

\*\*) Das diatonisch-chromatisch-enharmonische Klanggeschlecht der Griechen, nach Tetrachorden geordnet, findet man in dem Artikel Klanggeschlecht.

## Griechische Namen der Töne.

Bedeutung derselben in der modernen Musik.

18) Nete hyperbolaeon, - - -	a	} Das Tetrachord Hyperbolaeon.
17) Paranete hyperbolaeon, - -	g	
16) Trita hyperbolaeon, - - -	f	
15) Nete diezeugmenon, - - -	e	} Das Tetrachord Diezeugmenon.
14) Paranete diezeugmenon, - -	d	
13) Trita diezeugmenon, - - -	c	
12) Paramese, - - - - -	h	} Das Tetrachord Synemmenon.
11) Nete synemmenon, - - -	d	
10) Paranete synemmenon, - -	c	
9) Trita synemmenon, - - -	b	} Das Tetrachord Meseon.
8) Mese, - - - - -	a	
7) Lichanos meseon, - - -	g	
6) Parypate meseon, - - -	f	
5) Hypate meseon, - - -	e	
4) Lichanos hypaton, - - -	d	} Das Tetrachord Hypaton.
3) Parypate hypaton, - - -	c	
2) Hypate hypaton, - - -	H	
1) Proslambanomenon, - - -	A	

Eine weitläufige Beschreibung der Tetrachorde und der Verbindung derselben zu den verschiedenen ältern Systemen der Griechen, so wie überhaupt von der Verbindung ihrer Töne zu Pentachorden und Hexachorden findet man in Korfelds allg. Geschichte der Musik, aus welcher der Inhalt dieses Artikels gezogen ist.

**Tetracomos.** Ein Nomos der alten Griechen, der dem Herkules zu Ehren gesungen wurde.

**Tetradiafon.** Der griechische Name der vierfachen Oktave.

**Tetraoedion.** Der Name eines Musikstückes der alten Griechen, welches wahrscheinlich aus vier Strophen bestand, die aus eben so viel verschiedenen Tonarten gesungen worden sind.

**Tetratonon.** Der griechische Name der übermäßigen Quinte oder kleinen Sexte.

**Thargelien,** waren öffentliche den pythischen Spielen ähnliche Feste zu Athen, die den sechsten und siebenten Tag des Monats Thargelion gefeiert, und wobey musikalische Wettstreite gehalten wurden.

**Theaterstyl,** s. Schreibart oder Styl.

**Thebanische Harfe.** Ein Instrument, welches wegen einer Muthsmaking, das Alter der Künste in Aegypten betreffend, merkwürdig ist. James Bruce entdeckte in einer Höhle hinter den Ruinen des ägyptischen Thebens ein sich auf die Tonkunst beziehendes Fresco: Gemälde, von welchem er, so wie überhaupt von dem Zustande der Musik in Aethiopien, dem Doctor Burney zu London in einem Briefe Nachricht gab. \*) Das Gemälde stellt einen Mann vor, der auf einer vierlichen Harfe mit 13 Saiten spielt, welche die nemliche Gestalt und Größe wie unsere Harfe hat, nur mit dem Unterschiede, daß ihr das vordere Holz mangelte, welches mit der tiefsten Saite gleich läuft, und dem Arme zur Unterstützung dienet, in welchem die Wirbel der Saiten befindlich sind. Die geschmackvolle Form dieses Instrumentes, so wie die künstliche Darstellung der Figur, die es zu spielen scheint, und das hohe Alterthum dieses Gemäldes, welches älter ist, als alle Nachrichten, die von dem Zustande der Musik der alten Aegyptier und von ihren Instrumenten übrig geblieben sind,

\*) Man findet diesen Brief ins Deutsche übersezt in des Herrn Musikdirektor Forkels allg. Geschichte der Musik, Th. 1. Seite 85 bis 90.

werden deswegen sehr merkwürdig, weil sich daraus mit vieler Wahrscheinlichkeit vermuthen läßt, daß verschiedene der schönen Künste in Aegypten in einem weit höhern Alter und in größerer Vollkommenheit geblühet haben müssen, als in dem spätern Zeitraume, von dem man gemeinlich glaubt, daß sie daselbst erst erfunden worden sind.

**T**heilung der Intervallenverhältnisse. In der mathematischen Klanglehre oder Canonik ist die Theilung der Intervallenverhältnisse einer der wichtigsten Gegenstände, weil sie lehret, wie man ein größeres Intervall in zwey oder mehrere kleinere zerfallen kann. Eine solche Theilung kann auf drey verschiedene Arten geschehen, die man mit den Namen der arithmetischen, harmonischen und geometrischen Theilungen bezeichnet, und von welchen jede Art insbesondere einen gewissen bestimmten Unterscheidungscharakter den dadurch zum Vorscheine kommenden Verhältnissen mittheilet. Alle drey Arten haben dieses gemein, daß die höhere Zahl des zu theilenden Verhältnisses dem Grundtone des zu theilenden Intervalls beigelegt, und in der Berechnung selbst voran gesetzt werden muß.

Die arithmetische Theilung unterscheidet sich von den beyden übrigen dadurch, daß sie ungleiche Verhältnisse mit gleichen Differenzen hervorbringt. Will man daher ein Intervallenverhältnis arithmetisch theilen, so muß man zwischen die beyden Enden desselben eine Mittelzahl setzen, die von der ersten und zweyten Zahl des Verhältnisses gleich weit entfernt ist; diese Mittelzahl wird alsdann der arithmetische Theiler genannt. Geßet, man will das Verhältniß der großen Sexte  $3. E. ca = 5 : 3$  \*) arithmetisch theilen, so ist die Zahl 4 der arithmetische Theiler desselben, weil 4 und 5, und 4 und 3 gleich weit von einander entfernt sind, das heißt, weil die Differenz in beyden Fällen

gleich, nemlich 1 ist. Durch diese Mittelzahl, als

$$5 : 4 : 3$$

zerfällt nun das Verhältniß der großen Sexte in das Verhältniß der großen Terz  $5 : 4$  (in diesem angenommenen Falle  $c o$ ), und in das Verhältniß der reinen Quarte  $4 : 3$  ( $e a$ ). Die durch diese Theilung zum Vorscheine gebrachten Verhältnisse  $5 : 4$  und  $4 : 3$  sind also ungleich, die Differenz derselben aber ist gleich.

Geßet aber, man will das Verhältniß der Oktave  $2 : 1$ , oder das Verhältniß der reinen Quinte  $3 : 2$  auf diese Art theilen, so ist keine Mittelzahl vorhanden, die als Theiler zwischen die beyden Zahlen eines solchen Verhältnisses gesetzt werden kann, daher müssen diese Verhältnisse in höhern Zahlen ausgedrückt werden, und zwar, wenn sie in zwey Theile getheilt werden sollen, müssen sie duplirt, oder wenn sie in drey Theile zerfällt werden sollen, müssen sie triplirt werden, u. s. w. Will man daher das Verhältniß der Oktave oder Quinte in zwey Theile theilen, so muß man die Zahlen desselben zuvor mit der Zahl 2 multipliciren, so erhält man das Verhältniß der Oktave in den Zahlen  $4 : 2$ , und das Verhältniß der Quinte in den Zahlen  $6 : 4$ ; und nun läßt sich jenes durch die Zahl 3, dieses aber durch die Zahl 5 theilen;  $z. B.$

arithmetische Theilung der Oktave,

$$\frac{2}{4} : \frac{1}{3} = C. c$$

$$\frac{4}{1} : \frac{3}{1} : \frac{2}{1} = C : F : c$$

— Differenzen.

oder die Theilung der Quinte

$$\frac{3}{6} : \frac{2}{5} = C. G$$

$$\frac{6}{1} : \frac{5}{1} : \frac{4}{1} = C : es : g$$

— Differenzen.

Die Oktave zerfällt also durch die arithmetische Theilung in zwey ungleiche Intervalle, nemlich in die Quarte  $4 : 3$ , und in die Quinte  $3 : 2$ ; und die darunter durch Zahl

\*) Das oben vor den beyden Zahlen befindliche Zeichen  $=$  ist das gewöhnliche Zeichen der Gleichheit, und wird gelesen, ist gleich. Daher liest man diese Stelle: die Sexte  $c a$  ist gleich  $5$  zu  $3$ , oder sie hat das Verhältniß  $5$  zu  $3$ .

len vorgestellten Differenzen sind gleich. Auf gleiche Weise zerfällt die Quinte durch diese Theilung in die kleine Terz 6 : 5, und in die große Terz 5 : 4, und die Differenzen beyder Verhältnisse sind ebenfalls gleich.

Auf eben diese Art zerfällt die große Terz in den kleinen und großen ganzen Ton, \*)  $\text{z. E.}$

$$\frac{3}{10} : \frac{4}{9} = \text{g} : \text{h}$$

$$\frac{2}{6} : \frac{1}{3} = \text{C} : \text{c.}$$

6 : 5 : 4 : 3. Die dazwischen gesetzten Theiler 5 und 4, wodurch die Oktave in dem Verhältnisse 6 : 5 in die kleine Terz, mit 5 : 4 in die große Terz, und mit 4 : 3 in die reine Quarte zerfällt, nemlich in C, Es, G, c.

#### Anmerkung.

Der Zahlen 7. 11. 13. 17. und 19, mit ihren Vielfachfaltungen durch eine andere Zahl, bedient man sich, aus Ursachen, die man in dem Artikel Verhältnisse findet, niemals zur Darstellung der Intervallenverhältnisse. Daher kann z. B. die reine Quarte auch nicht arithmetisch in zwey Theile getheilt werden, weil der Theiler derselben die Zahl 7 seyn müßte. Gleiche Verwandtschaft hat es auch mit den übrigen der genannten Zahlen.

Die harmonische Theilung unterscheidet sich von der arithmetischen dadurch, daß sie nicht allein ungleiche Verhältnisse, sondern auch ungleiche Differenzen hervorbringt. Es wird dabey

- 1) die arithmetische Theilung zum Grunde gelegt, alsdenn wird
- 2) mit dem arithmetischen Theiler das erste Glied des Verhältnisses multiplicirt, und das Produkt unter das erste Glied gesetzt; sodann wird
- 3) auch das zweyte Glied des Verhältnisses ebenfalls mit dem Theiler multiplicirt, und das Produkt unter dieses zweyte Glied gesetzt; und

$$\frac{2}{4} : \frac{1}{3} : 2 \text{ das Verhältnisse der Oktave, z. E. C c.}$$

$$\frac{4}{12} : \frac{3}{8} : 2 \text{ die arithmetische Theilung derselben in die Quarte und Quinte, als C : F : c.}$$

$$\frac{12}{4} : \frac{8}{3} : 6 \text{ die harmonische Theilung derselben in die Quinte und Quarte, als C : G : c.}$$

4 : 2 — Die Differenzen der durch die harmonische Theilung entstandenen Verhältnisse.

Soll aber ein Intervallenverhältnis in drey Theile getheilt werden, so müssen die beyden Zahlen desselben mit der Zahl 3 multiplicirt werden, um die Theiler, zwischen den beyden Enden desselben erhalten zu können. Auf diese Art läßt sich das Verhältnisse der Oktave in die kleine und große Terz und in die reine Quarte theilen;  $\text{z. E.}$

- 4) werden die beyden äußersten Glieder der arithmetischen Theilung, das ist, die höhere und niedere Zahl des arithmetisch getheilten Verhältnisses mit einander multiplicirt. Das hierdurch zum Vorschein kommende Produkt giebt den harmonischen Theiler, und wird zwischen beide Zahlen, das ist, unter den arithmetischen Theiler gesetzt.

Soll daher das Verhältnisse der Oktave harmonisch getheilt werden, so hat die Berechnung folgende Form:

\*) G. großer ganzer Ton.



Differenzen entstehen, die das geometrisch getheilte Verhältnis darstellen, und daß diese Art der Theilung nichts anders ist, als eine Copulation eben derselben Verhältnisse. **S.** Verbindung der Verhältnisse.

**Thema**, s. Hauptsatz.

**Thematiaki**, wurden bey den Griechen diejenigen Ueberwinder in den Wettstreiten genannt, wenn ein gewisser Preis für sie ausgesetzt gewesen war.

**Thematisch**. Man sagt, ein Tonstück sey thematisch gearbeitet, wenn die Ausführung desselben hauptsächlich in den mannigfaltigen Wendungen, und Zergliederungen des Hauptfasses, ohne Vermischung vieler Nebengedanken, besteht. Von den Vortheilen einer solchen Behandlungart des Satzes ist schon in dem Artikel Hauptsatz das Nothwendigste erinnert worden.

**Theorbe**, ital. Tiorba. Ein ansicht nur noch selten gebräuchliches Saiteninstrument, dessen man sich eher dessen sowohl bey der Kirchenmusik, als auch bey der Oper, oft zum Vortrage des Generalbasses bediente. Sie ist eine Gattung der Laute, von der sie sich bloß durch einen sehr langen Hals, und durch tiefere Saiten unterscheidet. Die Theorbe hat im Vasse acht starke einfache Saiten außerhalb des Griffbrettes, die fast noch zweymal so lang sind, als bey der Laute. Die übrigen Basssaiten sind zweyhöhrig, von welchen das eine Chor in die höhere Oktave gestimmt ist. Die höhern Saiten, die, außer der Chanterelle, ebenfalls zweyhöhrig sind, stehen wie bey der Laute in dem Einklange. Das Corpus dieses Instrumentes ist dem der Laute gleich, und schon in dem Artikel Laute beschrieben worden. Nach dem Zeugnisse des Arteaga soll ein Italiäner mit Namen Bardella der Erfinder dieses Instrumentes gewesen seyn.

**Theoric**. Wenn man sich mit der Tonkunst und mit den dahin einschlagenden Gegenständen objectivisch oder speculativisch beschäftigt, das heißt zum Beispiel, wenn man den Zusammenhang unsers Tonsystems, oder des Systems der Harmonie studirt, oder wenn man den Zusammenhang und die Ursachen

der grammatischen, rhetorischen oder ästhetischen Regeln untersucht u. s. w. so bezeichnet man die daraus entstehenden wissenschaftlichen Kenntnisse mit dem allgemeinen Namen **Theorie**, die man der Praxis oder dem Vortrage und der Verrfertigung der Tonstücke entgegen setzt. Man rechnet gemeinlich zur Theorie der Tonkunst die Kenntnisse der musikalischen Grammatik, Rhetorik und Aesthetik, nebst der Kenntniß von dem Baue der Instrumente. Zu diesen Kenntnissen werden zwey Hülfswissenschaften erfordert, die man mit dem Namen **Akustik** und **Canonik** bezeichnet. Von allen diesen zur Theorie der Tonkunst gehörigen Theilen ist schon in besondern Artikeln gehandelt worden.

**Theos**. Der Niederschlag des Latites. Heut zu Tage ist man gewohnt, in der guten Zeit des Latites niederzuschlagen, und also auch unter Theos den guten Takttheil zu verstehen; die Alten hingegen schlugen bey dem Taktgeben die Hand oder den Fuß auf der schwachen Zeit des Latites nieder, und erhoben Hand oder Fuß in dem guten Takttheile. **S.** Aufschlag.

**Thialos**. Der Name eines Nomos der alten Griechen, der dem Bacchus zu Ehren gesungen wurde.

**Thubal**, oder **Thubalsflöte**, ist eine Flötenstimme in den alten Orchestern.

**Thurm**. Die Gesichtspfeifen der Orgel stehen auf dem Giebel des Orgelgehäuses zwischen verzierten Abtheilungen entweder in der Form eines Halbkreises, oder in der Form zweyer Seiten eines Winkels, oder auch in einer geraden Linie; in den beyden ersten Fällen pflegt man sie, wegen einer entfernten Aehnlichkeit einen **Thurm**, im letzten Falle aber ein **Feld** zu nennen.

**Tibia**. Der alte lateinische Name der Blasinstrumente; insbesondere aber scheint man diejenigen Instrumente vorzüglich mit diesem Namen bezeichnet zu haben, welche mit Entlöchern versehen gewesen sind.

**Tibia dextra**, und **sinistra**, s. **Doppelflöte**.

**Tibia embateria**, war eine bey den Lacedaemoniern gebräuchliche Flöte, welcher man sich zu der

Begleitung der Lieder bediente, die vor dem Angriffe des Feindes gesungen wurden. *S. Adonion.*  
**Tibiae bifores,** oder **Tibiae conjunctae,** ist der Name eines Instrumentes der Alten, welches aus zwey Stötenartigen Instrumenten bestand, die so verbunden waren, daß sie nur eines gemeinschaftlichen Mundstückes bedurften, und also von einer einzigen Person geblasen wurden.

**Tibiae geminae,** *s. Tibiae pares.*

**Tibiae pares.** Ein Instrument der Griechen und Römer, welches aus zwey gleichen, oben und unten mit einander verbundenen Instrumenten bestand, welche in Ansehung der Form einige Aehnlichkeit mit unserm geraden Zinken, und wahrscheinlich ein gemeinschaftliches Mundstück hatten. Die eine wurde nach dem Zeugnisse des Lorenz mit der rechten, die andere mit der linken Hand, gespielt. Man findet auf alten Kunstwerken auch zwey längere und unverbundene Instrumente dieser Art, die mit diesem Namen bezeichnet, oft aber auch **Tibiae geminae** genannt werden.

**Tibia multifonans,** die starktönende Flöte. Unter diesem Namen war in dem Alterthume ein Blasinstrument der Aegyptier bekannt, welches aus einem Gerstenhalme soll verfertigt worden seyn. Wir sind anseht nicht mehr im Stande einzusehen, auf welche Art ein

Blasinstrument von dieser Beschaffenheit einen starken Ton haben konnte.

**Tibia siticinum.** Eine Trauerflöte der Alten, die bey den Leichenbegängnissen gebraucht wurde.

**Tibia utricularis,** die Sackpfeife.

**Tibulstrum.** Das Fest der Pflücker bey den alten Römern, welches jährlich den 13 Junius gefeyert wurde.

**Tief.** Dieses Wort bezeichnet in der Musik dasjenige Gefühl des Tones, welches durch langsame Schwingungen der Lufttheile bewirkt wird. *S. Klang.*

**Tintinnabulum,** eine kleine Glocke oder Schelle. Man bezeichnete mit diesem Worte bey den Alten auch ein Instrument, an welchem verschiedene kleine Glocken an einander gereiht waren, die durch die Bewegung des Instrumentes zum Klange gebracht wurden.

**Tiorba,** der italiänische Name der Theorbe.

**Tirade.** Wenn man in der Music zwey in der Consequenz von einander entfernte Töne mit den dazwischen liegenden diatonischen Klangstufen ausfüllt, so nennet man die dadurch entstehende Figur eine Tirade. Wird *z. B.* der Septimensprung bey Fig. 1. auf diese Art ausgefüllt, so entsethet die Tirade bey Fig. 2; auf eben diese Art kömmt die Tirade bey Fig. 4. zum Vorscheine, wenn man den Decimensprung bey Fig. 3. ausfüllt;

Fig. 1.

Fig. 2.



Fig. 3.

Fig. 4.



**Tiranna.** Ein spanischer Nationalgesang. *S. Tonatillas.*

**Toccata.** Der Name einer anseht nicht mehr gebräuchlichen Art von lang ausgeführten Tonstücken für

Orgel oder Clavier, die bald in der gebundenen oder fugenartigen Schreibart, bald aber auch in dem freyen Styl gelest wurden. Der Unterscheidungscharakter dieser Art der

der Tonstücke ist schwer zu bestimmen. Man scheint aber vorzüglich eine Art von lang ausgeführter Fantasie darunter verstanden zu haben, in welcher beyde Hände mit dem Vortrage einer gewissen Notenfignur abwechselten.

**Toccatina**, ist eine nicht weitläufig ausgeführte Toccate; s. den vorhergehenden Artikel.

**Toccato**, s. Touquet.

**Ton**. Sehr oft wird dieses Wort, womit man am gewöhnlichsten ein gewisses Verhältnis der Höhe oder Tiefe der einzelnen Theile des Materials der Musik bezeichnet, in einem weitern Sinne, nemlich anstatt Klang überhaupt, gebraucht. Es geschieht dieses, wenn von einer Beschaffenheit des Klanges die Rede ist, die keinen Bezug auf Höhe und Tiefe hat; so sagt man z. B. ein Instrument habe einen starken, sanften oder rauhen Ton u. s. w. Weil von dem Klange überhaupt, und von der Entstehungsart desselben sowohl, als von dessen Eigenschaften schon in den Artikeln Klang, Schall und Echo gehandelt worden ist, so bleibt hier nur noch übrig, das Wort Ton in seinem engeren Sinne, oder nach seiner eigentlichen Kunstbedeutung zu betrachten.

Man versteht unter Ton die relative Bestimmtheit der Höhe oder Tiefe des Klanges, \*) und man bedient sich dieses Wortes

1) zur Bezeichnung eines jeden bestimmten Klanges, der in der Musik gebräuchlich, und dessen

Verhältnis der Höhe und Tiefe bestimmt ist. In unserm modernern Tonssysteme sind nur 12 wesentliche von einander verschiedene Töne enthalten, nemlich diejenigen, die in dem Raume einer Oktave vorhanden sind; alle übrigen in der Musik gebräuchlichen Töne sind weiter nichts, als höhere oder tiefere Wiederholungen dieser in dem Raume einer Oktave enthaltenen 12 verschiedenen Töne, denn die Töne einer höhern Oktave stehen unter sich wieder in eben denselben Verhältnissen, die den Tönen der tiefern Oktave eigen sind. Daher kommt es, daß, wenn man von einem Tone spricht, entweder die Rede bloß davon ist, in welcher Beziehung er unter den 12 Tönen der Oktave stehe, und in diesem Falle ist es genug, den Ton vermittelst seines Zeichens zu nennen, z. E. der Ton d oder es; oder man will zugleich das Verhältnis der Höhe bezeichnen, in welchem dieser Ton ausgedrückt werden soll, und in diesem Falle hat man die verschiedenen tiefern oder höhern Wiederholungen der 12 Töne einer Oktave, oder die verschiedenen Oktaven, mit den Namen groß, klein, ein-, gestrichen, zweygestrichen u. s. w. bezeichnet, \*\*) die man dem Zeichen des Tones beifügt. Wenn man daher dem Grundtone des Ton-systemes einen bestimmten Grad der Tiefe giebt, so kann man alsdann durch diese

\*) Eine positive Bestimmtheit der Höhe oder Tiefe, das ist, einen unabänderlichen bestimmten Grad der Höhe oder Tiefe, bekommt in der Musik jeder Ton erst durch die Stimmung oder durch den angenommenen und festgesetzten Stimnton, dessen eigentlicher Grad der Höhe oder Tiefe, an und für sich betrachtet, willkürlich ist. Besteht man aus wohl eingestimmten Claviatur-Instrumente vor sich, deren Stimmung oder Stimnton aber verschieden ist, so klingt jeder besondere Ton auf dem einen Instrumente höher, als auf dem andern, ungeachtet bey jedem dieser Instrumente insbesondere jeder einzelne Ton seinen bestimmten Grad der Höhe oder Tiefe hat, von dem er nicht, ohne unrein zu werden, abweichen kann. Folglich ist der Grad der Höhe und Tiefe jedes einzelnen Tones bloß relativ, weil er von dem Grade der Höhe und Tiefe des angenommenen Stimmtones abhängt. Diese Beziehung findet nicht allein bey dem schon völlig in eine zusammenhängende Ordnung gebrachten Material der Kunst, das ist, bey einem vollständigen Ton-systeme, sondern auch schon bey der natürlichen Erzeugung der Töne statt; denn in eben dem Grade, in welchem ein angegebener Ton höher oder tiefer ist, in eben dem Grade klingt z. B. diejenige bestimmte Tonhöhe höher oder tiefer mit, die man die Quarte nennet. Die Ursache dieses bloß relativen Grades der Höhe oder Tiefe der Töne läßt sich leicht aus dem Inhalte des Artikels Klang erklären.

\*\*) Woher diese Namen entstanden sind, findet man in dem Artikel Tabulatur.

Bestimmter den bestimmten Grad der Höhe und Tiefe aller in der Musik gebräuchlichen Töne auf das genaueste bezeichnen; daher sagt man z. B. oft das eingestrichene d, das kleine e, oder das große A u. s. w.

Man bedient sich des Wortes Ton 2) zur Bezeichnung eines Intervalls, dessen beyde Enden nur um eine diatonische Stufe von einander abstehen. Weil aber unsere diatonischen Stufen groß und klein sind, so bezeichnet man das Intervall einer großen diatonischen Stufe mit dem Namen ganzer Ton, und nennet hingegen den Zwischenraum der kleinern Stufen einen halben Ton. Die Stufen c d, d e, e f, f g, g a und a h machen demnach ganze Töne, die Stufen e f und h c hingegen nur halbe Töne aus. Sowohl der ganze Ton, als auch der halbe erscheint beyde in der natürlichen Bewegung der Töne in zweyerley Größen; man hat daher einen großen ganzen Ton in dem Verhältnisse 9 : 8, und einen kleinen ganzen Ton in dem Verhältnisse 10 : 9. Der große halbe Ton, oder die kleine diatonische Stufe entspringt in dem Verhältnisse 16 : 15, der kleine halbe Ton aber, oder die chromatische Klangstufe (z. E. f h<sub>s</sub> oder b h) in dem Verhältnisse 25 : 24. Von der Ausübung dieser Verhältnisse ist schon anderswo \*) gehandelt worden.

Mit dem Worte Ton bezeichnet man auch noch

3) insbesondere denjenigen Ton, der bey der Modulation eines Tonstückes zum Grunde gelegt wird, und von welchem alle übrigen Töne ihre besondern Beziehungen erhalten, das heißt, denjenigen Ton, der allen Tönen, die unter einander melodisch und harmonisch verbunden werden

sollen, den eigenthümlichen Grad ihrer Größe bestimmt, und den man auch Grundton der Tonart nennet. Wenn man demnach sagt, das Tonstück sey aus diesem oder jenem Tone gesetzt, oder die Modulation desselben gehe in diesen oder jenen Ton über, so heißt dieses nichts anders, als dieser Ton sey zum Grundtone der harten oder weichen Tonart angenommen worden, um die harte oder weiche Tonart auf seiner ihm besonders eigenthümlichen Tonleiter auszuüben. Will nun die Modulation eines Tonstückes, aus dem Tone, in welchem es anfängt und schließt, auch in andere Töne geleitet wird, so nennet man den Ton, in dessen Tonleiter es anfängt oder schließt, den Hauptton desselben. Von diesen Tonarten wird in dem folgenden Artikel insbesondere gehandelt.

Heut zu Tage bedient man sich in der Musik einer weit größern Menge von Tönen, als in der Vorzeit; man braucht nemlich, (ohneachtet unser modernes Tonssystem gewöhnlich nur in vier Oktaven, und zwar vom großen bis zum dreygestrichenen c, dargestellt wird,) einen Umfang der Töne von wenigstens sechs vollen Oktaven, wenn man nemlich die Contraoktave, deren Töne der Contravolon und Contrafagott enthalten, und die sogar von den Concertspielern auf der Violine, und von den kleinern Gattungen der Flöte noch überschritten wird, mit rechnet. \*\*)

Die Alten hingegen begnügten sich ohngefähr 14 Jahrhunderte hindurch, nemlich von den Zeiten des Aristoxen, der drey und ein halbes Jahrhundert vor Christo lebte, bis zum Guido aus Arezzo, der im ersten Jahrhunderte das alte griechische Tonsystem mit sechs Tönen bereicherte, mit 16

\*) S. die Artikel großer ganzer Ton, kleiner ganzer Ton, und diatonisch chromatische Tonleiter.

\*\*) Will man hierzu noch die in Orgeln gebräuchliche Pedalstimme von 32 Fußton, und das Pfeifwerk der höchsten Octave der einsäßigen Stimmen rechnen, so erstreckt sich der Umfang aller angelegten gebräuchlichen Töne sogar auf acht Oktaven.

verschiedenen Tönen, die den Umfang vom großen bis zum eingestrichenen *a* ausmachten. \*) Unter allen diesen Tönen hatte keine Tonstufe eine gedoppelte Saite, ausgenommen die Stufe *b*, die sowohl unser *b*, als auch unser *h* hatte. Die Töne *fis*, *cis*, *es*, *as* u. *is*, *w* sind erst nach der Einführung unserer beiden modernen Tonarten nach und nach gebräuchlich worden, so daß ansezt bey uns jede Tonstufe gedoppelte Saiten hat, und die Oktave 12 halbe Töne enthält.

**Tonart.** Diejenige Stufenfolge der Töne, die theils unsern Gesängern die bequemste, theils aber auch unserm Ohre die angenehmste ist, und die man die diatonische Tonfolge nennt, hat das Eigenthümliche, daß ihre Stufen nicht alle von gleicher Größe sind, sondern daß die Folge einiger größern Stufen immer durch eine kleinere unterbrochen wird, und zwar dergestalt, daß sich in dem Raume einer Oktave jedzeit fünf große und zwei kleine Stufen befinden. Man ist gewohnt diese größern Stufen ganze Töne, die kleinern aber halbe Töne zu nennen.

Die bestimmte Lage, welche die beiden halben Töne zwischen den übrigen fünf ganzen Tönen bey einer solchen diatonischen Tonreihe haben, bey welcher einer dieser Töne als der erste, oder als Grundton der übrigen angenommen wird,

macht den Unterschied der Tonarten aus.

Ehe wir aber die ansezt gebräuchlichen Tonarten näher betrachten, muß zuvor das Nothwendigste von den alten Tonarten erinnert werden. Unter den Tonarten der Alten versteht man diejenigen, die schon von den alten Griechen gebraucht wurden, und die herach von den Griechen auf die Römer, und von diesen auf uns gekommen, und bis gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts allgemein ausgeübt worden sind. Die mehrentheils unserer Choralmelodien sind eigentlich in den alten Tonarten gesetzt; aber viele derselben sind nach und nach in verschiedenen Stellen nach unsern modernen Tonarten modificirt worden, so, daß ansezt nur noch wenige vorhanden sind, die dem Gebrauche der alten Tonarten völlig entsprechen.

Weil in der stufenweisen Folge der natürlichen Töne, nemlich in der Tonreihe *c d e f g a h c* sich die bestimmte Lage der halben Töne jederzeit abändert, so bald ein anderer dieser Töne als der erste, oder als Grundton der übrigen angenommen wird, so würden die Alten eigentlich sieben verschiedene Haupttonarten gehabt haben. Allein weil der Ton *h*, wenn er als Grundton angenommen werden sollte, in dem Tone *f* keine reine Quinte fand, so würde die Tonart, die er als

CCC 2

\*) Es ist allerdings etwas Besonderes, daß die Griechen ihr Tonsystem in der Höhe nicht weiter, als bis zum Umfange der Stimme erwachsener Mannspersonen auszubehnen versucht haben; es ist nemlich bekannt, daß der höchste Ton ihres Tonsystems, nemlich der Ton, der unserm eingestrichenen *a* entspricht, gewöhnlich derjenige Ton ist, der die hohe männliche Stimme, die wir den Tenor nennen, in der Höhe begrenzt. Von welcher Beschaffenheit, oder von welchem Umfange der Töne soll man sich nun bey dem Alten den Gesang der Knaben oder des Frauenzimmers vorstellen, bey welchen gewöhnlich der Ton *a* noch in der untern Hälfte des Umfanges der Stimme enthalten ist? Alle auf uns gekommenen Schriften der Griechen über Gegenstände der Musik, beobachten hierüber ein ganzliches Stillschweigen. Wollte man auch annehmen, daß es damit eben die Bewandniß gehabt habe, wie mit unserm Tonsysteme, welches man gewöhnlich nur bis zum dreigeirichenen *c* erstreckt, dennoch aber in der praktischen Musik viele Töne höher steigt, so widerspricht dieses offenbar der Beschaffenheit der griechischen Tonschrift, die sehr vollständig und unabweislich auf uns gekommen ist: denn die Griechen hatten keine Zeichen, womit ein höherer Ton, als ihr Ton *hyperbolaeon*, oder unser *a*, hätte bezeichnet werden können. — Und dennoch kommen hin und wieder in den Schriften der Alten Stellen vor, aus welchen man auf die Ausübung höherer Töne schließen kann; so erwähnen z. B. einige derselben gewisser Jungfern: Knaben: und Männerstimmen, die zusammen genommen einen größern Umfang der Töne vermuthen lassen, als von dem großen bis zum eingestrichenen *a*, oder als den Umfang des geschlichen Tonsystems.

Grundton gemacht haben würde, als unbrauchbar angesehen, und man bediente sich daher nur der übrigen sechs Töne zu Grundtönen der Tonarten, die man zum Unterschiebe mit den Namen derjenigen griechischen Provinzen bezeichnete, in welchen sie am gewöhnlichsten ausgeübt worden seyn sollen. So wurde z. B. diejenige Tonreihe, in welcher die beyden halben Töne zwischen der zweyten und dritten, und zwischen der sechsten und siebenten Stufe liegen, und deren Tonfolge unserer Tonreihe  $d e f g a h c d$  entspricht, die Dorische Tonart genannt. Keil sich aber die Griechen bey ihrem Gesange keines so großen Umfanges der Töne bedienten, wie man heut zu Tage gewohnt ist, sondern mit ihrer Melodie bloß in dem Umfange einer Oktave blieben, so wurden ihre Tonarten auf zweyerley Art gebraucht; entweder so, daß sich der Gesang zwischen den Grenzen der Tonica und ihrer Oktave aufhielt, oder so, daß er zwischen der Dominante und ihrer Oktave enthalten war. Diese Einrichtung war sehr leicht deswegen nötig, damit Jedermann nach dem Umfange seiner Stimme in jeder Tonart singen konnte. Hierdurch entstanden bey einem und ebendemselben zum Grund liegenden Haupttone zwey verschiedene Oktavereihen, nemlich

- 1) diejenige, bey welcher die Tonica selbst mit ihrer Oktave die Grenzen der Melodie ausmachte, wie z. B. bey der vorhin schon genannten Dorischen Tonart  $d e f g a h c d$ , und
- 2) diejenige, bey welcher die Dominante mit ihrer Oktave den Umfang der Töne ausmachte, in welcher sich die Melodie aufhalten mußte, und bey welcher der Hauptton selbst in der Mitte stand; z. B. wenn die Melodie der Dorischen Tonart, deren Tonica  $d$  ist, in den Umfang der Töne  $a h c d e f g a$  eingeschlossen war.

Im ersten Falle wurde die Tonart authentisch (echt oder selbstständig) genannt; im zweyten Falle aber pflegte man sie plagalisch (entlehnt, hergeleitet) zu nennen, und sie von der authentischen durch

das Beywort hypo (unter, unten) zu unterscheiden, weil der Umfang der Töne derselben in dem Tonsysteme eine Quarte tiefer liegt, als der Umfang der authentischen Tonart.

Die Alten hatten daher

- 1) sechs Haupt- oder authentische Tonarten, nemlich,
  - 1) die Dorische, modus Dorius, in welcher die beyden halben Töne zwischen der zweyten und dritten, und zwischen der sechsten und siebenten Stufe liegen, wie z. B. in der Oktavenreihe  $d e f g a h c d$ . Ein Beyspiel einer Melodie in dieser Tonart, giebt uns der Choral: Auf meinen lieben Gott trau ich ic.
  - 2) die Phrygische, modus Phrygius, in welcher die halben Töne zwischen der ersten und zweyten, und zwischen der fünften und sechsten Stufe liegen, als  $e f g a h c d e$ . Die Melodie des Liedes: Ach Hört mich armen Sünder ic. ist in dieser Tonart gesetzt;
  - 3) die Lydische, modus Lydius, in welcher die halben Töne zwischen der vierten und fünften, und zwischen der siebenten und achten Stufe liegen, als  $f g a h c d e f$ . Aus dieser alten Tonart sind keine Choralmelodien mehr vorhanden, weil sie schon länger als vor 200 Jahren ausgeartet, der Ton  $b$  in derselben aufgenommen, und solchemnach eine transponirte Ionische Tonart daraus entstanden ist;
  - 4) die Mixolydische, modus Mixolydius, in welcher die halben Töne zwischen der dritten und vierten, und zwischen der sechsten und siebenten Stufe liegen, als  $g a h c d e f g$ . Die Melodie zu dem alten Kirchengesange: Ach wir armen Sünder, unser Missethat ic. ist in dieser Tonart gesetzt;
  - 5) die Aeolische, modus Aeolius, in welcher die halben Töne zwischen der zweyten und dritten, und zwischen der fünften und sechsten Stufe liegen, als  $a h c d e f g a$ . Der Cho-

ral: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ ic. ist in dieser Tonart gesetzt;

- 6) die Ionische, modus Ionicus, in welcher die halben Töne zwischen der dritten und vierten, und zwischen der siebenten und achten Stufe liegen, als  $c d e f g a h \bar{c}$ . Ein Beispiel dieser Tonart giebt uns der Choral: Ein feste Burg ist unser Gott ic.

II) sechs plagalische oder Reventonarten, als

- 1) die Hypodorische oder Unterdorische, modus Hypodorius; wenn bey der Grundlage der Dorischen Tonart die Dominante derselben mit ihrer Oktave den Umfang der Töne der Melodie begrenzt, als  $A H c D^*) o f g a$ . Der Choral: Helft mir Gottes Güte preisen ic. giebt ein Beispiel eines Gesanges in dieser Tonart;
- 2) die Hypophrygische, modus Hypophrygius, wenn die Quinte der Phrygischen Tonart mit ihrer Oktave den Umfang der Töne der Melodie bestimmt, als  $H c d E f g a h$ ; wie z. B. in dem Chorale: Erbarm dich mein, o Herre Gott ic.
- 3) die Hypolydische, modus Hypolydius, wenn die Quinte der Lydischen Tonart mit ihrer Oktave den Umfang der Töne der Melodie bestimmt, als  $c d o F g a h \bar{c}$ . In dieser Tonart sind eben so wenig, wie in ihrer Haupttonart, Choralmelodien vorhanden;
- 4) die Hypomixolydische, modus Hypomixolydius, wenn die Quinte der Mixolydischen Tonart mit ihrer Oktave den Umfang der Töne der Melodie bestimmt, als  $d e f G a h \bar{c} \bar{d}$ . Der Choral: Dieß sind die heiligen zehn Gebot ic. ist in dieser Tonart gesetzt;
- 5) die Hypodaulische; modus Hypodaulius, wenn die Quinte der Aeolischen Tonart mit ihrer Oktave den Umfang der Töne

der Melodie bestimmt, als  $o f g A h \bar{c} \bar{d} \bar{e}$ . Der Choral: Allein zu dir, Herr Jesu Christ ic. ist in dieser Tonart gesetzt;

- 6) die Hypoionische, modus Hypoionicus, wenn die Quinte der Ionischen Tonart mit ihrer Oktave den Umfang der Töne der Melodie bestimmt, als  $G A H C d o f g$ . Ein Beispiel einer Melodie in dieser Tonart giebt uns der Choral: Nun lob', meine Seele, den Herren ic.

Die alten Schriftsteller weichen zuweilen in der Benennung dieser Tonarten von einander ab; so wird z. B. die Ionische Tonart auch modus Iakius, die Hypomixolydische auch modus Hyperjakius, die Hypodaulische auch modus Hyperdorius genannt.

Bei flüchtiger Betrachtung dieser Tonarten scheinen einige derselben doppelt vorhanden zu seyn; die Dorische z. B. hat die Lage ihrer halben Töne zwischen ebendenselben Stufen, und besteht überhaupt genommen aus ebendenselben Oktavenreihe, wie die Hypomixolydische. Allein bey jener ist  $d$  der Grundton, der die Tonführung bestimmt, und mit welchem die Melodie geschlossen wird, in dieser hingegen ist es der Ton  $g$ . Wichtiges konnten sowohl die authentischen, als auch die plagalischen Tonarten auf andere Grundtöne versetzt, und auf denselben ausgeübt werden.

Nachdem Jahrhunderte zuvor diese alten griechischen Tonarten auf die Römer gekommen waren, wählte der Mayländische Bischof Ambrosius in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts die vier ersten der angezeigten authentischen Tonarten zur Einrichtung des Choralgesanges in der christlichen Kirche; deswegen wird auch in alten Schriften der Choralgesang zuweilen der Ambrosianische Gesang genannt. Heut zu Tage aber versteht man darunter gemeinlich das Te Deum laudamus. Zu Ende des sechsten Jahrhunderts aber wurde auf Veranlassung des Papstes Gregorius Magnus der Choralgesang

\*) Der Anfangsbuchstabe ist hier hier deswegen gebraucht, um damit die Tonica der Tonart zu bezeichnen.

sang nicht allein verbessert, sondern es wurden auch dabey zugleich die vier ersten der oben genannten plagalischen Tonarten eingeführt. Daher pflegt man den Choralgesang noch oft den Gregorianischen Gesang zu nennen, und eben daher werden die vorhin angezogenen vier ersten authentischen und plagalischen Tonarten die acht Kirchentöne genannt. \*)

Von diesen alten Tonarten hat man nur die Ionische und Aeolische in unsere moderne Musik überge tragen. Die Ursachen, warum die übrigen vernachlässigt worden sind, mögen wohl theils in der Verbesserung des Tonsystems, theils und hauptsächlich aber auch in der höhern Kultur der Harmonie zu suchen seyn. Unter allen alten Tonarten sind die Ionische und Aeolische ohne Zweifel diejenigen, bey welchen vermittelst der Harmonie die Stufen der Tonleiter sowohl unter sich, als auch auf ihren gemeinschaftlichen Grundton die genaueste Beziehung bekommen. Wenn mit einem Gesange aus der Ionischen Tonart, oder aus unserer harten Tonleiter  $o d e f g a h c$  Harmonie vereinigt werden soll, so verursacht die dieser Tonart eigenthümliche Lage der halben Töne, die zwischen die dritte und vierte, und zwischen die siebente und achte Stufe fallen, daß nicht allein die tiefere Stufe des ersten halben Tones, nemlich der Ton  $e$ , eine große Terz gegen den Grundton selbst, sondern auch die tiefere Stufe des zweyten halben Tons, oder der Ton  $h$ , eine große Terz gegen die Dominante der Tonart, das ist, gegen den Ton  $g$  macht. Dadurch fällt sowohl auf den Grundton der Tonart, als auch auf seine Dominante ein harter Dreyklang, wodurch das Gefühl der großen Terzen in dieser Tonart herrschend wird. Jedoch würde dieser Umstand allein die genaueste Beziehung aller Töne der Tonart unter einander noch nicht bewirkt haben, wenn nicht auch zugleich die vierte Stufe  $f$  in dem Tone  $a$  ebenfalls eine große Terz gefunden hätte. Da aber dieses geschieht, so

sind nun alle Grundakkorde der Tonart Dreyklänge von einerley Gattung, nemlich harte Dreyklänge, und alle Töne der Tonart sind in diesen drey harten Dreyklängen enthalten, und haben nun die möglichst genaueste Beziehung auf einander.

Eine ähnliche Bewandniß hat es auch mit der Aeolischen Tonart, oder mit unserer weichen Tonleiter  $a h c d o f g a$ . In dieser liegen die beyden halben Töne zwischen der zweyten und dritten, und zwischen der fünften und sechsten Stufe. Durch diese Lage der halben Töne macht das höhere Ende des ersten halben Tons, nemlich der Ton  $c$ , gegen den Grundton  $a$ , das höhere Ende des zweyten halben Tons aber, nemlich  $f$ , gegen die vierte Stufe  $d$  eine kleine Terz. Die Dominante  $o$  aber (deren Terz in dieser Tonart gleichsam in Rücksicht auf die Lage der halben Töne zufällig zu seyn scheint) findet ihre kleine Terz in dem Tone  $g$ . Es fallen daher auch in dieser Tonart die weichen Dreyklänge, durch welche das Gefühl der kleinen Terzen herrschend wird, ebenfalls so, wie in der harten, auf den Grundton, und auf dessen vierte und fünfte Stufe, und alle Töne dieser weichen Tonart sind in diesen weichen Dreyklängen enthalten. Bey keiner der übrigen alten Tonarten konnte dieser genaue Zusammenhang erhalten werden. Da nun noch überdies in der harten Tonart die große Terz, in der weichen aber die kleine den Unterscheidungscharakter derselben ausmacht, und keine dritte Gattung der consonirenden Terz vorhanden ist, durch welche eine dritte Haupttonart ihren Unterscheidungscharakter hätte erhalten können; so mochten dieses wohl die vorzüglichsten Ursachen gewesen seyn, warum die übrigen vier alten authentischen Tonarten nicht mit in die moderne Musik verflochten worden sind.

So wenig man nun leugnen kann, daß unsere beyden modernen Tonarten weit vollkommener sind, als die alten, eben so wenig kann ge-

leugnet werden, daß die gänzliche Vernachlässigung der letzten, besonders im Kirchenstyle, wegen der hohen Einfachheit, die vielen Tonführungen derselben eigen ist, und die der Kirchenmusik so sehr entspricht, für die Kunst sehr nachtheilig ist.

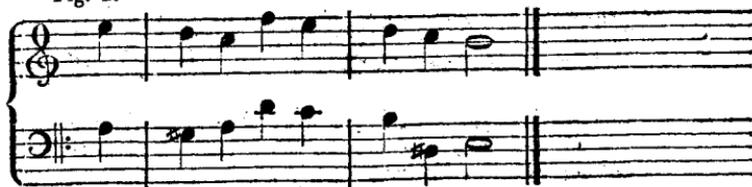
Unsere beyden modernen Tonarten sind also Abkömmlinge der alten Ionischen und Aeolischen Tonarten. Ihr Unterschied, bloß in melodischer Rücksicht betrachtet, besteht ebenfalls, so wie bey den alten Tonarten, in der Verschiedenheit der Lage der beyden halben Töne, die so beschaffen ist, daß die Tonica der harten Tonart zu einer großen, die Tonica der weichen Tonart aber zu einer kleinen Terz fortschreitet. Weit mehr Bestimmtheit in Rücksicht auf das, was man hart oder weich nennet, das heißt, in Rücksicht auf die Oberherrschafft

der großen oder kleinen Terz, bekommen unsere Tonarten erst durch den Gebrauch der Harmonie, denn es ist schon oben gezeigt worden, wie es zugehe, daß in der harten Tonart die harten Dreyklänge, in der weichen Tonart hingegen die weichen Dreyklänge die herrschenden Grundakkorde werden. Wieviel die Harmonie zur Bestimmtheit unserer beyden Tonarten beynahme, kann man besonders daraus sehen, daß oft ein und ebenderjelbe melodische Satz vermittelst der Verschiedenheit der harmonischen Begleitung sowohl in der harten, als auch in der weichen Tonart gebraucht werden kann. So wird z. E. die Tonfolge  $c | d | c | f | e | d | c | h$  bey Fig. 1. durch die sie begleitende Stimme zu einem Satze in der harten, bey Fig. 2. aber zu einem Satze in der weichen Tonart.

Fig. 1.



Fig. 2.



Bey der weichen Tonart ist noch zu bemerken, daß ihr in ihren ursprünglichen Tönen das sogenannte Subsemitonium modi, oder der unter halbe Ton der Tonart mangelt, ohne welche in unserer modernen Musik keine Tonart brauchbar ist. Es muß daher die ursprüngliche kleine siebente Stufe der weichen Tonart in gewissen Fällen um einen kleinen halben Ton

erhöhet werden, damit die Tonart ihren unterhalben Ton bekomme. Dieses geschieht gewöhnlich 1) bey der Cadenz, z. B. bey Fig. 5; 2) wenn ein Absatz auf der Dominante gemacht wird, wie z. E. bey Fig. 4; und 3) wenn man aus der siebenten Stufe hinauf in die Tonica fortschreitet, wie z. E. bey Fig. 5.

Fig. 3. Fig. 4.

Fig. 5.

Weil aber im letzten Falle die der weichen Tonart eigene kleine sechste Stufe, wenn sie dem unterhalbigen Tone vorbegeht oder nachfolgt, einen Fortschritt von einer übermäßigen Secunde macht, welcher der Natur der diatonischen Tonfolge nicht angemessen ist, so wird diese kleine sechste Stufe ebenfalls um einen kleinen halben Ton erhöht, damit die Eigenschaft der diatonischen Fortschrittung beygehalten werde. Daher kommt es, daß man in der aufsteigenden weichen Tonleiter jederzeit die große sechste und siebente Stufe braucht, z. B. in a moll,

a h o d e fis gis a.

Absteigend hingegen bedient man sich der kleinen sechsten und sie-

o	dur und	a	moll,
g	— —	o	—
d	— —	h	—
e	— —	fis	—
e	— —	cis	—
h	— —	gis	—
fis	— —	dis	ober es moll,
cis oder	des — —	b	moll,
as	— —	f	—
os	— —	c	—
b	— —	g	— und
f	— —	d	—

Welche Veränderung bald mit diesem, bald mit jenem natürlichen Tone vorgenommen werden muß, wenn man die harte oder weiche Tonart auf einen andern Grundton versetzt, und was für Kreuze und b bey dem Gebrauche dieser versetzten Tonarten vorgezeichnet werden müssen, findet man in dem Artikel Vorzeichnung.

benten Stufe, weil in diesem Falle der unterhalbige Ton der Tonart nicht unumgänglich nöthig ist, als

a g f e d c h a.

Es ist schon in dem Artikel Temperatur erinnert worden, daß unsere moderne Musik durch die Einführung einer schwebenden Temperatur der Töne den Vortheil gewonnen hat, daß unser Ohr den harten und weichen Dreyklang auf jedem Tone des Tonsystems als rein und brauchbar anerkennt. Daher kann sowohl die harte, als auch die weiche Tonart auf allen Tönen ausgeübt werden, und wir erhalten solchemnach die harte und weiche Tonart in zwölf verschiedenen Gestalten, und also zusammen 24 von einander verschiedene Tonarten; als

Ob nun gleich unsere 24 Tonarten weiter nichts sind, als Versetzungen der beyden Haupttonarten auf andere Grundtöne, so verursacht dennoch theils die schwebende Temperatur der Töne, theils auch das Eigenthümliche verschiedener Instrumente, daß jede dieser 24 Tonarten eine ganz eigene Schattirung bekommt, wodurch sie sich

von den übrigen gar merklich auszeichnet; daher haben einige dieser Tonarten mehr Fülle und Einschnelendes, andere mehr Sanftheit und dergl. Eigenschaften. Eben daher ist es aber auch nicht gleichgültig, ob der Tonsetzer zum Ausdrucke einer bestimmten Empfindung die harte oder weiche Tonart auf diesem oder jenem Grundtone ausübt. Weil jede Tonart ihre eigene Tonleiter hat, die sich wegen der Temperatur der Töne in Ansehung der Verhältnisse ihrer Stufen bald mehr, bald weniger, von allen andern Tonarten unterscheidet, so kann es nicht fehlen, daß dadurch auch jede dieser Tonarten ihren eigenthümlichen Charakter bekomme, der gegen die andern Tonarten mehr oder weniger absteht. Den Charakter dieser Tonarten kann man ohne Schwierigkeit übersehen lernen, wenn man sowohl die harten als weichen Tonarten nach den Graden ordnet, in welchen die Verhältnisse ihrer Intervallen (nach Raasgabe der Temperatur) von den ursprünglichen Intervallen, Verhältnissen abweichen; \*) nemlich

unter den Durtonarten  
sind C. G. D. F. am reinsten;  
A. E. H. Fis. härter; und  
B. Es. As. Des. am härtesten;

unter den Molltonarten

sind A. E. H. D. am reinsten;  
Fis. Cis. As. Des. weicher; und  
C. G. F. B. am weichsten.

„Es ist gewiß,“ sagt Sulzer, \*\*) daß die reinsten Töne zum pathetischen Ausdrucke wenig geschikt, hingegen zur Belustigung, zum lärmenden und kriegerischen, zum gefälligen, zärtlichen, scherzhaften, oft zum bloß ernsthaften Ausdrucke am besten zu gebrauchen sind. Die weniger reinen Töne sind nach dem Grade ihrer wenigern Reimigkeit allezeit wirksamer zu vermischten Empfindungen, deren Ausdruck in den härtesten Dur- und den weichsten Molltönen von der gewaltsamsten Wirkung ist. Hieraus erhellt hinlänglich, daß

„der Tonsetzer nicht bloß in der Wahl der Tonart, ob er die harte oder weiche zu nehmen habe, sondern auch des Tones selbst, sorgfältig seyn müsse. Die Stücke, deren die eine solche sorgfältige Wahl getroffen haben, lassen sich bewegen nie ohne Schaden in andere Töne versetzen, deren Reimigkeit merklich von der verschiedenen ist, nach der sie ursprünglich gesetzt worden.“

Alles, was zu der historischen Kenntniß der ältern Tonarten gehöret, findet man in Forkels allg. Geschichte der Musik. Diejenigen aber, welche die Behandlung derselben im Besonderen kennen lernen wollen, finden dazu Gelegenheit in dem Gradus ad Parnassum von Fux; in Prinzers satyrischem Componisten; in Wurschhauser's hohen Schule der Composition, und in Vogler's Choralksysteme.

Tonatillas und Tirannys, sind Nationalgesänge der Spanier, die mit der Luth begleitet werden, und unsern Romanzen ähnlich sind. Tonausweichung, s. Ausweichung.

Tone, griech. (latein. extensio) war bey den Griechen eine Schmanier, bey welcher man auf einem Tone liegen blieb oder denselben wiederholte, oder bey welcher auf eben denselben Ton mehr Sylben unmittelbar nach einander gesungen wurden.

Tonführung, s. Modulation.

Tonfuß, s. Metrum.

Tonica. Mit diesem Worte bezeichnet man den Grundton derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation aufhält. Der Grund- oder Hauptton eines Tonstückes, das ist, der Grundton derjenigen Tonart, in welcher es gesetzt ist, bleibt unabänderlich; wenn man daher, sobald die Modulation in eine verwandte Tonart übergeht, von dem Grundtone derselben sprechen wollte, so müßte man sagen, der Grundton der Tonart der Quinte, oder der Grundton der Tonart der Sexte

\*) S. die dem Artikel Tonleiter beigefügte Tabelle.

\*\*) In dem Artikel Ton.

te, u. s. w. Statt dieser Weitläufigkeit sagt man lieber die Tonica.

Die Tonica ist nemlich von dem Hauptton eines Tonstückes darinne unterschieden, daß sie bey dem Uebergange in eine andere Tonart ihren Platz verändert, da hingegen der Hauptton eines Tonstückes durch das ganze Tonstück hindurch eben derselbe bleibt. Wenn von dem Akkorde der Tonica gesprochen wird, versteht man daher ebenfalls den Dreysklang des Grundtones derjenigen Tonart darunter, in welcher sich die Modulation befindet.

**Tonische Dominante.** Es kommt zuweilen in der Theorie der Fall vor, in welchem die Dominante der Grundtonart des Tonstückes von der Dominante derjenigen Tonart unterschieden werden soll, in welche man aus der Grundtonart ausgewichen ist; in diesem Falle sind die Theoristen gewohnt, die Dominante der Grundtonart mit dem Ausdrucke, die tonische Dominante, zu bezeichnen.

**Tonische Hilfsakkorde.** So werden in einigen Lehrbüchern der Harmonie diejenigen Akkorde genannt, die aus der Umkehrung des verminderten Septimenakkordes (der ebenfalls als ein solcher tonischer Hilfsakkord betrachtet wird) zum Vorschein kommen, und die vorzüglich gebraucht sind, vermittelst der enharmonischen Verwechslung der Töne, die Modulation aus der Haupttonart in entfernte Tonarten zu leiten, oder aus solchen entfernten Tonarten wieder zurück in den Hauptton zu gehen. In dem Artikel, Klanggeschlecht findet man

auffsteigend durch  $a h c d e f i s g i s a$ ,  
absteigend aber durch  $a g f e d c h a$ .

Bei der Transposition der harten oder weichen Tonleiter auf andere Grundtöne, muß die Ordnung, in welcher die ganzen und halben Töne derselben auf einander folgen, auf das pünktlichste beybehalten werden. Um dieses zu bewerkstelligen, muß man bald diesen, bald jenen Ton entweder durch ein Kreuz erhöhen, oder durch ein b erniedrigen, wie in dem Artikel Vorzeichnung weitläufiger gezeigt worden ist. In eben diesem Artikel zeigt es sich, daß, wenn man die harte oder

Beispiele von dem Gebrauche dieser tonischen Hilfsakkorde oder von der enharmonischen Verwechslung der Töne.

**Tonleiter.** Die stufenweise Folge der Töne von einer Tonica bis zu ihrer Oktave. Durchläuft diese Stufenfolge bloß die fünf ganzen und zwey halben Töne einer Oktave, so nennet man sie die diatonische Tonleiter, oder das diatonische Klanggeschlecht, und in diesem Falle unterscheidet sich die Tonleiter der harten Tonart von der Tonleiter der weichen durch die Verschiedenheit der Lage der beyden halben Töne. In der harten Tonleiter liegen diese halben Töne jederzeit zwischen der dritten und vierten, und zwischen der sechsten und achten Stufe vom Grundtone an gerechnet, und in dieser Tonart gehet die abwärts steigende Leiter durch eben dieselben Töne, wie die aufwärts steigende; als

auffsteigend,  $a d e f g a h e$ ,  
absteigend,  $c h a g f e d c$ .

In der weichen Tonleiter hingegen, in welcher zwar der erste halbe Ton jederzeit zwischen der zweiten und dritten Stufe liegt, ist der zweyte halbe Ton beweglich; denn man muß in dieser Tonleiter aus Ursachen, die schon in dem Artikel Tonart angezeigt worden sind, aufsteigend sich der großen sechsten und siebenten Stufe bedienen, und nur absteigend kann man die in dieser Tonart ursprüngliche kleine sechste und siebente Stufe brauchen; daher gehet man z. B. in a moll

weiche Tonleiter quintenweise höher verkehrt, nach und nach die Töne  $h s$ ,  $c i s$ ,  $g i s$ ,  $d i s$ ,  $a i s$ , u. s. w., wenn man sie hingegen quartenweise höher verkehrt, die Töne  $b$ ,  $e s$ ,  $a s$ ,  $d e s$ ,  $g e s$ , u. s. w. nothwendig gemacht werden. Auf solche Art erhalten wir auf zwey verschiedenen Wegen, nemlich einmal durch die quintenweise, das andere mal aber durch die quartenweise Verkehren der Tonarten, solche Töne, die, wenn sie in der diatonischen Tonleiter an ihren gehörigen Ort gesetzt werden,

die Oktave auf zweyerley Art in zwölf halbe Töne theilen, wie man aus folgender Vorrichtung, siehet:

$$\begin{array}{ccccccc} c & cis & d & dis & e & & \\ c & des & d & es & e & & \end{array}$$

$$\begin{array}{cccccccc} f & fis & g & gis & a & ais & h & c. \\ f & ges & g & as & a & b & h & c. \end{array}$$

Eine solche Tonreihe pflegt man die chromatische Tonleiter, oder das chromatische Klanggeschlecht zu nennen, ob sie gleich genau genommen nur aus mehreren diatonischen Tonleitern zusammen geschoben ist, und nur die mit einem Bogen bezeichneten Fortschritte eigentlich chromatisch genennet werden können, wie z. B. die Tonfolgen c cis, d dis, oder des d, es e u. s. w. Die übrigen Schritte hingen, wie z. B. cis d, dis e, oder c des, d es, gehören in das diatonische Klanggeschlecht; daher wird eine solche Tonleiter am schicklichsten mit dem Namen der diatonisch-chromatischen Tonleiter benennet. Werden nun die vorhin angezeigten beyden Gattungen der chromatischen Tonleiter nach der Ordnung ihrer Stufen vermischt, als

$$\begin{array}{ccccccc} c & cis & des & d & dis & es & \\ o & f & fis & ges & g & gis & as \\ a & ais & b & h & c, & & \end{array}$$

so nennet man alsdenn diese Tons

c	d	e	f	g	a	h	c
großer Ton; 9 : 8.	kleiner Ton; 10 : 9.	großer halber Ton; 16 : 15.	großer Ton; 9 : 8.	kleiner Ton; 10 : 9.	großer Ton; 9 : 8.	großer halber Ton; 16 : 15.	

reihe die vollständige diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter, in welcher wiederum nur die mit einem Bogen zusammengezogenen Töne, wie z. E. cis des, dis es u. s. w. enharmonisch genannt werden können. Diese enharmonischen Töne sind eigentlich um das Verhältniß 128 : 125, oder um die so bekannte Diesis \*) von einander verschieden. Weil aber unser Tonstimm nach einer schwachen Temperatur der Töne verbunden werden mußte, wenn man auf allen Tönen, ohne Unterschied die harte und weiche Tonart ausüben wollte, so wurden dadurch diese enharmonischen Töne völlig gleichlautend, und daher ist es (wenigstens auf den Clavierinstrumenten) gleichviel, ob man z. B. die harte Tonart auf dem Ton cis oder des ausübt.

Weil also auch in enharmonischem Verhältnisse stehende Töne nur als ein einziger Ton betrachtet werden, so kommt es daher, daß man nicht 17, sondern nur 12 verschiedene Grundtöne zählt, auf welche sowohl die harte, als auch die weiche Tonart verlegt werden kann. Die Kreuze und Des, die in jeder verletzten Tonleiter nothwendig werden, findet man in der Tabelle, die dem Artikel Vorzeichnung beygeleget ist.

Die Stufen der diatonischen Grundtonleiter von c dur haben gegen einander folgende Verhältnisse:

\*) E. den Artikel Diesis.

Wichtig sind in der diatonischen Tonfolge einer Oktave drey große und zwey kleine ganze Töne, \*) und zwey große halbe Töne enthalten.

Daß es mit den Verhältnissen dieser Töne seine Richtigkeit habe, beweist die Addition derselben; denn wenn man z. B. den Ton c d in dem Verhältnisse 9 : 8 mit dem Tone d e in dem Verhältnisse 10 : 9 nach der im Artikel Addition gegebenen Anleitung, zusammen addirt, so erhält man das Verhältniß der großen Terz 5 : 4, so wie auch die zwey zusammen addirten Töne c d und d e eine große Terz ausmachen. Addirt

man zu dem großen und kleinen ganzen Töne c d und d e noch das Verhältniß des großen halben Tones e f, nemlich 16 : 15, so kommt das Verhältniß der Quarte c f = 4 : 3 zum Vorschein u. s. w.

Die Verhältnisse der Töne aller harten und weichen diatonischen Tonleitern, die durch die Temperatur der Töne veranlaßt werden, \*\*) findet man in folgender Tabelle; die Verhältnisse der Töne in den diatonisch; chromatisch; Tonleitern zeigt die Tabelle, die dem Artikel Diatonisch; chromatische Tonleiter beugefügt ist.

### Tabelle

der Verhältnisse der Töne gegen ihren Grundton in den zwölf harten Tonleitern.

c	d	e	f	g	a	h	c
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{161}{270}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{1}{2}$
des	es	f	ges	as	b	c	des
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{8102}{10935}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
d	e	fis	g	a	h	cis	d
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{27}{40}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{2187}{4096}$	$\frac{1}{2}$
es	f	g	as	b	c	d	es
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
e	fis	gis	a	h	cis	dis	e
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$
f	g	a	b	c	d	e	f
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{1}{2}$
fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis
1	$\frac{2045}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{10023}{16384}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$
g	a	h	e	d	e	fis	g
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{1}{2}$
as	b	c	des	es	f	g	as
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
a	h	cis	d	e	fis	gis	a
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{27}{27}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{136}{256}$	$\frac{1}{2}$
b	c	d	es	f	g	a	b
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{1}{2}$

\*) Warum die ganzen Töne c d, f g und a h große ganze Töne, oder um das Verhältniß 81 : 80 größer sind, als die ganzen Töne d e und g a, ist schon in dem Artikel großer ganzer Ton gezeigt worden.

\*\*) Nämlich nach der Kirnbergerschen Temperatur, die in diesem Werke zum Grunde gelegt worden ist.

h	cis	dis	e	fis	gis	ais	h
1	$\frac{2}{4} \frac{3}{6} \frac{4}{9} \frac{5}{6}$	$\frac{4}{5} \frac{5}{12}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{2} \frac{3}{4} \frac{4}{8}$	$\frac{1}{2} \frac{3}{6}$	$\frac{1}{2}$

Verhältnisse der Töne der zwölf weichen Tonleitern, auf- und absteigend. \*)

aufsteigend,	c	d	es	f	g	a	h	e
absteigend.	—	—	—	—	—	as	b	e
	cis	dis	e	fis	gis	ais	his	cis
	—	—	—	—	—	a	h	cis
	d	e	f	g	a	h	cis	d
	—	—	—	—	—	b	e	d
	as	f	ges	as	b	e	d	es
	—	—	—	—	—	ces	des	es
	e	fis	g	a	h	cis	dis	e
	—	—	—	—	—	c	d	e
	f	g	as	b	e	d	e	f
	—	—	—	—	—	des	es	f
	fis	gis	a	h	cis	dis	cis	fis
	—	—	—	—	—	d	e	fis
	g	a	b	c	d	e	fis	g
	—	—	—	—	—	es	f	g
	as	b	ces	des	es	f	g	as
	—	—	—	—	—	fes	ges	as

\*) Weil die Molltonleiter im Aufsteigen außer der Terz, und im Absteigen außer der Sexte und Septime, die nemlichen Intervallen enthält, wie die harte Tonleiter, so sind hier nur die Verschiedenheiten der Terz, Sexte und Septime angezeigt; die Verhältnisse der übrigen Intervallen gegen ihren Grundton enthält schon das unmittelbar vorhergehende Schema.

auffsteigend,	a	h	c	d	e	fis	gis	a
absteigend.	—	—	c	—	—	f	e	a
	b	c	des	es	f	g	a	b
	—	—	2 3	—	—	ges	as	b
	h	cis	d	e	fis	gis	aia	h
	—	—	c	—	—	g	a	h

**Tonordnung.** So nennet man denjenigen wissenschaftlichen Theil der Melodie, welcher den Tonsetzer lehret, die Theile der Melodie auf eine schickliche Art in Rücksicht auf ihre Endigungsformeln zu verbinden. Zwey unmittelbar nach einander folgende Ruhepunkte des Geistes, von einer und eben derselben Art und Gattung, das ist, zwey Einschnitte, oder zwey Absätze, können nicht unter allen Umständen auf einer und eben derselben harmonischen Grundlage beendigt werden; was nun dabei zu bemerken ist, so wie überhaupt das Schickliche in Ansehung der Endigungsformeln der melodischen Theile, lehrt die Tonordnung.

Dasjenige, was in diesem Werke über diesen Gegenstand zu sagen der Raum erlaubt, ist in den Artikeln Absatz, Einschnitt und TonSchluß enthalten.

**TonSchluß, Cadenz, oder Schlußfall,** ist eine Tonformel, die das Gefühl eines vollkommenen Ruhepunktes erweckt.

So nothwendig in der Sprache überhaupt, und also auch in den Produkten derjenigen schönen Künste, die durch die Sprache ihre Absicht erreichen, nemlich in den Werken der Dichtkunst und Beredsamkeit, gewisse mehr und weniger fühlbare Ruhepunkte des Geistes sind, wenn der Gegenstand ihrer Darstellung verständlich werden soll; eben so nothwendig sind solche Ruhepunkte des Geistes in der Sprache der Empfindung oder in den Produkten der Tonkunst, wenn sie auf unser Gefühl wirken sollen. Der fühlbarste dieser Ruhepunkte, der

so beschaffen ist, daß das Ohr schlechterdings weiter nichts nachfolgendes erwarten kann, und vermittelt dessen nicht allein die Haupttheile eines Tonstückes von einander abgefordert, sondern auch die Tonstücke völlig geschlossen werden können, wird die vollkommene Cadenz genannt. Die weniger merklichen Ruhepunkte des Geistes, die noch etwas darauf folgendes erwarten lassen, und wodurch nur die größeren und kleineren Theile der Hauptperioden von einander abgefordert werden können, nennet man Halb Cadenzen, Absätze und Einschnitte, und von diesen ist schon in besondern Artikeln gehandelt worden.

Die vollkommene Cadenz besteht, genau genommen, aus drey besondern Theilen, von welchen der erste, der die Vorbereitung oder Einleitung derselben ausmacht, auf den Niederschlag des Tactes fällt; der zweyte, der den Fall oder die Cadenz in den Hauptton machen soll, kömmt in den Aufschlag des Tactes zu stehen, und der dritte, welcher den eigentlichen Ruhepunkt, oder den Fall in den Hauptton der Tonart ausmacht, und den man auch die Casur des TonSchlusses nennet, fällt wieder in den Niederschlag des Tactes.

Weil der TonSchluß das Ohr dergestalt beruhigen soll, daß es schlechterdings nichts mehr zu erwarten hat, so muß nothwendig der Ruhepunkt oder die Casur desselben nicht allein auf den Grundton derjenigen Tonart fallen, von welcher das Ohr eingenommen ist, sondern die auf diesen Schlußpunkt fallende

Harmonie muß auch in ihrer vollkommeneren beruhigenden Gestalt, das ist, in der Form des harmonischen Dreyclanges erscheinen. Der zweyte auf die vorübergehende schlechte Zeitfallende Theil der Cadenz bestehet aus dem Dreyclange auf der Dominante, mit welchem aber gemeinlich die kleine Sextime verbunden wird, um die Folge des Dreyclanges auf dem Grundtone gleichsam im voraus anzukündigen, und das Ohr nicht in Zweifel zu lassen, ob auf der Dominante selbst ein kleiner Ruhepunkte statt finden, oder die Harmonie von da in einen andern Akkord, als in den Dreyclang des Grundtones übergehen soll.

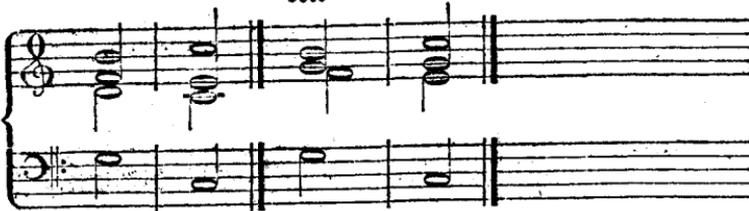
Soll nun der Tonßchluß auf das vollkommenste beruhigend seyn, so muß nicht allein die Grundstimme aus der Dominante in den Hauptton eine Quinte abwärts gehen, sondern die Oberstimme muß auch eigentlich dabey aus der zweyten

Klangstufe herab in den Hauptton treten, und zwar aus der Ursache, weil man nie in der Sprache bey dem Schluß einer Rede den Ton erhebt, sondern jederzeit sinken läßt. Solchem nach haben eigentlich die beyden letzten Theile der Cadenz folgende Form, woraus ohne Zweifel der Ausdruck Schlußfall entstanden ist.



Aus dem angezeigten Grunde sollte nun diejenige Form der Cadenz, in welcher die Oberstimme aus der siebenten Stufe in den Hauptton tritt, als

oder



weniger beruhigend seyn, als die vorübergehende; weil jedoch die siebente Stufe als Leitton das Gefühl des darauf folgenden Haupttones schon im voraus erweckt, so bedient man sich auch bey vollkommenen Tonßchlüssen dieser Form. Vielleicht hat sie sich deswegen eben so gut behauptet, wie die vorübergehende, weil, wie man aus dem zweyten Beyspiele siehet, im vierstimmigen Satz die Quinte des Dreyclanges

auf dem Schlußtone dabey gebraucht werden kann. Dem sey nun wie ihm wolle, die Gewohnheit erlaubt es, diese Form als eben so vollkommen beruhigend zu gebrauchen, wie die vorübergehende; ja man läßt sogar oft die Grundstimme, die eigentlich jederzeit von der Dominante eine Quinte abwärts in den Hauptton fallen sollte, eine Quarte in die Tonica steigen, z. E.



und braucht diese Form nicht nur in der Mitte eines Tonstücks bey dem Schlusse einer Periode, sondern sehr oft bey dem Schlusse des ganzen Tonstücks, und also auch als Fina'cadenz.

Die auf den vorübergehenden guten Theil fallende Einleitung der Cadenz hat weder eine festbestimmte Stufe der Grundstimme, noch eine festbestimmte Harmonie, sondern beydes richtet sich dar-

nach, wie die Oberstimme sich zum Schlusse neiget. Ohne Zweifel ist der Schluß am vollkommensten, wenn diese Einleitung mit dem Dreyklange, oder mit dem Sexten- oder Septimquinten ; Afforde auf der vierten Klangstufe gemacht wird, weil in diesem Falle alle Töne der Concluser in den drey Afforden, die den Tonluß ausmachen, enthalten sind ; als

Man verfährt aber mit dieser Einleitungs ; Afforde oft anders, und macht die Vorbereitung zum Dominanten ; Afforde entweder mit dem Dreyklange auf der Tonis

ca, wie bey Fig. 1. oder auf der zweyten Klangstufe, mit dem Septimenakkorde, wie bey Fig. 2. oder mit dem Dreyklange, wie bey Fig. 3 ;

Fig. 1.

Fig. 2.

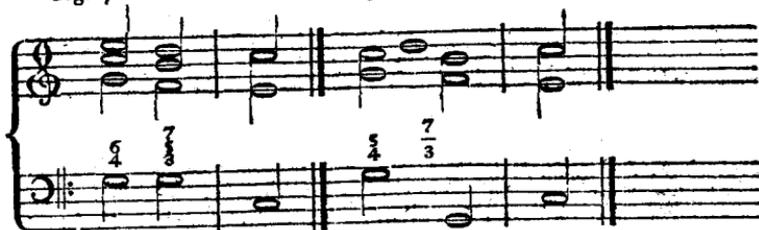
Fig. 5.

oder man läßt den Bass, der eigentlich erst in dem schlechten Takttheile mit der Dominante eintreten sollte, schon im guten Takttheile damit anfangen, und macht die Einleitung

zum eigentlichen Dominantenakkorde mit dem Sextquarten; oder Quintquarten; Akkorden, wie bey Fig. 4 und 5.

Fig. 4.

Fig. 5.



Diesen vollkommenen Cadenzen wird oft noch ein Anhang beygefüget, wodurch sie gleichsam noch mehr bekräftiget werden; ein solcher

Anhang kann, weil er keiner besondern Regel unterworfen ist, von verschiedener Form seyn, z. B.

Zuweilen wird der TonSchluß zusammengesogen, zuweilen aber auch erweitert; der erste Fall, in welchem die zwey ersten Theile desselben

nur zwey Taktglieder ausmachen, Edimmt nur in der freyen Schreibart vor; z. B.



der zweyte Fall hingegen, in welchen die Takttheile zu ganzen Takten ausgedehnt werden, wird sowohl in

der freyen, als auch in der gebundenen Schreibart gebraucht; z. B.



Wenn bey dem Tonschlusse die Dominante noch länger ausgehalten, und durch verschiedene auf derselben abwechselnde Akkorde der Schlußton verzögert wird, so nennet man einen solchen Tonschluß eine anhaltende Cadenz, oder einen Orgelpunkt, franzöf. Point d'orgue.

Vergleichen Orgelpunkte sind in der Fuge, bey dem Schlusse derselben, sehr gebräuchlich, wo sie zuweilen auf der Schlußnote selbst noch einige Zeit fortgesetzt werden; z. E.





Diese anhaltende Cadenzen haben ohne Zweifel veranlaßt, daß man jeden Satz, in welchem sich die Grundstimme einige Zeit auf einem Tone mit verschiedenen abwechselnden Afforden verweilt, einen Orgelpunkt nennet.

Wenn bey der Cadenz entweder die Oberstimme, anstatt von der zweyten oder siebenten Klangstufe in den Hauptton zu treten, in die Terz, oder in eine andere Stufe der Consequenz gehet, wie bey Fig. 1 und 2, oder wenn die Grundstimme

aus der Dominante in einen andern Ton, als in den Grundton tritt, wie bey Fig. 3, oder wenn dabey die Dominante, wie bey Fig. 4, einen halben Ton erhöht, oder der Schluß auf eine andere ähnliche Art unterbrochen wird, so pflegen die Tonsetzer einen solchen Satz einen Trugschluß, ital. Cadenza d'inganno, oder eine unterbrochene Cadenz zu nennen. Einige nennen ihn auch einen verriegelten, oder fliehenden Tonsschluß.

Fig. 1.

Fig. 2.



Fig. 3.

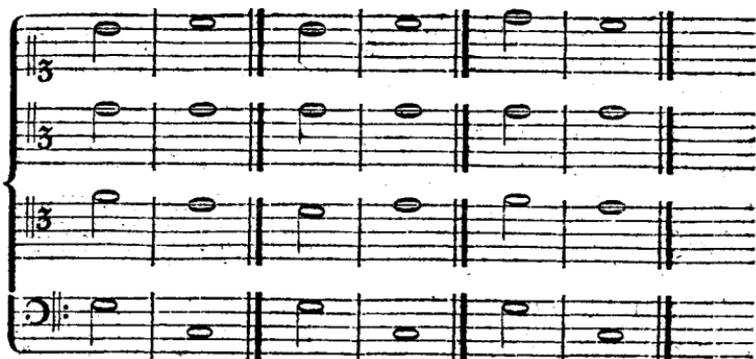
Fig. 4.



Weil der Bass bey der vollkommenen Cadenz aus der Dominante in den Grundton, und die Oberstimme entweder von der zweyten oder siebenten Stufe in die Oktave des Grundtones tritt, so erhalten

die beyden Mittelstimmen des vierstimmigen Satzes ebenfalls dabey ihre bestimmte Form. Diese Form, welche dabey jeder Stimme eigen ist, als

D b b b



wird oft mit dem Namen der Distant, Alt, Tenor oder Bassklausel bezeichnet. Die Distantklausel bewegt sich nemlich, wie man aus diesen Verspielen siehet, entweder von der zweyten, oder von der siebenten Klangstufe in den Hauptton. Die Altklausel bleibt auf der Domis-

nante; die Tenorklausel geht entweder von der vierten, oder von der zweyten Stufe in die dritte, und die Bassklausel bewegt sich von der Dominante in den Grundton. Oft wird aber auch in der Alt-, oder Tenorstimme eine Distantklausel, oder im Alte die Tenorklausel gebraucht; s. E.



Man pflegt in Arien und Concerten auf der Vorbereitungsnote der Finalcadenz die Laubbewegung durch eine Fermate zu unterbrechen, um den Sänger oder Concertspieler Gelegenheit zu geben, die im Tonstücke herrschende Empfindung nochmals bey dem Schlusse desselben nach seiner individuellen Empfindungsart, in einer Fantasie aus dem Siegreiße, auszudrücken. Weil dieses auf der durch die Fermate unterbrochenen Cadenz geschieht, so pflegt man eine solche Fantasie ebenfallß eine Cadenz oder Finalcadenz zu nennen. Soll eine solche Cadenz nicht in wirklichen Unsinn ausarten, so muß der Sänger oder Spieler eine derjenigen Stellen des

Tonstückes ausheben, in welcher die Empfindung, die in demselben herrschend ist, am treffendsten charakterisirt wird; diese Stelle muß gleichsam das Thema seiner Fantasie seyn. Bey Cadenzen, die bloß ein Aushangebild mechanischer Fertigkeit sind, fällt immer auf den besten Geschmack des Ausführers derselben ein merkwurlicher Schatten. \*) Von diesen Cadenzen handeln, Quantz, in seinem Versuch die Fidte zu spielen, Tromlitz in seinem gründlichen Unterrichte die Fidte zu spielen, und Kriepel in der Erläuterung der betrüglichen Tonordnung.

Tonschlussel, s. Schlüssel und Noten.

\*) E. Fermate.

Tonschrift, s. Noten.

Tonscher, siehe Kapellmeister und Komposition.

Tonsystem. Unter einem Tonsysteme versteht man eine Reihe Töne, die aus bestimmten Intervallen verbunden ist, und in welcher alle Töne unter sich in eine zusammenhängende Ordnung gebracht worden sind.

Den Nachrichten zu Folge, die aus dem grauesten Alterthum auf uns gekommen sind, waren die Griechen die ersten, die sich bemühet haben, die in ihrer Musik gebräuchlichen Töne in eine solche zusammenhängende Ordnung zu bringen. Anfangs war die Summe ihrer Töne sehr klein, und bestand nach dem Zeugnisse der übrig gebliebenen alten griechischen Schriftsteller nur aus einer Reihe von vier Tönen, nemlich aus denjenigen vier Tönen, in welche die vier Saiten der Lyre des Merkurs gestimmt wurden. Welches Verhältnis aber diese Töne unter einander gehabt haben, darüber sind die Nachrichten widersprechend. Nach dem Boethius sollen sie so gestimmt gewesen seyn, daß die höchste gegen die tiefste eine Oktave, die zweite und dritte aber gegen die tiefste eine Quarte und Quinte ausgemacht haben. Demnach hätte dieses uralte System aus vier Tönen bestanden, die sich gegen einander verhalten hätten, wie sich bey uns ungefähr die Töne e a h e verhalten.

Weil es aber aus verschiedenen Gründen, die hier anzuführen zu weitläufig seyn würde, unwahrscheinlich ist, daß man die vier Saiten der alten Lyre in so weit von einander entfernte Töne gestimmt habe, und weil Nicomachus ausdrücklich versichert, daß bis zur Zeit des Pythagoras in dem Tonsysteme der Griechen noch keine Quinte aufgenommen gewesen sey, so glauben viele, daß das erste griechische Tonsystem oder die

Stimmung der vier Saiten der Lyre ein so genanntes Tetrachord ausgemacht, das heißt, aus einer Folge von vier Tonstufen bestanden habe, von welchen die erste Stufe zur zweyten einen halben Ton, die zweyte zur dritten und die dritte zur vierten hingegen einen ganzen Ton ausgemacht haben. Man gründet diese Meinung insbesondere noch darauf, weil man in der Folge, als das Tonsystem erweitert oder die Summe der gebräuchlichen Töne vermehrt wurde, so sehr darauf bedacht war, die Verbindung der Töne nach Tetrachorden beizubehalten.

Nach dem Strabo und Euclyd war Terpander, ein griechischer Dichter und Continitor aus Lesbos, der ungefähr 640 Jahre vor Christo lebte, und der von den mehresten uns übrig gebliebenen Schriftstellern des Alterthums für einen solchen gehalten wird, welcher zu seiner Zeit das mehreste zur Ausbildung der Musik beigetragen hat, \*) derjenige, der den vier Saiten der Lyre noch drey neue Saiten hinzugesetzt hat. Die sieben Töne, deren er sich bediente, waren aus zwey kleinen Tonleitern zusammengesetzt, von welchen die unterste den Umfang einer Quarte, die oberste aber den Umfang einer Quinte hatte, nemlich

7) Nete	- -	e
6) Paranete	- -	d
5) Paramese	- -	c
4) Mese	- -	a
3) Lichanos	- -	f
2) Parhypate	- -	g
1) Hypate	- -	e

Nach dem Zeugnisse des Nicomachus soll Pythagoras der erste gewesen seyn, welcher die Lücke, die sich zwischen der vierten und fünften Saite dieses Tonsystems befindet, bemerkt, den achten Ton in dasselbe einschaltete, und demselben die Existenz zweyer unverbundenen Tetrachorde gegeben hat, als:

\*) Nach andern alten Schriftstellern war aber diese Saitenvermehrung schon vor den Zeiten des Terpanders eingeführt worden, und wird von einigen dem Orpheus, und von andern dem Amphion zugeschrieben.

8) Nete, -	-	e	} das oberste Tetrachord,
7) Paranete, -	-	d	
6) Triten, -	-	c	
5) Paramese, -	-	b	
4) Mese, -	-	a	} das unterste Tetrachord.
3) Lichanos, -	-	g	
2) Parhypate, -	-	f	
1) Hypate, -	-	e	

Dieses Tonssystem von acht Tönen wurde die Pythagorische Lyra, oder das octachordium Pythagoras genannt.

In der Folge wurden noch mehrere Töne mit diesem Tonssysteme verbunden, so daß zur Zeit des Aristoxen, der 340 Jahre vor Christo lebte, der Umfang des so genannten großen und unabänderlichen Ton-systemes der Griechen (welches schon in dem Artikel Tetrachord enthalten ist) sich von dem großen bis zum eingestrichenen erstreckte.

Wir diesem Systeme, welches sechzehn Töne enthält, die in fünf Tetrachorde abgetheilt waren, hat man sich ohne merkliche Abänderung beynähe 14 Jahrhunderte hindurch beholten, denn erst zu Anfange des elften Jahrhunderts der neuen Zeitrechnung bereicherte Guido aus Arezzo dieses alte Tonssystem in der Höhe mit den Tönen  $\bar{b}$   $\bar{c}$   $\bar{d}$   $\bar{e}$  und  $\bar{f}$  und verband mit denselben in der Tiefe noch das große G, welches schon die Griechen gebraucht zu haben scheinen. Zugleich theilte er die von ihm festgesetzte Reihe von 22 Tönen in sieben Tetrachorde ab, wie in dem Artikel Tetrachord gezeigt worden ist.

Zu der Einrichtung unsers modernen Ton-systemes, welches aus vier verbundenen Oktaven \*) besteht, deren jede in 12 halbe Töne abgetheilt ist, scheint vorzüglich Zarlino das meiste beigetragen zu haben. Wahrscheinlich gab zu der allmählichen Einrichtung desselben

folgendes die erste Veranlassung. In der alten Musik hatte jeder Ton des Ton-systemes, wenn er als Grundton einer Tonart angenommen wurde, seine eigenthümliche Tonleiter, in welcher die Größe jeder Stufe durch das Ton-system bestimmt wurde; folglich hatte jede Tonart ihre eigene Art zu moduliren und zu schließen. (S. Tonart.) „Nun traf es bisweilen,“ (sagt Sulzer) \*\*, „daß ein aus einem gewissen Tone gesetztes Lied für diejenigen, die es singen mußten, zu hoch oder zu tief gieng.“ Da mußte nun nothwendig das Stück in einen andern höhern oder tiefern Ton veretzt werden. Allein dieses konnte selten so geschehen, daß die Intervallen dieselben blieben; der ganze Gesang mußte nothwendig seinen Charakter verlieren, wenn der Ton, in welchen das Stück herauf oder herabgesetzt würde, im Systeme andere Intervallen hatte, als der ursprüngliche Hauptton. — Es ist sehr wahrscheinlich, daß dieses die Organisten veranlaßt habe, auf Einführung mehrerer Töne zu denken, wodurch sie die Bequemlichkeit erhalten könnten, den transponirten Gesang dem ursprünglichen ähnlich zu machen. Wir wollen z. B. setzen, ein Organist habe auf ein Mittel gedacht, den Ton G dem Tone C ähnlich zu machen. Da begreift man leicht, daß er darauf fallen müßte, zwischen f und g noch einen halben Ton einzuschalten, um in G auf eben die Weise zu schließen, wie in C geschlossen wird.“

\*) Unter verbundenen Oktaven hat man solche zu verstehen, bey welchen der letzte Ton der tiefern Oktave zugleich den ersten Ton der höhern Oktave ausmacht; z. E.

c d e f g a h c d e f g a h c u. s. w.  
Die tiefere Oktave. Die höhere Oktave.

\*\*) In dem Artikel System.

Hieraus läßt sich die allmähliche Einführung der übrigen halben Töne, die wir mit *cis, dis, eis, as, os, es, as, des, ges, gis, as, eis, h c* oder mit *es, as, des, ges, gis, as, eis, h c* bezeichnen, leicht begreifen. Wollte man aber nun bey dem Gebrauche dieser durch  $\sharp$  erhöhten oder durch  $\flat$  erniedrigten Stufen alle gebräuchlichen Töne in ein System bringen, so mußte man nach der Ausnahme der Töne *ha, cis, dis, eis, as, und b, es, as, des, ges, gis* die Oktave nicht allein in 13 halbe Töne, nemlich entweder in

*c cis d dis e f ha g gis a as h c*

oder in

*c des d es e f ges g as a b h c*

theilen, sondern man wurde eigentlich auch zugleich genöthigt, fünf dieser halben Töne wieder in so genannte Viertelstöne zu theilen, um den Unterschied der Töne *cis, des, dis, es, ha, ges, gis, as* und *ais* zu erhalten,

Weil man aber schon aus andern Ursachen (s. den Artikel A) genöthigt war, gewisse Töne zu temperiren, das heißt, sie ein wenig höher oder tiefer auszusprechen, als sie sich in ihren ursprünglich reinen Verhältnissen darstellten, und weil noch überdies der Unterschied der genannten Viertelstöne oder der Töne *cis, des, dis, es, u. s. w.* nur

<sup>125</sup> beträgt, so kam man auf den <sup>128</sup>

Einsfall, den untersten Theil eines solchen Viertelstones ein klein wenig höher, den oberen Theil desselben aber ein klein wenig tiefer auszusprechen, so daß beyde Töne nur eine einzige gemeinschaftliche Saite bekommen. Auf diese Art wurde vermittlest der Temperatur der Töne die Oktave nur in 13 halbe Töne getheilt, und man gewann durch diese Einrichtung den Vortheil, daß sowohl die harte als weiche Tonart auf allen Tönen des Systemes zur Zufriedenheit unsres Ohres ausgeübt werden kann, und daß alle 12 harte und weiche Tonarten eine solche Beziehung auf einander bekommen, die bey der Verschiedenheit der Töne *cis, des, dis, es, u. s. w.* nicht hätten erreicht werden können.

Die Verhältnisse, in welchen die Töne der 24 Tonarten ausgeübt

werden, findet man in dem Artikel diatonisch; Chromatische Tonleiter, so wie das übrige, was auf die Einrichtung des moderneren Tonssystemes Bezug hat, schon in den Artikeln *Temperatur, A, As, Oktave, Consonanz, Intervall, Klanggeschlecht* und *Addition der Verhältnisse* enthalten ist.

**Zoph**, ein altes hebräisches Frauenzimmer; Instrument, welches Luther durch Pauke übersezt hat, Es war sehr mercklich von unserm Kessel; Pauken verschieden, und bestand bloß aus einem metallenen Reife mit einem Stiele, über welchen eine Haut ausgespannt war. An dem Reife waren gewöhnlich Schellen befestiget, die bey der Bewegung des Instrumentes einen Klang von sich gaben. Das Instrument war so leicht, daß es ein Frauenzimmer bequem in der einen Hand halten, und mit der andern schlagen, konnte. Man verfertigte es auch aus einem runden und ein wenig ausgehöhlten Holze, über welches die Haut gespannt wurde. Es ist bis jetzt noch sowohl in den morgenländischen Gegenden, als auch in Spanien gebräuchlich, worhin es ohne Zweifel durch die alten Mauren gebracht worden ist, und woselbst es *Adufe* genannt wird.

**Torropil**. Eine Maultrommel oder ein Drummeßen, das Lieblingsinstrument der Ehrländischen Landleute.

**Touche**, s. *Tusch*.

**Touquet**, oder *Toccatto*. So nennet man bey den Trompeterhörnen die vierte Trompetenstimme, die oft in Ermangelung der Pauken die Grundstimme machen muß. S. *Aufzug*.

**Tragen der Stimme**, s. *Portamento di voce*.

**Träger**. Ein an die inwendige Saite des Resonanzbogens der Geigeninstrumente angeleimtes Stückchen Holz, welches man auch den *Balken* nennet. S. *Geige*.

**Traglich**, wurde bey den Griechen der *Styl* genannt, bey welchem man sich der tiefsten Töne des Ton-systems bediente.

**Trajaneeen**, waren Feste der *Adriemer*, die von dem Kaiser *Adrian* dem Kaiser *Trajan* zu Ehren gestiftet worden sind, und bey wel-

den musikalische Wettstreite gehalten wurden.

**Traktur**, oder Regierwerk der Orgel, s. Orgel.

**Tranquillamente**, ruhig, gelassen, erfordert einen Vortrag, wobei alle starke und heftige Accentuirung der Noten vermieden, und das Zeitmaß nicht zu geschwind genommen werden muß.

**Transitus**, s. Durchgang.

**Transitus irregularis**, bedeutet, wenn der harmonischen Note eines Gesanges, die eigentlich in dem Anschlage stehen sollte, ein Ton im Anschlage stufenweis vorhergeht, der nicht in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten ist, und der die harmonische Note aus dem Anschlage in den Nachschlag drängt.

**S. Wechselnoten.**

**Transitus regularis**, bedeutet eine durchgehende Note, die der Hauptnote nachfolgt, und der, weil sie nicht in der Harmonie enthalten ist, jederzeit eine harmonische Note stufenweis folgen muß. Siehe Durchgehende Noten.

**Transponiren**. Mit diesem Zeitworte verbindet man gemeinlich in der Kunstsprache einen weitläufigern Begriff, als mit dem Nennworte Transposition, welches letztere daher auch in dem folgenden Artikel besonders abgehandelt werden soll.

Transponiren heißt in der praktischen Musik entweder ein ganzes Tonstück, oder auch nur eine Stim-

me desselben um einen, zwey oder mehrere Töne höher oder tiefer vortragen. So muß z. B. die Arie einer Operette, die für eine hohe Tenorstimme gesetzt ist, etliche Töne tiefer vorgetragen werden, wenn die Rolle, in welcher diese Arie vorkömmt, von einem Sänger gespielt wird, der keine hohe Tenorstimme hat. In diesem Falle pflegt man zu sagen, die ganze Arie wird um zwey oder drey Töne tiefer transponirt. Eben so verhält es sich auch mit einzelnen Stimmen. Der Orgelspieler muß z. E. bey Kirchenmusiken die Generalbassstimme um einen ganzen Ton tiefer transponiren, weil die Orgeln im Chorone einen Ton höher stehen, als die übrigen Instrumente. Auch von dem Notizier sagt man, er transponire, wenn er die Noten der abzuschreibenden Stimme eine oder mehrere Stufen höher oder tiefer setzen muß.

Das Transponiren hat bey den Vortrage der Instrumentalstimmen seine eigenen Schwierigkeiten. Es ist nicht genug, daß man dabey in der Folge der Melodie jederzeit die Stufen treffe, welche die Tonart, in welche transponirt werden soll, nothwendig macht; sondern jede dieser Stufen muß auch der Natur der Tonart angepaßt werden, in welche transponirt wird. Wenn man z. B. folgenden in *c* dur stehenden Satz



zwey Töne tiefer, und also ins *b* dur transponiren soll, so muß man nicht allein jeden Ton eine Terz tiefer spielen, und ihn der Tonleiter von *b* dur anpassen, sondern man

muß auch die zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen der Töne der neuen Tonart gemäß einrichten. Kurz, man muß nunmehr den Satz folgendergestalt spielen:



Ein gutes Hilfsmittel, die mit dem Transponiren verknüpften Schwierigkeiten zu überwinden, ist dieses, daß man alle Notenschlüssel kennen

und spielen zu lernen suche. So darf man sich z. B. bey dem oben in *c* dur stehenden Satze, wenn er ins *b* dur transponirt werden soll,

nur den Discantschlüssel, oder wenn er nur einen Ton tiefer, nemlich ins o dur transponirt werden soll, den Tenorschlüssel vorstellen, so ist die Schwierigkeit, die richtige Intervallenfolge zu treffen, gehoben, und man hat alodenn nur noch nöthig, die Töne nach der Conleiter, in welche transponirt wird, zu modifiziren.

Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



Man unterscheidet also die Transposition nicht allein von der Wiederholung überhaupt, sondern auch insbesondere von der Versetzung, bey welcher der vorhergehende melodische Theil in eben derselben Tonart, aber auf verschiedenen Stufen der Conleiter wiederholt wird. (S. Versetzung.)

Die Transposition ist eines derjenigen Mittel, wodurch die Melodie eines Tonstücks ihre Ausführung erhält. Weil man sich aber in der ersten Hälfte des jüngst verfloffenen Jahrhunderts derjenigen Art derselben, bey welcher der Satz unmittelbar einen Ton höher transponirt wird, wie oben bey Fig. 3, allzu oft bediente, so konnte es nicht anders kommen, als daß man ihrer endlich so überdrüssig wurde, daß der gute Geschmack ihren Gebrauch nicht mehr billigen konnte. Dieses

Transposition. Unter den verschiedenen Arten der unmittelbaren Wiederholung eines kurzen melodischen Theils in einer und eben derselben Stimme, bezeichnet das Wort Transposition besonders diejenige, bey welcher der unmittelbar vorhergehende Satz in einer andern Tonart wiederholt wird, wie z. B. bey Fig. 1. 2. 3 und 4.

veranlaßte, daß man diese Art zu moduliren, um sie lächerlich zu machen, mit verschiedenen ziemlich weit hergeholtten Namen belegte. Von einigen wird sie eine *Mossalie* genannt, wegen einer gewissen Arie, von der man sagt, daß in derselben viel solche Transpositionen vorkommen; andere nennen sie einen *Schusterfleck*; von noch andern wird sie *Better Michel* genannt, weil sich in einem gewissen Liede, welches sich anfängt: *Gestern Abends war Better Michel* da 12. solche Tonführungen befanden. Jedoch ist, wie schon gesagt, dieses nur von derjenigen Art der Transposition zu verstehen, bey welcher der vorhergehende Satz eine Stufe höher transponirt wird. Die übrigen Arten derselben billigt noch jetzt der gute Geschmack, wenn anders vernünftig damit verfahren wird.

**Transversalschwingungen**, s. Klang.

**Treffen**, bezeichnet bey der Ausführung einer Stimme, die prima vista vorgetragen wird, die Fertigkeit, die Noten nicht allein in der nöthigen Geschwindigkeit zu lesen, das ist, sie aufzufassen und nach ihren besondern Gestaltungen in die angenommene Bewegung des Tactes richtig einzutheilen, sondern sie auch nach Maassgabe dieser Eintheilung rein und deutlich zu intoniren; oder mit andern Worten treffen heisst nichts anders, als eine Stimme, ohne sie vorher geübt zu haben, in Auehörung des mechanischen Theils der reinen Ausführung richtig und deutlich vortragen. Wird bey dieser Ausführung zugleich der in einer solchen Stimme enthaltene Sinn und Ausdruck aufgefaßt, und darge-  
setzt, oder wird eine solche Stimme ihrem Zwecke des Ganzen angepaßt, so erhebt sich die mechanische Fertigkeit des Treffens zum guten Vortrage.

Das Treffen ist vorzüglich ein notwendiges Erforderniß der Ripienpieler, weil sie keine Gelegen-  
heit haben, ihre Stimmen für sich insbesondere zu üben.

Soll der praktische Tonkünstler gut treffen lernen, so muß schon in der Schule der Kunst darauf Rücksicht genommen werden; man muß dem angehenden Tonkünstler, außer den Lektionen, die zu seiner Privatübung bestimmt sind, immer nebenher auch, nach Verhältniß seiner Kräfte, solche Stimmen vorlegen, die nicht zu seiner besondern Übung dienen sollen, damit er Fertigkeit im Lesen der Noten, in der augenblicklichen Eintheilung derselben nach dem angenommenen Zeitmaasse, in der Kunst voraus zu sehen u. s. w. erlange. Wird dieses versäumt, so kann er zwar die Stimmen, die er geübt hat, nach und nach meisterhaft vortragen lernen; gemeinlich wird es ihm alsdenn aber schwer fallen, eine Stimme prima vista zu spielen, wenn er nicht das in der Schule gleich anfangs versäumt, besonders nachzuholen sucht.

**Tremolo**, s. Webung.

**Tremulante**. Eine Einrichtung in der Orgel auf dem Hauptkanale des Windes, vermittelt welcher dem Winde durch den Aufschluß eines Ventils, eine bebende Bewegung gegeben wird, welche er dem Tone des Pfeiswerks mittheilet.

**Triangel**. Ein bekanntes eintrübes Schlaginstrumt, welches vorzüglich bey der Janitscharenmusik gebräuchlich ist. Es besteht aus einem Stabe von Stahl, der in die Form eines gleichseitigen Dreiecks gebogen, und an beyden Enden mit Schlingen versehen ist, in welche ein Riemen oder Band geschlungen, und an demselben das Instrument mit der einen Hand gehalten wird. Mit der andern Hand wird es innerhalb seiner Winkel mit einem eisernen Plektrum geschlagen.

**Trias** oder **Trias harmonica**, der lateinische Name des harmonischen Dreyklang.

**Trias deficiens**, oder **Trias manca**, der verminderte Dreyklang. S. Dreyklang.

**Trias superflua**, der übermäßige Dreyklang; s. Dreyklang.

**Tribrachys**, ist ein Tonfuß, der drey kurze Noten in sich faßt; siehe Metrum.

**Tricinium**. Man versteht darunter theils den dreystimmtgen Satz überhaupt, theils bezeichnet man mit diesem Worte die kleinen Tonstücke von kurzer Ausführung und von geringem harmonischen Gehalte für drey Hörner oder Trompeten.

**Trichter**, Schalltrichter, s. Stürze.

**Trichterregal**. Ein ziemlich veraltetes Schlarwerk der Orgel von 8 Fußton. Der Name desselben bezeichnet zugleich die Form des Pfeiswerks.

**Trieterica**, s. Orgia.

**Triomonium**, oder **Tribemonium**. Der griechische Name der kleinen Terz.

**Trigonon**. Ein Saiteninstrument der alten Griechen von dreieckiger Gestalt mit einem Saugboden, Es nige halten dafür, es sey unserz Epitharfe ähnlich gewesen.

**Triller**. Eine der bekanntesten und unentbehrlichsten Spielmanieren, die in den Notenstimmen nicht ausgeschrieben, sondern bloß mittelst des Zeichens  $\#$  (soer auch mit  $\omega$ ,  $\infty$ , oder  $\infty$ ) angemerkt wird. Er

besteht aus einer mehrmals wiederholten geschwinden und gleichförmigen Abwechslung eines Tones mit seiner zunächst darüber liegenden diatonischen Stufe. Diese Note, über welcher das Zeichen des Trillers steht, nennet man den Hauptton, die damit abwechselnde höhere Stufe aber den Hülftone des Trillers.

In Ansehung des Anfanges dieser Spielmanier stimmen die Tonlehrer nicht überein; die meubresten behaupten mit E. Ph. E. Bach, daß der Anfang des Trillers mit dem Hülftone gemacht werden müsse; s. E.



Ausführung.

andere hingegen wollen, \*) daß man ihn jederzeit mit dem Haupttone anfangen soll, nemlich

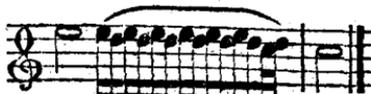


Ausführung.

So lange diese Spielmanier, so wie in einer Solostimme, nur von einem einzigen Ausführer vorgetragen wird, so lange ist diese Verschiedenheit von keiner sonderlichen Bedeutung, weil der Wechsel der beyden Töne, woraus sie besteht, in gleicher Geschwindigkeit ausgeführt wird, und beyde Töne mit gleicher Stärke des Tones intonirt werden, so daß keiner vor dem andern ein merkliches Gewicht bekommt, und also der Unterschied unmerklich ist, sobald die erste Note der Figur vorüber ist. Sobald hingegen in den Rippenstimmen der Triller von mehreren Ausführern zugleich vorgetragen wird, oder sobald mehrere obligate Stimmen vorhanden sind, die zusammen einen

Triller in der Terz oder Sexte auszuführen haben, sobald wird es notwendig, daß er von allen Ausführern auf einerley Art angefangen, und in gleicher Geschwindigkeit ausgeführt werde.

An den Triller oder an den angezeigten wiederholten Wechsel des Haupt- und Hülftones werden zuletzt noch zwey Noten angehängt, die notwendig zu dieser Spielmanier gehören, und von welchen die erste die unter dem Haupttone liegende Stufe, die zweyte aber der Hauptton selbst ist; beyde zusammen nennet man den Nachschlag des Trillers. Diese beyden Noten werden gewöhnlich noch etwas geschwinder abgefertigt, als der Triller selbst, s. E.



Ausführung.

In den Rippenstimmen wird dieser Nachschlag oft ausgeschrieben, in der Ausführung aber eben so mit dem Triller verbunden, wie in dem vorhergehenden Beispiele, s. E.



Ausführung.

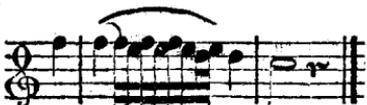
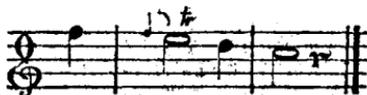
Weil der Triller auf allen Stufen der Tonleiter ausgeführt wird, jede Tonleiter aber unter ihren Stufen

\*) Dieser gehört unter andern Tromlitz. Siehe dessen Werk: Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen, Leipz. 1791.

fen zwey halbe Töne enthält, \*) so macht der Hülfston nach Beschaffenheit der Stufe, auf welcher der Triller ausgeübt werden soll, gegen den Hauptton desselben bald einen ganzen, bald nur einen großen halben Ton aus. Auf diese Beschaffenheit muß bey der Ausführung eines jeden Trillers genau gesehen, und der Hülfston in derjenigen Größe genommen werden, die der Stufe der Tonart entspricht, auf welche er fällt. So macht z. B. in der Tonart c dur der Hülfston, wenn der Triller auf die Töne c, d, f, g und a zu stehen kömmt, gegen den Hauptton einen ganzen Ton, wenn er aber auf den Tönen h und e ausgeübt wird, nur einen großen halben Ton aus, weil in dieser Tonart die zunächst über c, d, f, g und a liegenden Stufen von diesen Tönen um einen ganzen Ton, die zunächst über h und e liegenden aber, von diesem h und e nur um einen halben Ton entfernt sind. Auf eine ähnliche Art verhält es sich auch in allen übrigen Tonarten. Man giebt dabey gemeinlich die Regel, daß die Beschaffenheit dieses Hülfstones durch die Vorzeichnung bestimmt, das heißt z. B. daß in der Tonart b dur der Triller auf dem Tone d mit dem Tone es gemacht werde, weil in dieser Tonart ein b vor dem Tone e vorgezeichnet ist. Allein diese Regel ist höchst unzulänglich, und gilt nur so lange, als sich die Modulation in der Haupttonart aufhält; denn sobald die Melodie (um das angeführte Beispiel zu behalten) in die Tonart F dur übergeht, sobald darf der Triller auf dem Tone d nicht mehr mit es, sondern mit e gemacht werden, weil f dur kein es, sondern e in seiner Tonleiter enthält. Man siehet hieraus, daß man, um in allen Fällen die richtige Beschaffenheit des Hülfstones zu treffen, vor allen Dingen wissen muß, in welcher Tonart sich die Modulation befindet, bevor man die Beschaffenheit des Hülfstones eines Trillers nach Anleitung der Vorzeichnung dieser Tonart bestimmen kann. —

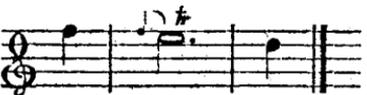
Was hier von dem Hülfstone des Trillers erinnert worden ist, gilt mit gehöriger Anwendung auch von dem ersten Tone des Nachschlages, der eine Stufe tiefer als der Hauptton des Trillers liegt. So muß z. B. der Nachschlag des Trillers auf dem Tone f, so lange die Modulation in der Tonart b dur verweilt, mit dem Tone es, sobald sie aber in die Tonart f dur übergeht, mit dem Tone e, gemacht werden u. s. w.

Wenn die Note mit dem Triller einen Vorschlag vor sich hat, so wird der Triller an den Vorschlag angeschleift, und der Vorschlag in Ansehung seiner Dauer nach der allgemeinen Regel behandelt, das ist, er nimmt die Hälfte der Dauer der Hauptnote ein, ehe der Triller beginnt, wenn die Hauptnote keinen Punkt bey sich hat, z. E.



Ausführung.

Folgt hingegen auf die Hauptnote ein Punkt, so bekommt der Vorschlag zwey Theile, der Triller selbst aber nur einen Theil von ihrer Zeitdauer, z. B.



Ausführung.

Zuweilen sollen dem Triller einige geschwind durchgehende Vorschlagsnoten vorhergehen, und zwar



Weil der Triller nicht allein die gebräuchlichste und unentbehrlichste Manier zur Verzierung des Gesanges ist, sondern auch weil die gute Ausführung desselben sehr viel Übung erfordert, so ist es nöthwendig, daß jeder Anfänger sehr zeitig zur Übung dieser Spielmanier angehalten wird; und zwar muß sie, damit die Abwechslung der Töne völlig gleichförmig werde, zuerst langsam, jederzeit aber mit präciser Inronation des Tones, geübt wer-

den. Bey der Singstimme und bey Blasinstrumenten ohne Tonlöcher, wie z. B. bey dem Horne, scheint jedoch das Herausbringen dieser Manier mehr von der Beschaffenheit der Organe des Halses und Mundes, als von der Übung abzuhängen.

Trillerkette. (Ital. catena di trilli.) Eine unmittelbare Folge von Trillern auf verschiedenen Tönen;



Trimoses, war ein Singstück der Griechen mit Begleitung der Flöte. Es soll aus drey abwechselnden Strophen bestanden haben, von welchen die erste in der Dorischen, die zweite in der Phrygischen, und die dritte in der Lydischen Tonart gesungen worden ist.

Trio, oder Sonata a tre. Im engsten Sinne des Wortes versteht man unter einem Trio ein Instrumentalstück für drey concertirende Stimmen ohne alle weitere Begleitung, welches verschiedene Sätze von willkürlichem, aber bestimmtem Charakter enthält. Solche dreystimmige Sonaten, bey welchen die Grundstimme eben sowohl, wie die beyden Oberstimmen, durchgehends den Charakter einer Hauptstimme behaupten soll, müssen in der gebundenen oder fugenartigen Schreibart gesetzt seyn, und sind in Rücksicht auf die mechanische Behandlung des Sazes noch mehrern Schwierigkeiten unterworfen, als das Terzett, in welchem drey concertirende Singstimmen von einer gewöhnlichen Grundstimme und einigen Nebenstimmen begleitet, vereinigt sind. Diese Gattung des Trio wird seit langer Zeit sehr selten mehr bearbeitet; ehedem war es gemeinlich unter dem Namen Kirchen trio bekannt. Die seit geraumer Zeit gewöhnlichen dreystimmigen Sonaten, die auch ansehnlich gebräuchlich sind, bestehen aus zwey concertirenden Oberstimmen, die von einem begleitenden Basse

unterstützt werden, und die in Ansehung ihrer Bearbeitung dem Singsatze sehr nahe kommen, und in Rücksicht des Sazes die nemlichen Kenntnisse voraussetzen, die bey Gelegenheit des Duetts bemerkt worden sind. Bey dieser Gattung des Trio gilt übrigens alles, was in dem Artikel Sonate von allen Gattungen der Sonate überhaupt erinnert wird.

Obngefähr die Mitte des vorwähnten Jahrhunderts ist der Zeitpunkt, in welchem diese Gattung des Trio am fleißigsten bearbeitet worden ist, und in welchem viele Tonsetzer sehr schätzbare Produkte dieser Art geliefert haben, die aber größtentheils nur durch Abschriften hier und da verbreitet worden sind, und die theils wegen des späterhin mehr beliebten Quartetts, theils und hauptsächlich aber auch wegen des veränderten Geschmacks der Zeit der Vergessenheit entgegen mochten. Unter dieser Sonatengattung zeichnen sich die Fiolten's Trio von dem sel. Kapellmeister Graun in Ansehung der Schönheit und des Reichthums der Harmonie, und in Ansehung des fließenden Gesanges, der mit dem Gebrauche des doppelten Contrapunktes in der Octave, Decime und Duodecime verbunden ist, ganz vorzüglich aus; so daß man, ungeachtet des abgeänderten Geschmacks der Zeit, angehenden Tonsetzern kein vortheilhafteres Studium der Kunstwerke in Rücksicht auf die Harmonie und

auf die Anwendung des doppelten Contrapunctes im galanten Strole, empfohlen kann.

Seit geraumer Zeit ist die dreystimmige Sonate, jedoch die für das Clavier mit Begleitung eines andern Instrumentes ausgenommen, durch das ansezt mehr beliebte Quartett fast gänzlich verdrängt worden.

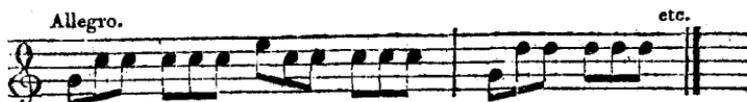
Es giebt noch eine Gattung des Trio, in welcher eigentlich nur eine Hauptstimme enthalten ist, die von der zweyten Stimme bald in Terzen, bald in Sexten, oder noch öfterer als bloße Füllstimme, begleitet wird. Diese Gattung, wenn sie sich nur einigermaßen behaupten will, erfordert eine Hauptstimme von einem sehr reizenden und ausdrucksvollen Gesange.

Auch von zwey unmittelbar nach einander folgenden Menuetten, von welchen die erste nach dem Vortrage der zweyten wiederholt wird, ist man gewohnt die zweyte das Trio zu nennen. \*)

**Triole**, heißt die bekannte Notensfigur, welche entsteht, wenn eine Note in drey Noten von gleicher Zeitdauer eingetheilt, oder zerfällt wird. Weil unsere Noten so beschaffen sind, daß eigentlich nur die Zerfällung derselben in zwey, vier oder acht gleiche Theile vorgestellt werden kann, so ist man genöthigt, diese Eintheilung der Note in drey Theile mit eben derjenigen Notens-

gattung vorzustellen, womit man die Auflösung derselben in zwey gleiche Theile bezeichnet; daher kommt es, daß man z. B. die Eintheilung eines Viertelz in drey Noten von gleicher Zeitdauer oder in eine Triole, mit Achtelnoten darstellen muß. Um diese Unvollkommenheit der Tonchrift zu verbessern, setzt man daher über die Triolen die Zahl 3, um dadurch anzuzeigen, daß die größere Note in diesem Falle in drey Noten von gleicher Geltung aufgelöst worden sey. Dieses geschieht jedoch heut zu Tage gewöhnlich nur in solchen Fällen, wo der Mangel dieser Zahl dem Ausführer die Eintheilung des Taktes erschweren würde; denn bey den gewöhnlicheren Fällen ist der Tonkünstler schon durch viele Übung gewohnt, die Triole auch ohne Bezeichnung der Zahl 3 richtig abzutheilen.

Man giebt gemeinlich die Regel, daß beym Vortrage der Triolen die erste Note derselben einen gelassenen Accent erhalten müsse. Diese Regel muß unter den gehörigsten Einschränkungen verstanden und ausgeführt werden, das heißt, dieser Accent darf, besonders bey Triolen, von geschwinde Bewegung, nicht so merklich werden, daß der Vortrag dadurch eine Aehnlichkeit mit dem Gange eines Hinkenden erhalte. Wer z. B. folgenden Satz



um der erwähnten Regel Gnüge zu leisten, so vortragen wollte,



würde wenig Dank verdienen. Triolen dieser und ähnlicher Art müssen im Vortrage einer Schnur völlig gleicher Werken gleichen, bey welcher man gewahr wird, daß sie aus

einzelnen an einander angereiheten Theilen besteht, die von gleicher Art und Beschaffenheit sind. Ein anders ist es, wenn einzelne Triolen in sangbaren Sätzen vorkommen,

und wo der Ausdruck einen merklichen Accent auf der ersten Note

der Triole verlangt, wie z. B. in dem folgenden Satze:

Andante.



Auch der Tonsetzer kann bey dem Gebrauche der Triolen anstoßen; dieses kann geschehen, wenn er z. B. mitten im Laufe der Melodie, bey welcher sich die metrische Be-

wegung des Satzes auf Achtelnoten gründet, Triolen setzt, die aus der Zergliederung der Viertelnoten entstehen; z. B.

Allegretto.



hierdurch wird das Taktgewicht zerstört, und das Gefühl beleidigt. Sollen in einem und eben demselben melodischen Theile, so wie hier, Sechzehnteltheile und aus Viertel-

zergliederte Triolen ohne Beleidigung des Gefühles statt finden, so muß sich die Bewegung des Taktgewichtes auf Viertelnoten gründen; z. B.

Allegro.



Tripletakt, ist der allgemeine Name der ungeraden Taktarten, oder der Taktarten von drey Zeiten. Er begreift drey Gattungen unter sich, nemlich den Dreyzweytel, Dreyviertel, und Dreyachteltakt. Die beyden letzten Gattungen werden oft verdoppelt, das ist, es werden zwey Takte durch Auslassung des Taktstrichs in einen einzigen Takt zusammengezogen, und dann entsteht ein Sechszweytel, oder Sechsaachteltakt, der aber mit einer andern Art dieses Namens nicht verwechselt werden darf, die aus der Vermischung einer geraden Taktart ent-

steht. In dem Artikel Takt sind diese verschiedenen Taktarten weitläufiger beschrieben worden.

**Triete.** Der Name der zweyten Saite in den drey höchsten Tetrachorde des griechischen Tonsystems.

**Triete diezeugmenon.** Die zweyte Saite des Tetrachorde Diezeugmenon, welche unserm eingestrichenen c entspricht. S. Tetrachorde.

**Triete hyperbolaeon,** ist die zweyte Saite des höchsten Tetrachorde im Tonsysteme der Griechen oder unser eingestrichenes f.

**Triete synemmonon,** bezeichnet die zweyte Saite des Tetrachorde Syem-



und über die daran gebundenen beyden Röhren pflegen die Hof- und Feldtrompeter eine lange Schnur, die sich mit zwey Quasten endigt, zu winden, welche mit Seide oder Garn, von der Farbe der Hof-Liberey, oder der Uniform des Regimentes, überspannen ist, und Banderau oder Banderole genannt wird. Diese Schnur hängt der Trompeter über die Schulter, wenn er zu Pferde ist, und das Instrument nicht trägt.

Weil die Trompete keine Tonlöcher hat, und ihrer Natur nach so beschaffen ist, daß die tiefen und mittlern Töne, die darauf hervor gebracht werden können, nur den harten Dreyklang des tiefsten Tones derselben, die höhern Töne aber hauptsächlich nur die diatonische Tonleiter dieses Grundtones ausmachen, so muß sie in verschiednen Dimensionen vorhanden seyn, sobald man sie in mehr als einer Tonart ausüben will. Die gewöhnlichen Trompeten, deren man sich sowohl bey dem Militär, als auch bey den Trompeterchören an den Höfen bedient, sind auf den Ton Es mensurirt. Im Orchester hingegen braucht man sie noch außer dieser Tonart auch oft bey Tonstücken, die in den harten Tonarten C und D gesetzt sind. Man muß daher auch besondere C- oder D-Trompeten haben, oder sich in Ermangelung derselben der so genannten Krummbogen bedienen, \*) um das Instrument vermittelst derselben so viel zu verlängern, als es zu diesen tiefern Grundtönen nöthig ist.

Zu der völlig richtigen Einkimmung der Trompeten in den gewöhnlichen Stimmen des Orchesters bedient man sich besonders dazu verfertigter kleiner Stückchen messingener Röhren von ein, zwey, bis drey Zoll, welche zwischen das Mundstück und zwischen das Rohr der Trompete eingeschoben, und Eckstücke genannt werden. Man kann sich jedoch derselben nur in dem Falle bedienen, wenn die Trompete zu hoch steht, das heißt, wenn das Rohr derselben gegen den angenommenen Erhaltung zu kurz

ist. Ein zu tiefes Instrument dieser Art hingegen kann auf keine andere Art eingestimmt werden, als daß ein Stück davon abgeschnitten, und dadurch das Rohr verkürzt wird.

Die Trompete wird vermittelst eines Mundstückes von gegoffenem und abgedrehtem Messinge intonirt, welches einen halbrunden Kessel, und einen etwas breiten Rand zum Ansaß hat, und weit das Instrument mit keinen Tonlöchern versehen ist, so muß die Verschiedenheit der Bildung der Lippen, oder wie man zu sagen pflegt, durch den Ansaß hervor gebracht werden. Die Tonleiter dieses Instrumentes ist folgende;



Geschichte Trompeten können noch eine Quinte, manche gar noch eine Oktave, höher steigen, aber der Ton wird gemeinlich dabey unrein, und muß dem Instrumente gleichsam mit Gewalt abgezwungen werden.

Vor Zeiten war man gewohnt, die tiefern Töne dieses Instrumentes mit wunderlichen Namen zu bezeichnen; so nannte man z. B. das große C Flattergrob, das ungestrichene c Grobstimme, und das ungestrichene g Faulstimme.

Die Trompete wird auf zwey sehr merklich verschiedene Arten tractirt, nemlich entweder so, daß die Töne schmetternd, und durch Zungenschläge vervielfältiget vortragen werden, wovey man aber nur die mittlern Töne des Instrumentes brauchen, und dabey das zweygestrichene c nicht überschreiten kann; oder man tractirt sie so, daß die Töne mit mehr gemäßigter Stärke intonirt; und ohne Zungen-

\*) Wie diese Instrumente beschaffen sind, findet man in dem Artikel Krummbogen.

schläge vorgetragen werden, wobey man sich zugleich der höhern Töne des Instrumentes bedient, die man sangbar vorträgt. Die erste Art ist nur in Feldstücken, bey dem Tafelsblasen, bey dem so genannten Zusche, und bey dem Vortrage der dritten Stimme bey Aufzügen (die man Prinzipal nennt.) Gebräuchlich, und wird insbesondere das Prinzipal; oder Feldstückblasen genannt. Der zweyten Art hingegen bedient man sich theils bey dem Vortrage der Viertonen, oder bey der ersten und zweyten Trompete in den Aufzügen, theils auch im Orchester, die Trompete mag dabey bloß eine Fällstimme ausmachen, oder sich zuweilen mit kurzen Solosätzen hören lassen. Und diese Art des Traktamentes wird zum Unterschiede von jener das Clarinblasen genannt. \*)

Weil man sich zu Tonstücken, die in verschiedenen Tonarten gesetzt sind, verschiedener Trompeten bedienen muß, so aber immer nur den D-, F- und die diatonische Tonleiter des Grundtones angeben können, so schreibt man, den Ausführeern zur Erleichterung, die Trompetenstimmen jederzeit in die Tonart c, sie mögen nun wirklich auf der C- Trompete ausgeführt, oder auf der D- oder Es- Trompete vortragen werden sollen.

Die Trompeten haben ein Stückchen ausgebohrtes und abgedrehtes Holz, welches in die Stürze der Trompete paßt, und an die Banderole angeknüpft wird; sie nennen es den Sordin oder Cordun. Wenn diese kleine hölzerne Röhre in die Stürze der Trompete geschoben wird, so giebt das Instrument nicht allein einen schwächern, und ganz von dem gewöhnlichen Trom-

petentone ganz verschiedenen Ton, sondern verursacht auch, daß das Instrument alsdenn um einen ganzen Ton höher stehet.

Man hat sich verschiedentlich bemühet, diesem Instrumente theils durch einen besondern Zug, theils auch durch angebrachte Klappen, und durch besondere Mundstücke eben den Vortheil zu verschaffen, den das Horn durch das sogenannte Stopfen gewonnen hat, nemlich, daß man dadurch die Töne  $\bar{b}$ ,  $\bar{f}$ ,  $\bar{a}$ ,  $\bar{a}$ , u. s. w. nach dem temperirten Consysteme völlig rein angeben, und außerdem noch die Töne  $\bar{f}$ ,  $\bar{a}$  und  $\bar{a}$  intoniren könne; allein bis jetzt hat sich noch kein damit gemachter Versuch mit Vortheil behaupten können.

Anweisung zur Erlernung dieses Instrumentes findet man in Kistenburgs Versuch einer Anleitung zur heroisch; musikalischen Trompete; und Paukertunst.

Trompete; Marine, s. Marine; Trompete.

Trompetenfest. Es ist unbekannt, aus welcher Absicht Moses unter den Hebräern dieses Fest, wovon im 4. B. Mos. Kap. 29. geredet wird, gestiftet hat. Einige glauben, es sey zur Fey der jüdischen Erdenfestes gestiftet worden.

Trompeten; Seige, s. Marine; Trompese.

Trompeter. Es giebt in Deutschland zweyerley Arten der Trompeter, die man gemeinlich durch die Beywörter gelehrte und ungelehrte unterscheidet. Die sogenannten gelehrten Trompeter haben vor Zeiten eine Art von Zunft unter sich errichtet, die sie Cameradschaft nennen, \*\*) und worüber sie Kaiserliche Privilegia erhalten hat

E e e 2

\*) Diese verschiedenen Arten des Traktamentes eines stark tönenden Blasinstrumentes ohne Tonlöcher scheinen schon in dem grauen Alterthume gebräuchlich gewesen zu seyn; denn wahrscheinlich ist unter den, im 4. Buch Mos. Cap. 10, von Luther überlegten Ausdrücken schlecht blasen und trommeten bey dem Gebrauche der vom Moses erkundnen Trompete ein ähnlicher Unterschied des Traktamentes zu verstehen. Das schlecht blasen scheint dem modernen Clarinblasen, das trommeten aber dem Prinzipalblasen entsprechen zu haben; denn daß bey dem trommeten ein heftigeres Traktament der hebräischen Trompete statt gefunden haben müsse, scheint auch die dadurch zu erreichende Absicht zu beweisen.

\*\*) Hierzu gehören auch die Heerpauker, wiewohl bey den Trompeterhöreern die Pauken den Bas machen.

ben. Sie haben nemlich unter sich festgesetzt, daß jeder Witzkünstige

1) einige Jahre bey einem von der Cameradschaft, gegen Erlaubung einer Summe von 100 Thalern, lernen soll;

2) daß er im Beyseyn von drey oder vier Mitgliederu der Cameradschaft ordentlich aufgebungen, nach verfloßener Lehrzeit und abgelegter Probe seiner Geschicklichkeit losgesprochen, und vermittelt eines Baccantreiches wehrhaft gemacht werden soll; desgleichen, daß dieses Aufgebungen und Lossprechen nur von einem solchen gelehrten Trompeter geschehen dürfe, der bey einer Armee, einige Feldzüge mitgemacht hat, und

3) daß jeder sein Instrument nur mit Personen aus der Cameradschaft, oder wie sie sich auszurücken pflegen, bloß mit Kunstverwandten ausüben, mit andern ungelerten Trompetern aber niemals blasen soll. u. s. w.

Im Jahr 1623 wurde die junktmäßige Einrichtung von dem Kaiser Ferdinand II. privilegirt, und dieses Privilegium in der Folge von Ferdinand III., Karl VI., Franz I., und zuletzt von Joseph II. erneuert und bestätigt.

Weil bey den gelehrten Trompetern besonders auf das Traktament der Trompete, als Kriegsinstrument betrachtet, oder auf das geschickte Blasen der sogenannten Feldstücke, Rücksicht genommen wird, wovey sie sich auch gemeintlich von den ungelerten Trompetern zu ihrem Vortheile auszeichnen, und zugleich gewisse Eigenheiten des Zungenschlages als ein Geheimniß unter sich zu erhalten suchen, so hat sowohl dieser Umstand, als auch ihr Kaiserliches Privilegium, veranlaßt, daß nicht nur die sogenannten Hoftrompeter: s. Ehre mit gelehrten Trompetern besteht, sondern auch die bey der Kaiserlichen Armee und bey dem Militär der mehresten Eur: und Reichsfürsten angestellten Trompeter, aus der künftigen Cameradschaft derselben gewählet werden.

Alles dieses ist wohl die Ursach, warum sich kein freyer Tonkünstler, das ist, ein solcher, der sich an keine Innungsgewohnheiten bindet,

mit dem Traktamente der Trompete, als Soloinstrument betrachtet, oder mit dem sogenannten Clarinblasen, abgiebt, sondern auch diese Art des Traktamentes dieses Blasinstrumentes den gelehrten Trompetern überläßt, und daß es nur unter den Stadtpfeifern gewöhnlich ist, daß sie dieses Instrument beiläufig blasen lernen. Diese nun, und einige wenige dertentigen Landleute, die man Abtwanten nennet, und welche so viel Trompete blasen lernen, als ihnen nöthig scheint; die in den Kirchenmusiken vorkommenden Clarinstimmen auszuführen, machen die Classe der sogenannten ungelerten Trompeter aus.

Trompeter: s. Chor.  
Trompette, der französische Name der Trompete.

Troppo, allzusehr, wird zur nähern Bestimmung der Wörter gebraucht, welche das Zeitmaß anzeigen; z. E. allegro non troppo, nicht allzu hurtig.

Troubadour. So wurden vor Zeiten die Varden in dem westlichen Theile von Europa genannt.

Tross: s. Tross.

Tramsheit, ist ein alter Name der Marine: Trompete.

Taeltolim. Ein Instrument der Hebräer, von welchem schon in dem Artikel Schellencymbel geredet worden ist.

Tu, ist eine der sieben Graunschen Sylben; s. Colmisation.

Tuba. Eine Art von Trompete, die schon bey den Aegyptiern gebräuchlich gewesen ist, und von dem Ostria soll erfunden worden seyn. Man weiß heut zu Tage nicht mehr, wie dieses uralte Instrument eigentlich beschaffen gewesen, und wie es tractirt worden ist.

Tuba hercoteonica, ist ein von Christ. Otter aus Preußen für den König von Dänemark verfertigtes Instrument, dessen Beschreibung ich aber nirgends haben finden können.

Tuba marina, siehe Marine: Trompete.

Türkische Musik, s. Janitscharen: Musik.

Tusch, (franz. Touche) nennet man bey einem Trompeterchore das unordentliche, und weder an Takt noch Harmonie sich bindende unter eins

ander Blasen des Trompeten; Akkorde mit schmetterndem Tone und Zungenschlägen, welches bey dem Gesundheitstrinken an festlichen Tagen, sowohl an Höfen, als auch bey den Officieren der Cavallerie, gewöhnlich ist.

**Tutti**, alle. Mit diesem Worte bezeichnet man 1) sowohl in den Partituren, als auch in den ausgeschrieben Stimmen der Singstücke den Ort, wo das ganze Chor wieder einfällt, nachdem sich zuvor bey den vier Hauptstimmen nur eine einzige Person hatte hören lassen; 2) wird damit in den Stimmen der Instrumentalmusik die Stelle bezeichnet, wo sich nach einem vorhergegangenen Solofaße alle vorhergehenden Stimmen wieder zum gemeinschaftlichen Vortrage vereinigen. In diesem Falle bestimmt das Wort Tutti durch die Verschiedenheit der Stimmen, in welchen es vorkommt, eine etwas verschiedene Bedeutung. In solchen Stimmen, die man nur einfach zu besetzen pflegt, zeigt es den Schluß eines in der Stimme unmittelbar vorhergehenden Solo, oder die Stelle an, wo diese Stimme aufhört sich besonders hören zu lassen. In den Rippenstimmen aber, die vielfach besetzt werden, kann es verschiedene Bedeutungen haben. Es kann z. E. in einer solchen

Stimme ein Solofaß vorkommen, der nur von einem einzigen Ausführer derselben vorgetragen werden soll; in diesem Falle bezeichnet als denn das Wort Tutti die Stelle, bey welcher alle Ausführer der Stimme wieder eintreten sollen. Enthalten hingegen diese vielfach besetzten Hauptstimmen hier und da nur die Begleitung einer Solostimme, so pflegen gemeintlich bey zahlreicher Besetzung derselben nicht alle Ausführer diese Stellen mitzuspielen, damit die Solostimme durch die starke Anzahl der Begleiter nicht verdunkelt werde, und in diesem Falle bestimmt der Ausdruck Tutti die Stelle, wo auch die übrigen Ausführer, die bey der Begleitung einer Solostimme geschwiegen haben, wieder eintreten müssen.

**Tympanischiza**, ist ein alter Name der Martine; Trompete.

**Tympano**, die Pauke. **S. Pausen**.

**Tympanum bellicum**, die Heerpauke.

**Tyrhenische Flöte**. Ein Kriegsinstrument der alten Griechen von starkem Tone. Sie gehört wahrscheinlich unter die Trompetenarten, und ist vermuthlich mit der Tyrhenischen Trompete, von welcher verschiedene alte Schriftsteller reden, einerley.

## U.

**Ueberladen**. Ein Kunstwerk nennt man überladen, wenn mehr einsele Ausdrucksmittel der Kunst, oder mehr zufällige Schönheiten daran verschwendet sind, als nöthig ist. Die Ueberladung besteht jetzt in einer Ueberhäufung der Ausdrucksmittel der Kunst, sie mögen nun im Einzelnen betrachtet bestehen worinne sie wollen. In dem Artikel Begleitung, ist schon von der Ueberladung des Akkompagnements gehandelt worden; das Tonstück kann aber auch auf mehrere Arten überladen werden; hieher gehört z. B. die Ueberhäufung des Gebrauchs der Epitheta;

die Ueberhäufung blosser Akkorde bey Charakter, die dem Gebrauche vieler Dissonanzen nicht entsprechen u. s. w. Derjenige Tonsetzer, welcher glaubt jede Kleinigkeit ausdrücken zu müssen, die er bey der Ausarbeitung seines Tonstückes empfindet, fällt sehr leicht in den Fehler der Ueberladung.

Zu dem Fehler des Ueberladenen muß noch gerechnet werden der zu große ästhetische Aufwand an geringfügige Gegenstände. Wei z. B. bey der Bearbeitung eines kleinen Gedichtes von geringfügigen Inbhalte die Komposition zu einer weitläufigen Cantate ausdehnt, einen

Einleitungssatz vorangehen läßt, der in Ansehung des Materials und der Form zu dem ausgeführtesten und größten Kunstprodukte hinreichend wäre, und alle Kunstmittel aufbietet, um diesen Gegenstand hervorleuchtend zu machen, der fällt offenbar in den Fehler der Ueberladung seines Kunstproduktes.

Ueberladung der Kunstwerke ist oft eine Folge von Mangel an feinem Geschmacke und glüklichem Genie. Oft will man durch Anhäufung der Kunstmittel dasjenige erzwingen, was das Genie nicht bewirken konnte. Das wahre Genie verachtet alles Kittergold, alle Ueberhäufung der Ausdrucksmittel; es wirkt durch einfache Mittel und durch große Züge, und erreicht das durch mehr, als durch das Zusammenbrängen vieler Kunstmittel.

**Uebermäßige.** Mit diesem Beyworte werden die sogenannten kleinen und großen Intervallen bezeichnet, wenn sie um einen kleinen halben Ton vergrößert werden. So wird z. B. die reine Quinte *c g*, wenn sie in *c gis* verwandelt wird, eine übermäßige Quinte genannt. Gleiche Verwandniß hat es mit den Intervallen, die man groß nennt; wenn die große Secunde *c d* in *c dis* erhöht wird, bekömmt sie den Namen der übermäßigen Secunde. Die Verhältnisse aller übermäßigen Intervallen findet man in der Tabelle, welche dem Artikel Intervall beygefügt ist.

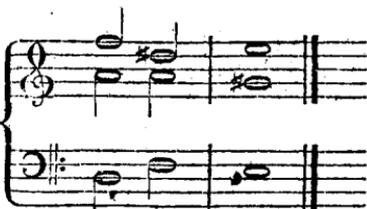
**Uebermäßige Quarte,** oder *tritonus*, ist das Intervall, welches aus drey ganzen Tönen besteht, und sowohl in der harten, als auch in der weichen Tonleiter von der vierten Klangstufe und von dem unterhalbten Tone gebildet wird, z. E. *f h* oder *d gis*. *S.* Quarte und Intervall.

**Uebermäßige Quinte.** Ein Intervall, welches aus vier ganzen Tönen besteht, und eigentlich nur in der aufsteigenden weichen Tonleiter, und zwar zwischen der Terz und zwischen dem unterhalbten Tone, vorhanden ist, z. E. *c gis*. Siehe Quinte und Intervall.

**Uebermäßige Secunde.** Dieses Intervall besteht aus einem ganzen und kleinen halben Tone, und entwickelt sich in der aufstei-

genden weichen Tonart zwischen der kleinen sechsten Klangstufe und zwischen dem unterhalbten Tone derselben, als *f gis*. *S.* Secunde und Intervall.

**Uebermäßige Sexte.** Ein Intervall, welches aus fünf ganzen Tönen besteht. Es ist weder in der harten noch in der weichen diatonischen Tonleiter enthalten, sondern kömmt nur vor, wenn in der weichen Tonart zu der kleinen sechsten Stufe der unterhalbte Ton der Tonart der Dominante genommen, und auf der Dominante der Grundtonart eine Halbcahenz gemacht wird; z. E.



**Uebermäßiger Dreyklang.** Ein uneigentlicher harmonischer Dreyklang, der aus der großen Terz und übermäßigen Quinte besteht. *S.* Dreyklang.

**Uebermäßiger Sextenakkord,** *s.* Sextenakkord.

**Uebersehen.** Dieser Ausdruck ist 1) bey der Applikatur der Saiteninstrumente gebräuchlich. Bey der Violine oder bey dem Violoncell versteht man darunter diejenige Veränderung der Lage der Hand, bey welcher der erste Finger diejenigen Töne greift, die vorher der zweyte oder dritte Finger zu greifen hatte. Bey dem Claviere versteht man durch Uebersehen, wenn sich der zweyte, dritte oder vierte Finger über den Daumen weg fortbewegt. Das Wort übersehen ist auch 2) bey dem Pfeifwerke der Orgel gebräuchlich; wenn eine Pfeife so scharf intonirt ist, daß sie sich in die Oktave oder auch in die Duodecime überbläst, so pflegt man zu sagen, sie übersehe.

**Ueberheißend,** ist ein Beywort, womit man diejenigen Verhältnisse der Intervallen bezeichnet, bey welchen die größere Zahl die kleinere

ganz, und noch dazu etliche Theile derselben in sich faßt. *S.* Verhältniß der Intervallen.

**Uebertheilig**, bezeichnet diejenigen Intervallenverhältnisse, bey denen die größere Zahl die kleinere einmal ganz, und nur noch einen gewissen Theil derselben begreift. *S.* Verhältniß der Intervallen.

**Ueberziehen**. Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man bey den Sängern die zu hohe Intonation der Töne.

**Ugab**. So heißt eigentlich dasjenige uralte Blasinstrument, dessen Erfindung in dem 1. B. Mos. Kap. 4. dem Jubal zugeschrieben wird. Nach der Meinung vieler Ausleger soll Ugab der allgemeine Name der Blasinstrumente seyn. Das erste in der angeführten Stelle genannte Instrument, welches Luther durch Geige übersezt hat, heißt Kinnor, und war noch unter den Hebräern zur Zeit ihrer monarchischen Staatsverfassung bekannt. *S.* Kinnor.

**Ultima conjunctarum**. Der lateinische Name der vierten Saite des Tetrachordes Synemmenon, die unserm eingestrichenen *d* entspricht.

**Ultima divisarum**, bezeichnet die vierte Saite des Tetrachordes Diezeugmenon, die man im Griechischen Neis diezeugmenon nannte. Es war der Ton, den wir heut zu Tage das eingestrichene *e* nennen.

**Ultima excellentium**. Der höchste Ton des griechischen Tonsystems, oder die vierte Saite des Tetrachordes Hyperbolaeon, welche die Griechen die hyperbolaeon nannten, und die unserm eingestrichenen *a* entspricht.

**Umfang**, oder **Ambitus**, bezeichnet sowohl bey den vier Hauptarten der menschlichen Stimme, als auch bey jedem Instrumente, die Summe der Töne von dem tiefsten bis zum höchsten, die jede Stimme oder jedes Instrument insbesondere hervorbringen kann. *S.* Ambitus.

**Umkehrung des Contrapunktes**, oder **Umkehrung der Stim-**

**men**, *s.* Doppelter Contrapunkt.

**Umkehrung der Intervallen**. Ein Intervall umkehren heißt nichts anders, als den tiefern Ton desselben zum höhern, oder den höhern zum tiefern machen, oder wir andern Worten, den tiefern Ton eines Intervalles um eine Oktave höher, oder den höhern um eine Oktave tiefer versetzen. \*) Durch diese Versetzung wird das Intervall verändert; so entsteht z. B. aus der Quinte *e g*, wenn sie umgekehrt wird, die Quarte *f e*. Um die Beschaffenheit dieser Umkehrung bey allen Intervallen auf einmal zu übersehen, darf man nur die aufsteigende und absteigende Stufenfolge der Oktave, in Zahlen ausgedrückt, unter einander setzen, so zeigen die unter einander stehenden Zahlen die Verwandlung jedes Intervalls bey seiner Umkehrung, z. *E.*

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Hieraus sieht man, daß der Unisonus zur Oktave, oder die Oktave zum Unisonus, die Septime zur Secunde, die Terz zur Sexte, und die Quinte zur Quarte wird, u. s. w.

Hierbey ist aber noch zu bemerken,

- 1) daß diejenigen Intervallen, die man rein \*\*) nennet, in der Umkehrung rein bleiben; die reine Quinte *g d* z. *E.* wird umgekehrt zur reinen Quarte *d g*;
- 2) daß die großen zu kleinen, und die kleinen zu großen werden; so wird z. *B.* die große Terz *e c* in der Umkehrung zur kleinen Sexte *c e*, und die kleine Terz *e g* wird zur großen Sexte *g e*; und
- 3) daß die verminderten zu übermäßigen, und die übermäßigen zu verminderten werden; die verminderte Quinte *h f* wird z. *E.* umgekehrt zur übermäßigen Quarte *f h*. und die über-

\*) Daß in dem doppelten Contrapunkte die Stimmen auch oft um eine Decime oder Duodecime umgekehrt werden, gehört nicht hierher. *S.* Doppelter Contrapunkt.

\*\*) *S.* den Artikel Rein.

mäßige Quinte  $c$   $g$ is verwandelt sich bey der Umkehrung in die verminderte Quarte  $g$ is  $c$ . u. s. w.

Uebrigens gehöret die nähere Anwendung von der Umkehrung der Intervallen, in die Lehre von der Erzeugung der verschiednen Akkorde, oder in das System der Harmonie. S. Akkord.

**Unabhängige Töne.** So nennet man zuweilen die sieben Töne  $c$   $d$   $e$   $f$   $g$   $a$   $h$ , und unterscheidet sie dadurch von solchen, die durch ein Kreuz erhöht oder durch ein  $b$  erniedriget worden sind, und die man abhängige nennet, weil man nemlich  $z.$   $E.$  erst ein  $f$ ,  $c$  oder  $o$  haben muß, ehe man ein  $h$ ,  $c$ is oder  $as$  haben kann. Man nennet die unabhängigen Töne auch oft natürliche, aber ursprüngliche Töne.

**Unaufhörlicher Canon,** (lat. Canon perpetuus) s. Canon.

**Unbewegliche Töne,** s. Soni fixos.

**Unbezifferter Bass,** s. Bezifferung und Bezifferter Bass.

**Unca,** (gekürzte.) So wird zuweilen die Achselnote genannt.

**Unda maris.** Eine Fünftstimme der Orgel, gewöhnlich von 8 Fuß, welche ein klein wenig höher gestimmt wird, als die andern Stimmen, wodurch die Bewegung des Gewässers vorgestellt werden soll.

**Undecime.** Ein Intervall von elf Tönen, oder die Quarte von der

Oktave des Grundtones;  $z.$   $E.$   $Gc$ . Das Intervall der Quarte kömmt in der Harmonie auf zweyerley Art zum Vorscheine, entweder als eine Consonanz, und in diesem Falle ist sie jederzeit eine umgekehrte Quinte, wie  $z.$   $E.$  in dem Terzquarten; Terzquarten; oder Secunden; Akkorde; oder sie wird als ein Vorhalt der Terz gebraucht, in welchem Falle sie jederzeit dissonirt. Daher sind diejenigen Tonlehrer, welche die Aufhaltung der Töne auf dem vorhergehenden Akkorde auf dem Grundtone des folgenden Akkordes als besondere Converbindungen oder Akkorde darstellen, gewohnt, die dissonirende Quarte durch den Namen Undecime von derjenigen zu unterscheiden, die als

eine umgekehrte Quinte im Saße erscheint.

In der freyen Schreibart kömmt die Undecime am gewöhnlichsten auf der Dominante, und zwar bloß in Begleitung der Quinte vor, wosbey in der vierten Stimme der Grundton, zuweilen auch die Quinte, verdoppelt wird, sie kann aber auch, welches besonders in der gebundenen Schreibart geschieht, alle übrigen Intervallen zu ihrer Gesellschaft aufnehmen, wie wir in dem folgenden Artikel finden werden. Bey ihrem Gebrauche wird sie allezeit vorbereitet, und am gewöhnlichsten in die Terz aufgelöset,  $z.$   $B.$



Sie kann aber auch, so wie die Septime, deren Stelle sie vertritt, und die durch das Untersehen eines tiefern Grundtones eben zur Undecime wird, in andere Intervallen aufgelöset werden: nemlich

1) in die Sexte, wenn der Bass eine Quarte abwärts oder eine Quinte aufwärts schreitet;  $z.$   $B.$



2) in die Oktave, wenn der Bass eine Terz steigt,  $z.$   $E.$



3) in die Quinte, wenn der Bass eine Terz abwärts geht, z. E.



Fig. 3.



4) in die Septime. So wie die Septime vermittelst der Voraussetzung einer durchgehenden Note in eine andere Septime aufgelöst werden kann, \*) eben so kann die Undecime durch dieses Mittel in eine Septime aufgelöst werden, wie bey Fig. 1: der Bass sollte eigentlich so heißen, wie bey Fig. 2:

Fig. 1.



Fig. 2.



Durch eben dieses Mittel kann die Undecime aufgelöst werden

5) in die übermäßige Quarte, wie bey Fig. 3: anstatt so, wie bey Fig. 4.

Fig. 4.



Im Generalbasse wird die Undecime, eben so wie die conträre Quarte, der Kürze wegen mit der Zahl 4 bezeichnet, es heißt demnach man sich bey durchgehenden Noten, die der Generalbass-Spieler in einer bestimmten Lage spielen soll, zuweilen folgender Bezeichnung bedienen;

7	8	9	10	11	10	9	8	7
5	6	7	8	9	8	7	6	5

Auch der doppelte Contrapunkt in der Undecime ist von dem in der Quarte verschieden, weil bey jenem die Stimmen um eine Octave höher oder tiefer versetzt werden, als bey diesem. (S. doppelter Contrapunkt.)

Undecimenakkord, dessen Herleitung aus dem Septimenakkord schon in dem Artikel *Stimmung* beschrieben worden ist, besteht, wenn man die in seitwärts Grundtöne mitleggende Terz wegen des Zusammenhangs der Harmonie mit in Anschlag bringt, aus dem Grundtöne, dessen Terz, Quinte, Septime, None und Undecime. Weil dieser Akkord ursprünglich sechsstimmig ist, läßt man bey seinem Gebrauche im vierstimmigen Sätze bald diese, bald jene Intervallen weg, wodurch zugleich das Zusam-

\*) S. Septime.

mentreffen zu vieler Dissonanzen vermieden wird.

Wenn 1) aus demselben die Terz, Septime und None weggelassen wird, erhält man den bekannten dreystimmigen dissonirenden Akkord, der aus der Quinte und Undecime besteht, und der unter dem Namen des Quintquarten - Akkordes bekannt ist; z. B. g c d oder c g f.

Bei dem vierstimmigen Gebrauche dieses Akkordes, der am gewöhnlichsten auf der fünften Klangstufe ausgeübt wird, muß entweder der Grundton, oder die Quinte verdoppelt werden.

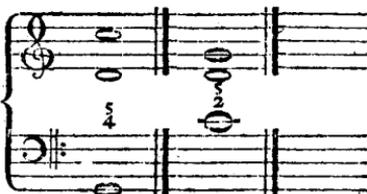
Aus der Umkehrung dieses dreystimmigen Undecimenakkordes entspringt,

- a) wenn die Quinte zum Grundtone genommen wird, der Quartseptimen - Akkord, in welchem die Undecime in der Gestalt der Septime erscheint, die Quarte aber aus der Umkehrung der Quinte entsteht, und also eine Consonanz ist; z. B.



Im vierstimmigen Satze wird bei dem Gebrauche dieses Akkordes der Grundton verdoppelt; wird aber

- b) die Undecime oder Quarte zum Grundtone genommen, so entsteht ein Satz, der aus Secunde und Quinte besteht, und den man den Secundquintenakkord nennt; z. B.



Weil in diesem Akkorde die Undecime als Grundton, oder in der Gestalt des untern Endes der Secunde zum Vorschein kommt, muß im vierstimmigen Satze entweder die Quinte, oder das obere Ende der Secunde verdoppelt werden.

Wird 2) aus dem vollständigen Undecimenakkorde die Terz und Quinte weggelassen, so bleibt ein Satz, der aus Septime, None und Undecime besteht, und den man gemeiniglich den Quartseptimenakkord mit der None nennt; z. B. g f a c, oder c h d f.

Wenn man 3) aus dem vollständigen Stammakkorde die Terz und Septime wegläßt, behält man eine Zusammenstimmung, die aus Quinte, None und Undecime besteht, und die unter dem Namen des Quintquarten - Akkordes mit der None bekannt ist, z. E. g d a c oder c g d f.

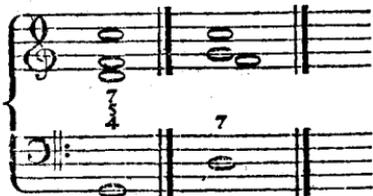
Wird 4) die Terz und None aus dem Undecimenakkorde weggelassen, so erhält die Fortverbindung die Quinte, Septime und Undecime, und wird der Quartseptimenakkord mit der Quinte genannt, z. E. g d f c.

Wenn dieser Akkord aus der fünften Stufe der Tonleiter, wo die Septime klein ist, gemacht wird, entstehen von ihm durch die Umkehrung drei gebräuchliche Akkorde, und zwar

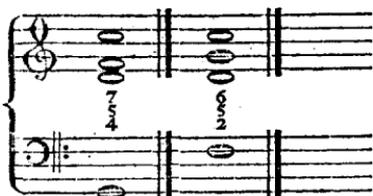
- a) wenn die Quinte desselben zum Grundtone genommen wird, eine Verbindung, die aus der Terz, Quarte und Septime besteht, und der Quartseptimen - Akkord mit der Terz genannt wird. \*) In diesem Satze ist

\*) Man sollte ihn lieber den Terzquarten - Akkord mit der Septime nennen, weil in dem gewöhnlichen Terzquarten - Akkorde mit der Septe die Terz ebenfalls, wie bei dem oben angezeigten Akkorde, dissonirt.

die Quarte wieder eine umgekehrte Quinte und also eine Consonanz;  $\text{z. E.}$



b) wenn die Septime zum Grundtone genommen wird, entsteht ein Secund-Quintsextenakkord, oder, wie er auch von einigen genannt wird, ein Secundquinten-Akkord mit der Sexte;  $\text{z. E.}$



In diesem Saße erscheint die Undecime in der Gestalt der Quinte, die Septime aber liegt im Basse, als das untere Ende der Secunde;

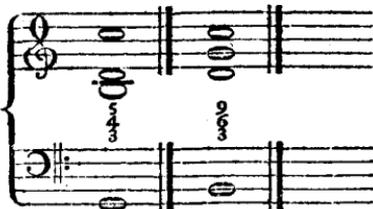
c) Wird aber die Undecime oder Quarte als Grundton gesetzt, so kömmt ein Quintquarten-Akkord mit der Secunde zum Vorschein, in welchem die Undecime selbst als das untere Ende der Secunde die Septime aber in der Gestalt der Quarte erscheint;  $\text{z. E.}$



Wenn dieser Saß dreystimmig ausgebt, und aus demselben der obere Theil der Secunde weggelassen wird, so erscheint ein Saß, der

aus dem Grundtone und dessen Quarte und Quinte besteht, der aber keinesweges mit dem oben unter Num. 1. angezeigten Quintquarten-Akkorde verwechselt werden darf; denn bey jenem ist die Undecime allein die Dissonanz, die vorbereitet und aufgelöst werden muß; in unserm umgekehrten Akkorde aber sind, obgleich der obere Theil der Secunde im dreystimmigen Saße nicht ausdrücklich vorhanden ist, zwey Dissonanzen enthalten, erstlich die Quarte, welche gegen die Quinte dissonirt, und welche die umgekehrte Septime vorstellt, und zweitens das durch die Umkehrung der Undecime zum Grundtone gewordene untere Ende der Secunde; daher wird auch bey dem Gebrauche dieses Saßes zuerst der Grundton, als die Hauptdissonanz, aufgelöst; und Quarte und Quinte werden dadurch in einen gewöhnlichen Sextquinten-Akkord verwandelt, welcher hernach wieder nach seiner Art aufgelöst wird.

Wenn endlich 5) aus dem Undecimen-Akkorde die Septime und None weggelassen werden, kömmt ein aus Terz, Quinte und Undecime bestehender Saß zum Vorschein,  $\text{z. E. g h d e}$ , der aber nicht gebräuchlich ist, und nur deswegen bemerkt werden muß, weil aus seiner ersten Umkehrung, wenn nemlich die Terz zum Grundtone genommen wird, ein brauchbarer Akkord entspringet, der aus Terz, Sexte und None besteht,  $\text{z. B.}$



Kurze Beispiele über den praktischen Gebrauch aller dieser Akkorde findet man unter eines jeden besondern Artikel.

Uneigentlicher Dreyklang, s. Dreyklang.

Unendlicher Canon, siehe Canon.

**Ungerader Takt**, ist ein solcher, welcher aus drey gleichen Noten zusammengesetzt ist. S. Takt.

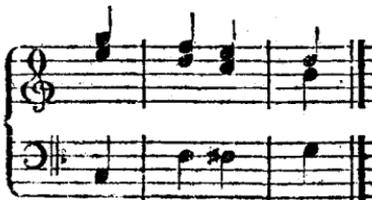
**Ungestrichen**, ist ein Beyname der zweyten Oktave uners Tonstufemes, wodurch man sie, und die Töne, welche sie in sich faßt, von den übrigen höhern Oktaven und den in ihnen enthaltenen Tönen unterscheidet, die man **Angestrichen** und **zweygestrichen** nennet. Man giebt der ungestrichenen Oktave auch den Beynamen der **ersten Oktave**, und zeigt dadurch an, daß sie höher ist, als die **vierte**, die man die **große Oktave** nennet. Woher diese Beynamen entstanden sind, findet man in dem Artikel **Tasatur**.

**Ungleicher Contrapunkt**, siehe **Contrapunkt**.

**Unharmonischer Querstand**, lat. relatio non harmonica. So nennet man eine solche Fortschreibung zweyer Stimmen, deren Töne sich auf zweyerley Tonarten gründen, aber in welcher eben derselbe Ton, der in einer Stimme vorkömmt, in der andern Stimme unmittelbar hernach um einen kleinen halben Ton erhöhet oder erniedriget wird, z. B.



Unter solchen unharmonischen Fortschreitungen giebt es viele, die von unangenehmer Wirkung sind, und die daher von guten Tonsetzern vermieden werden; es giebt deren aber auch, die keine unangenehme Wirkung äußern, und welche auch von gründlichen Tonsetzern gebraucht werden; von dieser Beschaffenheit ist z. B. folgender sehr bekannte Satz:



Es lassen sich keine bestimmten Regeln geben, in welchen Fällen solche Fortschreitungen verwerflich, und in welchen sie zulässig sind; ausgenommen in dem Falle, wenn sich das zwischen ein fühlbarer Einschnitt befindet, denn alsdann sind sie jederzeit erlaubt; z. B.



Wenn die Erhöhung oder Erniedrigung eines solchen vorhergehenden Tones in einer und eben derselben Stimme geschieht, wird der Satz niemals unter die fehlerhaften Fortschreitungen, und überhaupt nicht unter die Querstände gerechnet; z. E.



Zu den unharmonischen Querständen rechnet man auch den Fall, wenn die übermäßige Quarte unter den fortschreitenden beyden Intervallen vorkömmt, oder nach der Art der Alten zu reden, wenn, nachdem die eine Stimme ein *fa* (den obren Theil eines großen halben Tones) gehabt hat, die andere Stimme das *mi* (den untern Theil) des andern in der Tonart befindlichen halben Tones ergreift, z. E.



In diesem Falle pflegten die ältern Tonlehrer zu sagen, es sey *mi contra fa* gesetzt worden, und dieses wurde für einen der größten Fehler des Satzes gehalten, und daher ist das alte Sprichwort entstanden: *Mi contra fa est diabolus in musica*. Heut zu Tage nehmen es die

besten Harmonikern mit diesem *mi contra fa* nicht so genau, weil z. B. Tonsolgen dieser Art



in unserer modernen Musik theils nicht vermieden werden können, ohne sich einen unnatürlichen Zwang aufzulegen, theils auch, weil diese Tonsolgen in der That das Unangenehme nicht äußern, welches die ältern Tonlehrer darinne zu finden glaubten; man findet ansezt zuweilen bey guten Harmonikern sogar Sätze, in welchen zwey solche Fortschreitungen unmittelbar nach einander folgen, z. B.



Unichordum. Ein Name der Trompete; Marine.

Unifono, s. al unisono.

Unifonus, der Einklang, oder zwey Töne von völlig gleicher Größe oder Höhe. S. Einklang.

Un poco, ein wenig. Dieser Ausdruck dient zu näherer Bestimmung der Wörter, mit welchen theils das Zeitmaaß, theils die Stärke des Tones angezeigt wird; z. E. un poco largo, ein wenig langsam; un poco piu forte, ein wenig stärker u. s. w.

Unrein. Man braucht dieses Wort 1) bey dem Klange überhaupt, und bezeichnet damit, daß die zur Hervorbringung desselben nöthigen Schwingungen der Lufttheile entweder nicht in völlig gleichen Zeiträumen auf einander folgen, oder daß diese Schwingungen mit andern vermischt sind, die zusammen in

seinem guten Verhältnisse stehen. S. Klaug. 2) Bezeichnet das Wort unrein die unrichtige Beschaffenheit eines Tones in Ansehung seiner Höhe oder Tiefe, oder in Ansehung des Verhältnisses, in welchem er mit andern Tönen steht. Wenn z. E. in der Quinte c g der Ton g so viel zu hoch oder zu tief ist, daß unser Ohr diesen Mangel oder Ueberschuß seines reinen Verhältnisses bemerkt, so sagt man, der Ton g oder die Quinte c g sey unrein. Das Wort unrein bezeichnet auch 3) bey einem Tonstücke den Mangel der Befolgung der mechanischen Regeln der Harmonie; denn wenn z. E. im Satze unrichtige Fortschreitungen gebraucht werden, so ist die Komposition unrein.

Unterbrochene Cadenz, s. Ton schlus.

Unterdominante, bedeutet eben so viel, wie quarta vom, und bezeichnet also die vierte Klangstufe derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet; s. Dominante.

Unterhalbter Ton, semitonium modi, oder auch subsemitonium modi. So nennet man die große siebente Stufe einer jeden Tonart, weil sie von der Oktave des Grundtones nur um einen halben Ton entfernt ist. Durch diesen unterhalbten Ton unterscheiden sich die Tonarten des aufwärts gehenden Quintenzirkels in Ansehung ihres Materials von einander; so enthält z. E. die Tonart c dur die sieben unabhängigen oder ursprünglichen Töne c d e f g a h; diese Töne alle hat die Tonart g dur mit c dur gemein, ausgenommen ihren unterhalbten Ton fis, wodurch sich ihr sämmtliches Material von dem Materiale der Tonart c unterscheidet. Eben so hat d dur alle Töne mit g dur gemein, ausgenommen den unterhalbten Ton cis, wodurch sich also d dur von g dur auszeichnet u. s. w. \*)

\*) Bey den Tonarten des Quartenzirkels macht diesen Unterschied die Unterdominante; so unterscheidet sich z. B. das Material der Tonart f dur von dem der Tonart c dur durch den Ton b, als durch seine Unterdominante u. s. w. In diesen Tonarten ist jedoch die vierte Stufe, die den Unterscheidungscharakter zweyer um eine Quinte verschiedenen Tonarten ausmacht, in Rücksicht auf Melodie und Harmonie eben so wichtig, wie bey den

Dieser unterhalte Ton ist sowohl in Rücksicht auf Melodie, als auch in Rücksicht auf Harmonie wichtig. Melodisch betrachtet ist er ein Leitton, welcher das Vorgefühl seines Grundtons erweckt, und unter gewissen Umständen jederzeit in seinen Hauptton schreiten muß. In harmonischer Rücksicht aber ist er die Terz des Dominanten, Akkordes, der sich, wenn dieser unterhalte Ton in seinen Hauptton tritt, nothwendig zum Dreiklange des Grundtones fortbewegen, und also einen vollkommenen Tonchluß bilden muß.

**Untermediate**, bedeutet eben so viel, als die sechste Stufe derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation eines Tonstückes befindet. Unter dem Ausbruche *Mediante* versteht man nemlich die dritte Stufe der Tonart; zählt man nun die dritte Stufe von dem Grundtone oder vielmehr von der Oktave desselben abwärts ab, so ist diese abwärts gezählte Terz jederzeit die Sexta toni oder die sechste Klangstufe der Tonart.

**Untersatz**. Diesen Namen geben die Orgelbauer oft der tiefsten oder ersten Stimmstimme in dem Pedale der Orgel, die man gewöhnlicher *Subbaß* nennet.

**Unvollkommene Consonanzen**, hennet man die große und kleine Terz mit ihren Umkehrungen in die kleine und große Sexte. Diese Intervallen haben den Namen *unvollkommene Consonanzen* ohne Zweifel deswegen erhalten, weil ihr Verhältniß der Unität nicht so nahe ist, wie das Verhältniß der Oktave, Quinte und Quarte, die man *vollkommene Consonanzen* nennet, und weil daher ihre Verhältnisse in der Temperatur der Töne einen merklichern Theil höher oder tiefer genommen werden können, als bey den vollkommenen,

ohne daß dadurch das Ohr beleidigt wird. Andere wollen, daß man sie deswegen unvollkommene Consonanzen nennet, weil sie sowohl groß als klein seyn können, ohne ihre consonirende Eigenschaft zu verlieren, da hingegen kein Ende der vollkommenen Consonanzen von seiner Stelle verrückt werden kann, ohne daß sie die Eigenschaft der Dissonanzen annehmen.

**Unvollkommener Tonchluß**, s. Halbcadenz.

**Ut**. Eine der sieben Sylben, womit Guido seine Hexachorde bezeichnet, und zwar die erste, welche jederzeit auf den Grundton einer Hexachords fiel. \*) **S. Solmisation**. Die modernen Solmisationen bezeichnen mit der Sylbe *ut* jederzeit den Ton *c*.

**Ut diesis**, oder **Ut dies**. So nennet die neuern Solmisationen den Ton *cis*.

**Ut fa**. Man bezeichnete mit diesen Sylben in der Solmisation diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone *c* anstatt der Sylbe *ut* die Sylbe *fa* gesetzt werden mußte. Auf dem Tone *c* war diese Mutation nothwendig, wenn man in absteigender Tonfolge aus dem Hexachorde des Tones *c* (in welchem auf dieses *c* die Sylbe *ut* fällt) in das Hexachord des Tones *g* überging. Siehe Fig. 1.

Weil in diesem Falle der in das Hexachord von *g* übergehende Ton *c* das obere Ende des halben Tones *h c* ausmacht, so mußte auf denselben statt der Sylbe *ut* die Sylbe *fa* fallen.

Gleiche Verwandtschaft hatte es mit dem Tone *f*, wenn sich die Folge der Töne in absteigender Ordnung aus dem Hexachorde des Tones *f* in das Hexachord von *c* bewegte, wie man aus dem Schema bey Fig. 2. sieht.

jenigen, die ihren Unterscheidungscharakter durch den unterhaltenen Ton erhalten; denn die vierte Stufe ist ebenfalls ein so genannter Leitton, wovon oben in der Folge des Textes gehandelt wird.

\*) In dem so genannten *cantu naturali* wurde mit der Sylbe *ut* der Ton *c* bezeichnet; im *cantu durali* bezeichnete man damit den Ton *g*, und im *cantu b molli* den Ton *f*.

Fig. 1. la a  
sol g  
fa f  
mi c  
re d  
ut c — c fa  
h mi  
a re  
g ut.

Fig. 2. la d  
sol c  
fa b  
mi a  
re g  
ut f — f fa  
c mi  
d re  
c ut.

Ut re. bezeichnete in der alten Colmisation diejenige Veränderung der Sylben, nach welcher man auf dem Tone g nicht ut, sondern re, singen mußte. Der Fall, bey welchem dieses notwendig wurde, war dies

fer, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von g in das Hexachord von f herab ging, als

fa c  
mi h b fa  
re a — a mi  
ut g — g re  
— f ut.

Ut sol. Diese beyden Sylben bezeichnen in der Colmisation diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone g oder c nicht mehr ut, sondern sol, gesungen werden mußte. Ging die Melodie in abwärts stesiger Tonfolge aus dem Hexachorde des Tones g in das Hexachord von c, so würde auf dem Tone g die Sylbe sol gesungen. Eben dieses geschah auf dem Tone c, wenn sich die Melodie aus dem Hexachorde von c abwärts in das Hexachord von f bewegte. Siehe die beyden Schemata, die sich in dem Artikel Sol ut befinden.

### B.

**Variationen, Variazioni.** Man versteht darunter eine mehrmalige unmittelbare Wiederholung eines kurzen Constücks, wobey die Melodie jedesmal durch Verschiedenheit der Zergliederungen ihrer Hauptnoten und der damit in Verbindung gebrachten durchgehenden und Nebennoten verändert wird, jedoch ohne dabey die Aehnlichkeit mit der Hauptmelodie ganz zu vermischen.

Man bedient sich solcher Variationen sowohl als für sich bestehende Constücke zum Privatvergnügen, als auch in Verbindung mit andern Sätzen in größern Constücken, wie z. B. in den Sonaten, Concerten, und Sinfonien.

Sollen dergleichen Veränderungen gute Wirkung thun, so muß man 1) zu der zu variirenden Melodie einen cantablen Gesang wählen, der schon an und für sich selbst Interesse hat, und der zugleich so beschaffen ist, daß er sich dem Gedächtnisse leicht einprägt, 2) müssen die Veränderungen in Ansehung

ihres besondern Charakters abweichend seyn, das heißt, es dürfen nicht lauter schwärmende oder brüllende Veränderungen unmittelbar auf einander folgen, sondern zwischen zwey oder mehrere brillante muß immer wieder eine von sanfterm Charakter eingeschoben werden, und 3) muß die Aehnlichkeit mit der Hauptmelodie in jeder Veränderung in so weit beygehalten werden, daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers dadurch gefesselt wird; denn sobald diese Aehnlichkeit verloren geht, sobald hört gemeinlich auch das Interesse für die Veränderungen auf, und sie bekommen das Ansehen willkürlich an einander gereihter Sätze, die nichts mit einander gemein haben, und von deren Dazw. und Folge man sich keine Ursache denken kann.

Vasen oder Epheten, waren Vertiefungen oder Nischen in den Schauspielhäusern der alten Griechen und Römer, wodurch der Schall sehr merklich verstärkt wurde. Man

weiß heut zu Tage nicht mehr, wie sie eigentlich beschaffen gewesen sind.

**Vaudeville.** Ein Lied, welches gewöhnlich über scherzhaftige oder satirische Gegenstände gemacht wird. Das Vaudeville gehört, wie Rousseau bekämpfet, ausschließlich den Franzosen zu, und die Melodie ist nach eben diesem Autor gemeiniglich wenig musikalisch. Man bemerkt daran, spricht er, gewöhnlich weder Besinnung, noch Gesang, noch Rhythmus. \*) In diesem Urtheile erscheint jedoch Rousseau, wie gewöhnlich, als ein Verächter der Musik seiner Landsleute; denn es sind unter uns dergleichen Tonstücke bekannt, welche dieser Vorwurf nicht trifft.

In dem Artikel Liederspiel findet man den Charakter dieser Gattung des Liedes weitläufiger beschrieben.

**Veloce.** schnell, geschwinde, bedeutet eben so viel, wie Presto.

**Volocissimo.** bedeutet das nemlichste, was prestissimo anzeigt, nemlich die geschwindeste Bewegung des Taktes.

**Veni fanote spiritus.** Dieser in deutscher Uebersetzung noch jetzt gebräuchliche Kirchengesang, ist einer der ältesten, die sich aus der Vorzeit erhalten haben. Er soll von dem französischen Könige Robert im Jahre 1003 verfertigt worden seyn.

**Ventil,** heißt in der Orgel eine jede Klappe, wodurch dem Winde das Eindringen in einen Theil des Werkes geöffnet oder verschlossen werden kann. Es giebt in einem solchen Werke sehr verschiedene Arten solcher Klappen, als 1) Cancellenventile, wodurch der Wind aus dem Windkasten in diejenigen Fächer oder Cancellen der Lade eingelassen wird, auf welchen das für jede Taste bestimmte Pfeifwerk steht; 2) Sperrventile, durch welche dem Winde der Eingang in eine Windlade, oder in einen besondern Windkanal geöffnet oder verschlossen wird; 3) Gangventile, die an der

untern Platte der Balge befindlich sind, und die, indem der Balg von neuem Luft schöpfen soll, von dem Drucke der äußeren Luft geöffnet, aber hernach, wenn der Balg Luft geschöpft hat, von dem Drucke der im Balge befindlichen Luft verschlossen werden u. s. w. Vor Zeiten nannte man auch die Klappen an den Blasinstrumenten Ventile. Veränderungen, s. Variagionen.

**Verbindung oder Copulation der Verhältnisse.** Unter der Copulation der Intervallenverhältnisse, die von einigen Theoretikern auch die Multiplikation derselben genannt wird, versteht man dasjenige Verfahren, mittelst dessen zwey oder mehr Verhältnisse dergestalt an einander gereiht werden, daß das zweyte Glied des voranstehenden Verhältnisses zugleich das erste Glied des nachfolgenden Verhältnisses ausmacht; so findet man z. B. in den Zahlen 30 : 24 : 20 das Verhältniß der großen und kleinen Terz, die beyde in höhern Zahlen ausgedrückt sind, \*\*) copulirt, denn die Zahlen 30 : 24 stellen das Verhältniß der großen Terz, 24 : 20 hingegen das Verhältniß der kleinen Terz vor. Weil nun diese beyden copulirten Intervallen, nemlich die große und kleine Terz zusammen eine reine Quinte ausmachen, so stellen die beyden äußersten Glieder dieser copulirten Verhältnisse (30 : 20) das Verhältniß der reinen Quinte vor.

Die Copulation der Verhältnisse kann auf zweyerley Art geschehen, entweder mittelst der Multiplikation, oder mittelst der Regel de Tri.

Durch Hilfe der Multiplikation wird sie auf folgende Art verrichtet. Man schreibt die beyden Verhältnisse, welche copulirt werden sollen, dergestalt unter einander, daß die höhern Zahlen derselben voran zu stehen kommen; z. E. wenn die große und kleine Terz copulirt werden sollen, auf folgende Art, große

\*) S. dessen Dictionnaire de Musique, den Artikel Vaudeville.

\*\*) Wie solche Verhältnisse, die in höhern Zahlen ausgedrückt sind, auf ihre Wurzelzahlen reducirt werden, findet man in dem Artikel Reduktion der Verhältnisse.

$$\begin{array}{l} \text{große Terz} = 5 : 4 \\ \text{kleine Terz} = 6 : 5 \end{array}$$

Sodann multiplicirt man

- 1) die beyden ersten Glieder, (in diesem Falle 5 mit 6) dadurch erhält man die höchste Zahl, die zu dieser Verbindung nöthig ist, und die das erste Glied desjenigen Verhältnisses giebt, an welches ein anderes Verhältniß angetrethet werden soll; (nemlich in dem angenommenen Falle die Zahl 30, als das erste Glied des Verhältnisses der großen Terz;) alsdenn wird
- 2) das zweyte Glied des ersten Verhältnisses mit dem ersten Gliede des zweyten multiplicirt; (in unserm Falle 4 mit 6) hierdurch kömmt die mittlere Zahl zum Vorscheine, die das zweyte Glied des ersten, und zugleich das erste Glied des zweyten Verhältnisses vorstellet; (hier die Zahl 24) endlich wird auch
- 3) das zweyte Glied des ersten Verhältnisses mit dem zweyten Gliede des andern multiplicirt; (hier 4 mit 5) das dadurch zum Vorscheine kommende Produkt (hier 20,) giebt das zweyte Glied desjenigen Intervalles, welches an das vorhergehende copulirt worden ist. \*)

Die Copulation der großen und kleinen Terz hat demnach in der Berechnung folgende Gestalt:

$$\begin{array}{l} o e = 5 : 4 \\ o g = 6 : 5 \\ \hline 30 : 24 : 20 \\ o : e : g \end{array}$$

Auf eben diese Art werden alle übrige Intervallenverhältnisse copulirt; z. die reine Quarte und große Terz,

$$\begin{array}{l} a f = 4 : 3 \\ f a = 5 : 4 \\ \hline 20 : 15 : 12 \\ o : f : a \end{array}$$

oder die Quinte und Quarte; als

$$\begin{array}{l} C G = 3 : 2 \\ G c = 4 : 3 \\ \hline 12 : 8 : 6 \\ C : G : c \end{array}$$

Soll aber die Copulation der Intervallenverhältnisse vermittelst der Regel de Tri verrichtet werden, so muß man das erste Glied des ersten Verhältnisses durch eine beliebige, aber leicht theilbare große Zahl vorstellen; zu dieser großen Zahl sucht man 1) das zweyte Glied dieses ersten Verhältnisses durch die Regel de Tri. Weil nur dieses gefundene zweyte Glied des ersten Verhältnisses zugleich das erste Glied desjenigen Verhältnisses vorstellen muß, welches an jenes copulirt werden soll, so setzt man 2) diese gefundene Zahl wieder als das erste Glied des zweyten Verhältnisses an, und sucht dazu das zweyte Glied ebenfalls durch die Regel de Tri.

Ein Beispiel wird dieses deutlicher machen.

Gesetzt, man will das Verhältniß der großen Terz 5 : 4, und das Verhältniß der kleinen Terz 6 : 5 vermittelst der Regel de Tri copuliren, so stellet man das größere Glied der großen Terz, nemlich die Zahl 5, durch eine hohe Zahl vor, z. E. durch 300. Nun sucht man zu dieser Zahl das zweyte Glied der großen Terz, das heißt, man sucht diejenige Zahl, die sich zu 300 eben so verhält, wie 4 zu 5, und dieses findet man, wie anderswo gezeigt wird, \*\*) durch die Regel de Tri;

$$\begin{array}{r} 5 : 4 : 300 \\ \hline 4 \\ \hline 1200 \\ 5 \overline{) 1200} \\ \hline 240 \end{array}$$

Die Zahl 240 giebt also das zweyte Glied der großen Terz, im Falle das erste Glied durch 300 dargestellt ist. Weil nun in der Copulation dieses zweyte Glied der großen Terz zugleich das erste Glied der kleinen Terz vorstellen soll, so

\*) Zugleich aber auch das zweyte Glied desjenigen Intervalles, welches durch die Copulation der beyden Verhältnisse zum Vorscheine gekommen ist, nemlich in dem oben angenommenen Falle, das zweyte Glied zum Verhältnisse der Quinte, als 30 : 20.

\*\*) In dem Artikel Verhältniß der Intervallen.

sucht man nun auch zu der Zahl 240 das zweyte Glied der kleinen Terz, das ist, man sucht durch die Regel de Tri diejenige Zahl, die sich zu 240 eben so verhält, wie 5 zu 6; k. E.

$$\begin{array}{r} 6 : 5 : 240 \\ \hline 5 \\ \hline 1200 \\ 6) \hline 200 \end{array}$$

Die Zahl 200 ist also das zweyte Glied des Verhältnisses der kleinen Terz, im Falle das erste Glied durch 240 ausgedrückt wird, folglich hat die Copulation der großen und kleinen Terz, wenn 300 zum höchsten Gliede angenommen wird, folgende Gestalt: \*)

$$\begin{array}{r} 300 : 240 : 200 \\ c : e : g. \end{array}$$

Die Berechnung dieser Copulation der großen und kleinen Terz hat daher folgende Form:

$$\begin{array}{r} c e = 5 : 4 : 300 = c \\ \hline 4 \\ \hline 1200 \\ 5) \hline e g = 6 : 5 : 240 = e \\ \hline 5 \\ \hline 1200 \\ 6) \hline 200 = g \end{array}$$

Man wird nun von selbst einsehen, daß an diese Verhältnisse noch andere copulirt werden können; denn gesicht, man will noch eine große Terz daran copuliren, um in den beyden äußersten Gliedern der Copulation die große Septime c h zu erhalten, so sucht man auf die vorhin angezeigte Art zu der Zahl 200 das zweyte Glied der großen Terz, als:

$$\begin{array}{r} 5 : 4 : 200 \\ \hline 4 \\ \hline 800 \\ 5) \hline 160 \end{array}$$

folglich erhält man die drey copulirten Terzen in folgender Form:

$$\begin{array}{r} 300 : 240 : 200 : 160 \\ c : e : g : h. \end{array}$$

Hier stellen nun nicht allein das erste und zweyte, und das dritte und vierte Glied, das Verhältniß der großen Terz, und das zweyte und dritte das Verhältniß der kleinen Terz vor, sondern das erste und dritte, und das zweyte und vierte Glied enthalten zugleich das Verhältniß der reinen Quinte, und die beyden äußersten Glieder das Verhältniß der großen Septime. Uebrigens ist hierbey noch zu bemerken, daß, je mehr Verhältnisse copulirt werden sollen, desto größer muß die Zahl zum ersten Gliede der Copulation genommen werden. \*\*)

Auf eine ähnliche Art lassen sich nun alle Stufen einer ganzen Tonleiter an einander reihen. Der Kürze wegen will ich hier nur von der Copulation der diatonischen Tonleiter, nach den reinen Verhältnissen der Intervallen, noch einige Bemerkungen beyfügen.

Gesetzt, man nimmt bey dieser Copulation der diatonischen Tonleiter die Zahl 180 zum höchsten Gliede, oder zu der höhern Zahl des Verhältnisses der Oktave an, so heiße es nun: Der große Ton (c d) ist gleich 9 : 8, welche Zahl giebt dieses Verhältniß zu 180? oder kürzer

c d giebt also 9 : 8, was giebt 180?

$$\begin{array}{r} 8 \\ \hline 1440 \end{array}$$

Antwort, 160

\*) Steht man bey dieser Copulation das höchste Glied durch die Zahl 30 vor, so erhält man die copulirten Verhältnisse, wie oben bey der Multiplikation, in der Form 30 : 24 : 20.

\*\*) Es verziehet sich aber von selbst, daß nicht jede große Zahl, die man annimmt, so beschaffen ist, daß die Verhältnisse ohne Bruchtheile vorgesezier werden können; es muß daher eine Zahl zum höchsten Gliede gewählt werden, die zu der vorhandenen Copulation spießlich ist, wenn man Wärschen entgegen will, die deswegen nicht brauchbar sind, weil das Verhältniß eines Intervalls schon selbst Bruchtheile einer ganzen Saite vorzieht.

Der große Ton  $c$   $d$  giebt also  
180 : 160. Nun heißt es weiter:  
der kleine Ton

$d$   $e$  giebt 10 : 9, was giebt 160 ?

$$\begin{array}{r} 9 \\ \hline 1440 \end{array}$$

Antwort, 144

180 : 160 : 144 : 135 : 120 : 108 : 96 : 90  
e : d : c : f : g : a : h : c

Gegen den Grundton  $C$  verhält sich also

- $d$ , als großer Ton, wie 9 : 8.
- $e$ , als große Terz, wie 5 : 4.
- $f$ , als reine Quarte, wie 4 : 3.
- $g$ , als reine Quinte, wie 3 : 2.
- $a$ , als große Sexte, wie 5 : 3.
- $h$ , als große Septime, wie 15 : 8.
- $c$ , als Oktave, wie 2 : 1.

Gegen den Ton  $D$  hingegen verhält sich

- $e$ , als kleiner Ton, wie 10 : 9.
- $f$ , als kleine Terz, wie 32 : 27.
- $g$ , als reine Quarte, wie 4 : 3.
- $a$ , als reine Quinte, wie 40 : 27.
- $h$ , als große Sexte, wie 5 : 3.
- $c$ , als kleine Septime, wie 16 : 9.
- $d$ , als Oktave, wie 2 : 1.

Hier erscheinen nun die kleine Terz  $d$   $f$ , in dem Verhältnisse 32 : 27, und die Quinte  $d$   $a$ , in dem Verhältnisse 40 : 27, und auch die kleine Septime  $d$   $c$ , in dem Verhältnisse 16 : 9, um ein syntonisches Komma zu klein, \*) und geben, weil unser Ohr besonders die consonirenden Intervalle, die um ein ganzes syntonisches Komma zu groß oder zu klein sind, nicht vertragen kann, einen abermaligen Beweis \*\*) von der Nothwendigkeit der Temperatur der Töne; und nun wird man sich erklären können,

warum z. B. in dem Artikel  $A$  behauptet wurde, daß der Ton  $a$  als Sexte zu dem Grundton  $C$  um das Verhältniß  $\frac{160}{161}$  höher genommen werden müsse, damit die Quinte  $d$   $a$  nicht um ein ganzes Komma, sondern nur um das kleine Verhältniß  $\frac{161}{162}$  zu tief wird, dessen Mangel sich unser Ohr bey einer reinen Quinte gefallen läßt.

Die übrigen Intervalle des Schemas wird man nun von selbst leicht  
F f f 2

\*) Weil nemlich in dem Schema der copulirten Tonleiter auf  $d$  die Zahl 160, auf  $f$  aber die Zahl 135 fällt; denn 160 : 135 in die Wurdezahlen reducirt, geben 32 : 27. Die nemliche Beschaffenheit hat es auch mit dem Verhältnisse der Quinte  $d$   $a$ ; auf  $d$  fällt die Zahl 160 und auf  $a$  die Zahl 108, und 160 : 108 auf die Wurdezahlen reducirt geben 40 : 27. S. Reduktion der Verhältnisse. Die Ursache aber, warum diese Intervalle hier um ein syntonisches Komma zu klein sind, ist die Verschiedenheit des großen und kleinen ganzen Tones, die man sich nach Anleitung der Artikel Addition und Subtraction der Verhältnisse leicht wird erklären können.

\*\*) Andere Beweise von der Nothwendigkeit der Temperatur der Töne sind nemlich schon in den Artikeln Temperatur und Tonsystem angezeigt worden.

unter einander vergleichen können. Gesetzt aber, man will die sechste Stufe a, auf welche die Zahl 108 fällt, mit dem fünf Stufen höher liegenden Tone e vergleichen, um zu erfahren, ob dieses Schema die Quinte a e rein vorstellet, so muß man entweder die auf a fallende Zahl 108 verdoppeln, oder die auf dem tiefern e vorkommende Zahl halbiren, damit man nicht außer die Grenzen der Oktave schreitet; oder man muß, wenn man dieses nicht thun will, von den über den Tönen d und e stehenden Zahlen das Verhältnis der Oktave abzihen, sonst erhält man statt des Verhältnisses der Quinte, das Verhältnis der Quarte, weil eine umgekehrte Quinte eine Quarte ausmacht.

**Verbindungssakorde.** Die Dreyklänge einer jeden Tonart auf ihrem Grundtone und auf, ihrer vierten und fünften Stufe machen mit ihren Umkehrungen eigentlich die vollkommenste Harmonie der Tonart aus. \*) Der Gebrauch dieser Akorde würde aber bey unsern ausgeführten Konzisten viel zu einformig seyn, wenn nicht andere harmonische Verbindungen der Töne vorhanden wären, durch welche diese der Tonart gleichsam wesentliche Akorde in verschiedene Wendungen und Verbindungsarten gebracht werden könnten. Hierzu bedient man sich nicht allein der dissonirenden Akorde überhaupt, vermittelt welcher die wesentlichen auf mannigfaltige Arten verbunden werden können, sondern auch derjenigen Dreyklänge mit ihren Umkehrungen, die in der Harmonie der Tonart gleichsam nur zufällig vorhanden sind. Es giebt nemlich in jeder Tonart außer den oben angezeigten Dreyklängen noch andere, welche, harmonisch betrachtet, als ganz zufällig angesehen werden können, denn die ganze Tonart mit allen ihren Tönen ist schon in den Dreyklängen auf ihrem Grundtone und auf der vierten und fünften Stufe enthalten, z. E. in c dur, in den Dreyklängen c e g, f a c und g h

d. Bildet man aus den Tönen dieser drey Dreyklänge die Konleiter c d e f g a h — c, so enthalten diese Töne noch außer den Dreyklängen, aus welchen sie entstanden sind, auch die Dreyklänge d f a, e g h und a c e auf eine gleichsam zufällige Art; und auch diese zufälligen Dreyklänge mit ihren Umkehrungen werden dazu gebraucht, um jene wesentlichen in mannigfaltige Verbindungen zu bringen. Weil nun sowohl für diese Dreyklänge mit ihren Umkehrungen, als auch für die dissonirenden Akorde noch kein allgemeiner Ausdruck in der Theorie angenommen worden ist, wodurch man sie von den wesentlichen Akorden der Tonart als diejenigen unterscheiden könnte, durch welche jene in eine mannigfaltige Verbindung gebracht werden können, so habe ich mich hin und wieder zu ihrer Bezeichnung des Ausdrucks Verbindungsakorde bedient, um weitläufiger Erklärungen überhoben zu seyn.

**Verbotene Quinten und Oktaven, s. Quinte.**

**Verdeckt,** wird als Kunstwort auf doppelte Art gebraucht; 1) bedient man sich desselben bey dem Fortschritte zweyer Stimmen zu einer vollkommenen Consonanz in der geraden Bewegung, bey welchem, wenn der Raum zwischen dieser vollkommenen Consonanz und zwischen dem vorhergehenden Intervalle ausgefüllt wird, die so genannten verdeckten Oktaven oder Quinten entstehen, woron in dem Artikel Quinte weitläufiger gehandelt worden ist; 2) bezeichnet es bey dem Traktamente der Geigeninstrumente, daß der Ton einer bloßen Saite nicht vermittelt dieser bloßen Saite, sondern auf der tiefern Saite durch das Aufsagen eines Hintersatzes, in:ornit wird; s. Verdeckt.

**Verdoppelung.** Dieser Ausdruck ist in der Orgelkunst gebräuchlich, und bezeichnet den gleichzeitigen Gebrauch eines Tones in zwey verschiedenen Stimmen, oder den doppelten Gebrauch eines Intervalles aus einem zum Grunde liegenden Akorde. Alle consonirenden Akorde

\*) E. Tonart.

de bestehen nur aus drey verschiede-  
nen Tönen; es muß daher bey  
ihrem Gebrauche in dem vierstim-  
migen Satze bald in dieser, bald  
in jener Stimme ein Ton eines  
solchen Akkordes verdoppelt werden,  
wenn jede Stimme ihre eigenthüm-  
liche Melodie erhalten soll. So ist  
z. B. in folgendem Satze



in dem ersten Dreiklange c e g in  
der Violen, und in dem darauf fol-  
genden Sextenakkorde f a d in der  
ersten Violine, der Grundton ver-  
doppelt. Ueberdies trifft es sich sehr  
oft, daß sowohl in dem dreystimmigen  
Satze aus den consonirenden,  
und in dem vierstimmigen Satze  
aus den dissonirenden Akkorden  
ein Intervall ausgelassen, und  
statt dessen ein anderer Ton des  
Akkordes verdoppelt werden muß,  
wenn theils die Mittelstimmen et-  
was fließenden Gesang erhalten,  
theils fehlerhafte Oktaven, oder  
Quintenfolgen vermieden werden  
sollen. So ist z. B. in folgenden  
Sätzen

Fig. 1.



Fig. 2.



bey Fig. 1. in dem Sextenakkorde  
f a d die Terz ausgelassen, und der  
Grundton verdoppelt, bey Fig. 2.  
hingegen fehlt in dem ersten Sex-  
tenakkorde die Sexte, statt welcher  
die Terz verdoppelt worden ist, um  
die Mittelstimme in einem stufen-  
weisen Fortschritte zu erhalten, und  
in derselben Övränge zu vermeiden,  
wodurch sie ihres sanften Flusses be-  
raubt würde. Bey dem folgenden  
Satze hingegen,



muß in dem Dreiklange d f a die  
Quinte a deswegen ausgelassen, und  
statt derselben der Grundton ver-  
doppelt werden, weil sonst eine feh-  
lerhafte Quintenfolge \*) entstehen  
würde; nemlich



\*) e. Quinte.

Aus eben diesen Ursachen wird in dem vierstimmigen Satze auch aus den vierstimmigen dissonirenden Akkorden oft ein Intervall ausgelassen, und statt dessen ein anderes verdoppelt, wie z. B. bey Fig. 3. wo die Quinte aus den Septimenakkorden wegen der Fortbewegung der Melos die der Mittelstimmen weggelassen, und dafür der Grundton verdoppelt

ist; oder wie bey Fig. 4. wo in dem Septimenakkorde o g h d die Auslassung der Quinte, und in dem Sextquintenakkorde g h d o die Auslassung der Terz, und statt dieser Intervallen die Verdoppelung des Grundtones, wegen der Vermeidung fehlerhafter Quinten; und Oktavenfolgen nothwendig gemacht wird.

Fig. 3.

Fig. 4.

Man wird schon aus diesen wenigen Beyspielen die Folge ziehen können, wie wichtig in dem Satze die Verdoppelung der Intervallen sey. Es entsteht daher die Frage, ob jedes Intervall eines Akkordes ohne Unterschied verdoppelt werden könne, oder wenn dieses nicht statt findet, welche Intervallen es sind, die eine Verdoppelung zulassen?

Wenn wir bey der Beantwortung dieser Frage voraussetzen, daß in keinem dissonirenden Akkorde das dissonirende Intervall verdoppelt werden darf, weil theils die Dissonanzen bey ihrer Verdoppelung eine zu grolle Wirkung äußern, theils und hauptsächlich aber, weil bey der

Auflösung derselben entweder fehlerhafte Oktavenfolgen entstehen würden, oder eine solche Dissonanz in einer Stimme gar nicht (oder ganz ihrer Natur zuwider) aufgeset werden könnte, so ist die Kenntniß der übrigen der Verdoppelung fähigen Intervallen keiner großen Weitsäufigkeit ausgelegt, denn die Natur scheint uns selbst die Regeln der Verdoppelung der Intervallen in dem Mittlingen der Töne an die Hand zu geben. Man stimmt darinne überein, daß man in jedem angegebenen tiefen Tone, unter andern Tönen, die wahrscheinlich in demselben zugleich erklingen, vorzüglich die Töne seines harten har-

monischen Dreyklanges, und zwar einige derselben doppelt, mitklingen höre. So erklingen z. B. wenn das große C auf einem Instrumente angegeben wird, in demselben zugleich folgende Töne,



die mitklingenden  
Töne.

der angegebene Haupt-  
ton.

und hieraus lassen sich die Regeln der Verdoppelung sehr leicht ableiten.

Weil in dieser natürlichen Zusammenstimmung der Töne des Dreyklanges der Ton c dreyimal, die Quinte g zweymal, die Terz e aber nur einmal vorhanden ist, so kann man daraus folgern, daß bey jedem vollkommenen Dreyklange die Oktave des Grundtones das erste und schicklichste Intervall sey, welches zur Verdoppelung eines Tones derselben angewendet werden kann. Weil aber auch in der angezeigten mitklingenden Zusammenstimmung der Töne die Quinte doppelt vorhanden ist, so kann auch diese, wenn der Verdoppelung des Grundtones Hindernisse sich in den Weg legen, sehr schicklich verdoppelt werden. Die Terz hingegen ist unter diesen fünf mitklingenden Tönen nur einmal vorhanden; die Sympathie der Töne zeigt uns daher deutlich, daß die Terz des Dreyklanges das unschicklichste Intervall zur Verdoppelung sey. Die Erfahrung stimmt mit diesen aus dem Mitklingen der Töne hergeleiteten Regeln der Verdoppelung vollkommen überein, denn man findet, daß in einem Dreyklange bey der Verdoppelung des

Grundtones sowohl als bey der Verdoppelung der Quinte, die nur einmal vorhandene Terz (besonders die große) immer genugsam durchsicht, so daß sich der Dreyklang in seiner ganzen Vollkommenheit behauptet. Daher verdoppelt man nie in einer Hauptstimme ohne besondere Ursachen (zumal in der guten Zeit des Taktes) die große Terz eines Dreyklanges, weil sie durch diese Verdoppelung zu scharf hervorsticht, und verursacht, daß man den Grundton und die Quinte in der ganzen Zusammenstimmung zu matt höret. Mit der Verdoppelung der Terz eines weichen Dreyklanges, die als kleine Terz weniger Schärfe äußert, als die große, nimmt man es nicht so genau, besonders wenn sie als Grundton des Sextenakkordes im Basse steht.

Weil nun der Sextenakkord nichts anders ist, als eine Verwechslung der Töne des Dreyklanges, bey welcher die Terz des Dreyklanges in die Grundstimme zu stehen kömmt, und woben die Sexte den Grundton, die Terz aber die Quinte des Dreyklanges vorstellt, so folgt hieraus, daß die Sexte das erste und schicklichste Intervall dieses Akkordes zur Verdoppelung sey, daß aber auch die Terz desselben, so wie im Dreyklange die Quinte, gar sählig verdoppelt werden könne. Mit dem Grundtone des Sextenakkordes hat es eben die Beschaffenheit, wie mit der Terz des Dreyklanges, das heißt, er wird, besonders wenn er aus der großen Terz eines harten Dreyklanges entsprungen ist, ohne besondere Ursache im Saße \*) nicht verdoppelt. Diese Ursachen, wodurch der Tonseher bewogen wird, dabey eine Ausnahme zu machen, können sehr verschieden seyn; es kann wegen der bessern Melodie einer Mittelstimme, wegen einer vorhandenen Nachahmung u. d. gl. geschehen.

\*) Bey der Ausführung einer Generalbassstimme macht es die Einschränkung der Spannung der rechten Hand nöthig, daß der Grundton des Sextenakkordes öfterer als im Saße verdoppelt werden muß, doch vermeidet man diese Verdoppelung, wenn der Grundton des Sextenakkordes der unterhalb Ton der Tonart ist, der als Keiton gern in außen Stimmen in die Tonica tritt. Noch unschicklicher wird aus eben dieser Ursache die Verdoppelung des Grundtones eines Sextenakkordes, wenn er ein zufälliges Besetzungsgeschehen vor sich hat.

Da in dem Tertquartenakkorde die Quarte den Grundton des Dreys klanges vorstellet, so sollte eigentlich aus dem Vorhergehenden folgen, daß in diesem Akkorde die Quarte das schicklichste Intervall zur Verdoppelung sey; allein es wird dabey bloß der Grundton verdoppelt, weil Tertze und Quarte in diesem Satze einz eingeschränkten Fortgang haben und gewöhnlich als Aufhaltungen der Quinte und Terz gebraucht werden, und eben daher keine Verdoppelung vertragen. Weil jedoch die Quarte dieses Akkordes in verschiedenen Fällen eine Stufe aufwärts treten kann, so kömmt zuweilen der Fall vor, daß sie verdoppelt wird; und nach dem Anschläge in einer Stimme eine Stufe abwärts, in der andern aber eine Stufe aufwärts tritt, wie man davon in dem vorhergehenden Satze bey Fig. 4. ein Veyerspiel findet.

Wie der Verdoppelung der Intervallen in dissonirenden Akkorden hat es eben die Bewandniß wie in den consonirenden. Es ist schon vorher erinnert worden, daß ein dissonirendes Intervall nicht verdoppelt werden darf; nun mag man die Dissonanz als einen Vorhalt, oder die dissonirende Zusammenstimmung als einen für sich bestehenden oder besondern Akkord betrachten, so ist in beiden Fällen ein Dreysklang oder eine Umkehrung desselben damit verbunden, wodurch das zur Verdoppelung mehr oder minder schickliche Intervall bestimmt wird.

**Vergleichung der Verhältnisse.** In der mathematischen Klanglehre oder in der Canonik kömmt der Fall vor, daß die Größe der Verhältnisse zweyer Intervallen verglichen, und der Unterschied zwischen beyden bestimmt werden muß. Wenn man z. B. die große Terz c e harmonisch theilet, als \*)

c	:	e	
5	:	4	
10	:	9	:
90	:	80	:
e	:	d	:
72	:	80	:
		c	**)

zueignet, so heißt dieses nichts anders, als daß die ganze Saite des Tones c in neun gleiche Theile getheilt werden soll, und daß alsdenn acht solche Theile den Ton d hervorbbringen; oder mit andern Worten:  $\frac{8}{9}$  der Saite c geben den Ton

d. Daher kömmt es auch, daß die Vergleichung zweyer Verhältnisse vermittelt einer sehr gewöhnlichen Rechnungsart mit Brüchen verrichtet werden muß. Man bringt nemlich die zwey zu vergleichenden Verhältnisse als Brüche unter einen gemeinschaftlichen Nenner, alsdenn bezeichnet der kleinste Zähler das größte Verhältniß, und beyde Zähler zusammen genommen stellen den Unterschied zwischen den beyden zu vergleichenden Verhältnissen vor. Diese Berechnung geschieht auf folgende Art. Man setzt die beyden Verhältnisse, die verglichen werden sollen, als Brüche vorgestellt, neben einander, und zieht darunter eine Linie, z. E.

$$\frac{8}{9} \quad \frac{9}{10}$$

sodann multiplicirt man den Zähler und Nenner des ersten Verhältnisses oder Bruches mit dem Nenner des andern Bruchs; hernach wird auch der Zähler und Nenner des zweyten Verhältnisses mit dem Nenner des ersten multiplicirt, als

$$\frac{8}{9} \quad \frac{9}{10}$$

$$\frac{80}{90} \quad \frac{81}{90}$$

Hierdurch ist nun berechnet, daß das Verhältniß 8 : 9 gleich ist 80 : 90, und das Verhältniß 9 : 10 gleich ist dem Verhältnisse 81 : 90, und daß also, wenn die ganze Saite in 90 Theile getheilt wird, 80 solche Theile die Größe des Tones c d, 81 solche Theile aber die Größe des Tones d e hervorbbringen.

Nach der schon oben angezeigten Regel ist nun dasjenige von beyden Verhältnissen das größte, welches den kleinsten erweiterten Zähler hat; folglich ist der Ton c d größer, als der Ton d e, weil jener

gleich ist  $\frac{80}{90}$ , dieser aber  $\frac{81}{90}$ . Allein hier scheint ein offener Widerspruch vorhanden zu seyn, denn  $\frac{81}{90}$

ist ja augenscheinlich mehr als  $\frac{80}{90}$ , und mithin sollte ja das letzte Verhältniß den kleinen, nicht aber den großen ganzen Ton bezeichnen? Dieser Widerspruch ist nur scheinbar; allerdings giebt eine Saite von  $\frac{81}{90}$  etnen größern oder tiefern

Ton, als wenn sie nur  $\frac{80}{90}$  enthielt.

Wenn aber nun auf die Saite d  $\frac{81}{90}$  oder der größere Zähler fiel, so wäre ja dieser Ton d tiefer, und rücte also dem Tone c näher, als in dem Verhältnisse  $\frac{80}{90}$ ; soll daher

der ganze Ton d gegen c der große ganze Ton seyn, so kann es nicht anders kommen, als daß er in Ansehung der Höhe von c weiter entfernt seyn, und also auf den Ton d der kleinere Zähler des Bruches fallen muß. Man darf also hier bey nicht außer Acht lassen, daß es bey der Entscheidung, welches das größere Intervall sey, bloß auf die größere Differenz zwischen den beyden erweiterten Zählern und ihrem gemeinschaftlichen Nenner ankomme; denn eben deswegen weil die Differenz von 80 zu 90 größer ist, als die Differenz von 81 zu 90, bezeichnet der kleinere Zähler 80 das größere Verhältniß.

Der gemeinschaftliche Nenner 90 war hier also bloß deswegen vorhanden, um die größere oder kleinere Differenz, welche die beyden erweiterten Zähler dagegen machen, zu versinnlichen. Wenn man nun bedenkt, daß der gemeinschaftliche Nenner jederzeit eine höhere Zahl ist, als die beyden Zähler, und daß folglich der kleinere Zähler gegen eine solche höhere Zahl jederzeit die größere Differenz mache, so bedarf man dieses gemeinschaftlichen Nenners gar nicht, und eben deswegen pflegt man auch den Unters

schied zwischen den beyden Verhältnissen, die man vergleicht, bloß vermittelt der beyden erweiterten Zähler vorzustellen; \*) und daher bezeichner man den Unterschied zwischen den beyden Verhältnissen 9 : 8 und 10 : 9 durch das Verhältniß 81 : 80, welches das syntantische Komma genannt wird.

In der Canonik gehet man gemeinlich bey der Vergleichung zweyer Verhältnisse kürzer zu Werke; man subtrahirt nemlich die beyden Verhältnisse auf die in dem Artikel Subtraktion beschriebene Art, und multiplicirt alsdenn, wenn man den gemeinschaftlichen Nenner wissen will, die beyden höhern Glieder der Verhältnisse, z. E.

$$\begin{array}{r} 9 : 8 \\ 9 : 10 \\ \hline 81 : 80. \end{array}$$

(90) der gemeinschaftliche Nenner.

Weil aber diese Art der Vergleichung schon viele Uebung voraussetzt, um dabey zu entscheiden, ob z. B. der Zähler 81 der erweiterte Zähler des Verhältnisses 9 : 8, oder des Verhältnisses 10 : 9 sey, so ist für Anfänger die vorhergehende Art einleuchtender, weil dabey die gleichartigen Brüche gerade unter einander zu stehen kommen.

Man wird nun hoffentlich beyde Berechnungsarten bey der Vergleichung nachstehender Verhältnisse ohne weitere Erklärung verstehen können.

Die Diesis verhält sich wie 128 : 125, und das syntantische Komma wie 81 : 80; es fragt sich daher, welches Verhältniß von beyden das größere sey, und wie viel der Unterschied zwischen beyden betrage?

\*) Die Ursache, warum man den gemeinschaftlichen Nenner bey solchen Vergleichungen gänzlich wegläßt, liegt zugleich auch mit in der Beschaffenheit der Subtraktion der Verhältnisse, denn man hätte den Unterschied zwischen den beyden Verhältnissen 9 : 8 und 10 : 9 auch erhalten, wenn man das Verhältniß des kleinen ganzen Tones von dem Verhältniß des großen abgezogen hätte, z. E.

$$\begin{array}{r} 9 : 8 \\ 9 : 10 \\ \hline 81 : 80. \end{array}$$

\*\*) E. Reduktion der Verhältnisse.

Erste Art der Berechnung, bey welcher die Verhältnisse als Brüche vorgestellt werden.

$$\begin{array}{r} 125 \quad 80 \\ \hline 128 \quad 81 \\ \hline 10125 \quad 10240 \\ \hline 10368 \quad 10368 \end{array}$$

Weil der kleinere Zähler 10125 unter dem Verhältniß  $\frac{125}{128}$  steht, so ist dieses Verhältniß größer, als das Verhältniß  $\frac{80}{81}$ , und der Unterschied zwischen beyden Verhältnissen ist das Verhältniß 10125 : 10240, welches, wenn man es auf seine Wurzelzahlen reducirt, \*\*) z. E.

$$\begin{array}{r} 10125 : 10240 \\ 5) \quad \hline 2025 : 2048 \end{array}$$

das Diastisma genannt wird.

Zweyte Art der Berechnung in Form der Subtraktion.

$$\begin{array}{r} 128 : 125 \\ 80 : 81 \\ \hline 10240 : 10125 \\ 5) \quad \hline 2048 : 2025, \text{ das Diastisma.} \\ (10368) \text{ der gemeinschaftliche} \\ \text{Nenner.} \end{array}$$

Sobald man einmal die Vergleichung solcher Verhältnisse völlig überschauen kann, so fällt es hernach auch nicht schwer, sich in andere, dem ersten Anscheine nach sehr verwickelte, Fälle zu finden, die vermittelt der Vergleichung der Verhältnisse aufgeklärt werden müssen. Es wird nichts weniger als überflüssig seyn, einen solchen Fall hier anzuführen.

Gesetzt, man habe in einer Berechnung der Verhältnisse so eben

das Verhältniß der übermäßigen Quarte f h, nemlich 45 : 32, und man wolle dazu das Verhältniß der kleinen Terz d f, nemlich 6 : 5 addiren, um die große Sexte d h und ihr Verhältniß 5 : 3 zu erhalten, z. E.

$$\begin{array}{r} f h = 45 : 32 \\ \text{und } d f = 6 : 5 \\ \hline 27\phi : 16\phi \end{array}$$

so beſtimmt man anſtatt des Verhältniſſes der großen Sexte 5 : 3 das Verhältniß 27 : 16. Hier entſtehet nun die Frage: Warum geben die Verhältniſſe der übermäßigen Quarte f h und der kleinen Terz d f in der Addition nicht das Verhältniß der großen Sexte, da doch d : f : h eine große Sexte ausmachen? Der ſicherſte Weg dieſer Urſache auf die Spur zu kommen iſt, daß man unterſucht, ob das gefundene Verhältniß größer oder kleiner ſey, als das eigentliche Verhältniß der großen Sexte, welches man zu erhalten hoffte, und wie viel die Differenz zwiſchen beyden betrage; z. E.

$$\begin{array}{r} \frac{16}{27} \quad \frac{3}{5} \\ \hline \frac{80}{135} \quad \frac{81}{135} \\ \text{oder} \\ \frac{27}{3} : \frac{16}{5} \\ \hline 81 : 80 \\ (135) \end{array}$$

Hieraus ſiehet man, daß das oben durch die Addition gefundene Verhältniß 27 : 16 größer iſt, als das eigentliche Verhältniß der großen Sexte 5 : 3, und zwar, daß es nun 81 : 80 oder um das ſyntoniſche Komma zu groß iſt. Dieſer Unterſchied hilft uns die Spur finden, warum die Addition der Verhältniſſe der übermäßigen Quarte und kleinen Terz das richtige Verhältniß der großen Sexte nicht geben kann, ohneachtet d f und f h eine große Sexte ausmachen. Das ſyntoniſche Komma, um wel-

ches das durch die Addition gefundene Verhältniß 27 : 16 größer iſt, als das Verhältniß der Sexte, iſt der Unterſchied zwiſchen dem großen und kleinen ganzen Tone, folglich muß in den beyden Verhältniſſen der übermäßigen Quarte und kleinen Terz ein großer ganzer Ton mehr als in der eigentlichen großen Sexte enthalten ſeyn. Und ſo iſt es auch. Die übermäßige Quarte beſtehet aus zwey großen und einem kleinen ganzen Tone; und die kleine Terz enthält ebenfalls einen großen ganzen Ton; \*) nichtin beſtimmt die große Sexte, die aus den Verhältniſſen der übermäßigen Quarte und kleinen Terz zuſammen verbunden wird, drey große ganze Töne und einen kleinen. Betrachtet man nun die Stufenfolge der großen Sexte in der Tonleiter, ſo beſtehet ſie jederzeit nur aus zwey großen und aus zwey kleinen ganzen Tönen; ſo enthält z. B. die große Sexte c a in c d und f g zwey große, und in d o und g a zwey kleine ganze Töne, ſo wie auch in der Sexte d h nur zwey große Töne, nemlich f g und a h, und die beyden kleinen, d o und g a enthalten ſind. Es kann daher nicht anders kommen, als daß die aus der übermäßigen Quarte und kleinen Terz zuſammengeſetzte große Sexte um das ſyntoniſche Komma zu groß iſt; weil durch die Verbindung, anſtatt zwey großer und zwey kleiner ganzen Töne, drey große und ein kleiner ganzer Ton in das Verhältniß derſelben gebracht worden ſind. Gleiche Bewandniß hat es auch, wenn man zwey kleine Terzen addirt; denn anſtatt daß ſie das Verhältniß der verminderten Quinte geben ſollten, weil z. E. h d und d f eine verminderte Quinte ausmachen, ſo erhält man dennoch ein Verhältniß, welches um das ſyntoniſche Komma zu groß iſt, weil durch die Verbindung zwey große ganze Töne in das Verhältniß der verminderten Quinte gebracht werden, die doch eigentlich in der Tonfolge h o d o f nur einen großen und kleinen ganzen Ton enthält.

\*) E. großer ganzer Ton.

**Erste Anmerkung.** So lange man bloß zu wissen verlangt, welches von zwey Verhältnissen das größere ist, ohne dabei den Unterschied zwischen beyden erforschen zu wollen, kann es auch auf die Art geschehen, von welcher im Artikel Verhältniß bey Gelegenheit der Eintheilung der Verhältnisse in die übertheilten und übertheilenden gehandelt wird, und wöhlen man mit den kleinern Zahlen der Verhältnisse in die größern dividirt, und die Größe der Verhältnisse nach der Größe des durch die Division übrig gebliebenen Bruches bestimmt. So kann man z. B. durch diese Art der Division erfahren, ob das Verhältniß 10 : 9 oder 9 : 8 das größere sey; denn weil die Division der Zahl 9 in die Zahl 10 den Quotienten  $1\frac{1}{10}$ , die Division der 8 in die 9 aber  $1\frac{1}{9}$  giebt, und weil  $1\frac{1}{9}$  mehr ist, als  $1\frac{1}{10}$ , so muß auch das Verhältniß 9 : 8 größer seyn, als das Verhältniß 10 : 9.

**Zweyte Anmerkung.** Die Gleichheit zweyer Verhältnisse erprobt man entweder durch die Subtraktion, oder dadurch, daß man die Glieder derselben übers Kreuz multiplicirt. Kommen gleiche Produkte heraus, so sind die Verhältnisse einander gleich. Beyde Arten der Berechnung sind einerley, der Unterschied besteht bloß in der Stellung der Glieder der Verhältnisse; stehen diese gleichartig unter einander, das heißt, sind in beyden Verhältnissen die höhern Glieder unter einander gesetzt, so multiplicirt man sie, um ihre Gleichheit zu erkorschen, übers Kreuz; so findet man z. E. auf diese Art, daß die beyden Verhältnisse 30 : 25 und 6 : 5 gleich sind, als

$$\begin{array}{r} 30 \quad \times \quad 25 \\ 6 \quad \quad \quad 5 \\ \hline 150 \quad : \quad 150 \end{array}$$

stehen hingegen die Glieder beyder Verhältnisse ungleichartig unter einander, wie es bey der

Subtraktion gewöhnlich ist, so multiplicirt man die unter einander stehenden Glieder, als

$$\begin{array}{r} 30 \quad : \quad 25 \\ 5 \quad \quad : \quad 6 \\ \hline 150 \quad : \quad 150. \end{array}$$

**Verhältniß der Intervallen.** Unter einem Intervallenverhältnisse versteht man die möglichst genaueste Bestimmung des Grades der Entfernung zwischen zwey Tönen von verschiedener Höhe oder Tiefe. Aus Ursachen, die man sogleich in der Folge finden wird, kann diese Bestimmung am häufigsten durch zwey Größen oder Zahlen vorgestellt werden, deren Vergleichung man ein Verhältniß nennt. Man hat also in diesem Falle unter dem Worte Verhältniß weiter nichts zu verstehen, als das, was der einen Größe in Ansehung der andern zukommt. Die Kenntniß der Intervallenverhältnisse gehört in die mathematische Klanglehre, oder in diejenige musikalische Hilfswissenschaft, die man die Canonik nennt.

Wenn man in der praktischen Musik die Töne in Rücksicht ihrer verschiedenen Höhe und Tiefe mit einander vergleicht, so geschieht es vermittelst der Benennung der Stufen der Tonleiter; man bemerkt nemlich die Zahl der Stufen, in welcher der höhere Ton von dem tiefern entfernt ist, und nennt z. B. die beyden Töne c f eine Quarte, weil der letzte in der diatonischen Tonleiter vier Stufen höher liegt, als der erste. In der praktischen Musik ist diese Art der Vergleichung der Töne für den Artisten hinreichend, weil er sie aus einem Tonssysteme schöpft, welches durch die Canonik schon seine völlige Berichtigung erhalten hat. Allein für den Choristen, der die Verhältnisse der Töne oft genauer bestimmen muß, ist diese Art der Vergleichung noch viel zu unbestimmt, weil z. B. bey der Quarte c f der Ton f einen gewissen Grad der Größe mehr oder weniger enthalten, oder um etwas weniger tiefer oder höher seyn kann, ohne daß er aufhört die Quarte von c zu seyn, oder ohne daß unser Ohr diesen Mangel oder

Ueberschuß bemerkt. Gesetzt aber auch, daß dieser Mangel oder Ueberschuß so beträchtlich sey, daß er dem Ohre merklich sey, und unangenehm ist, so kann man dennoch, ohne ein besonderes Hülfsmittel anzuwenden, nicht genau bestimmen, wie viel eigentlich dieser Mangel oder Ueberschuß betrage.

Wenn daher in der Theorie der Abstand zweyer Töne auf eine bestimmtere Art angegeben werden soll, als es vermittelst ihrer Abtheilung in Intervalle möglich ist, so muß man, weil das Wesen des Klanges nicht von der Art ist, daß es sich gleichsam festhalten und ausmessen ließ, einen andern Weg einschlagen. Das Mittel, dessen man sich bedient, die Entfernung eines Tones von dem andern in Ansehung der Höhe und Tiefe auf das bestimmteste anzuzeigen, heisset diatane, daß man die Höhe desselben durch die Größe oder Länge der Saite bestimmt, wodurch er hervorgebracht wird. \*) Dieses Hülfsmittel und die mathematische Richtigkeit desselben, gründeten sich auf folgende Erfahrungssätze.

Wenn man einen klangfähigen Körper dergestalt berührt, daß er Schwingungen macht, die in gleichen Zeiträumen auf einander folgen, so entsteht ein Klang.

Dieser Klang ist in eben dem Verhältnisse tiefer oder höher, in welchem die Schwingungen des Körpers langsamer oder geschwinder auf einander folgen.

Ein größerer Körper macht Schwingungen, die langsamer auf einander folgen, als bey einem kleinern Körper, bey welchem diese Schwingungen in kürzern Zeiträumen erfolgen, aber dergestalt, daß die Größe des Körpers mit der Geschwindigkeit der Schwingungen, die er macht, in Proportion steht.

Hieraus folgt,

- 1) daß die Größe eines klingenden Körpers, der Grad der Geschwindigkeit seiner Schwingungen, und die Höhe des daraus entstehenden Tones in Proportion stehen, und daß also;
- 2) wenn man einem klingenden Körper einen Theil seiner Größe benimmt, dadurch nothwendig der Grad der Geschwindigkeit der Schwingungen in eben dem Verhältnisse vermehrt, und der Ton in eben dem Verhältnisse höher werden müsse, in welchem man die Größe des Körpers vermindert hat.

Ein Beyspiel wird dieses deutlicher machen. Gesetzt, eine aufgespannte Saite, die an beyden Enden auf Stegen ruhet, und von einem Stege bis zum andern vier Schuh lang ist, mache in dem Zeitraume einer Secunde 50 Schwingungen, und gäbe das große C an, so muß nothwendig den angezeigten Erfahrungssätzen zu Folge, die Hälfte dieser Saite, wenn sie durch einen darunter gesetzten dünnen Steg von der andern Hälfte abgesondert wird, in dem Zeitraume einer Secunde 100 Schwingungen machen, und einen Ton hervorbringen, der noch einmal so hoch ist, als der Ton der ganzen Saite, nemlich die Oktave von dem großen C, oder denjenigen Ton, den man das kleine c nennet. Je pünktlicher man nun die ganze Saite in zwey gleiche Theile theilt, und einen dünnen Steg senkrecht unter die Saite auf den Theilungspunkt gesetzt hat, desto reiner wird die Oktave gegen ihren Grundton.

Wenn man nun bey dieser vorangezehnten Pünktlichkeit der Theilung der Saite die Entfernung beyder Töne vermittelst der bestimmten Länge der Saite darstellt, das heißt, wenn man durch Ziffern anzeigt, in wie viel gleiche

\*) Dieses wurde auch vermittelst eines andern klingenden Körpers, z. B. vermittelst einer Orgelpfeife mit einem Stöpfel, wie unsere Stimmpfeifen, geschehen können. Will aber eine aufgespannte Saite sich genauer messen läßt, als die durch den Stöpfel zu verkürzende innere Föhlung einer Pfeife, und weil man sich noch überdes bey einer Saite, die auf eine gerade Fläche gespannt ist, des Vortheils bedienen kann, statt der Saite selbst eine darunter gezogene Kline zu messen, so bedient man sich deswegen gewöhnlich einer auf ein elastischen Bret gespannten Saite, um das Verhältniß der Töne nach der Länge derselben, die zu jedem Tone erforderlich ist, zu bestimmen.

Theile die Saite des tiefern Tones eines Intervalles getheilt werden muß, und wie viel solcher Theile zu dem höhern Tone des Intervalles notwendig sind, so kann man die Entfernung des höhern Tones von dem tiefern auf die allerbestimmteste Art anzeigen. Auf diese Art entstehen nun die Intervallenverhältnisse, und man sagt daher, die Oktave verhalte sich wie 2 zu 1, weil die ganze Saite in zwey Theile getheilt, und davon nur ein Theil berührt werden muß, wenn die Oktave erklingen soll. Wenn man daher das Verhältniß eines Intervalles vermittelst der Länge der Saite darstellt, so bezeichnet die höhere Zahl jederzeit den Grundton des Intervalles. Wird nun bey der Darstellung des Verhältnisses der Oktave die größere Zahl zuerst gesetzt, nemlich 2 : 1, so muß das Verhältniß so gelesen oder verstanden werden: Der Grundton verhält sich zu seiner Oktave wie zwey zu eins. Wird hingegen das Verhältniß dergestalt ausgedrückt, daß die kleine Zahl vorauset, als 1 : 2, so muß man lesen oder verstehen: Die Oktave verhält sich zu ihrem Grundton wie 1 zu 2.

Weil aber den oben angeführten Erfahrungssätzen zu Folge der Grad der Geschwindigkeit der Schwingungen einer Saite in eben dem Verhältnisse zunimmt, in welchem die Saite kürzer wird, so kann man das Verhältniß eines Intervalles auch vermittelst des Verhältnisses der Schwingungen der Saiten ausdrücken. In diesem Falle behält zwar das Verhältniß die nemlichen Zahlen, wie in dem vorhergehenden, aber alsdenn bezeichnet die größere Zahl den höhern Ton des Intervalles. Das Verhältniß der Oktave muß also in diesem Falle, und zwar, wenn die höhere Zahl vorauset, als 2 : 1, so gelesen oder verstanden werden: In eben der Zeit, in welcher die Oktave zwey Schwingungen macht, schwingt sich der Grundton derselben nur einmal; oder wenn die kleine Zahl vorauset, als 1 : 2 liest man: In eben derselben Zeit, in welcher der Grund eine Schwingung macht, macht die Oktave desselben zwey.

Hey der Berechnung der Intervallenverhältnisse, z. B. bey der Addition oder Subtraktion derselben, dürfen diese beyden Arten nicht mit einander vermischet werden, sondern man muß bey einer Art derselben bleiben, und entweder den Grundton der Intervallen durchgehends die kleinere oder durchgehends die größere Zahl zueignen.

Man kann sich aber auch die Beschaffenheit eines durch Zahlen ausgedrückten Intervallenverhältnisses als eine Bruchzahl vorstellen. Soll dieses geschehen, so macht man die Zahl, in welche die ganze Saite getheilt ist, zum Nenner, die Zahl der Theile aber, die das obere Ende des Intervalles hervorbringen, zum Zähler des Bruches; daher erscheint das Verhältniß der Oktave in der Bruchzahl  $\frac{1}{2}$ , und

man liest es so: Ein Zweytel der Saite giebt die Oktave. In diesem Falle bezeichnet der Nenner oder die höhere Zahl wiederum den Grundton des Intervalles. Auf diese Art sind die Verhältnisse der Intervallen bey Gelegenheit der Darstellung derselben bey den Tonsleitern der verschiedenen Tonarten, als z. E. bey A dur, a moll, c dur, u. s. w. bezeichnet worden.

Ehe wir die Verhältnisse der übrigen Intervallen aufsuchen, ist hier noch zu erinnern nöthig,

- 1) daß alles, was bisher über die Art, wie man sich das durch Zahlen ausgedrückte Verhältniß der Oktave vorstellen kann, auch auf die Verhältnisse aller übrigen Intervallen angewendet werden muß; und
- 2) daß das Verhältniß eines jeden Intervalles auch in andern höhern, aber gleichbedeutenden Zahlen vorgestellet werden kann, und auch bey den verschiedenen Berechnungsarten der Verhältnisse oft vorgestellet wird. Man wird dieses nicht befremdend finden, wenn man bedenkt, daß  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{4}{8}$  oder  $\frac{8}{16}$  eben so viel ist, wie  $\frac{1}{2}$ . Wenn man z. E. von einem Apfel vier Achtel bes

kömmt, so erhält man die Hälfte des Apfels, nur mit dem Unterschied, daß diese Hälfte in vier einzelne Theile getheilt ist. Es ist daher im Grunde einerley, ob das Verhältniß der Oktave in  $\frac{1}{2}$  oder in  $\frac{16}{32}$  oder  $\frac{45}{90}$

in  $\frac{71}{142}$  vorgestellt wird. Der einzige Unterschied ist dieser, daß es, wenn es in den möglichst kleinsten Zahlen ausgedrückt wird, weit faßlicher ist, als in höhern Zahlen. Daher pflegt man auch die Verhältnisse gewöhnlich in ihren kleinsten Zahlen vorzustellen, und sie, wenn sie in den verschiedenen Berechnungsarten in höhern Zahlen erscheinen, auf die möglichst kleinsten Zahlen, die man die Wurzelzahlen des Verhältnisses nennet, \*) zu reduciren. Wie dieses geschieht, muß man in dem Artikel Reduktion der Intervallen verhältnisse nachschlagen.

Wenn wir nun ant der Theilung unserer aufgespannten Saite C fortfahren, und sie auch in drey Theile theilen, und den beweglichen Steg auf den zweyten Theilungspunkt setzen, so daß bey der Berührung derselben nur zwey solche Theile erklingen, so kömmt die vollkommen reine Quinte der ganzen Saite (hier der Ton G) in dem Verhältnisse 3 : 2 oder  $\frac{2}{3}$  zum Vorscheine.

Theilet man die ganze Saite C in vier gleiche Theile, und läßt von diesen vier Theilen nur drey Theile erklingen, so erhält man die reine Quarte in dem Verhältnisse 4 : 3. Auf gleiche Weise kömmt die große Terz in dem Verhältnisse 5 : 4 zum Vorscheine, wenn die ganze

Saite in fünf gleiche Theile getheilt, und durch den beweglichen Steg ein Theil davon abgeschnitten wird.

Wäre es nicht absichtlich geschehen, den Nichtkennner der Verhältnisse der Intervallen durch die Theilung der Saite auf eine sinnliche Art von der Wahrheit zu überzeugen, daß die Töne in der vorhin angezeigten Ordnung entstehen, und daß die Zahlen, mit welchen das Verhältniß derselben ausgedrückt wird, sich auf diese Ordnung der Theilung der Saite gründen, so hätte die Kenntniß der Intervallenverhältnisse gleich anfangs auf einem kürzern Wege gezeigt werden können, denn die Natur hat uns selbst diese Ordnung, in welcher die Töne entspringen, und dadurch zugleich das Verhältniß, in welchem sie unter einander stehen, in den Tönen der Trompete oder des Hornes zubereitet, die für uns ein richtig abgetheiltes Klangmaß abgeben können. Die Trompete giebt zum Beyspiele die Töne in folgender Ordnung an:

$$\begin{array}{cccccccc} C & c & g & \bar{c} & \bar{o} & \bar{g} & \bar{b} & \bar{c} & \bar{d} & \bar{o} \\ \text{oder hi} & \bar{g} & \bar{a} & \bar{h} & \bar{c}, & \text{u. s. w.} \end{array}$$

Diese Töne stehen in einem solchen Verhältnisse unter einander, daß sie eine gewisse Aehnlichkeit mit denjenigen Verhältnissen der Größten haben, die man eine geometrische Progression nennet; denn wenn man unter den ersten derselben die Zahl 1, unter den zweyten die Zahl 2, u. s. w. setzt, so kömmt mit diesen darunter gesetzten Zahlen eine gewisse Art Logarithmen zum Vorscheine, wodurch das Verhältniß dieser Töne gegen einander eben so genau bestimmt wird, als vermittelt der Theilung der Saite, als

$$\begin{array}{cccccccccccc} C & c & g & \bar{c} & \bar{e} & \bar{g} & \bar{b} & \bar{c} & \bar{d} & \bar{e} & \bar{f} & \bar{g} & \bar{a} & \bar{b} & \bar{h} & \bar{c} \\ 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 & 11 & 12 & 13 & 14 & 15 & 16. \end{array} \text{ u. s. w.}$$

Hieraus siehet man, daß der erste Ton dieser Reihe gegen den zwey-

ten, oder das große C gegen seine Oktave in dem Verhältnisse 1 : 2

\*) S. Wurzelzahlen.

steht; \*) der zweite Ton  $c$  gegen den dritten  $g$ , macht die Quinte, und die darunter stehenden Zahlen bestimmen das Verhältniß dieses Intervalles, nemlich 2 : 3. In dem dritten Tone zum vierten (nemlich in  $g$   $c$ ) findet man die Quarte in dem Verhältnisse 3 : 4; die vierte und fünfte Stufe dieser Leiter ( $c$   $e$ ) machen die große Terz in dem Verhältnisse 4 : 5; so wie der fünfte Ton gegen den sechsten ( $e$   $g$ ) die kleine Terz in dem Verhältnisse 5 : 6 darstellen.

Die noch kleinere Terz  $g$   $b$ , die uns dieses Schema in dem Verhältnisse 6 : 7 angiebt, ist in unserm Consonanze nicht gebräuchlich, und zwar aus Ursachen, die zu sehr gleichen hier zu weitläufig seyn würde. Weil nun unser Ohr an dieses Intervall nicht gewöhnt ist, so erklärt man es gewöhnlich für ein unrauchbares Intervall, \*\*) und siehet die Zahl 7, die auf dieses, nach unserm Gefühle zu tiefe  $b$ , fällt, als eine Zahl an, die lauter unreine Verhältnisse hervorbringt. Gleiche Bewandniß hat es mit den Tönen  $f$ ,  $a$  und  $b$ , und mit den auf sie fallenden Zahlen 11, 12 und 14, deren man sich ebenfalls niemals zur Darstellung eines Verhältnisses bedienen kann. Dieses ist beplänzt die Ursache, warum man die Verhältnisse 6 : 7, und 7 : 8, die das Schema den Intervallen  $g$   $b$ , und  $b$   $c$  zueignet, nicht unter die brauchbaren Intervallenverhältnisse aufnimmt.

Wenn wir unser Schema weiter untersuchen, so finden wir in den Tönen  $c$   $d$  den ganzen Ton in dem Verhältnisse 8 : 9. Allein der Ton

$d$  macht mit dem unmittelbar davor auf folgenden Tone  $e$  ebenfalls wie der einen ganzen Ton in dem Verhältnisse 9 : 10. Warum aber in der Natur der Töne ein größerer und ein kleinerer ganzer Ton vorkommen ist, und auch in der Musik wirklich ausgeübt wird, ist schon in dem Artikel Großer ganzer Ton erklärt worden.

Das Schema stellt ferner in den Tönen  $g$   $c$  die große Sexte in dem Verhältnisse 3 : 5, und in den Tönen  $e$   $c$  die kleine Sexte in dem Verhältnisse 5 : 8 dar; so wie man die kleine Septime in den Tönen  $e$   $d$  in dem Verhältnisse 5 : 9, die große Septime in den Tönen  $c$   $b$  in dem Verhältnisse 8 : 15, und den großen halben Ton in den Tönen  $b$   $c$  in dem Verhältnisse 15 : 16 findet.

Die Verhältnisse der sogenannten abstammenden Intervallen hätte man aber auch, wenn sie das Schema nicht dargestellt hätte, leicht aus den Verhältnissen der Stammintervallen (\*\*\*) berechnen können. Es ist nemlich bekannt, daß aus der Umkehrung der reinen Quinte die reine Quarte, aus der Umkehrung der großen Terz die kleine Sexte, und aus der Umkehrung der kleinen Terz die große Sexte entsteht, u. s. w. Wenn man nun bey der Darstellung der Verhältnisse der Stammintervallen die kleinere Zahl des Verhältnisses voran setzt, und damit den Grundton des Intervalles bezeichnet, so darf man nur, um das Verhältniß des umgekehrten Intervalles zu erhalten, entweder die kleinere voranstehende, Zahl,

\*) Man wird von selbst einsehen, daß in diesem Schema das Verhältniß vermittelst der Schwingungen ausgedrückt ist, das heißt, daß die kleinere Zahl des Verhältnisses dem Grundtone des Intervalles zugehört wird.

\*\*) Genau genommen ist der Ton  $b$ , so wie ihn das Horn und die Trompete angeben, nichts weniger als fehlerhaft. Man kann hierüber nachlesen, was Rieberger im ersten Theile der Kunst des reinen Sanges S. 24. über diese so genannten unreinen Töne des Horns und der Trompete sagt.

\*\*\*) Was Stammintervallen und abstammende sind, findet man in dem Artikel Intervall.

Zahl, wenn sie eine gerade Zahl ist, verdoppeln, und diese Verdoppelung nach der vorigen höhern Zahl setzen, oder wenn die gerade Zahl des Verhältnisses die höhere Zahl ist, und hinten steht, darf man nur diese höhere Zahl halbiren, und vorsetzen,

so erhält man das richtige Verhältniß des umgekehrten Intervalles, und zwar aus Ursachen, die man nun aus dem Vorhergehenden leicht von selbst wird erklären können. Auf diese Art erhält man

aus dem Verhältnisse					
der Quinte,	— 2 : 3	—	das Verhältniß der Quarte,	— 3 : 4	
der großen Terz,	— 4 : 5	—	—	der kleinen Sexte,	5 : 8
der kleinen Terz,	— 5 : 6	—	—	der großen Sexte,	3 : 5
der großen Septime,	8 : 15	—	—	der klein. Secunde,	17 : 16,
					u. s. w.

Die Verhältnisse der noch übrigen in der Musik gebräuchlichen Intervallen, nemlich das Verhältniß der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte, der übermäßigen Quinte und verminderten Quarte, der verminderten Septime und übermäßigen Secunde, der verminderten Terz und übermäßigen Sexte, und das Verhältniß des kleinen halben Tones, müssen aus den Verhältnissen der vorhergehenden Intervallen, und zwar entweder vermittelst der Addition, oder vermittelst der Subtraktion der Verhältnisse berechnet werden. So erhält man z. B. das Verhältniß des kleinen halben Tones, wenn man von

dem Verhältnisse des kleinen ganzen Tons, das Verhältniß des großen halben Tones abzieht; oder man erhält das Verhältniß der verminderten Quinte, wenn man das Verhältniß der reinen Quarte und des großen halben Tones, zusammen addirt, weil eine reine Quarte und ein großer halber Ton zusammen die verminderte Quinte ausmachen, u. s. w.

Zu diesen Berechnungsarten der Intervallenverhältnisse findet man die nöthige Anleitung in den Artikeln Addition und Subtraktion der Intervallenverhältnisse.

### Tabelle

der Verhältnisse der in der Musik gebräuchlichen Intervallen.

Verhältniß der Oktave,	— — —	1 :	2
der Quinte,	— — —	2 :	3
der Quarte,	— — —	3 :	4
der großen Terz,	— — —	4 :	5
der kleinen Terz,	— — —	5 :	6
der großen Sexte,	— — —	3 :	5
der kleinen Sexte,	— — —	5 :	8
des großen ganzen Tons,		8 :	9
des kleinen ganzen Tons,		9 :	10
des großen halben Tons,		15 :	16
des kleinen halben Tons,		24 :	25
der großen Septime,	—	8 :	15
der kleinen Septime,	—	5 :	9
der verminderten Quinte,		45 :	64
der übermäßigen Quarte,		32 :	45
der übermäßigen Quinte,		16 :	25
der verminderten Quarte,		25 :	32
der verminderten Septime,		75 :	128
der übermäßigen Secunde,		64 :	75
der verminderten Terz,		225 :	256
der übermäßigen Sexte,		128 :	225

Hierzu gehören noch die Verhältnisse derjenigen kleinen Intervallen, die zwar nicht in der praktischen Musik, aber desto öfterer bey den

verschiedenen Berechnungsarten der Intervallenverhältnisse vorkommen, nemlich

das Verhältniß des großen Limma, —	25	:	27
des kleinen Limma, —	128	:	135
der Dieß, — — —	125	:	128
des synonischen Komma, —	80	:	81
des ditonischen Komma, —	524288	:	531441
des Schisma, — —	32768	:	32805
des Diassisma, — —	2025	:	2048

Was es mit diesen kleinern Intervallen für eine Verwandniß habe, und wodurch sie zum Vorschein kommen, findet man theils in den Artikeln Addition und Subtraktion der Verhältnisse, theils aber auch, und insbesondere, in jedem diesen kleinen Verhältnissen gewidmeten besondern Artikel.

Wenn der Fall vorkömmt, daß ein Intervall nicht in dem Raume der Oktave seines Grundtones enthalten, sondern um eine oder zwey Oktaven höher versetzt ist, so wird es alsdann ein zwey- oder dreysaches Intervall genannt; so ist z. B. bey Fig. 1. die Terz g h noch einfach, das i, sie erscheint gegen ihren Grundton wirklich in der Entfernung von drey Stufen; bey Fig. 2. hingegen ist sie eine zweysache und bey Fig. 3. eine dreysache Terz;

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.



Ob man nun gleich gewohnt ist, in der Harmonie auf diese Verhältnisse danke keine besondere Rücksicht zu nehmen, weil dadurch nichts in der Natur eines Intervalles verändert wird, so ist dennoch sehr begreiflich, daß durch diese Erhöhung oder Versetzung des obern Endes eines In-

tervalles auch dieselige Zahl, wodurch es in dem Verhältnisse ausgedrückt wird, eine Verletzung oder Abänderung nothwendig mache, weil durch diese Erhöhung die Saite verkürzt, oder der Grad der Geschwindigkeit der Schwingungen vermehrt wird. Man muß daher auch die Verhältnisse der doppelten und dreysfachen Intervallen kennen, lernen, und wissen, wie das Verhältniß eines Intervalles ausgedrückt wird, wenn das eine Ende desselben um eine oder zwey Oktaven weiter von dem andern Ende abgerückt wird; und hierüber findet man das Nothwendigste in den Artikeln Zweysfache und Dreysfache Intervallen, in welchen zugleich eine Verhältnistabelle solcher zwey- und dreysfachen Intervallen eingerückt ist.

Damit man aber im Stande sey, auch diejenigen Werke verstehen zu lernen, die über die Canonik geschrieben worden sind, ist nothwendig, daß man auch die verschiedenen Einteilungen der Intervallenverhältnisse kenne, deren sich die Theoristen bedient haben.

Man theilet die Verhältnisse ein, in Gleiche und ungleiche. Von der ersten Art findet sich nur ein einziges, nemlich das Verhältniß des Einklanges 1 : 1; alle übrigen Verhältnisse sind ungleich, und von diesen ungleichen Verhältnissen sind fast unzählige Gattungen vorhanden, die man aber unter folgenden drey Hauptgeschlechtern gebracht hat; man hat nemlich

- 1) das vielfache oder reine Verhältniß, (Ratio multiplex.)
  - 2) das übertheiltige Verhältniß, (Ratio superparticularis.)
- und

3) das übertheilende \*) Verhältniß, (Ratio superpartiens.)

Aus diesen beyden letzten entstehen folgende zwey besondere Geschlechter, nemlich

a) das vielfach übertheilige Verhältniß, (Ratio multiplex superparticularis,) und

b) das vielfache übertheilende Verhältniß, (Ratio multiplex superpartiens.)

Unter dem vielfachen oder reitern Verhältniße versteht man ein solches, bey welchem die kleinere Zahl des Verhältnisses in der größern Zahl zwey, drey, vier, oder mehrmal durch die Division regn aufgethet; daher entsteht hernach die Benennung vielfaches Verhältniß, (ratio dnpla,) dreyfachen Verhältniß, (ratio tripla,) u. s. w. Zu diesem Geschlechte gehören

1) alle Verhältniße, deren kleinere Zahl die Zahl 1 ist, weil 1 in allen Zahlen aufgethet; als z. B. 1 : 2 die einfache Oktave, 1 : 4 die zweyfache Oktave; oder auch 1 : 3 die zweyfache, und 1 : 6 die dreyfache Quinte, u. s. w.

2) die gleichförmigen vielfachen Verhältniße, oder diejenigen, die nicht in ihren Wurzelzahlen, sondern in höhern Zahlen ausgesdrückt sind, deren kleineres Ende aber doch, wenn sie auf ihre Wurzelzahlen reducirt werden, die Zahl 1 ist; z. E. 2 : 4, 3 : 6, 5 : 10, 9 : 18, als Verhältniße der einfachen Oktave, oder 3 : 12, 5 : 20, als Verhältniße der doppelten Oktave; so wie auch 3 : 9 oder 5 : 15, als Verhältniße der zweyfachen Quinte, u. s. w. Hier gehet ebenfals jederzeit die größere Zahl durch die kleinere auf.

Unter dem übertheiligten Verhältniße versteht man ein solches, bey welchem die größere Zahl die kleinere einmal ganz, und noch einen gewissen Theil darüber enthält.

Um dieses zu verstehen, muß man wissen, daß zu diesem Geschlechte nur diejenigen Verhältniße gehören, deren größere Zahl nur um 1 größer ist, als die kleinere; als z. B. das Verhältniß der Quinte 2 : 3, der Quarte 3 : 4, der großen und kleinen Terz 4 : 5 und 5 : 6, u. s. w.

Will man nun die Größe des Verhältnisses eines solchen einzelnen Intervalles wissen, so muß man mit der kleineren Zahl in die größere dividiren, dann zeigt der Quotient, der in diesem Falle jederzeit die Zahl 1 mit einem angehängten Bruche ist, die Größe des Verhältnisses an. Nach der Beschaffenheit dieses Bruchs, als übrig bleibenden Theils, wird das übertheilige Verhältniß benennet, und in diesem Falle wird allemal der Zähler mit lesqui, der Nenner aber mit sciter Zahl genannt. Wenn man z. B. die Größe des Verhältnisses der Quinte (2 : 3) wissen will, so dividirt man mit der 2 in die 3, und erhält also in dem Quotienten  $1\frac{1}{3}$  die Größe des Verhältnisses, die man in diesem Falle, weil der Nenner des Bruchs die Zahl 3 ist, mit ratio lesqui altera bezeichner. Will man die Größe des Verhältnisses der Quarte, oder 3 : 4 erforschen, so giebt die Division der 3 in die 4 den Quotienten  $1\frac{1}{4}$ ; weil nun hier ein Drittel übrig bleibt, so wird das Verhältniß ratio lesqui tertia genannt. Der Nutzen dieser Rechnungsart der Intervallenverhältniße wird erst bey der Vergleichung der Größe mehrerer Verhältniße sichtbar, wovon man ein Beyspiel in dem Artikel großer ganzer Ton, und zwar in derjenigen Stelle findet, wo von der Vergleichung der Größe des Verhältnisses des großen und kleinen ganzen Tones die Rede ist.

Zu dem Geschlechte der übertheiligten Verhältniße gehören noch die gleichförmigen übertheiligten Verhältniße, oder diejenigen, die nicht in ihren Wurzelzahlen, sondern in höhern Zahlen ausgesdrückt

\*) Ich behalte hier die etwas dunkelte Uebersetzung dieser beyden letzten Verhältniße bey, wegen, weil sie von verschiedenen Theoristen in ihren Schriften so übersezt worden.

drückt sind. Stellet man z. B. das Verhältniß der Quinte (2 : 3) durch die höhern Zahlen 4 : 6, 6 : 9, 8 : 12 oder durch 10 : 15 vor, so hat man Beispiele solcher gleichförmigen übertheiligen Verhältnisse, mit welchen man, wenn man ihre Größe erfahren will, eben so verfährt, wie mit den in ihren Wurzelzahlen stehenden übertheiligen Verhältnissen. Man hat dabey weiter nichts zu beobachten, als daß man den zum Vorschein kommenden Bruch, der in diesem Falle jederzeit mit höhern Zahlen ausgedrückt erscheint, auf seine Wurzelzahl reducire.

**Anmerkung.** Daß die vorhin angezeigten Verhältnisse, nemlich 4 : 6, 6 : 9, 8 : 12 und 10 : 15, weiter nichts sind, als das Verhältniß der Quinte 2 : 3, durch verschiedene höhere Zahlen vorgestellt, kann man nicht allein aus der gewöhnlichen Art, die Verhältnisse vermittelst der Division auf ihre Wurzelzahl zu reduciren, sehen, die in dem Artikel Reduktion der Verhältnisse beschrieben worden ist, sondern es kann auch vermittelst der Multiplikation geschehen, und zwar auf zweyerley Art. 1) Wenn man wissen will, ob das Verhältniß 6 : 9, oder 8 : 12 u. s. w. dem Verhältnisse der Quinte (2 : 3) völlig gleich sey, oder auch, ob das Verhältniß 10 : 15 mit dem Verhältnisse 6 : 9 völlig übereinkomme, so darf man nur die kleinere Zahl des ersten Verhältnisses mit der höhern Zahl des zweyten, und die höhere Zahl des ersten mit der kleineren Zahl des zweyten Verhältnisses multiplizieren, oder mit andern Worten, man darf die Glieder der unter einander gesetzten Verhältnisse nur übers Kreuz multiplizieren. Sind die Produkte der Multiplikation alsdenn einander gleich, so sind auch die Verhältnisse selbst sich gleich. Z. E. 2 : 3 und 4 : 6, oder 2 : 3 und 8 : 12 sind einerley Verhältnisse, weil sie, durch einander multipliziert, gleiche Produkte geben, als

$$\begin{array}{r} 2 : 3 \\ 4 : 6 \end{array} \text{ oder } \begin{array}{r} 2 : 3 \\ 8 : 12 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 12 : 12 \\ 24 : 24 \end{array}$$

Auf gleiche Weise zeigt es sich, daß die Verhältnisse 10 : 15 und 4 : 6, oder 8 : 12 und 6 : 9 sich gleich sind, als

$$\begin{array}{r} 10 : 15 \\ 4 : 6 \end{array} \quad \begin{array}{r} 8 : 12 \\ 6 : 9 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 60 : 60 \\ 72 : 72 \end{array}$$

Man kann die Gleichheit dieser Verhältnisse aber auch durch die Multiplikation 2) dadurch erproben, daß man, ohne sie unter einander zu setzen, versucht, ob das Produkt der ersten und vierten Zahl gleich ist dem Produkte der zweyten und dritten Zahl; ist dieses, so sind sich die Verhältnisse gleich. Zum Beispiel in den Verhältnissen 12 : 18 und 6 : 9 ist das Produkt der ersten und vierten Zahl (nemlich 12 mal 9) 108, und das Produkt der zweyten und dritten Zahl (nemlich 18 mal 6) ist ebenfalls 108; und die Gleichheit beyder Produkte giebt den Beweis von der Gleichheit beyder Verhältnisse.

Weil nun solche Verhältnisse, die einerley Größe in verschiedenen Zahlen ausdrücken, wie man zu sagen pflegt, in geometrischer Proportion stehen, so kann man leicht ein noch unbekanntes viertes Glied zweyer solchen Verhältnisse durch die Regel De tri finden. Gesezt, es wäre jemandem daran gelegen, zu wissen, wie diejenige Zahl heißt, die das Verhältniß der Quinte zu der Zahl 28 eben so richtig darstellt, wie die Zahl 6 zu der Zahl 4, so zeigt die Regel De tri

$$4 : 6 = 28 : ?$$

$$4 \overline{) 168} \begin{array}{r} 42 \\ 16 \\ \hline 42 \\ \hline 0 \end{array}$$

daß es die Zahl 42 sey; und 28 : 42 stellt also das Verhältniß der Quinte eben so gut vor, wie 4 : 6; z. E.

$$\begin{array}{r} 2 : 3 \\ 28 : 42 \end{array} \quad \begin{array}{r} 2 : 3 \\ 4 : 6 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 84 : 84 \\ 12 : 12 \end{array}$$

Dieses Mittels, das noch un- bekannte Glied eines Verhält- nisses durch die Regel Do tri zu finden, muß man sich bey der Kopulation der Verhältnisse bedienen, das heißt, wenn man mehrere Verhältnisse nach ein- ander in auf- oder absteigenden Zahlenordnungen vorstellen will.

Unter dem übertheilenden Verhältnisse versteht man ein sol- ches, bey welchem die größere Zahl die kleinere ganz, und noch dazu etliche Theile derselben begreift.

Zu diesem Geschlechte gehören die Verhältnisse aller Sexten und Sep- timen, der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte, u. s. w. Hierbey kommt es hauptsächlich auf den Unterschied an, der zwischen den beyden Zahlen eines solchen Verhältnisses vorhanden ist.

Das Verhältniß der großen Sexte  $\frac{5}{3}$  E. ist  $3 : 5$ , und die Differenz ist  $2$ ; dividirt man nun mit der  $3$  in die  $5$ , so erhält man den Quo- tienten  $1\frac{2}{3}$ ; bey dem Verhältnisse der kleinen Sexte  $\frac{4}{3}$  ist die Differenz  $1$ , und die Division giebt  $1\frac{1}{3}$ ; bey dem Verhältnisse der großen Septime  $\frac{8}{7}$  ist die Differenz  $1$ , und die Division giebt den Quotienten  $1\frac{1}{7}$ . Aus diesen Bey- spielen siehet man, daß die Zahl der Differenz zwischen den beyden Zah- len des Verhältnisses jederzeit in dem Quotienten durch die Zahl des Zählers des übrig gebliebenen Bruch- es ausgedrückt ist. Von dieser Differenz; und von dem Nenner des Bruches erhält man auch das übertheilende Verhältniß seine Be- nennung. Bey dem Verhältnisse der großen Sexte  $3 : 5$  ist der Un- terschied  $2$ , oder der übrig geblie- bene Bruch  $\frac{2}{3}$ , daher nennt man es ratio superbipartiens tertias; bey dem Verhältnisse der kleinen Sexte ist die Differenz  $1$ , und der übrig bleibende Bruch  $\frac{1}{3}$ , daher heißt es ratio supertripartiens quintas; auf gleiche Weise wird das Verhältniß der großen Septime superseptem- partiens octavas genannt, weil der Unterschied  $7$ , und der übrig blei- bende Bruch  $\frac{1}{7}$  beträgt.

Weil die unter dieses Geschlecht gehörigen Verhältnisse ebenfalls in höhern Zahlen ausgedrückt werden können, so giebt es daher auch

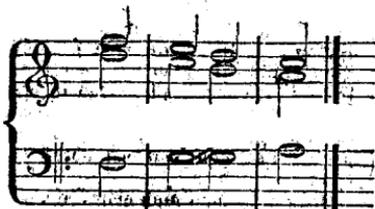
gleichförmige übertheilen- de Verhältnisse; z. E. so wie sich  $3 : 5$  verhält, so verhält sich  $6 : 10$ ,  $9 : 15$ ,  $12 : 20$ , u. s. w. Mit der Division dieser Verhältnisse hat es eben die Bewandniß, wie bey den gleichförmigen übertheiligen; der Bruch, der zum Vordrucke kömme, muß nemlich auf seine Wurzelzahlen reducirt werden. Nicht diesem gilt alles, was in der vorhergehenden Anmerkung von den übertheiligen Verhältnissen bemerkt worden ist, auch von den überthei- lenden.

Nun wird man auch ohne Schwie- rigkeit einsehen können, was man unter dem vielfach übertheili- gen Verhältnisse versteht, nemlich wenn die größere Zahl eines Ver- hältnisses die kleinere zweymal, oder dreyimal, und zugleich noch einen Theil derselben, in sich faßt. Dies- ses Verhältniß bezeichnet jederzeit ein zwey- oder mehrfaches Inter- vall. Bey der zweyfachen großen Terz  $4 : 5$  steckt z. B. die kleinere Zahl zweymal in der größern und noch ein Zwentel mehr; daher nen- net man dieses Verhältniß das Doppelt z. anderthalbige oder ratio dupla sesqui altera. Eben so ist es mit dem Verhältnisse des zweyfa- chen großen Toncs  $4 : 9$  beschaffen; die Division der Zahl  $4$  in die Zahl  $9$  giebt  $2\frac{1}{4}$ , folglich wird das Ver- hältniß ratio dupla sesqui quarta genannt.

In dem vielfach überthei- lenden Verhältnisse enthält die größere Zahl die kleinere zwey- oder mehrmal, nebst noch einigen Thei- len. So ist z. B. in dem Verhält- niß der zweyfachen Quarte  $3 : 8$ , die Zahl  $3$  in der  $8$  zwey- und  $\frac{2}{3}$  mal enthalten, daher wird dieses Verhältniß ratio dupla superbipar- tiens tertias genannt. Eben so ge- hört das Verhältniß der zweyfachen kleinen Terz  $5 : 12$  unter dieses Geschlecht, und wird, weil die Zahl  $12$  die Zahl  $5$  zweymal, und noch  $\frac{2}{5}$  drüber enthält, ratio dupla super- bipartiens quintas genannt.

Vermeidener Tonckschuß. Et- nige Tonlehrer verstehen darunter bloß dasjenige Verfahren, bey wel- chem man im Bass die dem Grund- tone vorhergehende Dominante der Cadenzformel, anstatt sie bis zum

Stärkte in den Grundton liegen zu lassen, oder von neuem anzuschlagen, einen halben Ton über sich treten läßt, wie in dem folgenden Satze;



Andere verstehen unter der verminderten Cadenz alle die verschiedenen Arten der Trugschlüsse, von welchen in dem Artikel Ton schluß gehandelt worden ist.

**Vermindert.** Mit diesem Kunstworte bezeichnen man die sogenannten reinen und kleinen Intervallen, wenn sie um einen kleinen halben Ton kleiner gemacht werden. So wird z. B. die reine Quinte c g, wenn sie in cis g verwandelt wird, eine verminderte Quinte, und die kleine Terz d f in dis f verwandelt, eine verminderte Terz genannt. Alle verminderten Intervallen mit ihren Verhältnissen findet man in der Tabelle, die dem Artikel Intervall beygefügt ist.

**Verminderter Dreyklang,** ist derjenige, bey welchem mit dem Grundtone die kleine Terz und verminderte Quinte verbunden ist, und der auf dem untersten Tone jeder Tonart, so wie insbesondere noch auf dem zweyten Stufe der weichen Tonart, seinen Sitz hat. S. Dreyklang.

**Vermischter-Contrapunkt,** ist eine solche Composition, bey welcher zu einer Hauptstimme die begleitenden Stimmen so gesetzt sind, daß sie verschiedene Gattungen von Notensignaturen enthalten. S. Contrapunkt.

**Vermischte Taktarten,** sind solche, in welchen die Hauptnoten des Taktes einen Verlängerungspunkt erhalten, damit die verschiedenen Vergleichungen dieser Hauptnoten in Ansehung ihrer verhältnismäßigen Geltung der Notengattungen

dem Werthe der Hauptnoten gleich werden. S. Takt.

Es gehören zu dieser vermischten Taktart folgende Gattungen: 1) der Sechschachtelakt; 2) der Dreunachtelakt; und 3) der aus zwey Sechschachtelakt zusammengesetzte Zwölfschachtelakt.

**Verrill.** Ein veraltetes Instrument von 8 bis 10 Gläsern, die nach den Tongrößen der diatonischen Klangleiter ausgesucht, oder vermittelt in dieselben gegossenen Wassers gestimmt wurden. Diese Gläser wurden auf ein mit Tuch überzogenes Brett gestellt, und mit einem kleinen Beckchen angeschlagen, welches ebenfalls mit Tuch umwunden war.

**Verfetzte Tonarten.** Wenn es dem bey dem Gebrauche der Tonarten der Alter eine solche Tonart auf ändern als den ursprünglichen Konstituten derselben ausübte wurde, das heißt z. B. wenn man die Dorische Tonart d o f g a h c d e vers mittelst der Lydie e h a g a h cis d e ausübte, so wurde alldem diese Tonart eine verfetzte Dorische Tonart genannt. Wollte man untersuchen, ob eine solche verfetzte Tonart den Gesetzen ihrer Grundtonart gemäß behandelt werden sey, so müßte eine solche verfetzte Tonart wieder in ihre ursprüngliche Tonart verfetzt werden, und diesen Prozeß nannte man *reductio modi*.

Unsere modernern 12 Tonarten sind eigentlich weiter nichts als 12 Verfetzungen der harten Tonart c, und eben so viel Verfetzungen der weichen Tonart a.

**Verfetzung.** Transpositio und Verfegung sind, etymologisch genommen, zwey völlig gleichbedeutende Wörter; auch werden sie zuweilen in der Sprache der Kunst gleichbedeutend gebraucht. Dieses kann aber eigentlich nur in dem Falle geschehen, wenn man das deutsche Wort Verfegung in einem weitern Sinne braucht, als da, wo von verschiedenen Arten der unmittelbaren Wiederholung eines melodischen Theils in eben derselben Stimme die Rede ist. In diesem letzten Falle ist man gewohnt, mit den beyden Wörtern, Verfegung und Transpositio, zwey verschiedene, jedoch nahe verwandte Begriffe zu

verbinden. (S. den Artikel Wiederholung.)

Unter dem Ausdrucke Versetzung versteht man eigentlich die Wiederholung eines unmittelbar vorhergehenden melodischen Theils, wenn sie in ebenderfelsen Stimme und in der nemlichen Tonart, aber auf andern Stufen der Tonleiter gemacht wird. Hierdurch unterscheidet man die Versetzung von der Transposition, bey welcher die Wiederholung des unmittelbar vorhergehenden melodischen Theils jederzeit in einer andern Tonart geschieht; und von dieser ist in dem Artikel Transposition besonders gehandelt worden.

Die Versetzung kann entweder bey ebenderfelsen wiederholten harmonischen Grundlage statt finden, wie z. B. bey Fig. 1; in diesem Falle ist sie aber gemeinlich eine bloße Verwechslung der in Terzen oder Sexten fortschreitenden Oberstimmen, wie man bey Fig. 2. sieht, woselbst der vorhergehende Satz dreystimmig erscheint; oder sie kann auch bey abgeänderter harmonischer Grundlage geschehen, wie bey Fig. 3; und dieser Fall ist es besonders, den man unter dem Ausdrucke Versetzung versteht.

Fig. 1.

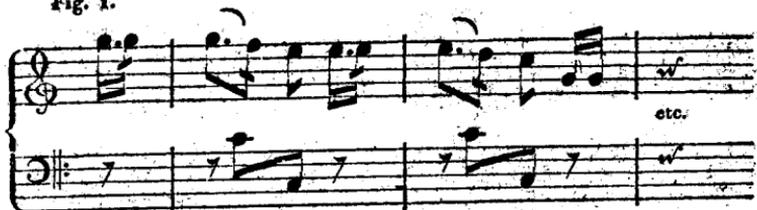


Fig. 2.

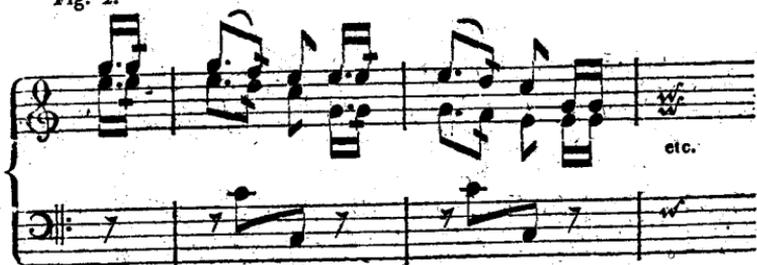


Fig. 3.



Wenn ein solcher melodischer Theil mehrmals, und zwar stufenweis versetzt wird, so nennet man als

denn die Versetzung insbesondere eine Progression.

Durch die Versetzung bestimmt nicht allein ein melodischer Theil einen höhern Grad der Bestimmtheit des Ausdrucks, sondern sie ist auch überhaupt eines derjenigen Mittel, wodurch die Melodie eines Tonstücks ihre Ausführung erhält.

Es ist hier noch zu erinnern, daß auch zuweilen bey Gelegenheit der Umkehrung der doppelten Contrapunkte von einer Besetzung die Rede ist, wofelbst man die Versetzung von der eigentlichen Umkehrung unterscheidet. Zum Beispiel im doppelten Contrapunkte in der Oktave soll bey der Umkehrung derselben die Harmonie in derjenigen neuen Gestalt erscheinen, daß die Quinten zu Quartan, die Terzen zu Sexten und die Sexten zu Secunden werden. Soll dieses geschehen, so dürfen die den Contrapunkte führenden Stimmen nicht weiter als eine Oktave von einander absteigen, sonst kömmt da, wo diese Regel nicht befolgt ist, bey der Umkehrung des Satzes keine neue Gestalt der Harmonie zum Vorschein, sondern die Quinte erscheinet wieder als Quinte, und die Terz wieder als Terz. In diesem Falle ist also keine wirkliche Umkehrung der Intervallen, sondern nur eine Versetzung derselben in die höhere oder tiefere Oktave vor sich gegangen. **E. Doppelter Contrapunkt.**

**Versetzungszeichen.** Man nennet die Töne c d o f g a h natürliche oder ursprüngliche Töne, weil unsere Art die Töne zu bezeichnen voraussetzt, daß z. B. erst ein Ton d vorhanden seyn muß, bevor eine Modifikation desselben in dis oder des statt finden kann. Wenn nun ein solcher natürlicher Ton einen kleinen halben Ton erhöht oder erniedriget, oder nach seiner Erhöhung oder Erniedrigung wieder in seine natürliche Beschaffenheit verkehrt werden soll, so muß man sich derjenigen Zeichen bedienen, die man Versetzungszeichen nennet. Gewöhnlich braucht man drey solcher Zeichen; nemlich

1) das Kreuz oder x, welches man auch zuweilen das gegitterte b, oder b cancellatum nennet, welches einen ursprünglichen Ton um einen kleinen

halben Ton erhöht. Jedem Tone, der durch ein solches Kreuz erhöht worden ist, pflegt man bey seiner Benennung die Sylbe is anzuhängen. Daher entsteht die Benennung der Töne is, cis, gis, dis, ais, eis und lis;

2) das b, oder b rotundum, welches einen natürlichen Ton um einen kleinen halben Ton erniedriget. Bey der Benennung eines solchen erniedrigten Tones hängt man dem ihn bezeichnenden Buchstaben, wenn es ein stummer Buchstabe ist, die Sylbe de os, wenn es aber ein lauter ist, bloß den Buchstaben s an, ausgenommen bey dem Tone h, der, sobald man ihn durch ein b erniedriget, selbst b genannt wird. Daher also die Namen der Töne b, es, as, des, ges, ces und fes;

3) das Wiederherstellungszeichen oder h, auch quadratum genannt, welches gebraucht wird, wenn ein vorher durch x erhöhter, oder ein durch b erniedrigter Ton seine natürliche Beschaffenheit wieder erhalten, das ist, wenn z. E. ein vorhergehendes cis wieder in c, oder ein es wieder in e verwandelt werden soll.

Wenn diese Versetzungszeichen gleich zu Anfange des Tonstücks nach dem Notenschlüssel gesetzt werden, behalten sie ihre Geltung durch das ganze Stück hindurch, oder doch wenigstens so lange, bis eine andere Vorzeichnung sie wieder aufhebt. Diejenigen Versetzungszeichen aber, die bloß in der Folge des Tonstücks vor dieser oder jener Note vorkommen, behalten ihre Geltung nur in dem Takte, in welchem sie enthalten sind; es sey denn, daß ein solcher mit x, b oder h bezeichneter Ton unmittelbar mehrere Takte nach einander gebraucht sey. In diesem Falle pflegt man das Zeichen in dem folgenden Takte nicht wieder vor der Note zu erneuern.

Nächst diesen drey ganz gewöhnlichen Versetzungszeichen kommen zuweilen derselben noch zwey vor, nemlich das Doppelkreuz, und das Doppelb. Das Doppelkreuz wird nur in solchen Tonarten

gebraucht, in welchen schon viele Kreuze vorgezeichnet sind, und kommt nur da vor, wo ein Ton, der schon vorher durch  $\sharp$  erhöht worden war, noch um einen halben Ton mehr erhöht werden muß, so, daß er alsdann einen ganzen Ton höher wird, als in seiner natürlichen Beschaffenheit. Zum Zeichen dieser nochmaligen Erhöhung bedient man sich vor der Note entwe-

der zweyer gewöhnlichen Kreuze, wie z. B. bey Fig. 1; oder man macht nur ein einfaches Kreuz, welches aus fetten Strichen besteht, wie bey Fig. 2; und dieser letzten Art bedient man sich am gewöhnlichsten. Die Töne, vor welchen ein solches Doppelkreuz steht, nennt man alsdann *sisis*, *cisis* u. *f. w.*

Fig. 1.

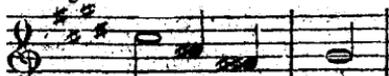


Fig. 2.



In solchen Tonarten hingegen, in welchen schon viele  $b$  vorgezeichnet sind, muß zuweilen ein Ton, der schon vermittelt eines  $b$  um einen halben Ton erniedrigt ist, nochmals um einen halben Ton erniedrigt werden, so, daß er alsdann um einen ganzen Ton tiefer wird, als in seinem natürlichen Zustande. Zur Bezeichnung einer solchen nochmaligen Erniedrigung bedient man sich

lieber des doppelt vor die Note gesetzten  $b$ , wie bey Fig. 3; als des einfachen  $b$  in vergrößerter Form, wie bey Fig. 4; weil jene Bezeichnung weniger zweideutig ist, als diese, bey welcher man, wenn das größere  $b$  nicht unterscheidend genug ist, gar leicht zu einem Irrthume verleitet wird. Solche doppelt erniedrigte Töne pflegt man *bb*, *oas* u. *f. w.* zu nennen.

Fig. 3.

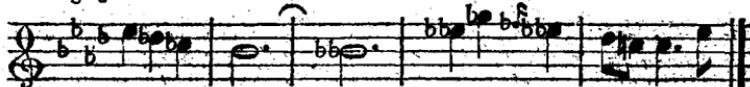
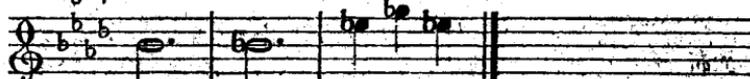


Fig. 4.



Verstärker Schall oder Ton, *f. Echo*.

Vorte, (lat.) bedeutet in den Notentimmen eben so viel, wie *à volt*.

Verwandtschaft der Töne und Tonarten. Man versteht darunter den größern oder kleinern Grad der Beziehung, oder die nähern oder enfernern Verhältnisse, welche die in unserm vollständigen Tonsysteme enthaltenen Töne und Tonarten unter einander haben.

Im Allgemeinen läßt sich die Beziehung der Töne auf einander,

oder der Grad ihrer Verwandtschaft, aus mehr als einem Gesichtspunkte betrachten; so steht z. E. (ohne alle anderweitige Rücksicht) mit dem Tone *a* der Ton *d* in näherem Verzuge, als der Ton *f*, weil die Töne größern, die wir mit *a*  $d$  bezeichnen, in ihrer Verhältnisse  $4 : 3$  der Unität näher sind, als die der Töne *a* *f*, deren Verhältniß  $8 : 5$  ist. \*) Diese Art der Beziehung der Töne gehört in die mathematische Klanglehre, wodurch eben alle Töne unseres Tonsystems zu einer allgemeinen Familie verbunden worden sind, deren Glieder unter ein-

\*) E. Verhältniß der Intervallen.

ander in verschiedenen Graden und auf verschiedene Arten in Verwandtschaft stehen. Unter allen diesen verschiedenen Arten der Beziehung der Töne unter einander, die sehr vielseitig ist, betrachtet man gemeinlich nur 1) diejenige Beziehung derselben, vermöge welcher sie geschickt sind, sich zu besondern Tonarten vereinigen zu lassen, und 2) die Beziehung dieser besondern Tonarten auf einander. Im ersten Falle stehen z. B. mit dem Tone *c* die Töne *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b* in näherer Beziehung oder Verwandtschaft, als die Töne *h*, *cis*, *gis* u. s. w. weil diese letzten bey ihrer Vereinigung zu einer Tonart andere Grundtöne, als den Ton *c*, voraussetzen; und im zweyten Falle ist z. B. mit der Tonart *c* dur, die Tonart *g* dur näher verwandt als *a* dur, weil jene, nemlich *g* dur, mehr Töne mit *c* dur gemein hat, als *a* dur. Weil nun dieser letzte Fall den vorergehenden erklärt, und weil man gewöhnt ist, die Verwandtschaft der Töne hauptsächlich in Rücksicht auf die Tonausweichung zu betrachten, so versteht man, wenn von der Verwandtschaft der Töne die Rede ist, insbesondere darunter die Verwandtschaft der Tonarten.

Unter die mit einer Tonart zur nächst verwandten Töne, in welche bey der Ausführung eines Tonstückes die Modulation geleitet, und ein Haupttheil desselben geschlossen werden kann, rechnet man diejenigen, die in den Tönen dieser Tonart einen vollkommenen Dreysklang haben; daher sind z. B. die mit *c* dur zunächst verwandten Tonarten die weichen Tonarten auf ihrer zweyten, dritten und sechsten Stufe, das ist, *d* moll, *e* moll und *a* moll, und die harten Tonarten auf ihrer

vierten und fünften Stufe, oder *f* dur und *g* dur. In *a* moll hingegen sind es die harten Tonarten auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe, oder *c* dur, *f* dur und *g* dur, und die weichen Tonarten ihrer vierten und fünften Stufe, nemlich *d* moll und *e* moll.

Der erste oder nächste Grad der Verwandtschaft der Tonarten, kann aus verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden. Man kann z. B. die weiche Tonart *a* als die mit *c* dur zunächst verwandte ansehen, weil die Töne dieser beyden Tonarten von gleicher Größe sind, und weil dabey kein anderer Unterschied statt findet, als daß die in diesen Tönen enthaltenen harten Dreyslänge in *c* dur, die in denselben enthaltenen weichen Dreyslänge hingegen in *a* moll, die herrschenden sind. In dieser Rücksicht ist mit der Tonart *c* dur im nächsten Grade *a* moll verwandt. Gemeinlich betrachtet man aber, wenn von den nähern oder entferntern Graden der Verwandtschaft der Tonarten die Rede ist, die harten und weichen Tonarten als zwey von einander abgeforderte Reihen, bey welchen man den Grad ihrer Verwandtschaft nach zwey besondern Linien, nemlich nach der aufsteigenden oder absteigenden Linie abzählt, von welchen jene durch die Oberdominante, diese aber durch die Unterdominante, \*) bestimmt wird. Daher ist z. B. mit *c* dur in aufsteigender Linie *g* dur, in absteigender Linie aber *f* dur, im nächsten Grade verwandt. Schon hieraus sieht man, daß, wenn man von *c* dur in aufsteigender Linie fortgeht, diejenigen Tonarten zum Vorschein kommen, die in ihrer Vorzeichnung Kreuze haben, so wie im Gegent

\*) Die Ober- und Unterdominante, oder die fünfte und vierte Stufe der Tonleiter sind nemlich diejenigen Töne, die mit dem Grundtone unter allen andern Tönen am nächsten verwandt sind; denn wenn man die ganze Länge der Saite des Grundtones in zwey gleiche Theile theilt, giebt ein Theil die Oktave als einen Ton, der zwar in Ansehung der Größe, aber nicht in Ansehung seiner übrigen Eigenschaften von dem Grundtone verschieden ist. Theilt man die Saite aber in drey Theile so geben zwey Theile die Quinte, und also den ersten von dem Grundtone wesentlich verschiedenen Ton; wird die Saite in vier Theile getheilt, so geben drey Theile derselben die Quarte oder Unterdominante als den zweyten von dem Grundtone verschiedenen zum Vorschein kommenden Ton; soiglich sind die Ober- und Unterdominante diejenigen Töne, die am nächsten mit jedem angenommenen Grundtone verwandt sind.

theile in der absteigenden Linie sich diejenigen Tonarten entwickeln, die mit *b* vorgezeichnet sind.

Will man nun die Grade der Verwandtschaft der Tonarten abzählen, so zählt man nach Beschaffenheit ihrer Vorzeichnung in auf- oder absteigender Linie fort, bis man zu der Tonart kommt, deren Grade der Verwandtschaft (mit einer vorher angenommenen) man erforschen will.

In aufsteigender Linie ist daher mit *c* dur verwandt,

im ersten Grade	<i>g</i> dur
im zweyten —	<i>d</i> dur
im dritten —	<i>a</i> dur
im vierten —	<i>e</i> dur
im fünften —	<i>h</i> dur
im sechsten —	<i>fis</i> dur
im siebenten —	<i>cis</i> dur.

In absteigender Linie hingegen ist mit *c* dur verwandt

im ersten Grade	<i>f</i> dur
im zweyten —	<i>b</i> dur
im dritten —	<i>es</i> dur
im vierten —	<i>as</i> dur
im fünften —	<i>des</i> dur u. s. w.

Gesezt, man wollte, nach dieser Art die Grade der Verwandtschaft der Tonarten abzuzählen, wissen, im wievieltsten Grade mit *as* dur die Tonart *cis* dur verwandt sey, so muß man von *as* dur in aufsteigender Linie bis zu der Tonart *cis* dur fortzählen. Will man hingegen wissen, im wievieltsten Grade mit *fis* dur die Tonart *es* dur verwandt sey, so zählt man von *fis* dur in absteigender Linie bis zu *es* dur fort.

Mit den Graden der Verwandtschaft der weichen Tonarten hat es die nemliche Beschaffenheit, wie bey den harten Tonarten; in aufsteigender Quintenfolge entwickeln sich die weichen Tonarten, bey welchen die *Töne* durch *Kreuz* erhöht werden müssen, so wie bey der absteigenden Quintenfolge diejenigen zum Vorschein kommen, bey welchen die *Töne* durch das *Zeichen b* erniedriget werden. *S. Quinzenzirkel.*

Verwechslung der Auflöfung, wird in der Harmonie dasjenige Verfahren genannt, wobey entweder eine Stimme die Dissonanz, die vorher eine andere Stimme hatte

hören lassen, ergreift, und sie auflöset, wie bey Fig. 1, oder wobey die Auflöfung der Dissonanz in einer Stimme geschieht, in welcher die Dissonanz selbst nicht enthalten war, wie bey Fig. 2. Dieser letzte Fall ist eine besondere Freiheit des galanten Stils, und darf in der gebundenen Schreibart nicht angewandt werden.

Fig. 1.



oder



Fig. 2.



Verzerrter Contrapunkt, bedeutet einen Satz, in welchem zu einem festen Gesange eine oder mehr Stimmen von vermischten Notenfiguren gesetzt sind. *S. Contrapunkt.*

Verzerrungen des Gesanges, s. Manieren.

Wettermicheln. Ein Ausdruck, womit vor einiger Zeit die Regententen der Tonstücke die von dem Consekern gebrauchten Transpost

tionen rügen, die der Geschmact der Zeit mißbilliget; sie pflegen in diesem Falle oft zu sagen, der Componist habe gevettermichelt. Woher dieser Ausdruck entstanden ist, und welche Transpositionen dar durch gemißbilligt werden sollen, ist schon in dem Artikel Transpositionen erklärt worden.

Wibrieren, Vibrationen, siehe Schwingungen.

Wicarien und Choralkisten, sind diejenigen, die in den Stiftskirchen gehalten werden, um früh und Abends anstatt der Domherren die

Horas zu singen, und die Heaper abzuwarten.

Wiefsache Verhältnisse, siehe Verhältniß.

Wierer. Einen melodischen Theil eines Tonstückes, der bey seiner Darstellung in einer einfachen Taktart seine Vollständigkeit in dem vierten Takte erreicht, nennen die Theoristen, in Rücksicht auf die rhythmische Beschaffenheit der melodischen Theile, einen Wierer; von dieser Beschaffenheit ist z. B. folgender Satz:

Andante.



Den Namen eines Wierers behält ein solcher Satz auch noch abdem, wenn er in eine zusammengesetzte Taktart eingekleidet wird, und also nur in dem Umfang zweyer Takte

einer solchen Taktart erscheint, so wie z. B. wenn der vorhergehende Satz in den Vierteltakt gesetzt wird:



Die gewöhnlichsten und für unser Gefühl die angenehmsten vollständigen Sätze der Melodie bestehen aus Wierern; bey der Ausführung der Tonstücke, die einen großen Umfang haben, werden sie aber oft durch verschiedene Hilfsmittel zu Sätzen erweitert, die mehr als vier Takte einer einfachen Taktart einnehmen. S. Absatz.

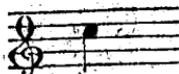
Wierstimmig. So nennet man ein Tonstück oder auch nur einzelne Sätze desselben, wenn dabey vier Stimmen vorhanden sind, von welchen jede in ihren eigenthümlichen Tonfolgen fortschreitet, es sey nun, daß, so wie im Chöre einer Motette, oder in dem Quartett, keine andere Stimme weiter vorhanden ist, oder es sey auch, daß die vier Stimmen bald von diesem bald von jenem Instrumente in der Oktave oder in dem Einklange unterstützt werden. So bleibt z. B. in der Sinfonie der Satz immer nur vierstimmig,

wenn auch die vier ihre eigene Melodie führenden Hauptstimmen, nemlich die beyden Violinen, Violen und Bass, von den Hoboen, Fagott, Trompeten, oder Fagotten u. s. w. im Einklange oder in der Oktave unterstützt werden.

Die Stimmen eines vierstimmigen Satzes können in Rücksicht auf ihren besondern Charakter auf sehr verschiedene Arten bearbeitet seyn; sie können z. B. alle vier den Charakter einer Hauptstimme durch das ganze Tonstück hindurch mit gleichem Rechte behaupten; dieses geschieht theils in der vierstimmigen Fuge, theils im Quatro oder Quartett, wenn dieses Wort nemlich im strengern Sinne gebraucht wird. Es können aber auch nur zwey oder drey Stimmen durchgehends obligat gearbeitet seyn, und die andern das Amt der Begleitung über sich nehmen, ohne daß der Satz aufhöret vierstimmig zu seyn. In der Arie

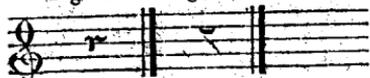
und im Concerte, oft auch in der Einforte, behauptet sogar, bey jenen bloß die Solostimme, und in dieser oft die erste Violine, allein den Rang einer Hauptstimme, welcher die übrigen zur Begleitung dienen. In diesem letzten Falle nennt man den Satz homophonisch, in den vorhergehenden Fällen hingegen wird er polyphonisch genannt.

**S. Quatro und Quartett.**  
**Vierteil, oder Viertelnote,** ist diejenige, die den vierten Theil eines ganzen Schläges bezeichnet; ihr Zeichen ist folgendes:



**Vierteilpause.** Das Schweigezeichen der im vorhergehenden Artikel angezeigten Viertelnote, welches entweder mit dem Zeichen bey Fig. 1, oder mit einer verkehrten Achtelpause, wie bey Fig. 2, vorgestellt wird.

Fig. 1. Fig. 2.



**Vierrundsechzigtheil.** So wird die Notengattung genannt, welche zum Vorschein kömmt, wenn eine Achtelnote in acht Noten, oder ein Sechzehntheil in vier Noten von gleichem Werthe zergliedert wird. Das Zeichen dieser Notengattung, die gemeinlich am Werthe die geringste ist, deren man sich in der Musik bedient, besteht in vier Strichen, die dem Steile der Note beygefügt werden; s. V.



**Viervierteltakt.** Die gewöhnliche, aus dem Zwevierteltakte zusammengesetzte, Taktart, die mit einem nicht durchstrichenen C bezeichnet wird. S. Takt.

**Viierzweyteltakt,** ist eine aus dem Zwevierteltakte zusammengesetzte Taktart, die heut zu Tage

nur noch zuweilen bey der Fuge gebräuchlich ist. S. Takt.

**Vigoroso mto., und Vigoroso,** stark, oder kräftig. Mit männlich starkem Vortrage.

**Villanella.** Der Name eines veralteten ländlichen Tanzes, der mit Gesang begleitet wurde.

**Viola alta;** s. Virole.

**Viola bastarda,** ist eine veraltete Gattung der Virole di Gambe mit sechs Saiten, die gemeinlich in C,

F, c, e, a, d gestimmt wurde. Sie unterscheidet sich von der Virole di Gambe bloß durch ein länger und schmaler gebauetes Corpus. Pratorius vermutet, (s. Synag. Mus. T. 2. C. XXI.) daß sie diesen Namen deswegen erhalten habe, weil gute Meister auf diesem Instrumente nicht bloß eine Bassstimme, sondern auch solche Melodien gespielt haben, deren Töne aus dem Umfange des Discantes, Altus, Tenors und Basses genommen waren, das heißt, weil es so gebraucht wurde, wie heut zu Tage das Violoncell in obligaten Sätzen.

**Viola da gamba,** oder die Kniegeige, ist ein Vogeninstrument, welches diesen Namen daher erhalten hat, weil es, so wie das Violoncell, zwischen den Knien gehalten wird. Sie ist in Ansehung der Größe des Corpus von dem Violoncell nicht merklich verschieden, hat aber einen weniger scharfen und mehr näslichen, aber dabey sehr angenehmen Ton, und ist mit sechs (zuweilen auch mit sieben) Saiten bezogen, die in die Töne D, G, c, e, a, d, gestimmt werden. Dieses Instrument, welches zu veralten beginnt, ist mehr zum Vortrage einer Solostimme, als zum Ripieninstrumente geeignet, und die Noten für dasselbe werden auf einem Linienysteme von sechs Linien vorgestellt.

Man hat den Ton dieses Instrumentes auch bey dem Pfeifwerke der Orgel nachzuahmen gesucht, und unter dem Namen desselben eine Orgelstimme erfunden, die von angenehmer Wirkung ist.

**Viola di Bordone,** s. Varys ton.

**Viola di braccio,** s. Virole.

**Viola pomposa**, ein Geigeninstrument von Joh. Seb. Bach's Erfindung. Die noch sehr unvollkommene Spiart, mit welcher zu seiner Zeit das Violoncell behandelt wurde, und die lebhaften, oft ziemlich schweren Bässe seiner Construktion veranlaßten ihn zu der Einrichtung dieses Instrumentes. Es zeichnete sich von der Virole durch vermehrte Größe des Körpers, durch merklich höhere Zargen, und besonders das durch aus, daß es mit der Tiefe der vier Saiten des Violoncells noch die fünfte Saite e verband, wodurch der Spieler in den Stand gesetzt wurde, die hohen und geschwinde Passagen der Grundstimme ohne Uebersehung der Hand zu spielen, und also die Höhe leichter herauszubringen als auf dem Violoncell. Uebrigens wurde es eben so tractirt, wie die Virole. Dieses Instrument ist seit geraumer Zeit, theils wegen der, durch die Größe seines Körpers verursachten Unbequemlichkeit, theils auch wegen der vervollkommeneten Spiart des Violoncells gänzlich wieder außer Gebrauch gekommen. Dagegen bedient man sich noch hin und wieder einer Virole in gewöhnlicher Form und Stimmung mit der hinzugefügten e Saite der Violine, die von einigen auch Violino pomposa genannt wird.

**Viola d'Amore**, oder

**Viola d'Amour**, ist ein unter die Geigenarten gehöriges Instrument von sehr lieblichem Tone, welches insbesondere zum Vortrage cantabler Sätze geeignet ist. Ausserung seiner Form unterscheidet es sich von der gewöhnlichen Virole oder Bratsche durch ein größeres Corpus, durch höhere Zargen, breitem Hals und Griffbret, und durch einen Steg, der in Ansehung der Größe mehr dem Stege eines Violoncells, als dem einer Bratsche gleich kömmt. Uebrigens ist gewöhnlich der Boden des Corpus nicht so, wie bey der Violine oder Virole, hohl ausgehöhelt, sondern

gerade gearbeitet, wie bey den mehresten Contravions. Auch scheint dieses Instrument, welches vor diesem in den feinen Zirkeln der Lieblich unter den Voggensinstrumenten war, ganz außer Gebrauch zu kommen, woran wohl theils das mit vielen Schwierigkeiten verbundene und unbequeme Traktament desselben, theils und hauptsächlich auch der Umstand Ursache seyn mag, daß es bloß zum Vortrage einer Solostimme, und nicht zugleich als Orchesterinstrument, gebraucht werden kann, und zugleich den mehresten des anseht auf den Voggensinstrumenten gewöhnlichen Lieblingspassagen widersteht.

Unsere Vorfahren waren gewöhnt, die Viola d'Amour mit zwölf bis vierzehn Saiten zu beziehen. \*) Sechs oder sieben davon waren Darmsaiten (von welchen die drey tiefsten mit Drath übersponnen waren,) die auf dem Stege ruheten, von wo sie auf dem Griffbrete, wie gewöhnlich, bis zur Schnecke hinstiegen, und zum Traktament mit dem Vogen bestimmt waren. Die übrigen waren Metallsaiten, die man an Stifte unter dem Saitenhalter (Saitenfessel) anhängte. Diese liefen durch Löcher, die zu diesem Behufe in den Steg gehohlet waren, unter das Griffbret in eine zu dieser Absicht gelassene Höhlung, aus welcher sie oben bey der Schnecke wieder heraus kamen, und so, wie die Darmsaiten, an Wirbeln befestigt, und mit dem auf dem Stege ruhenden in den Einklang oder in die Oktave gestimmt wurden. Man hatte die Absicht, durch das Vermitteln der angeführten Saiten bewirkte Miltlingen derselben, den Ton zu verstärken. Nachher wurden aber diese überflüssigen und zwecklosen Saiten weggelassen, und man bediente sich bloß eines auf dem Stege ruhenden siebenstimmigen Bezuges, der entweder in die Köne  $\underline{\underline{G}} \underline{\underline{c}} \underline{\underline{g}} \underline{\underline{c}} \underline{\underline{o}} \underline{\underline{g}} \underline{\underline{c}}$ , oder ins  $\underline{\underline{G}} \underline{\underline{o}} \underline{\underline{a}}$   $\underline{\underline{d}} \underline{\underline{g}} \underline{\underline{c}}$  gestimmt wurde.

\*) Zu Mathefons Zeiten, oder in dem ersten Viertel des verwichenen Jahrhunderts bey uns man die Viola d'Amour mit vier Drathsaiten und einer Chanterelle, die entweder in den Durakkord  $\underline{\underline{c}} \underline{\underline{e}} \underline{\underline{g}} \underline{\underline{c}} \underline{\underline{g}}$ , oder in den Mollakkord  $\underline{\underline{c}} \underline{\underline{e}} \underline{\underline{g}} \underline{\underline{c}} \underline{\underline{g}}$  gestimmt wurden. S. Mathefons Orchester, erste Eröff. S. 282.

Der Ritter Esfer, einer der stärksten Virtuosen auf diesem Instrumente, bediente sich nur sechs Saiten, von welchen die drey oberstspannenen in den tiefen, die ungerstspannenen aber in den höhern Dreyklang gestimmt wurden, nemlich in

c e g c e g.

Im ersten, und in den folgenden Stücken der Operischen musikal. Acad.: Zeitung befindet sich eine Abhandlung über dieses Instrument von D. Weber, welcher zugleich die Applikaturen, und einige Uebungsstücke beygefügt hat.

Viola di Spala. Die Schulterviole, war ein zu Anfange des vorerwähnten Jahrhunderts noch gebräuchliches Bassinstrument, welches aber bald hernach dadurch unnöthig wurde, daß gänzlich außer Gebrauch kam; weil man anfang sich besser auf dem Violoncell einzurichten. *Ma tche lo n* macht von diesem veralteten Instrumente \*) folgende vortheilhafte Beschreibung: „Insonderheit mach die Viola di Spala einen großen Effect beim Accompagnement, weil sie stark durchschneiden, und die Töne rein exprimiren kann. Ein Bass kann nimmer distincter und deutlicher herausgebracht werden, als auf diesem Instrumente. Es wird mit einem Bande an die Brust befestiget, und gleichsam auf die rechte Schulter geworfen, u. s. w.“

Viola oder Bratsche, (Ital. Viola di braccio) ist ein bekanntes Holzinstrument, auf welchem bey der vollstimmigen Instrumentalmusik eine der vier Hauptstimmen vortragen, zuweilen aber auch concertirt wird. Sie ist in Ansehung des Tractementes von der Violine in nichts unterschieden, als daß ihre Notensstimme wegen der tiefen Töne in den Altstimmeln gesetzt wird, daher man sie auch oft Altviola nennt.

Das Corpus der Violen ist etwas größer als das der Violine; weil aber ihre vier quintenweis gestimm-

ten Saiten (von welchen die beyden tiefsten mit Silberdrathe übersponnen sind) bey dieser wenig vermehrten Größe des Körpers um eine Quinte tiefer stehen, als bey der Violine, nemlich in

c g d a,

so bestimmt dadurch der Ton eine von dem Tone der Violine merklich verschiedene Modifikation; er ist nicht so einschneidend, ein wenig nasalend, aber dabey sehr angenehm.

In den Rippenstimmen läßt man dieses Instrument sehr selten höher steigen, als bis in das zweygestrichene g; im Concerte aber und in andern dafür gesetzten obligaten Stimmen, steigt man zuweilen um eine ganze Oktave höher.

Der Bau und die Bestandtheile der Violen sind in nichts verschieden von den übrigen Gattungen der Geigeninstrumente, und es ist davon schon in dem Artikel Geige das Nöthigste angezeigt worden.

Die in dem Artikel Violine angezeigten Anweisungen zur Erlernung dieses Instrumentes können mit gleichem Nutzen auch auf die Violen angewendet werden.

Man hat auch unter dem Namen Violen eine Orgelstimme, die den Ton dieses Instrumentes nachahmen soll, und die, wenn sie gut gearbeitet wird, von sehr angenehmen Töne ist.

Violetta, die Violen, s. den vorhergehenden Artikel.

Violine, Violino, ehemals auch die Discantgeige genannt, ist die kleinste Gattung der gebräuchlichen Geigeninstrumente. Sie wird mit vier Darmsaiten bezogen, die quintenweis, und zwar in die Töne g d a e, gestimmt werden, und von welchen die tiefste, nemlich die G Saite mit Silberdrathe übersponnen ist. \*\*) Der Bau und die Bestandtheile dieses Instrumentes sind schon in dem Artikel Geige beschrieben worden.

\*) Im ersten Theile seines Orchesters, Seite 285.

\*\*) Die Violine scheint ursprünglich nur drey Saiten, nemlich die drey obersten, gehabt zu haben. Man bedient sich unter den niedern Voitsklassen auch noch hier und da (wie z. B. in Rußland, in der Oberaltaiß bey den Wenden u. s. w.) noch einer Violine ohne die a Saite.

Die Violine ist bey vollen Orchestern das erste und vorzüglichste Instrument, und es werden auf derselben die beyden höchsten Hauptstimmen der Constücke ausgeführt; sie ist aber auch zugleich eines der beliebtesten Instrumente zum Vortrage einer Solostimme, von welchem der Dichter \*) sang:

Lies unten brauset das G, mit einer  
donnernden Stimme

Furcht und Entsetzen zum staunenden  
Ohr.

So wie ein wilder Deton, in Höhlen  
des Parzes verfloßen,

Die schallenden Felsen murrend durch  
brüllt.

Und in der heulenden Höh, der oft der  
Stürmer entzünzet,

Erdröhnt reinflüßend der silberne Ton.

Die höchste Note klingt stark, wie an  
dem Thurm der Pagode

Das kleinste Stöchchen harmonisch er-  
klingt.

Man hält mit Recht die Violine für eines der schwersten Instrumente. Die Saiten liegen nicht, durch eingestimmte Saiten zubereitet, gleichsam zum Vortrage schon fertig, sondern müssen durch Verführung der Saiten vermittelt der Finger der linken Hand erst vorbereitet, und sodann durch den Strich des Bogens gebildet werden; woben die geringste Abweichung des Fingers von dem Punkte, auf welchen die Saite auf das Griffbrett niedergedrückt werden muß, wenn der Ton rein seyn soll, wegen der Kürze des Bezuges, und der daher entstehenden engen Lage der Saiten, äußerst merklich wird. Diese Pünktlichkeit wird besonders durch das Verrücken der Hand erschwert, welches theils durch die höher als  $\frac{1}{2}$  steigenden Saiten, theils durch die Möglichkeit, verschiedene Arten der Tonfolgen und Notenfiguren deutlich und rund heraus zu bringen, notwendig gemacht wird. Und dennoch betreffen diese Schwierigkeiten bloß den reinen Griff der Saiten, die sodann erst durch den Strich des Bogens gebildet werden, und im Vortrage Leben und Ausdruck erhalten müssen.

Weil auf diesem Instrumente bey allen vollstimmigen Constücken die beyden obersten Hauptstimmen vortragen werden, so ist die Kenntniß seiner Behandlung ein unumgänglich nöthiger Gegenstand des Tonsetzers. In den Ripienstimmen läßt man die Melodie für dieses Instrumente selten höher als in das dreygestrichene  $c$  oder  $f$  steigen, in Solostimmen hingegen steigt sie oft fast um eine ganze Oktave höher.

Die Violine hat in dem Umfange ihrer Saiten nicht bloß die diatonisch chromatische Tonleiter, wie die meisten übrigen Arten der Instrumente, sondern sie kann auch die so genannten Viertelstöne, oder den Unterschied zwischen zwey neben einander liegenden enharmonischen Saiten, z. B. zwischen  $g$  und  $a$ , ausdrücken, und die mechanische Behandlung des Instrumentes ist sogar so beschaffen, daß diese in Ansehung der Noten verschiedenen Constücken mit verschiedenen Fingern gegriffen werden. Durch diesen Umstand glauben sich viele Violinspieler berechtigt, nicht nöthig zu haben, in die Temperatur der Saiten einzugehen, weil sie auf ihrem Instrumente das reine Verhältniß aller Saiten intoniren können. Sie vergessen aber dabei, daß ihre Saiten mit den Saiten solcher Instrumente völlig rein zusammenstimmen sollen, welche für zwey neben einander liegende Viertelstöne nur eine Saite oder nur einen Griff haben.

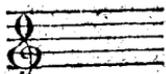
Anweisung zu diesem Instrumente findet man in Leopold Mozarts Versuch einer gründlichen Violinschule, und in C. H. E. S. Anweisung zum Violinspielen, welche im Jahre 1797, mit Verbesserungen und Zusätzen von Reichardt, zum drittenmal aufgelegt worden ist.

Violino piccolo, oder die Quartgeige, ist eine kleine Violine, die eine Quarte höher, als die gewöhnliche Violine, und also in die Saiten  $c$   $g$   $a$   $a$  gestimmt wird, aber nicht fast gänzlich außer Gebrauch gekommen ist.

Vio-

Violino pomposo, siehe Viola pomposa.

**Violinschlüssel**, oder Violinzeichen, ist der so genannte G-Schlüssel, welcher anzeigt, auf welcher Linie des Violinsystems das eingestrichene g gesetzt werden soll, damit man die Stellen der übrigen Töne darnach abzählen kann. Das Zeichen dieses Schlüssels ist folgendes:



**Violoncello**, oder die kleine Bassgeige, ist ein bekanntes Violininstrument, welches bey seinem Traktamente zwischen den Beinen gehalten wird. Es ist mit vier Darmsaiten, von welchen die zwey tiefsten mit Dräthe übersponnen sind, bezogen, die man quintenweis, nemlich in die Töne C, G, d, a, stimmt.

Bey voller Instrumentalmusik wird mit diesem Instrumente die Grundstimme mehrfach besetzt, und zur Ausfüllung der Contraviolon hinzugesetzt; bey drey, vier, oder fünfstimmigen Sonaten führt es gewöhnlich die Grundstimme allein.

Sein starker, schöner und männlicher Ton, besonders aber seine angenehme Höhe, hat nicht allein die am Tone schwächere und mehr näselnde Viola di Gamba verdrängt, sondern, es eignet sich dadurch auch zugleich zu einem der angenehmsten Concert- Instrumente. So lange beym Traktamente desselben die linke Hand in der gewöhnlichen Lage bleibt, das ist, so lange das eingestrichene d nicht überstiegen wird, bedient man sich in den Violinstimmen, die dafür insbesondere gesetzt sind, des Basszeichens; sobald aber die Melodie mehr in die Höhe steigt, schreibt man die Noten in den G-Schlüssel, doch so, daß sie eine Oktave höher stehen, als sie eigentlich gespielt werden. Wenn daher z. B. folgende Noten vorkommen,



so ist der Ton g, womit dieser Satz anfängt, nicht so wie auf der Violine das zweigestrichene, sondern nur das eingestrichene g.

In den Rippenstimmen hingegen bedient man sich, wenn der Bass höher als e oder f steigt, oder wenn bey einem Satze die Violoncelle allein, ohne den Contraviolon, spielen sollen, des Tenorzeichens.

Dasjenige, was in Ansehung der Schwierigkeiten bey der Behandlung der Violine (in dem Artikel Violine) ertanert worden ist, gilt vorzüglich auch bey der Behandlung des Violoncells; nur mit dem Unterschiede, daß hier das Eingreifen der Töne in der gewöhnlichen Lage durch den langen Weg, und durch die daher nöthige weite Ausspannung der Finger, erschweret wird.

Der Erfinder dieses Instrumentes, oder vielmehr derjenige, der die ehedem bey dem Akkompagnement gewöhnliche Viola da Gamba in das Violoncell umwandelte, war ein französischer Tonkünstler mit Namen Lardieu, der zu Anfang des vorigen Jahrhunderts lebte. Man bezog es Anfangs mit fünf Saiten, die man in die Töne C, G,

d, a, d, stimmte; gegen das Jahr 1725 fing man aber an, die obere Saite wegzulassen, weil sich die Applikatur mehr vervollkommnete.

Anweisung zum Violoncellspielen findet man in Petri's Anleitung zur praktischen Musik, in der neuen umgearbeiteten Auflage, die 1782 in Leipzig bey Breitkopf herausgegeben ist, und in Kauer's kurzgefaßter Anweisung das Violoncell zu spielen. Speyer 1788.

**Violono**, s. Contra Violon. Unter dem Namen Violon hat man aber auch eine 16 fäßige Orgelstimme für das Pedal, die, wenn sie anders gut gearbeitet ist, eine der besten Pedalstimmen ausmacht. **Violonjen**, ist ein altes Name der Geigeninstrumente.

**Virginal**, ist eigentlich der englische Name des Spinets.

**Virtu**, bezeichnet im Fache der Kunst eben so viel, wie Künstlerverdienste; man nennet daher denjenigen

**Virtuos**, der sich als Künstler vorzüglich auszeichnet.

**Vis à vis**. Der Name, welchen der bekannte Mechanikus Job. And. Stein einem Doppelflügel gegeben hat. S. Doppelflügel.

**Vitamento**, ist eben so viel wie **prestò**.

**Vivace**, lebhaft, bestimmt sowohl eine muntere Bewegung, als auch einen lebhaften, und leicht dahinstreifenden Vortrag.

**Vivacissimo**, auf das lebhafteste.

**Vivo**, ist eben so viel, als **vivace**.

**Vocalmusik**, ist der allgemeine Name, womit man alle Gattungen der Tonstücke bezeichnet, bey welchen die menschliche Stimme angewendet, und zugleich dadurch mit der Musik ein Produkt der Dichtkunst oder auch ein profaischer Text vereinigt wird. Man setzt die Vocalmusik der Instrumentalmusik entgegen, weil in der letzten alle Töne, welche die Melodie und Harmonie eines Tonstückes bilden, durch Instrumente hervorgebracht werden, und von welchen aller Gesang völlig absondert ist. Weit von dem Gesange überhaupt schon in einem besondern Artikel gehandelt, und der Werth der Vocal- und Instrumentalmusik schon anderswo \*) verglichen worden ist, so bleibt hier nur noch eine kurze Uebersicht der zum Vocalsache gehörigen besondern Gattungen der Tonstücke übrig, woraus die größten Kunstprodukte der Vocalmusik zusammengesetzt sind. Es gehören dazu,

- 1) das Chor, in welchem die Empfindung einer ganzen Volksmenge durch mehrere Singstimmen ausgedrückt wird, die alle vielfach bejehet, und entweder mit oder ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen werden;
- 2) die Artie mit ihren Abarten, der Ariette und Cavatine, in welcher die Empfindung einer einzigen Person ausgedrückt, und die daher auch nur von

einem einzigen Sänger, gemeinlich mit Instrumentalbegleitung, vorgetragen wird. Hierher gehören auch das Quart, Terzett, Quatro u. s. w. in welchen zwey, drey oder vier Personen eine Empfindung, und zwar jede nach ihrer individuellen Empfindungsart ausdrücken;

- 3) das Recitativo, eine besondere Art des Gesanges, die zwischen der bloßen Declamation und zwischen dem eigentlichen Gesange das Mittel hält, und worzu der Text eigentlich nicht lyrisch ist. Erhebt sich in dieser Art der Tonstücke der Text zum Lyrischen, so geht der Gesang entweder in den bey der Artie gewöhnlichen Gesang über, und wird ein **Arioso** genannt, oder der lyrische Inhalt des Textes wird durch Zwischenfälle der Instrumentalmusik ausgedrückt, die zwischen die Absätze des Recitativo: Gesanges eingeschoben werden, und alsdann nennet man den Gesang ein **Air Kompagnement**.

Aus diesen drey Gattungen sind die größern Kunstprodukte der Vocalmusik, z. B. die Oper, das **Oratorio** oder die **Cantate**, zusammengesetzt. Zu den besondern Gattungen des Gesanges gehören aber auch noch

- 4) das Lied, welches entweder zur Erbauung bey Gottesdienstlichen Versammlungen bestimmt, sehr einfach gesetzt, und unter dem Namen des Kirchenliedes oder Chorals bekannt ist, oder welches einen moralischen, politischen, historischen oder häuslichen Gegenstand u. s. w. zum Inhalte hat, und entweder von einer einzigen oder von mehreren Personen ohne oder mit Instrumentalbegleitung gesungen, und nach Beschaffenheit seines Inhaltes etne **Ballade**, ein **Volkslied** u. s. w. genannt wird;
- 5) das **Solleggio**, oder dasjenige Uebungsstück, welches ohne Text gesungen wird, und bestimmt ist, die Singorgane zur reis

\*) S. den Artikel Instrumentalmusik.

nen Intonation der Töne, zum sichern Treffen der Intervallen, und Überhaubt zu der bey dem Gesänge nöthigen Diegsamkeit derselben zu gewöhnen.

**Voce**, die Stimme, nemlich die Menschenstimme. Man braucht dieses Wort theils in verschiedenen Kunstausdrücken, z. E. Portamento di voce, das Tragen der Stimme, a mezza voce mit halber Stimme u. s. w., theils findet man es in den Partituren der Gesängstücke bey dem Anfange einer Arie, wo es diejenige Notenzelle bezeichnet, welche die Singstimme enthält. Der Schlüssel zeigt dabey an, für welche von den vier gewöhnlichen Singstimmen die Arie gesetzt ist.

**Voces Aretinae**, s. Aretinische Sylben und Solmisation.

**Voces bellicae**, oder die Helgischen Sylben, sind die sieben Sylben bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, die man, als die alte Solmisation des Guido nicht mehr anwendbar war, in den Niederlanden angenommen hat, um sie theils bey dem Solfgegitzen unter die Noten zu legen, theils auch damit die Töne selbst zu bezeichnen. Der Erfinder derselben soll Hubertus Baelant, ein berühmter Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, gewesen seyn. S. Solmisation.

**Voces Hammerianae**. Man versteht darunter die sechs Aretinischen Sylben ut re mi fa sol la in Verbindung mit der siebenten Sylbe h, welche Kilian Hammer, ein Schullehrer zu Wohenstranz, in der zweyten Hälfte des 17ten Jahrhunderts den Aretinischen Sylben hinzufügte, um die so genannte Mutation zu vermeiden. S. Solmisation.

**Wollkied**, s. Lied.

**Wollkommene Consonanzen**. Daver unter versteht man den Einklang, die Oktave, die reine Quinte und reine Quarte. Warum diese Intervallen insbesondere den Namen der vollkommenen Consonanzen erhalten haben, ist schon in dem Artikel unvollkommene Consonanz angezeigt worden.

Zwey solche vollkommene Consonanzen (die Quarte ausgenommen) sollen nach den Regeln der Gesangkunst niemals in einerley Stimme in gerader Bewegung unmittelbar nach einander folgen; die Ursache dieses Verbotes ist in dem Artikel Quinte untersucht worden.

**Volte**. Ein veralteter Tanz, der unter die Gattungen der Gaillarde gehört, und dessen Melodie in den Dreyviertrakt gesetzt wurde.

**Volte**, man wende (das Blatt) um.

**Volte subito**. (abgef. v. L) wende geschwind um.

**Vorausnahme**, oder **Anticipation**, ist 1) eine Art von melodischer Verzierung, die in der freyen Schreikunst sehr oft gebraucht wird. Sie besteht eigentlich darinne, daß bey zwey oder mehr Stimmen, die sich in gleichartigen Noten fortbewegen, der melodischen Hauptnote ein Nachschlag oder eine durchgehende Note angehängt wird, die auf die Stufe der folgenden melodischen Hauptnote fällt; z. B. wenn dieser Satz



auf folgende Art mit durchgehenden Noten verzert wird;

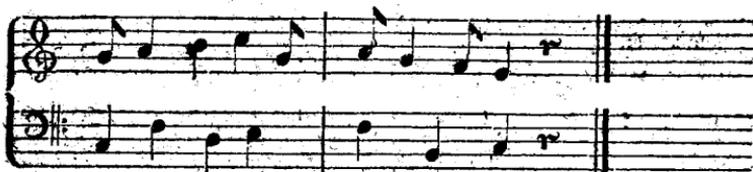


Werden nun in diesem Falle die nachschlagenden oder durchgehenden Noten an die folgenden Hauptnoten gebunden, als



so entsteht die Art der Rückung, die man die Anticipation nennet, und der man sich eigentlich nur in dem Falle bedienen kann, wenn die Stimmen in consonirenden Intervallen fortschreiten. Es ist dabey

nicht notwendig, daß die Stimmen, so wie in dem vorhergehenden Beispiele, in gerader Bewegung fortgehen, sondern es kann dabey eben sowohl die Gegenbewegung statt finden.



Diese Figur kann auch bey sprunghaftem Fortbewegen der Noten gebraucht werden, z. B. wenn der

Satz bey Fig. 1. so wie bey Fig. 2. gesetzt wird.

Fig. 1.



Fig. 2.

etc.



Folgende Arten der Anticipation hingegen sind fehlerhaft,



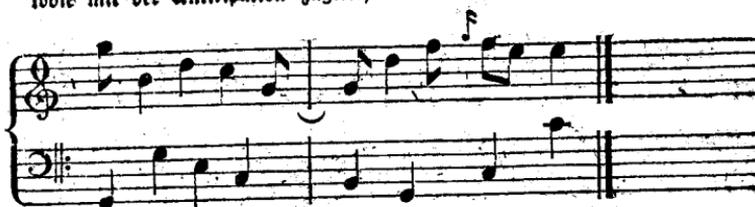
weil dabey die Folge verbotener  
Quinten zum Grunde liegt, wie

man aus der Auflösung dieser Sätze  
siehet, als



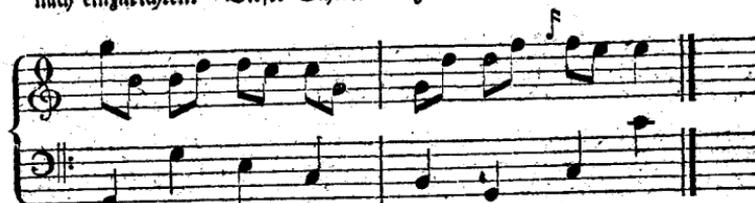
Oft trifft es sich, daß bey diesen  
Arten von Rückungen in der Mes-  
sodie mit der Anticipation zugleich

die Retardation vermischt ist, wie  
z. B. in folgendem Satze;



Daher kömmt es, daß es Anfängern  
im Satze zuweilen schwer fällt, bey  
dergleichen Sätzen die eigentlichen  
Hauptnoten des Gesanges heraus-  
zufinden, und die Harmonie dar-  
nach einzurichten. Dieser Schwie-

rigkeit können sie am leichtesten  
ausweichen, wenn sie sich die zus-  
ammengezogenen Noten als ein-  
zelne vorstellen, wie in der Auflö-  
sung des vorhergehenden Satzes  
z. E.



Hier zeigt es sich deutlicher, welche  
Noten vorausgenommen oder auf-  
gehalten sind.

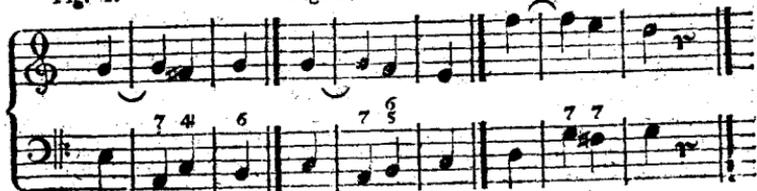
Auf die Voraussetzung einer durch-  
gehenden Note gründen sich auch  
2) diejenigen harmonischen Fort-  
schritte, wobey eine Dissonanz in

eine andere Dissonanz aufgelöset  
wird, wie z. B. die Septime bey  
Fig. 1. in die übermäßige Quarte,  
bey Fig. 2. in die verminderte  
Quinte, und bey Fig. 3. in eine  
andere Septime;

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.



In allen diesen Fällen ist eine durchgehende oder nachschlagende Note anstatt des Anschlages gesetzt, die anschlagende Note selbst aber, auf welcher sich eigentlich die Dissonanz in eine Consonanz auflösen sollte, ist dabey ausgelassen. Dieser Prozeß kann jedoch nur in dem Falle statt finden, wenn die nachschlagende Note, die statt des Anschlages gesetzt wird, mit der Note, in welche sich die Dissonanz auflöst, einen solchen dissonirenden Akkord bildet, der nach den Regeln des Satzes ohne Vorbereitung angeschlagen werden kann. Der Satz bey Fig. 1, in welchem die Septime in die übermäßige Quarte aufgelöst wird, sollte eigentlich so heißen:



das ist, die Septime g sollte eigentlich auf der Note d in die Terz auflösen, und der Bass erst nach der Auflösung den Ton c als eine nachschlagende Note ergreifen, um den darauf folgenden Sextenakkord h d g zu bilden. Well aber dieser im Bass nachschlagende Ton c mit dem die Septime auflösenden Tone fa die übermäßige Quarte, und mit derselben einen solchen Secundärenakkord bildet, der ohne Vorbereitung angeschlagen werden kann, so läßt man oft in der freyen Schreibart den anschlagenden Ton d, auf welchem die eigentliche Resolution geschehen sollte, weg, und setzt dafür die nachschlagende Note c, und auf diese Art entsteht der oben bey Fig. 1. angeführte Satz, in welchem die Septime in die übermäßige Quarte aufgelöst wird, die sich sodann wieder auf die ihr eigene Art resolvirt.

Gleiche Verwandniß hat es auch mit den beyden Sätzen bey Fig. 2 und 3. Bey Fig. 2. sollte die Septime entweder, so wie bey Fig. 4. auf dem Grundtone a in die Sexte, oder wie bey Fig. 5. auf dem

Grundtone d in die Terz auflösen, und alsdenn erst die Grundstimme den Ton h im Nachschlage ergreifen, als

Fig. 4.

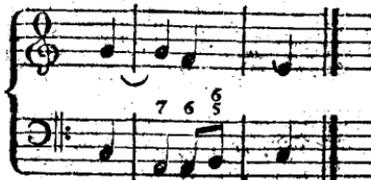


Fig. 5.



Well aber der im Bass nachschlagende Ton h mit dem die Septime auflösenden Tone f einen Sextenakkord bildet, der frey angeschlagen kann, so läßt man auch in diesem Falle oft den Anschlag weg, und setzt dafür sogleich den Nachschlag, wie oben bey Fig. 2.

Bey Fig. 3. sollte die Septime f eigentlich auf dem Grundtone c auflösen, und sodann erst sollte die Grundstimme im Nachschlage den unterhalbten Ton der Tonart g oder den Ton fa ergreifen, nemlich



Well aber die Septime fa o frey angeschlagen werden kann, so kann man auch, so wie bey Fig. 3, den Anschlag der Note o in der Grundstimme auslassen, und dafür sogleich die nachschlagende Note fa setzen.

Daß ein solcher Nachschlag, wenn er statt des Anschlages gesetzt werden soll, nothwendig mit der ausfösenden Note einen solchen dissonirenden Akkord bilden muß, der im Saße frey anschlagen darf, sieht man daraus, wenn man z. E. den so eben beschriebenen Saß auf folgende Art bilden,



und dabey den Nachschlag f anstatt des Anschlages setzen wollte, als:

Fig. 6.



Fig. 7.



Hier wird unser Gefühl beleidigt, weil der Regel zuwider eine große Septime ohne Vorbereitung angeschlagen wird.

Auf diesen Prozeß der Vorausnahme einer durchgehenden Note gründen sich übrigens verschiedene chromatische Sätze, die dem ersten Anscheine nach sehr verwickelt zu seyn scheinen; von dieser Beschaffenheit ist z. B. der Saß bey Fig. 6. dessen Ausführung man bey Fig. 7 findet.

**Vorbereitung.** Als eigentliches Kunstwort braucht man diesen Ausdruck nur in der Sekunst, wenn von der Behandlung der Dissonanzen die Rede ist. Eine Dissonanz vorbereiten, heißt nichts anders, als denjenigen Ton, der in dem vorbandenen Akkorde dissonirt, in dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde als eine Consonanz hören lassen. Die Ursache dieser Vorbereitung ist, die Härte der Dissonanzen zu mildern; denn die Erfahrung lehret, daß ein schon klingender Ton, wenn er durch den Eintritt eines andern zu einer Dissonanz wird, dem Ohre

weit weniger unangenehm ist, als wenn beyde Töne, die zusammen eine Dissonanz ausmachen, unvorbereitet angeschlagen werden. Weil man sich nun in der strengen oder gebundenen Schreibart vieler Dissonanzen bedient, so ist deswegen die Regel festgesetzt worden, daß keine Dissonanz, wenn sie nicht im Durchgange gebraucht wird, ohne Vorbereitung eintreten soll.

Diese Vorbereitung geschieht in den schlechten Taktzeiten, und zwar mit einer vollkommenen oder unvollkommenen Consonanz, z. B.



In der strengen Schreibart muß die vorbereitende Note an die unmittelbar darauf folgende dissonante gebunden erscheinen, und darf am Werthe nicht geringer seyn, als die dissonante Note. Die Ursachen dieser Regel werden aus demjenigen einleuchtend seyn, was in dem Artikel Contrapunkt von der Entstehungsart des gebundenen Styls bemerkt worden ist.

In der freien Schreibart ist es genug, wenn die Dissonanz unmittelbar vorher als Consonanz gehört wird; die vorbereitende Note braucht weder einen bestimmten Werth zu haben, noch an die dissonante gebunden zu werden. Ueberdies haben folgende Dissonanzen, weil sie am wenigsten Schärfe oder Härte äußern, in dieser Schreibart die Erlaubniß, auch ohne Vorbereitung einzutreten; nemlich

- 1) die verminderte Quinte mit ihrer Umkehrung in die übermäßige Quarte;
- 2) die übermäßige Quinte und verminderte Quarte;
- 3) die übermäßige Sexte;
- 4) die kleine Septime auf der Dominante der beyden Tonarten, wozu noch die kleine Septime in Begleitung der verminderten Quinte auf dem unteren halben Tone der harten, und auf der zweiten Klangstufe der weichen Tonart gerechnet wird, und
- 5) die verminderte Septime auf dem unteren halben Tone der weichen Tonart.

Die von diesen Septimenakkorden durch die Umkehrung entspringenden Sextquinten, Quartterzen, und Secunden, Akkorde, haben eben-

falls, so wie ihre Stammakkorde, die Erlaubniß ohne Vorbereitung einzutreten. Anfänger können sich hierbei überhaupt die Maxime merken, daß jeder Septimenakkord, und jeder davon durch die Umkehrung zum Vorschein kommende Satz, wenn er in seinem Umfange, es sey nun gegen den Grundton oder bloß unter den Oberstimmen, eine verminderte Quinte oder übermäßige Quarte enthält, in der freien Schreibart jederzeit ohne Vorbereitung gebraucht werden kann.

**Vorbalt.** Man versteht darunter einen solchen Ton, wodurch in dem Verfolge des Satzes der Eintritt eines Tones des zum Grunde gelegten Akkorde durch einen aufenweisenden übergehenden Ton aus dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde einige Zeit aufgeschalten wird.

Es ist schon in dem Artikel A. L. F. ö. d. erinnert worden, daß viele Tonlehrer alle Dissonanzen in wesentliche und zufällige unterscheiden, unter jenen den Akkord der kleinen Septime auf der Dominante der harten und weichen Tonart mit seinen Umkehrungen verstehen, und alle übrigen als bloße Vorhalte betrachten, wodurch auf der neu eintretenden Harmonie der eigentliche harmonische Ton einige Zeit aufgehalten, oder aus dem Anschlage in den Nachschlag verdrängt wird. Auf diese Art können nicht allein die Dreiklänge nebst ihren Umkehrungen aufgehalten werden, sondern man kann auch selbst den wesentlichen Septimenakkord und seine Umkehrungen aufhalten. Die gewöhnlichsten dieser Aufhaltungen sind folgende: \*)

\*) Und zwar aus Kirnberger's Kunst des reinen Satzes ausgezogen.

## Die Vorhalte des Dreypfanges.

First system of musical notation for 'Die Vorhalte des Dreypfanges.' It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords, and the bass staff contains corresponding notes with fingerings: 4, 3, 5, 6, 9, 8.

Second system of musical notation for 'Die Vorhalte des Dreypfanges.' It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords, and the bass staff contains corresponding notes with fingerings: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Third system of musical notation for 'Die Vorhalte des Dreypfanges.' It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords, and the bass staff contains corresponding notes with fingerings: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

## Die Vorhalte des Septenakkordes.

First system of musical notation for 'Die Vorhalte des Septenakkordes.' It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords, and the bass staff contains corresponding notes with fingerings: 9, 8, 6, 3, 7, 6, 4, 3.

Second system of musical notation for 'Die Vorhalte des Septenakkordes.' It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords, and the bass staff contains corresponding notes with fingerings: 9, 8, 4, 3, 6, 9, 8.

First system of musical notation, showing a treble and bass clef with chords and notes.

Die Vorhalte des Quattsextenakkordes.

Second system of musical notation, illustrating the preparation of the quattsextenakkord.

Third system of musical notation, showing further development of the quattsextenakkord.

Fourth system of musical notation, continuing the quattsextenakkord exercises.

Wenn der Vorhalt im Bass ist.

Fifth system of musical notation, focusing on the preparation of the quattsextenakkord with the suspension in the bass.

## Die Vorhalte des Septimenakkordes.

oder

## Die Vorhalte des Sextenakkordes.

## Die Vorhalte des Terzquartenakkordes.

oder

First system of musical notation. The treble staff contains chords with stems pointing up. The bass staff contains chords with stems pointing down. Figured bass notation is written below the bass staff: 9 7 4 3, 1 6 8, 6 9 7 4, 1 4 6, 6 9 7 4, 1 4 6, 6 9 7 4, 1 4 6 8.

## Die Vorhalte des Sekundenakkordes.

Second system of musical notation. The treble staff contains chords with stems pointing up. The bass staff contains chords with stems pointing down. Figured bass notation is written below the bass staff: 6 9 7 4, 1 4, 6 9 7 4, 1 4, 6 9 7 4, 1 6 8, 6 9 7 4, 2 1 1.

Third system of musical notation. The treble staff contains chords with stems pointing up. The bass staff contains chords with stems pointing down. Figured bass notation is written below the bass staff: 6 9 7 4, 6 4 2, 6 9 7 4, 1 4 6, 6 4 2, 2 1 6, 6 9 7 4, 6 4 2.

## Die wesentlichen dissonirenden Akkorde mit Vorhalten im Bass.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains chords with stems pointing up. The bass staff contains chords with stems pointing down. Figured bass notation is written below the bass staff: 6 9 7 4, 6 9 7 4, 6 9 7 4, 6 9 7 4, 6 4 2, 6 9 7 4.

**Vorschlag**, (ital. *Appoggiatura*) ist eine der bekanntesten Spielmanieren, deren man sich zur Auszeichnung der Melodie bedient. Er besteht eigentlich aus einem Tone, der nicht in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten ist, der aber der melodischen Hauptnote stufenweis vorhergeht, und durch seine dissonirende Eigenschaft ein Verlang-

gen nach dem eigentlichen melodischen Haupttone erweckt, und den Eintritt desselben dem Ohre reizbarer macht. In der Vokalstimme wird ein solcher Vorschlag nicht so wie die übrigen Noten in den Takt eingetheilt, sondern bloß vermittelt einer kleinen Note bezeichnet, deren Dauer der nachfolgenden Hauptnote wieder abgezogen wird. Die Hauptnote

wird daher durch den Vorschlag einige Zeit aufgehalten. Es giebt in einem Conſtücke mehr dergleichen Töne, die durch eine ſtuſenweis vorhergehende Note aufgehaltener werden, und die theils unter dem Namen der zufälligen Diſſonanzen, theils auch unter dem Namen der Wechſelnoten bekannt ſind, die aber ordentlich in den Satz eingetheilt und mit gewöhnlichen Noten vorgeſtellt werden. Die Urſache, warum dieſes bey dem Vorſchlage nicht ebenfalls geſchieht, hat ihren Grund in der beſondern und ausgezeichneten Art, wie der Vorſchlag ausgeführt wird. Man iſt nemlich darinnen überein gekommen, bey der Anſchaltung einer melodischen Hauptnote vermittelſt des Vorſchlages, den Vorſchlag ſelbſt durch einen beſondern Accent merklich heraus zu heben, oder ihn mit einem gewiſſen geſchwinden Anwachen der Stärke des Tones zu intoniren: und ſodann die darauf folgende melodische Hauptnote ſanft oder mit vermindertem Stärke an denſelben anzuschleifen. Dieſes ſanfte Anſchleifen des Vorſchlages an ſeine nachfolgende Hauptnote wird der Abzug genannt, aber deſſen Ausführung die Meinungen der Conſtituiren noch getheilt ſind. \*) Einige behaupten nemlich, daß z. B. auf dem Claviere der Finger oder auf der Violine der Bogen bey der Hauptnote ſanft abgehoben werden müſſe; andere hingegen halten dieſes für unnöthig, ſo lange auf die Hauptnote keine Pauſe folgt. \*\*) Die Dauer des Vorſchlages richtet ſich gewöhnlich nach dem Werthe der Hauptnote, vor welcher er ſtehet; er nimmt nemlich, ſo lange die Hauptnote keinen Punkt nach ſich hat, die Hälfte ihrer Dauer ein; z. B.

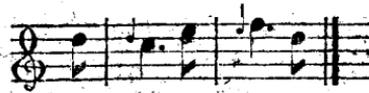


Ausführung.

Oder wenn der Abzug (wie einige wollen) merklicher ſeyn ſoll;



Stehet aber ein Punkt hinter der Note, ſo dauert der Vorſchlag ſo lange als die Note ſelbſt, und auf dem Punkte wird erſt die Hauptnote angeſchleift. In dieſem Falle nimmt alſo der Vorſchlag zwey Drittel von dem Werthe der durch den Punkt verlängerten Note ein; z. B.



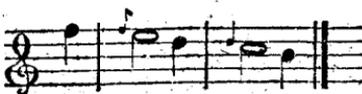
Ausführung.

oder



Ausführung.

Auf eine ähnliche Art verfährt man gemeinlich, wenn nach der Hauptnote eine Pauſe folgt; in dieſem Falle dauert mehrertheils der Vorſchlag ſo lange als die Note ſelbſt, und die Hauptnote wird erſt bey dem Eintritte der Pauſe angeſchleift, aber in dieſem Falle kurz abgezogen; z. B.



\*) S. Abzug.

\*\*) S. das Werkchen von Reichardt: Ueber die Pflichten der Altpien - Violiniſten. Seite 47.

Andante.



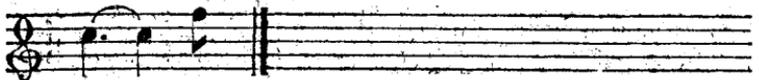
Anf. d. h.

Ausführung.



Es ist vorhin erinnert worden, daß der Vorschlag vor einer Note mit einem Punkte den Werth der Note selbst, und die Hauptnote nur den Werth des Punktes erhalte. Diese Regel, leidet in dem  $\frac{6}{8}$  und  $\frac{6}{4}$  Takte in dem Falle eine

Ausnahme, wenn, wie z. E. in folgendem Takte, wegen des letzten Akts  $f$  der eigentliche Werth der Note getheilt, und ein Theil der zweyten Hälfte vermittlest des Vinsdrzeichens wieder an die erste Hälfte gebunden werden muß; als



Rechnet nun ein Vorschlag für eine auf diese Art getheilte, und zum Theil wieder mit der ersten Hälfte verbundene Note, zu stehen, so richtet man sich in Ansehung der Dauer des Vorschlages nicht nach der Note mit dem Punkte, sondern

man betrachtet die beyden bloß wegen der Schreibart getrennten Theile als eine aus zwey gleichen Theilen bestehende Note, und giebt dem Vorschlage die ganze erste Hälfte derselben; z. E.



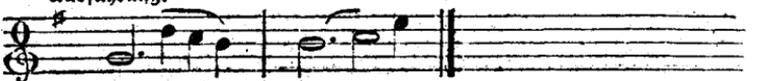
Ausführung.



Im  $\frac{6}{4}$  Takte hat es gleiche Verwandniß; z. E.



Ausführung.



Zweyten kommen auch Vorschläge vor, wo die Hauptnote von einer andern als der zunächst darüber

oder darunter liegenden Stufe aufgehalten wird; z. E.

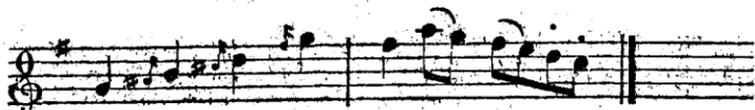


Ausführung.



Alle diese angezeigten Vorschläge nennet man Vorschläge von bestimmter Dauer, um sie von einer andern Art der Vorschläge zu unterscheiden, die ganz kurz vorgetragen werden, und wobey der Accent nicht auf den Vorschlag, sondern auf die Hauptnote selbst fällt, und die man, weil sie so ge-

schwind an die Hauptnote geschleift werden, daß es scheint, als würde derselben dadurch nicht das Geringste von ihrem Werthe entzogen; Vorschläge von unbestimmter Dauer nennet. Sie kommen hauptsächlich in munteren Sätzen vor, und zwar entweder bey springenden Noten; z. E.



Ausführung.



oder bey der Wiederholung einer Note; z. E.



Ausführung.



oder auch vor einer Bindung; z. B.

Andante.



Wenn vor einer Hauptnote mehr Vorschlagsnoten stehen, werden sie mit gleicher Geschwindigkeit an die

Hauptnote angeschleift; die auch in diesem Falle den Accent bekñmmt; z. B.



Ausführung.



Weil oft Fälle vorkommen, bey welchen es schwer ist, zu entscheiden, ob der Vorschlag ein Vorschlag von bestimmter Dauer seyn soll oder nicht, so hat man schon längst gewünscht, daß die Komponier jeden Vorschlag mit einer solchen kleinen Note schreiben möchten, die der Dauer entspricht, die er bekommen soll, das heißt, daß sie, wenn der Vorschlag ein Viertel dauern soll, sich einer kleinen Viertelnote, wenn er ein Achtel dauern soll, einer Achtelnote u. s. w. zu Bezeichnung desselben bedienen möchten. Allein dies jezt noch geschieht dieses von den wenigsten mit der nöthigen Pünktlichkeit.

Weiläufigern Unterricht über den Vortrag der Vorschläge findet man im zweyten Hauptstücke bes ersten Theils von Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen; im dritten Kapit. der Clavier schule von Türk; in den beyden Anweisungen zum Klavier spielen von Quantz und Tromlitz, u. a. m.

Vor seß bret, ist dasjenige Stükken Bret, welches über der Claviatur der Orgel, oder zwischen den verschiedenen Clavieren derselben festgesetzt eingeschoben oder angeschraubt wird, und verhindert, daß man die Abstraken nicht sehev, oder aus Unvorsichtigkeit beschädigen kann. Bey dem Flügel oder Fortepiano ist es dasjenige hinter der Tastatur angeschraubte Bret, welches die innere Struktur der Claviatur bedeckt.

Vor spiel, Praeludium. Man versteht darunter insbesondere die Einleitung, die bey dem öffentlichen Gottesdienste auf der Orgel zum Choralgesange gemacht wird, um theils der Gemeinde den Ton anzugeben, aus welchem der Choral gesungen werden soll, theils derselben zuvor die Melodie einzuprägen, im Falle sie nicht ganz gewöhnlich ist, theils und hauptsächlich auch die in dem Liede herrschende Empfindung vorzubereiten.

Die Haupterfordernisse eines solchen Vorspiels sind, 1) ein der Würde der Gottesverehrung angemessener Styl; 2) muß es dem Charakter des Chorals oder der in dem Liede herrschenden Empfindung entsprechen, und 3) nach den besondern Eigenschaften der Orgel eingekleidet seyn.

Das Material zu einem guten und zweckmäßigen Vorspiele bestehet entweder aus einer ans der Choralmelodie selbst hergenommenen Tonfolge, die in Ansehung ihrer Figuren und Bewegung der Empfindung des Liedes angepaßt, und länger oder kürzer durchgeführt wird; oder es bestehet aus einem Sage von willkürlichen Tonfolgen, der nicht allein dem Charakter des Chorals entspricht, sondern auch so beschaffen ist, daß er sich mit der Melodie des Chorals vereinigen, oder zur Begleitung derselben schicklich brauchen läßt.

Eine Anleitung zur Verfertigung dieser Art der Vorspiele findet man

in Kitzels angehendem praktischen Organisten. Erfurt, 1801.  
 Vortrager, s. Concertmeister.  
 Vortrag. Dem ersten Ansehen nach scheinen die Wörter Vortrag und Ausführung itendisch zu seyn, weil man gewohnt ist, sie im Gespräche einander oft zu substituiren. Allein wenn man von der guten Ausführung eines Tonstückes spricht, so pflegt man darunter nicht bloß den gemeinschaftlichen guten Vortrag aller zum Tonstücke gehörigen Stimmen, sondern auch zugleich die reine Einkünmung der Instrumente, eine gute Stellung und verhältnismäßige Besetzung der Stimmen u. s. w. zu verstehen. Hietaus sieht man, daß man eigentlich mit dem Worte Vortrag einen eingeschränkten Sinn, als mit dem Worte Ausführung, verbindet, und unter dem Vortrage bloß die Anwendung derjenigen Kunstfertigkeiten versteht, wodurch jede einzelne Stimme des Kunstwerkes für unser Ohr empfänglich gemacht wird.

Ist diese Anwendung der Kunstfertigkeiten so beschaffen, daß sie vollkommen dem Charakter oder Inhalte des Kunstwerkes, und dem Zwecke jeder besondern Stimme derselben entspricht, so pflegt man sie den guten Vortrag zu nennen.

Der gute Vortrag erfordert demnach nicht bloß eine unbedingte Anwendung der Kunstfertigkeiten, das heißt, nicht bloß reine Intonation der Töne, nicht bloß Rundheit in der Darstellung der aus diesen Tönen gebildeten Figuren u. d. gl. sondern auch Genie und feinen Geschmack, um theils den Charakter des Tonstückes in allen ihm eigenthümlichen Zügen richtig aufzufassen, theils auch die Anwendung der Kunstfertigkeiten jeder zum Kunstwerke gehörigen Stimme diesem Charakter vollkommen anzupassen.

Jede Empfindung zeichnet sich durch eine ihr eigenthümliche Modifikation der Töne aus, und dieses Auszeichnende ist es, was bey dem Vortrage der Folge der Töne erst Bedeutung und Leben giebt, ohne welches sie nichts sind, als ein unbedeutendes Tongeräusch. In dieser Darstellung der eigentlichen Bedeutung der Töne, wodurch der Geist des Tonstückes ausgebracht

wird, besteht das Geschäfte des guten Vortrags.

Das Nöthwendigste, was über diesen Gegenstand zu sagen war, ist in den Artikeln Adagio, Con gravità, Allegro, Andante, Ausdruck, Begleitung, Declamation u. d. gl. enthalten.

Von dem Vortrage überhaupt handeln: Gedanken über die Execution oder Ausführung musikalischer Stücke, ein Aufsatz im kritischen Musus an der Spree. S. 207. 215 — 223. Anmerkungen über den Vortrag, in Hillers wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend, im Jahrgange von 1766 und 1767. Ein Aufsatz im ersten Stücke der Wahrheiten die Musik betreffend, Frankfurt, 1779.

Vorzzeichnung. Man ist gewohnt zu Anfang eines Tonstückes das Zeitmaaß, den Notenschlüssel, die Taktart, und zugleich die Versetzungszeichen zu bemerken, welche die Tonart des Tonstückes wenig macht. Alles dieses zusammen genommen heißt eigentlich die Vorzeichnung. Gewöhnlich versteht man aber unter der Vorzeichnung bloß die Versetzungszeichen  $\sharp$  oder  $\flat$ , welche die bey dem Tonstücke zum Grunde gelegte Tonart erstordert, und die man deswegen gleich zu Anfange des Tonstückes in dem Linienysteme vorzeichnet, damit man nicht nöthig habe, sie jedesmal zu erneuern, sobald diejenigen Töne vorkommen, welche durch diese Versetzungszeichen dem Grundtone des Tonstückes angepaßt werden müssen. Diese zu Anfange des Tonstückes vorgezeichneten Versetzungszeichen behalten demnach ihre Geltung durch das ganze Tonstück hindurch; da hingegen die in der Folge desselben vorkommenden ihre Geltung nur in demjenigen Takte behalten, in welchem sie gebraucht werden.

Daß aber diese Vorzeichnung bald nur aus einem, bald aus mehreren Kreuzen oder Beenen bestehet, kömmt daher, weil jede harte und weiche Tonleiter eines angenommenen Grundtones die beyden in jeder diatonischen Tonleiter befindlichen halben Töne zwischen gewissen bestimmten Stufen enthalten muß. In der harten Tonleiter muß jederzeit der halbe Ton zwischen der

driften und vierten, und zwischen der fiebenten und achten Stufe vom Grundtone an gerechnet, enthalten feyn, als

i 2 3 4 5 6 7 8  
c d e f g a h c

halber Ton. halber Ton.

In der Tonleiter der weichen Tonart hingegen fällt der erste halbe Ton jederzeit zwischen die zweyte und dritte, der zweyte halbe Ton aber in der absteigenden \*) Tonleiter zwischen die fünfte und sechste Stufe, als

8 7 6 5 4 3 2 1  
g f e d c h a

halber Ton. halber Ton.

Soll nun die harte Tonart auf andern Grundtönen, als auf c, die weiche aber auf andern Grundtönen als f, ausgeübt werden, das heißt, soll die natürliche Beschaffenheit der harten und weichen Tonart auf einen andern Grundton versetzt werden, so muß man notwendig die Tonleiter desjenigen Tons, auf welchem die harte oder weiche Tonart ausgeübt werden soll, der Tonleiter der harten Tonart c, oder der Tonleiter der weichen Tonart a völlig gleich machen. Gesezt, man will die harte Tonart eine Quarte höher ausüben, oder sie auf den Ton g versetzen, so wird nun dieses g nicht allein der Grundton der transponirten Tonart, sondern die mit diesem Tone anhebende Tonleiter g a h c d e f g, muß auch der Tonleiter von c dur völlig gleich gemacht, das heißt, so eingerichtet werden, daß die beyden halben Töne derselben zwischen die dritte und vierte, und zwischen die siebente und achte Stufe zu stehen kommen. Soll dieses geschehen, so muß notwendig der Ton f einen halben Ton erhöht, oder in fis verwandelt

werden, damit die siebente Stufe fis gegen die achte, oder gegen die Oktave des Grundtons g nur einen halben Ton ausmache. Und nicht mehr ist der Ton fis derjenige, was durch sich die Tonleiter von g dur, von der Tonleiter der Tonart c dur unterscheidet. Daher kömmt es, daß man diese große siebente Stufe, die gewöhnlich der unterhalb e Ton der Tonart (Subsemitonium modi) genannt wird, auch oft mit dem Ausdrucke: der charakteristische Ton der Tonart (nota characteristica) bezeichnet. Fährt man nun fort, und versetzt die harte Tonart auch auf die fünfte Stufe von g, nemlich auf den Ton d, so zeigt es sich, daß man aus den vorhin angeführten Ursachen den Ton c in cis verwandeln muß. Auf gleiche Weise erhält man auch die Töne dis, ais, u. s. w., wenn man fortfährt, die harte Tonart immer eine Quinte höher zu versetzen. Gesezt aber, man will die harte Tonart c nur um eine Quarte höher, nemlich auf dem Tone f ausüben; so erscheinen die natürlichen Töne, weil f Grundton werden soll, in folgender Ordnung: f g a h c d o f. Soll nun diese Reihe Töne den Charakter der harten Tonart erhalten, so muß die vierte Stufe h in b verwandelt werden, damit die dritte Stufe für vierten nur einen halben Ton fortschreitet. Fährt man nun fort, die harte Tonart noch mehrmals quartenweise höher zu versetzen, so werden nach und nach die Töne es, as, des, ges, u. s. w. notwendig. Die harte und weiche Tonart kann, weil unser modernes Tonssystem nach einer schwebenden Temperatur der Töne verbunden ist, auf zwölf verschiedenen Tönen ausgeübt werden; daher haben wir folgende 24 Tonarten mit ihren Vorzeichnungen:

\*) Es würde zu weitläufig seyn, hier zu wiederholen, daß die weiche Tonleiter im Aufsteigen die große sechste und siebente Stufe erfordert. S. den Artikel Tonart.

c	dur	und	a	moll,	—	—	—	—	—	In diesen beiden Tonarten ist keine Vorzeichnung nöthig.	
g	dur	—	e	moll,	in diesen beiden Tonarten wird vorgezeichnet.						his.
d	dur	—	h	moll,	—	—	—	—	—	his und cis.	
a	dur	—	fis	moll,	—	—	—	—	—	his, cis und gis.	
e	dur	—	cis	moll,	—	—	—	—	—	his, cis, gis und dis.	
h	dur	—	gis	moll, *)	—	—	—	—	—	his, cis, gis, dis und ais.	
fis	dur	—	dis	moll, **)	—	—	—	—	—	his, cis, gis, dis, ais, und eis.	
des	dur	—	b	moll,	—	—	—	—	—	b, es, as, des und gos.	
as	dur	—	f	moll,	—	—	—	—	—	b, es, as und des.	
es	dur	—	c	moll,	—	—	—	—	—	b, es und as.	
b	dur	—	g	moll,	—	—	—	—	—	b und es.	
f	dur	—	d	moll,	—	—	—	—	—	b.	

Ganze Tonstücke pflegt man in solchen Tonarten, in welchen mehr als vier Kreuze oder Bc vorgezeichnet werden müssen, sehr selten zu setzen, sondern man bedient sich derselben nur bey der Grundlage der gewöhnlichern Tonarten im Laufe der Modulation.

In der zweyten Hälfte des 17ten Jahrhunderts war es noch nicht gewöhnlich zu Anfang eines Tonstücks eine andere Vorzeichnung zu brauchen, als das b vor dem Tone h, dessen Vorzeichnung schon im 16ten Jahrhunderte eingeführt war. Die Melodie, bey welcher dieses b vorgezeichnet stand, wurde Cantus be mollis, diejenige aber, bey welcher das b nicht vorgezeichnet war, Cantus be duri genannt. Práto:

rius, Prior des Benedictiner Klosters zu Ringelheim, scheint der erste Deutsche gewesen zu seyn, der es früher gewagt hat, auch das Kreuz vor dem Tone his zu Anfang der Tonstücke vorzuzeichnen. Nach und nach wurde die Vorzeichnung des cis in d dur, und des es in b dur und g moll eingeführt; aber nur erst in dem ersten Viertel des verwichenen Jahrhunderts, da das Tonstücken durch die Temperatur der Töne vervollkommen wurde, konnte man die beyden Tonarten auch auf solche Töne transponiren, die mehr Kreuze und Bc nothwendig machten, wie z. B. bey e dur oder f moll.

Vox humana, s. Menschenstimme.

## W.

**Waldflöte** oder **Waldbeyse**. Eine offene Flötenstimme der Orgel von weiter Mensur, und von 4 oder 2 Fuß. Wenn sie 6, 3 oder  $\frac{1}{2}$  Fuß ist, das heißt, wenn jede Taste, statt des ihr zukommenden Tones, die Quinte dieses Tones angiebt, wird sie **Waldquinte** genannt.

**Walbhorn**, s. Horn.

**Waldquinte**, s. Waldflöte.

**Walnika**, oder **Walynka**, ist ein in Rußland gebräuchlicher ganz einfacher Dudelsack, der gemeinlich aus einer angefeuchteten Ochsenblase, und aus zwey oder drey hinein gesteckten Rohrpfeyfen, ohne alle weitere Verzierung, besteht. **Walze**. (ital. groppo.) Dieses Wort bezeichnet

\*) Im Artikel Conterter ist gezeigt worden, daß es gleichviel sey, ob die harte oder welche Tonart auf gis oder auf as ausgeübt wird. Bedient man sich aber, statt gis moll, as moll, so muß vor jedem Tone der Conterter ein b vorgezeichnet werden.

\*\*) Anstatt dis moll braucht man auch es moll, wovon b, es, as, des, ges und gos vorgezeichnet werden muß.

1) eine Sekmanter von fufenweils sich fortbewegenden gleichartigen Noten, von welchen die erste und dritte auf einerley Tonstufe fallen; z. E.



2) wird damit auch in den Leversorgeln und Spieluhren das runde abgedrehte Stück Holz bezeichnet, welches vermittelst der hineingeschlagenen Stifte im Herumdrehen um seine Aze die Tangenten, gleich den Fingern des Spielers, niederdrückt.

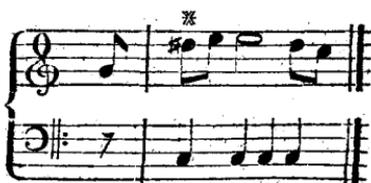
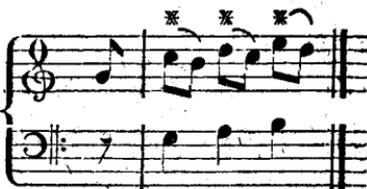
**Wälzer.** Ein bekannter Tanz, dessen Charakter hüpfende Freude ist. Die Melodie ist in den Tripletakt gesetzt, hat eine muntere Beweigung, und gemeinlich zwey Reppisen von acht Taktten.

**Wandel, s. Wirbellokasten.**

**Wasserorgel, (griech. Hydraulos)** war ein unter den Griechen bekanntes Instrument, welches einige Ähnlichkeit mit unserer Orgel hatte. Es enthielt ein Register, Pfeifen und eine Windlade, und wurde vermittelst einer Claviatur gespielt, die aber schwer niederzudrücken war, und der Claviatur eines Glockenspiels glich. Das Wasser diente eigentlich zu weiter nichts, als den Gegenruck der Luft im Gleichgewichte zu erhalten, so wie bey uns das Gewicht, welches man auf die Wälge unserer Orgeln zu legen pflegt. Ctesebius, ein Mechaniker aus Alexandrien, war der Erfinder, oder wie andere wollen, der Verbesserer dieses Instrumentes, welches wegen der glänzenden Beschreibung, die einige alte Schriftsteller in ihren Schriften beyläufig davon gemacht haben, den Alterthumsforschern viel Nachdenken verursachte; bis endlich der im Jahre 1788 verstorbene Hofrath Meister in Öttingen die von Hero und Vitruv hinterlassenen Beschreibungen von der mechanischen Ein-

richtung dieses Instrumentes genauer untersucht, und gefunden hat, daß die Beschaffenheit desselben den hohen Begriffen, die man sich gemeinlich davon gemacht hatte, nicht entspricht. Die Resultate dieser Untersuchung findet man in einer Abhandlung unter dem Titel: *De veterum Hydraulo, in den novis commentariis Societ. reg. Scient. Goetting. Tom. II. pag. 159.* Es sind derselben zwey Kupfertafeln beygefügt, von welchen die eine die Form der Wasserorgel, und die andere einige einzelne Theile derselben enthält. Auch auf der fünften Kupfertafel in Forkels allg. Geschichte der Musik findet man eine Abbildung dieses Instrumentes, welches für uns nicht wegen eines gewissen Grades von Vollkommenheit, sondern deswegen merkwürdig ist, weil unsere pneumatischen Orgeln sehr wahrscheinlich davon abstammen.

**Wechselnoten.** Darunter versteht man solche melodische Nebennoten, \*) die nicht in der zum Grund liegenden Harmonie enthalten sind, und welche die harmonischen Noten aus dem Anschlage in den Nachschlag verdrängen. Die mit \* bezeichneten Noten in folgenden Beyspielen



\*) S. Nebennoten.



sind solche Wechselnoten, die sowohl stufenweise, als sprungweise auf die vorübergehenden harmonischen Noten folgen können; auf die Wechselnote selbst muß aber jederzeit eine harmonische Note stufenweis folgen. Zuweilen gehen auch einer harmonischen Note zwei Wechselnoten vor, im Falle beyde so beschaffen sind, daß sie durch eine einzige darauf folgende harmonische Note wieder gut gemacht werden können, wie z. B. in folgendem Satze:



Wenn die Harmonie durch solche Wechselnoten nicht zerstört werden soll, so dürfen sie nicht von langer Dauer seyn, sondern müssen geschwind vorüber gehen, damit das Ohr zeitig genug die harmonischen Noten vernimmt, an deren Stelle sie stehen. Von vielen Tonlehrern



Weites Klanggeschlecht, siehe Wellenbret. Ein zum Regierwerke der Orgel gehöriges und zwis

werden diese Wechselnoten der ir reguläre Durchgang, latein. transitus irregularia, genannt. S. durchgehende Noten.

Weich. Ein Beywozt, dessen man sich zur Bezeichnung der Dreyclänge bedient, die eine kleine Terz enthalten, und womit man zugleich diejenigen unserer modernen Tonarten benennet, deren dritte Klangstufe gegen ihren Grundton eine kleine Terz ausmacht. S. die Artikel Moll und Tonart.

Weicher Dreyclang, s. Dreyclang.

Weiche Tonart, s. Tonart.

Weise Note; so wird der sogenante halbe Schlag oder die Minima genannt, deren Werth zwey Viertelnoten beträgt. Ihr Zeichen ist folgendes:



Weiße Harmonie. Man sagt, die Harmonie sey weit, oder die Akkorde seyen in weiter Harmonie gebraucht, wenn die drey Oberstimmen eines vierstimmigen Satzes von einander so weit entfernt sind, daß zwischen denselben ein oder mehrere Intervalle der zum Grunde liegenden Akkorde statt finden können; so ist z. B. folgender Satz beschaffen, bey welchem die zwischen den drey Oberstimmen noch Raum habenden Töne der zum Grunde liegenden Akkorde mit Notenbypfen von der Gattung der Viertelnoten angezeigt sind, als:

schon der Claviatur und der Windlade befestigtes Bret, \*) an welchem eben so viel Wellen oder bewegliche runde Hölzer mit zwey Armen, an beyden Enden in Zapfen laufend, angebracht sind, als die Claviatur Tasten hat. Weil die Windlade mit ihren Cancellen wegen des darauf stehenden großen Pfeifwerks viel länger ist, als die Breite einer Claviatur, und eben bestreuen auf beyden Seiten der Claviatur weit herausspringt, so kann die Abstrakte jeder Taste nicht in senkrechter Richtung zu derjenigen Cancellen der Windlade geführt werden, auf welcher das für sie bestimmte Pfeifwerk befindlich ist. Daher laufen zuerst die Abstrakten aller Klaves in senkrechter Richtung bis zu den Wellen des Wellenbrettes, wo jede an dem einen Arme der für sie bestimmten Welle angehängt ist. Der andere Arm jeder Welle ist gerade unter derjenigen Cancellen der Windlade eingesezt, deren Ventil sie aufziehen soll, so daß diejenige Abstrakte, die von dem Cancellenventile durch den Windkasten bis zu diesem zweyten Arme der Welle geht, an den sie angehängt ist, wieder in senkrechter Richtung fortläuft. Wenn daher eine Taste der Claviatur niedergedrückt wird, so zieht die an derselben befindliche Abstrakte ihre Welle an dem Wellenbrette an, deren zweyter Arm zugleich die andere in die Windlade laufende Abstrakte anziehet, und das Cancellenventil öffnet, damit der Wind in das auf dieser Cancellen stehende Pfeifwerk einbringen kann.

**Wesentliche Dissonanzen.** Diejenigen Tonlehrer, welche die gebundenen Dissonanzen als Aufhebungen der vorübergehenden Harmonie auf dem Grundtone des folgenden Akkordes erklären, verstehen unter den wesentlichen Dissonanzen den Septimenakkord der Dominante mit seinen Umkehrungen. S. Akkord.

**Wiederbläser.** Die Positive und die Drehorgeln haben nur einen einzigen Blasbalg, der aber so be-

schaffen ist, daß die von dem Balge geschöpfte Luft in einen besondern Balg getrieben wird, aus welchem man sie in die Windbröhre leitet. Dieser mit dem Balge verbundene besondere Balg, der die geschöpfte Luft aufnimmt, und mit Gewichte beschwert wird, damit der Wind in die Windlade getrieben wird, nennet man den Wiederbläser, der dazu dienet, daß bey dem Luftschöpfen des Balges sowohl der Druck der Luft, als auch der Zufluß des Windes in die Lade nicht gehemmt wird. S. Positiv.

**Wiederhall oder Wiedererschall,** s. Echo.

**Wiederherstellungszeichen.** So wird das sogenannte Bequadrat, oder das Zeichen  $\square$  genannt, weil es einen vorher durch  $\sharp$  erhöhten oder durch  $b$  erniedrigten Ton wieder in seiner ursprünglichen Beschaffenheit darstellt. S. Versetzungszeichen.

**Wiederholung.** Im allgemeinen Sinne des Wortes versteht man darunter jede mittelbare oder unmittelbare Wiederkehr eines im Tonstücke schon vorher enthaltenen Satzes; der wiederkehrende Satz mag dabey in eben derselben Tonart erschynen oder nicht.

Im engeren Sinne des Wortes versteht man darunter die Wiederkehr einer ganzen Periode, oder eines ganzen Haupttheils eines Tonstücks, der nicht zweymal in den Stimmen ausgeschrieben zu werden pflegt, sondern bey welchem die Wiederholung desselben vermittelst eines angenommenen Zeichens angemerkt wird. Von dieser Wiederholung soll in dem nächstfolgenden Artikel das Nöthigste bemerkt werden.

In noch eingeschränktem Sinne braucht man aber auch dieses Wort, wenn man in der Theorie der Sektunst die unmittelbare Wiederholung eines melodischen Theils von der Verlesung, oder auch von der Transposition unterscheidet. Hier heißt wiederholen nichts anders, als einen unmittelbar vorübergehenden kurzen melodischen Satz in eben derselben Stimme, und zwar in

\*) Zuweilen bedient man sich statt eines Brettes auch eines Rahmens, in welchen die Wellen eingesezt werden.

eben derselben Tonart, und auf den nemlichen Stufen der Tonleiter von neuem hören lassen. In diesem Falle unterscheidet man die Wiederholung

1) von der Versetzung, bey welcher der vorhergehende melodische Theil zwar in der nemlichen Stimme, und in eben derselben Tonart, aber auf andern Stufen der Tonleiter wiederholt wird; (s. Versetzung;)

2) von der Transposition, bey welcher der unmittelbar vorhergehende kurze melodische Satz zwar in eben derselben Stimme, aber in einer andern Tonart wiederholt wird; (S. Transposition;)

und 3) von der Nachahmung, bey welcher der vorhergehende melodische Satz entweder auf den nemlichen, oder auf andern Stufen, aber in einer andern Stimme wiederholt wird. (S. Nachahmung.)

Diese verschiedenen Arten der Wiederholung haben nicht allein die vorzügliche Eigenschaft, daß sie die Einheit eines Tonstückes befördern helfen, sondern sie gehören auch zu denjenigen Mitteln, wodurch ein Tonstück seine Ausführung bekommt. Die Wiederholung im weitläufigern Sinne des Wortes aber trägt das Ihre zur eigenthümlichen Form verschiedener Tonstücke bey, wie z. B. im Rondo.

So vielen Vortheil aber ein Tonstück durch zweckmäßige Wiederholungen gewinnen kann, zumal durch solche, bey welchen der wiederholte Satz immer in einem neuen harmonischen Kleide erscheint; eben so nachtheilig sind einem Tonstücke zu viel solche Wiederholungen, die ohne alle harmonische Mannigfaltigkeit nur als ein bloßes mechanisches Hülfsmittel gebraucht werden, dem Tonstücke den gewöhnlichen Umfang zu geben.

Wiederholungszeichen. Es kommt oft der Fall vor, daß in einem Tonstücke ein ganzer Theil desselben entweder unmittelbar nach einander, oder auch so, daß andere Sätze dazwischen vorkommen, zweymal vorgetragen werden soll. Dazumit man aber nicht nöthig habe, dergleichen zu wiederholende Sätze

zweymal zu schreiben, hat man zwey verschiedene Zeichen angenommen, von welchen das eine die unmittelbare, das andere aber die mittelbare Wiederholung eines Satzes bezeichnet.

Solche Theile eines Tonstückes, die unmittelbar nach einander zweymal vorgetragen werden sollen, bezeichnet man mit folgenden Zeichen:



bey welchen eigentlich nur die zwischen den Linien befindlichen Punkte das Zeichen der Wiederholung ausmachen, die beyden seitwärts durch die Linien gezogenen Striche aber nur dazu vorhanden sind, damit vermittelst der Punkte angezeigt werden kann, ob der vorhergehende oder nachfolgende Satz wiederholt werden soll. Wenn von dem Anfange des Tonstückes an kein anderes solches Zeichen vorkommt, als die bey Fig. 1 und 3. befindlichen, so wird bey diesem Zeichen das Tonstück vom Anfange an wiederholt. Alle andere Theile desselben, die unmittelbar nach einander zweymal vorgetragen werden sollen, müssen mit den beyden Zeichen bey Fig. 2. begrenzt seyn, und zwar so, daß bey dem Anfange des zu wiederholenden Satzes das Zeichen bey a. bey dem Schlusse desselben aber das Zeichen bey b. steht. Zwischen zwey unmittelbar nach einander folgenden Theilen, deren jeder sich wiederholt werden soll, ist das Zeichen, so wie bey Fig. 3. beschaffen. Sollen aber keine ganzen Perioden des Tonstückes, sondern nur einzelne Takte desselben wiederholt werden, so pflegt man die Wiederholungspunkte neben die Taktriche zu schreiben, jedoch ohne die Taktriche zu verdoppeln, wie bey Fig. 4. Diese Art des Wiederholungszeichens wird die kleine Reprise genannt. Man läßt auch zuweilen die Punkte gar weg, und zieht von den Taktrichen aus eine Klammer, über welche man das Wort bis (zweymal) schreibt, wie z. B. bey Fig. 5.

Fig. 4.



Fig. 5.



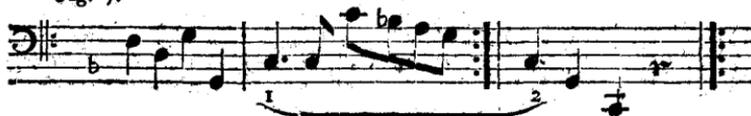
Oft trifft es sich, daß bey der Wiederholung selbst der letzte Takt des wiederholten Satzes abgeändert werden soll. In diesem Falle fügt man entweder die bey der Wiederholung nöthige Abänderung der Noten diesem Takte bey, und bezeichnet durch die Zahlen 1 und 2, welche die Takte bey dem ersten, und welche bey dem wiederholten Vortrage gespielt werden soll, wie z. B. bey Fig. 6; oder man schreibt diese Abänderung so, wie bey Fig. 7, woselbst die

Zahl 1 anzeigt, daß der damit bezeichnete Takt nur bey dem ersten Vortrage des Satzes gespielt, bey der Wiederholung aber weggelassen, und statt dessen der mit 2 bezeichnete Takt gemacht werden soll. Den Vogen, der von der Zahl 1 zur 2 gezogen ist, pflegt man zu mehrerer Deutlichkeit beizufügen, damit der bey der Wiederholung weggehende Takt vermittelst desselben eingeschlossen ist.

Fig. 6.



Fig. 7.

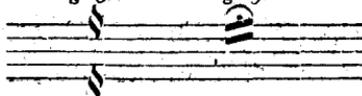


bey der mittelbaren Wiederholung, das ist, bey derjenigen, wo der so eben vorgezogene und der zu wiederholende Satz durch andere dazwischen stehende Sätze getrennt sind, bedient man sich des Zeichens bey Fig. 8, welches in der Notensstimme nicht allein an den Ort, wo in der Folge wieder angefangen, sondern auch zu Ende desjenigen Satzes gesetzt werden muß, nach dessen Vortrage die Wiederholung vor sich gehen soll, und welches auch das Eintrittszeichen genannt wird. Das letzte dieser Zeichen ist das zurückweisende Zeichen, bey welchem man al Segno oder dal Segno (nach dem Zeichen) zu schreiben, und den Ort, wo nach diesem Zeichen geschlossen werden soll, ent-

weder bloß mit dem Zeichen bey Fig. 9, oder auch zugleich mit dem Worte fine (der Schluß) zu bemerken pflegt.

Fig. 8.

Fig. 9.



Oft findet man auch da, wo das zurückweisende Zeichen steht, den Ausdruck dal Segno al , oder dal Segno fin al , welcher so viel heißt, als von dem Zeichen an bis zum Schlußzeichen . Wiedererschlag, lat. repercutio. Man bezeichnet mit diesem Worte

die Ordnung, in welcher sich in der Fuge der Führer und Gefährte in den verschiedenen Stimmen wechselseitig hören lassen. Weil es wenig Veränderung bringen würde, wenn man den Fugensatz in eben derselben Stimme und auf eben denselben Sätzen wiederholen wollte, so hat man gewisse Regeln festgesetzt, nach welchen der Hauptsatz von den verschiedenen Stimmen ergriffen, und vorgetragen wird, die sich theils auf den Umfang der vier Hauptstimmen, theils auf die Natur der Tonarten gründen, \*) und an welche man wenigstens bey der ersten Durchführung des Fugensatzes durch die vorhandenen Stimmen gebunden ist, ob man gleich in dem Verfolge der Fuge hier und da davon abwechseln kann.

Es ist ganz willkürlich, mit welcher Stimme die Fuge angefangen wird, nur müssen die vorhandenen Stimmen mit dem Führer und Gefährten abwechseln. In der zwey-

stimmigen Fuge muß daher, nach dem die eine Stimme den Satz mit dem Führer angefangen hat, die andere den Gefährten ergreifen, und nur nach der ersten oder zweyten Durchführung des Hauptsatzes kann nach einem Zwischensatz eben dieselbe Stimme, die vorher den Führer vorgetragen hatte, denselben von neuem hören lassen, jedoch muß es in einer andern Tonart, als vorher, geschehen.

In der dreystimmigen Fuge nimmt am gewöhnlichsten die dritte Stimme, nachdem sich die beyden vorhergehenden in den Führer und Gefährten getheilt hätten, wieder den Führer in dem Haupttone. Weil aber bey dem Schlusse des Gefährten die Modulation sich oft in der Tonart der Dominante befindet, \*\*) so muß entweder dabey die Modulation so geleitet werden, daß die dritte Stimme auf eine schickliche Art mit dem Führer wieder eintreten kann; z. B.

Bach. Gefährte.

Führer.

Führer.

oder wenn der Satz nicht so beschaffen ist, daß dieses, so wie in diesem Beispiele, sogleich bey dem

Schlusse des Gefährten geschehen kann, wird eine kurze Zwischensatzmontie gemacht, und vermittelst ders-

\*) C. Gefährte.

\*\*) C. Gefährte.

selben die Modulation bergestalt wieder in den Hauptton zurückgelicet, daß die dritte Stimme Gelegenheit bekommet, mit dem Führer in der Haupttonart schließlich einzutreten. Ein Beyspiel dieser Art findet man in dem Artikel Fuge, und zwar in der daselbst eingerückten ersten Durchführung eines Fugensatzes, wo die Violine, anstatt in dem 13ten Takte einzutreten, erst abwarten muß, bis vermittelst des 13ten und 14ten Taktes die Modulation wieder zurück in den Hauptton geführt worden ist, ehe sie mit dem 15ten Takte den Führer anfangen kann.

Wenn die Fuge vierstimmig ist, beziehen sich immer zwey und zwey Stimmen, eine mittlere und eine äußerste, auf einander, als der Diskant und Tenor, der Alt und Bass. Beyde sich auf einander beziehende Stimmen wiederholen den Fugensatz allezeit in einem ähnlichen Intervalle, das heißt, zwey solche Stimmen nehmen den Führer und die beyden andern den Gefährten, und zwar bergestalt, daß die anhebende und dritte Stimme den Führer, die zweyte und vierte hingegen den Gefährten vortragen. Hebt daher z. B. der Diskant mit dem Führer an, so folgt der Alt mit dem Gefährten; der Tenor nimmt sodann wieder den Führer und zuletzt der Bass den Gefährten. Wird hingegen der Führer zuerst von dem Alt vortragen, so folgt der Diskant mit dem Gefährten; der Bass bekommt alsdenn wieder den Führer und der Tenor den Gefährten. Beginnt der Bass die Fuge mit dem Führer, so folgt der Tenor mit dem Gefährten; der Alt läßt sodann wieder den Führer und der Diskant den Gefährten hören, u. s. w.

Die erste Durchführung des Fugensatzes ist den wenigsten Schwierigkeiten unterworfen, denn diese treten gemeinlich erst in den folgenden Durchführungen ein, wenn die verschiedenen Wiederschläge in engern Nachahmungen des Hauptsatzes auf einander folgen sollen. Jedoch fallen auch diese Schwierig-

keiten größtentheils weg, wenn der Tonsetzer sein Thema vor der Ausarbeitung der Fuge gehörig durchdacht, und überlegt hat, auf welche Art es sich in engern Nachahmungen von verschiedener Art darstellen läßt.

Vor der zweyten Durchführung wird gemeinlich der Satz vermittelst der Zwischenharmonie einige Takte fortgesetzt und dabey die Modulation in eine mit der Haupttonart verwandte Tonart geleitet, in welcher eine Stimme, die den Hauptsatz nicht unmittelbar vorher hatte hören lassen, entweder mit dem Führer oder Gefährten, die zweyte Durchführung anfängt. \*) Hierbey pflegt man die Stimmen so eintreten zu lassen, daß diejenigen, die in der ersten Durchführung den Führer gehabt hatten, nunmehr den Gefährten bekommen, damit die Stimmen nicht immer in eben der Ordnung, wie vorher, den Hauptsatz vortragen. Bey dieker, und bey den folgenden Durchführungen, die weder in Ansehung ihrer Einrichtung, noch in Ansehung ihrer Anzahl, an eine feste Regel gebunden sind, erwartet man nicht immer den Schluss des Führers oder Gefährten, sondern man sucht mit der nachfolgenden Stimme, noch vor der Beendigung derselben, auf einem schließlichen Intervalle einzutreten.

In Marpurgs Abhandlung von der Fuge findet man über die verschiedenen Arten des Wieder-schlages die vollständigste Anweisung.

Windfang, ist in Spieluhren derjenige Theil, wodurch das geschwinde Fortrollen der Räder verhindert, und dem Werke die Taktbewegung verschafft wird. Vermittelst der an dem Windfange befestigten kleinen oder größeren Röhren von Federn oder von Kartenblättern, kann die Bewegung der Tonstücke, die ein solches Werk spielt, geschwinder oder langsamer gemacht werden.

Windkanäle. Der Name der verschiedenen aus Brettern zusammengesetzten Röhren in der Orgel, durch

\*) Ein Beyspiel hierüber findet man in dem Artikel Fuge, in der daselbst bis zur zweyten Durchführung eingerückten Fuge, vom 27ten bis zum 32ten Takte.

welche der Wind aus den Bälgen bis in die Windlasten geleitet wird. S. Orgel.

**Windlasten.** Ein unmittelbar mit der Windlade verbundener Theil der Orgel, in welchen, vermittelst der auf den Bälgen liegenden Gewichte, der Wind gepreßt wird, und von wo er bey der Eröffnung der Cancellenventile, welche sich innerhalb dieses Kastens befinden, in das Pfeifwerk eindringt. Dieser Windkasten, als die eigentliche Vorrathskammer des Windes, ist unmittelbar unter der Windlade angebracht; seine Länge ist der Länge der Windlade gleich, die Breite richtet sich nach der Länge der Cancellenventile, und seine Höhe beträgt ohngefähr 3 bis 4 Zoll. An der vordern Seite ist dieser Windkasten nicht fest verleimt, sondern mit Spunden verschlossen, die genau in die Oeffnungen passen, und überdies noch auf den Ranten mit Leder überzogen sind, damit der Wind nicht durchsickern kann. Diese Einrichtung dienet dazu, daß man ohne zu große Willkürlichkeit zu den Cancellenventilen, zu den Federn derselben, und zu den Windfächern kommen, und das allenfalls daran schadbar Gewordene verbessern kann. Die Verbindung, in welcher der Windkasten mit den übrigen Theilen der Orgel steht, muß man in dem Artikel Orgel aussuchen.

**Windlade,** ist derjenige, besonders in Rücksicht auf seine Erfindung, äußerst kunstreiche Theil der Orgel, auf welchem das innere Pfeifwerk steht, und wodurch jeder Pfeife insbesondere der Wind zur Ansprache mitgetheilt wird. Die Windlade besteht aus vielen zusammengesetzten Theilen, die bey einer vollendeten Orgel dem Auge verdeckt sind, und die man, wegen des Zusammenhanges mit dem ganzen Werke, in dem Artikel Orgel weitläufiger beschreiben findet.

**Windmonochord,** s. Aeolsharfe.

**Windprobe,** s. Windwage.

**Windfächchen,** sind kleine runde Stückerchen Leder, die dem Winde den Ausgang aus den Löchern in dem Boden des Windkastens der Orgel verwehren, durch welche die Abstrakten hindurch zu den Cancellen

ventilen gehen. Jeder Drath, der durch ein solches Loch bis zum Ventile reicht, ist durch ein Stückerchen Leder gestochen und an dasselbe gebunden und angeleimt; dieses Leder wird an seiner Peripherie über das Loch im Boden des Windkastens dergestalt angeleimt, daß es der Drath auf, und abwärts bewegen kann, wosbey es eine tonische Figur bildet, und davon den Namen Windfächchen erhalten hat.

**Windweiser.** Eine von dem Abt Vogler erfundene Einrichtung in der Orgel, wodurch der Spieler in den Stand gesetzt wird, dem Pfeifwerke den Wind willkürlich zuzumessen.

**Windsiech.** Wenn in einer Orgel die Cancellen der Windlade nach Verhältnis der Größe und Länge der Pfeifen zu enge sind, oder wenn der Kanal, wodurch der Wind in die Lade geleitet wird, zu klein ist, und dergl. so fehlt es dem Pfeifwerke, wenn viele Register gezogen werden, an genugsamen Winde, und die Pfeifen klingen zu matt und inertonisch zu tief. Man pflegt in diesem Falle zu sagen, das Wert sey wind siech.

**Windwage,** oder Windprobe. Ein Instrument, mit welchem der Grad der Stärke oder Pressung des Windes in den Orgeln gemessen wird. Es besteht aus einem kleinen Gefäße, in dessen Deckel eine gläserne Röhre, ohngefähr einen halben Zoll stark, dergestalt befestigt ist, daß sie beynabe bis auf den Boden reicht; außerhalb des Deckels aber ist sie 6 bis 7 Zoll lang. Neben dieser Röhre ist ein Waasserstab befindlich, der in 60 Grade eingetheilt ist. Auf der Seite dieses Instrumentes befindet sich ein Hahn, durch dessen Mundloch das Gefäß so weit mit Wasser angefüllt wird, daß es bis an den Ort reicht, wo der Hahn eingeseht ist. Wenn nun in einen Windkanal der Orgel ein Loch gebohrt, und dieser Hahn hinein gepaßt wird, so treibt, wenn die Wälge niedergesetret werden, der Wind nach Beschaffenheit seiner Stärke, das in dem Gefäße befindliche Wasser mehr oder weniger in der gläsernen Röhre in die Höhe, und der dabey befindliche Waasserstab

zeigt den Grad an, bis zu welchem es getrieben worden ist.

Auf solche Art kann man nicht allein den Grad der Stärke des Windes erforschen, und denselben durch vermehrtes oder vermindertes Gewicht auf der obern Platte des Balges verstärken oder schwächer machen: sondern man gewinnt auch hauptsächlich den Vortheil, daß durch dieses Mittel der Grad des Windes bey allen Wälgen einer Orgel völlig gleich gemacht werden kann. Dieses Instrument wurde im dem 17ten Jahrhunderte von einem Orgelbauer aus Wettin, mit Namen Christian Förner, erfunden.

**Windzähe** oder **Windzäh**, nennet man ein Orgelwerk, wenn die Cancellenventile zu breit sind, oder eine solche Einrichtung getroffen ist, daß sich der Wind in dem Windkasten zu sehr vor die Ventile legt; oder überhaupt, wenn das Pfeiswerk nicht geschwind anspricht.

**Wirbel**. Dieses Wort hat verschiedene Bedeutungen; man versteht darunter 1) die beyden gedrechselten Hölzer, womit die Pauken und Trommeln geschlagen werden; 2) eine bey dem Traktamente dieser beyden Instrumente gewöhnliche Schlagmanier; \*) und 3) die hölzernen oder eisernen beweglichen Theile der Saiteninstrumente, an welchen das eine Ende der Saiten befestiget, und vermittelt welcher sie schärfer oder schwächer angespannet werden.

**Wirbelkasten**, nennet man bey den Vogeninstrumenten den an dem obern Theile des Halses ausgeschloffenen Theil des Holzes, in welchem die Löcher zu den Stimmwirbeln eingebohret, und in welchem die Saiten um die Wirbel geschlungen sind. Man nennet ihn auch den Lauf oder Wandel.

**Wolf**, den Wolf verreiben. Es ist bekannt, daß, wenn man auf den Claviatur Instrumenten elf Quinten völlig rein stimmt, als denn die zwölfte dergestalt unrein wird, daß sie unser Ohr ohne Verleibung nicht vertragen kann, und

daß alsdenn diese zum Vorschein kommende unreine Quinte auch gegen mehrere Töne ganz unreine Intervallen macht. Vor mehreren Jahrhunderten, als man diesem Uebel durch eine gut eingerichtete Temperatur der Töne noch nicht abgeholfen hatte; wurde dieser unreine und gleichsam heulende Ton der Wolf, oder der Orgelwolf genannt. Als man hernach anfing, vermittelt der Temperatur dieses Uebel zu verbessern zu wollen, oder nach der damaligen Redensart den Wolf zu verreiben, fand man nicht gleich eine solche Temperatur der Töne, bey deren Anwendung unser Ohr alle Intervallen des Consystems für rein annimmt. Das Hauptübel, nemlich die gänzliche Unreinheit des einen Tones wurde zwar gehoben, es zeigte sich aber dabey, weil noch nicht alles völlig ausgeglichen war, da oder dort, zwar ein kleineres, aber doch ein neues Uebel. Dieser neue Uebelstand wurde nun der junge Wolf, das vorige größere Uebel aber der alte Wolf genannt.

Noch jetzt bedient man sich hier und da dieses Ausdruckes, wenn bey der Stimmung der Orgel oder eines andern Clavierinstrumentes, vermittelt des Quintenzirkels, die Temperatur der Quinten nicht so genau getroffen wird, daß die zwölfte Quinte, oder der Ton, von welchem man zu stimmen angefangen hat, rein einstimmt. Viele Instrumenten- oder Orgelbauer pflegen in diesem Falle noch zu sagen, man habe einen Wolf gestimmt.

Einige verstehen unter dem Worte Wolf auch das Heulen oder Wacklingen einer Pfeife, die nicht ansprechen soll, und deren Intonation durch das Durchstechen des Windes in eine benachbarte Cancellen verurjacht wird.

**Wurzelzahlen**. Dieser Ausdruck kömmt oft bey den Verhältnissen der Intervallen vor. Es ist schon anderswo gezeigt worden, \*\*) daß man die Verhältnisse der Intervallen durch die Bruchtheile der ganz

\*) Den Wirbel der Pauken findet man im dem Artikel Pauke in Noten vorgestellet.

\*\*) S. Verhältnis.

gen Saite auszudrücken pflegt; man sagt z. B. das Verhältniß der Quinte  $c$  g ist  $\frac{2}{3}$ , weil zu dem Tone g zwey Theile von der in drey Theile getheilten Saite des Tones  $c$  erforderlich sind. Weil man aber, wenn man z. B. die Saite  $c$  in sechs Theile theilt, und durch einen Strich vier Theile davon abschneidet, eben so viel Antheil von der ganzen Saite hat, als wenn man sie in drey Theile theilt, und davon zwey Theile absondert; so läßt sich schon hieraus einsehen, daß ein und eben dasselbe Verhältniß vermittelst verschiedener Zahlen vorgestellt werden kann. So kann man z. B. das Verhältniß der Quinte nicht allein durch die höhere Zahl  $\frac{4}{6}$ , sondern auch durch  $\frac{6}{9}$ ,  $\frac{8}{12}$ ,  $\frac{10}{15}$ ,  $\frac{14}{21}$ ,  $\frac{30}{45}$ , und noch durch sehr viele höhere Zahlen vorstellen; \*) allein wer siehet nicht, daß, wenn es in seinen kleinsten Zahlen ausgedrückt ist, es für den Verstand weit faßlicher ist, als in höhern Zahlen vorgestellt, denn  $\frac{2}{3}$  ist nicht allein kürzer, sondern auch faßlicher als  $\frac{30}{45}$  u. s. w. Daher pflegt man alle Verhältnisse in den

möglich kleinsten Zahlen auszudrücken, und sie, wenn sie bey der Berechnung der Verhältnisse sich in höhern Zahlen darstellen, auf ihre einfachsten Zahlen zu reduciren. \*\*) Diese möglichst einfachen Zahlen eines Verhältnisses werden die Wurzelzahlen desselben genannt. Ein Verhältniß in seinen Wurzelzahlen vorstellen, heißt also nichts anders, als es mit den seiner Natur nach möglichen kleinsten Zahlen ausdrücken. Ist das Verhältniß aber in höhern Zahlen ausgedrückt, so pflegt man zu sagen, es stehe außer seinen Wurzelzahlen.

Will man erproben, ob das in höhern Zahlen ausgedrückte Verhältniß eines Intervalles dem in kleineren Zahlen vorgestellten Verhältniß desselben gleich ist, so darf man nur die kleinere Zahl des ersten Verhältnisses mit der größern Zahl des zweyten, und die kleinere Zahl des zweyten mit der größern Zahl des ersten vervielfältigen, das heißt, man darf die Zahlen nur übereinander kreuz multipliciren; kommen gleiche Summen heraus, so ist es ein Zeichen, daß beyde Verhältnisse einander am Werthe völlig gleich sind; z. E.

$$\frac{2}{3} \times \frac{4}{6} \quad \text{oder} \quad \frac{2}{3} \times \frac{30}{45}$$

$$12 \quad ; \quad 12 \qquad \qquad 90 \quad ; \quad 90$$

### F.

**Xänorphica.** Eine Art von Vosylorganum. Eine alte Art von Strohfiedel mit einer Claviatur, die von einigen auch Zylorganum genannt wird.

\*) Dieses geschieht nemlich, wenn man die beyden Zahlen des Verhältnisses mit einer andern Zahl multiplicirt; so ist oben in dem Verhältnisse  $\frac{6}{9}$  das Verhältniß der Quinte  $\frac{2}{3}$  mit der Zahl 3, in dem Verhältnisse  $\frac{8}{12}$  mit der Zahl 4, und in dem Verhältnisse  $\frac{30}{45}$  mit der Zahl 15 multiplicirt.

\*\*) Wie dieses geschieht, ist in dem Artikel Reduktion der Intervallenverhältnisse gezeigt worden.



Werden nun bey der Wiederholung dieses Satzes die beyden Glieder, aus welchen er bestehet, durch Versetzungen und andere Wendun-

gen erweitert, und wird dadurch der Inhalt des Satzes noch näher bestimmt, z. E.



so sagt man, der Tonsetzer habe den Satz zergliedert. Man wird daher von selbst einsehen, daß diese Zergliederung eines der vorzüglichsten Kunstmittel bey der Ausführung eines Tonstückes sey, wodurch nicht allein die Einheit des Ganzen erhalten, sondern auch der Inhalt jedes besondern Theils auf das genaueste bestimmt werden kann.

**Zerstreute Harmonie.** Wenn in den Stimmen eines Satzes die Töne der Akkorde, aus welchen das harmonische Gewebe verbunden ist, so weit aus einander liegen, daß

zwischen der Oberstimme und den Mittelstimmen einer oder mehrere Töne der zum Grunde liegenden Akkorde statt finden, wie bey Fig. 2, so sagt man, die Harmonie sey zerstreut, oder die Akkorde seyen in zerstreuter Harmonie gebraucht; liegen hingegen die Töne der Akkorde in den genannten Stimmen so enge zusammen, daß dazwischen kein zu den Akkorden gehöriger Ton statt finden kann, wie bey Fig. 1, dann sagt man, die Akkorde sind in enger Harmonie gebraucht.

Fig. 1.



Fig. 2.

Es ist keinesweges gleichgültig, ob der Tonsetzer die Harmonie weit oder enge braucht, oder die Stimmen nahe an einander rückt oder von einander entfernt, es lassen sich aber keine allgemeinen Regeln geben, in welchen Fällen die enge oder weite Harmonie am schicklichsten sey. Gesammelte Erfahrungen

hierüber, und ein feines Kunstgefühls des Komponisten müssen hier den Mangel der Regeln ersetzen. Bey dem Generalbassspielen werden die Akkorde gewöhnlich in enger Harmonie genommen, weil die Spannung der Hand den Gebrauch der Akkorde in weiter Harmonie nicht erlaubt; nur bey dem sogen-

nannten getheilten Akkompagnement kommt der letzte Fall zuweilen vor. S. Getheiltes Akkompagnement.

**Zieheisen.** Eine kleine Platte von Stahl mit vielen Köchern von verschiedener Größe, durch welche die Metallfäden gezogen, und dadurch schwächer gemacht werden.

**Zimbel, s. Cymbel.**

**Zimbelregal, s. Cymbelregal.**

**Zinken, ital. Cornetto.** Ein Blasinstrument von Holz mit Tonlöchern, welches anseht fast gänzlich außer Gebrauch zu kommen scheint, und nur noch hier und da unter den Stadtpfeifern zum Vortrage der Hauptstimmen bey dem sogenannten Abblasen, zuweilen auch noch bey dem Freyjahrblasen gebräuchlich ist. Der Zinken ist unstreitig das älteste unter den jetzt gebräuchlichen Blasinstrumenten. Die einfache Form dieses Instrumentes, und besonders die schwere Intonation der Töne auf demselben, scheinen ein hohes Alterthum zu verrathen. Das Instrument ist in zweyerley Form gebräuchlich, entweder ganz gerade, oder ein wenig gebogen. Es hat in beyden Fällen eine Länge von zwey Schüben; sowohl das ganze Instrument, als auch die inwendige Höhlung desselben läuft von unten nach oben verjüngt zu, und ist unten mit keinem Schallrichter oder mit keiner sogenannten Stärke versehen, bemohngeachtet aber ist der Ton desselben sehr durchdringend. Auf der obren Seite hat es sechs Tonlöcher für die Finger beyder Hände; und auf der untern Seite ist es oben nach dem Mundstücke zu mit einem Tonloche für den Daumen der linken Hand versehen. Es wird vermittelst eines Mundstückes intonirt, welches dem Mundstücke der Trompete gleicht, aber ein sehr kleines Loch hat. Der Umfang der Töne des Zinkens erstreckt sich von dem kleinen a bis zum dreigestrichenen c durch alle

Töne der diatonisch / chromatischen Tonleiter.

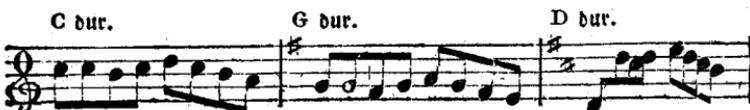
Nur hat den Zinken auch in einer kleinern Dimension, in welcher er Quertzinken, ital. Cornettino, genannt wird. Der Umfang dieser Gattung des Zinkens erstreckt sich von dem eingestrichenen a bis zum dreigestrichenen g, und die Griffe kommen dabey der Applikatur der Oboe sehr nahe.

**Zirkel.** In den Lehrbüchern über die Anfangsgründe des Generalbasses ist oft die Rede von einem Quinten- und Quartenzirkel, den unsere beyden Tonarten durchlaufen können. Es ist in dem Artikel Vorzeichnung bemerkt worden, daß man, um die Nothwendigkeit der Vorzeichnung mehrerer Kreuz- und Beetzusügen, nur nöthig habe, die Stufengrößen der harten oder weichen Tonleiter mit dem bestiminten Sitze ihrer halben Töne quinten- oder quartenweis höher zu versetzen. Führt man nun 1) mit dieser quintenweisen Versetzung der harten oder weichen Tonart immer weiter fort, so kömmt man bey der modernen Einrichtung des Tonstimmens, in welchem *f. c.* die Töne *gis* und *as*, oder *cis* und *des* gleichlautend sind, mit der zwölften Quinte jederzeit wieder in die Tonart, von welcher man diese quintenweise Versetzung angefangen hat. Weil man nun die zwölf harten oder weichen Tonarten bey diesem Prozesse gleichsam in einem Zirkel durchläuft, so sind die ältern Tonlehrer dadurch betrogen worden, diese Folge der Tonarten den Quintenzirkel zu nennen.

Folgender Satz



stehet z. B. in der Tonart *c* dur; wird er nun quintenweis fortgesetzt, so giebt er uns ein Beispiel eines solchen Quintenzirkels, als



A dur

A dur. E dur. H dur.

Fis dur. Cis dur, oder Des dur. \*) As dur.

Es dur. B dur. F dur. C dur.

Mit dem Quintenzirkel der weichen Tonart hat es die nemliche Beschaffenheit.

Besteiget man aber zweytenz The harte oder weiche Tonart Quartens

weis, so entsteht der Quartenzirkel, in welchem man die Tonarten in umgekehrter Ordnung durchlaufe; z. B.

C dur. F dur. B dur.

Es dur. As dur. Des dur, oder Cis dur. \*)

Fis dur. H dur.

E dur. A dur. D dur.

G dur. C dur.

\*) Es ist schon mehrmals, z. E. in dem Artikel Beszeichnung, erinnert worden, daß cis und des oder gis und as, in unserm Tonssysteme gleichlautende Töne sind. K & P

Unsere Vorfahren bezeichneten mit der Figur eines Zirkels, die entweder als eine zusammenhängende Zirkellinie, oder mit einem Striche durchschnitten, oder auch als zwey von einander abge sonderte Halbzirkel, nemlich C D, zu Anfange eines Tonstückes gesetzt wurde, die Arten des Taktes.

Der Zirkel bezeichnete das ebeneder so genannte Tempus perfectum, bey welchem eine Semibrevis auf einen Takt ging. Sollte in der Eintheilung des Taktes die Semibrevis drey halbe Schläge gelten, so setzte man einen Punkt in den Zirkel, den man Prolatio nannte. Wurde aber der Zirkel mit einem Striche durchschnitten, so ging alsdenn eine Brevis auf einen Takt.

1763 Zirkelcanon, s. Canon.

Zither, (Cithara) das Lieblingsinstrument der Spanier, ist eines der ältesten Saiteninstrumente, welches schon bey den alten Griechen gebräuchlich war, dessen Form sich aber in den spätern Jahrhunderten merklich verändert hat. Heut zu Tage bestehet das Corpus derselben aus einem flachen Boden und aus einer eben solchen Resonanzdecke mit einem runden Schallloche; beyde sind vermittelt einer ohngefähr zwey Zoll hohen Lärge verbunden. An der untern Seite hat es eine runde Figur, die nach dem Halße zu oval wird, und sich mit demselben verbindet. Der Hals ist ohngefähr so lang als das Corpus, und auf dem Griffbrette sind die Bünde oder Griffen von Messing eingelegt. Ehedem bediente man sich dieses Instrumentes in verschiedener Größe und bald mit mehr, bald mit weniger Drathsaiten bezogen, die mit einem Federkiel geschneelt werden. Die gebräuchlichste Gattung war die sechschrige Zither, auf welcher die Saiten in die Töne

G d h g ä ö gestimmt wurden. Heut zu Tage ist dieses Instrument in Deutschland weder unter den Tonkünstlern, noch unter Dilettanten von feinerem Geschmacke, gebräuchlich, jedoch hat sich eine sehr vollkommene Gattung desselben, nemlich die Guitare, auch unter den feineren Zirkeln erhalten, und scheint seit geraumer Zeit sich zum Lieblingsinstrumente des schönen Geschlechtes zu erheben.

Die eigentliche Zither trifft man nur noch hin und wieder unter den niederen Volkstassen, und unter den Bergleuten an, die ihre Bergmännischen Lieder damit begleiten. Ein neues Instrument dieser Art hat Vanhecke zu Paris im Jahre 1770 erfunden und ihm den Namen Bissier, von der Anzahl seiner zwölf Saiten, gegeben.

Zufällige Ausweichung, siehe Ausweichung und Klanggeschlecht.

Zufällige Dissonanzen. So nennen einige Tonlehrer die Aufhaltungen der Töne eines vorhergehenden Akkordes auf der Grundstufe eines nachfolgenden Akkordes. S. Akkord und Vorhalt.

Zufällige Versetzungszeichen. Man versteht darunter jedes s, b und h, welches in dem Verfolge eines Tonstückes vor den Noten vorkommt, und nicht in der Vorzeichnung begriffen ist. Genau genommen sollte man aber unter diesem Ausdrucke nur diejenigen Versetzungszeichen verstehen, wodurch dieser oder jener Ton der Octave, in welcher sich die Modulation befindet, auf eine bloß zufällige Art erhöht oder erniedriger wird, wie z. B. das s vor dem Tone g, und das h vor dem Tone c, in folgenden dem Satze:

nun auf diesen Tönen das Geschlecht der mit Kreuzen bezeichneten Tonarten mit dem Geschlechte derjenigen abgewechselt werden kann, die mit Böden bezeichnet sind, mit einer derjenigen Vortheile, welche durch die Temperatur der Töne in unserm Tonsysteme hervorgebracht worden sind; denn eben dadurch stehen nun alle 24 Tonarten in einer genaueren Verbindung unter einander.



Zugwerk, wird in der Orgel dieser Art des Registerwerkes genannt, wobey die Abstrakten von den darunter liegenden Tangenten gezogen werden. Man unterscheidet diese mechanische Einrichtung durch dieses Wort von einer andern, die man ein Druckwerk nennet, und die gemeinlich bey dem Pedale statt findet. Bey einem solchen Druckwerk sind die Abstrakten unter den Claves befindlich, und werden niedergedrückt. S. Orgel.

Zunge, Zungenstoß. Die Blasinstrumente erfordern bey dem Vorzuge der mehresten Arten von Geschwind auf einander folgenden Noten, wenn sie rund herausgebracht und gehörig von einander abgesondert werden sollen, eine gewisse stoßende Bewegung der Zunge, wodurch die Luft bey jedem Tone gleichsam schneller und stoßweis in das Instrument gebracht wird. Man nennet diesen Prozeß den Zungenstoß oder schlechweg die Zunge. Bey den mehresten Blasinstrumenten bestehet er bloß darinne, daß sich die Zunge bey jeder Note nach dem Munde zu schnell bewegt, und die Luft ins Instrument stößt; bey der Flöte und Trompete aber ist man gewohnt, mit diesem Zungenstoße einige dieser Bewegung der Zunge entsprechende Sylben zu verbinden, die gleichsam in das Instrument gesprochen werden, oder wodurch genau genommen die Art der Bewegung der Zunge in völliger Gleichheit erhalten wird. Quantz war der erste, der den Gebrauch der Zunge für die Flöte ausführlich lehrte; \*) er bediente sich dabey der Aussprache der Sylben tadll und bey Trisolten tidllä, bey welchen Trompeter, in seinem ausführlichen und gründlichen Unterrichte die Flöte zu

spielen, den Lautbuchstaben i in a verwandelt, (nemlich tadll) weil die Zunge bey der Aussprache dieses Buchstabens freyer liegt, und die Sprachwerkzeuge die Sylbe tadll mit mehr Leichtigkeit hervorbringen können.

Bey laufenden Noten, bey der mehrmaligen unmittelbaren Wiederholung eines Tones und bey verschiedenen andern Passagen, wobey die Bewegung geschwind ist, wird diese Bewegung der Zunge verdoppelt, oder noch eine Sylbe hinzugesetzt, das heißt, es werden die Sylben didlläidll oder idlläidll ausgesprochen, und dieses Verfahren wird die Doppelzunge genannt.

So vortheilhaft dieses Hülfsmittel dem runden und brillanten Vorzuge der Passagen ist, so scheint es dennoch, daß man dabey leicht auf Abwege gerathen könne, denn man hört zuweilen Flötenpieler, bey welchen in rollenden Passagen oft der Zungenstoß stärker als der Ton selbst hervorsteht.

Auf der Trompete wurde die Zunge, oder vielmehr die dabey auszusprechenden Sylben, von den sogenannten gelehrten Trompetern \*\*) als ein Geheimniß betrachtet, welches sie niemanden entdeckten, als wer sich bey ihnen die bestimmte Zeit in die Lehre begab, und sich ordentlich aufdingen und losprechen ließ, bis Altenburg in seinem Versuche einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompete- und Pauerkunst die Aussprache der dabey nöthigen Sylben entdeckte. Die einfache Zunge bestehet nemlich in der Aussprache der Sylben tirititon oder kiritikon, und bey der Doppelzunge wird noch die Sylbe ti vorgesezt, als tiritiriton oder tikitikon; diese Sylben werden so

R t t 3

\*) Nemlich in seinem Versuche einer Anweisung die Flöte contrabasso zu spielen.

\*\*) S. Trompeter.

ausgesprochen, daß die Sylbe von jederzeit auf den accenquirten Ton fällt.

Auf der Trompete kann die Zähge nur bey den Feldstücken oder bey dem sogenannten Prinzipalblasen gebraucht werden; bey dem Clarinblasen hingegen ist sie nicht anwendbar. \*)

**Zungen.** Der Name derjenigen kleinen Stüchlein Holz in den Springern der Flügel und Spinette, in welchen die Stüchlein von Rabenseibern eingeschoben sind. S. Flügel.

**Zungenblatt, Zunge,** ist der Name eines Theils desjenigen Pfeifwerks der Orgel, welches man ein Schnarrwerk nennt. In dem untern Theile jeder Pfeife eines Schnarrwerks ist in ein rundes Loch ein Mundstück in der Gestalt eines Gänsechnabels eingesetzt, und mit einem dünnen messingenen Blatte bedeckt, welches man Zunge oder Zungenblatt nennt. Dieses Blatt wird durch die Luft, die aus der Windlade in das Mundstück getrieben wird, in eine zitternde Bewegung versetzt; und erzeugt dadurch den besondern Ton, welcher den Schnarrwerken mehr oder weniger eigen ist. Damit dieses Zungenblatt in der nöthigen Entfernung von der Spitze des Mundstückes er-

halten wird, wird es mittelst eines Drahtes in seiner Richtung erhalten, den man den Drücker oder die Krücke nennt.

Mit dem Worte Zungenblatt oder Blatt wird auch das schwach geschabte Stüchlein Schilfrohr bezeichnet, welches auf den Schyffel der Clarinette und des Fasset horns gebunden wird, und zur Hervorbringung des Tones nothwendig ist.

**Zurna.** Ein Instrument bey der türkischen Kriegsmusik, welches in Ansehung der Form und des Klanges unserer Hoboe gleicht.

**Zurückhaltung,** s. Retardation.

**Zusammengeschobene Säge.** Man versteht unter einem zusammengeschobenen Säge einen solchen melodischen Theil eines Tonstückes, bey welchem zwey oder mehrere einfache Säge, von denen jeder an sich selbst vollständig ist, dergestalt mit einander verbunden werden, daß sie entweder in der Gestalt eines einzigen Sages erscheinen, oder in der Periode nur als ein einziger Säg betrachtet werden. So sind z. B. die beyden Säge bey Fig. 1 und 2, zwey vollständige einfache Säge, die bey Fig. 3. in der Form eines zusammengeschobenen Sages erscheinen.

Fig. 1.

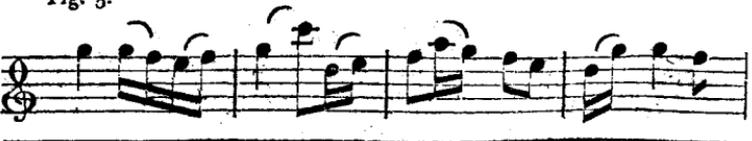


Andante.

Fig. 2.



Fig. 3.



\*) S. Prinzipal und Clarin.



Von den Mitteln, wodurch dieses Zusammenschieben der melodischen Theile hervorgebracht wird, handelt das letzte Kapitel des zweyten Theils meiner Anleitung zur Komposition.

**Zusammengesetzte Taktarten** sind solche, bey welchen zwey einfache Takte durch Auslassung des Taktstriches zu einem einzigen Takte vereinigt sind, und die dabey zwey gute und zwey schlimme Hauptzeiten des Taktes, oder zwey gute und schlechte Takttheile enthalten. **S. Takt.**

**Zwey drey**, bezeichnet theils ein Tonstück, welches aus zwey vereinigten Ehdren, oder aus einer sol-

chen Komposition besteht, in welcher die Hauptstimmen doppelt vorhanden sind, die sich bald wechselsweis, bald zusammen vereint, hören lassen. **S. Ehdrig;** theils wird durch dieses Wort auch angedeutet, daß bey einem Saiteninstrumente zur Hervorbringung eines jeden einzelnen Tones zwey Saiten vorhanden sind, wie z. B. bey dem Claviere.

**Zweyer.** Diesen Namen giebt man zuweilen solchen melodischen Gliedern, die zu ihrer Darstellung in einer einfachen Taktart zwey Takte erfordern; so, besteht z. B. folgens der Satz



aus zwey solchen Gliedern von zwey Takten, die verschiedene Conlehrer Zweyer nennen. Gewöhnlicher aber betrachtet man einen solchen aus zwey Zweyern bestehenden Satz, weil er erst mit dem vierten Takte seinen vollständigen Sinn erreicht, als einen Vierer, der in der Mitte einen unvollständigen Abschnitt enthält, den man insbesondere einen Einschnitt nennet. **S. Absatz.**

**Zweyfache Intervallen.** Ein Intervall wird doppelt oder zweyfach genannt, wenn es von seinem Grundtone um sieben Stufen oder um eine Oktave höher abstehet, als die Zahl anzeigt, womit es benennet wird. So ist z. B.  $\circ$  g eine einfache Quinte, weil g nur fünf diatonische Stufen von  $\circ$  entfernt ist. Wird hingegen der Ton g um eine Oktave höher genommen, als  $\circ$  g, so ist er alsdenn zwölf Stufen von  $\circ$  entfernt, und sollte daher eigentlich eine Duodecime genannt werden. Weil aber

diese Erhöhung, wegen der Ähnlichkeit der Oktaven, in der Harmonie keinen wesentlichen Unterschied verursacht, so benennet man im Satze die doppelten und zweyfachen Intervallen der Kürze wegen mit dem Namen der einfachen. Nur bey den verschiedenen Arten des doppelten Contrapunktes bedient man sich der eigentlichen Namen der doppelten Intervallen, weil z. B. in dem doppelten Contrapunkte in der Duodecime die Versetzung einer Stimme um eine Duodecime von der Versetzung derselben um eine Quinte einige Verschiedenheit im Satze verursacht. **(S. Doppelter Contrapunkt.)**

Des Ausdruckes zweyfache Oktave, zweyfache Quinte, u. s. w. bedient man sich daher gewöhnlich nur in dem Falle, wenn von den Verhältnissen der Intervallen die Rede ist, weil die zweyfachen Intervallen ein anderes Verhältniß haben, als die einfachen.

Das Verhältniß eines zweyfachen Intervalles findet man, wenn man die höhere Zahl des Verhältnisses

des einfachen Intervalles verdoppelt, denn so wie  $\frac{3}{2}$  der Saite die einfache Quarte geben, so geben  $\frac{3}{2}$  der Saite die zweyfache Quarte, weil sich alle Oktaven verhalten wie 2 : 1 oder wie  $\frac{3}{2}$ .

Will man aber von einem solchen einfachen Intervallenverhältniſſe, dessen kleinere Zahl eine gerade Zahl ist, das Verhältniſſ des doppelten Intervalles bilden, so verdoppelt man nicht die größere Zahl, sondern man halbir lieber die kleinere, weil man alsdenn das Verhältniſſ sogleich in seinen Wurzelzahlen erhält. Ein Beyspiel wird dieses deutlicher machen. Das Verhältniſſ der einfachen Quinte ist 3 : 2; will man nun das Verhältniſſ der

zweyfachen Quinte bilden, so halbir man lieber die gerade kleinere Zahl, und läßt die größere unverändert; mithin erhält man für die zweyfache Quinte das Verhältniſſ 3 : 1. Wollte man die größere Zahl verdoppeln, so würde man das Verhältniſſ 6 : 2 bekommen, welches man aber sodann erst wieder in seine Wurzelzahlen reduciren müßte. \*) Auf gleiche Weise verfährt man mit allen zu verdoppelnden Verhältniſſen, wenn die kleinere Zahl eine gerade Zahl ist.

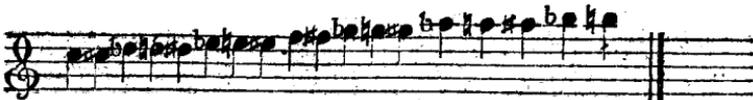
Den Unterschied der Verhältniſſe der zweyfachen Intervallen von den Verhältniſſen der einfachen zeigt folgende Tabelle:

Verhältniſſe der einfachen Intervallen.		Verhältniſſe der zweyfachen Intervallen.	
Die Oktave	2 : 1	4 : 1	1
— Quinte	3 : 2	3 : 1	1
— Quarte	4 : 3	8 : 3	3
— große Terz	5 : 4	5 : 2	2
— kleine Terz	6 : 5	12 : 5	5
— große Sexte	5 : 3	10 : 3	3
— kleine Sexte	8 : 5	16 : 5	5
— große Septime	15 : 8	15 : 4	4
— kleine Septime	9 : 5	18 : 5	5
Der große Ton	9 : 8	9 : 4	4
— kleine Ton	10 : 9	20 : 9	9
— große halbe Ton	16 : 15	32 : 15	15
— kleine halbe Ton	25 : 24	25 : 12	12, u. f. w.

Zweyfältig, s. Kapf.

Zweygestrichen, ist der Beyname der vierten Oktave unſers Conſyſtemes und der in derselben enthaltenen Töne, wodurch man sie von den Tönen gleiches Namens aus einer tiefern oder höhern Oktave

unterscheidet. Der Ursprung dieses Namens ist schon in dem Artikel Tabulatur erklärt worden; die Töne aber, die man mit dem Namen zweygestrichen bezeichnet, sind folgende:



Zweystimmg. So nennet man jedes Conſtück oder jeden einzelnen Saß desselben, bey welchem nur zwey Stimmen vorhanden sind, die in ihren eigenhümlichen Conſolgen fortschreiten, es sey nun, daß so wie im Solo oder Duette weiter

keine andern Stimmen dabey vorkommen sind, oder es sey auch, daß entweder nur eine oder beyde Stimmen von andern im Einlange oder in der Oktave begleitet werden. So bleibt z. E. in dem Ritornelle eines Concertes der Saß immer

\*) S. Wurzelzahlen.

nun zwefstimmig, so lange die beyden Violinen, bey der gewöhnlichen Unterstützung des Basses, im Einklange fortschreiten, und dabey die Grundstimme von der Virole, und die Violinen von den Hoboen im Einklange oder in der Oktave verstärkt werden.

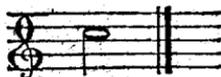
Weil theils die beyden Stimmen eines zwefstimmigen Satzes so leicht zu überhören sind, daß dem Ohre auch der kleinste harmonische und melodische Uebelstand merklich wird, theils weil aus den consonirenden Akkorden sowohl als aus den dissonirenden immer einige Intervallen wegbleiben müssen, so erfordert die Verarbeitung eines zwefstimmigen Satzes, wenn die Harmonie dabey nicht zu jung und leer klingen soll, seine ihm ganz eigenen Rücksichten. So dürfen z. B. die beyden Stimmen nicht zu weit aus einander gesetzt werden, damit der Mangel der dazwischen liegenden Intervallen der zum Grunde gelegten Akkorde nicht zu merklich werde; und eben so muß man im Verfolge des Satzes ins guten Taktheile die Oktave, als ein zu leeres Intervall vermeiden, und statt derselben eine Terz oder Quarte, zuweilen auch die Quinte, brauchen u. s. w.

Bei dem zwefstimmigen Satze behaupten entweder beyde Stimmen mit gleichem Rechte durchgehends den Charakter einer Hauptstimme, und in diesem Falle wird die Komposition ein Duett, und zwar im strengern Sinne des Wortes, genannt; oder es behauptet nur die Oberstimme den Charakter der Hauptstimme, und die zweyte nimmt das Amt der Begleitung über sich, und dann nennet man die Komposition, wenn sie ein ausgeführtes Konstück ist, ein Solo. S. die Artikel Solo und Duett.

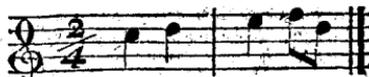
**Zwey und dreytheile.** So nennet man diejenige Gattung der Noten, welche zum Vorschein kommt, wenn ein Achtel in vier Noten von gleichem Werthe zergliedert wird. Das Zeichen dieser Notengattung besteht in drey Strichen, die dem Stile der Note beygefügt werden; z. B.



**Zweytel.** So wird zuweilen die weiße Note, oder der sogenannte halbe Schlag genannt, der sich durch folgende Figur von den übrigen Notengattungen unterscheidet;



**Zweyvierteltakt.** Diejenige einfache gerade Taktart, in welcher jeder Haupttheil des Taktes, nemlich sowohl der gute als schlimme Takttheil, aus einer Viertelnote besteht, oder die aus zwey Viertelnoten zusammengesetzte Taktart, die mit  $\frac{2}{4}$  bezeichnet wird, als



**Zwey zweyeltakt,** ist diejenige einfache gerade Taktart, die aus zwey weißen Noten verbunden ist, von denen die erste der guten, und die zweyte den schlechten Takttheil ausmacht. Sie wird entweder mit der Zahl 2 oder mit einem durchstrichenen  $\frac{2}{4}$  bezeichnet; als



oder



Beil in dieser Taktart die halben Schläge gemeinlich in eben der Geschwindigkeit vorgetragen werden, wie in dem Zweyvierteltakte die Viertel, so nennet man sie oft den Allabrevertakt. S. Takt.

**Zweyvierteltakt, s. Entre-acte.**  
**Zweyvierteltakt, s. Zwischenharmonie.** So werden in der Folge diejenigen kurzen Sätze

genannt, die sich, so lange der Hauptsatz selbst schweigt, wegen des Zusammenhanges hören lassen. Ein Beispiel einer solchen Zwischenharmonie findet man in dem Anfange der Fuge, die in dem Artikel Fuge eingerückt ist, und zwar vom 27sten bis 32ten Takte.

Wenn die Einheit der Fuge nicht zerstört werden soll, müssen diese Zwischenläufe aus dem Hauptsätze selbst, oder aus dem Contrasubjekte herfließen. Man pflegt sie gemeinlich so einzurichten, daß der Hauptsatz ganz unermüdet dazwischen eintreten kann, wenn sie sich nicht mit einer Cadenzformel endigen, auf deren Cadenzort der Eintritt des Fährers oder Gefährten vor sich geht. Diejenige Stimme, die den Fugensatz nach der Zwischenharmonie zuerst wieder hören lassen soll, läßt man gemeinlich während eines solchen Zwischenlaufes vor dem Eintritte des Themas einige Takte schweigen, damit der Eintritt desselben desto nachdrücklicher werde.

**Zwischenspiel, Interludium.** Mit diesem Namen werden diejenigen kurzen Sätze bezeichnet, womit der Organist bey dem öffentlichen Gottesdienste im Choralgesange die Pausen ausfüllt, welche die Gemeinde zwischen den Strophen des Choral's macht. Es besteht aus einer willkürlichen, jedoch dem Inhalte des Gesanges angemessenen Formel, durch welche die folgende Strophe der Melodie an die vorhergehende gereiht wird. Es muß daher die Eigenschaften eines Vers-

bindungssatzes haben, das heißt, es muß sich an die Harmonie des Cäsurs der vorhergehenden Strophe anschließen, und so geleitet werden, daß es den Eintritt der Harmonie, womit die folgende Strophe anfängt, notwendig macht. Damit die Gemeinde durch dieses Zwischenpiel nicht irre gemacht werde, muß es sich von der Choralmelodie genugsam unterscheiden. Ueberdies macht es sowohl die Einheit, als auch der Zusammenhang notwendig, daß solche Zwischenpiele nicht aus alenthalben zusammengegriffen und außer aller Beziehung stehenden Gedanken gebildet werden, sondern daß wenigstens in einem Werke des Liedes nur ein einziger dazu schicklicher Satz verarbeitet wird.

Anleitung zur Bildung und zum richtigen Gebrauche der Zwischenspiele findet man in Kittels angehendem praktischen Organisten, und in dem Werke von Türk: Von den wichtigsten Pflichten des Organisten.

**Zwischerharfe,** ist ein alter Name der sogenannten Spisharfe.

**Zwölfachtakt.** Eine zusammengesetzte vermischte Taktart, bey welcher jedes Viertel, als Hauptnote des Taktes, einen Punkt erhält, damit die Notenfiguren, die aus der Zergliederung der Viertel entstehen, in Ansehung des Verhältnismäßigen Wertes der Noten mit den Hauptnoten des Taktes übereinstimmen. **S. Takt.**

**Zwölffalter, f. Visser.**

## Erster Anhang,

welcher einige Ergänzungen und Zusätze enthält. \*)

**Academico Filarmónico.** So wird ein jedes Mitglied der musikalischen Akademie zu Verona genannt, von welcher Seite 95 gehandelt worden ist.

**Accidentia notularum.** Ein Ausdruck in der ältern Musik, welcher nach Walthern anzeigt, daß entweder eine zwischen zwey Noten von größerem Werthe stehende Note von geringerem Werthe der vorhergehenden und nachfolgenden Note am Werthe gleich gemacht wurde, oder daß eine am Werthe größere Note den dritten Theil ihrer Geltung verlor. Dieses geschah nur in der geraden Cakatur.

**Acutae slaves, acuta loca oder auch acutae voces.** Mit diesen Ausdrücken wurde vor Zeiten in dem Tonssysteme des Guido der Umfang der Töne von dem kleinen a bis zum eingestrichlenen g bezeichnet. S. Ioan. Tinctor. Termin. Music. Dictionarium.

**Animato, befelet, lebendig, lebhaft.**

**Anthem.** Eine Art Kirchenmusik der Engländer, die nach Art der Psalmen ausgearbeitet werden, weil sie größtentheils aus biblischen Sätzen bestehen.

**Arcadische Gesellschaft.** Eine musikalische Akademie zu Rom, die sich gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts zur Verbreitung des guten Geschmacks vereinigte. Die Mitglieder nahmen ehemals arcadische Namen an, und hielten ihre Zusammenkünfte in einem gepflanzten Lustwalde, den sie der Parnassischen nannten.

**Ascarum,** war nach Walthern ein Saiteninstrument der Lybier von viereckichter Form einer Elle lang, welches mit Federkiefern versehen war, die bey dem Herumdrehen des Instrumentes die Saiten zum Klange brachten.

**Benefizconcert.** (Concert benefic.) Hierunter versteht man in England ein öffentliches Concert, welches gemeinlich auf Veranstaltung einer Person von vornehmen Stande in einem dazu bestimmten Hause einem Virtuosen, der sich dankbaren hören läßt, zum Besten angestellt wird. Der Verankalter läßt für bare Bezahlung Billere zur Erlaubniß des Eintritts ausstellen, und seine und des Virtuosen Freunde bekümmern sich um die Bette, deren so viel als möglich unterzubringen. Alles, was ein

\*) Der Druck der ersten Abtheilung dieses Lexikons war beynahe vollendet, als mich der Herr Verleger benachrichtigte, daß Herr Wach, Tonkünstler zu Leipzig, seit geraumer Zeit angefangen habe, ein Werk dieser Art zu seinem Privatgebrauche zu sammeln. Bey dieser Gelegenheit äußerte der Hr. Verleger, daß es ohne Zweifel zur Vervollständigung dieses Lexikons gereichen würde, wenn ich Hrn. Wachs gesammeltes Manuscript zur Einsicht erhalten könnte, um diesen oder jenen Artikel, der bey der Ausarbeitung dieses Werkes vielleicht meiner Aufmerksamkeit bey der großen Menge von Materialien entwischt seyn könnte, zu ergänzen. Weil ich theils schon selbst die Erfahrung gemacht hatte, wie leicht es bey aller Aufmerksamkeit geschehen sey, daß man diesen oder jenen Artikel übersehe, theils und hauptsächlich, weil mir selbst daran gelegen seyn mußte, daß kein Artikel fehle, dessen Daseyn diese oder jene Klasse der Leser ungern vermist haben würde, so suchte ich diesen Wink zu benutzen, und Herr Wach hatte die Gültigkeit, mit seinem Manuscript auf die ungenügsigste Art zu diesem Behufe zu überlassen.

kömmt, ist für den, dem zu Gefallen das Concert angesetzt wird, dagegen er aber auch die Kosten trägt. Bisweilen werden die Einzelntheile von einer Vorstellung einer Oper dem Komponisten, oder einem beliebigen Sänger überlassen, nach dem es vorher öffentlich bekannt gemacht worden ist; und dieses wird ebenfalls ein *Benefit* genannt.

**Brevis.** Zu diesem Artikel (S. 271.) muß noch folgendes hinzugesetzt werden: Vor Zeiten galt die *Brevis* in dem sogenannten *tempore perfecto*, welches mit einem ganzen Takte vorgezeichnet wurde, drey *Semibrevis*, im *tempore imperfecto* aber, welches man mit einem halben Takte bezeichneth, galt sie, so wie heut zu Tage, nur zwey *Semibrevis*.

**Capel.** Mit diesem Worte bezeichnen die Engländer eine gewisse Art von Fuge oder Canon, die man zur gesellschaftlichen Unterhaltung singt.

**Carnascioleschi.** (ital.) *Carnesvalsleder*, welche ehemals in Italien zur Zeit des Carnevals auf glänzenden Maskeraden gesungen wurden, womit sich befandets die Florentinische Jugend sehr ergötze. Diese Gesänge enthielten meistens wichtige Allegorien und Anspielungen. Bisweilen nahm man aus dem Petrarch die Gegenstände dazu, und sang sie nach einer musikalischen Komposition — Bisweilen wurden auch besondere Poesien dazu verfertigt, welche man alsdenn in Musik setzte. Es sind noch dergleichen Lieder mit Noten für drey Stimmen von einem gewissen Arrigo Tedeschi übrig.

**Cembalo angelico.** Dieses vor einiger Zeit in Rom erfundene Instrument unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Flügel dadurch, daß anstatt der Rabensfedern kleine mit Sammt überzogene Stückchen Leder über den Metallsaiten des Instrumentes wegfahren, welche das Weishe eines zarten Fingers nachahmen, und einen Ton hervorbringen, der aus dem Tone einer Quersöhle und einer sanften Glocke zusammen gesetzt zu seyn scheint. Im Wohlklänge soll dieses Instrument alle andere bey weitem überreffen.

**Color.** bedeutete vor Zeiten die Identität der kleinern Theile in

einem und dem nemlichen Theile eines Gesanges in Ansehung des Werthes der Noten und Pausen. S. Tinctor. Termin. Mus. Diffinit.

**Conservatorio.** (Zusatz zu S. 360.) Die drey Conservatorien zu Neapel sind für Knaben gestiftet. Sie werden im Gesänge, auf Instrumenten, und in der Komposition unterrichtet. Jedes dieser Conservatorien hat zwey Oberkapellmeister, wovon der eine die Kompositionen der Schüler durchsieht und verbessert, der zweyte aber die Aufsicht über das Studium des Gesanges führt. Zu dem Unterrichte auf Instrumenten sind andere Meister, *Maestri scolari* genannt, vorhanden.

**Coperto.** (ital.) bedeckt, zugedeckt. Dieses Wort kömmt zuweilen bey dem Gebrauche der Pauken vor, wenn selbige mit einem Luche oder Flore bedeckt, und dadurch gedämpft werden sollen.

**Didascalos cyclicos.** So nannte man bey den Griechen denjenigen, welcher die Sänger des Chors unterrichtete.

**Discordanz,** bedeutete vor Zeiten eben so viel, wie ansezt das Wort *Dissonanz*.

**Doxologia,** s. *Gloria* in diesem Anhange.

**Episoden.** Man versteht darunter diejenigen Gegenstände, die in ein Kunstprodukt verflochten sind, ohne daß ihr Daseyn unumgänglich notwendig wäre; oder die außerswesentlichen Theile eines Kunstproduktes, die nur auf eine zufällige Art den Reiz derselben erhöhen. In einem Sonette sind die Episoden demnach diejenigen Gedanken oder Sätze, die als Nebenideen in das Ganze verflochten werden, die aber durch die Art, wie sie damit verbunden worden sind, dem Kunstwerke einen höhern Grad von Interesse ertheilen.

**Euniden oder Euneiden.** Eine Gesellschaft Tonkünstler, die zu Athen bey den Opfern ein Lautenartiges Instrument spielten. Den Namen Euneiden sollen sie von Euneus, dem Sohne Jasons, erhalten haben.

**Fictum.** So wurde in der Solfemisation das obere Ende der kleinen Secunde genannt, wenn sie nicht

aus den Tönen o f, h e oder a b bestand, sondern durch ein Versetzungszeichen zum Vorschein kam, wie z. B. in den Tönen h s g, oder d es.

**Fibel**, Fibelbret, sind Namen, die man zuweilen dem Monochorde giebt.

**Fresco**, frisch oder lebhaft, das heißt, in einer geschwinden Bewerzung, und mit lebhaftem Vortrage.

**Gloria**. Mit diesem Namen bezeichnet man in der römischen katholischen Kirche zwey verschiedene Tonstücke, von denen das eine über die Worte: Gloria in excelsis Deo; das andere aber über die Worte: Gloria Patri, et Filio; et Spiritui Sancto, gesetzt ist. Jenes pflegt man auch in besondere Doxologia magna, dieses aber Doxologia parva zu nennen.

**Harpsicord**. Der englische Name des Claviers.

**Hornwerk**. Im eigentlichen Verstande bedeutete dieses Wort bey den ältern Orgelbauern eine Mixtur, bey welcher die große Terz besonders hervorstechen mußte. Man versteht aber auch darunter z. B. in Salzburg, eine besondere Art von Pfeifenwerk. Das Salzburger Hornwerk, welches in der Höhe des Fürstlichen Schlosses gegen die Stadt zu hervorrage, und sich alle Morgen und Abende hören läßt, ist ein Balgenwerk, welches aus einer Mixtur bestehet, die aus einem Subbas und Prinzipal und aus einer Oktave, Quinte und Superoktave zusammengesetzt ist. Seit unendlichen Zeiten hat es nur ein einziges Stück gespielt; man hat aber diesem Werke in neuern Zeiten bey Gelegenheit einer Hauptreparatur zur Abwechslung noch elf andere Stücke hinzuzufügen lassen.

**Hymni saliaros**, waren nach Wälther diejenigen Gesänge der alten Römer, welche die Salii, das ist, die Priester des Mars gesungen haben, wenn sie am ersten Tage des Monats, als am Feste dieses Gottes, mit den ihm geweihten oder geheiligten Geräthschaften tanzend durch die Stadt Rom zogen.

**Impoante**, befehlend, herrschsüchtig, gebieterisch.

**Incantamenta**. Nach einigen sollen mit diesem Worte bey den

Römern diejenigen Lieder bezeichnet worden seyn, in welchen viele Namen der Götter vorkamen; nach andern aber soll es der Name derjenigen Lieder gewesen seyn, die den Halbgöttern zu Ehren gesungen worden sind.

**Kästlenmeister**. Mit diesem Titel belegt man in den Büttenbergischen Klosterschulen denjenigen, welcher die musikalischen Instrumente, die in Kästen oder Schränken aufbewahrt werden, unter seiner Aufsicht hat.

**Schreiben**, s. Raas des Vaches in diesem Anhang.

**Lauda Sion Salvatorem**, ist eine Sequenz, die in der römischen Kirche am Fronleichnamsfeste gesungen wird. S. Sequenz.

**Ludi moderator**, Ludi magister, ein Meister des Spiels, das ist, ein Organist.

**Maestri scolari** s. den Zusatz zu dem Artikel Conservatorium.

**Marcato**, herausgehoben, hervorstehend. Man findet zuweilen dieses Wort bey solchen Stellen eigener Stimme, welche der Tonsetzer sehr scharf und hervorstechend vorgetragen haben will.

**Miserere**. Man versteht darunter die Komposition einer Kirchenmusik von dem Tonsetzer Allegri über den lateinischen Text des 57sten Psalmes, Miserere mei, Deus etc. welche seit länger als einem Jahrhunderte bey dem Päpstlichen Gottesdienste in der Charwoche, und zwar am Mittwoch, und am Charfreitage, von der Päpstlichen Kapelle aufgeführt zu werden pflegt. Dieses Kirchenstück bestehet bloß aus den gewöhnlichen vier Gesangstimmen ohne alle Instrumentalbegleitung; die Melodie ist sehr einfach, die Wirkung desselben aber wird von allen, die es gehört haben, als außerordentlich geköhmt. Viele glauben, daß der größte Theil dieser Wirkung mehr durch die Art, wie es vorgetragen wird, and durch die übrigen bey diesem Gottesdienste mitwirkenden Ursachen, als durch die innere Vollkommenheit desselben hervorgebracht werde. In wie weit dieses Urtheil richtig sey oder nicht, läßt sich deswegen nicht bestimmen, weil noch keine ächte Abschrift des

ses Tonstückes ins Publikum gekommen ist.

**Nationalmusik.** Darunter versteht man eine Musik, die jedes Volk, jede Nation für sich allein besitzt, und aus welcher der Charakter und die Sitten des Volkes deutlich hervortragen. So hatte in Griechenland jeder Stamm seine eigene Nationalmusik, die sich durch ihren Charakter merklich von der Musik der übrigen Stämme unterschied. Dieses Unterscheidende bestand vermuthlich nicht bloß in der Art der Tonleiter, und der daraus entstehenden Modulation, sondern es läßt sich vermuthen, daß auch Rhythmus und Bewegung bey jedem Volke oder Stamme seine Eigenheiten gehabt habe. Wir haben davon noch jetzt einige Beispiele an den Nationalmelodien einiger neuen Völker, die, so mannigfaltig sie auch sonst, jede in ihrer Art, sind, allemal einen Charakter behaupten, der sie von den Gesängen andrer Völker unterscheidet. Ein schottisches Lied ist jederzeit von einem französischen, und beyde von einem italienischen oder deutschen, so wie jedes von dem gemeinen Volke gesungen wird, merklich verschieden.

Wenn ehedem die Jugend jeder Nation bloß in ihren eigenen Nationalgesängen geübt wurde, so konnte es nicht wohl anders seyn, als daß die Gemüther allmählig die Eindrücke ihres besondern Charakters annehmen mußten. Denn eben aus solchen wiederholten Eindrücken von einerley Art entstehen überhaupt die Nationalcharaktere. Gegenwärtig hat sich unter den verschiedenen Völkern von Europa das Rationale in der Musik größtentheils verloren. Nur hier und da findet man bey dem rohen Landvolke noch dergleichen Nationalgesänge. —

**Natürlich.** Mit diesem Worte bezeichnete man in der ältern Musik insbesondere dasjenige Hexachord, dessen Grundton der Ton *c* war, und unterschied durch diesen Beynamen dieses Hexachord theils von dem Hexachorde des Tones *g*, wel-

ches man das *harte* nannte, weil es den Ton *h* (welcher *b* hie ge-  
nannt wurde) enthielt, theils wurde es dadurch auch von dem Hexachorde des Tones *f* unterschieden, welches das *weiche* genannt wurde, weil in dem Umfange desselben der Ton *b* (den man mit *b* wohl bezeichnete) gebraucht werden mußte.

**Numorus.** Dieses Wort wird in der Musik oft anstatt des Wortes Rhythmus gebraucht, denn man bezeichnet damit oft das rhythmische Verhältniß der Theile und Glieder eines Tonstückes, und sagt z. B. der Numerus ist geradzählig.

**Oktave.** Zu diesem auf der 1087sten Seite enthaltenen Artikel gehört noch folgendes: In der römisch-katholischen Kirche versteht man unter dem Worte *Oktave* auch die acht Tage, welche nach einem Hauptfeste, oder auch nach dem Feste des Patrons einer Kirche folgen, die alle gottesdienstlich gefeiert werden, und an deren Feiern die Musik Antheil hat.

**Parthelia.** In der alten Musik bezeichnete dieses Wort den richtigen Gebrauch oder die schulgerechte Folge der *Edne mi fa*, oder nach unrerer Art zu reden, die Vermittlung des harmonischen Querslandes.

**Philharmonische Gesellschaft** oder *Academia de Filomusi*, s. den Artikel *Academie der Musik*. S. 95.

**Rans des Vaches,** oder *Rans des Vaches.* Der sogenannte *Lühreihen*, oder der Name des unten folgenden und in der Schweiz bekann-  
ten Liedes, welches von den jungen Hirten auf der Sackpfeife gespielt wird, wenn sie das Vieh auf den Gebirgen hüten. Man sagt, daß ehedem die Schweizer Landleute, die sich im Auslande, oder in militärischen Diensten befanden, das Heimweh (*Maladie du Pais*) bekommen haben sollen, sobald sie dieses Lied singen oder spielen gehört hätten. Daher soll es auch bey Leuten bestrafe verboten gewesen seyn, dieses Lied den Schweizerischen Truppen vorzuspielen. (Roussau.)

Le Rans des Vaches.  
Adagio.

Corné muflé.

Adagio.

Allegro.

Adagio.

Allegro.

Adagio.

**Keruschken**, bezeichnet in der Musik die Auszierung einer Melodie mit Spielmanieren. S. **Manieren**.

**Karypodisten**. So wurden diejenigen Sänger genannt, welche Hosmers Gedichte auf dem Theater vorstirrten, weil sie während dieses Ges

sanges eine Gerte oder Ruthe in der Hand hielten.

**Kose**, s. **Schall**; **Loch**.

**Rückweiser**, siehe **Wiederholungszzeichen**.

**Schall**; **Loch**, ist bey Klavieren, Lauten, Mandolinen und andern dergleichen Instrumenten ein rundes,

in dem Resonanzboden befindliches Loch, welches man mit einer aus-  
geschnittenen Figur von Papier oder  
Pergament, die einer Rose oder  
einem Sterne gleicht, so ausfüllt,  
daß die innerhalb des Corpus des  
Instrumentes befindliche Luft mehr  
Gemeinschaft mit der außerhalb des-  
selben befindlichen bekommt, wor-  
durch der Ton solcher Instrumente  
gemeiniglich an Schönheit gewinnt.

**Scheiden.** So nennet man in der  
Orgel die in der Form eines Oblon-  
gums ausgeschnittenen Löcher in  
dem Vorbrette des Pedals, in wel-  
chen sich der vordere Theil der Pes-  
daltasten bewegt.

**Stabato mater.** Man versteht  
darunter eine Passionscantate mit  
einem lateinischen Texte, der sich  
mit diesen Worten anfängt. Die  
schätzbare Komposition des Pergolesi  
hat dieses Konstück allgemein be-  
kannt gemacht. Auch unser Jo-  
seph Haydn hat gegen das Ende  
des verwichenen Jahrhunderts eine  
vortreffliche Komposition über diesen  
lateinischen Text herausgegeben.

**Stretto.** Ein veralteter Name  
des Clavecins.

**Super - Oktave.** Ist ein offenes  
Fidrenregister der Orgel, welches  
um zwei Oktaven höher steht, als  
das Prinzipal.

**Taktinversion.** war eine Künste-  
ley der Alten, deren sie sich nach  
einer vorhergehenden ungeraden oder  
vermischten Taktart zu bedienen  
pfliegten, um eine nachfolgende ge-  
rade Taktart zu bezeichnen. Sie  
bestand darinnen, daß sie die bey-  
den Zahlen, wodurch die vorherge-  
hende Taktart vorgestellt war, um-  
kehrten, und z. B.  $\frac{3}{4}$  in  $\frac{4}{3}$  ver-

wandelten. Die Bedeutung dieses  
Zahlenwechsels ist, daß der mit  $\frac{3}{4}$   
bezeichnete Takt aus vier Drittthei-

len des vorhergehenden  $\frac{3}{4}$  Taktes  
bestehen soll. Da ein Dritttheil des  
 $\frac{3}{4}$  Taktes eine Viertelnote ausmacht,

so soll der nachfolgende mit  $\frac{4}{3}$  be-  
zeichnete Takt also vier Viertel  
enthalten. —

**Tarantella.** Mit diesem Namen  
bezeichnet man eine im Neapolita-  
nischen bekannte Melodie, durch  
deren Vortrag diejenigen Personen  
unwillkürlich sollen zum Tanzen,  
und durch dieses zum Schwitzen,  
gebracht und geheilt worden seyn,  
welche von derjenigen Art der  
Spianen, die man Tarantel nen-  
net, und deren Biß für tödlich ge-  
halten wurde, gebissen worden sind.  
Man ist schon längst der Meinung,  
daß entweder dieses unwillkürliche  
Tanzen nach dieser Melodie einen  
Betrug zum Grunde gehabt habe,  
oder daß es aus eingewurzeltstem  
Worurtheile und aus damit vorge-  
spiegelter Todesgefahr geschehen sey.

**Therapeuten.** Ein Volk, welches  
viele Gelehrten unter die Christen  
des ersten Jahrhunderts zählen,  
und sagen, daß diese Nation ihre  
feyerlichen Nächte damit zugebracht  
hätte, daß sie in zwei Chören,  
deren eines aus Mannspersonen,  
das andere aus Weibspersonen be-  
stand, Hymnen von verschiedenen  
Melodien, theils zusammen, theils  
wechselsweise sangen, und mit Be-  
wegungen der Hände, der Arme  
und des ganzen Körpers begleiteten,  
indem sie bald zuruck, bald auf die  
Seite von der Rechten zur Linken,  
und von der Linken wieder zur Rech-  
ten traten; wobey die Vermischung  
des tiefen Tones der Männer mit  
dem hohen Tone der Weiber eine  
Symphonie hervor brachte, deren  
Bewegung die Bewegung der Chöre  
bestimmte. —

Nach Arttaga's Geschichte der  
italiänischen Oper \*) sind die Ther-  
rapeuten eine Art von orientalischen  
Weisen, nicht aber die Christen des  
ersten Jahrhunderts gewesen, wel-  
che diese Psalmen oder Hymnen ab-  
gesungen haben.

**Tumbaß.** Ist in alten Orgeln eben  
so viel als Subbaß.

**Timoroso.** furchsam, erschrocken,  
als ob man zitterte.

**Tokto.** s. Piu tokto.

\*) E. Focke's Uebersetzung, I Band, S. 110.

## Zweiter Anhang,

oder

Alphabetisches Namensverzeichnis derjenigen Personen, die sich im Fache der Musik durch solche Erfindungen, Verbesserungen u. d. gl. ausgezeichnet haben, von welchen hier und da in den Artikeln dieses Lexikons gehandelt worden ist.

- Alberti, (Domenico)** ein berühmter Sänger und Clavierspieler aus Venedig, der gegen das Jahr 1730 blühte, war der Erfinder der sogenannten harpeggigten Bass: S. den Artikel **Albertischer Bass**.
- Agelaus**, aus Tegea, der in der achten Pythiade den Preis als Solospieler auf der Zither erhielt, schenkt unter den Alten der erste gesessen zu seyn, der sich dieses Instrumentes als Soloinstrument bedient hat. S. **Instrumentalmusik**.
- Alcaeus**, ein Dichter der alten Griechen, soll nach einigen das Instrument **Barbitos** erfunden haben. S. **Barbitos**.
- Alfred**, König in England im neunten Jahrhunderte, stiftete zu Oxford ein öffentliches musikalisches Lehramt. S. **Professor und Doctor der Musik**.
- Ambrosius**, Erzbischof zu Mailand gegen das Ende des vierten Jahrhunderts, führte den Choralgesang in den vier ersten authentischen Tonarten der Griechen in der römischen Kirche ein, und soll überhaupt zuerst die Hymnen, Psalmen und Antiphonien in der abendländischen Kirche eingeführt haben. S. **Choral und Hymne**.
- Amphiktionen**. Die Wiederhersteller der Pythischen Spiele. S. **Musikalische Wettstreite**.
- Anacreon**, ein Dichter der Griechen, soll nach einigen das alte Instrument **Barbitos** erfunden haben. S. **Barbitos**.
- Apollo**, der Gott der Tonkunst bey den Griechen, und der Vorsteher der Musen, soll ein Saiteninstrument erfunden haben. S. **Musen**.
- Arcadelt, (Giacomo)** Kapellmeister des Cardinals di Lerona gegen das Jahr 1570, war der erste, welcher **Madrigale in Musik** gesetzt hat. S. **Madrigal**.
- Aristoxen**, das Haupt der alten griechischen Tonschule, welche man die Harmoniker nannte. S. **Canoniker**.
- Bach, (Johann Sebastian)** Königl. Pohln. Hofkomponist, Kapellmeister zu Weissenfels, und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, der größte Contrapunktist und Organist seiner Zeit, war zugleich der Erfinder der **Viola pomposa** und eines **Lautenclavichmels**. Siehe **Viola pomposa** und **Lautenclavichmel**.
- Bachmann, (Carl Ludwig)** Königl. Preuß. Kammermusikus und Positinstrumentenmacher, erfand gegen das Jahr 1778 die **Schrauben**, wodurch die Saiten des Contravions leichter und sicherer gestimmt werden können. S. **Contravision**.
- Bardella**, ein Tontünstler in Italien, wird von Artega für den Erfinder der Theorie gehalten. S. **Theorie**.
- Bassani, (Giovann)** ein Tonschreiber zu Venedig, ist nach Praetor. Syntagmae der Erfinder einer veralteten Art von Blasinstrumenten, die nach seinem Namen **Bassanelli** genannt wurden. S. **Bassanelli**.

- Baton**, ein Tonkünstler zu Paris, hat gegen das Jahr 1754 die Leyer verbessert. *S. Leyer.*
- Baud**, ein französischer Bürger zu Arvillais, hat zu Ende des vorwideren Jahrhunderts die aus Seide zusammengesponnenen Saiten zum Gebrauche für Geigen; und Lautenartige Instrumente verbessert. *S. Saiten.*
- Bernhard**, ein deutscher Tonkünstler zu Venedig, hat ums Jahr 1470 das Pedal an der Orgel erfunden. *S. Pedal.*
- Beyer**, ein deutscher Tonkünstler zu Paris, erfand im Jahre 1785 ein Clavierinstrument mit gläsernen Saiten. *S. Glas-Chord.*
- Biedermann**, Amtschöfser in Schloß Weichlingen, hat die Leyer verbessert. *S. Leyer.*
- Bischoff**, Kammermusikus zu Dessau, hat vor kurzer Zeit ein Instrument mit Namen Harmonicello erfunden. *S. Harmonicello.*
- Borde**, (de Perso de la) ist der Erfinder des Clavessin electrique. *S. Clavessin electrique.*
- Brandes**, ein deutscher Schauspieler und Schauspiel; Dichter, brachte in Deutschland zuerst das Quodrama aufs Theater. *S. Melodrama.*
- Bruce**, (James) ein gelehrter Engländer, entdeckte in Aegypten ein sehr merkwürdiges Gemälde von einer Harfe. *S. Thebanische Harfe.*
- Brühl**, (Graf) hat das Fortepiano durch blau angelauene Saiten vervollkommnet. *S. Fortepiano.*
- Bull**, (Johann) Doktor der Musik zu Oxford, war der erste Professor der Musik an dem Greshamschen Collegium zu London. *S. Greshamsches Collegium, und Professor der Musik.*
- Cadmus**, führte zuerst die Musik bey den Götterfesten in Griechenland ein. *S. Dactyli idaei.*
- Calliope**, eine der Mufen. *S. Mufen.*
- Carissimi**, (Giacomo) ein italiänischer Consetzer des 17ten Jahrhunderts, wird für den Verbesserer des von Emilio del Cavaliero erfundenen Recitatives gehalten. *S. Recitativ und Oper.*
- Castel**, (Louis Bertrand) ein Jesuit zu Paris, erfand gegen das Jahr 1725 das Clavessin oculaire. *S. Farbenclavier.*
- Cavaliero**, (Emilio del) ein berühmter Consetzer des 16ten Jahrhunderts zu Florenz, ist wahrscheinlich der Erfinder des Recitatives und der Oper. *S. Oratorium und Oper.*
- Chladni**, (Ernst Fior. Fried.) Doktor der Rechte und der Philosoph. zu Wittenberg, ist der Erfinder des Euphons und des Clavessinlinders. *S. Euphon und Clavessinlinder.*
- Chrysothemis**, aus Creta, war der erste Sieger in den Pythischen Spielen. Siehe Musikalische Wettstreite.
- Clio**, eine der Mufen. *S. Mufen.*
- Colonna**, (Fabio) ein Neapolitanischer Cavalier, war der Erfinder des Clavierur; Instrumentes Pentecontachordon. *S. diesen Artitel.*
- Coulineau**, Harfenist zu Paris, erfand im Jahre 1782 ein Pedal an der Harfe, wodurch der Spieler die Stärke und Schwäche des Tones in einem vorzüglichen Grade in seine Gewalt bekommt. Siehe Harfe.
- Crates**, aus Elis, erhielt in der 96ten Olympiade zuerst den Preis auf dem Horne. *S. Musikalische Wettstreite.*
- Creed**, ein Geistlicher zu London, ist der eigentliche Erfinder der Notenschreibe; Maschine. *S. Notenschreibe; Maschine.*
- Cristofali**, (Bartolomeo) ein Instrumentenmacher zu Florenz, wird von Scipio Massei für den Erfinder des Pianoforts gehalten. *S. die Anmerkung auf der 592ten Seite.*
- Creselius**, war der Erfinder, oder wie einige wollen, nur der Verbesserer der Wasserorgel. *S. Wasserorgel.*
- Delaire**, hat gegen das Jahr 1700 die Art, den Generalbass nach der Regel der Oktave zu spielen, erfunden. *S. Regel der Oktave.*
- Denner**, (Johann Christoph) aus Nürnberg, verbesserte nicht allein das alte Blasinstrument Rantet, und gab ihm den Namen Strocks; oder Rackerfagott, (*S. Racker*;) sondern er erfand auch im Jahre 1700 das Clarinet. *S. Clarinet.*
- Didymus**, ein alter Griech, fand zuerst das wahre Verhältniß des großen

- großen und kleinen ganzen Tones. **S.** Eine Anmerkung unter dem Titel Großer ganzer Ton.
- Divis**, (Procopius) Pastor zu Prenzbnitz bey Znaim in Mähren, erfand in der ersten Hälfte des vorwühenden Jahrhunderts ein Clavitar; Instrument mit Namen Donisdor. **S.** Denis'dor.
- Doni**, (Giovann. Bapt.) ein Florentinischer Patricier, erfand gegen das Jahr 1660 die Lyra barberina. **S.** Lyra barberina.
- Duclos**, ein Mechanikus zu Paris, hat im Jahre 1787 einen Chronometer erfunden. **S.** Rhythmosmeter.
- Dumanoir**, ein Violinist zu Paris, erhielt von Ludwig dem XIII. den Titel als König der Geiger. **S.** König der Geiger.
- Dunstan**, ein Bischof in England, soll daselbst im roten Jahrhunderte zuerst die Harmonie eingeführt haben. **S.** Harmonie.
- Erato**, eine der Musen. **S.** Musen.
- Euterpe**, eine der Musen. **S.** Musen.
- Förner**, (Christian) erfand die Windwage. **S.** Windwage.
- Förster**, der Jüngere, der bekannte deutsche Gelehrte, der mit dem Capitän Cook die Reise um die Welt machte, fand unter den Insulanern des Südmeers das alte griechische Instrument Syrinx. **S.** Syrinx.
- Franklin**, (D. Benjamin) Gesandter des Amerikanischen Congresses an dem französischen Hofe, erfand ums Jahr 1760 die Harmonika. **S.** Harmonika.
- Franeo**, ein Scholastiker an der Kathedralekirche zu Vercich, hat nach einem alten Manuscripte des Jean de Murs (und zwar gegen das Jahr 1085) die Mensuralmusik erfunden, oder den Noten zuerst eine bestimmte Zeitdauer gegeben. **S.** Noten, Mensuralgesang und Musik.
- Friederici**, (Christian Ernst) ein berühmter Clavier- und Orgelbauer zu Gera, erfand nicht allein eine Verbung an dem Flügel, (s. Flügel) sondern er war auch der Erfinder des sogenannten Fortbien. **S.** Fortbien.
- Gattoni**, Abt zu Mailand, hat im Jahre 1786 die sogenannte Riesensharfe erfunden. **S.** Meteorologische Harmonika.
- Gleichmann**, (Georg) aus dem Eisfeldischen, war der erste Verbesserer des von Hans Hayden zu Nürnberg ums Jahr 1610 erfundenen Gambenwerks. **S.** Claviergambc.
- Graun**, (Carl Heinrich) Königl. Preuß. Kapellmeister, einer der größten Tonsetzer seiner Zeit, ist zugleich der Erfinder der Damenisation. **S.** Solfeggiren und Solmisation.
- Gregorius magnus**, Pabst zu Rom vom Jahre 591 bis 604, bezeichnete nicht allein die Töne mit den sieben ersten Buchstaben des Alphabets, (**S.** den Artikel A.) sondern er setzte auch die acht Kirchentöne fest, (**S.** Kirchentöne) und stiftete zu Rom öffentliche Singschulen. **S.** Cantor.
- Greiner**, (Johann Carl) hat im Jahre 1779 eine neue Art von Borgelavier erfunden. **S.** Vogenshammer; Clavier.
- Guido**, aus Arezzo, (Guido Arzino,) ein Benediktiner; Mönch, und Abt zu Arella, lebte in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts; er legte nicht allein eine Singschule an, in welcher er seine Schüler in einem Jahre weiter brachte, als andere vor ihm in einem ungleich größern Zeitraume, sondern er war auch der Erfinder der Solmisation. **S.** Solmisation. Nach seinem Microlog ist er auch der Erfinder des Monochords gewesen.
- Guignon**, ein Violinspieler zu Paris, wurde von Ludwig XV. zum König der Geiger ernannt. **S.** König der Geiger.
- Guillaume**, (Edmo) ein Canonikus zu Auxerre, war der Erfinder des Serpents. **S.** Serpent.
- Hammet**, (Allian) ein Schullehrer zu Robinsons in den Niederlanden, war der Erfinder der sogenannten voces hammerianae. **S.** Solmisation.
- Hammet**, (Clandian) Bischof zu Wienne, war der Erfinder der Litaneen. **S.** Litaneen.
- Harmonia**, die Gemablin des Cadymus, soll die Musik nach Griechenland gebracht haben. **S.** Harmonie.

- Harrison**, (John) der bekannte Mechanikus zu London, welcher eine Uhr zur Bestimmung der Meereslänge erfunden hat, ist zugleich der Erfinder, oder vielmehr der Verbesserer eines schon vorher erfundenen Chronometers. S. *Alythymometer*.
- Hayden**, (Hans) ein Tonkünstler zu Nürnberg, hat gegen das Jahr 1610 ein Claviatur-Instrument unter dem Namen Geigenwerk erfunden. S. *Gambenwerk*.
- Hebenstreit**, (Pantaleon) Königl. Pöhlisch. Kammermusikus zu Dresden, erfand gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts das Instrument, welches von Ludwig XIV. den Namen Pantaleon erhielt. S. *Pantaleon*.
- Hermes**, wird von den Alten für den Erfinder der Lyra gehalten. S. *Lyra*.
- Hessel**, ein Mechanikus zu Petersburg, scheint der erste und eigentliche Erfinder der Claviatur an der sogenannten Tastenharmonika zu seyn. Siehe die Anmerkung unter dem Artikel *Harmonika*.
- Hoyther** oder *Hoather*, (William) Doktor der Musik zu Oxford, stiftete im Jahre 1627 auf dieser hohen Schule eine musikalische Professur. S. *Professor der Musik*.
- Hierothus**, soll der erste gewesen seyn, der für die abendländische Kirche besondere Hymnen verfertigt hat. S. *Hymne*.
- Hilarus**, Bischoff zu Poitiers, hat nach des gefürtesten Abts Gerbert Werke: *de cantu et musica sacra*, im Jahre 355 die ersten Hymnen in lateinischer Sprache verfertigt, und die Melodien selbst dazu komponirt. S. *Choral* und *Hymne*.
- Hillmer**, (Friedr.) Tonkünstler in Leipzig, hat im Jahre 1799 ein Vorgeninstrument, mit Namen *Polychord*, erfunden. S. *Polychord*.
- Hißler**, (M. Daniel) Probst zu Stuttgart, hat gegen das Jahr 1610 die *Vobulation* einzuführen gesucht. S. *Solmisation*.
- Hochbrucker**, aus Donaawerth, hat im Jahre 1720 die *Pedalharfe* erfunden. S. *Harfe*.
- Hofmann**, (Gerhard) Bürgermeister zu Rastenberg, wird für einen Verbesserer der *Hoboe* gehalten. S. *Oboe*.
- Hofmann**, Instrumentenmacher in Gorba, ist der Erfinder eines *Doppelflügels* mit vier Claviaturen. S. *Doppelflügel*.
- Hohlfeld**, ein Mechanikus zu Berlin, erfand nicht allein im Jahre 1752 eine Maschine, welche alles, was auf einem Clavierinstrumente gespielt wurde, von selbst aufschrieb, (i. Notenschreibmaschine,) sondern auch im Jahre 1754 einen *Vogenflügel*. S. *Vogenflügel*.
- Ibicus**, der in der 60sten Olympiade lebte, wird für den Erfinder des Instrumentes *Sambuca* gehalten. S. *Sambuca*.
- Iphitus**, war gegen das Jahr 776 vor Christo der Wiederhersteller der Olympischen Spiele. S. *Muskalische Wettstreite*.
- Jubal**, wird von den Moses als der Erfinder der Instrumente *Kinnor* und *Ugab* angegeben. S. *Kinnor*.
- Kircher**, (Athanasius) ein Jesuit aus Buchow im Kurlandischen, der sich zu Rom aufhielt, wird für den Erfinder der *Neolscharfe* gehalten. S. *Neolscharfe*.
- Klein**, Professor zu Preßburg, hat eine besondere Einrichtung des Mechanismus der *Harmonika* erfunden. S. *Harmonika*.
- Köbel**, Russ. Kaiserl. Hofmusikus und Waldhornist, erfand gegen das Jahr 1764 das Instrument *Amorschall*. S. *Amorschall*.
- Krumpholz**, ein gebobrner *Obhyme*, der sich lange Zeit zu Paris als einen der geschicktesten Harfenspieler behauptet hat, erfand im Jahre 1787 ein doppeltes *Pedal* an der *Harfe*. S. *Harfe*.
- Kunz**, (Thom. Ant.) Tonkünstler zu Prag, ist der Erfinder einer besondern Gattung des *Vogenflügels*. S. *Vogenflügel*. Auch hat er ein Instrument unter dem Namen *Orchestrion* erfunden, welches sich von dem *Vögleschen* Instrumente dieses Namens unterscheidet. S. *Orchestrion*.
- Le Maire**, ein Tonkünstler des 17ten Jahrhunderts in Frankreich, war derjenige, der zu den sechs *Guzdonischen* Epiben die siebente Epibe hinzusetzte, um die sogenannte

- Metastasio der Sulken zu vermehren. S. Solmisation.
- Poh, (Theodor) Instrumentenmacher zu Preßburg, hat das Bassethorn zu dem anseht gewöhnlichen Grade der Vollkommenheit gebracht. S. Bassethorn.
- Luther, (D. Martin) unser Reformator, und Professor zu Wittenberg, führte bey dem protestantischen Gottesdienste die deutschen Hymnen anstatt der lateinischen ein, und dichtete selbst viel geistliche Lieder. S. Choral.
- Pjander, ein Tonkünstler Griechenlands, wird für den Erfinder des Instrumentes Magadis gehalten. S. Magadis.
- Waresch, Waldhornist an dem Kaiserl. Hofe zu Petersburg, hat gegen das Jahr 1751 die russische Hornmusik eingerichtet. S. Russische Jagd; und Hörnersmusik.
- Marxias, ein griechischer Klavierspieler, war der Erfinder des Capistrum. S. Capistrum. Von dem Wertreite dieses Marxias mit dem Apollo, siehe den Artikel Muse.
- Mayer, (Herr von) zu Görlitz, ist der Erfinder einer besondern Einrichtung des Vogensflügels. S. Vogensflügel.
- Mazuchi, (Abt) war der Erfinder einer besondern Art der Harmonika, bey welcher der Ton vermittelt eines Vogens aus den Glocken gezogen wird. S. Harmonika.
- Melpomene, eine der neun Musen. S. Musen.
- Merkur, wird von den Alten für den Erfinder der Lyra gehalten. S. Lyra.
- Minerva, war nach der Götterfabel der Griechen die Erfinderin der Kiste. S. Iulos.
- du Mont, (Abt) ist der Erfinder des veralteten Instrumentes Consonante. S. Consonante.
- Moses, der Heerführer der Israeliten, war der Erfinder der Chatzotzeroth. S. Chatzotzeroth.
- Müller, Instrumentenmacher zu Wien, hat im Jahre 1800 das in dem Artikel Dittanaklalis beschriebene Clavierinstrument erfunden.
- Muria, (Joannes) oder Jean de Murs, Doct. Canon. und Decanus zu Paris, hat ums Jahr 1334 die schon von Franks erfundenen Noten zur Figuralmusik verbessert und allgemeyner in Gebrauch gebracht. S. Noten.
- Marischkin, Ober- Jägermeister am Russisch; Kaiserlichen Hofe, gab die Veranlassung zur Einrichtung der russischen Hornmusik. S. Russische Jagd; oder Hörnersmusik.
- Nigetti, (Francesco) ein Tonkünstler in Italien, hat das Instrument Cembalo onnicordo erfunden. S. Cembalo onnicordo.
- Olympius, aus Phrygien, soll der Erfinder eines Nomos gewesen seyn, den man Harmatias nannte. S. Harmatias.
- Olyris, ein König der alten Aegypten, wird für den Erfinder des Instrumentes Pothin gehalten. S. Monaulos.
- Otter, (Christ.) aus Preußen ist der Erfinder des Instrumentes, dessen in dem Artikel Tuba herootectonica gedacht wird.
- Pan, wird in der griechischen Götterfabel für den Erfinder des Instrumentes Syrinx oder der Sirenpfeife angegeben. S. Syrinx. Von seinem Wertreite mit dem Apollo, s. Muse.
- Paul III, Pabst zu Rom im 16ten Jahrhunderte, errichtete neue Statuten für die päpstliche Kapelle. S. Sixtinsche Kapelle.
- Paulinus, Bischof zu Nola in Campanien, war der Erfinder der Glocken. S. Glocke.
- Pelletier, ein Mechanikus zu Paris, erfand ums Jahr 1782 einen Chronometer. S. Rhythmodometer.
- Perikles, verbesserte die Einrichtung bey den Panathenäischen Spielen, und stiftete das Odeum zu Athen. S. Musikalische Wettstreite.
- Petrucchi, (Ottavio de) soll der erste Erfinder der gedruckten Notenschrift gewesen seyn. S. den Artikel Notenschrift.
- Phrynis, ein griechischer Tonkünstler aus Myrsilene, war der erste Sieger in den Panathenäischen Spielen. Siehe Musikalische Wettstreite.
- Polyhymnia, eine der Musen. S. Musen.

- Promt**, ein Tonkünstler zu Paris, hat das lautenartige Instrument **Apollon** erfunden. **S. Apollon.**
- Pythagoras**, ein Philosoph und Musiker in Griechenland, welcher 530 Jahre vor Christi Geburt, soll der erste gewesen seyn, der die Verhältnisse der Töne bestimmt hat. **S. Canonik.**
- Quanz**, (Johann Joachim) Königl. Preußl. Cabinetsmusikus, hat die Postpfeife und die Dis-Klappe an der Flöte erfunden. Siehe Flöte.
- Rameau**, (Jean Baptiste) Organist an der Domkirche zu Clermont, war der Erfinder des Grundbasses, (**S. Grundbass**) und der erste, welcher die Afforde in ein zusammenhängendes System brachte. **S. die Anmerkung** unter dem Artikel **Afford.**
- Regio**, ein Musiker an der Kollatskirche des heil. Petrus zu Velle, hat dem Serpent eine neue Einrichtung gegeben, nach welcher sich dieses Instrument dem Fagotte nähert, und in Theile aus einander gelegt werden kann. **S. Serpent.**
- Reichardt**, (Joh. Fried.) Königl. Preußl. Kapellmeister, hat im Jahre 1800 eine neue Gattung von Schauspiel mit Gesang, mit Namen **Kirchenspiel**, erfunden. **S. Liederspiel.**
- Roll**, Orgelbauer zu Nürnberg, war der Erfinder der **Vibellregal**. **S. Vibellregal.**
- Röllig**, (J. L.) Tonkünstler zu Wien, ist der Erfinder der **Orprika**, und wird von den Mehesten für den Erfinder der **Tastenharmonika** gehalten. **S. Harmonika.**
- Roussseau**, (Jean Bab.) ist der Erfinder des **Duodrama**. **S. Melodrama.**
- Sacados**, aus Argos war der Erste, der als Solospieler den Preis in den Olympischen Spielen gewann. **S. Instrumentalmusik.**
- Sachs**, (Hans) ein Schumacher zu Nürnberg, brachte gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts den Weitzergesang wieder in Aufnahme. **S. Weitzergesang.**
- Sappho**, eine Dichterin der alten Griechen, soll das Saiteninstrument **Pectis** erfunden haben. **S. Pectis.**
- Sanveur**, ein Professor der Mathematik zu Paris, war der eigentliche Erfinder des **Rhythmometers**. **S. Rhythmometer.**
- Schmalz**, Instrumentenmacher zu Augsburg, ist der Erfinder des **Tangentenflügels**. **S. Tangentenflügel.**
- Schnell**, (Johann Jacob) ein deutscher Tonkünstler zu Paris, ist der Erfinder des **Animo-Chorde**. **S. Animo-Chorde.**
- Schryder**, (Christoph Gottlieb) Organist zu Nordhausen, erfand im Jahre 1717 das **Fortepiano**. **S. Fortepiano.**
- Silbermann**, (Gottfried) Orgelbauer zu Freyberg, war der Erfinder des **Cembal d'Amour**. **S. Cembal d'Amour.**
- Spagna**, (Silvio di) ein berühmter Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, wird für den Verbesserer der Form der **Orgarien** gehalten. **S. Oratorium.**
- Städler**, ein Musiker zu Wien, hat im Jahre 1790 das **Clarinete** mit vier Tönen in der Tiefe bereichert. **S. Clarinete.**
- Stein**, (Johann Andreas) Organist an der evangelischen Pfarrkirche zu Augsburg, war zugleich der vorzüglichste Mechanikus in der zweiten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts in Hinsicht auf den Bau der Claviatur-Instrumente. Er brachte nicht nur das **Fortepiano** zu einem vorher noch unbekanntem Grade der Vollkommenheit, (**S. Fortepiano**), sondern war auch der Erfinder der **Melodika**, (**S. Melodika**), und eines **Doppelflügels** mit Namen **Via à vis**.
- Srückel**, Cantor zu Burg bey Wagsburg, hat im Jahre 1801 einen **Kaltgeber** erfunden, den man in dem Artikel **Rhythmometer** beschrieben findet.
- Sydow**, Königl. Preußl. Kammermusikus, ist nach den kritischen Urtheilen über die Tonkunst der Erfinder des anseht wieder veralteten kleinen **Tonstückes**, **Wurky** genannt. **S. Wurky.**
- Tardieu**, ein Geistlicher von Larvascon, hat zu Anfange des verwichenen Jahrhunderts das **Violoncell** erfunden. **S. Violoncell.**
- Tastin**, (Pascal) ein geschickter Clavierbauer und Hofinstrumenten-

macher zu Paris, erfand ums Jahr 1768 das Clavecin à peau de Buffle.  
**Leypander**, ein Grieche aus Lesbos, der 640 Jahre vor Christo lebte, soll die Tonchrift der alten Griechen erfunden haben. S. Noten.  
**Terpsichore**, eine der Mufen. S. Mufen.  
**Thalia**, eine der Mufen. S. Mufen.  
**Thamyras**, aus Thracien, hat nach verschiedenen alten griechischen Schriftstellern die Dorische Tonart erfunden. S. Dorisch. Von seinem Wettstreite mit den Mufen s. Mufen.  
**Timäus**, war Sieger auf der Trompete in der 95ten Olympiade. S. Musikalische Wettstreite.  
**Träger**, ein Tonkünstler zu Venedig, hat das Nagelclavier erfunden. S. Nagelclavier.  
**Tromlitz**, (Joh. Georg) ein Flötenspieler zu Leipzig, hat die Flöte mit verschiedenen neuen Klappen bereichert. S. Flöte.  
**Ungar**, (Joh. Friedr.) Bürgermeister zu Einbeck, und späterhin geheimer Justizrath zu Braunschweig, hat einen Entwurf erfunden, nach welchem eine Notenschreibemaschine eingerichtet werden kann. S. Notenschreibemaschine.  
**Urania**, eine der Mufen. S. Mufen.  
**Vanhecke**, ein Sänger bey der Oper zu Paris, hat ums Jahr 1770 eine Art von Guitare erfunden, welcher er den Namen Biffer gegeben hat. S. Biffer.  
**de Verbés**, ein Clavierspieler zu Paris, erfand im Jahre 1771 das Clavecin acoustique, und im Jahre 1776 das Clavecin harmonieux et celeste. S. Clavecin acoustique.  
**Viadana**, (Ludovico) Kapellmeister an der Domkirche zu Mantua im

17ten Jahrhunderte, war der Erfinder des Generalbasses. S. Generalbass.  
**Vincentino**, (Don Nicolo) ein Geistlicher zu Rom, erfand in der Mitte des 16ten Jahrhunderts das Clavierinstrument Arcicembalo. S. Arcicembalo.  
**Vitalianus**, der gegen die Mitte des siebenten Jahrhunderts den päpstlichen Stuhl bekleidete, soll zuerst angefangen haben, eine Art von Orgeln in der Kirche einzuführen. S. Orgel.  
**Vogler**, (Georg Joseph) Abt, Hofkapellau und Kapellmeister zu Mannheim, und nachheriger Königl. Schwed. Kapellmeister zu Stockholm, ist der Erfinder des Orchestrions. S. Orchestrion.  
**Wilder**, (Johann Heinrich) ist der Erfinder des Apollonions, eines neuen Clavierinstrumentes. Siehe Apollonion.  
**Waelrant**, (Hubert) ein berühmter Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, war der Erfinder der Belgischen Orgeln. S. Solmisation.  
**Wagner**, (Johann Gottlob) Instrumentenmacher zu Dresden, hat im Jahre 1774 das Clavecin royal erfunden. S. Clavecin royal.  
**Wilde**, (Johann) Kammermusikus zu Petersburg, ist der Erfinder der Nagelgeige. S. Nagelgeige.  
**Ximenes**, (Franciscus) Cardinal und Erzbischof zu Toledo, führte in Spanien zu Anfang des 16ten Jahrhunderts den sogenannten Mozarabischen Gesang ein. S. Offizium Mozarabicum.  
**Zarlino**, (Giuseppe) ein berühmter Tonsetzer seiner Zeit, und Kapellmeister zu Venedig, hat das meiste zur Einrichtung des modernen Tonsystems beigetragen. S. Tonsystem und Musik.

---

Leipzig, gedruckt bey J. G. Neubert.

---

## V e r b e s s e r u n g e n .

Seite 36 Zeile 4 fehlt vor Progression der Artikel eine.

— 81 Z. 12 von unten, st. modernen, l. weichen.

— 86 Z. 35 fehlt nach den Zahlen  $2\frac{1}{2}$  das Wort Soll.

— 138 Z. 11 von unten, fehlt nach umgewandelt das Zeitwort wurden.

— 151 Z. 5 st. den Ton, l. der Ton.

— 157 Z. 25 st. die, l. die.

— 192 Z. 27 st. Vermischung, l. Verwischung.

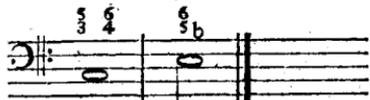
— 214 Z. 1 st. übersponnenen, l. übersponnenen.

Ebenfalls fehlt Z. 14 fehlen nach Alcäus die Worte von einigen.

— 225 Z. 7 von unten, st. unterbrochene, l. ununterbrochene.

— 228 Z. 4 von unten, st. Tonarten, l. Tonart.

— 246 müssen die zwei ersten Takte des dritten Notenspieles so beschrift sein:



— 257 Z. 15 st. geschickter, l. geschickter.

— 349 Z. 3 st. Amarezza, l. Amarezza.

— 370 muß am Ende der dritten Notenzeile der Basson G, ausgeschrieben werden und bloß c stehen bleiben.

— 379 Z. 27 st. kleinen verminderten, l. kleinen und verminderten.

— 395 Z. 12 lies: daß wir die vortheilhafte Erfindung, dieses Instrument vermittelst einer u. s. w.

— 510 Z. 9 von unten, st. Dukka, l. Dukka.

— 443 muß in dem Notenspiegel das dritte Viertel des letzten Taktes so heißen:



— 584 Z. 5. st. mit vorzüglicher, l. von vorzüglicher.

Seite 598 Z. 12 von unten statt diesen, diesem.

— 604 Z. 4 st. aber, l. oder.

— 608 Z. 30 st. desselben, l. derselben.

— 652 Z. 10 von unten, fehlen nach den Wörtern: die Mode genannt, die Wörter: in die Tonkunst eingeschlichen hat.

— 719 in der dritten Zeile der Anmerkung, st. keinen, l. kennen.

— 735 Z. 20 st. wie, l. in.

— 755 Z. 10 von unten, muß in der Zeile c d e f g a h der Buchstabe h ausgeschrieben werden.

— 756 Z. 12 lies: enthalten ist, und die der Prosodie u. s. w.

— 815 Z. 9 st. cis d, l. d cis.

— 825 Z. 30 st. verständig, l. verständig.

— 847 Z. 21 st. bestimmey, l. bestimmten.

— 864 Z. 4 von unten, st. in der Terz, l. in die Terz.

— 903 Z. 10 von unten, st. bey Griechen, l. bey den Griechen.

— 909 muß die erste Zeile ausgeschrieben, und dafür gesetzt werden: Das Limma ist um das syntonische Komma größer, als u. s. w.

— 919 Z. 16 von unten, st. zu, l. zur.

— 928 Z. 28 st. Willführ, l. Willführ.

— 946 Z. 8 von unten, st. ber, l. die.

— 975 Z. 12 st. davon, l. deren.

— 1005 in der siebenten Zeile der Anmerkung, st. ausgezeichnet, l. ausgezeichnet.

— 1061 müssen die Notenspiegel bey Fig. 2 und 5 so heißen:

Fig. 2.

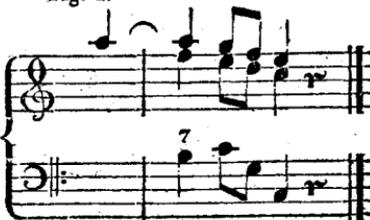
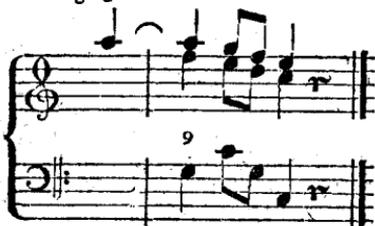


Fig. 5.



- Seite 1086 Z. 31 st. welches, l. welcher.  
 — 1099 Z. 30 st. man, l. war.  
 — 1112 Z. 15 von unten, l. mangeln so-  
 gar einige der ersten Claves der gro-  
 ßen-Oktave.  
 — 1136 Z. 8 st. wurden, l. werden.  
 — 1144 Z. 10. st. der, l. ober.  
 — 1151 zu Ende der letzten Zeile, st. aus,  
 l. auf.  
 — 1158 Z. 18 muß nach den Wörtern  
 poco presto statt eines Komma ein  
 Punkt stehen.  
 — 1159 muß die fünfte Notenzeile so hei-  
 ßen:



- Seite 1167 Z. 23 st. einen, l. einem.  
 — 1171 Z. 29 st. Zafres, l. Tonstück.  
 — 1182 muß die letzte Note der ersten No-  
 tenzeile a heißen.  
 — 1229 Z. 11 von unten, st. der Ton e,  
 l. der Ton d.  
 — 1298 Z. 9 von unten, st. und Blasin-  
 strumenten, l. und bey Blasinstru-  
 menten.  
 — 1304 Z. 6 st. spola, l. spala.  
 — 1311 muß die erste Bassnote auf der  
 sechsten Notenzeile st. h, g heißen.  
 — 1317 müssen die drey letzten Akkorde des  
 zweyten Notensystems so heißen:



- 1326 Z. 28 st. Lehrbücher, l. Lehr-  
 büchern.  
 — 1333 über dem zweyten Notensystem,  
 st. Fig. 11, muß Fig. 12, und st. Fig.  
 12, muß Fig. 11, stehen.  
 — 1334 in der letzten Zeile, l. wie im  
 folgenden Takte.  
 — 1340 Z. 4 von unten, st. von, l. vor.

Als 1802 das »Musikalisches Lexikon« des Musiktheoretikers und Geigers Heinrich Christoph Koch erschien, gab es endlich wieder ein umfassendes deutschsprachiges Nachschlagewerk zur Musik. Es blieb für ein halbes Jahrhundert die Standard-Wissensquelle für eine im aufklärerischen Sinne angepeilte Zielgruppe: nicht in erster Linie für Amateure, aber auch nicht für eine verschworene Theoretikerzunft geschrieben, sondern für angehende Komponisten und aufmerksame Musiker.

Auch heute noch ist Kochs Lexikon für Musiker und Wissenschaftler ein unentbehrliches Auskunftsmittel über die musikalischen Vorstellungen und die kompositorischen Bedingungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dies wegen seiner wohldosierten Mischung aus theoretischer Gelehrsamkeit und praktischer Unterrichtung, knapper Information und detaillierten Erörterungen, Aspekten der Vergangenheit und der Gegenwart – nicht zuletzt aber auf Grund seiner leserfreundlichen Diktion und großzügigen Ausstattung mit Notenbeispielen.

ISBN 3-7618-1507-7



9 783761 815076