

# 4 VARIA MUSICOLOGICA

## J. Riepel O RITMOTVORJU

Slovensko muzikološko društvo  
Ljubljana 2005



# VARIA MUSICOLOGICA

4

Joseph Riepel

Osnove  
glasbenega  
stavka,  
in sicer  
ne na stari matematični domišljijiški način  
kroga harmonikov,  
temveč  
vseskozi z vidnimi primeri.  
Prvo poglavje:

## O RITMOTVORJU

ali  
redu takta.

Regensburg in Dunaj, 1752

# Varia Musicologica 4

Prevedel in uredil:	Leon Stefanija
Jezikovni pregled:	Madita Šetinc Salzmann
Terminološki pregled:	Aleš Nagode, Dušan Bavdek
Notografija:	Andrej Ožbalt
Izdalo in založilo:	Slovensko muzikološko društvo
Za izdajatelja:	Matjaž Barbo
Uredniški odbor:	Aleš Nagode, Leon Stefanija, Gregor Pompe
Tisk:	Studio Signum

Izid publikacije je omogočilo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije

Naklada: 600 izvodov  
Subvencionirana cena: 1500 SIT

A 2732/4, 2



546/ 4941

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

781

RIEPEL, Joseph, 1709-1782

Osnove glasbenega stavka, in sicer ne na stari matematični domišljijiški način kroga harmonikov, temveč vseskozi z vidnimi primeri. Poglavje 1, O ritmotvorju ali redu takta / Joseph Riepel ; [prevedel Leon Stefanija]. - Ljubljana : Slovensko muzikološko društvo, 2005. - (Varia musicologica ; 4)

ISBN 961-91237-1-9  
1. Stefanija, Leon  
221393664



# Kazalo

Spremna beseda .....	I
Literatura o Josephu Rieplu (izbor) .....	XII

Joseph Riepel:

Osnove glasbenega stavka, in sicer ne na  
stari matematični domišljjski način kroga harmonikov,  
temveč vseskozi z vidnimi primeri. Prvo poglavje:

O RITMOTVORJU ali redu takta ..... 1

OHK - Muzikologija

A 2732/4 2

VARIA MUSICOLOGICA

4

781



54600001911

UNIT. VEJUBLJANI - FF

COBISS



## Spremna beseda

### Joseph Riepel (1709—1782) v teoriji glasbe

Tudi učbenikom postavlja čas, ki sledi njihovem nastanku, svoja merila. Kasnejša obdobja stare učbenike bodisi razvijajo naprej bodisi odvržejo v shrambo zgodovine idej. V nadaljevanju prevedeni Riepljev spis *O ritmotvorju* sodi med tiste, ki so ga kasnejši rodovi šteli za skupni blagor, za katerega ni zaslužen avtor, temveč splet okoliščin. Ta naj bi mu omogočil, da je med prvimi načrtno to, kar so vedeli mnogi, a tega zaradi različnih pomislekov niso zapisali.

Za glasbenoteoretske spise Josepha Riepla je mogoče reči, da so izrazito vezani na novo kompozicijsko prakso, ki se je okrepljeno razvijala približno od dvajsetih let 18. stoletja naprej in dosegla vrh v delih dunajskih klasikov. Riepljeva teoretska dela so (avtorski) povzetek, pragmatično podanih osnov tedaj (še) novih kompozicijskih načel. Pri tem je pomembno poudariti, da avtor ne skuša teoretsko utemeljiti novosti, temveč jih prikaže na poljuden način. Verjetno je tudi to razlog, da Hugo Riemann (1849-1919) — eden najvplivnejših glasbenih teoretikov prve polovice 20. stoletja — v svojem pregledu zgodovine teorije glasbe Riepla sploh ne omenja, čeprav je prav Riemann sistematiziral in na najvišje mesto razvoja glasbenih izrazil postavil prav tista kompozicijska načela, o katerih je med prvimi izčrpno pisal Riepel. Ampak dejstvo, da Riemann ne navaja Riepla kot teoretika se zdi nenavadno vsaj iz enega razloga: namreč podobno kot je leta 1725 Johann Joseph Fux (1660-1741) podal nauk o kontrapunktu v priročniku *Gradus ad Parnassum* na učinkovit "nov način", uporaben za praktičen pouk kompozicije, torej je prikazoval in ne teoretsko utemeljeval stari kompozicijski nauk, je tudi za Riepljevo teoretsko zapuščino ključnega pomena prav to, da je naravnani h kompozicijski praksi: k podajanju in ne utemeljevanju nove kompozicijske prakse.

Riepljevi novosti v okviru teorije glasbe — pristopu poučevanja glasbe na "povsem praktičen način" — je prispevala verjetno tudi avtorjeva poklicna glasbena pot, na kateri je moral poučevati "veliko umišljenih učenjakov, farizejev, velikih in majhnih odvečnežev" (Supper 1963: 486-7). Verjetno je tudi Riepljeva bogata pedagoška praksa prispevala k temu, da njegov teoretski opus skuša zajeti zelo širok vsebinski krog glasbene teorije in prakse. Kljub širokopoteznosti pa Riepel obravnava posamezne kompozicijske teme zelo podrobno. Ponekod je enako "drobnjakarski" kot tisti stari teoretiki glasbe, ki se jim že v podnaslovu spisa *O ritmotvorju* skuša zoperstaviti s svojim novim, v ustvarjalno prakso in ne k teoretski sistematizaciji naravnanim glasbenim naukom. Zato je za Riepljeve spise tudi značilen odklon od tedanje "učene" prakse razlaganja značilnosti glasbe: njegovi teoretski spisi prinašajo dialoge med učencem in učiteljem, ki pogosto dobivajo poteze privlačnega prijateljskega klepeta.

Naslednji shematski prikaz kompozicijske teorije v stoletju pred in po Rieplu pomaga umestiti njegovo delo v širši kontekst glasbenoteoretske misli:

## Kompozicijski nauki do 19. stoletja

1550	1575	1600	1625	1650	1675	1700	1750	1800	1825
		M Praetorius Synagoga			J. Riepel, <i>Die Anfangsgründe</i> 1752				oblikoslovlje A.B. Marx
					J. Ph. Kirnberger, <i>Der kleine Zettel</i> 1751 H. Ch. Koch, J.J. de Mondonville, A. Reicha, K. Czerny J. D. Heinichen, <i>Der General-Bass</i> 1728				
D Ortiz, <i>Tratado de glosas sobre contrapunto</i> 1503		generalni bas L. Viadana, <i>Centina concerti ecclesiastici</i> , 1602							
H. Glarean, <i>Diodesochordon</i> , 1547; G. Zarlino, <i>Instrumenti harmonici</i> , 1558		J. Lippinus, <i>Synopsis</i> 1611 R. de Caccini, <i>Concordance</i> 1618				nauk o harmoniji J. — P. Rameau, <i>Théorie de l'harmonie</i> 1722			
N. Lütkeim, <i>Musica poetica</i> 1537		nauk o glasbenih figurah/afektih J. Burmeister, <i>Musica poetica</i> , 1606							
kontrapunkt							J. J. Fux, <i>Gradus ad parnassum</i> , 1725		

Prikaz bi se moral ustaviti ob pomembni pripombi Bernharda Kothea o razliki med novostmi, ki jih prineseta glasbeno 14. in 15. stoletje, in novostmi s preloma v 17. stoletje. Kothe o njej zapiše: "Prve so prinesle novo prakso, druge novo teorijo".<sup>1</sup> Ob Kotheovi ugotovitvi je pomembno dodati, da v 18. stoletju ni ključno samo dejstvo, da je glasba z naukom o harmoniji dobila *ново kompozicijsko teorijo*. Pomembno je poudariti, da 18. stoletje zaznamujejo trije med seboj povezani teoretski procesi. Prvič gre za nadaljnje razvijanje *izvajalske veščine* generalnega basa, ki se je ohranila kot "pragmatična plat" nauka o harmoniji v ožjem smislu do sredine 19. stoletja<sup>2</sup> v širšem pa do danes. Drugič gre za proces "nastajanja" *nove kompozicijske discipline*, nauka o harmoniji, kot je izpričan v delu Jeana-Philippea Rameauja (od *Traité de l'harmonie* ..., 1722, naprej). Nauk o harmoniji je prevzel vlogo krovne kompozicijske teorije, v kateri se povezujejo posamezne plasti nauka o kontrapunktu in generalnem basu.<sup>3</sup> In tretjič, skoraj sočasno s z naukom o harmoniji izide ena najbolj učinkovilih opredelitev pretežno vokalno naravnane nauka o kontrapunktu, ki je v prvi polovici 18. stoletja, zlasti s priročnikom *Gradus ad parnassum* (1725) Johanna Josepha Fuxa, postal kompozicijska propedeutika ne le za instrumentalni stavek, temveč za *strogi stavek* nasploh.

S potrebno poenostavitvijo je mogoče vzpostaviti naslednja razmerja med omenjenimi teorijami glasbenega stavka. Prelom v 17. stoletje je poleg nauka o kontrapunktu kot osnove glasbene kompozicije zaznamovalo to, da sta zaživelata še teoretsko-izvajalska veščina o generalnem basu, ki zrcali estetske in teoretske novosti tedaj novega sloga, in Burmeisterov nauk (in vrsta kasnejših naukov) o afektih (tudi afekcijah) ali figurah, ki v dobršni meri utemeljuje novosti v smeri odstopanja od pravil kontrapunkta. Nadalje je v prvi polovici 18. stoletja pomemben soobstoj treh med seboj po izhodiščih različno zasnovanih glasbenih naukov: nauka o harmoniji kot *nove teorije*, nauka o kontrapunktu kot *stare teorije* in nauka o generalnem basu kot izvajalskopraktične veščine, medtem ko vlogo estetskega "korektiva", kakršno je imel nauk o figurah, prevzema tedaj na novo izoblikovana filozofska disciplina estetika.

Resda se je že v 18. stoletju kazala želja po celoviti obravnavi glasbe — o tem pričajo na primer zlasti dela J. Matthesona (1681-1764), J. Riepla in H. Chr. Kocha (1749-1816). Toda ideal celovitosti obravnave glasbe je osrednjega pomena predvsem za oblikoslovje, kot ga je v tridesetih letih 19. stoletja najbolj odmevno začrtal Adolf Bernhard Marx (1795-1866), ki je skušal — teoretsko in praktično — povezati *parcialne* skladateljske tradicije. Teoretska zapuščina Josepha Riepla je tako vredno pričevanje o "tistem več", ki novo kompozicijsko teorijo 18. stoletja, harmonijo, podaja s številnimi

<sup>1</sup> Bernhard Kolthe, *Abriß der Allgemeinen Musikgeschichte*, Leipzig: Verlag von F.E.C. Leuckart, 1919 (doplnil Rudolph Freiherr Prochazka), 108.

Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Geschichte der Musiktheorie, hr. Frieder Zaminer, Band 11), 10.

<sup>3</sup> Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Harvard University Press 1992, 90.

glasbenimi primeri, in pri tem upošteva novo glasbeno estetiko, a pri tem ne ponuja sklenjenega teoretskega, še manj celovitega glasbenega sistema, temveč predvsem (i)zbrano vrsto podrobnosti o tedaj novih načelih kompozicije in estetike.

Čeprav poenostavljene opredelitve teorije glasbe vedno tvegajo enostransko prikazovanje soobstoja različnega, ki je bolj ali manj značilen za vsako glasbeno obdobje, bi za Rieplove spise mogli reči, da povzemajo glasbenoteoretske novosti in obenem ohranjajo del stare zapuščine. Na poljuden način povzemajo ključne problematike teorije glasbe, ki jih je mogoče strniti v naslednjih točkah:

1. V nasprotju s *preskriptivno* naravnano teorijo glasbenega stavka — značilnost tako nauka o harmoniji kot kontrapunkta — je Rieplova zapuščina izrazito *deskriptivna*.

2. V času, ko se je nauk o harmoniji kot "nova znanost" o glasbenem stavku razvijal od dvajsetih let 18. stoletja naprej, in ki ga je zaznamoval natis ene najbolj razširjenih pedagoških različic "starega nauka" o kontrapunktu Johanna Josepha Fuxa, Riepel izhaja iz nauka o harmoniji, toda obenem upošteva nekatera pravila kontrapunkta.

3. Za razliko od nauka o harmoniji, ki ga je še Johann Mattheson ob koncu tridesetih let 18. stoletja označil kot "novo znanost", je harmonija za Riepla izhodišče glasbene ustvarjalnosti, ki dopolnjuje védenje o *naravi* glasbenega stavka. Čeprav je Riepel očitno dobro razgledan po glasbeni teoriji, nauk o harmoniji v njegovi misli nima posebnega teoretskega mesta: ima vlogo praktičnega pristopa h kompoziciji — torej podobno kot generalni bas ali kontrapunkt — in ne statusa celovit, "krovne" znanosti o glasbi.

4. Čeprav izhaja iz nauka o harmoniji, ne skuša formulirati novega kompozicijskega teoretskega sistema (ki so ga učinkovito prikazale brošure o komponiranju s kockami, kakršna je denimo lista J. Ph. Kirnbergerja iz leta 1857). Še najbolj izrazita želja po sistematizaciji kompozicijskih pravil je razvidna že iz naslova drugega in tretjega zvezka ali "poglavja" Rieplove teoretske zapuščine: *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt* (1755) in *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgesamt* (1757). Toda v Rieplovih spisih bi bilo vprašljivo iskati kompozicijsko-teoretski sistem: kvečjemu gre za "katalog" kompozicijskih rešitev, v katerih sta bogato izpričano tako nova estetika okusa 18. stoletja kot glasbeno mišljenje — glasbena logika — instrumentalne glasbe, kakor se je razvijala iz plesne, manj vokalne ali vokalno-instrumentalne kompozicijske tradicije. Drugače rečeno: za razliko od nauka o harmoniji se Rieplovi teoretski spisi ne ravna po "fizikalizmu" (J. Handschin) abstraktnega akustičnega utemeljevanja glasbenega sistema, temveč po "fizičnem vtisu" učinka posameznih tonskih pojavov.

5. Na prvi pogled je Rieplov teoretski opus izrazilo deduktivno naravnano: avtor iz celote — iz "pravzorca" glasbenega dela, ki ga vidi v menuetu (v kasnejših spisih prav tako izhaja iz zaokroženih glasbenih oblik), izvaja splošne značilnosti. Toda od razčlenitve glasbenega dela na ustrezne in šibke člene — torej od točke, ko v uvodnem šolskem menuetu iz spisa *O ritmo* tvorju začrta sedem "napak", ki kvarijo glasbeno celoto — dobi Rieplov nauk o glasbenem stavku značilnosti kompozicijskega praktika za strukturne podrobnosti glasbenega toka in estetska naziranja. Zato Rieplovih spisov ne kaže razumeti le kot teoretsko-praktičnih besedil, temveč v enaki meri tudi kot nekakšno pragmatično estetiko, podprto z mnogimi glasbenimi primeri. Rieplovi spisi je tako smiselno brati kot niz kompozicijskih priročnikov, ki niso samo deduktivna kompozicijska "šola", marveč induktivni skupek posameznosti, ki sodijo k estetiki okusa.

6. Kompozicijske izjeme in dvomnosti, ki se izmikajo logiki teoretskega sistematiziranja, je obravnaval denimo že Heinrich Glarean v zadnjem poglavju traktata *Dodecachordon* (1547), kjer je ovrednotil posamezne izjemne kompozicijske rešitve. Nauki o generalnem basu in harmoniji so jih vpletali v obravnavo na mestih, kjer da o

sprejemljivosti tovrstnih rešitev odločata "genij" in "narava stvari"; avtorji ob koncu 18. stoletja, zlasti H. Chr. Koch, pa so jih umeščali na področje "nepriučljivih" značilnosti ali "notranje zgradbe" glasbenega stavka, ki ga ni bilo mogoče obravnavati z enako gotovostjo kot "mehanske" zakonitosti ali "zunanjo zgradbo". Rieplova teoretska izpeljevanja so neločljivo vezana na estetske sodbe, od posameznih primerov odvisne rešitve, ki dopuščajo precejšnje mero posploševanja. Riepel se tako med vrsticami kot povsem odkrito postavlja v nekakšno vlogo posrednika med univerzalno teorijo glasbe in konkretnimi kompozicijskimi rešitvami. Prav v univerzalizirajočem pogledu na glasbeni stavek ob sočasnem osredotočanju na podrobnosti glasbenega stavka se izkaže Rieplova teoretska zapuščina vredno pričevanje tako izvajalske prakse tega obdobja kot tudi kritičnega odnosa do tedaj razširjenih glasbenopedagoških tematik.

V tej posredniški vlogi med teorijo in prakso je nedvomno mogoče iskati tudi danes aktualna kompozicijska in estetska vprašanja, čeprav gre za poltretje stoletje stare spise.

### ***Rieplova glasbenoteoretska zapuščina***

Bogastvo posameznih regionalnih glasbenih — kompozicijskih, izvajalskih in teoretskih — tradicij, ki so se od konca 16. stoletja naprej razvijale v različnih okoliščinah, je težko strniti v preprost estetski, teoretski ali izvajalski obrazec. Kljub temu pa v 18. stoletju obstajajo določeni splošni in v določeni meri univerzalni glasbeni ideali, ki se razkrivajo skozi posamezne glasbene zvrsti, kompozicijske postopke, estetične in širše glasbene nazore. Riepel je nove ideale 18. stoletja med prvimi obravnaval izčrpno, vključujoč tako instrumentalno kot vokalno glasbo, osnove tonskega sistema in njegove izvajalske specifičnosti kakor tudi pravila in — predvsem — odstopanja od njih v smeri samostojne umetniške igre s toni.

### **Rieplova "šola"**

Kljub njegovi navidezni zadržanosti do dvomljive učenosti, ki naj bi ga obdajala, je bila Rieplova ne le glasbena izobrazba temeljita. Po jezuitski gimnaziji v štajerskem St. Michaelu je ob študiju na linškem Jezuitskem kolegiju (1733-5) študiral *Gradus ad Parnassum* J. J. Fuxa. Enoletnemu obiskovanju Univerze v Grazu (1735-6) je sledilo službovanje pri generalu Aleksandru Ollonskemu, ki ga je v času turških vpadov 1737-9 spremljal po Bosni, Srbiji in Slavoniji, nato pa glasbeni študij pri Janu Dismi Zelenki v Dresdnu, kjer je ostal do 1745. Po letih neuspešnega iskanja službe se mu je sreča nasmehnila na dvoru knezov Thurn in Taxis v Regensburgu, kjer je leta 1749 kot celovit glasbenik, še posebej cenjen kot violinist, dobil mesto kapelnika in v isti službi ostal do svoje smrti.

Čeprav je bil glasbenik v najširšem pomenu besede, so kasnejši rodovi cenili predvsem njegovo pedagoško delo. Za razliko od Rieplovih kompozicij, so še v 19. stoletju poznali predvsem njegove teoretske spise. Ne nazadnje so se v njihovem duhu šolali Rieplovi učenci, med katerimi so bili na primer tudi F.A. Feichtner (Veichtner), eden vodilnih glasbenikov Courlandskega dvora in ob koncu 18. stoletja prvega dvornega orkestra v St. Petersburgu; J.C. Kaffka, popularen gledališki glasbenik druge polovice 18. stoletja, ki je delal kot skladatelj, libretist in izvajalec s skupinami v Nürnbergu (Moser, 1777), Frankfurtu (Marchand), Leipzigu (Bondini), Regensburgu (Schopf, 1778-9),

Stuttgartu (Schikaneder, 1778, 1793), Berlinu (Döbbelin, 1779–81), Brnu in Wrocławu, kjer je ustvaril večino svojih oper; C.F.W. Nopitsch, najmlajši kandidat, ki je med osemnajstimi konkurenti dobil mesto organista in glasbenega vodje v Nördlingnu, kjer je ostal od leta 1781 do svoje smrti; F.X. Pokorny, v Regensburgu delujoči avtor več kot stotih simfonij; T. von Schacht, od 1771 naprej *Hofkavalier* princa Carla Anselma iz družine Thurn und Taxis, intendant njihove dvorne glasbe in od 1805 varovanec nadvojvode Rudolfa in cenjen skladatelj sakralne glasbe na Dunaju, ki mu je Napoleon naročil šest slavnostnih maš; J.C. Schubarth, organist, kantor in *Alumneninspektor* v Regensburgu, kjer je poskrbel za posthumno izdajo učiteljevega spisa *Basssschlüssel, das ist, Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst*; C. Steiglehner, v benediktinski red leta 1763 posvečeni "naravoslovec", predavatelj matematike, fizike in astronomije na Univerzi v Ingolstadt in kasneje knežji opat, ki je zaradi svojih zaslug smel ostati v samostanu tudi po njegovi ukinitvi, se je v zrelih letih ukvarjal domnevno samo z numizmatiko, gemami in arheologijo; J.C. Vogel, v Franciji delujoči hornist in skladatelj, čigar uverturo k drugi (in zadnji) operi *Démophon* je prevzel P. G. Gardel v svoji baletni pantomimi *Psyché* (1790) in je v pariški Opéra do konca dvajsetih let 19. stoletja doživela več kot tisoč izvedb. Kljub temu, da omenjeni glasbeniki še zdaleč niso prevzeli Rieplovih ustvarjalnih nazorov, je Rieplovo delo zaslovelo tudi z njihovimi dejavnostmi, ki so soustvarjale tedanji evropski glasbeni in kulturni prostor.

## Rieplova glasbenoteoretska misel

### Celovitost

Riepel je na videz odklanjal podedovane nauke, ki bi jim mogli pripisati splošno, tudi univerzalno veljavo. Svoj pogled je naravnal k podrobnostim glasbenega stavka, ki je prinašal novosti. V svojih teoretskih delih se tako kaže kot glasnik *novega* univerzalnega kompozicijskega sistema, kakršnega je rodila druga polovica 18. stoletja s klasicizmom, razširile "romantične generacije" 19. stoletja in v 20. stoletju tako učbeniki nauka o glasbi kot koncertni sporedi podelili status ideala glasbenega nasploh.

Riepel je med prvimi predstavil novo kompozicijsko prakso 18. stoletja — prakso klasicizma. S pedagoškim teoretskim delom je za časa svojega življenja užival velik pedagoški sloves. Na vprašanje, zakaj so njegova teoretska dela ostala v senci kasnejših avtorjev, zlasti H. Chr. Kocha, obstajajo vsaj trije odgovori: verjetno je bil (obstranski) razlog nekoliko težja dostopnost njegovih spisov v 19. stoletju, predvsem pa dejstvo, da je nekaterim glasbenikom po Rieplu, še posebej H. Chr. Kochu, uspelo problematiko bolj sistematično strniti, pa tudi — in še posebej — to, da je 19. stoletje prineslo nadaljnji razvoj kompozicijskih načel, ki sicer temeljijo na tistih, o katerih govori Riepel, a jih nanje ni mogoče zvesti. In vendarle je dejstvo, da so pomembne opredelitve klasicističnih kompozicijskih načel, ki jih je podal Riepel in jih je kasneje (zlasti prek dela H. Chr. Kocha) prevzel nauk o glasbenih oblikah, ostale prvič zapisane prav z njegovim peresom.

Morda je Rieplova anonimna prisotnost v današnji glasbeni teoriji tudi ambicioznost zasnove njegove misli. Že naslovi Rieplovih spisov nakazujejo izjemno tematsko širino



desetih traktatov pod skupnim imenom *Osnove kompozicije* (*Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, 1752-1776):

- 1) *De Rhythmopoeia oder von der Tactordnung insbesondere* (Regensburg in Dunaj, 1752);
- 2) *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* (Frankfurt in Leipzig, 1755);
- 3) *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein* (Frankfurt in Leipzig, 1757);
- 4) *Erläuterung der betrüglischen Tonordnung, nämlich das versprochene 4. Capitel* (Augsburg, 1765);
- 5) *5. Capitel. Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunkt über die durchgehend-verwechselt und ausschweifenden Noten etc.* (Regensburg, 1768);
- 6) *Vom Contrapunct* (rokopis);
- 7) *Bassschlüssel, das ist, Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst, die schöne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur klagen, dass sie keinen Bass recht dazu zu setzen wissen* (Regensburg, 1786; posthumno izdal Johann Kaspar Schubart);
- 8) *Der Fugen-Betrachtung erster Teil* (rokopis);
- 9) *Der Fugen-Betrachtung zweyter Teil* (rokopis);
- 10) *Das Harmonische Sylbenmaß Dichtern melodischer Werke gewidmet, und angehenden Singcomponisten zur Einsicht mit platten Beyspielen gesprächweise abgefasst*
  - a) *Von dem Rezitativ* (Regensburg, 1776);
  - b) *Von Arien* (Regensburg, 1776);
  - c) *Dritter Teil* (rokopis).

Verjetno je očitno, da se zasnova celote iz splošnih tem pomika k specifičnim. Prve tri spise je mogoče šteti za vsebinsko celoto, ki opredeljuje osnove tedaj novih kompozicijskih hotenj. Tako prvi spis obravnava oblikovno členjenje glasbenega stavka — ritmolvorje je sinonim za načela, ki jih kasneje podrobno obravnava oblikoslovje —, drugi spis, o splošnih pravilih kompozicije, pa podrobneje prinaša načela tvorjenja melodično-harmonskih celot ali "lonskega reda"<sup>4</sup>, kot ga je avtor sicer začrtal že v prvem spisu. Čeprav je mogoče reči, da je osrediščenost na melodiko značilnost teorije z obdobja baroka, že sosledje obravnave — *ritmika* v prvem in *melodika* v drugem spisu — jasno kaže na Rieplovo teoretsko pozicijo: ne pomembnejša, pač pa bolj prvinska so načela urejanja členov glasbenega toka. Prvinskost ritmike, razumljene kot ritma oblikovnih členov so tudi tista novost Rieplovega prvega spisa, zaradi katere je doživel ponatis dve leti po izidu.<sup>5</sup> Že tretji spis odpre problematiko *uporabe* konkretnih kompozicijskih postopkov, torej podrobnosti kompozicijske prakse, četrti spis prinaša podrobnosti harmonskih, peti in šesti kontrapunktskih postopkov, sedmi načel generalnega basa, osmi in deveti stroge kompozicije, deseti pa je posvečen vokalni glasbi.

Celovitejšo obravnavo novih kompozicijskih načel je po Rieplovi smrti podal Heinrich Christoph Koch najprej v svoji kompozicijski trilogiji *Versuch einer Anleitung zur Composition* (I-III, 1782-93). Kot je omenil v drugem zvezku (str. 36), naj bi bil prvi, ki bi

<sup>4</sup> "Tonordnung", osrednji pojem drugega in tretjega spisa, je za Riepla nemška beseda za nauk o melodiki: "melopoeia", ki pa je vključeval tako nauk o kontrapunktu kot predvsem nauk o harmoniji.

<sup>5</sup> Ponatis *De Rhythmopoeia* leta 1754 pri knjigotlačcu Johannu Leopoldu Monagu v Regensburgu je identičen s prvo izdajo, tako da Wilhelm Twittenhoff in Arnold Feill (Feill 1955: 121) ulemeljeno domnevata, da je edini ponatisnjeni spis Josepha Riepla za časa njegovega življenja vnovič izšel zaradi razprodane zaloge prvega natisa.



Rieplovo teoretsko zapuščino podal na bolj sistematičen in pregleden način.<sup>6</sup> Kljub temu, da so kasnejši avtorji po svojih merilih sistematizirali tudi Kochovo delo, s podobnimi razlogi kot je sam strnil in nadgradil Rieplovo delo, vsebujejo Rieplovi spisi, zlasti prvi, pravicato bogastvo klasicističnih skladateljskih rešitev iz obdobja, ko so se šele začele oblikovati.

## Praktičnost

V ožjem smislu kaže tako razumeti prva dva spisa kot teoretsko jedro sledečih kompozicijskih priročnikov, prvega pa kot najpomembnejše pričevanje kompozicijskih novosti 18. stoletja. Toda, kot rečeno, ne gre za teoretsko utemeljevanje novega. Riepel teoretizira skozi vrsto praktičnih primerov, ne izpeljujejo prakse iz teorije. Njegovi spisi prinašajo: "ABC za tiste, ki želijo sprevideti kompozicijska pravila, in ne za tiste, ki jih znajo pisati" (Riepel 1752, uvod). Zaradi "pragmatične sistematike" podajanja snovi, ki sledi načelu "nimam časa paziti in vse jasno na kratko strniti" (Riepel 1752: 1), teoretsko jedro Rieplovih spisov dobiva celovite oblike *postopoma*. Avtor dopolnjuje posamezne definicije, zlasti pa tematiko, na različnih mestih.

Zato je povsem razumljiva omenjena Kochova odločitev po sistematični ureditvi Rieplovega nauka. Prav praktična naravnost in iz nje izhajajoča pogovorna dikcija podajanja vsebin prinašata za današnjega bralca morda nekoliko nenavadno razporeditev snovi. Denimo to, kar je kasneje "oče" glasbenega oblikoslovja v tridesetih letih 19. stoletja razumel kot "elementarni glasbeni nauk" — zlasti nauk o tonskem sistemu — in se ponavadi tako v starejših kot novjših naukih o glasbi postavlja na prvo mesto, je Riepel obravnaval šele v začetku drugega spisa.

Kljub temu pa ni dvoma, da je bila Rieplova namera ta, da ne skuša predpisovati kompozicijskih izhodišč, temveč da bralca tako rekoč vrže v morje kompozicijskih možnosti, ki so tako značilne za klasicizem.

## Osredotočenost na kompozicijski proces: med kompozicijskimi univerzalijami in partikularijami

Riepel skuša izpeljati celoten nauk o kompoziciji iz skladateljskih postopkov (namenoma napačno napisanega) *menueta* — glasbene oblike, ki je bila v prvi polovici 18. stoletja splošno uveljavljeni teoretski pokazatelj glasbene celote. Kajti "menuet po izvedbi ni nič drugega kot koncert, arija ali simfonija, kar boš popolnoma jasno spoznal v nekaj dneh" (Riepel 1752: 1).

Ključna načela, ki jih Riepel razgrinja v prvih treh spisih, sodijo v umetnost kombinatorike ali "umetnosti zamenjevanja" ("Verwechselungskunst"): "Ars permutatoria. De arte combinatoria ali o umetnosti združevanja vrst [Kunst der Zusammengattung]", zapiše v drugem zvezku, "bom nekaj povedal jutri" (Riepel 1755: 25). Pravzaprav Riepel govori o kombinatoriki že v začetku prvega zvezka, kjer jo ob koncu spisa poudari s primerom o glasbi kot "neizčrpnem morju" glasbe (Riepel 1752: 79).

Tako kot si je Riepel psevdonime — Ipleer, Leiper, Perile — iskal v preobračanju črk, je kompozicijo štel za proces preobračanja tonskih vzorcev. Predočbo o (neizčrpnih) možnostih preurejanja razmerij med določenim številom tonov, znano pred tem denimo tudi Marinu Mersennu (1588-1648), Athanasiusu Kircherju (1601-1680) in Wolfgangu

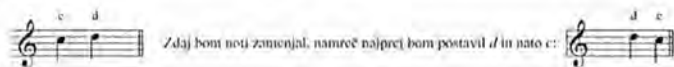
<sup>6</sup> Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition I-III* 1782-93. Faksimile Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969.

Casparju Printzu (1641-1717), je v učinkovito preprosti obliki družabne zabavne igre podal nekaj let kasneje Johann Philipp Kirnberger v spisu *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist* (1757). Riepel je svojo verzijo tovrstnega, v osnovi kabalističnega pristopa, ki je značilen tako za glasbo 18. kot 20. stoletja, prikazal z analogijo črkovne in notne igre (Riepel 1755: 27):

"Diskantlist. To takoj preizkusim:

Rabe	Aber	Bare	Erab
Raeb	Abre	Baer	Erba
Reab	Areb	Brae	Ebra
Reba	Arbe	Brea	Ebar
Rbea	Aebr	Bear	Earb
Rbae	Aerb	Bera	Eabr

[...] Presenetljiva reč! Takoj se lotim zadeve, sprva samo z dvema notama, namreč *c* in *d*:



To je čisto zares šestkratna zamenjava! Zdaj poskusim še s štirimi notami, recimo *c* / *d* / *e* / *f* v 6/8-taktu:



Riepelovi spisi z zgoraj nakazano kombinatoriko prinašajo značilne podrobnosti procesa komponiranja ob številnih zgledih. Postopno uvajajo bralca v kompozicijski nauk, ki kljub pretežni osredotočenosti na posameznosti meri na celoto. Zaradi napetosti, ki jo vzpostavlja obravnava posameznosti v okviru splošnih načel ustvarjanja glasbene celote — prav manko pozornosti na celoto so kritiki naslavljali na nauk o generalnem basu pa tudi na kontrapunkt — pa Riepelov teoretski opus postavlja današnjega bralca v nekoliko neroden položaj. Avtorjeva misel namreč nenehno zadeva ob na videz težko pomirljive logične rešitve: spis se ukvarja z glasbo, ki naj ne bi bila obremenjena s kako zunajglasbeno funkcijo, gradivo pa črpa iz izrazito uporabne plesne glasbene oblike; govori o preprostosti glasbenega stavka, a jo "lovi" v razmeroma kompleksne okvire "naravnih zakonitosti" tonskega sistema, glasbenega okusa in izvajalskih danosti; za glavnega razsodnika postavi "vélike mojstre", vendar nenehno opozarja na "uho poslušalca", "glasbene navade", "okus" in je sploh srečen, če učenec dvomi in razmišlja o posameznostih; išče prefinjene kompozicijske rešitve, a prisega na *red* in *jasnost*, celo shematskost glasbenega toka; sledi "naravi glasbe" kot "neskončnega morja" tonskih

obrazcev, toda svari pred samopašnostjo "skribentov"; avtor se upira načelom preskripcije primerljivih "učeni razprav" iz preteklosti, ki da po nepotrebnem bremenijo vedenje o glasbi, obenem z navideznim opisovanjem, torej deskriptivno gradi nova kompozicijska merila (poznavanje in upoštevanje kompozicijske teorije je pri Rieplu zavidljivo) ipd.

Toda kljub omenjenim zadregam bralca, vajenega sodobne sistematike teorije glasbe, je mogoče reči, da obravnava omenjenih in podobnih napetosti med univerzalnostjo in zamejenostjo glasbenega stavka podeljuje Rieplovemu spisu spoznavoslovno vrednost tudi danes.

### Opisnost: med teorijo glasbenega oblikoslovja in fenomenološkimi kategorijami

Seveda spoznavoslovne vrednosti Rieplovih spisov danes ne kaže iskati samo v zgodovinski "teži", ki jo nedvomno imajo. Poiskati bi jo kazalo v naravnosti k tisti "razpuščenosti strogosti", ki se je jedrila v vrsti za 20. stoletje pomembnih skladateljskih načel, ki so skušala na različne načine rahljati primež strogega kompozicijskega reda — bodisi s tem, da so "utrgali vogalček" geometrično zasnovanih predkompozicijskih osnutkov, da so zamaknili kak takt izraznega viška na zlatem rezu, da so se izognili sicer skrbno načrtovanemu sosledju tonskih postavitvev z nepričakovanimi rešitvami, da so "intuitivno" kombinirali sicer "racionalno" urejene nize parametrov ipd. Tudi Riepel vseskozi išče resno igro tonov, ki nenehno premerja razmerja med urejenostjo in svobodo.

Po zgoraj omenjeni analogiji z notami Riepel razširi načela kombinatorike tako na takte — "In enako kot note je mogoče zamenjevati in prerazporejati tudi cele takte" (Riepel 1855: 30) — kot tudi na harmonsko zasnovo celotnih oblikovnih členov (Riepel 1755: 111 in naprej). Čeprav izhodišča niso tako nova, kot Riepel na nekaterih mestih v besedilu prepričuje bralca, ne kaže spregledati, da je avtor na tak način domnevno prvi opredelil oblikotvorne člene kot formalne "celice", ki so (p)ostale osnova klasičnega oblikoslovja: "enojec" ("Einer"), "dvojec" ("Zweyer"), "trojec" ("Dreyer"), "četverec" ("Vierer") ... "deveterec" ("Neuner") — v tretjem spisu (Riepel 1757: 14) — do "štiriindvajseterca" ("24er").

Dialoška sproščenost Rieplove kompozicijske šole prinaša izhodišča kasnejše oblikoslovne nomenklature z naslednjimi glavnimi kategorijami:

**Absatz** (odstavek). Riepel ga ponazori denimo z dvotaktom (3/4: c"-g'-b'/a'/d'"a'/c'/h). Zanj obstajata (Riepel 1755) dve vrsti "odstavka": *Grundabsatz*, ki se konča s kadenco na toniki, in *Aenderungsabsatz*, ki se konča na dominantni (36ff); *Quint-Aenderungs-Absatz* (64) se nanaša na dvotakt pri modulaciji v dominantno.

**Einsatz** (vstavek, vložek). Členjeni (razširjeni ali sestavljeni) *Absatz* (1755, 52ff).

**Theil** (del). S kadenco zaključen odsek iz določenega stavka, do katerega vodi delna ali celovita *ponovitev* (*Wiederholung*), *ponovitev kadence* (*Verdoppelung*), *zunanja razširitev* (*Ausdehnung*), *skrajšanje* (*Verkürzung*), *vstavek* (*Einschiebel*) znotraj posamezne metrične enote ipd.

Seveda so Rieplovo terminologijo dopolnili avtorji, ki sodijo k zgodovini nauka o glasbenih oblikah v ožjem smislu: poleg H. Chr. Koch denimo zlasti še Jérôme-Joseph de Momigny (1762—1842), Antonin Reicha (1770—1836), Johann Bernhard Logier (1777—1846), Carl Czerny (1791—1857), A. B. Marx (1795 — 1866) in H. Riemann (1849-1919). Toda Riepel je eden prvih, ki je z omenjenimi "proto"-oblikoslovnimi izrazi začrtal novi nauk o obravnavi glasbenih del, kakršen se je bolj ali manj spremenjen ohranil tudi v današnjem glasbenem oblikoslovju.

Prav namera po teoretskem zajetju glasbene celote, ki sicer ni nova, a je noben od tedanjih teoretskih naukov ni zadovoljivo vključeval v obravnavo glasbenega stavka, je pomembno gibal tudi Rieplovega estetskega analitičnega aparata. Ta je ukoreninjen v klasicistične skladateljske vzorce, ki po eni plati segajo nazaj k baročni teoriji o glasbenih figurah, medtem ko po drugi plati segajo naprej h glasbeni fenomenološki analizi, pri Rieplu še vezani na estetiko okusa, čeprav že pri njem, kot kasneje v 19. stoletju nasploh, naravnano k estetiki izraza.

Kot temeljne oblikoslovne opore navaja sode takte. Ideal glasbene celote je sploh osemtaktna glasbena misel oziroma z njo deljivi oblikovni členi. "Kajti 4., 8., 16. in tudi 32. takt so tisti, ki [nam] jih je naša natura tako vsadila, da se zdi težko (z zadovoljstvom) poslušali kak drugi red." (Riepel 1752: 23)

Riepel oblikovnost razkriva podobno – toda ne sorodno – kot starejši teoretiki členijo glasbeni stavek po gramatikalnem načelu: celoto tvori skupek členov, razmejenih z "interpunkcijami" ali "cezurami" (odstavek je Rieplu sopomenka za cezuro ali zarezo; Riepel 1752: 51). Za razliko od baročnega nauka o afektih, Riepel ne razvija glasbenoretoričnega instrumentarija. Avtor ne želi pojmovno sistematizirati abstraktnosti oblikoslovnih merikov, kljub temu pa si pri opisih pomaga s slikovitim poimenovanjem posameznih oblikotvornih rešitev. Tako že v prvem spisu govori o "pevcu", "takaču", "omamljencu" in "poskočniku" (Riepel 1752: 41 in naprej):



Kasneje Riepel navaja tvorbe, ki bi jih glasbeni "retorji" verjetno uvrstili med glasbene figure ali afekcije: "monte", "fonte" in "ponte" Riepel uporablja pri opisih oblikovnih členov s funkcijo oziroma podobnostjo "gore", "vodnjaka" oziroma "mosta". In ni dvoma, da je Riepel sledil načelu "kar prihaja iz srca, se srca tudi dotakne", torej da "je treba na poslušalca napraviti enak vtis kot pridigar" (Riepel 1755: 104). Takó razumljeno estetiko izraza je označil celo kot "pravo teorijo glasbe, ki so jo ljubitelji in poznavalci vseh časov iskali in jo tudi bodo iskali do konca sveta" (Riepel 1755: 104). Kljub temu pa ostaja avtorjev pogled v osnovi "formalističen", vezan na fenomenološko umevanje glasbene oblike kot živega akustičnega procesa, pri katerem so ključnega pomena *razmerja med odseki in značilnosti posameznih tvorb*, kakor jih določa predvsem: 1) število taktov, 2) smer gibanja melodije v določenem odseku in njena ritmična zgradba ter 3) mesto tako posameznega melodičnega kot harmonskega pojava znotraj metrične enote (takta).

S postavljanjem v ospredje oblikotvornih podrobnosti, ki se ne iztekajo v nauk o harmoniji in opise motivično-tematske zgradbe, temveč razkrivajo elementarne povezave med kompozicijskimi in estetskimi prvinami, in splošnih, "naravnih" danosti glasbenega stavka, delo komornega muzika regensburških knezov Thurn in Taxis ohranja ne le zgodovinsko, temveč tudi povsem praktično vrednost. Ne le pedagoško posrečeno in učinkovito podajanje snovi (prim. Eckert 1), pač pa tudi miselna drža avtorja, ki tako rekoč "hodi po robu" med fenomenološkimi načeli in kompozicijskimi pravili, ostajajo – kljub nekaterim terminološkim nejasnostim in napakam –<sup>1</sup> v času (po)natisa vseh njegovih teoretskih spisov<sup>2</sup> privlačno branje za vsakega glasbenika.

<sup>1</sup> Med jezikovnimi rešitvami, med katerimi so nekatere prevajalsko nevhvaležne, kaže opozoriti na Rieplovo splošno naravnano k »ohlapni sistematizaciji«. Naslednji primeri ilustrativno nakazujejo težave

Za strokovno podporo se zahvaljujem kolegom z Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, še posebej pa gospe Maditi Šetinc Salzmann za jezikovno pomoč, doc. dr. Alešu Nagodetu in doc. Dušanu Bavdku za terminološki posluš ter Andreju Ožbaltu za notografsko delo.

Ljubljana, jeseni 2004

Leon Stefanija

slovenjenja Rieplovega besedila. Pojem »živahne note« se zdi najbližji ustreznik tega, kar je Riepel opisoval v glavnem z dvema pojmom: »erhebende Noten« in »lebendige Noten«. Recimo, če se na str. 2 ali 4 izraz nanaša predvsem na diastematsko-ritmično plat (smer gibanja melodije: dvigajoča se linija, kar na str. 4. označi tudi kot »laufende Noten«), se na str. 5 nanaša v prvi vrsti na harmonsko-ritmično raven. V obeh primerih pojem »živahne note« zajema *pozitiven sopomen* estetskega učinka, ki teoretsko izhaja iz različno poudarjenih glasbenih prvin: iz različnih poudarkov med diastematiko, harmonijo in ritmiko. Podobno je s pojmom »Gesang«, prevedenim kot »spev«, ki se nanaša na različne ravni glasbenega pojava: na str. 19 in 21 označuje funkcijo oblikovnega člena ali mesto odlomka znotraj celote, medtem ko je na str. 23 ali 28 sopomenka za celoto, na str. 27 sinonim za »zgornji glas«, na str. 35 nastopi kot zvrstna kategorija (spev kot nasprotje recitativa) ipd. Podobno nastopi jezikovna težava pri opisih, kakršen je tisti na str. 59, kjer bralca zmoti izraz »tempo«, saj ne gre za spremembo tempov, pač pa taktovega načina; ali pa pri izrazih, kot je »obrat« (»Verkehrung«, »contrarium reversum«), ki bi ga danes imenovali »inverzija«. Podobna terminološka dvoumja prinašajo danes povsem nevpisljivi »tehnični« izrazi, kot sta na primer »tema«, ki jo Riepel uporablja (kot teorija glasbe v tistem času nasploh) razmeroma svobodno (gl. npr. str. 26), ali pa oznaki za tonski spol (mol/dur), ki ju avtor razume (str. 69 in naprej) v starejšem pomenu: za akcidence in ne tonalitete. Malce nenavaden prevod je zahtevala tudi zveza »v tonu«, ki ponekod pomeni »v tonaliteti«, ponekod pa gre za melodično tvorbo, ki je vezana samo na konkreten ton, tako da se prevod glasi »na tonu«.

Navedene in sorodne izraze je treba brati s potrebno mero posluha za zgodovinske okoliščine. Kljub terminološki »ohlapnosti« in nekaterim napakam — kot pričajo nekatere očitne napake, na primer na str. 75, v 7. vrstici besedila, bi moralo namesto o velikih sekstah biti govora o malih, na str. 76, predzadnji notni sistem, bi moral stati tenorski ključ namesto altovskega itn. — Rieplovo delo namreč sodi med tista, ki ponujajo lep vpogled v delavnico nove kompozicijske prakse 18. stoletja.

<sup>2</sup> Tudi prevod prvega spisa in faksimile izvirnika sta prevzeta iz zbranih teoretskih del Josepha Riepla v: Joseph Riepl, *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie* (I–II), ur. Thomas Emmerig, Wien - Köln - Weimar: Böhlau Verlag 1996.

## Literatura o Josephu Rieplu (izbor)

- Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1961. Isti: 'Zur musikalischen Satztechnik in Theorie und Praxis um 1750'. Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz mcmxciv (1994), 71-85.
- 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, Basel, London, New York: Bärenreiter 1983.
- Stefan Eckert, *Ars Combinatoria, Dialogue Structure, and Musical Practice in Joseph Riepel's Anfangsgründe Zur Musicalischen Setzkunst*, Ph.D. diss. Stony Brook, New York: State University of New York at Stony Brook, 2000.
- Stefan Eckert 1, "So, you want to write a Minuet?" -- Historical Perspectives in Teaching Theory', *Music Theory Online (MTO)*, [http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert\\_essay.html](http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert_essay.html)
- Thomas Emmerig, *Joseph Riepel, 1709-1782, Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis: Biographie, thematisches Werkverzeichnis, Schriftenverzeichnis*. Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv und Hofbibliothek (Thurn und Taxis-Studien); Verlag Michael Laßleben 1984.
- Arnold Feil, *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*. Disertacija Heidelberg 1955.
- John W. Hill, 'The Logic of Phrase Structure in Joseph Riepel's Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, Part 2 (1755)', *Festa musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*, ur. J.T. Mathiesen in B.V. Rivera, New York: Stuyvesant : Pendragon Press 1995, 467-87.
- Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Harvard University Press 1992.
- Justin M. London, 'Riepel and Absatz: Poetic and Prosaic Aspects of Phrase Structure in 18th-Century Theory', *Journal of Musicology*, 7.4/1990, 505-19.
- Leonard G. Ratner, 'Ars Combinatoria. Chance and Choice in Eighteenth-Century Music', *Studies in Eighteenth-Century Music: a Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, London: Allen and Unwin 1970, 343-363.
- Leonard G. Ratner / Thomas Emmerig: 'Riepel, Joseph, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 14.7.2005), <<http://www.grovemusic.com>>
- Fred Ritzel, *Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts* (Neue musikgeschichtliche Forschungen, Bd.1), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968, 21986, 31995.
- Ernst Schwarzmeier, *Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels*. Disertacija München 1934, Wolfenbütel 1936, Kallmünz 1937. Isti: *Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels: ein Beitrag zur Geschichte der Formenlehre im 18. Jahrhundert*. Regensburg (Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft): Bosse, 1978.
- Walter Supper, *Joseph Riepel*, v: Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, ur. Friedrich Blume, Band 11, Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter 1963, 486-488.
- Wilhelm Twittenhoff, *Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels*. Disertacija Halle 1933. Isti: *Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre*, Berlin: Beiträge zur Musikforschung II, 1935.





# Anfangsgründe

zur  
musicalischen



Nicht zwar  
nach alt-mathematischer Einbildungs-Art  
der Zirkel-Harmonisten/  
Sondern  
durchgehends mit sichtbaren Exempeln  
abgefasst.

## Erstes Capitel

De

## RHYTHMOPOEIA,

Oder  
von der

## Factordnung.

Zu etwa beliebigem Nutzen  
herausgegeben

von

Joseph Kiepel.

NB. Die eingehenden musicalischen Leser werden ersucher, erstlich zum wenigsten das Post-Scriptum des folgenden Schreibens an des Verfassers guten Freund, anzusehen. Welches mit P. S. abgesondert steht.

Regensburg und Wien, im Emerich Felix Waders Buchladen, 1752.



Osnove  
glasbenega  
stavka,  
in sicer  
ne na stari matematični domišljijiški način  
kroga harmonikov,  
temveč  
vseskozi z vidnimi primeri.  
Prvo poglavje:

O  
RITMOTVORJU

ali  
redu takta.

Namenjeno poljubni uporabi.

Izdal:

Joseph Riepel

NB. Pozornega glasbenega bralca se prosi, naj si najprej pogleda vsaj uvodni, s P.S.  
označeni *Pripis* k besedilu, ki ga je pisec namenil svojemu dobremu prijatelju.

Regensburg in Dunaj, 1752.

V prvem kraju 36 kr.



## Antwortschreiben des Verfassers, welches er vor 5 Wochen an einen seiner guten Freunde abschickte.



Lieber Bruder!

u erwehnest abermal, ich soll die Anfangsgründe drucken lassen, welche ich vor einigen Monaten dem Discantisten in Alonsberg bey meinem übrigen Geschäfte glatte- terdings ausgefertiget habe. Ich fürchte aber die Tadel, nämlich diejenigen Federfäch- ter, welche nicht wissen, was Composition sey, und doch im Stande sind, die prächtigs- ten Bücher darüber zu schreiben. Mein! hast du in dem ganzen Jökanten, den ich die- neulich überschicket, sonst was gefunden, als eitel Praletzen, und giebt es nicht heute noch leider gar viel dergleichen Schriftsteller in Folio, ja derer, die noch weit ärger sind? Wenn diese sich über die bewährtesten Scribenten und über Compositionen berühmtester Meister aufhalten, wie würden sie erst mit mir verfahren? Meine uneigennütige Aufrichtigkeit könnte mir vielleicht theuer ge- nug zu stehen kommen. Du kannst dessen eine kleine Gleichniß haben von dem, was mir nur erst die vorige Woche mit einem solchen Wohlredner, nämlich mit dem Herrn Schulmeister in Urbostadt, mündlich begegnete. Dieser hieß mich, obwohl er kaum um 5 oder 6 Jahre älter ist als ich, einen neugebackenen Componisten hin den andern her; und dieses aus Ursache, weil ich dem Discantisten nicht vorher die geheimnißvollen Männer erklärt habe, z. E. den Pythagoras, den Boethius, den Arctinus und bey- nahe noch 50 andere alte und neuere, die er in einem Athem erzählte. Ich konnte den guten Mann um so weniger hinwieder altgedacht schelten, weil ich in meinen Anfangsgründen durchgehends uralte und in der Natur selbst gegründete Regeln (nur nach einer mir allein beliebigen und ganz einfältigen Art) vorgetragen habe. Er fuhr weiter fort und sprach: Man sollte von rechts wegen erstlich die Mathematik verstehen; er selbst hätte studirt, denn er verstünde die lateinische Sprache; er wäre ein Theoreticus, und in der Noth ein Practicus. Lieber! da dachte ich heimlich: Warum nicht gar ein Adeptus, gleichwie sich die armen Goldmacher zu nennen pflegen; denn ich wußte wohl, wo er hinaus wollte. Allein meinem Meister der Geometrie ist bekannt, daß ich auf meinem Monochordon mit dem Zirkel manchmal Zeit und Stunden zubrachte, um (insonderheit mit Beyhülfe des Gehöres) das Clavier endlich rein stimmen zu ler- nen. Der Herr Schulmeister packte mich aber noch heftiger an; und indem nun meine Schamröthe bey den Umstehenden, welche alle vermutlich seine Landsleute waren, mehr Lachen als Mitleiden erweckte, so verleitete mich ich weiß nicht was für eine innerliche Wallung, ihn endlich nachdrücklich zu fragen: Ob denn zur Composition nicht mehr Theorie erfordert werde? als zur Be- rechnung der so genannten Temperatur? In solcher Verwirrung gerieth ich auch auf die Frage: Warum man oft zwey oder mehr verbotene Quinten oder Octaven setzen dürfe; auch, warum man solche zu setzen oft so gar gezwungen sey? Unden, warum die Quart dermalen von gefunden Ohren nicht mehr für eine Consonanz erkannt werde, da doch ihre Verhältnißzahl ist: 3:4. näher bey der Einheit steyn, als der Terzen: 4:5, 5:6, und der Sexten ihre: 3:5, 5:8? Es heiße doch, sagte ich: quod majores termini cujusdam proportionis, quodque remotiores sunt ab unitate, sub principio, ed imperfectiora erunt intervalla inde exorta; & e contra. Eben daher fragte ich auch: wie dann derjenige geheißn,

## Odgovor pisca, ki ga je pred 5. tedni odposlal svojemu dobremu prijatelju

Dragi moj brat!

Ponovno omenjaš, da bi moral dati natisniti Osnove, ki sem jih poleg svojih siceršnjih opravil pred nekaj meseci sestavil za diskantista iz Monsberga. Vendar se bojim grajačev, namreč tistih perostrelcev, ki ne vedo, kaj je kompozicija in so kljub temu v stanju o tem pisati najčudovitejše knjige. Ne! Si v celotnem foliantu, ki sem ti ga pred kratkim poslal, našel kaj mimo praznih udarcev, in ali ni danes žalibog celo zelo veliko takih piscev v knjigah, ki so še veliko bolj jezni? Če oni razpravljajo o znamenitih piscih in kompozicijah znamenitih mojstrov, kako bi ravnali z mano? Moja nesebična iskrenost bi me morda predrago stala. Povem ti kratko prigodo. Kaj se mi je prejšnji teden pripetilo v pogovoru s takim dobrogovorcem, namreč z gospodom šomoštrov v Urbstadtu! Ta mi je rekel, čeprav je komajda 5 ali 6 let starejši od mene, da sem novopečeni komponist; kot vzrok temu je navedel, da diskantistom poprej nisem razlagal skrivnosti mož, npr. Pitagore, Boetija, Aretinskega in še skoraj 50 drugih starih in novejših, ki jih je naštel v eni sapi. Dobrega človeka sem lahko toliko manj grajal nazaj, ker sem v svojih Osnovah vseskozi podajal prastara in v naravi sami utemeljena pravila (na samo meni ljub in na povsem preprost način). Nadaljeval je rekoč: resnično se je treba najprej spoznati na matematiko; sam je študiral, znal je latinsko; naj bi bil *theoreticus* in po nujni tudi *practicus*. O ljubil, sem si mislil: zakaj ne celo *adeptus*, kot se imenujejo revni alkimisti? Vedel sem namreč, kam piha veter. Vendar je mojemu mojstru geometrije znano, da sem na svojem monokordu marsikdaj čez krog kazalcev preživiljal čas in ure, da bi se (še posebej s pomočjo sluha) naučil čistega uglaševanja klavirja. Gospod šomošter me je še bolj privil; in ko je pri prisotnih, ki so bili verjetno vsi njegovi sodeželani, rdečica sramu na meni zbudila več smeha kot sočutja, sem se v ne vem kakšnem notranjem kipenju speljal k temu, da sem ga končno glasneje vprašal: **Ali se za kompozicijo ne zahteva več teorije, kakor za izračunavanje tako imenovane uglasitve?** V taki zmešnjavi sem prispel tudi do vprašanja: Zakaj je pogosto dovoljeno nanizati dve ali več prepovedanih kvint ali oktav; tudi: zakaj je človek pogosto prisiljen k temu? Pa še, zakaj kvarte danes zdrava ušesa ne prepoznavajo več za konsonanco, saj naj bi bila vendar njena razmerja, 3:4, bližje enovitosti v primerjavi s tercama 4:5 ali 5:6 in sekstama 3:5, 5:8? To bi pač pomenilo, sem rekel: quo majores termini cujusdam proportionis, quoque remotiores sunt ab unitate, suo principio, eo imperfectiora erunt intervalla in de exorta; & è contra. Prav zato sem vprašal tudi: Kako potem reči tistim, ki prepovedujejo sosledje dveh ali več oktav v isti smeri? Zagotovil sem mu, nasprotno, da pač ni nikakršen *matematicus*, ker mi je eden takih nedavna zaupal, da bi, kolikor razume kompozicijo, vsako skladbo želel izpolniti z oktavami ali kvintami, in sicer zato, ker naj bi bile po svojih razmerjih najpopolnejše. Na to mi gospod šomošter v naglici ni mogel odgovoriti nič drugega kot to, da naj bi imela beseda *matematicus* pač različne pomeni. Ob tej priložnosti sem se želel poglobiti v snov. Najprej sem ga čisto tiho pobaral, da se prepri za har—

so zwei oder mehr Octaven und Quinten in gleicher Bewegung nacheinander zu setzen verbeffen habe? Ich versicherte ihn hingegen, daß es kein Mathematicus gewesen sey, weil mir deroer unlängst einer vertraute, daß, woforn er die Composition verstände, er alle musicalische Gründe mit nichts als Octaven und Quinten anfüllen wollte, und zwar barum, weil selbe, ihren Verhältnissen nach, die allervollkommensten wären. Hierauf konnte mir der Herr Schulmeister in der Bestimmtheit weiter nichts antworten, als: Es habe das Wort Mathematicus vielleicht verschiedene Bedeutungen. Nun den dieser Gelegenheit wollte ich tiefer in die Materie dringen. Ich stellte ihm sozorn erstlich ganz leise vor, daß sich das Zinsen für harmonisch gebobene Leute gar nicht schicke, u. s. w. Allein alles umsonst; der Mann wurde hierauf nur noch hisiger; er rufte wohl jeheumal hintereinander wider mich auf: nomen & omen habes! nomen & omen habes! Ich schäme mich, dir alles ausführlich zu schreiben, vielmehr darf ich auf den ungehobelten Abschied drufen, der mir zuletzt noch auf die Kiste mitgegeben wurde. Am nächsten oder schmerzet mich, daß der elende Schüler der Schulmeister in Morsberg mit ihm unter der Decke steckt, welches sein Vetter der Hans, Michel am Montage hier frey besennte. Du der erzeuge nun! das ist der Dank für die Bemühung, so ich mit dem Discantisten gehabt habe. Es ist zwar die Jugend ihre selbst eigne Belohnung. In Erinnerung dessen sich freidem meine natürliche Gabe doch ein wenig geleeet. Deine angenehme Zeilen aber haben mich vollkommen aufgemuntert. Du schreibst, es wäre nicht zu begreifen, wie der Discantist nur mit etwa zehn Capiteln oder Vorlesungen gar so weit habe kommen können; denn er wäre eher mit 4 oder 5 guten Concerten fertig, als sein Herr mit einem einzigen schlechten. Er mache auch bereits so artige Fugen und Kirchenstücke, daß man, in Ansehung seines Alters, sich allerdings darüber verwundern mußte; und, ich solle doch nicht böse werden, es geschehen die seine Gedanken schon weit besser, als die meinigen. Wehrter Freund, ich weiß es. Der Witzling ist wohl recht zur Musik gebobren. Mit kurzem, weißt was, ich wieder dir das ganze Werk; weil du glaubst, es könne mehren damit gebietet seyn, und du wolltest bewegen noch mit einem groen Herrn Buchändler reden; indem der erste die Kühnheit hatte, dir ins Gesicht zu sagen: Sie würden mit dergleichen Subelschriften gar zu oft angeführt, so daß die Gelehrten (als ihre sichern Lastträger) demnach über Hals über Kopf zu thun hätten, ihnen den Schaden ersetzen zu helfen. Wenn du selchdemach dich selbst und zwar recht ernstlich darum annehmen willst, um es nur bald im Drucke zu sehen, so ist es mir um so viel lieber; massen ich selchergestalt nicht just leide, als hätte ich eine Freude daran. Hier hast du also das erste Capitel; die übrigen will ich noch ein wenig aussuchen, und dir nach und nach übersenden. Du wirst in einem oder andern nicht ohne Herpbrechen lesen, wie sehr mich die zwei Herren Schulmeister und der Herr Oberregent oder dormalige Titular-Capellmeister in Vallerthal der allen öffentlich zu verschreden und den Discantisten von meiner Unterweisung abzuhalten gesucht haben. Inzwischen wirst du, als ein trefflicher Poet, vielleicht Verse und Lobspüche darüber verfessigen wollen, um meine Arbeit für vollkommen auszugeben: gleichwie man es am Anfange vieler musicalischen Bücher siehet; allein ich will dir nicht rathe, denn diese drei seine Herren könnten demnach bald sagen, wie verstanden einer so wenig als der andere. Ich will nicht einmal eine Rede dabei haben. Zur Aufschrift aber ist meines Erachtens das Wort Anfangsgründe hinlänglich. Sonst könnte sie auch umgekehrt so lauten: A B C für diejenigen/ welche verlangen die Geseregeln einzusehen; und nicht für die/ so Gesere vorzuschreiben wissen. Mein Name kann ganz umtenher mit kleinen Buchstaben bezugeset werden, gleichsam als wenn es aus Demuth oder von umgekehrt wider meinen Willen geschehen wäre. Darnach aber auf dem ersten Blatt meine Figur (Portrait) zu sehen stünde, so würden die Leute gleich errathen, wieviel es geschlagen habe. Uebrigens weiß ich, daß du von allem dem, was ich dir hierinnen offenhertig anvertraue, verschwiegen wirst seyn, gleichwie ich hingegen jedertzeit bin

Dein ganz ergebener Diener.

P. S. Der beiläufig um: Inschickel mehr versteht als ein noch ganz roher Anfänger, dem kannst du rathe, er solle die gar zu läppische Anfangsbeschreibung der nichtswürdigen Menuets nicht anschauen, sondern nur gleich drüber auf der 21 Seite zu lesen anfangen von der Tactordnung insbesondere. Da wird er hin und wieder gewiß was finden, so ihm in seinen Kram tanget. Die folgenden Capitel werden ihn ohnedies schon mehr nachsuchen und schreiben lehren, was er will. Lebe wohl.



monično rojene ljudi itd. A vse zaman: človek se je nato še bolj razvnel; desetkrat je zavpil name: nomen & omen habes! Nomen & omen habes! Sram me je, da ti o vsem tem izčrpno pišem. Toliko manj mislim na neotesano slovo, ki mi je bilo povrh dana za popotnico. Najbolj pa me boli, da klavni mazač [in] gospod šomošter v Monsbergu spita pod isto streho, kot mi je odkrito priznal njegov bratranec Janezek. Premisli, bratec! To ti je zahvala za trud, ki sem ga imel z diskantistom. Sicer pa, krepost je sama na sebi nagrada. Pri premisleku tega se je odtlej moja nora žolč nekoliko poglela. Tvoje prijetne vrstice so me popolnoma zdramile. Pišeš, kako da je diskantist mogel samo v približno desetih poglavjih ali predavanjih priti tako daleč; saj bi bil po 4. ali 5. koncertih pripravljen, kakor njegov gospod z enim samim slabim. Da je napisal že tudi tako čedne fuge in cerkvene skladbe, da se je spričo njegove mladosti vsekakor treba čuditi; in pa, ne da bi želel biti zloben, da ti njegove misli ugajajo veliko bolj od mojih. Dragi prijatelj, vem. Rosnomladi je rojen za glasbo. Skratka, veš kaj, posvečam ti celotno delo; ker verjameš, da bi lahko koristilo več ljudem in ker želiš zavoljo tega govoriti še z drugim gospodom knjigotržcem, dasi ti je že prvi drzno zabrusil v obraz: prepogosto vas zavede tak pisunski zmazek, zato bi morali učeni (ki nosijo njegovo pezo) nemudoma nadomestiti škodo. Če se potemtakem želiš sam, povrh še resno zavzeti za to, da bi besedilo kmalu izšlo v tisku, mi je tolikanj ljubše; tako pokažem, da bi bil vesel. Tu imaš torej prvo poglavje. Druga želim še nekoliko zakrpati in ti jih postopno pošiljam. V kakem med njimi ne boš mogel brati brez bolečega srca, kako zelo so me gospod šomošter, gospod vodja kora in zdajšnji naslovni kapelnik v Valletthalu povsem odkrito poskušala očrniti pred diskantistom, da bi se vzdržal mojih predavanj. Med tem pa boš, kot odličen pesnik, morda želel izdelati verze in hvalnice, da bi moje delo izšlo do konca: kakor stoji na začetku mnogih glasbenih knjig; vendar ti ne bom svetoval, kajti ti trije fini gospodje bi kaj kmalu lahko rekli, da se oba kaj malo spoznava na stvar. Pri tem ne želim predgovora. Za napis po mojem zadošča: **Osnove**. Sicer bi se lahko naslov glasil nekako takole: **ABC za tiste, ki želijo dobiti vpogled v pravila glasbenega stavka, ne pa za tiste, ki jih znajo predpisovati**. Moje ime je lahko dodano povsem spodaj z malimi črkami, kakor bi se zgodilo iz ponižnosti in proti moji volji. Če bi bila vstran na prvem listu moja figura (portret), bi ljudje ugabili, kako zvit sem. Sicer vem, da boš ti molčal o vsem, kar sem ti s tem odkritostno zaupal – to sem itak vedel.

Tvoj globoko vdani brat.

P.S. Mimogrede: kdor dvanajstkrat več razume kot surovi začetnik, mu lahko svetuješ, naj ne gleda abotne osnove ničvrednega menueta, temveč naj začne brati na strani 23: **Red takta podrobneje**. Kajti sem ter tja bo gotovo našel kaj uporabnega. Naslednja poglavja pa so že bolj uporabna in tako in tako naučijo pisati, če želi. Zbogom.





## Erstes Capitel/ Von der Tactordnung. \*

**Discantilla.** Mein Herr der Herr Schulmeister in Wonsbera läßt den Herrn freundlich grüßen und ersuchen, er möchte mir ein wenig was weisen in der Composition.

**Præceptor.** Es freut mich, daß der Herr Schulmeister so viel Vertrauen zu mir hat.

**Disc.** Er kann, so viel ich weiß, den Herrn sehr wohl lehren.

**Præc.** Ich bin ihm dafür verbunden. Allein die vielen Ceremonien könnten uns vielleicht nur hindern. Ich kann das Herrnwort von Geburt aus nicht wohl vertragen. Wenn es beliebt, so wollen wir einer zum andern die sagen.

**Disc.** Von Herzen gern; so weiß ich daß es aufrichtig zugeth. Hier hat mir mein Herr etliche Vogen Papier mitgeben, damit du mir die sammentlichen Regeln darauf schreiben könntest.

**Præc.** Alle Compositionsregeln in etliche Vogen Papier einzuschreiben, ist in Betrachtung der unerschöpflichen Meers der Musik weniger möglich, als die Donau hier durch den engen Eprimabrunnen zu leiten. \*\*

**Disc.** Mein Herr sagt aber, ich soll trachten mit dir bald fertig zu werden; er wolle hernach selbst mich in die Cur nehmen, und einen ganzen Mann aus mir machen.

**Præc.** Das glaube ich. Ich kenne gar viele Herren Schulmeister, welche manchem vermeinten Capellmeister, mir aber allzeit, zu rathen könnten aufgeben. Es wird ja heffentlich dein Herr nicht just der schlechteste davon seyn. Allein, das sage ich dir, in 2. oder 3. Tagen werden wir mit unserer Schreibern nicht fertig; zumal da ich ohnehin nicht Zeit habe auf eine kurz abgefaßte Deutlichkeit zu sehen. Ich will sodann bald gerad, bald krumm, und von allen diesen Regeln nur etwas weniges: von diesem Wenigen aber lieber weiltätig schreiben, als gar nichts. Kurz: in 14. Tagen sollst du von mir lernen, was ich in mehr denn 14. Jahren von andern erlernt habe: NB. so fern du nur alles wohl fassst. Nun sage mir, hast du gute Einsätze und Gedanken im Kopfe, um solche zu Papiere zu bringen.

**Disc.** Ach ja, wenn ich nur den Vasi darzu machen könnte.

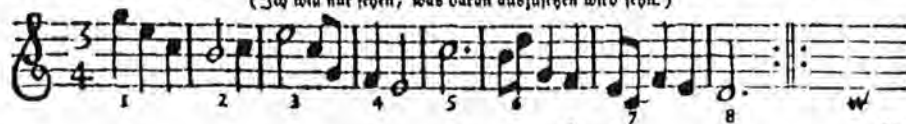
**Præc.** Das sollst du in einem einzigen Tage von mir lernen. Jedoch will ich erstlich wissen, ob du eine hinlängliche Erkenntniß hast von der ordentlichen Eintheilung des Vorgesangs. Denn wer Häuser bauen will, muß die Materialien dazu haben.

**Disc.** Ich will also geschwind etliche Französische Tänze, oder sogenannte Menuets aufsetzen, um die meine Fertigkeit zu zeigen.

**Præc.** Es ist zwar keine große Ehre, Menuets zu componiren, sondern eines theils wohl gar verächtlich. Da aber ein Menuet, der Ausführung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine Arie, oder Simphonie; welches du in etlichen Tagen ganz klar sehen wirst; also wollen wir immer ganz klein und verächtlich damit anfangen, um nur bloß was größeres und lobwürdigeres daraus zu erlangen.

**Disc.** Nach meinem Erachten ist auf der Welt nichts leichter zu componiren als ein Menuet; ja ich gestraute mir sogar ein ganzes Duett nacheinander herzuschreiben. Siehe nur zum Exempel unten in C.

(Ich will nur sehen, was daran auszugehen wird seyn.)



A

Die

\* De metro. Quamvis sipe etiam apud probatissimos scriptores, pes, metrum, & rhythmus idem proutus sint. Ut refert Voluis de Poem. & vit. rhythmi. p. 11.

\*\* Verum gutta cavet lapidem. Und diese Annemerkungen mache ich zum Theil eben nur aus Kurzwil, massen ich nicht gern müßig gehe, wenn ich was zu tadeln kann haben.

## Prvo poglavje O razvrstitvi taktov\*

**Diskantist.** Moj gospod, gospod šomošter v Monsbergu, prijazno pozdravlja gospoda in prosi, če mi more kaj malega pokazati v kompoziciji.

**Učitelj.** Veseli me, da mi gospod šomošter tako zaupa.

**Disk.** Kolikor vem, ste mu zelo v čisljih.

**Učit.** Zavoljo tega sem mu zelo hvaležen. Toda vse te ceremonije naju lahko le ovirajo. Že od rojstva ne prenašam prevelikih vlnudnosti. Lahko si rečeva Ti, če Ti je ljubo.

**Disk.** Od srca rad; saj vem, da je od srca. Moj gospod mi je dal nekaj pol papirja, da bi mi nanje mogel zapisati vsa pravila.

**Učit.** Zajeti vsa kompozicijska pravila na nekaj pol papirja iz neizčrpnega morja muzike je še manj mogoče, kot spraviti Donavo skozi ozek vodomet.

**Disk.** Toda moj gospod pravi, da moram čim prej končati s tabo; potlej bi me želel vzeti na dvor in narediti iz mene celovitega človeka.

**Učit.** To verjamem. Prav veliko gospodov šomoštrov poznam, med njimi so bojda nekateri kapelniki, ki bi se lahko še česa naučili – jaz se vedno. Tvoj gospod ni najslabši med njimi. Samo v 2 ali 3 dnevih, to povem, ne bova končala z najinim pisanjem; še zlasti, ker tako in tako nimam časa paziti in vse jasno na kratko strniti. Tako bo torej enkrat v kratkem, drugič obširneje — od vseh pravil le nekaj malega; o teh nekaj pa bi raje pisal obširno kot nič. Skratka: v 14. dneh se boš naučil od mene to, česar sem se jaz od drugih učil 14 let; seveda, v kolikor boš vse dobro razumel. Zdaj pa mi povej, imaš dobre domislice in misli v glavi, da bi jih spravil na papir?

**Disk.** Ah, ja, ko bi jim le mogel pripisati bas.

**Učit.** To se boš pri meni naučil v enem dnevu. Vendar hočem najprej vedeti, ali dovolj dobro poznaš običajno razporeditev pesmi. Kajti kdor želi graditi hiše, mora imeti za to material.

**Disk.** Takoj torej zapišem nekaj francoskih plesov ali tako imenovanih menuetov, da ti pokažem svojo izurjenost.

**Učit.** Komponirati menuete sicer ni velika čast, temveč je delno celo stvar vestnosti. Kajti **menuet po izvedbi ni nič drugega kot koncert, arija ali simfonija**, kar boš popolnoma jasno spoznal v nekaj dneh. Torej vselej želiva začeti z malim in malo vrednim, da bi potem dosegla večje in hvalevrednejše.

**Disk.** Po mojem mnenju ni nič lažjega na svetu komponirati kot menuet; drugega za drugim bi jih upal zapisati kak ducat. Poglej, na primer, enega v C-duru:

(Jaz bom le pazil, kaj bo iz tega.)



\* De metro. Quamvis saepe etiam apud probatissimos scriptores, pes, metrum, & rhythmus idem prout sint. Ut refert Vissius de Poem. & vir. rhythmi. p. 11.

\*\* Verum gutta cavat lapidem. In te pripombe delno dajem samo iz kratkočasia, in ne lenarim rad, če se lahko kaj igrakam.



Die Ziffer habe ich deswegen unter die Tacte gesetzt, damit du leichter darauf zeigen kannst, wenn wider alles Vermuthen, etwas gefehlet sollte seyn. Ich will mich zwar nicht rühmen.

Præc. Himmel! du kennest ja noch nicht einmal die Noten von einander. Von diesem Menuet, wenn ich ihn so nennen darf, nehme ich etliche singende oder cantable Tacte aus; übrigens mag er gefallen wenn er will; ich meines Orts gebe dir keine gute Pfeife Knaster dafür.

Dile. Das hätte ich mir nicht vorgestellt. Aber die Ursache?

Præc. Numero 1. sage ich, daß gerade Tacte in allen Compositionen dem Gehöre angenehm sind, und sonderlich zu einem Men. \* erfordert werden. Du aber hast in dem zweyten Theile ungerade, nämlich 13. Tacte gemacht.

Numero 2. soll in jeder Theil insgesamt nicht mehr denn 8. Tacte enthalten. Also hast du nicht zwar in dem ersten, sondern im zweyten Theile gefehlet; weil du vielleicht auch noch nicht weißt, wie man einen Dreyer, Dreyer und Vierer unterscheiden könne. Dahero hast du

Num. 3. den Anfang, oder das Thema mit kennbaren Dreyern oder Viereern nicht wohl abgesondert und deutlich genug gemacht.

Num. 4. sehe ich theils unabweigliche, theils zuviel stufenweise laufende Tacte, wo hingegen zu einem Men. bis zur Cadenz stets vollkommen- oder unvollkommen erhebende Noten verlangt werden.

Num. 5. sehe ich in dem zweyten Theile keinen einzigen Tact, welcher mit denen von dem ersten Theile eine Aehnlichkeit hat; darauf man doch hauptsächlich sehen muß, weil zu einem Men. eben sowohl ein ganzer Zusammenhang erfordert wird, als zu einem Concert, einer Arie, Symphonie, u. s. f. Wüthst wolle ich, wegen so verschiedener Arten der Noten und Tacte, aus dem deinigen leicht ein halbes Duzend machen.

Num. 6. hat mir einst ein wohlversuchter Naturkündiger vertraut, daß ein Men. ohne vieles Nachsinnen wohl gerathen und ganz unfehlbar rechtschaffen erheben müsse, wenn er in dem ersten Theile steigt, und in dem zweyten wieder falle. Wep dem deinigen sehe ich aber juist das Widerspiel.

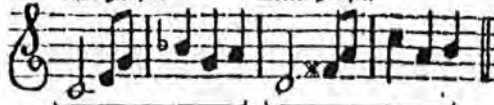
Num. 7. verlangen ausbündige Menuet-Kenner, man solle den 4ten und 5ten Tact, absonderlich im ersten Theile, wohl unterscheiden, das ist: wenn der 4te Tact vollkommen erhebende Noten hat, so soll der 5te in unvollkommenen erhebenden bestehen; oder umgekehrt.

Dile. Das ist entsezlich! Wenn ich nur geschwind wüßte, was ein Dreyer, Dreyer, eine erhebende oder laufende Note sey, ich wüßte den Augenblick zu ändern anfangen.

Præc. Ein Dreyer \* \* \* besteht in 1. Tacten, welche andern darauf folgenden 2. Tacten der Bewegung nach, meistens ähnlich sind, zum Ex.

erster Dreyer.

anderer Dreyer.



Es darf aber auch bey solchen zwey besammen stehenden Dreyern die Bewegung nicht juist in allen Noten gleich seyn; sondern man kann auch sehen, 1. Ex.



oder



Nun ein Dreyer \* \* \* besteht aus 3. dergleichen Tacten, 1. Ex.



Taktom sem pripisal številke zato, da bi mi laže pokazal, če bi kljub vsem domnevam kaj manjkalo. Sicer se pa ne želim hvaliti.

*Učit.* Nebesa! Saj še not ne razlikuješ med seboj. Iz tega menueta, če ga smem tako imenovati, vzamem nekaj spevnih ali kantabilnih taktov; sicer se lahko dopade komur hoče; jaz ti zanj ne bi dal pol pipe tobaka.

*Disk.* Tega si ne bi mislil. Ampak vzroki?

*Učit.* NUMERO 1 ti povem, da so sodi takti pri vseh kompozicijah prijetni sluhu, in še posebej jih zahteva men\*. Ti pa si v drugem delu napravil lihi, namreč 13. takt.

NUMERO 2 vsak del ne sme vsebovati več kot 8 taktov. Torej se nisi zmotil v prvem, temveč v drugem delu, kajti morda še ne veš, kako se lahko razlikujejo dvojec, trojec in četverec. Odtod

NUM. 3., da začetka ali teme nisi dobro ločil in jo podal dovolj jasno z razpoznavnimi dvojci ali četverci.

NUM. 4. Vidim delno negibne, delno preveč postopno tekoče takte, pri čemer se, nasprotno, do kadence menueta zahtevajo vselej popolno ali nepopolno živahne note.

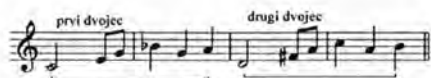
NUM. 5. V drugem delu ne vidim enega samega takta, ki bi bil podoben kakemu taktu iz prvega dela; v glavnem pa je treba na to paziti, saj se **tudi pri menuetu zahteva celovita soodvisnost, tako kot pri koncertu, ariji, simfoniji** itd. Zaradi tako različnih vrst not in taktov bi torej iz tvojih želel narediti pol ducata.

NUM. 6. Nekoč mi je izkušeni poznavalec narave zaupal, da bi bilo treba menuet uspešno in povsem nezmotljivo pošteno narediti brez mnogo pomišljanja, če se v prvem delu [melodika] vzpenja, v drugem pa ponovno spušča. Pri tvojem vidim sama nasprotja.

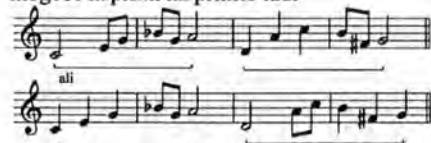
NUM. 7. Dobri poznavalec menueta razlikuje med 4. in 5. taktom, posebej v prvem delu: če so v 4. taktu popolnoma dvigajoče se note, morajo biti v 5. taktu nepopolno dvigajoče se ali obratno.

*Disk.* To je strašno! Ko bi hitro zvedel, kaj je dvojec, trojec in kaj dvigajoča se ali tekoča nota, bi takoj začel popravljati.

*Učit.* Dvojec\*\* je sestavljen iz dveh taktov, ki jima ponavadi sledita dva, po gibanju podobna takta, npr.



Vendar gibanje not tudi pri takih dveh skupaj stoječih dvojcih ni nujno enako, temveč je mogoče napisati na primer tudi



Trojec\*\*\* nastane iz treh takih taktov, na primer

\* Menuet.

\*\* Binarius.

\*\*\* Ternarius.

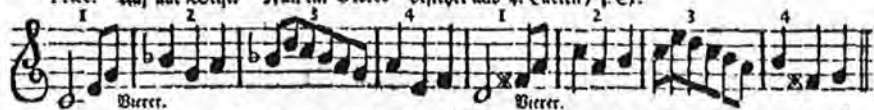


Disc. Das verstehe ich nun sehr wohl; denn man kann es sehen und hören. Allein welche sind besser zu einem Men., die Zweyer oder Dreyer?

Præc. Die Zweyer. Denn die Dreyer sind gar nichts nütze dazu. Ich will dir aber heut noch sagen, wann, und wo diese gut angebracht können werden.

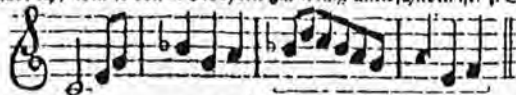
Disc. Also kan man ja aus einem Zweyer einen Dreyer, oder aus diesem jenen machen, wenn man 1. Er. bald einen Tact abschneidet, und bald einen hinzu thut.

Præc. Auf alle Weise. Nun ein Vierer \* bestehet aus 4. Tacten, 1. Er.

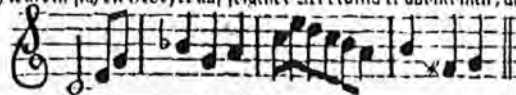


Ein solcher Vierer kann in einem Men. allezeit Sitz und Stimme haben.

Disc. Das glaube ich, weil er von 2. Zweyern gar wenig unterschieden ist. 1. Er.



Præc. Wenn nicht noch ein Vierer nachfolgte, so wolle ich deine Meinung zur Noth endlich noch gelten lassen. Jedemoch würden sich die Zweyer auf folgende Art deutlich er unterscheiden, als die Dreyen, 1. Er.



Disc. Es ist wahr; woher kommt es aber?

Præc. Daher, weil hier der andere Zweyer um einen Ton höher zu stehen kommt. Deine Zweyer hingegen halten sich beide in dem Tone F auf.

Disc. Das verstehe ich nun auch. Aber sage mir, welche besser sind, die Zweyer oder Vierer.

Præc. Ich weiß zwischen beyden keinen Unterschied.

Disc. Aber ich wundere mich, daß mir mein Herr von so nützlich als notwendigen Dingen niemals was gesagt hat. Vielleicht weiß er nicht einmal, was ein Zweyer, Dreyer und Vierer sey.

Præc. Sey still! das werde ersichtlich. Wie könnte er sich denn für einen Componisten ausgeben? Es ist ja dieses, nämlich die Tactordnung vollkommen innen zu haben, unter andern ein Haupttheil der Composition aller musicalischen Compositionen; und werden weder die Zugenarten gänzlich davon ausgegeschlossen. Wie wir weiterhin sehen werden.

Disc. Also lassen wirs indessen geben. Ist will ich meinen Men. erstlich über Numero 1. verbessern und nur in dem zweyten Theile den dritten Tact + wegschneiden, dann aus dem Dreyer ein Zweyer werde. 1. Er.

Menuet.



\* Quaternarius. Ein oder anderer altbackener Rückenfaner mag sich ziemlich wohl früher verwundern, absonderlich der die neuabackenen nicht verstehen will. Die Rede ist hier nur von meines gleichen, indem ich das Wort *neugebacken* gar oft habe anwenden müssen.

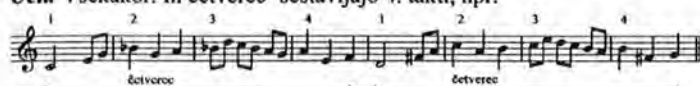


**Disk.** To zdaj zelo dobro razumem, kajti mogoče je slišati in videti. Toda kateri so boljši za menuet, dvojci ali trojci?

**Učit.** Dvojci. Trojci tu nič ne pomagajo. Še danes ti povem, kdaj in kje jih lahko primerno uporabljaš.

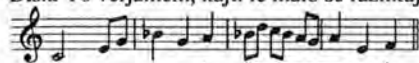
**Disk.** Torej je mogoče iz enega dvojca narediti trojec ali iz slednjega prvega, če npr. enkrat takt odzameš, drugič pa ga dodaš.

**Učit.** Vsekakor. In četverec\* sestavljajo 4. takti, npr.



Tak četverec lahko vedno najde mesto in glas v menuetu.

**Disk.** To verjamem, kajti le malo se razlikuje od dveh dvojcev, npr.



**Učit.** Če ne bi sledil še en četverec, bi za silo končno sprejel tvoje mnenje. Vendar bi v primerjavi s tvojima dvojema jasneje učinkovala, npr., taka



**Disk.** Res je. Ampak: zakaj?

**Učit.** Zato, ker drugi dvojec tu nastopi ton višje. Nasprotno pa sta tvoja dvojca na tonu F.

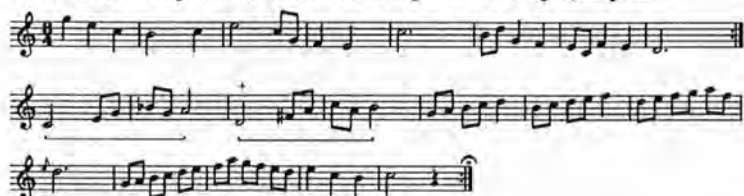
**Disk.** Zdaj tudi to razumem. A povej mi, prosim, kateri so boljši: dvojci ali četverci?

**Učit.** Med obema ne vidim razlike.

**Disk.** Čudim se, da mi moj gospod nikoli ni česa povedal o tako uporabnih in potrebnih rečeh. Morda pa ni vedel, kaj je dvojec, trojec, četverec itd.

**Učit.** Daj no mir! To bi bilo presenetljivo. Le kako bi se potem imenoval za komponista? Saj je vendar to, namreč v celoti usvojiti **red taktov**, med drugim **glavni del kompozicije vseh glasbenih kompozicij**; in iz tega niso popolnoma izključene niti vrste fug. To bova videla v nadaljevanju.

**Disk.** Torej medtem nadaljujva. Zdaj bom v svojem menuetu popravil NUMERO 1 in le v drugem delu odrezal tretji takt +, tako da bo iz trojca nastal dvojec, na primer



\* Quaternarius.

\*\* Kak staropečeni dlakocepec bi se seveda lahko nad tem zelo začudil, posebej tisti, ki novopečenega noče razumeti. Gre za meni enake, ki moramo besedo novopečeni sploh zelo pogosto poslušati.

Und also sind hier in dem zweyten Theile gerad 12. Tacte.

Und das war Numero 1. verbessert.

Sage mir geschwind ein wenig, was stufenweise laufende Noten seyn?

Prac. Sie sind folgende, 1. Ex.



Weil diese nacheinander fortgehen oder fortlaufen, ohne über eine Linie oder ein Zwischenraum \* zu springen. Dagegen sprungrweise laufende sind, 1. Ex.

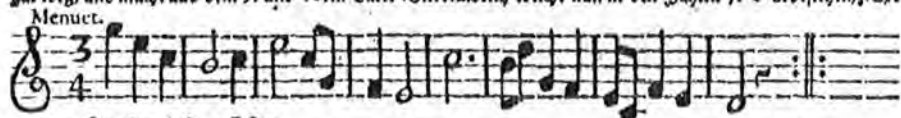


weil sie theils auf, theils über die Linien springen.

Disk. Wohl! dann! du hast in Numero 2. gemeldet, es sollen in einem jeden Theile nur 8. Tacte enthalten seyn; mithin lasse ich die zwölf stufenweise laufenden Noten, nämlich den 5. 6. 7. und 8ten Tact, 1. Ex. im zweyten Theile:



gar weg, und mache aus dem 9. und 10ten Tacte Viertelnoten, welche nun in den Zahlen 5. & 6. bestehen, 1. Ex.



In allem just 16. Tacte.



Und das war Numero 2. verbessert.

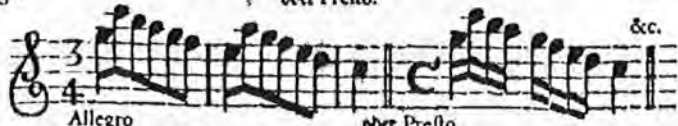
Aber warum sind die stufenweise laufenden Noten nicht gut?

Prac. O ja doch, sie sind gut, und zwar in einem *Allegro assai*, oder *Tempo presto*, und *prestissimo* einer Symphonie, eines Concerts, oder *Solo*, und so weiter, unter allen die besten Tönen, weil sie wegen ihrer fließenden Leichtigkeit das geschwindte Laufen des Bogenstriches keineswegs verhindern; ja sie werden von Sängern sowohl als von Instrumentisten geliebt; die hinauf laufenden aber mehr, als die herab laufenden, 1. Ex.



Allegro

oder Presto.



Allegro

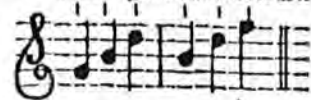
oder Presto.

Disk. Und vielleucht auch leichter für Bläser, Oboen, Horn und Trompeten?

Prac. Freylich; für diese sonderbar.

Disk. Dieß Wunder der Natur muß ich mir wohl merken; denn ich glaube, daß sich im Componiren viel hundert Überlegungen drüber machen lassen.

Prac. Zu einem Menuet aber werden stets vollkommen erhebende, nämlich Viertelnoten erfordert, 1. Ex.



welche man auch variiren oder verändern kann, 1. Ex.

oder

Tako je tudi v drugem delu ravno tako 12 taktov.

### In s tem je popravljena NUMERO 1.

Povej mi hitro, kaj so postopno tekoče note?

*Učit.* To so naslednje, npr.

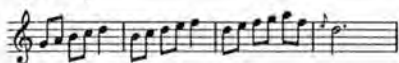


Druga drugi sledijo ali druga drugo nadaljujejo, ne da bi preskočile linijo ali kak medprostor\*, Nasprotno so na primer naslednje skokovito tekoče

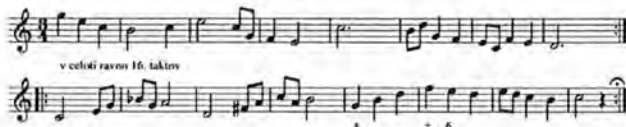


ker skačejo mestoma pod, mestoma pa nad linijami.

*Disk.* Dajva. V NUMERO 2 si povedal, da mora vsak del imeti le 8 taktov. Zatorej celo izpustim preveč postopno tekoče note, namreč 5., 6., 7. in 8. takt, npr. v drugem delu [tvojega menueta]



in nekatere četrтинke iz 9. in 10. takta, ki so zdaj oštevilčene 5 + 6, npr. Menuet.



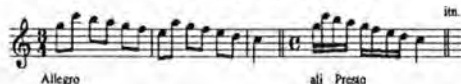
### In tako je izboljššan NUMERO 2.

Toda, zakaj postopno tekoče note niso dobre?

*Učit.* O, pač, dobre so, in sicer v kakem *Allegro assai* ali *Tempo presto* in *prestissimo* kake simfonije, koncerta ali sola itn. bi bile med vsemi notami najboljše, kajti s svojo tekočo lahkotnostjo nikakor ne otežujejo urni tok lokovanja; priljubljene so tako pri pevcih kot instrumentalistih, navzgor tekoče bolj v primerjavi z navzdol tekočimi, npr.



ker so lažje od naslednjih

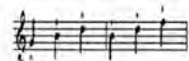


*Disk.* So morda lažje tudi za flaute, oboe, rogove in trobente?

*Učit.* Seveda, zanje še posebej.

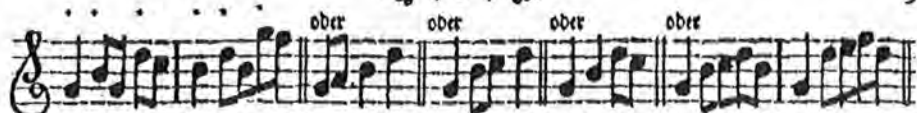
*Disk.* Na to čudo narave moram dobro paziti; verjamem namreč, da se pri komponiranju prikrade več sto možnih premislekov o tem.

*Učit.* Za menuet so vedno potrebne popolnoma živahne note, namreč četrтинke, na primer



ki jih je mogoče variirati ali spreminjati, npr.

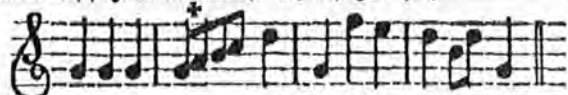
\* intervallum.



Allein folgende Veränderung, wo die ganze Viertelnote zuletzt steht, kann ich in einem Men. kaum leiden, 1. Ex.



Disc. Also würde es auf folgende Art vielleicht auch nicht gut? 1. Ex.



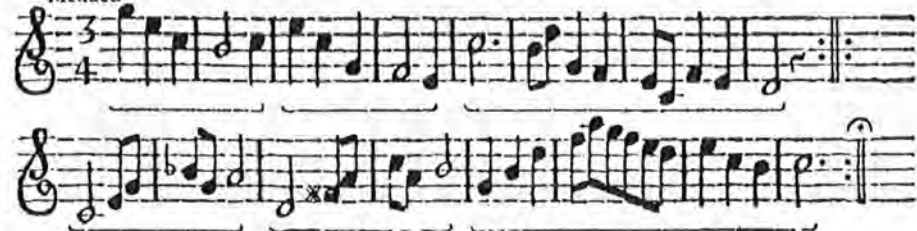
Præc. Ein einziger solcher \* Fact kann endlich mit durchschlupfen. Die letzten 4. Facte wollte ich in dem  
nem Men. auch gern stehen haben lassen, 1. Ex.



Dise. Und warum just diese?

Præc. Darum, weil der Men. gleichsam trachtet zu seiner Eadem oder Ruhe zu gelangen, gleich wie ein Hungeriger von seiner Arbeit etwan zum Abendessen, oder - Du sollst nicht lachen; denn diese und tausend andere Gleichnissen muß sich, sonderlich ein Anfänger, vorstellen, sofern er seine Composition nicht mit leeren, einfältigen und papircnen Noten anfüllen will.

Dise. Nimm nur nicht übel; ich will nun lieber über Num. 3. den Men. durchgehends mit deutlichen Zweyern und Vierern besetzen, 1. Ex.

**Menu.**

Und das war Num. 3.

Præc. Bevor du anfängst zu Num. 4. muß ich dir sagen, daß eine unbewegliche Note in der Mitte eines so kurzen oder sanftmüthigen Men. niemals, sondern nur am Ende des ersten und rechten Theils gebraucht wird. Man kann aber eine solche unbewegliche oder todt Note lebendig machen auf folgende Art, s. Ex.



table.
--------

lebenbig

lebend

Feb.



lcb.

Unvollkommen erhebend sind, z. B.



Diese sind gut.

Diese sind nur um einen Grad schlechter.

Man wozu solche Tüthe sind in einem Men. nichts nütze; daher sezt man allezeit einen vollkommen erhebenden hinten oder vorne dazu, 1. Er.



Unvollkommen.

vollkommen.

vollkommen.

### Unvollkommen.





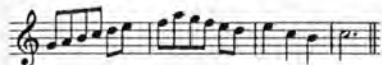
V Men. ne prenesem le takih sprememb, kjer na koncu [takta] stojijo cele četrтинke, npr.



*Disk.* Torej ne bi bilo dobro niti na naslednji način? Npr.



*Učit.* En samcat takt + gre lahko končno skozi. Zadnje 4 takte tvojega menueta pa bi želel pustiti postopno tekoče. Npr.



*Disk.* In zakaj njih?

*Učit.* Zato, ker menuet stremi h kadenci ali umiritvi, ravno tako kot lačni k večerji po končanem delu ali — ne smeš se smejeti, kajti to in še tisoč drugih primerjav si mora predstavljati zlasti začetnik, če ne želi, da se kompozicija napolni s praznimi, abotnimi in papirnimi notami.

*Disk.* Ne razumi tega slabo; glede NUM. 3. v menuetu raje takoj naredim jasne dvojce in četverce, npr.



### In to je bila NUM. 3

*Učit.* Preden preideš k NUM. 4. ti moram povedati, da se ena negibna nota nikoli ne uporablja sredi tako kratkega ali plesnega menueta, temveč le na koncu prvega ali drugega dela. Tako negibno ali mrtvo noto je mogoče poživiti na naslednji način, npr.



Nepopolno živahne so, npr.



Dva taka takta v menuetu nič ne koristita; zato se jima vselej pred- ali dostavi popolno živahne [takte].



Disc. Gut; jetzt will ich den Men. abermal ändern, und die 5te \* Note im ersten Theile auch ein wenig lebendig machen, 1. Ex.



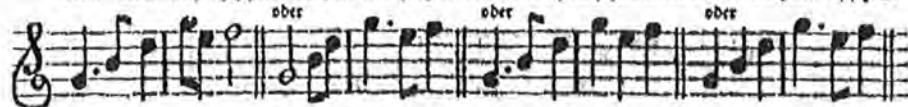
#### Und das wäre Num. 4.

Ich weiß nun, daß ich durchgehends (die Endnoten beyder Theile ausgenommen) vollkommen erhebende setzen darf, 1. Ex.



Præc. Dieser ist lebhafter; der vorige hingegen cantabler, welches cantabile die unvollkommen erhebenden verursachen.

Disc. Das weiß ich schon; ich habe nur fragen wollen, ob ich auch punctirte Noten machen dürfe, 1. Ex.



Præc. Nein; in einem Men. scheinen mir diese gar nicht gut zu seyn; wenn nicht etwan für einen hincien den Tanzmeister. Folgende gefallen mir um procy Drittel besser, 1. Ex.



Disc. Gut. Ich will mich darnach richten. Und über Num. 5. glaube ich, daß in dem Men. welchen ich hievor verbessert habe, genug Aehnlichkeit sey. Ich will den Men. noch einmal hersehen und die Aehnlichkeit mit dem Zeichen + andeuten, 1. Ex.



#### Und das war Num. 5.

Merke wohl auf! Im ersten Theile gehen die Noten + berab, in dem zweyten hinauf, und so glaube ich, daß genug Aehnlichkeit oder Zusammenhang gehört werde.

Præc. Wer hat dir das Ding gesagt? Horche, das Verkehren der Noten + halten viele sogar für eine Zierlichkeit. Man bedient sich in andern Compositionen gar oft dieses Mittels; ja man ist bisweilen dazu gezwungen. Jedoch hätte ich es bey deinem Men. hier vielleicht nicht sogleich wahrgenommen, wenn ich das Erklärungssymbol + nicht dabey gesehen hätte.



**Disk.** Dobro. Zdaj bi menuet ponovno spremenil in 5. noto + v prvem delu nekoliko poživil, npr.



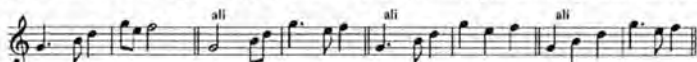
#### In to je bila NUM. 4.

Zdaj vem, da smem (izvzeti sta sklepni noti obeh delov) pisati docela živahno; npr.



**Učiti.** Ta je živahnejši, predhodni pa spevnejši; *cantabile* povzroča nepopolno poživitev.

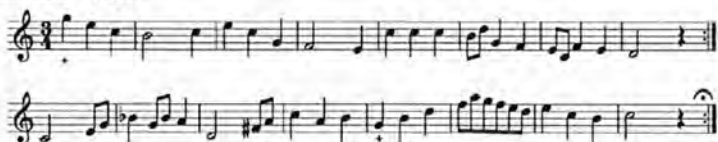
**Disk.** To že vem. Vprašati sem hotel le, ali bi smel pisati tudi punktirane note? Npr.



**Učiti.** Ne. V menuetu se mi te sploh ne zdijo na mestu; mogoče le za šepavega plesnega mojstra. Naslednje bi mi bile za dve tretjini bolj všeč:



**Disk.** Dobro. Ravnal se bom po tem. In glede NUM. 5. verjamem, da je v menuetu, ki sem ga doslej izboljšal, dovolj podobnosti. Še enkrat bom predstavil menuet in označil podobnost z znakom +, npr.



#### In to je bila NUM. 5.

Dobro pazi! V prvem delu se note + spuščajo, v drugem dvigajo. In prepričan sem, da je slišati dovolj podobnosti ali soodvisnosti.

**Učiti.** Kdo ti je to povedal? Prisluhni, obrat not + mnogi štejejo celo za ljubkost. V drugih kompozicijah je to sredstvo celo zelo pogosto, včasih neizogibno. Vendar jih v tvojem menuetu morda ne bi zaznal, če ne bi pri tem videl razlagalnega znaka +.

Disc. Also hätte ich ja wohl machen können, 1. Ex.



oder mit zwofacher Ähnlichkeit.

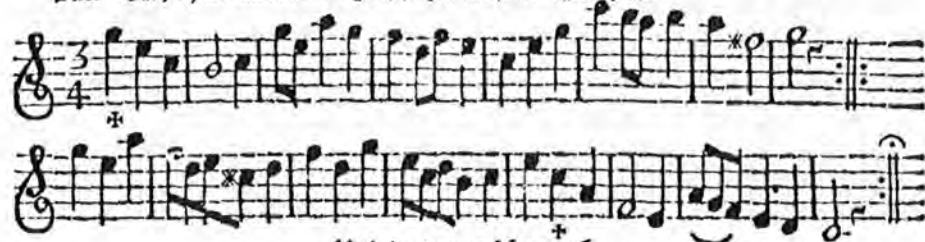


Wenn ich Zeit hätte, wollte ich noch mehr Ähnlichkeit herausbringen; allein ich will dich lieber über Num. 6. fragen, was Steigen und Fallen sey?

Præc. Dieß ist ja gar leicht zu begreifen?



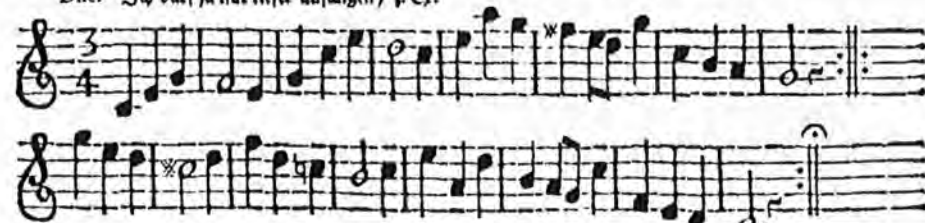
Disc. Nur; ich will meinen Men. gleich steigen und fallen lassen, 1. Ex.



Und das war Num. 6.

Præc. Warte ein wenig! Du bist gar zu hoch gelegen, ich will sagen, der Men. ist auf solche Art zu jung, insofern der Gesang das Ernsthafte und Mannbare dadurch verliert.

Disc. Ich darf ja nur tiefer anfangen, 1. Ex.

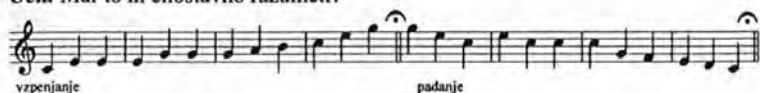


*Disk.* Torej bi moral narediti, npr.

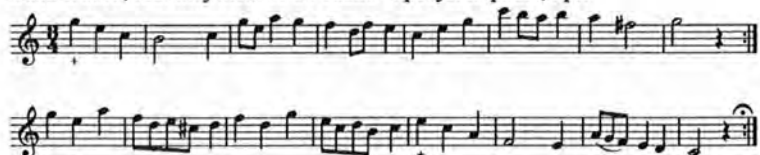


Če bi imel čas, bi želel izdelati še več podobnosti, vendar bi te raje vprašal o NUM.6. Kaj je vzpenjanje in kaj padanje?

*Učit.* Mar to ni enostavno razumeti?



*Disk.* Dobro, tudi moj men. se bo enako vzpenjal in padal, npr.



**In to je bila NUM.6.**

*Učit.* Počakaj malo! Previsoko si se povzpel, hočem reči, men. je na tak način premlad in pesem s tem izgubi **resnost in močatost**.

*Disk.* Saj vendar lahko začnem nižje, npr.



Præc. Das ist sehr gut. Jedoch braucht man eben nicht mit allen Zweyern zu steigen oder zu fallen; ja es binden sich die Tadenen fast gar nicht an diese Regel; indem oft die Taden des zweyten Theils für sich ganz allein das Fallen: gleich wie im ersten Theile eine einzige Note \* das Steigen ausdrücken kann, 1. Ex.



Disc. Versuche mir; es gefällt mir doch schon nicht sowohl, als ein ordentlich steigend, und fallender. Ich hoffe besser zu machen.

Præc. Ueber Num. 7. will ich die gleich selbst die unvollkommen, und vollkommen erhebenden im 4. und 5ten Tacte mit größern Ziffern andeuten, 1. Ex.



Disc. Was sagt aber der zweyte Theil dazu?

Præc. Er könnte dieses eben auch beobachten, wenn er wollte; allein er ist oft so ausschweifend, daß er gar keiner Regel folgen will. Zudem so kann der erste Theil einen jubelnden Liebhaber auf einmal so sehr einnehmen, daß er sich nicht viel um den zweyten Theil bekümmert, weil dieser ohnehin nur als ein Beschluß des ersten Theils anzu sehen ist.

Disc. Ich will doch einen aufsetzen, und die mähnlichen Bewegungen im zweyten Theile ebenfalls anbringen, 1. Ex.



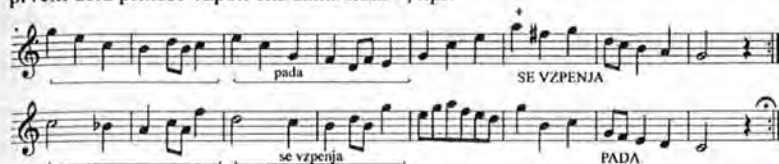
Und das war endlich Num. 7.

Also darf ich mich nun rühmen, daß ich einen ordentlichen Menuet zu setzen weiß?

Præc. Du mußt dich niemals rühmen. Die Regeln allein machen es auch nicht aus. Dann wenn ein anderer einen Men. componirt, dessen Einrichtung auch schon nicht so ordentlich, der Gesang \*\* aber desto lebhafter

\* Propria laus olitacis male: sprechen wir Lateiner. Ein bißgen Eigenliebe und Ehrbegierde wird zwar dem Diskantisten so wenig schaden als allen tollischen Menschen auf der Welt.  
\*\* Il cantabile.

**Učit.** Zelo dobro. Vendar se ni treba vzpenjati ali padati prav z vsemi dvojci; ta pravila sploh ne veljajo za kadenice; medtem ko kadenca drugega dela pogosto izraža padanje, lahko v prvem delu prinese vzpon ena sama nota +, npr.



**Disk.** Oprosti, vendar mi je urejeno dviganje in spuščanje bolj všeč. Upam, da bom naredil boljše.

**Učit.** V zvezi z NUM. 7. ti bom takoj z velikimi številkami označil nepopolno in popolno živahne [note] v 4. in 5. taktu, npr.



**Disk.** Kaj pa k temu poreče drugi del?

**Učit.** Tudi on lahko to upošteva, če želi; vendar je on pogosto tako nezmeren, da celo noče slediti nobenim pravilom. Povrh vsega pa lahko prvi del naenkrat tako prevzame poslušajočega ljubitelja, da ga ne skrbi več za drugi del, ker je slednjega tako in tako šteti za sklep prvega.

**Disk.** Postavil pa bi še enega in isto gibanje vnesel tudi v drugi del, npr.



**In to je bila končno NUM. 7.**

Se torej smem zdaj pohvaliti, da znam napisati spodoben menuet?

**Učit.** Nikoli se ne smeš hvaliti. Samo pravila ne zadoščajo. Kajti če menuet komponira kdo drug, ki še ni tako spodobno pripravljen, pesem\*\* pa je kljub temu živahnejša,

\* Propria laus olfacit malē: govorimo latinsko. Malce sebičnosti in častiželjnosti bo diskantistom tako malo škodila, kakor vsem poštenjakom na svetu.

\*\* Il cantabile.

baster toder; so würde vielleicht ein solcher Men. bey den Liebhabern vielmal mehr Beyfall finden, als ein Dummger mit allen zusammen gesuchten Regeln und Abmessungen.

Dise. Das weiß ich wohl, daß man allezeit und hauptsächlich auf einen guten Gesang muß sehen. Allein hat es denn unter andern mit dem Steigen und Fallen seine Wichtigkeit?

Præc. Ja doch. Denn dergleichen steigende Menuets (sagte Num. 6to gedachter Naturforscher) sind unter allen die tauglichsten, das Gemüth des Zuhörers, und zuweilen die Dame selbst in Verwundung zu bringen. Welches ich künftig mit ein oder andern lebhaften Allegro einer Spinsphone eben auch versuchen will. Durch solche Überlegung, ob ich nämlich in der Höhe, Mitte oder Tiefe anfangen soll, wird mir wenigstens geschwinder ein Thema oder Anfang befallen.

Dise. Diesen Vortheil will ich mir auch merken. \*Aber darf man denn in einem Men. gar nicht mehr als 16 Takte machen?

Præc. Wer will dir verbieten? Es kann ja ein sonderlicher Gedanken zuweilen wiederhollet werden, oder es kann solchen Gedanken die Wiederholung selbst nachdrücklich und angenehm machen, gleich wie in allen andern Segarten zu sehen. Welche Wiederholung von vielen bald ein schöner, ein spitzfindiger Einsall \*, ein herziger Gedanke, bald eine gute Clausel \*\*, oder wohl gar ein niedliches Clausel pflegt genannt zu werden.

Dise. Ich verstehe es; das will gleichsam so viel sagen, als wenn ich zu Hause ein wohlgeschmacktes Extra-Spissel bekomme. Ich will es also versuchen, 1. Ex.



Præc. Ich kann deine Lasterbissen nicht verdauen; zuviel ist ungesund. Meine Meinung ist, daß, wenn in dem ersten Theile nichts wiederhollet wird, die Wiederholung im zweyten Theile desto nachdrücklicher könne werden. Man muß auch mit guten Sachen niemals verschwenderisch seyn, sonder jederzeit suchen die Zuhörer beym Geschmack zu erhalten.

Dise. Das ist um soviel leichter. So darf ich ja die Clausel nur allein in dem zweyten Theile wiederholen, 2. Ex.



Ich habe die Clausel hier mit Fleiß ein wenig andern wollen. Ubrigens merke ich, daß, wenn man tausend Men. macht, das süße Wiederholungs- Clausel \* allezeit könne angebracht werden, 3. Ex.





potem bi tak menuet našel pri ljubiteljih veliko več odobravanja v primerjavi s tvojim, ki se ravna po zbranih pravilih in merilih.

**Disk.** Dobro vem, da je vedno in najbolj pomembno paziti na dobro pesem. Pa ima to med drugim kaj opraviti z vzpenjanjem in padanjem?

**Učit.** Da, pač. Kajti tako vzpenjajoči se menueti (je povedal v NUM. 6 omenjeni naravoslovec) so med vsemi najbolj sposobni vzgibati čustva in kdaj pa kdaj tudi podplate poslušalcev. To bom v prihodnje tudi poskusil z enim ali drugim živahnim *allegrom* kake simfonije. Po takem premisleku, namreč ali naj se začne visoko, v sredini ali pa nizko, bom *temo* ali začetek vsaj hitreje sprejel.

**Disk.** Te prednosti se bom tudi zavedal. Se potemtakem pri menuetu ne sme prekoračiti 16 taktov?

**Učit.** Kdo ti bo prepovedal? Saj se nekatere misli občasno vendar lahko ponovijo oziroma lahko take misli samo ponovitev naredi izrazitejše in prijetne, enako kot je videti v vseh drugih stavkih. Marsikako ponovitev so mnogi označili enkrat za lepo, iznajdljivo domisljico\*, srčno misel, drugače kot dobro ali celo ljubko klavzulo\*\*.

**Disk.** Razumem; to veliko pove, kakor če bi doma dobil okusno ekstra jed. Poskusil bom torej, npr.

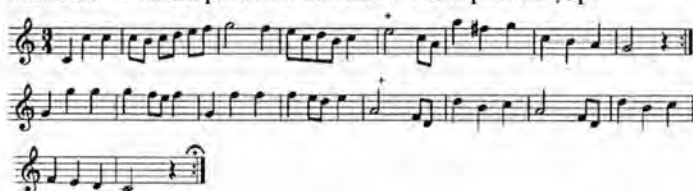


**Učit.** Tvojega zadnjega zalogaja ne morem prebaviti; preveč ni zdravo. Po mojem mnenju bi bila ponovitev v drugem delu lahko toliko bolj poudarjena, če se v prvem delu nič ne ponovi. Z dobrimi rečmi ni dobro razsipati, temveč je treba poslušalca vselej ohraniti pri dobremu okusu.

**Disk.** To je toliko laže. Tako smem klavzulo ponoviti le v drugem delu, npr.



S trdom sem tu želel malce spremeniti klavzulo. Sicer pazim, da bi bila — če bi napisal tisoč menuetov — sladka ponovitev klavzule + vedno primerna, npr.



\* Acumen.

\*\* Ki ni sklep ali kadenca.

Præc. Ich mache mir gar nichts daraus; wenn du nur mit denen zurecht kommest, welche in einem Men. nicht mehr als 6. Tacte leiden können.

Disc. Allein mein Herr sagte neulich, es müßten die Men. zu Kammermusikern ganz anders eingerichtet werden.

Præc. Dem Herr hätte lieber sagen sollen: Sie könnten bisweilen eine kleine Abänderung leiden. Ich hingegen denke, ein Men. müsse ein ordentlicher Men. verbleiben; wenn er anders sowohl im, als außer der Kammer den Zuhörern als ein Men. gefallen soll. Denn ein anders ist Tempo di Minuetto.

Disc. Ich weiß wohl, daß die Dreyer zu dieser Schreibart nichts nütze sind. Allein ich will doch geschwind einen Men. setzen, und nur in dem zweyten Theile 2. Dreyer versuchen, 1. Ex.



Præc. Wer hat dir denn von Dreyern schon was gemeldet?

Disc. Ich habe mich nur beynähe so eingebildet, und noch überdies abschnappende Noten dazu gesetzt, 1. Ex. welche zu Men. freylich nichts taugen; allein ein solcher Men. würde, nach 20. rechtschaffenen, endlich noch wohl zu einer Abwechslung dienen können, nämlich bey einer Kammermusik. Laß mich nur noch ein klein wenig gehen, jetzt will ich unabweigliche mit den übrigen Noten vermischen, 1. Ex.



Ich weiß, daß er zuwenig steigt; außerdem müßte er in die Kammer wohl recht gut seyn, denn er ist cantable. Nun will ich im zweyten Theile nach 2. Dreyern einen Vierer setzen, und zwar noch vor der Cadenz, 1. Ex.



Præc. Der Vierer schickt sich just so hieher wie Faust auf ein Aug.

Disc. Sey still, jetzt sollen lauter Vierer erscheinen, 1. Ex.



**Učit.** S tem si ne bi belil glave; če znaš s tistimi, ki v men. ne marajo več kot 16 taktov.

**Disk.** Ampak moj gospod je zadnjič rekel, da je treba men. za komorno glasbo opremiti povsem drugače.

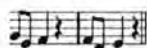
**Učit.** Tvoj gospod bi moral raje reči: včasih je mogoče spremeniti kako malenkost. Nasprotno. Menim, da bi moral men. ostati navaden, če naj kot men. ugaja poslušalcu tako znotraj kakor zunaj glasbenih soban. Nekaj drugega je namreč *Tempo di minuetto*.

**Disk.** To že vem, da trojec pri tej vrsti pisanja sploh ni uporaben. Vendarle pa bom hitro napisal men., in preizkusil dva trojca samo v drugem delu, npr.



**Učit.** Kdo pa ti je že kaj povedal o trojcih?

**Disk.** Tako sem si sam samo približno zamislil in povrh dodal še note, ki lovijo sapo, npr.



Seveda za men. niso dobre, vendar tak men. bi ne nazadnje, po 20 pošteno narejenih, predstavljal spremembo, namreč pri komorni glasbi. Dovolj mi iti še malo naprej. Zdaj bom negibne

note pomešal z drugimi, npr.



Vem, da se premalo vzpenja, razen tega pa bi moral v glasbeni sobani zveneti prav dobro, saj je speven. Zdaj bom v drugem delu dvema dvojcem dodal še en četverec, in to pred kadenco, npr.



**Učit.** Četverec se tu poda kakor pest na oko.

**Disk.** Počakaj, zdaj se morajo pokazati sami četverci, npr.





Præc. Dieser ist kaum um ein Haar besser als der vorige.

Dile. Nun wirst du was wunderliches sehen; ich will in dem ersten Theile einen Fünfer, und darauf einen Dreyer machen, im zweyten Theile aber just das Widerspiel beobachten, damit dennoch 16. Tacte heraus kommen, gleich wie es alle Menuet- Kenner verlangen. Ich fange zugleich mit dem Ausstriche an, 1. Ex.



Und vielleicht noch tausend verschiedene dergleichen Arten.

Præc. Pfui! das ist eine ausländische und dem Gehöre nach, recht eine verwirrte Composition. Du darfst nur Violino secundo unten in der Octav dazu setzen, so kann vielleicht gar ein tartarischer Menuet daraus werden, 1. Ex.



Dile. Dergleichen kurzweilige Abwechselungen können bisweilen auch einen oder andern Liebhaber finden. Man muß ja nicht allezeit ernsthaft und sauerköpfig seyn. Ubrigens erinnere ich mich, Men. und Trio zu hören zu haben, worinn weder Dreyer, Dreyer noch Vierer u. s. weiter vernehmlich war; und zwar von einem berühmten Meister.

Præc. Glaube nur nicht, daß derjenige ein Meister könne genennet werden, welcher in seinen Compositionen weder Ordnung noch Deutlichkeit setzt.

Dile. Also will ich einen ernsthaften Men. und zwar in einem jeden Theile 16. nemlich in allem 32. Tacte machen, 1. Ex.

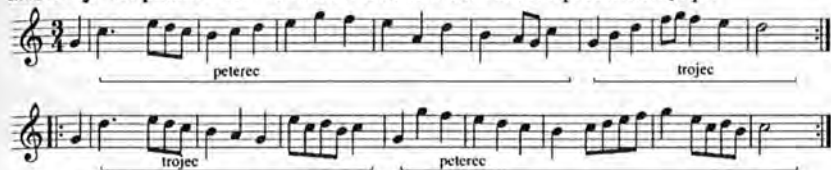


Præc. Höre auf, höre auf! Dergleichen überflüssige Wiederholungen dienen nur zum Verderben des Papiers. Ich will in dem Capitel von der Tonordnung die zeigen, wie man Tempo di Minuetto von 32. Tacten setzen muß. Hättest du hier nur glatterdings gemacht, wie ich dir am Anfange gerathen habe, nemlich mit 16. Tacten, 1. Ex.



**Učit.** To je komajda za las boljše od predhodnega.

**Disk.** Zdaj boš videl nekaj čudnega. Prvemu delu bom dodal peterca in k temu trojca, v drugem delu pa glej obrnjeno igro, tako da vendarle nastane 16 taktov, kolikor jih zahtevajo vsi poznavalci menuetov. Obenem bom začel s predtaktom, npr.



In morda [obstaja] še tisoč takšnih različnih vrst.

**Učit.** Fui! To je ena inozemska in po slušni izkušnji resnično zmeštrana kompozicija. Lahko bi dodal violino secundo v oktavi spodaj, da bi iz tega dobil tartarski menuet, npr.



**Disk.** Tako kratkočasne spremembe lahko vendar včasih najde ta ali oni ljubitelj. Saj ni treba biti vedno resnoben in zlovoljen. Sicer se spominjam, da sem slišal men. in trio, kjer ni bilo slišati niti dvojcev, niti trojcev, niti četvercev itn., in to izpod peresa znamenitega mojstra.

**Učit.** Vendar nikar ne misli, da je mogoče imenovati za mojstra tistega, ki nasprotuje redu in jasnosti.

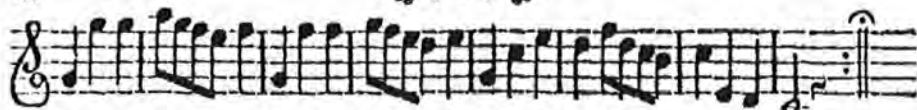
**Disk.** Napravil bom torej resnoben men., in to v vsakem delu 16, torej v celoti 32. taktov, npr.



**Učit.** Nehaj, nehaj! Tovrstne odvečne ponovitve služijo samo uničevanju papirja. V poglavju o redu tonov ti bom pokazal, kako je treba narediti *Tempo di minuetto* z 32. takti. Tu bi moral seveda napraviti samo tako, kakor sem ti na začetku svetoval, namreč s 16. takti, npr.





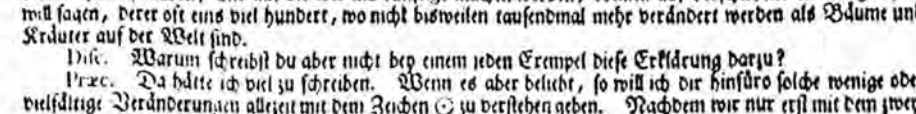
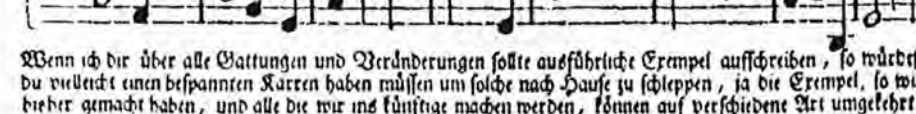
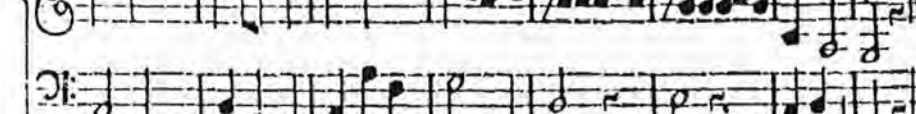
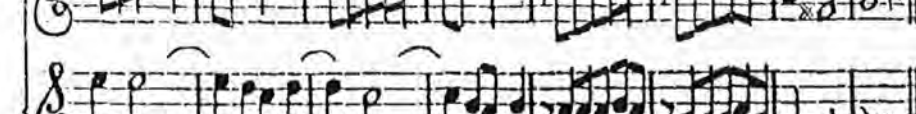
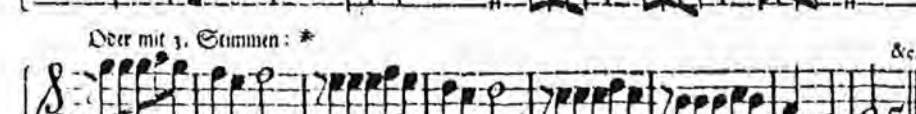
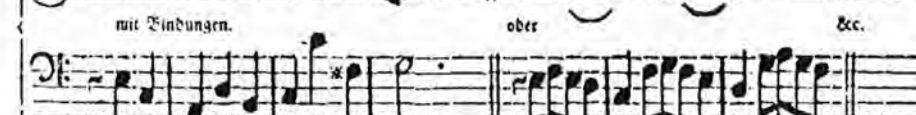
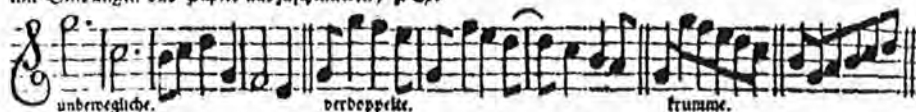


Disc. Aber nimm mir nicht übel; ich darf mich ja künftig nicht just nach deinem Kopfe richten.

Præc. Du mußt dich auch nicht just nach dem Deinigen richten.

Disc. Das weiß ich wohl; denn es gibt andere viel Köpfe viel Sinn, so daß man vielleicht für einen jeden anders componiren soll. Sage mir nur indessen bepläufig, was man bisweilen, außer der gemeinen hier beschriebenen Art, für Fäße und Noten zu Men. bey Kammermusikern brauchen könnte.

Præc. Alle die man in allen Compositionen sieht. Man pflegt mit unbeweglichen, mit verdoppelten, mit trumm und gerade laufenden, mit geschlossenen und gestoffenen Noten, mit Pausen hinten und vorne oder mit Bindungen das Papier auszuschnücken, i. Ex.



Oder mit 3. Stimmen: \*



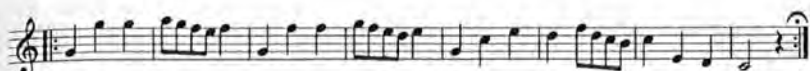
Wenn ich dir über alle Gattungen und Veränderungen sollte ausführliche Exempel aufschreiben, so müdest du vielleicht einen bespannten Karren haben müssen um solche nach Hause zu schleppen, ja die Exempel, so wir hieher gemacht haben, und alle die wir ins künftige machen werden, können auf verschiedene Art umgekehrt, muß sagen, derer oft eine viel hundert, wo nicht bisweilen tausendmal mehr verändert werden als Blume und Kräuter auf der Welt sind.

Disc. Warum schreibst du aber nicht bey einem jeden Exempel diese Erklärung darzu?

Præc. Da hätte ich viel zu schreiben. Wenn es aber beliebt, so will ich dir künftig solche wenige oder vielfältige Veränderungen allezeit mit dem Zeichen  $\odot$  zu verstehen geben. Nachdem wir nur erst mit dem zwey-

\* Das Wort Stimme wird (ob zwar ebenfalls ungenau) nur in Ansehung des Papiers gebraucht. Denn man ist gewohnt net zu sagen, die Concert-Stimme, die Stimme vom Contrabaß u. s. w. Sonst ist die Stimme (lat. vox) den Sängern nicht eigen, als den Instrumenten.





**Disk.** Vendar mi ne zameri; v bodoče se vendar ne smem ravnati samo po tvoji glavi.

**Učit.** Toda tudi samo po svoji se ne smeš ravnati.

**Disk.** To dobro vem. **Več glav - več čutov.** Tako bi moral za vsakogar komponirati drugače. Medtem pa mimogrede reci, kaj je še občasno dovoljeno uporabljati za takte in note menueta pri komorni glasbi, razen v splošnem tu opisanega načina?

**Učit.** Vse, kar je videti pri drugih kompozicijah. Ponavadi se papir krasi z negibnimi, podvojenimi, zavito ali naravnost tekočimi, zglaženimi ali odrezavimi notami, s povezanimi notami ali pavzami pred ali za njimi, npr.



Ali s tremi glasovi:\*



Če bi ti za vse zvrsti in spremembe izpisal izčrpne primere, bi morda napisano moral peljati domov na dodobra naloženem vozu. Primere, ki sva jih naredila doslej, in tiste, ki jih bova naredila v nadaljevanju, je mogoče spremeniti na različne načine, ker pravijo, da jih je sto-, če ne včasih tisočkrat več kakor dreves in zeli na svetu.

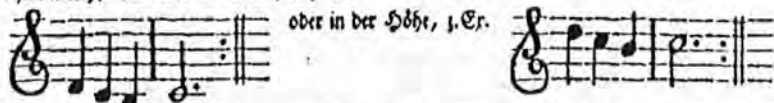
**Disk.** Zakaj pa vsakemu primeru ne pr pripišeš razlage?

**Učit.** Ker bi moral preveč pisati. Če pa želiš, ti bom take manjše in večje spremembe poslej vedno označil z znakom ○. Po tem, ko bova predelala drugo poglavje, poglavje

\* Izraz **glas** se (dasi napačno) uporablja samo na papirju. Kajti navada je reči: koncertni glasovi. Glas kontrabasa itn. Sicer je glas (lat. Vox) prej lasten pevcem, kot instrumentom.

ten Capitel, nämlich mit der Tonordnung, werden fertig seyn, werde ich dich ohnehin belehren, wie du in einem einzigen Tage mehr denn hundert Themata \* wirst erfinden können.

Dise. Das will ich indessen mit größter Freude glauben. Sage mir nur jetzt noch ein wenig was anders. Du hast oben gemeldet, daß sich die Cadenz nicht richten nach dem Steigen und Fallen, mithin wäre es ja einerley, entweder in der Tiefe, 1. Ex.



Prac. Ohne Zweifel. Jedoch wollte ich diese hier angemarkten Terz, Cadenzen im ersten Theile lieber hören, als in dem zweyten.

Dise. Warum nennest du sie Terz, Cadenzen?

Prac. Darum, weil ihre letzte Note vor der End, Note mit dem Bass eine Terz ausmacht, sich 1. Ex.



Oder (indem ich die Terz und die Sexta hier nur indessen (") für einerley halte) in der Tiefe, 1. Ex.



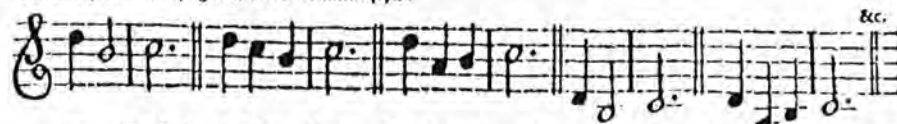
Viele nennen sie auch unvollkommene Cadenzen, und sagen, sie wären nicht im Stande, am Ende einer Musik das Gehör völlig in Ruhe zu setzen. Daher sieht man oft die vollkommene, oder Quint, Cadenz zu letzt noch daran gehängt, 1. Ex.



Dise. Wenn also Quint, oder vollkommene Cadenzen genennet werden, 1. Ex.



Warum sollen denn folgende unvollkommen seyn?



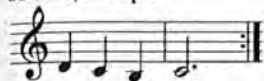
Prac. Du hast es ja schon gehört, weil sie ein ganzes musikalisches Stück nicht vollkommen zuschließen. Sie müssen auch gar oft nur als Mittelsstimmen dienen, 1. Ex.

\* Thema. Antwort / wernach das ganze musikalisches Stück verfertigt wird.

\*\* Weil ich in dem Capitel vom Bass mehr Gelegenheit gehabt habe, als in dem vorigen.

o redu tonov, te bom tako in tako poučil, kako lahko v enem dnevu iznajdeš več kot sto tem.\*

**Disk.** To prav z velikim veseljem verjamem. Povej mi še kaj drugega. Prej si omenil, da se kadence ne ravna po vzpenjanju ali padanju [tonov], zato bi bilo enako, če so nižje, kot npr.



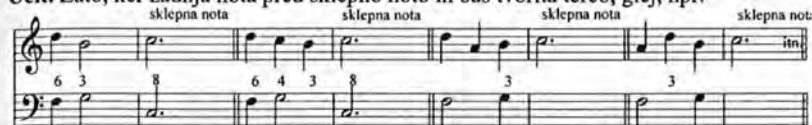
ali višje, kot. npr.



Učit. Gotovo. Vendar bi želel tu postavljeni terčni kadenci raje slišati v prvem, kot drugem delu.

**Disk.** Zakaj ju imenuješ terčni kadenci?

Učit. Zato, ker zadnja nota pred sklepno noto in bas tvorita terco, glej, npr.



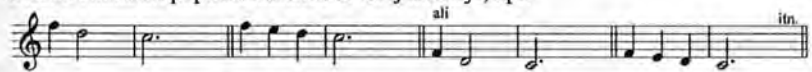
Ali (če terco in decimo\*\* štejem za enaka intervala) niže



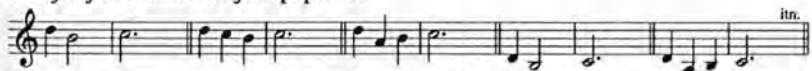
Veliko ljudi jih imenuje tudi nepopolne kadence, in pravijo, da niso v stanju popolnoma pomiriti sluha ob koncu skladbe. Odtod se na koncu pogosto vidi popolna ali kvintna kadenca, kot npr.



Disc. Kvintna ali popolna kadenca se torej imenuje, npr.



### Zakaj naj bi bila naslednja nepopolna?



**Učit.** Saj si vendar dobro slišal; ker se celotna skladba ne sklene popolnoma. Sploh bi morala služiti pogosto samo srednjim glasovom, npr.

\* Tema, Zamisel, po kateri se izdelava celotna glasbena skladba.

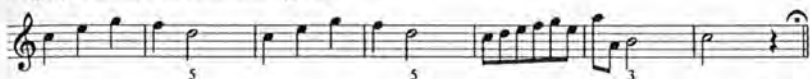
<sup>22</sup> V poglavju o basu bom imel več priložnosti govoriti o tem.





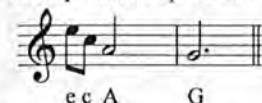
**Disk.** Zdaj tudi z odprtimi očmi vidim, zakaj se ene imenujejo kvintne, druge pa terčne kadence. Treba je namreč samo malo prešteti od [tona] G v basu navzgor in vidimo, da je v drugi violini durški B ali t.i. H tretja nota\*, kot je D v prvi violoni peta, ali kvinta.

**Učit.** To bova drugič izčrpno obravnavala. Nasprotno pa bova nepopolne kadence, torej kadence brez kvintne kadence, zelo pogosto postavljala kot samostojne kadence. Še več, veliko poslušalcev jo na hitro, če nastopi za eno ali več kvintnih kadenc, zamenja za popolno. Poglej si to na tem drobnem zgledu:



**Disk.** Uporabne so vsaj za spremembe in se lahko nahajajo na tonu, kjer želijo, kajne?

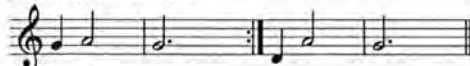
**Učit.** Prav res. Tu ti moram nekaj povedati, pazi, kadenca je po nemško padec\*\*, saj ta tako rekoč pada k sklepni ali umiritveni noti, npr.



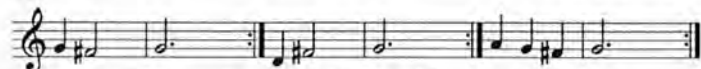
A je na tem mestu kadenčna nota, G je sklepna nota\*\*\*. Kljub temu se ponavadi reče: kadenca je na G, itn. In tudi midva želiva ostati pri tej navadi.

**Disk.** Ampak tudi e in c sodita h kadenci, saj padata.

**Učit.** Seveda sodita, vendar ne ravno kot padajoča [tona]. Saj se kadence formirajo tudi na naslednji način, npr.

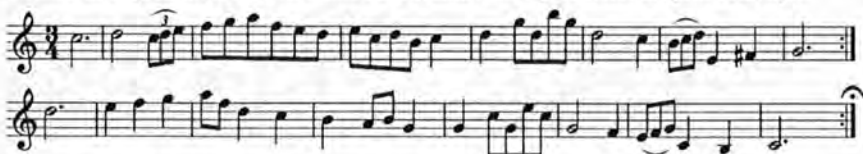


Nepopolne kadenčne note tako rekoč padejo gor, npr.



o čemer bo sčasoma več govora pri kadencah fundamenta ali basa.

**Disk.** Hitro opremim men. s terčnima kadenca tako v prvem kot drugem delu, npr.



**Učit.** Men. bi želel peljati naprej in se toliko bolj resno lotiti reda takta.

**Disk.** Le malo potrpljenja še! Moj gospod mi je nekoč napisal rakov menuet; ne razumem, kaj naj bi to bilo.

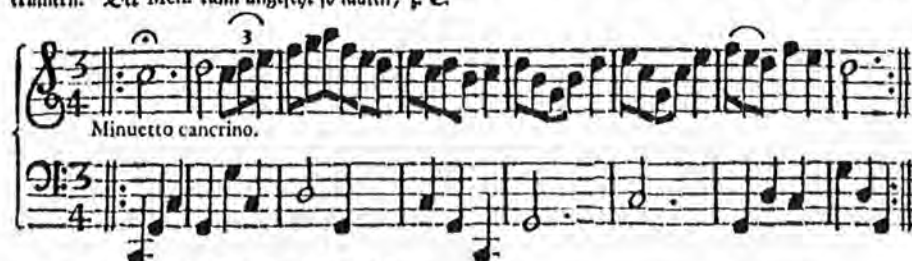
\* Tertia nota, terca.

\*\* Padati iz ital. cadére, odtod kadenca.

\*\*\* Nota finalis.



Præc. Dein Herr muß dajumal noch sehr jung gewesen seyn; denn man hat in der Composition weit andere und nützlichere Sachen zu suchen. Um aber deiner Neugierigkeit ein Vordagen zu leisten, so sage ich, daß ein solcher Men. nichts anders sey, als eine Nachahmung der lateinischen Poeten, welche (ebenfalls nicht gar zu häufige) Verse \* zu machen pflegen, die man von Buchstaben zu Buchstaben zurücke lesen kann. Es rourde einem Componisten (ich war juß jugen) ein solcher Vers \*\* zugeschiedt, um ihn seines Versprechens zu erinnern. Der Men. kann umgekehr so lauten, 1. E.

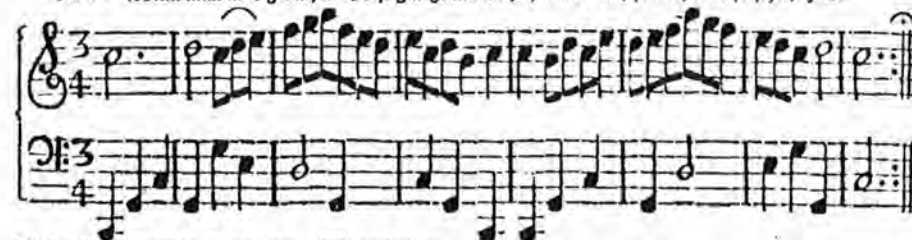


Disce. Wo bleibt aber der iwerpte Theil?

Præc. Hast es denn nicht verstanden? Man muß noch der Wiederholung in allen zwey Stimmen hinten anfangen, und von Note zu Note zurücke spielen, sodann werden die letzten die ersten, und die ersten die letzten seyn. Wenn du nur Achtung giebst, daß dir die Enden zu einem Anfange, der Anfang hingegen zu einer Enden diene, so kannst du eher sehen solche Men. als ein Poet einen einzigen von gedachten Versen, hinfchreiben. Zugleich aber vermöge des Zeichen ☉.

Disce. Ich verstehe das Zeichen schon; allein es wird wohl dennoch erst damit vor sich gehen, nachdem ich das Capitel vom Vasi werde gesehen und verstanden haben.

Præc. Wenn man aber gedachte Verse gar genau nachahmen wollte, so müßte es so seyn, 1. E.



Dies tröde aber nichts als eine ewige Wiederholung.

Disce. Ich bitte, schreibe nur noch ein bißgen was auf, denn ich möchte gern alles wissen, was zur Composition gehört.

Præc. Ich auch. Wenn du noch keine Nachahmung mit dem Vasi kennest, so sich dieses Trio \*\*\* an, 1. E.



Mit ☉.

D 1

Oder

\* Carmina. \*\* Sana decimum se o res musice dona.

\*\*\* Man versteht hier ein Minuet - Trio; sollte von rechtswegen in 3. Stimmen bestehen, daher es seinen Namen hat. Man nimmt es aber verinalen nicht mehr so genau. Denn sonst ist Trio soviel als 3, sage 2 tre. Nothwendig andere ersäret Ursache dieses Namens Trio will ich nicht aufwärmen.



Učit. Tvoj gospod je moral biti tedaj še zelo mlad; kajti zdaj je treba pri komponiranju iskati veliko drugih in uporabnejših stvari. V zadoščenje tvoje radovednosti pa ti povem, da tak men. ni nič drugega kakor posnemanje latinskih poetov, ki so (pa sploh ne tako pogosto) imeli navado delati verze\*, ki jih je mogoče brati vzvratno od črke do črke. Nekemu komponistu (bil sem navzoč) so tak verz\*\* poslali, da bi se spomnil svoje obljube. Men. se lahko glasi nekako takole, npr.



Disk. Kje pa je drugi del?

Učit. Kaj nisi razumel? Po ponovitvi je treba v obeh glasovih začeti od zadaj in igrati vzvratno od note do note, tako da je zadnja prva in prva zadnja. Če si le pozoren na to, da ti kadenca lahko služi za začetek in začetek za kadenco, lahko laže napišeš deset takih men. kakor pa poet en samcat verz. Obenem s pomočjo znaka ○.

Disk. Ta znak že razumem, vendar bo šlo za to šele, ko bom razumel poglavje o basu.

Učit. Če pa bi želeli prav natančno posnemati zamišljene verze, bi morali ravnati takole, npr.



To bi ne bilo nič drugega kakor večno ponavljanje.

Disk. Napiši še kaj, prosim! Prav rad bi vedel vse o kompoziciji.

Učit. Tudi jaz. Če še ne poznaš nobenega posnemanja z basom, si ogled trio\*\*\*, npr.



Z ○.

\* Carmina.

\*\* Sano decisum sero res musice donas.

\*\*\* Pri tem se razume menuet-trio; praviloma bi ga morali sestavljati trije glasovi, odtod izvira njegovo ime. Vendar ga danes ne razumemo več samo tako. Sicer je trio toliko kot ā3, izgovori se: ā tre. In ne bom pograval še enega okostenelega vzroka za ime *Trio*.

Oder willst du den Bass vielleicht nur um 2. Viertel später nachfolgen lassen, 4. E.



Man könnte den Bass auch wohl um 4. oder 5. Viertel hinten drein marschiren lassen, nämlich 0.

Disc. Mein Herr machte auch was dergleichen, er hieß es aber Canon.

Prac. Ich denke aber, dich sey von zweystimigen Sachen zu hochmüthig gesprochen. Was ein Canon sey, will ich dir künftig mit 4. Stimmen zeigen. Ubrigens wollte ich dir bey dieser Gelegenheit noch hundert andere hindische Erfindungen und Raritäten aufschreiben; allein wenn du dich mit dergleichen Spielereien aufhalten solltest, so würde nicht viel aus dir werden. Besehe dich lieber bey erster Gelegenheit über die bisherigen Exempel, mit alletzt vorgängiger Überlegung des 0, etliche tausend gute Men. zu sehen.

Disc. Das werde ich nicht unterlassen. Ich möchte aber indessen nur gern ein klein wenig wissen, wie der Bass zu Men. gemacht werde.

Prac. Schon wieder was? Der Bass wird ja eben so dazu gemacht als wie zu allen andern Sachen; nur daß er mehr jung als ernsthaft muß seyn.

Disc. Was heißt das Jung?

Prac. Merke; zu einem Tutti, oder vollstimmigen Gesange wird ein alter und tiefer: zu einem Solo hingegen ein mehrtheils höherer Bass erfordert, gleichsam als wenn er die Stelle des Violino secondo vertreten sollte. Nun wol ein Men. gemeinlich nur in einer einzigen Stimme bestehet, so kann er nicht anders angesehen werden als ein Solo; und vertritt der Bass die Stelle des Violino secondo, so muß er hier und da verweise geben. Mit einem Wort: die zwey Stimmen müssen, um der Gleichheit willen, immer nahe beysammen bleiben, doch nur in soweit das ernsthafte Ansehen des Basses hiedurch keinen allzugroßen Abbruch leidet. Viel laufende Achteinoten sind daher nichts nütze dazu, weil ein solches Geldspiel auch nicht allein mühsam zu spielen, sondern zum Erheben nicht minder untauglich ist. Ich will einen demigen oben zusammengeheckten Men. versuchen, 4. E.



Welcher Bass hier weichen sollte: Falsch soll gar zu jung ist; und ob er zwar auf solche Art wegen seiner Höhe durch den Bass, weil er den Bass, nämlich der Violine, stets an der Seite, auch heut zu Tage es sehr gewöhnlich ist, hohe Bässe zu setzen, so muß man dennoch damit besorgsam sein, weil viele, welche das

Učit. Ali morda želiš slediti z basom samo z zamikom dveh četrtnik, npr.



Bas je mogoče pustiti korakati tudi za 4 ali 5 četrtnik zadaj, namreč ○.

Disk. Tudi moj gospod je napravil nekaj takega, samo da je to poimenoval *kanon*.

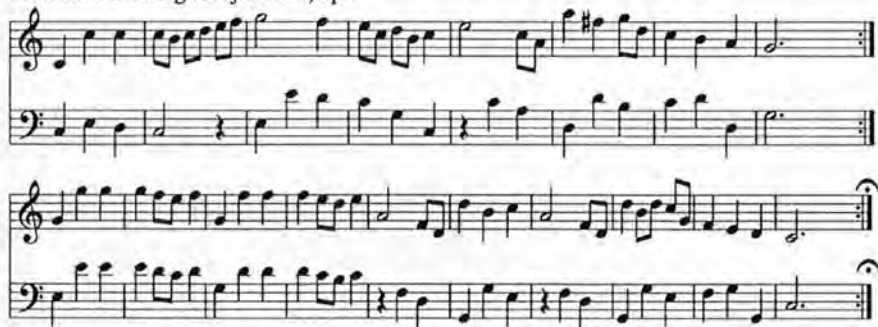
Učit. Vendar mislim, da je tako govoriti o dvoglasnih rečeh preveč vzvišeno. Kaj naj bi bil *kanon*, ti bom pokazal v prihodnosti ob štiriglasju. Sicer sem ti ob tej priložnosti želel pokazati še tisoče drugih otročjih iznajdb in raritet, toda če se boš ubadal s tovrstnimi mehanizmi, ne bo veliko iz tebe. Ob prvi priliki se raje potruji zasnovati po dosedanem primeru kakih tisoč dobrih menuetov, vselej s predhodnim premislekom o ○.

Disk. Tega ne bom pozabil. Vendar bi želel še kaj malega zvedeti o basu pri men.

Učit. Že spet kaj? Bas se k men. piše tako kot pri vseh drugih rečeh, razlika je samo v tem, da mora biti bolj mlad, kot resnoben.

Disk. Kaj pomeni, da mora biti bas mlad?

Učit. Poglej. Za *tutti* ali polnoglasne skladbe se zahteva starejši in globlji, nasprotno za *solo* pa večkrat višji bas, kakor če bi zastopal drugo violino. Ker je men. ponavadi enoglasen, ga je treba obravnavati samo kot solo, kjer bas zasede mesto druge violine in mora tu in tam nastopati v tercah. Z eno besedo: dve liniji morata, zavoljo enakosti, vselej potekati blizu druga drugi, vendar le kolikor resnobni videz basa preveč ne trpi. Zato veliko osmink ne koristi, ker tako tekanje ni le težko izvedljivo, temveč ni primerno za vzvišenost izraza. Poskusil bom enega tvojih men., npr.

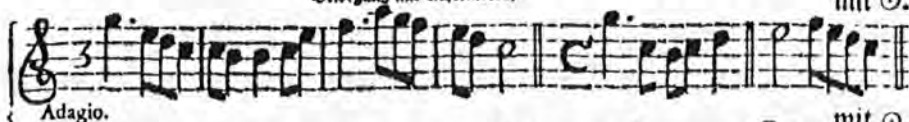


Bas je zaradi tolikšnega števila terc skoraj v celoti premlad. In čeprav je na tak način spričo višine prodoren, ker je melodija v violini vedno nad basovo in je tudi danes zelo običajno pisati visoke base, je treba biti s tem vendarle previden, saj mnogi, ki častijo preteklost,

Alterthum verehren, immer behaupten wollen, er dürfe nur ins C, und selten ins D hinauf steigen. Sobald wir aber vom Basse handeln werden, will ich dir zeigen, daß die mehresten Herren Contra-Bassisten oder sogar genannten Violonisten von rechtsergen schuldig seyen, bis ins F und G hinauf zu klettern, wenn es Zeit ist das zu. Inzwischen muß in der Musik stets eine Bewegung \* vernommen werden, das ist: wenn eine oder zwey Stimmen ruhen, so müssen sich die übrigen rühren. Was der welche Regel viele Componisten \*\* fehlen. Da ich aber hier nicht Gelegenheit habe, ausführlicher davon zu reden, so gib nur indeß ein wenig auf die folgenden Noten, und den darunter gesetzten Bass Achtung, 1. E.

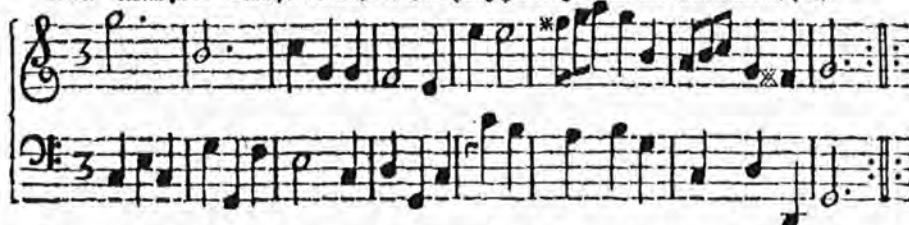
Bewegung mit Achtelnoten.

mit ○.



Disc. Ich verstehe es; wenn die Violine nur einen Augenblick ruhet, so bewegt sich der Bass gleich um ein Achtel; oder umgekehrt.

Præc. Allein zu Men. macht der Bass die Bewegung gemeiniglich nur mit Viertelnoten, 1. Ex.



Disc. Ist auch gut; denn der Bass macht hier die unbeweglichen Noten doch ein wenig lebendig.

Præc. Weil aber der Geschmack \*\*\* in der Musik immer das Vorrecht behauptet, so findet man bisweilen Gelegenheit, da man gar sählich von dieser sehr scharfen Regel abgehen kann. Ich will unter andern nur die Wiederholungs-Clausel des vorhergehenden Men. hieher setzen, du wirst hören, daß es nicht übel klingt, 1. E.



und ○, nämlich auf tausenderley Arten.

E

Disc.

\* Mobile perperuum. \*\* Oder besser zu sagen: Diskantellen, damit ich mich nicht verhasst mache bey einigen därtigen Schmeckern. \*\*\* Gustus.

vedno trdijo, da se sme navzgor samo do tona C in samo izjemoma do D. Kakor hitro prideva do obravnave basa, ti pokažem, da je večina gospodov kontrabasistov ali tako imenovanih violonistov po pravici krivih, da njihove melodije plezajo do F in G navzgor, če to od njih zahteva situacija. **V glasbi je vedno treba slišati gibanje\*, to je: če ena ali dve liniji obmirujeta, se morajo druge gibati.** Mnogi komponisti kršijo to pravilo.\*\* Ker pa tu nimam prilike izčrpno spregovoriti o tem, naj samo usmerim malo pozornosti na naslednje note in bas pod njimi, npr.

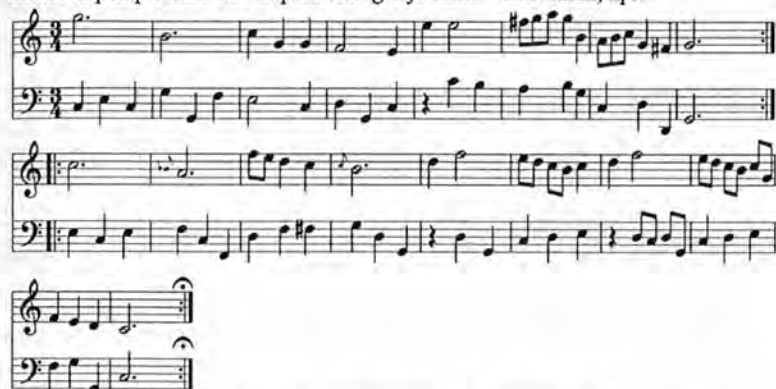
Gibanje v osminkah

z ☉



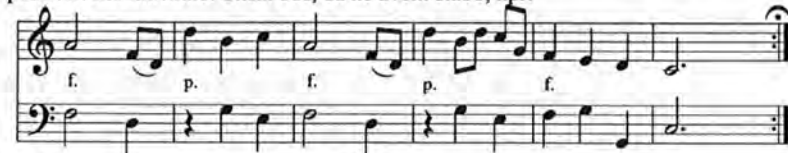
**Disk.** Razumem; ko violina samo za trenutek počiva, se bas giblje za eno osminko, ali obrnjeno.

**Učit.** Ampak pri men. se bas ponavadi giblje samo v četrtninah, npr.



**Disk.** Tudi dobro, kajti bas tu vsaj malo poživi tudi negibne note.

**Učit.** Ker pa okus\*\*\* pri glasbi vedno zagotavlja prednost, se včasih pokaže priložnost, da to strogo pravilo s pravico opustimo. Zdaj želim iz prejšnjega men. med drugim zadržati samo ponovitveno klavzulo. Slišal boš, da ne zveni slabo, npr.



in ☉, namreč na tisočero načinov.

\* Mobile perpetuum.

\*\* Bolje rečeno: diskantisti, da me zato ne bi zasovražili kaki bradati packači.

\*\*\* Gustus.



**Disc.** Das Tausenderley redet gar nicht zu sagen nöthig gewesen. Mein! ist es wahr? mein Herr sagte deutlich, er habe gehört daß die Bratsche, obwohl sie nur als Mittelstimme zum Ausfüllen diene, ihr eigenes süßendes Cantabile für sich müsse haben, es mögen gleich die obern oder äussern Stimmen gehen wie sie wollen.

**Prac.** Dein Herr hat Recht. Denn wenn sie keinen ordentlichen und glatten Gang hat, so kann sie mehr verderben, als gut machen.

**Disc.** Und der Bass, suche er fort, müsse abermal ein anders und noch viel weitläufigers Cantabile haben. Wihin könnte man ihn ja auch eine süße Wiederholungs-Clausel angedenken lassen.

**Prac.** Streichlich. Sieh den vorigen Men. an, 1. E.



Und die Bratsche \* läßt man bei einer solchen Clausel gern in unisono mit dem Bass gehen.

**Disc.** Mir gefällt zugleich auch der Anfang des zweyten Theils, weil der Bass und die Violine mit der Bewegung hübsch abwechseln, 1. E.



**Prac.** Da hast du zwar nicht Unrecht. Ausser dem ist dieser Gang zu gemein, folglich nicht viel nütze. Merke wohl auf! den zweyten Tact davon nenne ich einen Absatz \*\*, gleich wie auch den vierten, 1. E.



Der

\* Viola di braccio, † Arco oder Gambatoile/ zum Unterscheid der Viola di gamba, Bass oder Bratsche. Die Bratsche wird auch bald geschrieben: Viola, bald Alto-Viola, heut zu Tage mehrertheils mit der Verkleinerungsschiffel, Violotta; weil man dieses Instrument nicht mehr so groß und ungeschickt verfertigen läßt, als weiland.

† Braccio ist brachium, der Arm.

\*\* C. rima, gleich einem Absatz in Lesung der Schriften. Es ist zwar noch ein anderes Comma bekannt, welches in die musikalische Nationalrechnung gehört, wovon ich meine Meinung zu erklären gedachte, nachdem ich, geliebt es Gott, mit den sammentlichen Compositions-Regeln werde fertig seyn.



**Disk.** Tekanje ne bi bilo potrebno, da bi kar koli povedali. Ne! Res? Moj gospod je nedavno rekel, da je slišal, kako naj bi viole, čeprav služijo zapolnjevanju srednjih glasov, imele svoj lasten tekoči cantabile, ki da je mogel prehajati v zunanje spodnje glasove.

**Učit.** Tvoj gospod ima prav. Kajti če nima urejenega in gladkega toka, lahko več pokvari kakor naredi.

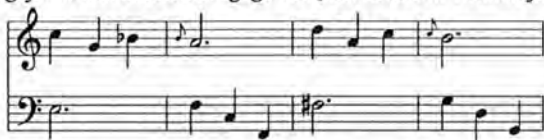
**Disk.** In bas, je nadaljeval, bi moral zopet imeti drug in veliko bolj razraščen cantabile. Zatorej bi mu vendar mogli nuditi sladko ponovitevno klavzulo.

**Učit.** Vsekakor. Glej iz tvojega predhodnega men., npr.



In v taki klavzuli je part viole\* dobro podvajati z basom v unisonu.

**Disk.** Ugaja mi tudi začetek drugega dela, ker se bas in violina ljubko izmenjujeta, npr.



**Učit.** Tu se sicer ne motiš. Povrh je ta postopek preveč običajen, posledično brez večje uporabnosti. Poglej! Drugi takt iz tega imenujem odstavek\*\*, kakor tudi četrtega, npr.



\* Viola di braccio. Ramenska ali ročna viola; za razliko od viole da gamba, nožne ali vznožne viole. Viola se včasih piše: viola, včasih alt-viol. Danes večinoma s pomanjšalnico, violetta, ker se danes to glasbilo ne dela več tako veliko in nerodno, kot nekdanj.

+ Braccio, lat. brachium: roka.

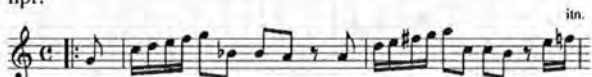
\*\* Vejica, enako kot odstavek pri spisu. Znana je sicer neka druga vejica, ki sodi h glasbenemu racionalnemu računstvu, o čemer mislim izreči svoje mnenje, Bog pomagaj, ko dokončam obravnavo vseh pravil kompozicije.

Der Bass macht allezeit (zu rechnen von dem Haupttone an) den Quartsprung dazu aus, 1. E.  
oder.

Bas se ves čas giblje (če štejemo od glavnega tona) v kvartnih skokih, npr.



Tako oblikovana odstavka izstopita prav na udarec, kot znana stara pesmica v drugem delu, npr.



Zato jo mnogi (z vsem spoštovanjem) imenujejo mašilo, saj služi denimo začetnikom, ki sicer ne znajo oblikovati speva.

**Disk.** Morda je treba oblikovati na naslednji način, npr.



in ☉.

**Učit.** To niso nič drugega kot variacije, rodni bratje, torej niti za las boljše.

**Disk.** Kaj je torej mogoče narediti?

**Učit.** Nič razen tega, da se v sili malo spremeni druga dvojca, npr.



(In kot pri predhodnih bratih, tudi tu ☉.)

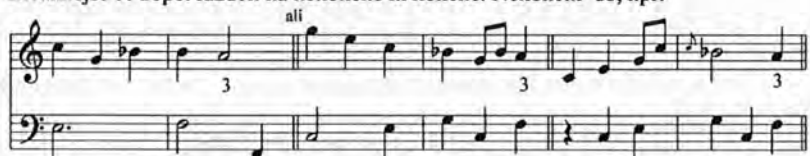
Še boljše pa je, če se prvi odstavek napravi za negibnega, drugi za živahnjše, ali obrnjeno, npr.



Še posebej, če se obenem spremeni začetek drugega dvojca, npr.  
ali obrnjeno.



Živahnjeje se zopet razdeli na nekončne in končne. Nekončni\* so, npr.



\* Ki sploh ne dosežejo konca oktave, temveč sežejo največ do terce.

Die endlichen hingegen sind \*, 1. E.



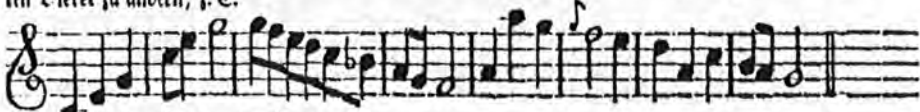
Nithin kann der erste Absatz ebenfalls mit einer endlichen, und der zweyte mit einer unendlichen formiret seyn; oder umgekehrt, 1. E.



Wenn du sodann die endlich, unendlich, beweglich, und unbeweglichen betrachtest, so kannst du das  $\odot$  mehr als einmal herum kehren. Längere Absätze, nämlich mit 3. oder 4. Tacten, sind daher erlaubt, weil sie mit dem gedachten Vielein keine so grosse Ähnlichkeit haben, 1. E.



Was das schlimmste ist, so scheinen einigen auch diese zu allgemein zu seyn; denn sie pflegen ebenfalls den zweyten Vierer zu ändern, 1. E.



Wie auch im  $\frac{2}{4}$ , oder geminen Tacte, 1. E.



Und dieses in Ansehung der endlich, unendlich, beweglich, und unbeweglichen über  $\odot$ , wie, und wann es ihnen nur beliebt.

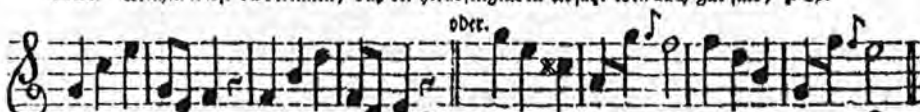
Dile. Das kann ich mir wohl einbilden. Sind denn folgende Absätze auch zu verwerfen? 1. E.



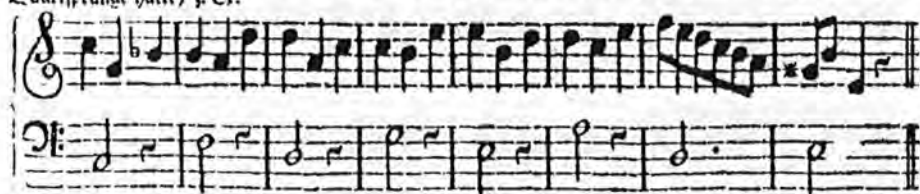
Præc. Ey beleiße nicht. Warum hast du nicht auf den Quartsprung des Vassers gemerkt?

Dile. Ey still, jetzt verstehe ich es.

Præc. Nithin wirst du bekennen, daß die herabsteigenden Absätze eben auch gut sind, 1. E.



Dile. Ich erinnere mich aber in einer Arie folgende Absätze gesehen zu haben, wo der Bass eben auch die Quartsprünge hatte, 1. E.



Præc.

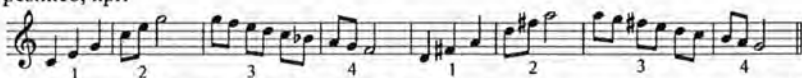
Končni\* so nasprotno, npr.



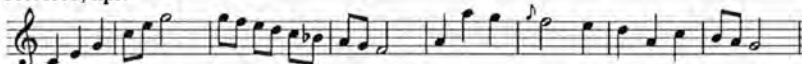
Zato je mogoče prvi odstavek oblikovati tudi s končnimi, drugega pa z nekončnimi, ali obrnjeno, npr.



Ko pa opazuješ še končno-nekončno-živahno-negibno, lahko ☉ ponoviš več kot enkrat. Daljši odstavki, namreč s 3. ali 4. takti, so dovoljeni zato, ker niso podobni z zamišljeno pesmico, npr.



Kar je najslabše, se zdi nekaterim preveč običajno, tako da ponavadi spreminjajo tudi drugi četverec, npr.

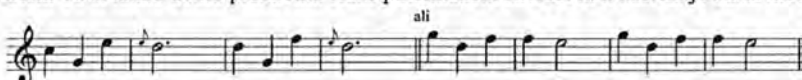


Kot v 2/4 ali običajnem taktu, npr.



In to glede na končno-nekončno-živahno-negibno s ☉, kolikor in kadar želiš.

**Disk.** To si lahko dobro predočim. Kaže potemtakem zavreči tudi naslednje odstavke? Npr.



**Učit.** Žal ne. Zakaj nisi pazil na kvartni skok basa?

**Disk.** Počakaj, zdaj razumem.

**Učit.** Zato boš priznal, da so spuščajoči se odstavki prav tako dobri, npr.



**Disk.** Spomnim se, da sem v neki ariji videl take odstavke, kjer je imel bas kvartne skoke, npr.



\* Ki dosežejo konec z oktavo.



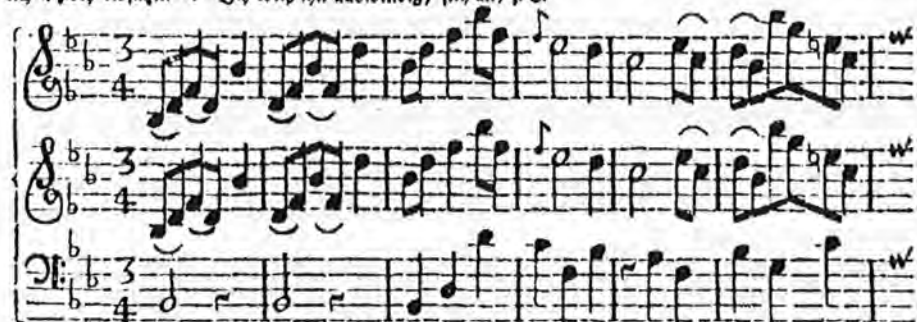
Prac. Diese werden vielmehr für einen fortwährenden Gesang, als für Absätze angesehen, und sind daher sehr gut.

Dile. Hätte ich denn aus meinen Absätzen:



Prac. Greulich; und zwar über ☉.

Dile. Aber jetzt besinne ich mich auf was. Nimm mir nicht übel, du kommst mir ein wenig verwirrt vor. Du hast (vielleicht noch in deiner Jugend) Men. gesetzt, worunter ich eben einen gesehen mit den nämlichen Absätzen. Ich weiß ihn auswendig, sieh an, i. E.

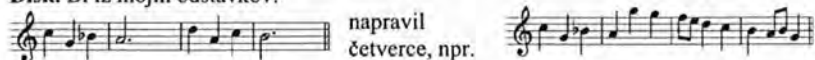


Prac. Du wirst dich wohl irren; Denn ich habe mich schon in der Jugend geschämt, Men. zu setzen. Es sey denn, daß ich dazu gezwungen worden wäre. Und wäre es auch an dem, so hätte ich schwerlich die Second-Violine dazu geschrieben, weil diese der obern oder äußern Stimme, nämlich der Prim-Violine, nicht allein in Men., sondern in allen übrigen Compositionen, manchmal nur die Deutlichkeit benimmt. Da doch die Zuhörer, wie bekannt, mit viel Zusammenfassen die Ohren nicht gern beschweren, sondern lieber nur auf den einzigen äußern Hauptgesang merken, welchen die übrigen Stimmen theils unterstützen, theils begleiten, aber keineswegs verwirren müssen. Das, was viele unter den abgelebten Componisten nicht verstehen, sondern sie fällen alles an, mit Kraut und Rüben.



Učit. Ti pridejo v pošteb bolj pri daljših spevih kot pri odstavkih, za to so zelo dobri.

Disk. Bi iz mojih odstavkov:



Učit. Seveda, in sicer z O.

Disk. Zdaj sem se nekaj spomnil. Ne zameri mi, malo si me zmedel. Ti si (verjetno v mladosti) sestavljal men., pri čemer sem enega videl s prav takimi odstavki +. Na pamet ga znam, npr.

Učit. Motiš se. Kajti že v mladosti sem se sramoval pisati men. Reciva, da sem bil k temu prisiljen. In četudi bi bil na tem, bi težko pripisal **drugo violino**, ker ta včasih jemlje jasnost zgornji ali zunanji liniji, prvi violini, in to ne le pri men., temveč tudi pri drugih skladbah. Ker pa poslušalec, kot je znano, nerad bremeni delo svojim ušesom in raje pazi na en sam zunanji glavni napev, ki ga drugi glasovi delno podpirajo, delno poudarjajo, vendar ga ne bi smeje znesti. To, kar mnogi med živimi skladatelji ne razumejo in zapolnjujejo vse z zelj-em in repo.

\* Forte.

\*\* Piano.

**Disc.** Es ist gut, daß ich weiß, sonst glaubete ich, es hätte im ersten Theile die Second-Violine eben auch auf etwas folgende Art dazu gesetzt müssen werden, i. E.



**Prac.** Es ist auch kein Fehler. Ob es mir im übrigen gefällt oder nicht / das geht dich nichts an. Du sollst dir niemals einbilden, daß man just so, und nicht anders setzen müsse\*.

**Disc.** Das glaube ich; denn ich habe schon von braven Meistern die schönsten Men., nicht allein mit 3, sondern gar mit 4. Stimmen gehört. Solchemnach sagte mein Herr von diesem Men., da er ihn hörte, folgendes: „Derjenige neugebackte Waghals weiß noch nicht einmal die verbotenen Octaven zu vermeiden, und singt dennoch schon an, dem heutigen verderbten Geschmacks blindlings zu folgen. Es wird dormalen die Musik durch das forte und piano fast dünner gemacht als die kupfern Hellen. Die Bursche sollen sich doch vorstellen, wie wichtig die Ducaten waren zur Zeit, da man sich noch der grossen und sichtbaren Noten bediente. Ach ja wohl! sie suchen alles so klein zu verschmügeln, daß man die Augen drüber verlieren könnte; wo sie sich doch vielmehr der Kunst befleißigen sollten, wenn sie Vernunft hätten.“

**Prac.** Dein Herr eifert ein wenig zu stark. Denn piano und forte kann unmöglich eine neue Erfindung seyn, indem es in der Musik nichts anders ist, als Schatten und Licht beyden Mahlern. Und hat derjenige Schmerz im zweyten Theile des Men. nach den zwey schusterfleckischen Absätzen bey der Wiederholungs-Clausel den Bass mit der Second-Violine (worauf dein Herr abzielte) verstärkt, i. E.



So gebe ich ihm nicht Unrecht, NB. wenn er es mit Überlegung und gutem Vorbedacht gethan hat. Denn das sind sodann keine verbottene Octaven, sondern sie werden von allen heutigen Meistern nur als ein **Einflang** angesehen. Ich habe dir ja erst vor einer halben viertel Stunde gesagt, wenn der Bass für sich allein eine Clausel oder einen sonderlich ausgesuchten Gesang hat, so könne man die Bratsche ebenfalls in solchem **Einflange** mitgehen lassen. Was aber dergleichen Verstärkung des Basses mit der Bratsche bisweilen für eine gute Wirkung thut, kann sich dein Herr nimmermehr vorstellen. Die Beschneidung der Ducaten wird er wohl auch nicht mehr ausheben, so gelbbegierig er immer seyn mag. Inzwischen hat er Recht, daß man sich der Kunst befleißigen müsse, um sich hiedurch geschickt zu machen, bey den Zuhörern entweder Freude oder Traurigkeit u. s. f. erwecken zu können; sonst ist die Kunst keine Kunst, sondern ein leeres Hirngespinnst, laut des zwey hundert-jährigen Verses:

Die Musik ins Gehör, Gemächte in die Augen,  
Den Koch nach dem Geschmack man allzeit liebt und ehrt;  
Wo aber (merke wohl!) die letzteren nichts taugen,  
So sind die ersten drey nicht einen Heller werth.

Ich merke aber noch was anders, nämlich die heutigen Noten sind für deinen Herrn zu jung, und dein Herr ist für die heutigen Noten zu alt. Und wir haben heut etwas spät angefangen, mithin wollen wir das Beste auf morgen verschieben.

**Disc.** Und ich merke jetzt auch erst, wie hungrig einen die Kopfsarbeit könne machen. Mein Herr wird eine rechte Freude haben. Morgen früh werde ich wieder zeitlich hier seyn. Ich wünsche dir indessen wohl zu leben.

**Disk.** Dobro, da vem, sicer bi mislil, da bi bilo treba v prvem delu drugo violino zasnovati nekako takole, npr.



Učit. Tudi to ni napačno. Če mi je všeč ali ne, te ne zadeva. **Nikoli si ne smeš umišljati, da je treba snovati samo tako in nikakor drugače.\***

**Disk.** Verjamem, kajti slišal sem že od poštenih mojstrov narejene men. ne le s 3., temveč celo s 4. glasovi. Takole mi je dejal moj gospod o men., ko jih je slišal: "Tisti novopečeni vratolomci ne vedo nič o izogibanju prepovedanim oktavam in vendarle lepo uspevajo slepo slediti današnjemu pokvarjenemu okusu. Tako se s forte in piano glasbo dela tanjšo od bakrenega beliča. Fantje si morajo vendar predstavljati, kako pomembni so bili nekoč dukati, ko so se še posluževali velikih in vidnih not. Ah, da! Poskušajo vse narezati na majhne koščke, da bi lahko človek na tem izgubil oči, čeprav bi se morali veliko bolj potruditi za umetnost, če bi imeli razum."

Učit. Tvoj gospod je nekoliko preveč vnet. Kajti piano in forte ne moreta biti novi iznajdbi, saj v glasbi nista nič drugega kot so pri slikarjih *sence* in *svetloba*. In če bi tisto predlogo v drugem delu men. še okrepil z dvema mašilnima odstavkoma ob ponovitveni klavzuli z basom, podkrepljenim z drugo violino (na kar meri tvoj gospod), npr.



mu ne bi oporekal, NB. ko bi to storil preudarno in z dobro premišljeno namero. Pa še prepovedane oktave niso. Vsi današnji mojstri vidijo v tem **enoglasje\*\***. To sem vendar že povedal pred kake pol ure: ko ima bas svojo klavzulo ali posebej izbrano melodijo, je mogoče violo prav tako pustiti v **enoglasni liniji** z njim. Kar pa pri tovrstni okrepitvi basa z violo včasih dobro učinkuje, si tvoj gospod nikdar ne more predstavljati. Stiskanja novcev ne bo odpravil, če je še tako željan denarja. Ima pa prav, da bi bilo treba umetnost naravnati k spretnosti, zaradi katere bi pri poslušalcu vzbudila veselje ali žalost itn., sicer umetnost ni umetnost, temveč prazno slepilo; po dvestoletnih verzih:

Glasbo po sluhu, sliko z očmi,  
jed po okusu se ljubi od nekdaj in jo veliča;  
Kjer pa (dobro pazi!) slednjega ni,  
potem vse prve tri niso vredne beliča.

Opažam pa še nekaj, namreč današnje note so za tvojega gospoda premlade in on je zanje prestar. Danes sva nekam pozno začela. Zato bova najboljša prestavila na jutri.

**Disk.** Jaz pa šele zdaj opažam, kako umsko delo izstrada. Moj gospod bo resnično vesel. Jutri zopet pridem pravočasno, medtem pa vse dobro ti želim.

\* Nulla regula sine exceptione.

\*\* Unisonus.

## Von der Tactordnung \* ins besondere.

Disc. **G**uten Morgen! Mein Herr läßt dich heut nicht grüssen; er würde mich auch nicht mehr zu dir hergehen lassen, wenn mein Vetter der gestrenge Herr Thorsleiter nicht mit Gewalt darauf dringete. Ich habe gestern noch bis sunst'gen Men. componirt, die mehesten davon in den Tönen: D, E, F, G, A, B, in C sehr wenig. Dabey habe ich wahrgenommen, daß man mit einem jeden Tone nach seiner besondern Eigenschaft verfahren müsse; denn in E ist es schwerer, was gutes zu machen, als in den übrigen Tönen.

Præc. Ganz und gar nicht. Es isft einerlei, wenn manß nur darnach angeisft. Ubrigens haßt du viel leicht sagen wollen, du habestß gemacht in D \* \* mit der Terz major, in E mit der Terz major u. f. w.

Disc. Das versteht sich. Denn mit der Fetz minor werden ja gemeinlich nur die Trio dazu gemacht. Aber weißt du was? mein Herr meint, daß demjenigen, welcher sonst ein gutes Naturel zur Rust hat, das Einfehen von den Zweyen Dreyen u. s. f. gar nicht nothwendig sey.

Præc. Ich meine aber, daß ein geschliffenes Messer weit besser schneide, als ein stumpfes. Ein musikalischer Naturalliedt gehöret freilich auch dazu. Andre merke ich, daß dem Hertz nicht einmal weiß was Composition ist. Wenn ich nur bald etwas von seiner Arbeit zur Instrumentalmusik durchzusehen bekäme. Ich weiß wohl, daß bey Vocal-Musiken ein ungeschickter Text die übrige Unordnung unerfahrener Klüglinge leicht entschuldigen könne heißen; oder es laan einer gar einen ungebundenen Text vor-Handen haben, der sonst zu nichts als Lügen und andern dergleichen Arten und Bindungen taugt.

Dieß. Du mußt nicht böse werden. Denn nachdem ich in seiner Gegenwart flugs ein Duzend Men. um das andere aufgefekert, und fast einen jeden anders eingetheilt habe, so ist er gleich still geworden. Was er aber sonst noch alles gesagt hat, will ich dir heute noch nach und nach erzählen. Du wirst dich verwundern.

Præc. Nun merke! jetzt wollen wir den Zwoeyern sammt dem verdächtigen Zeuge der Menueys den Abschied geben.

Disc. Dafür redre mir recht herzlich leid.

Præc. Denn 4, 8, 16, und wohl auch 32. Thete sind diejenigen, welche unserer Natur dergestalt eingepflanzt, daß es uns schwer scheint, eine andere Ordnung (mit Vergnügen) anzuhören. Und ich gestehe nun, daß 2. besammten stehende Dreyer nichts anders seyn als ein Vierer.

Disc. Allein ein solcher Vierer ist auf diese Art ja in zwei Helften vertheilet?

Præc. Er ist es nur in Ansehung der Noten oder Pausen, oder keineswegs seinem innerlichen Wesen nach. Denn sobald er von ungeheurer Zerknirschtheit wird, so ist der Gesang undeutlich. Ich will dir von beyden Exempel aufzeigen, wie solchet;

Gut. Mit 2. Viern oder 8. Tacten.

ungerührt.

Nicht gut.

gerührt

Disc. Das merkt man freylich wohl. Denn dieser letztere zertheilte Vierer schenket gleichsam nur sich selbst nicht recht zufrieden zu seyn.

Præc. Deßsen ungeachtet wirst du künftig einsehen lernen, daß eben dieß letzte Exempel als ein mit Fleiß ausgeführter Gedanke \*\*\* endlich noch zu dulden wäre, sofern es nur gut ausgeführt würde. Wenn ich Zeit dazu hätte, so wollte ich die Probe machen. Dessenmach kannst du alle Compositionen anschauen, welche von Discantisten, und von meines gleichen sowohl, als von großen Meistern verfertigt sind worden, und annoch verfertigt werden, so wirst du mehrentheils Vierer, oder diese zwey drey, und mehrmal verdoppelt sehen.

Disc. So hat mein Herr Recht. Denn einem Discantisten oder außerordentlich schlechten Composi-  
nisten kann ja nichts anders als das gute Naturel zu dieser geordneten Ordnung helfen.

\* Rhythmpoeia; quod (quasi solum) nomen apud antiquos reperitur, ac modernos conscriptores non raro videmus.

\* Der Discontist sagt: in den Tönen D, E, F, G. Allein das Wort Ton bedeutet noch was anders, nämlich von C bis in D ist ein Ton, weil sagen, ein ganzer Ton, er sei soviel, der Abwärtsgang nach, groß oder klein. Von D bis in E ebenfalls ein Ton. Von E bis in F ein halber Ton u. s. f. Within hätte er sagen sollen: in den Tönen in modis D, E, F &c. Wed man aber hier Orts herum schon lange Zeit herumob ist zu sagen: D u. E mit der Tees major ist ein lebhafter, E molle (ich sage niemals Dis) hingegen ein trauriger Ton, u. s. f.; so will ich den Discontisten auch ganz sachte bey seiner Erbverbieth lassen.

\*\*\* Invention: Man muß abseits suchen was neues zu erfinden und zugleich mit dem Alten zu vereinigen, sonst ist der Versuch entweder zu demut oder zu unzulässig.

podrobneje

**Disk.** Dobro jutro! Moj gospod te danes ne pusti pozdraviti; me tudi ne bi več pustil k tebi, če me bratranec strogega gospoda zborovodje ne bi na silo privlekel.

Včeraj sem skomponiral še kakih petdeset men., največ v tonih: D, E, F, G, A in H, v tonu C zelo malo. Pri tem sem zaznal, da je treba za vsak ton postopati v skladu z njegovimi lastnostmi, kajti v tonu E je težje narediti kaj dobrega kot na drugih.

Užit. Sploh ne. Enako je, ko se spoprimeš na pravi način. Sicer pa si verjetno želel reči, da si naredil v D'' z veliko terco. v E z veliko terco itn.

**Disk.** To se razume. Kajti z malo terco se ponavadi dela trio. Ampak veš kaj, moj gospod meni, da tistim, ki imajo dobro naravo za glasbo, poznavanje dvojcev, trojcev itn. sploh ni potrebno.

Učit. Vendarle menim, da oster nož veliko bolje reže od topega. To velja seveda tudi za glasbeno naravo. Poleg tega se mi, da tvoj gospod ne ve, kaj je kompozicija. Ko bi kdaj mogel dobiti v roke kako njegovo instrumentalno skladbo. Vem, da more pri vokalni glasbi nerodno besedilo zlahka opravičiti siceršnji nered neizkušenejšega tuhtarčka; v roke je mogoče vzeti povsem nevezano besedilo, ki sicer ne more biti primerno za kaj drugega kot fuge in druge podobne načine ter povezovanja [not].

**Disk.** Ne smeš biti zloben. Odkar sem mu osebno na hitro pokazal ducat men., in zraven še vse drugo, je umirjen. Kaj vse mi je sicer še rekel, ti še danes povem. Začudil se boš.

Učiti. Pazi zdaj, poslovia se bova od dvojcev in zaničevanih potez menueta.

**Disk.** To bi mi bilo prav srčno žal.

Učit. Kajti 4., 8., 16. in tudi 32. takt so tisti, ki [nam] jih je naša narava tako vsadila, da se nam zdi težko (z zadovoljstvom) poslušati kak drug red. In zdaj priznam, da skupaj postavljena dvojca nista nič drugega kakor četverec.

**Disk.** Le da je tak četverec razmejen na dve polovici?

**Učit.** Samo glede not in pavz, nikakor po svojem notranjem bistvu. Kajti kakor hitro se ga razmeji naključno, spev ni jasen. Takole ti pokažem oba primera:



**Disk.** Seveda se dobro vidi. Kajti zadnji razmejeni četverec se zdi sam s sabo nezadovoljen.

Učit. Ne glede na to boš videl, da je prav zadnji primer, s trudem prebrana misel<sup>\*\*\*</sup> v končni fazi še sprejemljiva, če se jo le dobro izvede. Če bo čas, ti to želim pokazati. Po tem se navsezadnje lahko obravnava pri vseh kompozicijah – tako diskantistov kot mojih, kakor tudi tistih, ki jih delajo veliki mojstri –, kako različno se dvakrat, trikrat ali štirikrat ponavljajo četverci.

**Disk.** Tako ima moj gospod prav. Kajti diskantistu ali izredno slabemu komponistu ne more pomagati k temu štirikotnemu redu nič drugega kakor dobra narava.

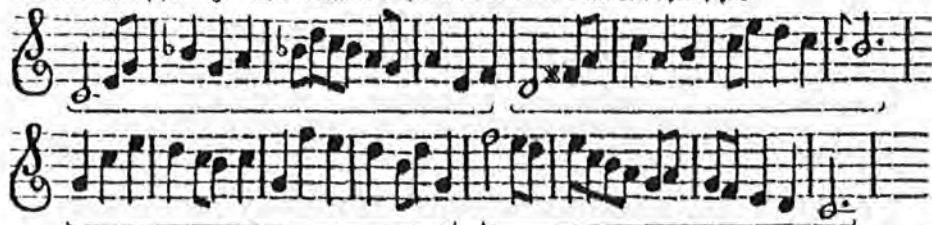
<sup>4</sup> Rhythmpoeia: quod (quasi solum) nomen apud antiquos æquè, ac modernos conscriptores non rarò videmus.

\* Diskantist: v tonih D, E, F itn. Toda beseda "ton" pomeni nekaj drugega, namreč med C in D je en ton, cel ton, med E in F pa je polton. Po kakovosti so toni veliki ali majhni. Zatorej bi moral reči: v tonalitetah, *in modis*, D, E, F itn. Ker pa je že dolgo v navadi reči: tonaliteta D, na primer, z veliko terco je živahen, e-mol pa (nikoli ne rečem dis- namesto e[s]-mol) nasprotno žaloben ton itn., bom tudi diskantistu dovolil ostati pri tej navadi.

\*\*\* Inventio. Vedno je treba iskati kaj novega in to obenem združevati s starim, sicer je spev preveč običajen ali pa neprepoznaven.



**Præc.** Das hat seine Richtigkeit; und dennoch hat dein Herr nur ein klein wenig Recht. Denn nach dem du dieses Capitel innen wirst haben, so untersuche zu Hause seine Compositionen; ich merke, und bin begnabe versichert, daß du mehr als zu viel widerwärtige Ebniger darinnen antreffen wirst, so harmonisch sein Naturel immer seyn mag. Wir wollen lieber 4. Viere oder 16. Edcte betrachten, 1. E.



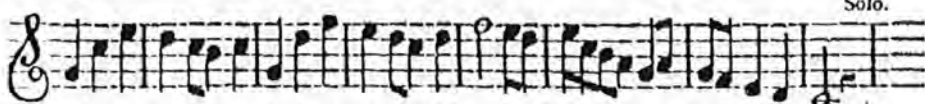
**Dile.** Jetzt merke ich erst, warum in einem Men. gemeinlich 16. Edcte verlangt werden, weil nämlich diese Ordnung schon in unserer Natur steckt.

**Præc.** Nun will ich ein Anfangs Tutti \*, gleichsam zu einem Concert, mit 32. Edcten aufsetzen:

Tutti.



Solo.



Die Hälfte davon, will sagen, die letzten 16. Edcte hätten (der Tonordnung nach) auch so lauten können:



Solo.



oder nach ☉.

**Dile.** Ganz wohl. Aber hat es denn mit diesen 4, 8, 16, und 32. Edcten in einem  $\frac{3}{4}$  Tempo, und in dem gemeinen oder  $\frac{3}{4}$  Edcte auch seine Richtigkeit?

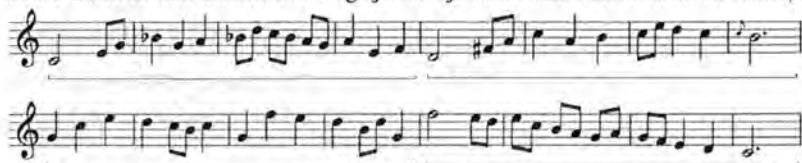
**Præc.** Sonder allen Zweifel. Factordnung muß Factordnung verbleiben. Schau, ich will dir die ersten 2. Exempel mit  $\frac{3}{4}$  Tempo hersetzen:

gut.

\* In einem Concert, einer Arie u. s. f. sind auch in der Mitte und am Ende Tutti. Dieses Wort Tutti (alle) von Solo (allein) unterschieden, will ich mehrertheils anstatt thema, presbulo, prelude u. s. m. gebrauchen. Das Wort Ritornello von Ritornale (um oder wiederkehren) hat seinen Ursprung von den alten Arien, deren Melodie erstlich mit Instrumenten begleitet. Darauf ein Wechsell geiungen, dann wieder das vorige mit Instrumenten wiederholt wurde, und so mehrmal hinter einander. Dergleichen Abwechselungen man nur noch manchmal in Wein- oder Bier- Schenkeln hört. In den heutigen Arien braucht man das Wort di capo (von Anfang) oder, wenn sie nicht ganz von vorne anfangen, das Wort al Segno (von dem Zeichen an) welches Zeichen bald so  $\text{♯}$ , bald anders, und zwar nach eines jeden Belieben, vermischt wird. ☉ oder fin al segno, oder auch nur allein al segno (bis zum Zeichen,) welches gemeinlich so ☉, oder ☉ anstatt ☉ bedeutet das Finale, oder End der Arie. Dieses fino, oder fino al segno ☉ ausdrücklich zu setzen, hat sich aber gar unnötig, müssen das einzige Zeichen ☉ hinlänglich ist, wenn nicht etwa andere Umstände



**Učit.** To ima svoje razloge, kljub temu pa ima tvoj gospod samo delno prav. Kajti ko boš dodobra osvojil to poglavje, potem doma temeljito razišči svoje kompozicije. Opažam, in prepričan sem, da boš v njih naletel na več kot preveč odvrtnih napak, četudi je njihova narava lahko še tako harmonična. Poglejva si raje konkretno 4 četverce ali 16 taktov, npr.

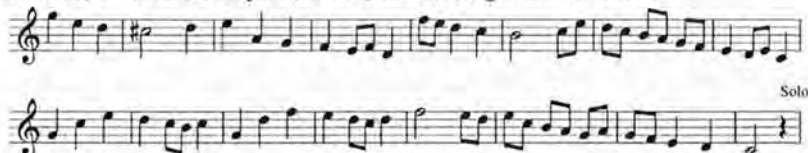


**Disk.** Šele zdaj vidim, zakaj se v men. ponavadi zahteva 16 taktov: ta red namreč že tiči v naši naravi.

**Učit.** Zdaj bom napisal začetni tutti\*, tako rekoč za koncert, s 34. takti, npr.



Polovica, hočem reči zadnjih 16 taktov, bi se lahko glasila tudi takole:



ali po ○.

**Disk.** Dobro. Ampak: ali je pri 4., 8., 16. in 32. taktih upravičen 2/4 tempo in običajni ali 4/4 takt?

**Učit.** Brez dvoma. Sosledje taktov mora ostati urejeno. Glej, prva dva primera ti želim predstaviti v 2/4 tempu:

\* V koncertu, ariji itd. so *tutti* odseki tudi v sredini in na koncu. Besedo *tutti* (vsi), ki se razlikuje od besede *solo* (sam), bom večkrat uporabljal namesto izrazov: tema, preambulum, preludij ipd. Beseda *ritornello*, iz *ritornare* (zaobrniti se ali obrniti se nazaj), ima svoj izvor v starih arijah, katerih melodijo so sprva igrali z glasbili, nato košček odpeli in ponovno z glasbili zaigrali prejšnje in tako večkrat nizali drugo za drugim. Enako izmenjevanje se le še kdajpakdaj sliši v vinarijah ali pivnicah. Pri današnjih arijah se uporablja izraz *da capo* (od začetka) ali, če se ponovitev ne začne čisto na začetku, izraz *dal segno* (od znaka naprej), ki se ga napiše včasih §, včasih drugače, in sicer po želji posameznika § ali *fin al segno*, ali tudi samo *al segno* (do znaka), ki je ponavadi takšen ∩ ali takšen ☺, pomeni finale ali konec arije. Tega *fino* ali *fino al segno* ∩ ni treba posebej izpisati, znak ∩ povsem zadošča, če ne pride do česa novega.



und das beste Beispiel mit 16. Tacten.



Disc. Aber horche! wenn ich dieses Beispiel mit dem gemeinen, oder  $\frac{4}{4}$  Tempo aufsehe, so kommen ja in allem nur 8. Tacte heraus, 1. Ex.



Præc. Du mußt aber nicht so, sondern in dem gemeinen Tacte allzeit zählen, als wenn es  $\frac{2}{4}$  Tempo\* wäre, sonst würdest du dadurch mehr verwirrt als klug werden. Welches du dir so gut merken mußt, als wenn dir der Herr selbst gesagt hätte. Ich will dir daher, zu größerer Erläuterung, das letzte Beispiel des  $\frac{3}{4}$  Tacts\*\* mit seinen 32. Tacten in den allgemeinen Tact\*\*\* übersehn, wie folgt:



\* Tempo auf deutsches Zeit, denn ein Tact von  $\frac{3}{4}$  dauert längere Zeit als ein Tact von  $\frac{2}{4}$ . Es sey denn, daß einer aus Spaß zu  $\frac{3}{4}$  Largo, und zum gemeinen Presto setzet.

\*\* Zu diesem Tacte sehn einige noch das Wort Trüppel, und sagen:  $\frac{3}{4}$  Trüppel, vielleicht zum Unterscheide des  $\frac{2}{4}$  oder  $\frac{3}{8}$  Trüppels, oder Tactes. Einige andere haben wohl gar sagen hören:  $\frac{3}{4}$  Trüppel, welches so abgeschrieben ist, als wenn man in ein und andern Orten den gemeinen\*\*\* (tempo ordinario) einen schlechten Tact nennet, als wenn es nicht so gut



in drugi primer s 16. takti.



Disk. Toda prisluhni! Če ta primer postavim v običajni ali 4/4 tempo, dobim 8 taktov, npr.



Učit. Vendar ti ni treba narediti tako, temveč v običajnem taktu vedno šteje, kot bi bil 2/4 tempo\*, sicer te bo bolj zmedlo kot pa spametovalo. Na to moraš paziti tako dobro, kakor če bi govoril s tvojim gospodom. Zavoljo večje jasnosti ti bom zadnji primer v 3/4 taktu\*\* z 32. takti prestavil v običajni \*\*\* takt takole:



\* Tempo pomeni čas, saj takt 4/4 traja dlje od 2/4 takta. Kakor če bi kdo za šalo iz 2/4 *larga* postavil običajni *presto*.

\*\* Temu taktu nekateri rečejo tudi tridobni, in pravijo: 3/4 tridobni, morda zaradi razlikovanja s 6/4 ali 3/2 tridobnega takta. Nekatere sem celo slišal govoriti: 2/4 tridobni, kar je tako neslano, kakor na določenih mestih o običajnem.

\*\*\* (Tempo ordinario) šibek [schlecht: slab] takt, kakor da bi ta ne bil tako dober kot drugi.



Dieses Tutti, oder Anfangs Thema besteht freylich wohl in 32. Tacten, allein ich habe, von einer Reihe Gesanges zur andern, nur immer 8. Tacte gezählt. Zudem so unterscheiden sich ja 8. von andern 8. Tacten ganz vernemlich, es sey gleich durch die Absätze oder Cadenz, wie hier zu sehen und zu hören ist. Sonst müßte man in einem Concert u. s. f. oft hundert und mehr Tacte nach einander zählen, welches gewiß eine sehr drückende Ungeschicklichkeit zu nennen wäre.

Dile. Mein Herr hätte mir diesen Vortheil gewiß nicht vertraut, denn er ist in dergleichen Sachen sehr hartleibig. Aber hätte ich nicht währenden 32. Tacten zugleich auch 8. Vierer, nämlich anstatt der 4. Achter, zählen können?

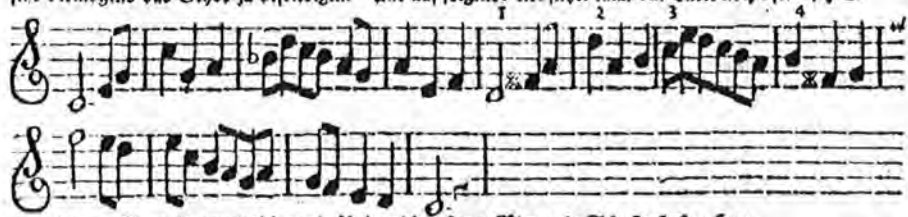
Prac. Freylich, das wäre noch bequemer. Und ich hätte geglaubt, dem Gehör könne die Vierer ohne vieles Zählen schon unterscheiden.

Dile. Wenn ichs nur weiß. Jetzt will ich 1. Vierer nach einander, oder 12. Tacte versuchen, ungeachtet sie, deinem Vorgeben nach, keinen so ordentlichen Wohnsitz in unserem Körper haben, als wie 8, 16, und 32. Tacte.



Es ist wahr; der vorletzte Vierer hier scheint just, als wenn er mit Gewalt hinein gesteckt wäre worden. Es würde besser klingen, solchen gar weg zu lassen. Darf man sodann diese dreyfache Ordnung nienal sehen?

Prac. Ey warum nicht? So oft es dir über O beliebt. Denn ein Vierer ist an und für sich selbst sehr vernünftig das Gehör zu befriedigen. Und auf folgende Art sieht man 12. Tacte noch öfters, 1. C.



Dile. Sey nicht ungeduldig; mir scheinen die ersten 2. Vierer ein Schusterstück zu seyn. Prac. Ich habe dir aber erstern gesagt, daß, weil nur 2. Zwepfer dem gedachten Liedlein ähnlich sind, man 1. folgende Vierer bisweilen selbst in Compositionen berühmter Meister antrifft. Du kannst sie nach der Hand meinetheils ändern oder gar ausmerzen; mir gefallen sie eben nicht gar so übel.

Dile. Sonst gefiel mir dieses Exempel schon besser als das meinige, und ich weiß doch nicht warum?

Prac. Darum, weil hier der mittlere oder vorletzte Vierer gleichsam nichts anders ist als eine Wiederholung. Ich will dir aber die Wiederholung noch deutlicher zeigen, 1. C.



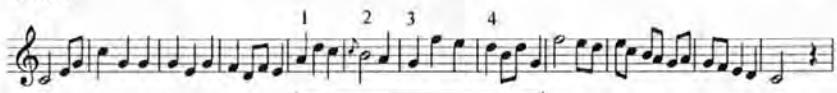


Ta tutti ali začetna tema ima 32 taktov, vendar sem za vsak spev štel vedno po 8 taktov. Poleg tega se med seboj odseki povsem jasno razlikujejo, najsi po odstavkih ali kadenci, kakor je tu videti in slišati. Sicer bi moral v koncertu ipd. naštevati po sto in več taktov drugega za drugim, kar bi bilo treba gotovo označiti za dolgočasno nerodnost.

**Disk.** Moj gospod mi te prednosti zagotovo ne bi zaupal, saj je pri teh rečeh precej zaprt. Toda, ali ne bi mogel namesto teh 32 taktov šteti tudi 8 četvercev ali 4 osmerce?

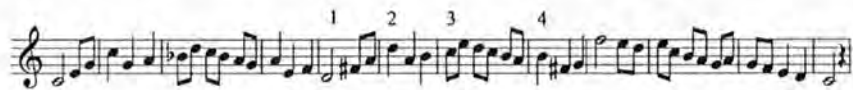
**Učit.** Seveda, to bi bilo lažje. In verjel bi, da lahko sluh razlikuje četverce brez veliko štetja.

**Disk.** Ko bi le vedel. Zdaj bom poskusil nanizati drugega za drugim 3 četverce ali 12 taktov, ne glede na to, kot praviš, da nimajo tako urejenega bivališča v našem telesu kot 8, 16, ali 32 taktov.



Res je, predzadnji četverec se zdi na tem mestu prisiljen. Bolje bi zvenelo, če bi ga opustil. Potemtakem se tovrstni trojni red ne sme nikoli uporabljati?

**Učit.** Hej, zakaj ne? Kolikor ti drago s ☉. Kajti četverec je na in po sebi zelo zmožen zadovoljiti sluh. In na tak način je 12 taktov mogoče najti še pogosteje, npr.



**Disk.** Ne bodi nestrpen; prva dva četverca se mi zdita mašilo.

**Učit.** Vendar sem ti že včeraj dejal: ker sta samo 2 dvojca podobna zamišljeni pesmici, se 2 tako vzpenjajoča četverca včasih znajdeti celo v kompozicijah znamenitih mojstrov. Zavaljo mene ju lahko s svojo roko spremeniš ali sploh črtaš; meni se ne zdita tako slaba.

**Disk.** Sicer mi ta primer bolj ugaja od mojega, čeprav ne vem, zakaj.

**Učit.** Zato, ker srednji ali predzadnji četverec ni nič drugega kakor ponovitev. To ponovitev ti pokažem še bolj nazorno, npr.





Mit kurzem, ich erlaube dir, nebst der vorgedachten besten Ordnung, auch allezeit 12, 20, und 24 Tacten nach einander zu setzen, und 2. davon, oder (was noch leichter ist) 4. zusammen zu zählen. Was die Wiederholungen anlangt, so verhindern sie die gute Ordnung keineswegs, sondern befördern dieselbe vielmehr, ja sogar die Dreyer, Fünfer, Siebner und Neuner können dadurch sehr nützlich gemacht werden.

Disc. Warte, ich muß von meinem Herrn was aussagen, so ich dieser Tagen bey ihm gesehen habe. Es scheint mir ein wenig ich weiß nicht wie:

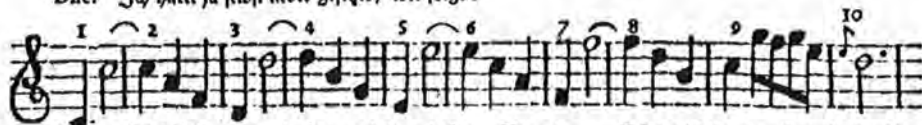


Præc. Und dein Herr hat sich unterstanden zu sagen, daß ein gutes Naturel allein hinlänglich sey, und alles ersezen könne? Glaube mir, ich will lieber einen guten polischen Rock hören, als eine solche Unordnung.

Disc. Er hat doch in seinem Leben viel tausend musikalische Stücke gemacht.

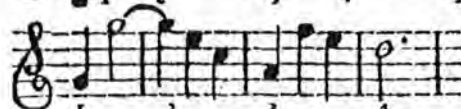
Præc. Und wirklich nur etliche Millionen Fehler.

Disc. Ich hätte ja selbst lieber gesehen, wie folgt:



Præc. Dies ist kaum um ein Lumpenbüßgen besser. Denn bey 10. Tacten bleibt annoch ein halber Vierer übrig.

Disc. So will ichs mit 3. Vierern oder 12. Tacten versuchen, auch allezeit 4. davon zusammen zählen, 1. E.



Præc. Das geht an. Jedoch wäre ein Achter \* viel natürlicher, deutlicher, und folglich weit besser, 1. E.



Disc. In der That, ich fühle innerlich, daß mir bey diesem Achter viel leichter geschieht. Ich glaube, mein Herr hat diesen Gang nur aufgesetzt, weil der Bass artig mit abwechselte; welcher, so viel ich mich erinnere, umgekehrt so lautet:



Præc. (Erstaunliche Geldentbar!) Man könnte dem Basse unterweilen wohl etwas zu Gefallen thun. Allein ein Zuhörer bekümmert sich wenig darum; er merkt nur auf den Gesang \*\*; und daher ist es nemal ratsam, die Ordnung blindlings zu überschreiten.

Disc. Ich kann das von meinem Herrn gar nicht begreifen. Denn meine Frau die Schulmeisterin lobt ihn über den grünen Klee, wenn sie bey andern Weibern in Gesellschaft ist. Sie weiß ihn so geschickt zu erheben, und andere Componisten so klein herunter zu machen, daß man glauben muß, er könne unmöglich etwas gleichen haben.

Præc. Das bringt die schuldige Treue mit sich. Ein solcher Mann ist glücklich, und brauchet nur halb so viel zu versichern, als einer der ledig ist.



Skratka, poleg poprēj razloženega reda dovolim vedno sestavljati tudi 12, 20 in 24 taktov drugega za drugim in skupaj po 3 ali (kar je še laže) 4 med njimi. Kar zadeva **ponovitve** pa: **te nikakor ne preprečujejo dobrega reda, temveč ga veliko bolj krepijo**, in celo trojec, peterec, sedmerek in deveterek zmorejo biti prijetni.

**Disk.** Počakaj, še nekaj ti pokažem od mojega gospoda, kar sem videl zadnje dni. Malo znano se mi zdi:



**Učit.** In tvoj gospod si je drznil reči, da samo dobra narava lahko nadomesti vse? Verjemi, da bi raje poslušal poljskega kozla, kakor tak nered.

**Disk.** Toda v življenju je napisal več tisoč glasbenih del.

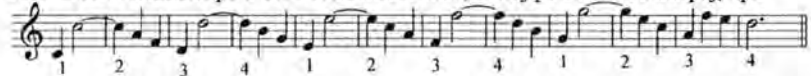
**Učit.** In morda samo nekaj milijonov napak.

**Disk.** Sam bi raje napisal takole:



**Učit.** To je samo za drobec bolje. Kajti pri 10. taktu ostaja še polovica četverca nenapisana.

**Disk.** Potem bom štel po 3 četverce ali 12 taktov, vselej po štiri takte skupaj, npr.



**Učit.** To bi šlo. Vendar bi bil osmerek\* veliko naravnejši, jasnejši in posledično boljši, npr.



**Disk.** Dejansko, globoko se zavedam, da se pri tem osmercu veliko bolje počutim. Verjamem, da je moj gospod sestavil ta potek samo zato, ker se bas z njim pridno izmenjuje, kar zveni, kolikor se spominjam, nekako takole:



**Učit.** (Presenečeno!) Z basi bi kdajpakdaj še mogli napraviti kaj všečnega. Vendar je to poslušalcu malo mar; opazi samo spev\*\*. Zato ni priporočljivo brez premisleka prestopiti red.

**Disk.** Tega pri mojem gospodu ne morem razumeti. Moja gospa šomoštrka v družbi drugih žena na vse pretege hvali gospoda. Tako spretno ga zna povzdigovati in druge komponiste pomanjševati, da verjameš, kako ne more imeti sebi enakega.

**Učit.** To prinaša s seboj kriva zvestoba. Tak mož je srečen in treba mu je razumeti le polovico toliko, kot tistemu, ki je samski.

\* Octonarius.

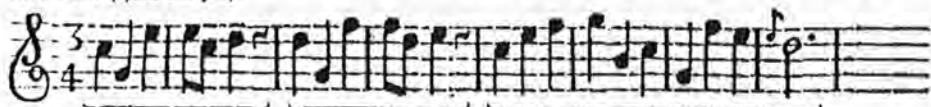
\*\* Na tem mestu pomeni: zgornji ali zunanji glas.

Dile. Ich habe neulich nicht alles, sondern nur folgendes gehört: „Märtyrisches Weib, sprach er zu „ih, du weisst ja nicht was in der Brust steckt. Die Lebensgeister nehmen mit der Zeit ab, fallen vom Fleisch, „und werden trüg und ungeschickt. Es ist freylich schmerzlich, wenn ein neuer Schmerzer über dich herkommt, „und mit seinen lebhaften und flüchtigen Gedanken denen, die nur nach Veränderungen schnappen, besser ge- „fällt, als unser inner. Ich werde ohnehin kaum mehr 15. oder 16. Jahre leben. Demnach mag es auf der „Welt mit der lieben Musik munterer über, drüber und drunter gehen.

Præc. Den Herr ist mehr als zu sorgfältig. Wenn ich wüßte, daß du die 4., 8., 16. und 32. Tacte, welche unter allen die vollkommensten sind, so wohl verstündest, und dich zugleich auf dein Gehör verlassen könntest, so wollte ich den Zweyern bisweilen annoch einen kleinen Plag vergönnen.

Dile. Das wäre mir herzlich lieb. Aber wie?

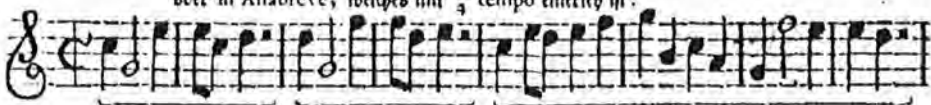
Præc. Nimm, ich erlaube dir all diejenigen Zweyer zu nennen, die wir gestern bey den Men. so genennet haben: schaue nur 1. Er.



oder in  $\frac{2}{3}$  tempo.



oder in Allabreve, welches mit  $\frac{2}{3}$  tempo eintrifft ist:



oder im gemeinen Tacte.



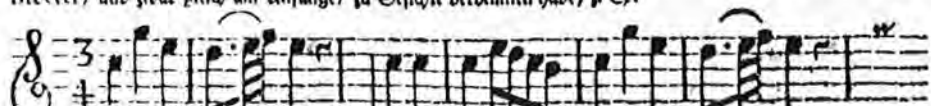
oder wenn in der Mitte eine Clausel  $\sharp$  zu stehen kommt:



Und im  $\frac{2}{3}$ , Allabreve, oder gemeinen Tacte das nämliche.

Dile. Ich will doch lieber, anstatt 2. Zweyer, heimlich einen Vierer zählen, damit ich lauter Vierer habe. Sonst könnte ich bisweilen leicht verirrert werden.

Præc. Du thust wohl; denn ich mache es auch so. Jedoch wird oft mitten in einem Gesange ein Zweyer von dem Vierer abgetrennt, eingetheilt und gleichsam verschlungen; dessen zurück bleibender Zweyer oder gereisener Camerade gewöhnlich für keinen Vierer gegolten kann werden, welches ich dir weiterhin im Exempel zeigen will. Anbey muß ich dir vertrauen, daß ich unlängst in einer NB. guten Composition einen einzigen Zweyer, und zwar gleich am Anfange zu Gesichte bekommen habe, 1. Er.



Andante.



**Disk.** Pred kratkim sem od vsega ujel samo tole: "Zmešana ženska," ji je govoril, "nič ne veš o glasbi. Življenjske moči jemlje čas, meso razpada, se leni in postaja nerodno. Seveda je hudo, ko kak nadut nov packač in s svojimi živahnimi in ubežnimi mislimi, ki hlastajo za spremembami, poslušalcem ugaja bolj od nas. No, itak bom živel še kakih 15 ali 16 let. Potem se z ljubo glasbo na svetu zaradi mene lahko zgodi kar koli."

**Disk.** To bi mi bilo resnično ljubo. Toda, kako?

Učit. Pazi, za dvojce ti dovolim imenovati vse tiste, ki sva jih včeraj pri men. imenovala tako; samo poglej, npr.

ali v 2/4 tempu

ali v alla breve, kar je enako kot 2/4 tempo

ali v običajnem taktu

ali ko v sredini nastopi klavzura

ali v alla breve, kar je enako kot 2/4 tempo

ali v običajnem taktu

ali ko v sredini nastopi klavzula

**In enako v 2/4, alla breve ali običajnem taktu.**

**Disk.** Vendar bi raje namesto 2 dvojcev potihem štel četrverca, tako da bi imel samo četrverce. Sicer bi se zlahka zmedel.

Učit. Prav imaš; tako bom napravil. Vendar se dvojec pogosto sredi speva loči od četverca, razmeji in tako rekoč preplete z njim; zaostajajoče dvojce ali nekdanje sodruge je gotovo mogoče šteti za dvojce, kar bom v nadaljevanju pokazal s primerom. Zaupati pa ti moram še, da sem pred kratkim v NB. dobrega skladatelja dobil pred očmi samo en dvojec, in sicer na začetku, npr.

Andante.

The first system of the musical score is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo marking 'Andante.' is placed below the staff. The melody consists of several measures, including a triplet of eighth notes marked with a '3' above them. The system ends with a double bar line.

Disc. Ist es denn gut?

Præc. Freylich. Der Kenner ist es recht ein Ausgesuchtes. Du wirst aber hoffentlich merken, daß der Zweyer durch den nachfolgenden Vierer gleichsam verbessert wird, weil die letzten 2. Tacte des Vierers den ganzen Zweyer \* wiederholen, sich an:



Es dürfen wohl auch nur die letzten Tacte eine Ähnlichkeit \* mit einander haben, 1. Ex.



Beide Exempel in dem gemeinen Tacte:



Das  $\frac{2}{4}$  und Allabreve-Tempo kannst du nach Gelegenheit selbst darnach einrichten.

Disc. Ganz wohl. Allein kann ein Zweyer vorne stehen, so wird es hintenher auch nicht verboten seyn, 1. Ex.

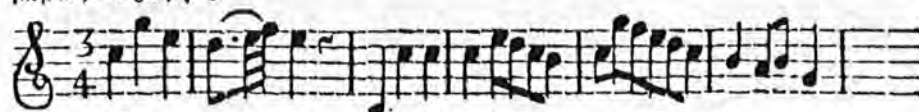


Præc. Es ist freylich nicht verboten. Du bist sehr scharfsinnig; mir redte diese schöne Anmerkung nicht begegnet. Und wenn man zu dem nämlichen Zweyer + piano setze, so könnte er einen ordentlichen Wiederhall \* vorstellen.

Disc. Das redte mir auch nicht gleich begegnet. Ubrigens klingen die vorigen Zweyer in meinen Ohren so gezwungen, als die 2. Ich weiß wohl, daß man sie, so heutzutage sie immer seyn mögen, auch inmitten eines Gesangs als eine süße Clausel würde gebrauchen können. Allein von mir in zwanzig Jahren nur etwa einmal; mit Tempo Presto, oder Allegro die Zeit meines Lebens vielleicht keinmal. Mein, was hilft der Zweyer? Der Gesang wäre ja ohne diesen vollkommen gewesen, 1. Ex.



Præc. Folgende Art, wo der Vierer mit dem Zweyer ganz und gar keine Ähnlichkeit hat, würde ich selbst nicht billigen, 1. Ex.



Disc. Ich glaube es, das sind ganz und gar Noten ohne Sinn und Verstand.

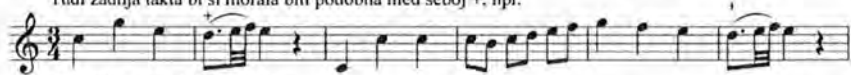
Præc. Aber warum willst du dich lang über den zuvor erklärten Zweyer aufhalten; ich habe ja schon oft von einem oder andern Meister NB. einen einzigen Tact einschreiben oder wiederholen + sehen, 1. Ex.

**Disk.** Je to potemtakem dobro?

**Učit.** Seveda. Za poznavalce je to izbrano. Upam pa, da boš opazil, da je dvojec obenem izboljššan zaradi sledečega četverca, kajti zadnja takta četverca prinašata ponovitev celotnega dvojca +, poglej:



Tudi zadnja takta bi si morala biti podobna med seboj +, npr.

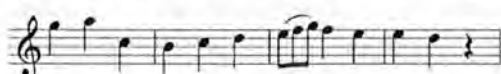
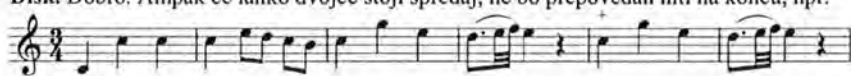


Oba primera v običajnem taktu



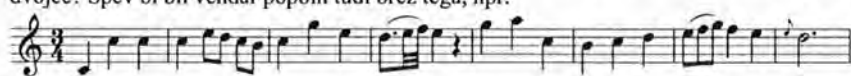
2/4 in alla breve tempo si lahko ob priliki narediš sam.

**Disk.** Dobro. Ampak če lahko dvojec stoji spredaj, ne bo prepovedan niti na koncu, npr.



**Učit.** Seveda ni prepovedan. Zelo bistroumno. Meni ne bi padla na misel ta lepa pripomba. In če bi navedenemu dvojcu + pripisal piano, bi si mogel predstavljati spodoben odmev\*.

**Disk.** Tega se pa ne bi domislil. Sicer mi v ušesih zvenita prejšnja dvojca tako prisiljena, kot ta. Vem, da sta uporabna kot sladka klavzula, najsi še tako srčkano, tudi sredi speva. Toda meni samo nekajkrat v dveh letih, s tempom presto, ali allegro pa nikoli. Le kaj pomaga dvojec? Spev bi bil vendar popoln tudi brez tega, npr.



**Učit.** Naslednjega načina, kjer četverec nima nobene podobnosti z dvojcem, ne bi sprejel, npr.

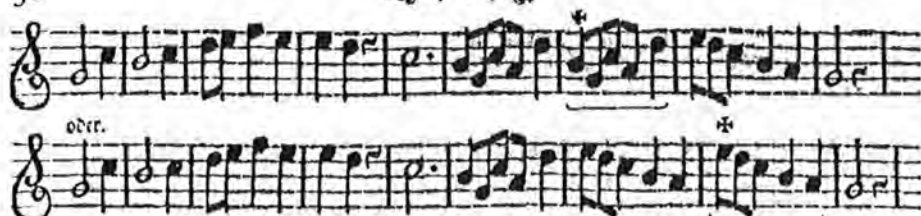


**Disk.** Verjamem, da so te note povsem nesmiselne in nerazumljive.

**Učit.** Toda zakaj hočeš na dolgo in široko razpredati o popre razloženih dvojcih, saj sem vendar pogosto pri enem ali drugem mojstru videl dodan ali ponovljen + en sam takt, npr.

\* Eho. Vendar se s tem redkokdaj kaj komponira, ker je to posnemanje bodisi premlado bodisi preveč staro.





Und dieses bald am Anfange, bald in der Mitte, oder am Ende. Mit kurzen über ○.

Dile. Verzeihe mir! wenn nicht vielleicht ein ungerühmter Firt zu einer Arie u. s. f. hinstreuen es erheischt, so wird sich ein vernünftiger Dilekantis gewiß ewig dieser seltenen Schönheiten begeben.

Præc. Sey doch nicht so wunderlich, du wirst mit der Zeit in der Composition noch weit andere schöne Seltenheiten einsehen und selbst erfinden müssen lernen. Deut zu Tage sucht man alles hervor: Krümmen und Geraden, Jung und Altes, ja die häßlichsten Dinge können die schönsten Gesänge herausschaffen. Es kommt hauptsächlich nur auf eine gute Ausführung an.

Dile. Ich glaube es, wenn man erstlich alle tausend und tausend Sachen versteht, die zur Ausführung gehören. Mit Jung und Altes hast du mich auf einen alten Autor erinnert. Er heißt Musurgia P. Kircheri. Mein Herr macht gar viel Ruhmens von ihm, und wünschet, daß ich nur bald lateinisch verstünde, um seinen Text zu können.

Præc. Dem Herr wird eben so wenig darinnen gefunden haben, als ich.

Dile. Das kan gar leicht seyn. In Urbschlacht lesen ihrer zwey schon 4. Jahre daran, und sie componiren doch noch nichts.

Præc. Solchen Leuten, welche die Zeit mit nichts anders zu vertreiben wissen, können dergleichen Mühsal gar nicht schaden. Denn Müßiggang ist aller Laster Anfang. Er war zu seiner Zeit ein berühmter Mathematicus. Wenn er die Composition verstanden hätte, so würde er der musikalischen Welt gewiß große Dienste geleistet haben. In seinem geringsten Willen hat es zum wenigsten nicht gefehlet. Ich habe seine Schriften durchblättert, und endlich doch ein Blatt gefunden\*, so wir zu unserm Vorhaben eben auch brauchen werden können.

Dile. Er wird doch verstanden haben, was zum Ex. ein Dreyer sey.

Præc. Nein. Aber ich will dies sagen. Mercke, ein Dreyer rühret wegen seiner Ungleichheit der Tacte unser Gehör ganz unvernünftig und außerordentlich. Er kommt nur gleichsam vor, als wie etwan ein Mensch, von dem man sagt, er habe um einen Zwinkel zuviel. Daher scheint er durchdringend, ausnehmend, artig und scherzhaft zu seyn. Er muß aber allezeit von seinem Bespame begleitet werden. Welche 2. Dreyer sodann nach Belieben als ein Sechser \*\*\* können angesehen werden, 1. Ex.



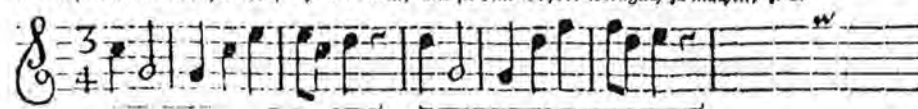
Dile. Ist nun ich auf einmal klug. Ich weiß alle deutsche Tänze auswendig, welche in unserer Bierstube aufgespielt werden. Wenn etwan einer kommt mit 2. Viereern, so sind die Leute zwar lustig, aber doch ein wenig ernsthaft dabei, so bald sie aber einen hören mit 2. Dreyern, so fangen sie alle zu springen an, als wenn sie unsinnig wären. Ich will dir nur geschwind etliche davon, sowohl mit Trippel als viereeligen Tacte, beifügen, 1. Ex.



Præc. Mein, höre auf! Und kannst du dich wohl bey dergleichen Wütereien einfinden?

Dile. Ja, ich muß manchmal mit meinem Herrn gehen; da läßt er wir entweder einen Schoppen Bier, oder ein Weizen Brandwein einschenken.

Præc. Noch jeiner \*\*\*\*) Wohl recht ein gottloser Schulmeister! Du mußt nicht etwan glauben, daß die Dreyer just dahin gehören: man kann sie zu was besserem anwenden. Denn zwey Dreyer können am Anfange eines jeden musikalischen Stückes gesetzt werden, es muß aber unmittelbar ein Vierer darauf folgen, um denselben unnatürlichen Wesen zu verdecken, und sie dem Gehöre erträglich zu machen, 1. Ex.



triel

\* In arithmetica. \*\* In arte magna. \*\*\* Serenus. \*\*\*\* A bene maiori discit arare minor.





In to včasih na začetku, včasih na sredini ali na koncu. V kratkem, s ☉.

**Disk.** Oprosti mi! Če morda zmedeno besedilo kake arije ipd. včasih tega ravno ne terjajo, se bo razumen diskantist gotovo za večomaj odpovedal tej redki lepoti.

**Učit.** Ne bodi no tako čudaški, sčasoma boš videl v kompoziciji še veliko drugih lepih redkosti in se jih boš moral naučiti iznajdevati. Dandanes se zelo veliko išče; zavito in ravno, mlado in staro, celo grdi postopki lahko spravijo skupaj najlepše speve. Vse je odvisno samo od dobre izvedbe.

**Disk.** Verjamem da je tako, ko človek dojame tisočero stvari, ki sodijo k izvedbi. Z mladim in starim si me spomnil na starega mojstra. *Musurgia* se imenuje knjiga p. Athanasiusa Kircherja. Moj gospod mu izkazuje veliko časti in želi, da bi kmalu razumel latinsko, da bi ga mogel brati.

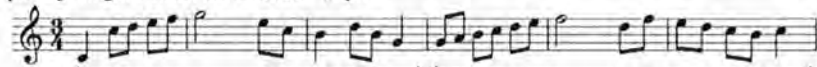
**Učit.** Tvoj gospod bo v njem našel enako malo, kot sem jaz.

**Disk.** Zelo verjetno. V Urbstadtu se ga nekateri učijo 4 leta in vendar nič ne komponirajo.

**Učit.** Takim ljudem, ki ne znajo časa preganjati z ničimer drugim, podobne knjige ne morejo škoditi. Kajti brezdelje je začetek vseh pregreh. On\* je bil v svojem času znamenit matematik. Če bi se spoznal na kompozicijo, bi gotovo zelo veliko prispeval h glasbenemu svetu. Njegovi naklonjeni volji vsaj nič ni manjkalo. Njegove spise sem prelistal in nazadnje našel stran\*\*, ki jo lahko uporabiva tudi pri najinem pouku.

**Disk.** Saj bi bil vendar razumel, kaj je npr. trojec.

**Učit.** Ne. Vendar ti povem. Bodi pozoren, trojec gane naš sluh nedvoumno in zelo zaradi lihosti taktov. Nastopi kot denimo človek, o katerem se reče, da je za ped prevelik. Zato se zdi prodoren, izjemen, ljubeč in šaljiv. Vendar ga mora vedno spremljati njegov par. To sta lahko 2. trojca, ki jih je po želji mogoče videti kot šesterec\*\*\*, npr.



**Disk.** Posvetilo se mi je! Na pamet znam vse nemške plese, ki jih igrajo v naši pivnici. Če pri kaki kdaj pride do 2. četvercev, so ljudje sicer veseli, vendar hkrati tudi nekoliko zadržani, kakor hitro pa slišijo 2. trojca, začnejo nemudoma poskakovati, kakor da bi bili ob pamet. Takoj ti zapišem enega od njih, tako v tridobnem kot štiridobnem taktu, npr.

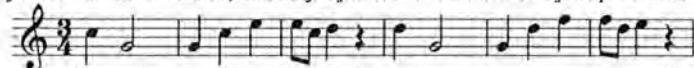
*Allegro*



**Učit.** Ojoj, nehaj! In ti se lahko vživiš v tako besnenje?

**Disk.** Ja, včasih moram tjakaj z mojim gospodom, kjer nam privoščijo polič piva ali kozarček žganega.

**Učit.** (Še lepše.\*\*\*\*) Pravcati brezbožni šomošter! Ne smeš verjeti, da je trojce slišati samo tam: uporabljajo se za kaj boljšega. Kajti dva trojca lahko stojita na začetku vsake skladbe, toda neposredno jima mora slediti četverec, da zakrije njuno nenaravno bistvo in ju napravi znosna ušesu, npr.



\* *Immortalis nominis Kircherus.* \*\* *In arte magma.* \*\*\* *Sexarius* \*\*\*\* *A bove majori discit arare minor.*



Vierer.

welchen Vierer man auch wohl wiederholen kann, weil der vorhergehende in 2. Dreyer getheilte Sechser stark genug ist, zwey Vierern das Gegengewicht zu halten. Du wirst es in mehreren Compositionen sehen.

Dise. Das ist gut. Ausserdem habe ich schon anfangen wollen, einen solchen Sechser immer nur für einen wappeten Vierer zu achten. Warte, ich will dich Exempel nun selbst in den gemeinen Tact übersetzen, und nach dem Sechser, weil es willkürlich ist, den Vierer zugleich wiederholen, wie folgt:

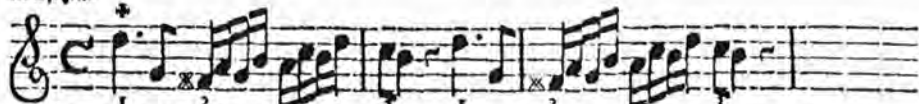


Mit  $\frac{2}{4}$  tempo ist es ohne dich so begreiflich und leicht, daß es sich nicht der Mühe verlohnt, die Jeder einzutun. Nur weiter!

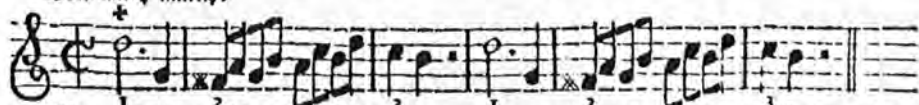
Præc. Es können demnach 2. Dreyer auch in der Mitte als eine Clausel + angebracht werden, s. E.



Ich will dir, um nicht weitausläufig zu seyn, nur die einzige Clausel in den gemeinen und Allabreve- Tact übersetzen.



Oder mit  $\frac{3}{4}$  einersley:

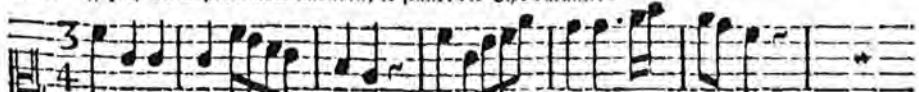


Dise. Weil ich nun sehr wohl begreife, wann, wo, und wie oft ein gespaltener Sechser könne angebracht werden, so wird mir doch zum Ueberfluß erlaubt seyn zu fragen, ob man nicht manchmal gar drey Dreyer hinter einander setzen dürfe?

Præc. Meines Erachtens, lieber vier als drey. Denn ein Dreyer ist, den Tacten nach, ungleich: drey Dreyer sind ihrer Zahl nach ebenfalls ungleich, mithin ist die Unähnlichkeit verdoppelt, und ohne Zweifel widerwärtig. Ich habe auch, was mein wenigstes Wissen anlangt, bey den besten Meistern kaum ein einziges Exempel davon gesehen. Inmittenst muß ich dir erzählen, daß ich vor 2. Jahren eine Arie hörte, welche durch aus (die Cadenzen und einige Absätze ausgenommen) mit Dreyern angefüllt war, und doch von den Musikern sehr gepriesen wurde.

Dise. Da wüßte ich recht begierig zu wissen, ob vielleicht der Text den nämlichen Meister dazu veranlaßt, oder ob er mit allem Fleiße so gesetzt habe?

Præc. Ich glaube, eines sowohl als das andere. Ich will dir geschwind etliche Tacte der Singstimme davon aufsetzen, du mußt dir aber einbilden, es stünde der Text darunter:





in ta četverec je mogoče ponoviti, ker je predhodni šesterec, razmejen na dva trojca, dovolj krepak, da vzdrži protiutež dveh četvercev. To boš videl v več kompozicijah.

**Disk.** To je dobro. Sicer pa sem želel začeti šesterec vselej šteti za nekakšen odebeljeni četverec. Počakaj, ta primer prestavim v običajni takt in po poljubnem šesterec takoj ponovim četverec, takole:



Z 2/4 tempom je to tako doumljivo in lahko, da je poplačan trud namakanja peresa v črnilo. Naprej! Učitelj. Torej sta lahko 2 trojca tudi sredi klavzule +, npr.



Da ne bom predolg, želim ti predstaviti samo eno klavzulo v običajnem alla breve taktu.



**Disk.** Ker zdaj dobro razumem, kdaj, kje in kako pogosto je mogoče napisati razmejeni šesterec, naj še vprašam, prosim, ali je včasih dovoljeno napisati tri trojce zapored?

**Učit.** Če vprašaš mene, raje štiri kot tri. Kajti trojec je po taktu lih: trije trojci prinašajo prav tako liho število taktov, saj je lihost potrojena in tako brez dvoma odbijajoča. Kolikor malo vem pa lahko rečem, da tudi pri najboljših mojstrih skorajda ni niti enega samega takega primera. Povedati pa ti moram, da sem pred dvema letoma slišal arijo, ki so jo vseskozi sestavljali sami trojci (razen kadenc in nekaterih odstavkov). Kljub temu so jo poznavalci glasbe zelo cenili.

**Disk.** Prav zelo rad bi vedel, ali je skladatelja te arije morda k temu napeljevalo besedilo ali se je sam tako potrudil?

**Učit.** Verjamem da tako eno kot drugo. Takoj ti napišem nekaj taktov pevske linije, ti pa si moraš predstavljati, da je besedilo podloženo:



1 2 3 4 w

Abfag.

1 2 3 4 &c.

Cadenz.

1 2 3 w

Abfag.

1 2 3 w

Cadenz.

Er fürchtete vielleicht, das Gehör gar zu unwillig zu machen, wenn er anstatt der Vierer die Dreyer beybehalten hätte, wie i. Ex.

Disc. Eine angenehme Vocal-Stimme mag freylich wohl im Stande seyn, dergleichen Ungleichheiten gleichzumachen und zu verfühlen, allein mit Instrumenten redet es, glaube ich, viel gescheuter sich derselben zu enthalten.

Præc. Das ist eben keine Folge. Ich habe ja erst die vorige Woche eine Symphonie gehört, fast durchgehends mit Dreyern, und zwar mit  $\frac{3}{4}$  tempo, i. Ex.

Allegro.

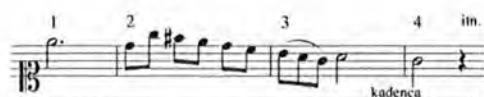
1 2 3 4 w

Abfag.

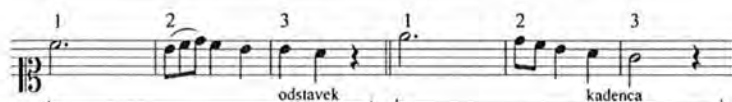
1 2 3 4 &c.

Cadenz.

Disc. Dieß scheint mir recht groteskhaft zu klingen. Der Vierer macht es ja mehr übel als auf: denn



Morda se je bal, da bi vznejevoljil sluh,  
če bi namesto četvercev zadržal trojce,  
kot npr.



**Disk.** Seveda je prijeten pevski glas v stanju zgladiti tovrstna neskladja in jih osladiti. Menim pa, da bi se z instrumenti držal veliko bolj previdno.

**Učit.** To ni prav noben sklep. Še pred nekaj tedni sem slišal simfonijo, skorajda v celoti sestavljeno iz trojcev, in sicer v 2/4 tempu, npr.



**Disk.** Zveni prav čudško. Četverec naredi več slabega kot dobrega, kajti sicer bi ga mogli šteti za običajni tridobni takt, npr.





Prac. Allein so rothe es nur was allgemeines, und nichts absonderlich ausgesuchtes.  
 Disc. Es wird aber wohl genug seyn, wenn ich alle Jahr nur einmal mit einem so verzweifelten Auges  
 suchen aufgetreten komme. Von den Viereen lasse ich mich gewisslich nicht mehr abwendig machen.  
 Prac. Du hast Recht. Jedoch werde ich dir hoffentlich erklären dürfen das, was ich bisweilen von  
 guten Meistern gehört habe.  
 Disc. Und wie weiter?

Prac. Das letzte Allegro  $\frac{3}{8}$  dieser Sinfonie fing zwar mit ordentlichen Viereen an, doch hörte man  
 bald darauf wieder einen rauschenden Gang 7. mit Dreyern, 1. E.



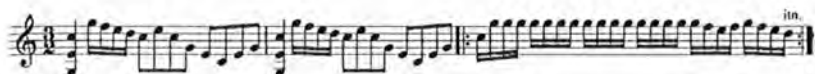
welchen Gang 7. man gegen dem Ende zu, wie gewöhnlich, wieder hörte, 1. Er.



Disc. Jetzt besitz: 4 mich in einem  $\frac{3}{8}$  Allegro unlängst eben auch einen Schluß \* mit dergleichen  
 Dreyern gehört zu haben, 1. Er.







Učit. Ampak tako bi bilo izbrano samo kaj splošnega, nič posebnega.

Disk. Samo enkrat letno zadošča privleči na dan tako obupen izbor. Od četrcecev me gotovo nič več ne odvrne.

Učit. Prav imaš. Vendar upam, da ti bom mogel razložiti, kaj sem včasih slišal pri dobrih mojstrih.

Disk. In kako naprej?

Učit. Zadnji allegro 3/8 te kompozicije se je sicer začel z običajnim četrcecem, toda kmalu se je zaslišal bučni potek <sup>+</sup> s trojci, npr.



in postopek <sup>+</sup> se proti koncu, kot običajno, ponovno zasliši, npr.



Disk. Zdaj se spomnim, da sem v nekem 3/8 Allegru pred kratkim slišal sklep <sup>\*</sup> s takimi trojci, npr.



<sup>+</sup> Passaggio.

<sup>\*</sup> Kadenca.

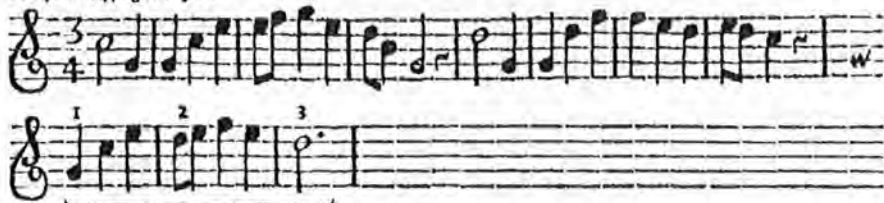
welcher so veränderte Schluß vorher in G gleicher Gestalt zu hören war.

Præc. Das weiß ich ohnehin. War aber doch der Anfang und das Ubrige mit ordentlichen Viereern durchgeführt?

Disc. Sonder allen Zweifel. Weil mir alles sehr wohl gefiel; nur die einzigen Dreyer des hier angezeigten Schlusses ausgenommen, welche ich von einem Anfänger gesetzt zu seyn glaubte.

Præc. Du glaubtest zu viel oder zu wenig; denn das, was ein Discantist zusammen klaubet, kann man von dem, was ein Meister mit Vorsicht und Wissen entwirft, gleich von ferne so leicht unterscheiden, als wie die schwarze Farbe von der weißen.

Disc. Das will viel sagen. Ist fällt mir etwas bey, worum ich schon vor einer halben Stunde habe fragen wollen; nämlich, wie wolte es, wenn am Anfange 1. oder 2. Viereer gesetzt würden, und dann ein Dreyer nachfolgte? 1. E.



Præc. Du hast ja schon gehört, daß ein Dreyer allein nichts nütze sey.

Disc. Das gestehe ich. Er klingt auch nicht gut. Allein ich willigt die Instrumentalaut besetzt lassen. Wenn zum Exempel ein Text zu einer Arie just so gesetzt wolte, daß man nicht anders machen könnte?

Præc. So müßte man gleich wieder trachten, mit Viereern hinter ihn drein zu kommen.

Disc. Das weiß ich; um ihn nämlich zu verbessern.

Præc. Oder den Text sowohl als den Dreyer wiederholen. Ich will dir nur mit folgenden glatten Worten eine Gleichniß geben, nämlich: Wenn ich alles rechnen wollte, was ich von dir haben sollte, und auch fodern könnte, 1. E.



Ungeachtet man mit Wiederholungen der Worte \* und Wörter \*\*, die nichts sonderliches bedeuten oder ausdrücken, gern sparsam pflegt zu seyn.

Disc. Sofern aber der Dreyer am Anfange stünde, 1. E.



Præc. So müßte man ihn zur Noth stehen lassen.

Disc. Ich dachte aber, es könne durch die Wiederholung manchmal der Text selbst erhoben werden.

Præc. Das ist eine überaus schöne, und zu allen Zeiten nützliche Überlegung.

Disc. Ich meine so:



Præc. Ich verstehe dich wohl. Allein bey dem Worte, wenn ich haben wollte, kann ich dennoch keine Ursache zur Wiederholung finden.

Disc. Ja doch; die Wiederholung zeigt hier gleichsam eine Drohung an, gegen den der die Rechnung schuldig ist.

Præc. Diese Ursache ist gar zu schwach, und so dunkel, daß ich selbst nicht einmal dahin gedacht hätte. Doch

\* Die nämlich nur einige Noth bedeuten, laßt \* oratio. \*\* Hier ein jedes ins besondere angedeutet wird, sage grammatisch. Aber wegen ein Eingab selten den Unterschied davon weiß.

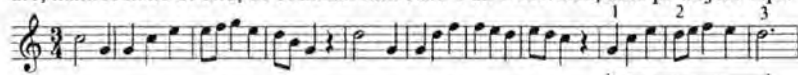
kjer je bilo slišati tako podaljšan konec kot je poprej oblikovani v G.

**Učit.** To tako in tako vem. Pa je bilo od začetka do konca izpeljano z urejenimi četverci?

**Disk.** Brez dvoma. Kajti vse mi je zelo ugajalo, razen nekaterih trojcev iz tu omenjenega sklepa, za katere verjamem, da jih je naredil začetnik.

**Učit.** Ali verjameš preveč ali premalo, kajti to, kar diskantist vrže na kup, je od tistega, kar mojster naredi previdno in z znanjem, mogoče razlikovati že na daleč, kakor črno barvo od bele.

**Disk.** To veliko pove. Spomnil pa sem se nečesa, o čemer sem te hotel vprašati že pred pol ure, namreč kako bi bilo, če bi na začetku stala 1 ali 2 četverca, nato pa trojec? Npr.



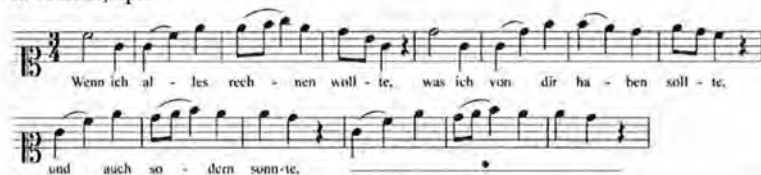
**Učit.** Saj si dobro slišal, da trojec sam ni od nobene koristi.

**Disk.** To priznam. Tudi ne zveni dobro. Vendar bi dal zdaj instrumentalno muziko na stran. Če bi na primer besedilo arije bilo narejeno tako, da bi ne mogli napraviti nič drugače?

**Učit.** Prizadevati bi si bilo treba, da bi s četverci prišli pod besedilo.

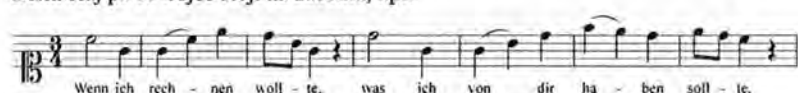
**Disk.** To vem, da bi ga namreč izboljšali.

**Učit.** Ponoviti je treba bodisi besedilo bodisi trojec. Pokazal ti bom podobo samo z naslednjimi neproblematičnimi verzji: Če bi vse računati želel, kar od tebe bi imel, in tudi hteti to bi smel, npr.



Kljub ponovitvam besede\* in besed\*\*, ki ne pomenijo ali izražajo nič posebnega, se z njimi ponavadi ravna varčno.

**Disk.** Kaj pa če trojec stoji na začetku, npr.



**Učit.** Tako bi moral stati za silo.

**Disk.** Toda mislil sem, da je mogoče s ponovitvami poudariti tudi besedilo.

**Učit.** To je nadvse lep in vselej uporaben preudarek.

**Disk.** Takole mislim:



**Učit.** Prav dobro te razumem. Ampak pri besedi, če bi želel, ne vidim nobenega vzroka za ponovitev.

**Disk.** O, pač. Ponovitev obenem nakazuje grožnjo, za katero je kriv račun.

**Učit.** Ta vzrok je tako šibak in nejasen, da nanj ne bi niti enkrat pomislil.

\* Ki pomenijo namreč cel govor: oratorij.

\*\* Med katerimi je treba vsako obravnavati posebej, pravijo gramatiki. Nevajeni, dečki pevci le poredkoma poznajo razliko.

Doch dir zu Gefallen, will ich sie indessen gelten lassen. Weil demnach ein jeder Text sich sowohl zum Trippel als gebierten Tacte schicket, so hältst du auch sehen können, wie folgt:

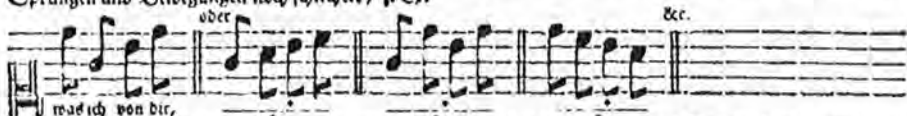


In  $\frac{2}{4}$ , oder Allabreve tempo wären diese 2. Dreyer, wie dir bereits bekannt ist, dem Gesichte nach noch viel deutlicher.

Dise. Mancher Text schicket sich aber, wie ich schon oft wahrgenommen, dennoch weit besser zum Trippel als verreckigten Tacte. Und auch umgekehrt. Ubrigens mögen die Noten: in einer Arie von nicht gar zu geschwundem Tempo noch wohl zu dulden seyn. Ausser dem höre ich einst meinen Herrn sagen, daß so hurtig auszusprechen, die Noten mehr für ein Recitativ, als für einen ordentlichen Gesang zu halten wären. Es sey denn, daß man einen Eifer, einen Zorn, oder andere dergleichen rasende Leidenschaften damit ausdrücken wolle.



Præc. Dein Herr hat Recht. Wenn ich aber die Leidenschaften ausnehme, so sind folgende mit dem Sprüngen und Bewegungen noch schlechter, 1. Er.



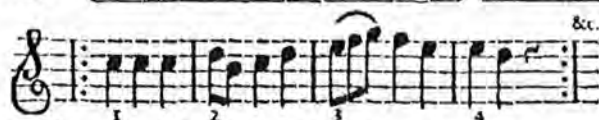
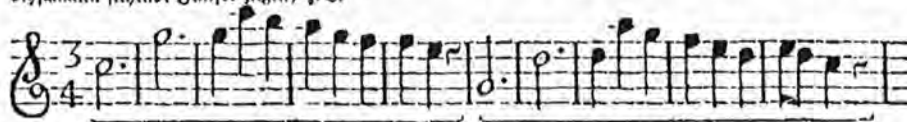
Ich will deswegen von dieser Materie ein andermal ausführlicher handeln. Nun fällt mir aber bey, was mich recht herzlich verdrüßet, daß ich das (o) schon bis 30. oder wohl 40. mal vergessen habe anzumerken.

Dise. O, was braucht es; das muß einem ja wohl die Vernunft eingeben. Schau, ich stelle mir von allen Exempeln, die wir bisher geschrieben haben, ein jedes ins besondere zu so vor, als wie das Zweig mit Äpfeln, welches meine liebe Mutter vor 5. Jahren aus unseres Nachbarn Obstgarten heimbrachte und mir schenkte. Den Tag darauf suchte ich die andern Zweige selbst auf, und lernete da zuerich die Äste kennen. Den dritten, vierten, und fünften Tag gewah ich den Vortheil, gar auf die Äste zu klettern, und wußte endlich die Früchte so sauberlich herab zu holen, daß mir nach der Hand beynah der ganze Garten zu klein ward. Der Unterschied bestehet nur in dem, daß mir der liebe Vater hierüber 8. Tage hinter einander mit der Rute die Lenden jämmerlich salbte; du hingegen hast eine Freude, wenn ich über ein jedes besagter Exempel etliche tausend Veränderungen mache.

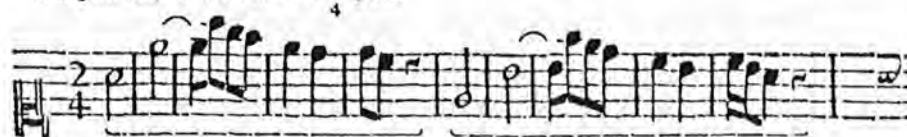
Præc. Der Unterschied bestehet auch in dem, daß dir der Garten bald zu eng wäre geworden; hingegen in der Composition findest du allezeit was zu pflücken, und wenn du auch etliche tausend Jahre leben sollst.

Dise. Wuthin müssen wir keine Zeit versäumen. Erkläre mir nun die Fünfer, angesehen die Vierer ohnedies das Haupt der Ordnung sind.

Præc. Ein einziger Fünfer ist noch abgeschmackter als ein einziger Dreyer. Ich will dir also zwey bespamnen stehende Fünfer zeigen, 1. E.



Mit gemeinem, oder aber nur mit 2. Tacte:



Was übrigens bey den Dreyern erinnert ist worden, das alles muß auch hier, und zwar

nach genauer beobachtet werden.

Vendar, tebi na ljubo, sprejemem. Kajti potemtakem je vsako besedilo mogoče postaviti tako v tridobni kot štiridobni takt, kakor tudi ti lahko storiš, kot sledi:



V 2/4 ali alla breve tempu bi bila ta dva trojca, kot je znano, po svoji podobi veliko bolj jasno.

**Disk.** Toda marsikako besedilo, kot sem pogosto slišal, se vendarle veliko bolje poda tri- kakor štiridobnemu taktu. Pa tudi obratno. Sicer bi bile note:



v ariji v ne prehitrem tempu še znosne. Poleg tega pa sem enkrat slišal svojega gospoda reči, da so tako urno izrekane note boljše za recitativ kakor pravi spev. Razen če bi s tem izražal vnuo, srd ali sorodne besneče strasti.

**Učit.** Tvoj gospod ima prav. Toda če izvzamem strasti, so takile postopki s skoki in gibanji še slabši, npr.



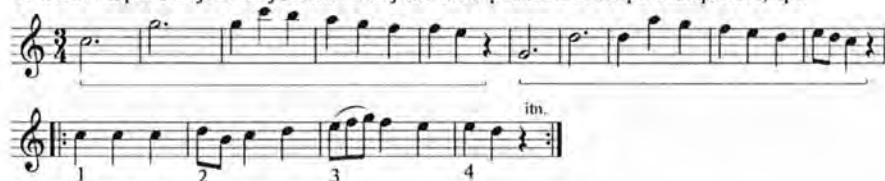
Zato želim to snov drugič izčrpnje obravnavati. Zdaj pa se domislim nečesa, ker me srčno vznemirja, namreč da sem doslej že 30 ali 40 krat pozabil dodati O.

**Disk.** Ej, kdo ga rabi, saj to vsak lahko ugotovi z razumom. Glej, vse primere, ki sva jih napisala doslej, vsakega posebej si predstavljam kot vejo jabolk, ki jo je moja ljuba mati pred 5. leti prinesla od sosedu s sadnim vrtom in mi jo podarila. Dan za tem sem sam poiskal in spoznal še druge veje. Tretji, četrti in peti dan sem imel priložnost celo splezati na drevo in znal tako lepo jemati sadove, da mi je skoraj ves vrt postal premajhen. Razlika je samo v tem, da mi je ljubi oče 8 dni s šibo boleče namazil ledja; nasprotno si ti vesel, če naredim pri vsakem primeru nekaj tisoč sprememb.

**Učit.** Razlika je tudi ta, da ti je vrt kmalu postal pretesen; nasprotno v kompoziciji vedno najdeš kaj obirati, četudi bi moral živeti nekaj tisoč let.

**Disk.** Zatorej ne smeja izgubljati časa. Razloži mi zdaj peterce, glede na to, da so četverci glava reda.

**Učit.** En sam peterc\* je še bolj neslan od trojca. Zato ti pokažem dva zaporedna peterca, npr.



V običajnem ali pa samo v 2/4 taktu:



Kar sicer velja za trojce, drži tudi za peterce. To si kaže tu še pobliže ogledati.

\* Quinarius.



**Dile.** Ich verstehe es. Allein ein in 2. Dreier abgetheilter Sechser gefällt mir weit besser als zwei Sünser.

**Præc.** Mir auch. Annehm können 2. so gespaltene Sechser auch in einem Allegro einer Sinfonie u. s. f. als eine scherzhafte Clausel + eingegeben werden, 1. Ex.

*Allegro.*



Und so über 3 in Erregung des Obstgartens.

**Dile.** Ich verstehe nun wohl, daß 2. solche Sechser an sich selbst scherzhaft sind. Allein du hättest sie ja den Noten nach noch positiver machen, und zugleich, weil es willkürlich ist, piano dabei anmerken können, nur etwa 1. Ex.

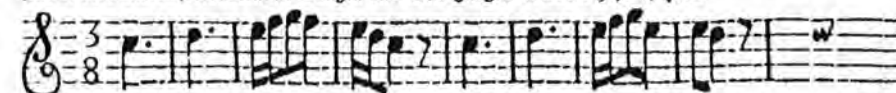


**Præc.** Das ist ein unvergleichlicher Satz für die, so etwa Liebhaber davon sind. Zwei unabgetheilte Sechser aber würden wegen ihrer übermäßigen Länge weit übler klingen als 2. Sünser, 1. Ex.



**Dile.** Das klingt abscheulich.

**Præc.** Ein einziger so unabgetheilter Sechser wird doch in der Mitte eines Gesangs entweder mit lausenden oder andern fortwährenden Wingen und Bewegungen bisweilen gehört, 1. Ex.



Anfang



**Disk.** Razumem. Toda na dva trojca razmejeni šesterec mi veliko bolj ugaja od dveh petercev.  
**Učit.** Tudi meni. Poleg tega sta lahko 2 tako razmejena šesterca tudi pri Allegru simfonije ipd. kot šaljiva klavzula +, npr.



In tako s  $\odot$  v premislek o sadnem vrtu.

**Disk.** Dobro razumem, da sta 2 taka šesterca po sebi šaljiva. Vendar bi jih ti že po notah napravil še bolj ljubka in bi jim obenem poljubno dopisal še piano, npr.



**Učit.** To je enkratni stavek za tiste, ki so ljubitelji tega. Dva nedeljena šesterca bi bila zaradi prekomerne dolžine daleč slabša od 2. petercev, npr.



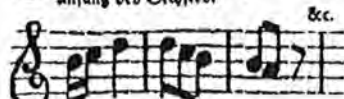
**Disk.** Zveni gnusno.

**Učit.** Toda včasih se sliši en samcat tako nedeljeni šesterec tudi sredi speva, bodisi s tekočimi bodisi z drugimi daljšimi postopi in gibanji, npr.



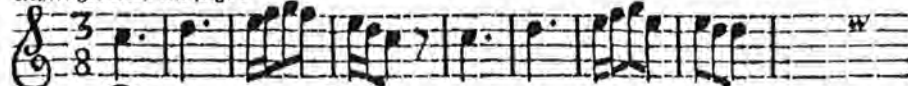


Anfang des Sechster.

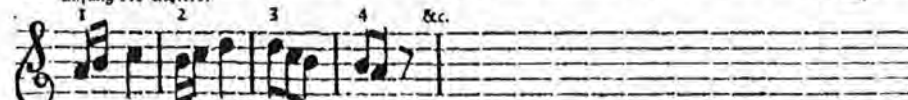


und so mehr auf andere Art.

Disc. Und sey es gleich auf tausenderley Arten, so hätte ich aus diesem Sechster dennoch lieber einen Achter gebildet, wie folgt:



Anfang des Achter.



Præc. Ich habe aber eine kleine Hoffnung, daß du die Sechster mit der Zeit doch unterweilen mitnimmst wirst. Ganz was anders ist es mit den folgenden zwey letzten. Ein Siebener \* nämlich lautet eben so übel als ein Neuner \*\*.

Disc. Das glaube ich, ohne daß ich sie im Exemp'l sehen will.

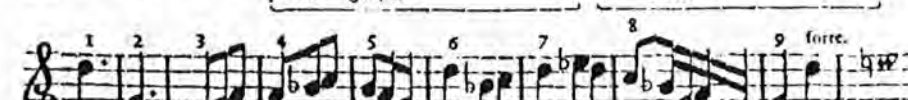
Præc. Und dennoch habe ich da im Schranken eine Symptomie liegen, in welcher ein wiederholter Neuner als eine Clausel zu sehen ist. Der Author der Symptomie hat zwar die Neuner in Fünfer und Vierer eingetheilt. Ich will nur einige Exacte davon aufzählen, 1. E.

Allegro.



piano. Fünfer.

Vierer.

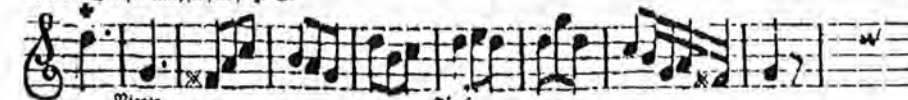


Vierer.

Fünfer.



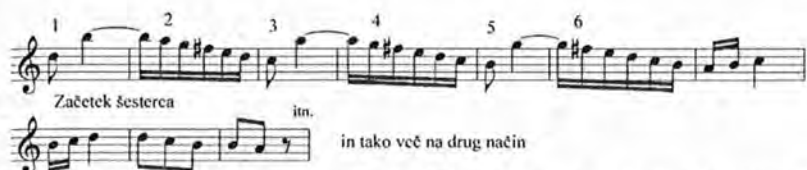
Demnach fuhr er mit dem forte in der geordneten Ordnung wieder fort, bis er endlich vor dem Schluß die Clausel in C noch einmal hören ließ. Dieses piano setzte mich am vorrückenden Montage, als ich die Symptomie probirte, ganz unermüthet gleichsam in eine angenehme Verwirrung, so daß ich weder Fünfer, Vierer, noch Neuner geschwinde wahrnehmen konnte. Ich denke sodann, es könnte der Vierer wohl auch vor und der Fünfer nachstehen, 1. E.



Vierer.

Fünfer.

\* Septenarius \*\* Novenarius.



Disk. Najsi bi bilo enako na tisoče načinov, bi iz tega šesterca raje sestavil osmerca, takole:



Učit. A imamo malo upanja, da boš šesterec sčasoma sprejel. Povsem drugače je z naslednjima dvema taktoma na koncu. Sedmerek\* zveni namreč enako slabo kot deveterec\*\*.

Disk. To verjamem, ne da bi videl na primeru.

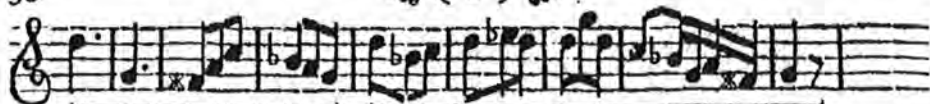
Učit. In vendarle imam tam v predalu simfonijo, v kateri ponovljeni deveterec nastopa kot klavzula\*. Avtor simfonije je sicer razmejil deveterec na peterec in četverec. Samo nekaj taktov prepišem, npr.



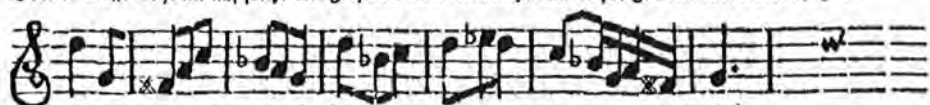
Potem zopet nadaljuje *forte* v štiridelnem redu, dokler končno pred zaključkom še enkrat ne pusti slišati klavzule v C. Ta *piano* me je vrnil v misli na pretekli ponedeljek, ko sem simfonijo poizkušal povsem nenadejano in s prijetno zmedo, tako da nisem mogel zaznati ne peterca, ne četverca, ne deveterca. Pa še mislim, da bi mogel četverec stati tudi prej in peterec po, npr.



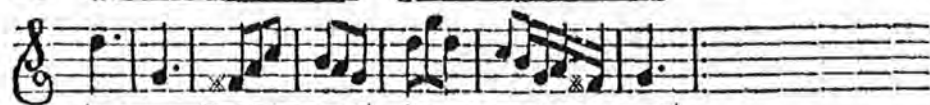
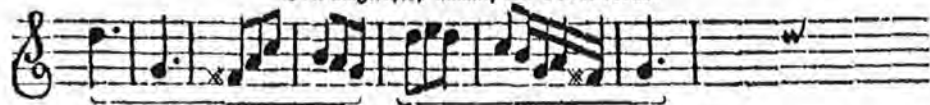
\* Septenarius. \*\* Novenarius.



Oder es müsse wohl ein auf solche Art getheilter Siebner nicht minder für gut erkannt werden, 4. E.

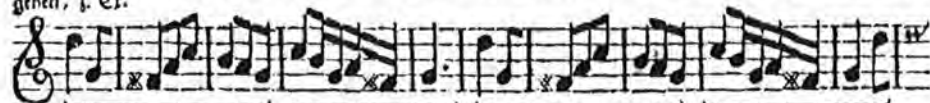


Oder umgekehrt, nämlich den Vierer voran:

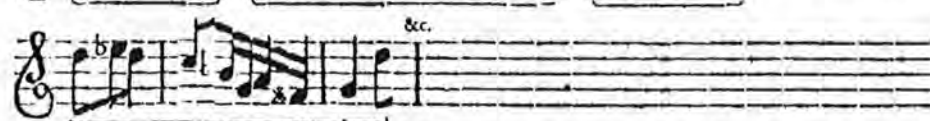


Zit sich an, was die Wiederholung vermag! Sie kann nicht allein Dreyern und Fünfern, sondern sogar den Siebnern und Neunern unterweilen eine kleine Reise in das unermessliche Land \* der musikalischen Erge-  
lichkeiten verschaffen: da dieselben sonst davon ausgeschlossen und auf ewig ins Elend verbannt müßten seyn.

Dise. Der Zweyer muß ja auch nicht just mit seinem Gespane mehrentheils bey den Menueten in Vier-  
hdufern hocken bleiben; ich glaube, er könne nach voriger Art ebenfalls mit dem Dreyer ein paarmaal spazieren  
gehen, 4. Er.



Oder umgekehrt.



Præc. In meinen Ohren klingt es zu sehr gekünstelt, folglich zu jung, ich will nicht sagen: gar zu einkältig.  
Denn ein also wiederholter Fünfer ist viel zu kurz, um dem Gehöre den Zweyer oder Dreyer deutlich oder  
vernehmlich zu machen. Man trifft streichlich in Compositionen berühmter Meister einige (wiewohl sehr selten)  
abwechselnde Bewegungen an, welche gleichsam wider die Ordnung laufen. Allein ich glau-  
be, es geschehe nur um den Gesang zuweilen desto fließender zu machen.

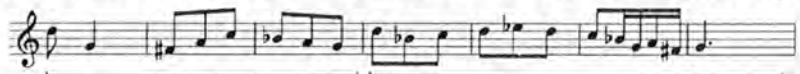
Dise. Aber mit dieser Ursache könnte einer keines gleichen keine Unordnungen leicht entschuldigen.

Præc. Nein, sage ich abermal. Denn man kennet den Vogel gar bald an seinen Federn. Ich kann  
war noch nicht einsehen, ob es mit allem Rechte geschieht, daß einige Componisten, um entweder das Gehör  
ein wenig zu verwirren, oder den Anfängern der Sckunst die gute Ordnung zu vermindern, mit laufenden  
Noten anfangen, bevor die singenden noch ihr Ende erreicht haben, 4. E.





Ali pa bi bilo treba na tak način razmejeni sedmerek priznati za nič manj dobrega, npr.

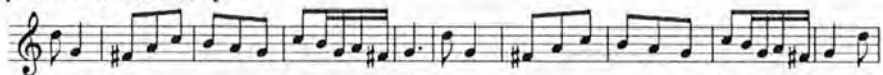


Ali obrnjeno, namreč četverec spredaj:



Glej, kaj zmore ponovitev! Doseže lahko, da ne le trojci in peterci, temveč celo sedmerci in deveterci včasih naredijo ozko pot v neizmerljivo deželo<sup>\*</sup> glasbenih zabavnosti; te bi sicer bile izključene in za vekomaj obsojene na bedo.

**Disk.** Dvojcu vendar ni nujno treba čepeti samo s svojim parom, kot je to večkrat pri menuetih iz pивnic; verjamem, da bi mogel na sprehod prav tako s trojci, sestavljenimi po predhodnem načinu, npr.



Ali obrnjeno.



itn.

**Učit.** V ušesih mi zveni preveč izumetničeno, posledično preveč mlado, čeprav nočem reči: preveč abotno. Kajti tako ponovljen peterek je veliko prekratek, da bi se dvojec ali trojec razkril sluhu jasno ali slišno. V skladbah znamenitih komponistov (dasiravno redko) je najti izmenjujoča **gibanja**, ki potekajo tako rekoč **v nasprotju z redom**. Toda verjamem, da je razlog v želji **napraviti spev mestoma čim bolj tekoč**.

**Disk.** Vendar bi kdo s tem vzrokom enako kot jaz zlahka upravičil enako fine nered.

**Učit.** Ne, še enkrat pravim. Kajti ptiča se kaj hitro prepozna po perju. Sicer še ne morem natančno vedeti, ali se prav namenoma dogaja, da nekateri komponisti malo zbegajo sluh ali začetnikom skladateljske umetnosti prikrivajo dober red, ko začenjajo s tekočimi notami, preden se spevne iztečejo, npr.



spevne

tekoče

<sup>\*</sup> Koder namreč zemljemerec (quà zemljerezec) še nikoli ni mogel prispeti. To moramo vedeti MI, je rad dejal plemeniti Beuchel.

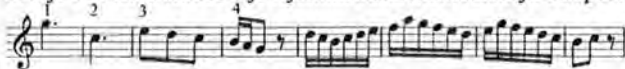






Tisoče in tisoče podobnih, še več drugače hudomušnih stavkov\* se najde pogosto tako v nekaterih nemških kot laških koncertih ipd., pogostejše so jih polne tudi posamezna\*\* dela, tako da se ne ve, kaj od tega pobrati, ali pa ni mogoče razlikovati med tem, kar je napisal mojster in tistim, kar je spackal kak diskantist.

**Disk.** Mojster gor mojster dol. Predhodni primer mi ne ugaja, najsi še tako teče, če želi. Sam bi raje v 4. taktu tekoče raje z jasnim odstavkom razmejil od spevnih, npr.



Skratka: mene to gotovo ne bo prevaralo. Vse muzikalije, v katerih nastopajo tovrstni neredi, bom veliko manj upošteval od slame in rezanice, najsi jih je napisal še tako znamenit mojster.

**Učit.** Ne smeš biti tako vratolomen. Iz slabo narejenih stvari se lahko pogosto veliko več naučiš kot iz dobro narejenih.\*\*\* Išči napako in se potruji popraviti stvari. Saj še ne veš, da se dvojec pogosto deli, ne da bi se pri tem zmeštral red.

**Disk.** Zakaj ne? Takoj ti oblikujem primer, glej:



**Učit.** Resnično pretkan domislek, celo preveč tuj. A vidim, da vse prav dobro razumeš, kar sem ti doslej povedal o redu takta. Toda tu nisem govoril o dveh, temveč o enem samem dvojcu; tudi ne o razdelitvi, marveč razmejitvi.

**Disk.** Že razumem, želiš mi razložiti o desetercu.

**Učit.** Ne. Zadovoljiva se s številko devet. Kajti deseterec\*\*\*\* je zaradi svoje odvečne dolžine lažje prešteti z dvema četvercem in enim dvojcem. Preden ti podam svoje mnenje, želim zato nekoliko ločiti med seboj gibanja. Tvoj gospod bi se mi mogel smejeti, ko bo slišal govoriti o pevcu, tekaču, omamljencu, poskočniku ipd., npr.



In čeprav si pevec od tekača, tekač od omamljenca, omamljenec od poskočnika včasih sposodijo kak takt, jih je med seboj mogoče preprosto razlikovati, npr.



\* Quibus non est sensus. \*\* glasbena. \*\*\* Učimo se na napakah drugih. Za to se ljudem na svetu drug drugemu ne moremo dovolj zahvaliti. Ko bi le pri tem ne vladala slaba mnenja. \*\*\*\* Denarius. \*\*\*\*\* Nekateri grajalci ga imenujejo tudi note stiske, ker pomagajo samo približno dvoletnemu diskantistu na tak način brezpogojno razširiti ali podaljšati spev. Spretni komponisti ga znajo dobro uporabljati.

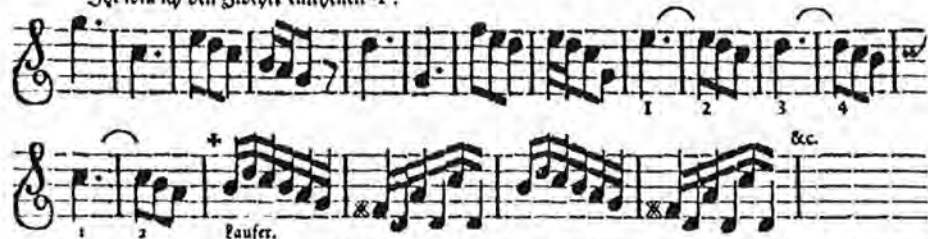
welche zwar auf unzählbare Arten vermischt, verwechselt, gleich wie die Läufer und Springer in Concerten u. s. f. tausendmal anstatt eines Rauschers gesetzt können werden. Wir wollen aber indessen nur bey den ersten vier deutlicher'n verbleiben. Hast du es verstanden?

Disc. Ja doch.

Prac. Nun sieh erstlich ein Exempel an ohne Eintheilung \* des Zweyers:



Ich will ich den Zweyer eintheilen \*:



Und dieß ist es, daß ein ungetheilter Sechser in der Mitte eines fortwährenden Gesanges endlich noch zu dulden sey. Du wirst hoffentlich die 6. Tacte des propten Singers vor dem Läufer wahrgenommen haben, i. E. diese:



Disc. Mein, was zweiffelst du daran?

Prac. Ein Zweyer wird sodann auch eingetheilt, wenn ein Rauscher auf einen Läufer, oder mit einem Wort: so oft zwischen diesen Vieren eine merckliche Veränderung vorgehet.

Disc. Könntest du mir nicht etwa eine Ursache geben, warum ein solcher Satz zu dulden?

Prac. Freylich. Denn vermöge der neuen Veränderung, will sagen: vermöge des unvermutheten und lebhaften Läufers vergißt der Zuhörer aller vorhergehenden Tacte und Noten, sammt ihrer wenigen Unordnung.

Disc. Sofern aber der Singer nach dem Läufer oder Rauscher zu stehen könnte, i. E.



Singer:

Prac. So würde der Zuhörer auf den lieblichen Singer Achtung geben, und den Rauscher oder Läufer fahren lassen, u. s. f. in allen übrigen.

Disc. Das heißt auf beiden Achseln tragen. Ich will es indessen glauben.

Prac. Es kommen zwar öfters 3. und mehr verschiedene Singer hintereinander zu stehen, wo sodann der Zweyer ebenfalls eingetheilt könnte werden. Welche auch NB. von den Rauschern, Läufern, und Springern zu verstehen ist. Allein ich muß dir endlich vertrauen, daß man diese Eintheilung des Zweyers in dichten Compositionen nicht gar zu oft, doch auch nicht zu selten hört, als die Fünfer, Siebner und Neuner.

Disc. Das habe ich mir schon lang eingebildet. Dahero werde ich von den Vierern als meinen Schmeichlern, mich gewislich niemals weit entfernen.

Prac. Nun merke! so gut als ein Vierer ist, eben so gut wird NB. ein einziger Tact eingetheilt.

Disc. (Abermal was neues!) Vielleicht ist es, was ich in einer Symphonie gesehen, welche mein Herr vor 14. Tagen componirt hat. Betrachte nur, es ist bald am Anfange ein Tact \* eingetheilt, i. E.

nekateri se sicer mešajo na nešteto načinov, izmenjujejo, enako kot v koncertu itn. tekač in poskočnik lahko tisočkrat nastopita namesto omamljenca. Vendar želiva ostati samo pri prvih štirih jasnejših. Si razumel?

**Disk.** Ja, pač.

**Učit.** Zdaj prvič dobro poglej primer brez razmejitve + dvojcev:



In to je to, da je nedeljeni šesterec sredi speva še sprejemljiv. Upam, da boš 6 taktov drugega pevca zaznal pred tekačem, npr.



**Disk.** Mar si dvomil v to?

**Učit.** Dvojec pa se še razmeji, ko omamljenec preide na tekača, ali z eno besedo: kadar koli se ti štirje občutno izmenjujejo.

**Disk.** Mi lahko navedeš vzrok, zakaj dopustiti tak stavek?

**Učit.** Seveda. Zaradi nove spremembe, želim reči: zaradi nenadejanega in živahnega tekača poslušalec pozabi vse predhodne takte in note skupaj z njihovim malim neredom.

**Disk.** Če pa bi pevec sledil tekaču ali omamljencu? Npr.



**Učit.** Potem bi poslušalec posvetil pozornost ljubkemu pevcu in pustil omamljenca ali tekača itn. ob strani v vseh drugih primerih.

**Disk.** To pomeni obračati se po vetru. Toda verjamem.

**Učit.** Sicer se pogosteje zgodi, da si 3. in več različnih pevcev sledi drug za drugim, kjer se more zvrstiti še dvojec. Kar je razumljivo tudi NB. za omamljenca, tekača in poskočnike. Toda končno ti moram zaupati, da se v pravih kompozicijah ne slišijo tako pogosto te razmejitve dvojcev, čeprav niso redke, tako da so izrazitejša delitve petercev, sedmercev in devetercev.

**Disk.** To sem si že dolgo mislil. Zato se od četvercev kot svojih ljubljencev ne bom nikoli preveč oddaljeval.

**Učit.** Zdaj pazi! Kakor je četverec dober, se prav tako dobro členi NB. tudi v enem samem taktu.

**Disk.** (Spet nekaj novega!) Morda je to, kar sem videl v simfoniji, ki jo je moj gospod skomponiral pred 14. dnevi. Glej, kmalu po začetku je deljen en takt +, npr.



Er fuhr so fort mit Raufchern und Laufem bis zum Ende.

Præc. Das thut nichts zur Sache. Allein das bey dem Zeichen \* ist keine Eintheilung, sondern ein so grober Schniger, daß er auch einem Schröder \* die Ohren verlegen muß.

Disc. Ich habz es begnabe wahrgenommen. Vielleicht hätte mein Herr einen Tact \* widerholen können, um den zweyten Viereck zu ergänzen, 1. Er.



Weil sodann die darauf folgenden ebenfalls in eine gute Ordnung gebracht werden: denn ich glaube, es sey besser, 1. E.



als wenn sie (dem gemeinen Tacte nach) zertheilet werden, 1. E.



Præc. Du hast in allem vollkommen Recht. Ich freue mich über dein gutes Gehör, und scharfsinniges Einschen. Allein ein einziger Tact, wovon ich Erwähnung gethan, wird gemeinlich nur bey den Cadenzen eingetheilet, oder vielmehr nachdem die Cadenz schon geschlossen ist worden. Würde dir nun ein nachfolgendes solle eine Arie werden; da ich Violino secondo, Violetta, e Basso der Kürze wegen indessen auslasse, 1. E.



Takoj nadaljuje z omamljenci in tekači do konca.

**Učit.** To ni pomembno za stvar. Samo znak + ni nikakršna razmejitev, temveč tako huda napaka, da še rogaču\* rani ušesa.

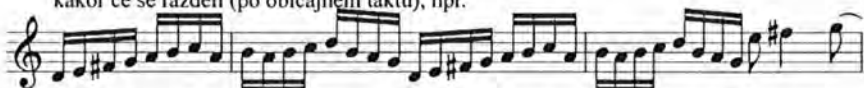
**Disk.** Skoraj bi to slišal. Morda bi mogel moj gospod ponoviti en takt +, da bi dopolnil drugi četverec, npr.



Pa še sledeči [četverci] so dobro urejeni: kajti verjamem, da je bolje, npr.



kakor če se razdeli (po običajnem taktu), npr.



**Učit.** V vsem imaš povsem prav. Veselim se tvojega dobrega sluha in bistrroumnosti. Toda en sam takt, ki sem ga omenil, se ponavadi deli samo pri kadenci, veliko pogosteje pa šele po koncu kadence. Predstavlja si takole arijo; zaradi skrajšanja izpustim drugo violino, violo in bas, npr.

\* Ne mislim na živalskega rogača, temveč na drugačne vrste debelokožca. Enega takega poznam, ki piha v rog.

Canto solo.

Violino primo.

Anfangs Tutti \*

piano

forte

Mittel Tutti

&c.

&c.

Dile. Diese Arie wüßte gewiß für Zwerge gut geworden, denn sie hat alles hübsch kurz besammet.

Præc. Das thut nichts. Ich kenne gar viel Componisten, die nichts kurz abgefaßtes zu machen wissen. Hier aber geschah es nur um dir zu zeigen, wie der 1ste Tact, oder die Endnote ♯ des Canto solo durch das forte oder Mittel-Tutti unterdrückt wird.

Dile. Ich sehe es, und habe es auch in allen Opera-Arien gesehen, die mein Herr zu Hause liegen hat. Allein es könnte ja das forte um einen Tact später anfangen, um der Singstimme die Ordnung nicht zu verstimmen. 1. E.

&c.

&c.

for.

Præc. Das käme jaust so heraus, als wenn ein armer Mann auf der Gasse erstlich eins geist, darauf eins singt u. s. w. Wir wollen diese betrübte Ordnung lieber einem oder andern alten Grillensänger ins Grab mitgeben.

Dile. Weil nun dieses nicht angeht, so könnte sich ja die Singstimme an dem forte edphen, und unter dessen letztem Tact ♯ eben auch zu schreien anfangen, 1. E.

Canto.



### Uvodni tutti\*

Canto solo

Prva violina

S.

piano.

forte.

srednji tutti

**Disk.** Ta arija bi bila gotovo povšeči skratom, saj je prav kratka.

**Učit.** To nič ne de. Poznam celo veliko komponistov, ki ne znajo narediti nič kratkega. Tu pa bi ti samo želel pokazati, kako se 16. takt ali sklepna nota, +, solističnega speva potlači s forte ali s pomočjo tutti.

**Disk.** Vidim in videl sem tudi pri vseh opernih arijah, ki jih ima moj gospod doma. Toda forte bi se lahko začel takt naprej, da ne bi zmajčil reda pevskega glasu, npr.

S.

itn.

for.

**Učit.** To je izpadlo tako, kakor bi kak revež prvič brenkal na ulici in še spremljal kakega pevca zapovrh itn. Ta skaljeni red bi raje prepustili kakemu staremu muholovcu, da ga vzame s sabo v grob.

**Disk.** Ker pa to ne gre, bi se pevski glas mogel maščevati [dinamiki] forte in med tem zadnji takt + tudi preglasiti, npr.

\* Namesto besede *tutti* bomo tu večinoma uporabljali samo besedo *forte*.

Canto. Solo.

1 2 3 4 1 2 3

Tutti. &c.

for. &c.

plan.

Præc. In Arien sieht man auf diese Art, in der Mitte nämlich, wunderschönen; in Concerten fast öfters.

Disc. Ich getraue mir es doch aufs wenigste in einer recht lebhaften oder rasenden Arie zu versuchen. Denn es muß ja wohl ein jeder selbst einsehen: was, wann, wo, wie, für wen, und wie oft. Inzwischen weiß ich zwar doch noch nicht, ob man, auf die hier beschriebene Art, einen einzigen Tact in Concerten u. s. f. ebenfalls einteilen dürfe.

Præc. Und kannst du daran zweifeln? Ich habe ja schon wohl tausendmal in meine Ohren gehört, man solle immer und allezeit möglichen Stills anwenden, nicht zwar einen jeden Pandurengesang, sondern alle wohl gekleidete und arienmäßige Singesachen oder Vocal-Musiken mit den Instrumenten nachzuahmen, und wohl gar (sofern es die Natur zulasse) ihnen es zuvor zu thun. Denn wenn die gute Instrumentalmusik (heißt es) auch schon fünfmal geschwiegen wäre als jene, so müsse sie leider! dennoch gemeinlich um ein paar Grade zurücke stehen.

Disc. Ich weiß ich; vor einer Zeit wurde in Urbastadt eine prächtige Musik gehalten, woben von fremden Meistern schöne Violin-Flautavers- und Oboe-Concerten zu hören waren. Zuletzt mußte ich eine Cantata von einem Herrn seiner Arbeit singen; ich versichere, sie gefiel den Zuhörern (die doch mehrtheils gelehrte Kenner von Adel waren) weit besser als all dieselben Concerten. Mein Herr wurde deswegen auch allfogleich für einen weltberühmten Componisten erkliert. Meine größte Freude wäre sodann, für die Kirche zu componiren.

Præc. Sie würde die meinige auch; allein dein unnützes Geredel hält mich nur auf. Stelle dir nun vor, als wären nachfolgende wenige Tacte ein Solo von Violino principale inmitten eines Concerts; ich will sehen, ob du die Eintheilung schon nicht verstanden hast. &c.



**Učit.** Ne. Tudi to ne gre. Pevski glas je namreč veliko prešibak in bi se komajda slišal. On ve bolje od tebe, da se mora ločiti od dinamike forte ali tutti zasedbe, da bi lahko jasno nastopil.

**Disk.** Če pa se ta še pri koncu prvega forte ne zdi dober, bi morda nastopil v sredini +, npr.



**Učit.** V arijah na ta način, namreč v sredini, nastopa skrajno redko; v koncertih pogosteje.

**Disk.** Upam se preskusiti vsaj s prav živahno in silovito arijo. Kajti vsak mora uvideti sam: kaj, kdaj, kako, za koga in kako pogosto. Vendar še ne vem, ali se en sam takt pri koncertih itn. sme razdeliti na zgoraj opisani način?

**Učit.** Lahko dvomiš v to? Saj sem že tisočkrat slišal na lastna ušesa, to naj bi se vedno in vselej s pridom uporabljalo, ne sicer za vsako počestno vižo, temveč pri vseh dobro zasnovanih in arioznih pevskih rečeh, ali pri vokalni glasbi z instrumenti, to narediti (v **kolikor dopušča narava**) že na samem začetku. Kajti četudi bi bila dobra instrumentalna glasba petkrat primernejša mimo tiste, bi morala žal! kljub temu stati nekaj stopenj nižje.

**Disk.** Zdaj vem; pred časom so v Urbstadtu izvajali čudovito glasbo, pa tudi koncerte za violino, prečno flauto in oboe tujih mojstrov je bilo slišati. Nazadnje sem moral peti kantato mojega gospoda; zagotavljam, da je poslušalcem (večidel plemičem, učenim poznavalcem) veliko bolj ugajala kakor ti koncerti. Zato je bil moj gospod razglašen tudi za svetovno znanega komponista. Moje največje veselje bi potemtakem veljalo cerkveni glasbi.

**Učit.** Tudi moje; toda nekoristni čvek me samo zadržuje. Predstavljam si, da naslednjih nekaj taktov igra solistična violina sredi koncerta; želim videti, ali dobro razumeš razmejitev, npr.

Solo. 1 2 3 4 1 2

Violino principale.

Violino primo.

3 4 1 2 3

forte, oder Mittel Tutti.

S. &c.

Diese. Ich verstehe es freylich wohl. Das Forte nimmt dem Solo, so zu sagen, einen halben Tact vor der Nase weg. Ein Zuhörer muß freylich damit zufrieden seyn; denn für die Ohren ist es eben das nämliche, als wenn es in  $\frac{2}{4}$  Tempo stünde. Wir will es aber deswegen nicht gefallen, weil, dem Tactstriche nach, nicht allein das Forte, sondern auch das darauf folgende Solo in Unordnung gebracht wird. Ich wüßte sodann dem Solo lieber seine eigene und ganze Ordnung lassen, 1. &c.

S. forte. forte.

S.

Solo. 1 2 3 4 1 2

Violino principale.

Violino primo.

3 4 1 2 3

4

forte ali srednji tutti

S. itn.

**Disk.** Seveda jo dobro razumem. Forte prevzame solo tako rekoč pol takta pred njegovim nosom. Poslušalec mora biti seveda s tem zadovoljen, kajti za uho je prav to, kakor bi bilo v 2/4 tempu. Meni pa ni všeč, ker se **po taktnicah** ne le forte, temveč tudi sledeči solo zavije v nered. Tako sem želel solu raje pustiti njegov lasten in celovit red, npr.

S. forte

S. forte itn.



oder ich hätte nach der Cadenz bey der Endnote die Viertels - Pause gar weglassen, und vielmehr einen halben Schlag ♯\* dahin setzen können, ♯ E.



Præc. Mir gefällt weder eins noch das andere. Denn eine solche Endnote, sie sey gleich mit oder ohne Pause, muß recht wehemüthig warten, bis das Forte anfängt; welches du gleich zuvor nach dem kurzen Anlange der Arie wohl gemerkt solst haben.

Dic. Allein ich habe es doch schon auf diese Art gesehen von einem oder andern alten berühmten Meister. Es muß hoffentlich um der guten Ordnung willen geschehen seyn.

Præc. Wenn du gar einem jeden alten Meister nachfolgen willst, so laßst du dich auch meinerhalben mit ihnen schlafen legen. Ich muß oft lachen, wenn einige Anfänger in ihren Concerten dergleichen todten und verrosteten Cadenzen nachahmen, und wissen nicht warum, sondern zeigen vor und nach, daß sie nicht den mindesten Begriff von der Fact. Ordnung haben. Du wirst mit der Zeit deine Wunder sehen.

Dic. Was ist aber dabey zu thun?

Præc. Es könnte ja wohl zur Noth die Cadenz wiederholt ♯ werden, ♯ E.



oder wofern sie die auf diese Art zu gäbe vorkommt, so kann ja was entzwischen gesetzt werden, ♯ E.



und dieß auf tausenderley Arten, nämlich über ①. Denn so du es noch länger haben wolltest, so könnte es auch umgekehrt also seyn:



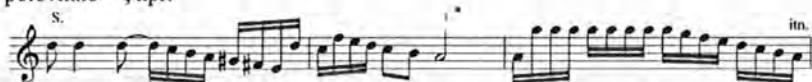
Oder man könnte dieß alles unterlassen, und noch eine Weile vor der Cadenz, dem Forte zu Gefallen die Ordnung durch eine kleine Wiederholung ♯ ein wenig zerrütten. Welches mitten in einem Gesänge nicht selten zu geschehen pflegt, ♯ E.



♯\* halbe Note ist eben so gut gesagt: ja in einem 3 tempo kann man eine solche halbe Note nicht einmal halben Schlag



ali pa bi po kadenci pri zadnji noti sploh izpustil četrtrinsko pavzo in veliko raje napisal polovinko\* +, npr.



**Učit.** Ne eno ne drugo mi ni všeč. Kajti taka končna nota, najsi s pavzo ali brez, mora prav žalostno čakati, da se začne forte; kar si prej gotovo opazil pri kratkem začetku arije.

**Disk.** Toda ta način sem videl že pri nekaterih starih znamenitih mojstrih. Najverjetneje se to zgodi zavoľjo dobrega reda.

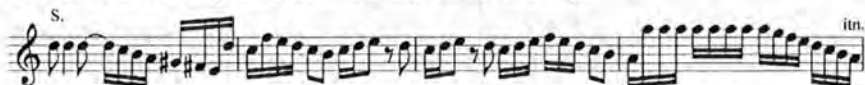
**Učit.** Če želiš slediti temu ali onemu staremu mojstru, lahko zaradi mene zlezeš k njemu v posteljo. Sam se moram pogosto smejati, ko nekateri začetniki v svojih koncertih posnemajo podobne mrtve in zarjavele kadence in ne vedo, zakaj, temveč kažejo naprej in nazaj, da nimajo niti najmanjšega pojma o redu takta. Kasneje boš uvidel svoj čudež.

**Disk.** Kaj pa naj potem storim?

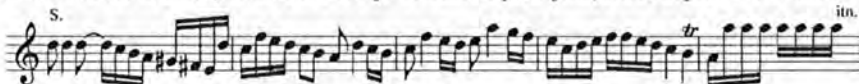
**Učit.** Za silo je mogoče ponoviti kadenco +, npr.



ali če se ti zdi ta način prenael, lahko nekaj vstaviš vmes, npr.



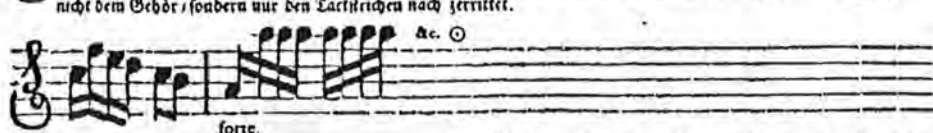
in to na tisoče načinov, namreč s ○. Kajti če želiš še podaljšati, lahko napraviš tudi takole:



Ali pa bi lahko vse to opustil in še nekaj trenutkov pred kadenco, da bi ustregel dinamiki forte, red nekoliko zasukal z drobno ponovitvijo +. To ni redkost pri spevih, npr.



\* + polovična nota je tudi dobra oznaka; v 2/4 tempu je mogoče polovično noto imenovati tudi polovica dobe.



Disc. Mir gefällt nur einzig und allein, daß man solchergehalt ein jedes forte auf den Niederstreich des Tactes bringen und zwingen könne.

Præc. Es kann dieses im  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$  Tacte eben auch beobachtet werden.

Disc. Das weiß ich schon; denn im  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$  und Allabreve-Tacte hat man allezeit einen Tactstrich bey der Hand, um in den Niederstreich einzufallen, so daß es gar keine Umstände brauget, wenn nur übrigen alles richtig ist. Die vorgedachten Mädensänger hörten sich sodann ja nur alle gute Opera-Arien zum Muster vorstellen, und demnach suchen, ihre verrosteten Cadenzen auf die hier beschriebene Weise auszumergen.

Præc. Sey still! Wir haben vielmehr auf unsere eigene Fehler zu sehen. Man muß allezeit um eine starke Heiste mehr denken als reden. Zudem so pflege ich die gedachten Cadenzen bisweilen, oder so oft es die Umstände erfordern, selbst zu setzen, ja ich fange, um das Gehör nicht zu beleidigen, mit dem forte gar oft bey dem letzten halben Schläge an, z. B.



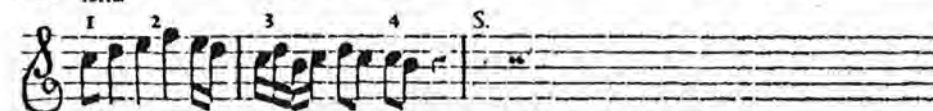
Disc. Du magst meinetwegen sagen und setzen wie du willst; ich hingegen will alles durchgrübeln. Schaue, bey deinem forte ist meinen Ohren wirklich was abgegangen, z. B.



Entweder mußt du gestehen, daß hier ein Zweyer übrig bleibe, oder bekennen, daß einer zu wenig sey.

Præc. Du halt Recht; ich muß es bekennen. Allein ich habe es ja nur in der Geschwindigkeit geschrieben. Vielleicht könnte eine solche Ordnung bey einer burgelichen Hochzeitmusik endlich noch erträglich seyn.

Disc. Dieß ist ja nur eine kahle Ausflucht. Ich will lieber um einen Zweyer mehr machen, z. B.



Præc. Es kann freylich nicht schaden, wenn man auf alles Heißia Acht giebt.

Disc. Genug; ich getraue nur nun mit guter Manier alle Singer, Springer, Käufer und Verkäufer in den Niederstreich des Tactes zu bringen, ohne das Gehör dadurch zu verletzen. Sieh indessen nur folgenden kurzen Anfang einer Sinfonie an:

Allegro.



Singer



**Disk.** Meni je všeč samo to, da lahko vsak tak forte napišemo pod takt.

**Učit.** To je mogoče opazovati tudi pri 6/4, 6/8, 12/8 taktu.

**Disk.** To že vem, kajti 2/4, 3/4, 3/8 in alla breve takti imajo vedno taktnico pri roki, da bi sovpadla s podpisano dinamiko, tako da sploh ne potrebuje okoliščin, če je le vse drugo v redu. Poprej mišljeni muholovec bi si moral potem samo še predstavljati vse dobre operne arije in potem skušati odpraviti vse zarjavele kadence na tu opisani način.

**Učit.** Daj no mir! Paziti morava na svoje napake. Vedno je treba za dobro polovico več misliti, kakor govoriti.\* Povrh pa le včasih gojim omenjene kadence, kolikor pač zahtevajo okoliščine, in začenjam forte, da ne bi užalil sluha, celo pogosto na drugo polovico takta +, npr.



**Disk.** Zaradi mene lahko rečeš in delaš, kakor želiš; sam hočem, nasprotno, vse dobro pretehtati. Glej, pri tvojem forte mi ušesa resnično odpovedo, npr.



Bodisi moraš priznati, da tu preostane dvojec, bodisi odkrito reči, da eden manjka.

**Učit.** Prav imaš; moram priznati. Toda zmotila me je naglica. Morda bi bil tak red v končni fazi še znosen za kako meščansko svatbo.

**Disk.** To je vendar gola pretveza. Raje naredim še enega dvojca, npr.



**Učit.** Seveda ne škodi, če vse dodobra pregledaš.

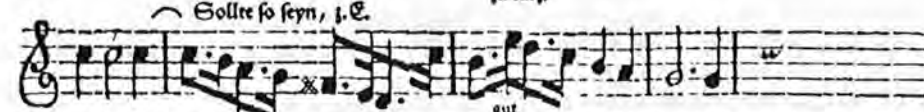
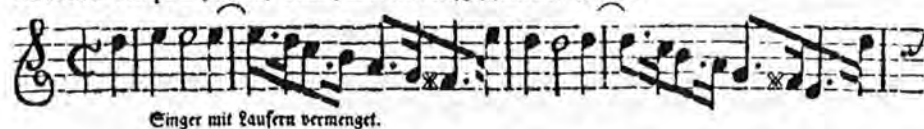
**Disk.** Dovolj; zdaj si upam z dobro maniro napisati vse pevce, poskočnike, tekače in omamljence pod taktnice, ne da bi pri tem ranil sluh. Samo poglej kratki začetek neke simfonije:



\* Upam pa, da se ne bo kdo tako jezil name, kakor na diskantista, če se kdaj za trenutek pregrešim zoper to pravilo.

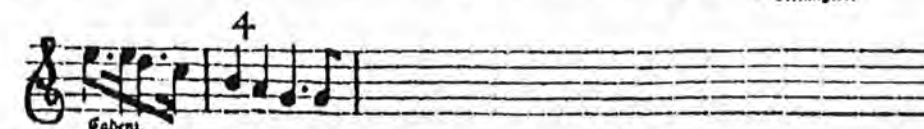


Præc. Höre auf! das ist von Herzen schlecht. Es ist zwar gut, daß du mich daran erinnerst, wir haben hier einen sehr festen Knoten aufzulösen, von welchem vielleicht manna Discantisten nichts wissen. Denn Allegro, Allegro assai, presto oder prestissimo können oft fast durchgehends, oder in der Mitte eines ganzen Stückes, die Art eine Allabreve-Tempo annehmen; und wer da kein gutes Einsehen hat, der kann den gemeinen Tact gar leicht damit verwirren. Nun du bist von dem Singer an wirklich in die gedachte Allabreve-Art gerathen, welches eben kein Fehler ist; allein die Cadenz ist widerwärtig, weil sie zu kurz. Du mußt es gleich hören; ich will von dem Singer an das Allabreve-Tempo anzeichnen, nemlich mit dem durchgeschnittenen C. i. E.



Anbei ist zu merken, daß die Allabreve-Art gelehrt werde, als wie das Allabreve-Tempo selbst.

Disc. Wenn das ist, so merke ich freylich wohl, daß meine Cadenz zu kurz war. Ich will sie noch auf eine andere Art verlängern, i. E.



Die Ordnung der Viere ist da, und doch will mir diese Cadenz gar nicht gefallen.

Præc. Das glaube ich; denn das ist ein rechter Wechselbalg von einer Cadenz.

Disc. Ich bitte, sage mir, woran es fehlt.

Præc. Es fehlt in dem, daß diese Cadenz zu einem Trippel gehört, i. E.



Učit. Nehaj! To je srčno slabo. Sicer je dobro, da me spomniš na to. Opravka imava z zelo trdim vozlom, o katerem morda dvajset diskantistov nič ne ve. **Allegro, Allegro assai, presto ali prestissimo lahko pogosto skoraj vseskozi ali pa sredi celotne skladbe prevzamejo način alla breve tempa**; in kdor ni zelo uvideven, lahko s tem zlahka pomeša običajni takt. Ti si zdaj od pevca prispel resnično do mišljenega alla breve načina, kar ni prav nobena napaka; samo kadenca je odurna, ker je prekratka. Ti boš takoj slišal; želim nakazati prehod od pevca do alla breve tempa z znamenjem  $\text{C}$ , npr.



Pripomniti kaže še, da alla breve način šteje kot alla breve tempo.

**Disk.** Če je tako, je bila seveda moja kadenca prekratka. Podaljšal jo bom še na drug način, npr.

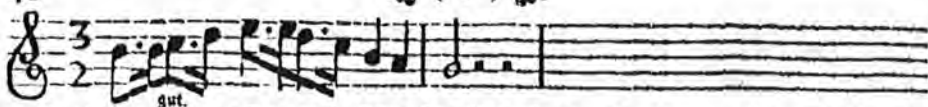


Red četvercev je tu, kljub temu pa mi kadenca sploh ne ugaja.

**Učit.** Verjamem; kajti to je podtaknjenec — čisto zanič kadenca.

**Disk.** Povej prosim, kaj je narobe?

**Učit.** Narobe je to, da kadenca spada k tridobnim taktom, npr.



und bei Allabreve muß die Endnote ebenfalls auf den Niederstreich zu stehen kommen. Warum hast du nicht Achtung geben auf mein voriges Exempel.

Disc. Wohl an dann; ich will es damit versuchen mit meiner Allabreve-Art, 1. E.



Du hast Recht; die gewierte Ordnung hier fließt ganz lind in die Ohren hinein.

Prac. Die Cadenz kann aber auch lebhafter gemacht werden, 1. E.

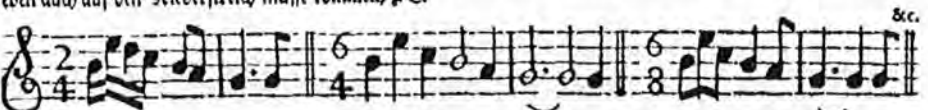


Oder im Gegentheil \*, 1. E.



Ist zwar noch todter, aber dennoch gut, weil der Bass indessen sich herum tummeln kann.

Disc. Das faßte ich alles sehr wohl. Anbei schreibe ich hieraus, daß die Endnote in  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$  und  $\frac{6}{8}$  Tempo eben auch auf den Niederstreich müsse kommen, 1. E.



Prac. Hingegen in dem gemeinen, oder  $\frac{12}{8}$  Tacte kommt sie von rechts wegen auf den Aufstreich \*, zum Ex.



Viele sprechen auch so: Die Cadenz kommt auf das dritte Viertel des Tacts.

Disc. \* Nun habe ich dich einmal recht erwischt. Weißt du nicht mehr, daß wir vor etlichen Minuten das Solo (NB. im gemeinen Tacte) so ungerichtet haben, damit die Endnote oder das Forte auf den Niederstreich komme, 1. Ex.

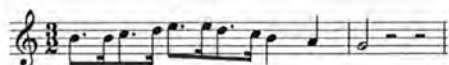


Cadenz wiederholt.

Endnote.

+ Hierin ist der gemeine, gleichwie der  $\frac{12}{8}$  Tact von Allabreve keineswegs unterschieden: obwohl mancher Chorregent fast nur mit seinem pavierenen Expter den Tact giebt. Sonst wären die einzigen





n pri alla breve mora zadnja nota prav tako nastopiti na težko dobo. Zakaj nisi pazil pri nojem zadnjem primeru?

Disk. Dajva! Tako želim poskusiti z alla breve načinom, npr.



Prav imaš, na tem mestu štiridelni red steče k ušesu čisto blago.

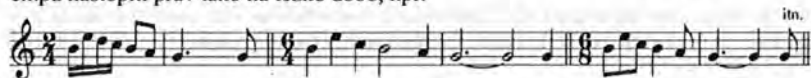
Učit. Kadenco pa je mogoče narediti tudi živahnejšo, npr.



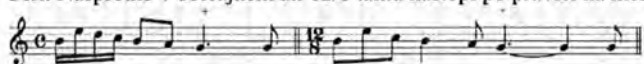
Ali z nasprotjem +, npr.

šicer je še bolj mrtva, kljub temu pa dobra, ker se lahko bas znori naokoli.

Disk. Razumem. Dobro razumem. Odtod sklepam, da mora zadnja nota v 2/4, 6/4 in 6/8 empu nastopiti prav tako na težko dobo, npr.



Učit. Nasprotno v običajnem ali 12/8 taktu nastopi po pravici na mestu z znakcem +, npr.



Velikokrat boš slišal tudi: kadenca nastopi na tretjo četrtno takta.

Disk. Zdaj sem te pa zasačil. Mar ne veš, da sva solo (NB.: v običajnem taktu) pred nekaj minutami opremila tako, da bi zadnja nota ali forte nastopila na težko dobo, npr.



In tako čez ⊙.

V tem se običajni in 12/8 takt alla breve nikakor ne razlikujeta: čeprav marsikak vodja kora zavrača vse četrtnke in osminke, če taktira s svojim papirnatim žezlom. Sicer bi lahko zadoščali samo: lahka in težka doba.



Und so über ○.

Præc. Und geschieht es gleich millionenmal, so geschieht es doch niemals anders als zufälliger Weise \*. Ich habe ja zuvor gesagt, NB. von rechts wegen müsse sie (die Endnote) auf den Ausstrich kommen. Weil du so stark zu grübeln anfängst, so will ich dir bey dieser Gelegenheit noch ein mehrers erzählen. Die Alten hätten es für ein unverantwortliches Verbrechen gehalten, wenn diese mehrgedachte Endnote, gleich wie auch ein jeder Absatz \* im gemeinen und  $\frac{12}{8}$  Tacte nicht auf den Niederstreich gekommen wären. Sie ließen da- her das Fundament oft lieber voraus ganz allein anfangen, 1. Ex.



Ich will dir  $\frac{12}{8}$  nur ohne Bass hersehen, 1. Ex.



Disc. Der Bass klingt ja am Anfange oder voraus just so, als wenn sich ein alter Vdr wollte hören lassen.

Præc. An diesen alten Absatz mit dem Niederstreich binden sich nur noch einige schwächliche Contra- Ränze. Dermalen setzt man, wenn keine Umstände entgegen kommen, so daß der äußere Gesang zugleich die Vorhand habe, 1. Ex.



und das zweyte mit  $\frac{12}{8}$  eben auch so :



Disc. Freylich ist es so weit geschickter und deutlicher ; mirhin haben die Alten mit ihrem Niederstreich ja Unrecht gehabt?

**Učit.** In če se milijonkrat zgodi, se nikoli ne zgodi drugače kot naključno\*. Sicer sem že rekel, NB. bi moral zadnjo noto narediti na lahko dobo. Ker začenjaš tako ostro tuhtati, ti bom ob tej priložnosti povedal še kaj več. Stari bi šteli za neodgovorno hudodelstvo, če bi zadnja nota nastopila na težko dobo, kar velja tudi za vsak odstavek\* v običajnem in 12/8 taktu. Zato raje začenjajo z basom, npr.



Želim ti pokazati 12/8, brez basa, npr.



**Disk.** Bas zveni na začetku ali sprva tako, kot bi se oglašal kak star medved.

**Učit.** Na ta stari odstavek na težko dobo se navezujejo le še nekateri francoski plesalci. Če ne nanese drugače, se zdaj postavlja tako, da ima prednost zunanji spev, npr.



in drugi v 12/8 prav tako:



**Disk.** Seveda je to toliko primerneje in jasneje; so se stari zato motili s svojimi težkimi dobami?

\* Accidentaliter.

\* Ki ga nekateri imenujejo cezura, odstavek ali zarez. Sam bom v naslednjem poglavju uporabljal izraz odstavek ali pa od njega razmejil zarez.

Præc. Sie haben beschworen nicht just Unrecht gehabt \*. Ich will dir hierbon folgende Gleichniß geben. Kaufleute aus Masuren, welche mit Wagensalbe \*\* ihr Gewerbe nach Schlesien u. s. w. treiben, bilden sich ein, folgender Gesang fange mit dem Niederstreich an, z. B.

Masura.



Hingegen unsere Hauer \*\*\* stampfen mit Füßen den Tact dazu als wenn er mit dem Aufstreich anfänge, zum Ex.



Disc. Welcher hat aber unter beiden Recht?

Præc. Alle beide.

Disc. So folget hieraus, daß ein jeder eine besondere Natur habe.

Præc. Verstehe nicht. Diese Folgerung ist so falsch, als wenn einige sagen, der Geschmack der Musik würde den Willkür angehören; da er ihnen doch, gleich wie uns Deutschen, nur erst von der Wiege an \*\*\*\* von den Kinderspielen u. s. w. eingeßiget wird.

Disc. Das mag freylich so seyn. Denn am Anfange hatten die gestrengen Herren Panduren, da sie bey dem letzten Kriege leider! zu uns nach Monsberg kamen, recht grausam wilde Melodien; nach der Hand aber, indem sie immerfort deutsche Lieder singen hörten, fiengen sie eben auch an, den Geschmack nach und nach ein wenig zu ändern, so daß sie nun, wie mein Herr vernommen hat, in ihrer Heimat für lauter Virtuosen gehalten werden.

Præc. Das ist zu viel gesagt \*\*\*\*\*. Du hingegen weißt von der Allabreve-Art noch zu wenig.

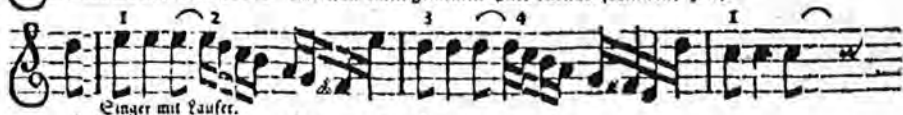
Disc. Das hoffe ich nicht. Sieh an, ich will die vorigen Tacte noch einmal aufsetzen, z. B.



Enger mit Käufer.



und nun einen gemeinen Tact daraus formiren, z. B.



Enger mit Käufer.



Gestern

\* De abie inbus n'ist bene \*\* Baarenstimmer ist deutlicher. \*\*\* Häcker oder Arbeiter in den Weinbergen.

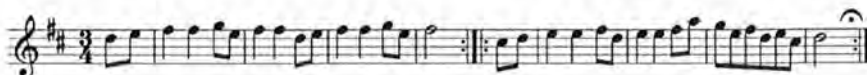
\*\*\*\* Per frequenterum cantum. \*\*\*\*\* Virtuotus, tugendhaft, süchtig u. s. f. Es bekennt ein dormalen sehr berühmter weißer Schreiber selbst, quelle lettere crüche &c. Tom. 1. pag. 71. daß derjenige, so ihr Brod mit der Musik verdienen. Dieser Titel Virtuotus nur zukomme in Ansehung eines unkräftigen Lebenswandels. Nicht in es gefährlich, damit zu trauen.

**Učit.** Glede tega se niso samo motili.\* Takole primero bi imel o tem. Trgovci iz Mazurije, ki svojo obrt opravljajo z mažo za voz\*\*, si domišljajo, da se naslednji spev začne na težko dobo, npr.

Mazur



Nasprotno naši viničarji\*\*\* stopicljajo po taktu pesmi, kakor da bi se začela na lahko dobo, npr.



**Disk.** Kdo od obeh ima prav?

**Učit.** Oba.

**Disk.** Torej iz tega sledi, da ima vsak posebno naravo.

**Učit.** Žal ne. To sklepanje je tako napačno, kakor če bi kdo dejal, da je Lahom okus glasbe narojen; tudi njim je, kot nam Nemcem, dan šele od zibel\*\*\*\* naprej, od vzgojiteljic itn.

**Disk.** To je seveda mogoče res tako. Kajti skraja so strogi gospodje pandurji, ki so na našo žalost v zadnji vojni prišli do Monsberga, imeli resnično grozno divje melodije. Kmalu pa so, odkar so nenehno poslušali več nemških pesmi, te pesmi tudi prepevali in postopno spremenili okus, tako da zdaj, kot mi je pravil gospod, v svoji domovini veljajo za prave virtuoze.

**Učit.** Preveč sva govorila,\*\*\*\*\* ti pa še premalo veš o alla breve načinu.

**Disk.** Upam da ne. Glej, prejšnje takte bom še enkrat zapisal, npr.



pevec s tekačem



in zdaj iz tega napravil običajni takt, npr.



\* Nikar zle besede o odsotnih.

\*\* Mazilo za kočije bi bilo jasneje.

\*\*\* Vinogradniški delavec.

\*\*\*\* Per frequentatum cantum.

\*\*\*\*\* Virtuosus, kreposten, sposoben ipd. Nek znamenit laški pisec priznava (nelle lettere critiche &c., Tom I, pag 71), da naziv virtuozu pritiče samo tistim, ki si kruh služijo z muziko in imajo neoporečno življenje. Zato se je nevarno postavljati s tem.

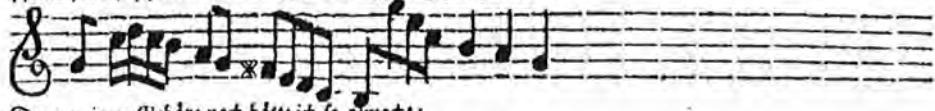
Esfern ich aber hier die Endnote mit Gewalt, nämlich wider den heutigen Gebrauch, auf den Niederstreich bringen wollte, so könnte es, wie vorher gemeldet ist worden, durch eine kleine Zerrüttung geschehen, 1. Ex.



Oder ohne Zerrüttung nur die Cadenz wiederholt, 1. Ex.



Und so auf tauſenderley Arten. Hingegen folgende Cadenz, welche ich dieser Tagen in einer fremden Symphonie hörte, scheint mir wirklich ein Wechselbalg zu seyn, 1. E.



Denn meinem Gehöre nach hätte ich so gemacht:



Oder zur Noth wohl auch so:



Und so weiter über ○.

gleichsam wiederholt.

Præc. So schwer mir bishero war, um so vergnügter bin ich nun, weil ich merke, daß du diese heimtückische Materie sehr wohl begreifst; ja es ist nicht anders, als wenn ich einen Stein vom Herzen weg hätte.

Disc. Ey warum soll ich mich deswegen viel kränken. Ich habe vielmehr eine Freude daran; ja ich schlucke vor Begierde gleichsam alle Noten hinein, so daß ich heut noch nicht das mindeste von einem Hunger spüre. Nur die todtten Endnoten bey der Allabreve-Art kann mein Magen nicht verkosten, 1. E.



Præc. Du kannst sie ja lebendig \* machen, 1. E.



Es könnte aber auch noch anders seyn.



V kolikor pa bi želel zadnjo noto, v nasprotju z današnjo uporabo, postaviti s silo na težko dobo, bi se to moglo zgoditi, kot rečeno, z rahljanjem, npr.



Ali samo ponoviti kadenco brez rahljanja



In tako na tisočero načinov. Nasprotno se mi zdi naslednja kadenca, ki sem jo te dni slišal v neki simfoniji, pravi podtaknjenec, npr.



Kajti po sluhu bi napravil takole:



Ali pa, v sili, tudi takole:



In tako dalje čez ☹.

**Učit.** Kolikor mi je bilo doslej težko, toliko bolj sem zadovoljen, ker vidim, da zelo dobro razumeš to zahrbtno snov; kakor bi se mi bil kamen odvalil od srca.

**Disk.** Zato si zelo prizadevam. Veliko veselje mi prinaša, hlastno požiram vsako noto, tako da danes sploh še ne čutim lakote. Le zadnje mrtve note pri alla breve načinu mi povzročajo želodčne težave, npr.



Pa tudi drugače bi bilo lahko.

**Disk.:** Kako pa?

Præc. Gib nur Acht, wie schön eins aus dem andern fließt. Ein solche Endnote kann hietweilen eben so eingetheilt werden als wie ein einziger Tact bey den Concerten und Arien. Ich will mich deines Empfindensigen Anfangs dazu bedienen, 1. Ex.

1 2 3 4

I

Allabreve - Art.

2 3 4

I 2 3

NB. 1 2 3 4

1 2 3 4 &c.

Dise. Ich sehe von weitem, daß die Endnote bey dem NB. ersticket und anstatt derselben der Anfang in G wiederholt ist worden. Darf ich dann dieses öfters machen, sofern übrigens keine merkliche Unordnung daraus entsteht?

Præc. So oft es dir beliebt. Wosern (wie du sagst) nur bey den vorhergehenden Tacten und Noten deswegen weiter keine Unordnung entsteht, so ist der Zuhörer schon zufrieden, wenn er den Anfang der Empsonie wiederholen hört.

Dise. Vor unsere 6. Wochen bemühte sich mein Herr eine Symphonie nach dem heutigen Geschmack zu componiren; ich weiß nicht, die Ordnung war mir entweder zu hoch oder zu fremd. Ich will mit deiner Erlaubniß den Gehörg des ersten Allegro davon aufsehn und mit dem Zeichen + durchgehends anmerken, wo ich was gefehlet zu seyn glaube, 1. Ex.

Allegro.

Von hier aus zähle ich einen andern Streich.

Was braucht es viel, du wirst die Fehler selbst wohl sehen.

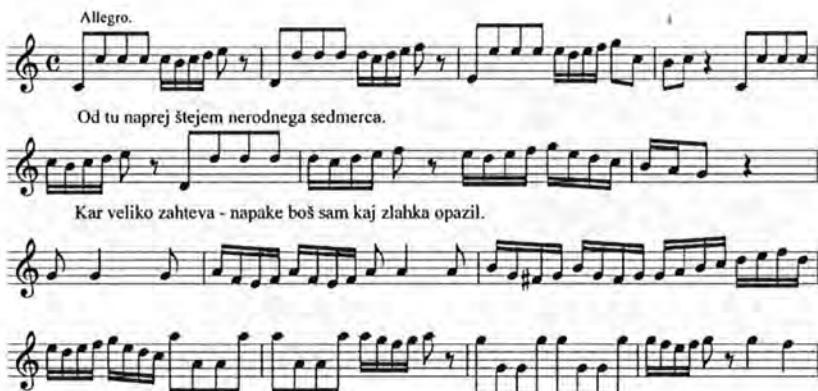
**Učit.** Pogledj, kako lepo poteka eno v drugo. Tovrstne zaključne note je mogoče včasih prav tako razdeliti, kakor en sam takt pri koncertih in arijah. Pri tem bi uporabil tvoj simfonični začetek, npr.



**Disk.** Od daleč vidim, da se zadnja nota NB. zaduši in se namesto v istem tonu začetek ponovi v tonu G. Smem potemtako to pogosteje početi, če sicer pri tem ne nastane kak občuten nered?

**Učit.** Kolikor pogosto želiš. Če le (kot praviš) pri predhodnih taktih ne nastane nered; tako je poslušalec zadovoljen, če sliši ponovljeni začetek simfonije.

**Disk.** Pred približno 6. tedni se je moj gospod trudil komponirati simfonijo po današnjem okusu; ne vem, zame je bila bodisi preveč urejena bodisi mi je bil ta red preveč tuj. Če dovoliš, izpišem spev prvega Allegra in z znakcem + bom opremil vsa mesta, ki me niso prepričala, npr.



Præc. Genug, genug. Diese Ordnung ist leider gar zu fremd; so ein jeder Bauernknecht, der von Natur nur ein bisigen Harmonie im Leibe hat, wird diesen Gesang für ein ungerichtetes Gewinsel halten. Der Herr zeigt durch diesen einzigen Anfang, daß er von der Ton-Ordnung eben so wenig versteht als von der Tact-Ordnung; denn alle diese Noten und Töne:



gehören vielmehr weiterhin, will sagen: dein Herr hat das Pferd zuweit von hintenher aufgesadmet.

Dile. Ist denn bey der Tonordnung auch was sonderliches zu merken?

Præc. Allerdings; sie ist zur Composition so nothwendig als die Tactordnung; wie du im folgenden Capitel sehen wirst.

Dile. So sage mir nur indessen kürzlich, wie er seihen hätte sollen.

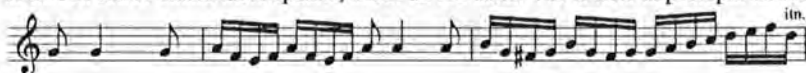
Præc. Er hätte die hiedor angemerkten sammt allen darauf folgenden Noten in der Ton-Art G anbringen, und gegen die Lege zu in C wiederholen können.

Dile. Du hast mir auf einmal ein kleines Licht gegeben. Ich will seinen Anfang ordentlicher einrichten, nach meiner Art ausführen, die Allabreve-Natur öfters hören lassen, und zugleich versuchen, ob ich deine Gedanken von der Tonordnung errathen habe, 3. E.

Allegro. P



**Učit.** Dovolj, dovolj. Ta red je žal preveč tuj; vsak tepček, ki ima po naravi vsaj malo harmonije, bo štel ta spev za zmedeno cviljenje. Tvoj gospod kaže s tem edinim začetkom, da se na **red tonov** enako malo spozna, kakor na red takta. Vse te note in postopki namreč, npr.



sodijo v nadaljevanje. Hočem reči: tvoj gospod je konju nataknil uzde z napačne strani.

**Disk.** Je pri redu tonov treba omeniti tudi kaj posebnega?

**Učit.** Vsekakor; red tonov je za kompozicijo nujen, tako kot red takta, kot boš videl v nadaljevanju.

**Disk.** Povej mi zdaj vsaj v kratkem, kako bi moral narediti.

**Učit.** Moral bi poprej pokazano in sledeče note v celoti prestaviti v tonaliteto G in proti koncu ponoviti v C.

**Disk.** Naenkrat si mi osvetlil zadevo. Njegov začetek želim urediti in ga izvesti na moj način, ki pogostejše dopušča slišati alla breve naravo, in hkrati poskusiti, ali sem uganil tvoje misli o redu tonov, npr.

The musical exercises are as follows:

- Staff 1:** Labeled 'Allegro P' and 'Q'. It shows a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2.
- Staff 2:** Continues the sequence with fingerings 3, 4, 1, 2, 3, and then a measure marked 'M' with fingerings 'for. I' and 2.
- Staff 3:** Continues with fingerings 3, 4, 1, 2, 3, 4.
- Staff 4:** Labeled 'N' and 'Q'. It shows a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 1.
- Staff 5:** Continues with fingerings 2, 3, 1, 2, 3, 4.
- Staff 6:** Labeled 'P' and 'Q'. It shows a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 2, 3, 4, 1, 3.
- Staff 7:** Labeled 'N' and 'Q'. It shows a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings 3, 4, 1, 2, 3.

Ich habe, um die den Zusammenhang zu zeigen, 3. P. angesetzt, deren das erste am Anfange steht, 1. E.

Das zweyte hat mit diesem nur eine kleine Aehnlichkeit, 1. E.

Von dem dritten habe ich die Noten umgekehrt, zum E.



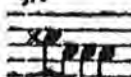

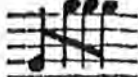
Da bi ti pokazal soodvisnost, sem zaznamoval 3 [črke] P, prva je na začetku, npr.

1. P

Drugi P je prvemu samo malo podoben, npr.

2. P

Pri tretjem sem obrnil note, npr.

3. P.  sollte von rechts wegen so seyn, 1. E.  gleichwie bey dem zweyten: 

Præc. Zene sind vielmal besser als diese.

Disc. Demnach habe ich 1. Q. als am Anfange:


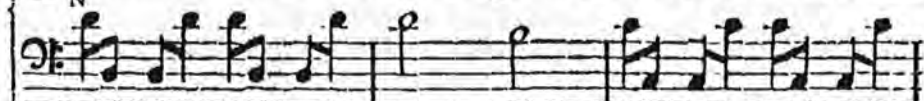
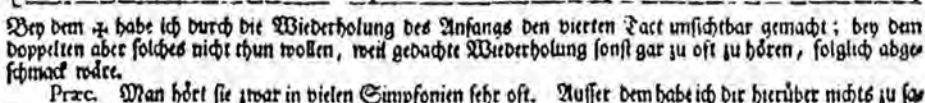
1. Q.  Bey dem zweyten die Noten umgekehrt:  2. Q.  bey dem dritten nur varirt:  3. Q. 

Præc. Gut. Ich habe zwar gestern gesagt, daß die Umkehrungen allezeit erlaubt, oft nothwendig, und (wie viele glauben) eine Zierlichkeit seyen. Jedoch kann der Gesang dadurch jung und ungeschickt werden, wenn man sie zu häufig sehet oder mit Gewalt hinein zwinget.

Disc. Dieses ist mir eben auch lieb zu vernehmen. Nun durch den Buchstaben M merke ich an, daß ich mich gemäß der Tonordnung allso gleich ins G geschwenkt, und den nämlichen Gang bey dem zweyten M in dem Tone C wiederholt habe.

Præc. Sehr gut.

Disc. Die 3. N habe ich deswegen hingeschrieben, weil bey dem mittlern zum wenigsten der Bass mit den andern eine Ähnlichkeit verschaffen kann, 1. E.

  N. 

Bey dem 4. habe ich durch die Wiederholung des Anfangs den vierten Fact unsichtbar gemacht; bey dem doppelten aber solches nicht thun wollen, weil gedachte Wiederholung sonst gar zu oft zu hören, folglich abgeschmackt redet.

Præc. Man höret sie zwar in vielen Symphonien sehr oft. Ausser dem habe ich dir hierüber nichts zu sagen, als daß bey dem Gang, welchen du fast am Ende gesetzt hast, 1. E.

ein Violinist mit dem dritten Finger über 2. Saiten, nämlich vom untern C ins A

hinauf, gewiß nicht springen wird, ohne ein wenig zu stracheln. Da aber in vielen Compositionen mehr verglichen Henssprünge vorkommen, so will ich ein andermal davon reden.

Disc. Und ich habe geglaubt, daß nur die einzige Haupt-Cadenz mit Allabreve-Natur zu kurz abgesezt sey.

Præc. Du hättest freylich wohl noch eine Weile vor der Cadenz die gemeine Art einfleissen können lassen.

Disc. So will ich nun das nämliche Thema durchgehend mit gemeiner Art ausführen, 1. E.


Allegro. P. 

Das zweyte mal piano.



forte.





3. P



in bi moral  
biti, npr.




pravzaprav  
kakor pri drugi



**Učit.** Tisti prejšnji so veliko boljši od teh tu.

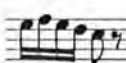
**Disk.** Potem imam 3 [črke] Q, kot na začetku:

1. Q




Pri drugi so  
obrnjene:

2. Q



pri tretji so note  
samo variirane:

3. Q



**Učit.** Dobro. Sicer sem včeraj dejal, da so obrnitve vedno dovoljene, pogosto potrebne in (kot mnogi verjamejo) ljubka podrobnost. Vendar lahko spev postane premlad in neroden, če nastopi prepogosto ali na silo.

**Disk.** To mi je tudi prav ljubo slišati. Zdaj sem s črko M označil, da sem primerno z redom tonov skrenil na G in sem potek pri drugem M-ju ponovil s tonom C.

**Učit.** Zelo dobro.

**Disk.** Tri N-e sem napisal zato, ker lahko v sredini vsaj bas doseže podobnost z drugimi, npr.



Ich habe kurz, und lieber gut machen wollen. Die Anfangs-Noten beym doppelten PP habe ich umgekehrt, weil sie, wenn ich den Anfang genau nachahmen hätte wollen, in die Octav und folglich viel zu hoch zu stehen wären gekommen, nämlich wie folgt:



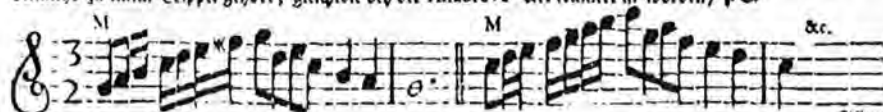
*Præc.* Gut. Je leichter, desto besser; ja ich will sagen, desto künstlicher. Diese unnötige Höhe wäre für einen oder andern \* freylich ein wenig kitzlich.

*Dic.* Bey PPP. habe ich die vorbemeldten Anfangs-Noten auf den Aufstreich des Tactes gebracht, um durch solche kleine Verwirrung den Ohren vielmehr eine Annehmlichkeit zu verschaffen.

*Præc.* Diese Meinung ist zwar gut. Es wäre aber eben so gut gewesen, wenn du die Noten bey dem zweiten + nicht umgekehrt hättest; denn ohne Noth, und ohne ziemlich massen zureichenden Grund muß man nicht viel künsteln.

*Dic.* Bey M wollte ich den Anfang gern in den Niederreich P\* des Tactes bringen, daher wiederholte ich die Cadenz. Welches ich am Ende gleichermassen thun mußte, um den Zusammenhang des ganzen Allegro nicht zu verderben.

*Præc.* Ich kann in der That kein größeres Vergnügen haben, als daß du auf den durchaus sich ähnlichen Zusammenhang so wohl Achtung giebst. Inzwischen könnte ich dir zwar vorwerfen, daß die Cadenz vielmehr zu einem Trüppel gehöre; gleichwie bey der Allabreve-Art erinnert ist worden, f. E.





To sem želel napraviti raje kratko, a dobro. Začetne note pri PP sem obrnil, ker bi, če bi želel dosledno posnemati začetek, stale v oktavi, torej previsoko, namreč takole:



**Učit.** Dobro. Čim lahkotnejše, tem bolje; celo, upam reči, **toliko bolj umetniško**. Te nepotrebne višine bi bile za tega ali onega\* seveda kočljive.

**Disk.** Pri PPP sem prej omenjene začetne note postavil na lahko dobo takta, da bi s takšno malo zmedico priskrbel ušesom prijeten vzgib.

**Učit.** To stališče je sicer dobro. Vendar bi bilo enako dobro, če not pri drugem + ne bi obrnil; kajti brez potrebe in brez precejšnje mere utemeljenosti se ne sme umetničiti.

**Disk.** Pri M-u sem želel začetek postaviti na težko dobo takta P\*, zato sem kadenco ponovil. To sem moral sicer tako in tako storiti na koncu, da ne bi pokvaril soodvisnosti celotnega Allegra.

**Učit.** Dejansko ne morem biti bolj zadovoljen, ko vseskozi tako paziš na soodvisnost. Mogel bi ti sicer očitati, da kadenca veliko prej pripada tridobnemu taktu; enako kot sva rekla pri alla breve načinu, npr.



\* Polviolinista.

Allein bey der gemeinen Art wird sie von vielen für gut angenommen.

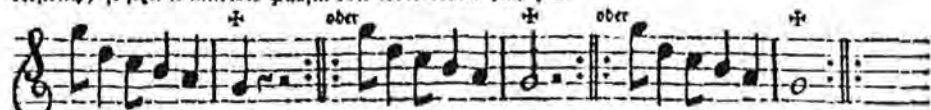
Disc. Das hoffe ich. Denn ich würde es gewislich wahrgenommen haben, wenn sie dem Gehöre schädlich wäre; ja ich hoffe nicht minder, daß ich mit diesem Allegro gar wohl vor der Welt erscheinen dürfte, wenn Violino secondo, Violetta, o Basso dazu gesetzt würden.

Præc. Du hast Recht; für dein Monsbergs Land hinaus wäre es hauptgut; allein für die Stadt hier müßte es mit mehr Laubwerke ausgezieret werden.

Disc. Ich getraute mir aber dieses Thema auf 2. bis 3erley Arten auszuführen, und den Zusammenhang dabey doch nicht aus den Augen zu setzen.

Præc. Und ich getraute mir es (mit Verhülfe der Tonordnung) vielleicht auf zwanzigerley Arten. Stelle dir nun vor, was erst ein ausgemachter Meister damit thun würde können. Die Concerten und Arien aber leiden, vermöge des abwechselnden Tutti mit dem Solo, noch vielmal mehr Veränderungen. Wovon ich dir durch das dritte Capitel eine kleine Gleichniß werde geben.

Disc. Nun will ich dir von meinem Herrn auch etliche seltsame Tadeln zeigen. Wenn er mit gemeinem Tempo bisweilen eine Hauptvielerholung  $\ddagger$  machte, und kam ihm die Endnote  $\ddagger$  auf den Nickerlich, so setzte er entweder Pausen oder todte Noten hin, f. E.



Weil dieses sodann bey der Musik oft Verwirrung verursachte, so schneidet er demalen den Tact voneinander, f. E.

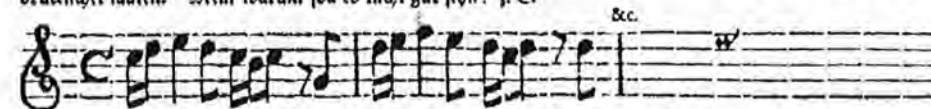


Præc. Dies ist freylich um ein paar rothe Heller besser, als das vorige. Er thäte aber gescheuter, wenn er anstatt des gemeinen nur immer  $\frac{2}{4}$  tempo setzte; weil er sich doch sonst nicht zu rathen weiß.

Disc. Ich will ihm schon rathen; wenn er es annimmt von mir. Jetzt erinnere ich mich eines Anfangs mit dem Aufstreich, f. E.



Præc. Bey mir ist der Anfangs-Aufstreich überhaupt in keiner allzuweisen Hochachtung; denn der Anfang kann, wie mir dünkt, ohne denselben eben so gut wo nicht manchmal vielleicht noch ernsthafter und nachdrücklicher lauten. Mein warum soll es nicht gut seyn? f. E.



Denn der kindische Aufstreich \* hilft ja just nicht einen musikalischen Reim ausmachen.

Disc. Wenn aber der Text einer Arie selbst zu sagen es unumgänglich erforderte.

Præc. Ich vertrete ihn auch weder in Singspielen noch Concerten gänzlich. Nur sollen viele Discantisten keine blinde Verwohnheit daraus machen; sondern sehen, wann und wo er gute Dienste thun könnte.

Disc. Nachdem ich aber einmal das Anfangs-Tutti f. Ex. eines Concerts damit formiret habe, so muß ich ja nach dem Solo bey dem zweyten Tutti gleichergestalt damit fortfahren? Damit du mich verstehst, so bilde dir ein, das vorige kurze Anfangs-Tutti wäre hier schon vorher; von dessen darauf folgendem Solo ich nur die letzten Tacte herschreiben will, f. E.





Ampak pri običajnem načinu to mnogi štejejo za dobro.

**Disk.** Upam. Kajti gotovo bi slišal, če bi škodilo sluhu; in nič manj ne upam, da s tem Allegrom smem stopiti v svet, če bi dodal drugo violino, violino in bas.

**Učit.** Prav imaš. Za Monsberga na deželi bi bil to največji list tobaka, toda za mesto ga je treba okrasiti še z več malimi listki.

**Disk.** To temo si vendar upam izvesti na dva do tri načine, ne da bi pri tem trpela soodvisnost.

**Učit.** In jaz si jo upam (s pomočjo reda tonov) izvesti morda na dvajset načinov. Le predstavljaj si, kaj bi s tem mogel napraviti pravi mojster. Toda koncerti in arije vzdržijo, zaradi izmenjevanja med tutti in solo, še veliko več sprememb. O tem bom nekaj malega poročal v tretjem poglavju.

**Disk.** Pokazati ti želim nekaj nenavadnih kadenc mojega gospoda. Če je v običajnem tempu včasih napravil glavno ponovitev ::|| in je zadnja nota + nastopila na težko dobo, je pisal bodisi pavze bodisi mrtve note, npr.

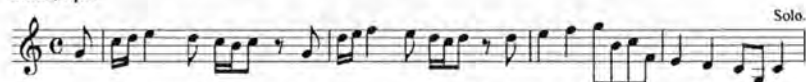


Ker pa to v glasbi pogosto prinaša zmedo, je tisti takt razmejil od drugega

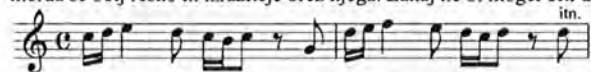


**Učit.** To je seveda za pol beliča boljše od prejšnjega. Nekoliko bi se izognil, če bi namesto običajnega vzel 2/4 tempo, saj si sicer ne bi znal pomagati.

**Disk.** Mu bom predlagal; če bo le sprejel moj nasvet. Zdaj sem se spomnil nekega začetka z lahko dobo, npr.



**Učit.** Začetka na lahko dobo sploh ne cenim preveč; kajti spev, kot se mi zdi, lahko včasih zveni morda še bolj resno in izraziteje brez njega. Zakaj ne bi mogel biti dober takle začetek:

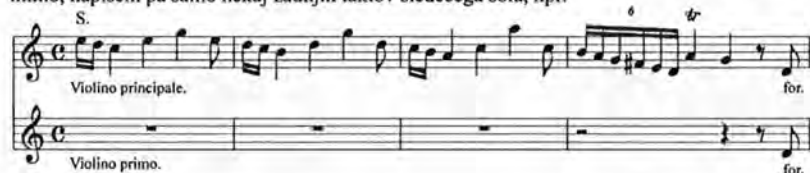


Otročja lahka doba\* vendarle ne pomaga ustvariti glasbene rime.

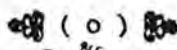
**Disk.** Kaj pa če besedilo arije to neizbežno zahteva?

**Učit.** Ne zavračam ga povsem ne v simfonijah in ne pri koncertih. Ampak mnogi diskantisti ne bi smeli iz tega delati slepe razvade, temveč videti, kje lahko dobro služi.

**Disk.** Če sem npr. tutti začetek nekega koncerta oblikoval s tem, ali moram po solističnem partu pri drugem tutti enako postopati? Da bi me razumel, ti predočim primer, v katerem je tutti začetek že mimo, napišem pa samo nekaj zadnjih taktov sledečega sola, npr.



\* Predoba bi bilo boljše na tem mestu, da ne bi namreč tega pomešali z lahko in težko dobo takta.



Præc. Und mag er auch tausendmal am Anfange stehen, so laß ihn hier in der Mitte lieber weg; es ist gar nicht Schade darum, 1. E.

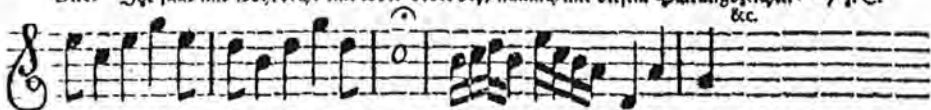


Oder es könnte zur höchsten Noth auch so seyn:



Damit außs wenigste die Endnote nicht todt liegen bleiben dürfte. Wie ober das forte auf den Niederstich des Accents zu bringen sey, weißt du, so fern es dir beliebt, ohnehin schon sehr wohl.

Dile. Ist nicht mir wohl recht eine todt Note bey, nämlich mit diesem Haltungszeichen ♯, 1. E.



Præc. In Cantaten oder Arien werden die Wörter: Schwach, Ohnmacht, Sterben, u. a. dergl. dadurch ausgedrückt. Mit Instrumenten muß man jene freylich wohl nachahmen, um den Gesang ebenfalls gleichsam redend zu machen; allein man höret oft in einer einzigen Simphonie soviel dergleichen Ohnmachten, daß einer darüber krank möchte werden. Alle zwey Jahre eine einzige zu setzen, wäre genug.

Dile. Vielleicht gefällt dir eine ganze Pause ♯ auch nicht, wie ich neulich in einer Simphonie zu hören bekam, 1. E.

Allegro.



Wie mein Herr eine General-Pause nennete, und zwar deswegen weil alle Stimmen, nämlich Violino secondo, Violotta, e Basso zugleich still waren.

Præc. Ja, sie gefällt mir schon besser als die Ohnmachten, wenn sie eben nicht oft gesetzt wird. Denn eine solche untermüthete General-Pause ist vermögend auch sogar diejenigen verhassten Zuhörer aufmerksam zu machen, welche während der Musik so heftig (ich darf nicht sagen so vernünftig) miteinander schwätzen und streiten, als die alten Weber auf dem Ruh-Markt.

Dile. Hiernach componierte mein Herr alsobald ein Allegro, in welchem diese General-Pause am Ende ebenfalls anstatt der Cadenz angebracht ward, und ein Andante darauf folgte. Den Anfang brauchst du

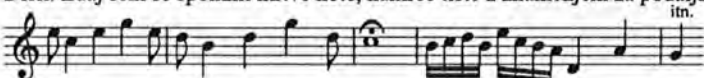


**Učit.** In najsi je na začetku tisočkrat tako, ga tu, na sredini, raje izpusti; zato ne bo nobene škode, npr.



Tako vsaj zadnje note ne bi pustil obležati mrtve. Kako pa je treba postaviti forte na težko dobo takta, že zelo dobro veš – poljubno.

**Disk.** Zdaj sem se spomnil mrtve note, namreč tiste z znamenjem za podaljšanje <sup>itn.</sup> ^, npr.



**Učit.** V kantatah in arijah se tako izražajo besede, kot: šibkost, nemoč, umreti ipd. Z instrumenti je treba vsako seveda posnemati in spevu prav tako dati pomenljivost; toda pogosto se v eni sami simfoniji sliši toliko takih šibkosti, da bi človek zategadelj zbolel. Čisto dovolj bi bilo korono uporabiti enkrat na dve leti.

**Disk.** Morda ti ne ugaja niti pavza skozi ves takt +, kakor sem jo pred kratkim slišal v neki simfoniji, npr.



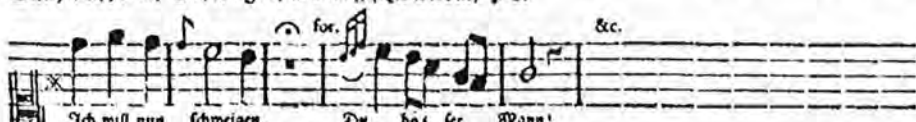
Moj gospod jo imenuje generalna pavza, in to zato, ker vsi glasovi, namreč druga violina, viola in bas hkrati obmolknejo.

**Učit.** Ja, mi že ugaja bolj kakor nemoči, če se le ne uporablja prepogosto. Kajti tako nepričakovana generalna pavza zmore prisiliti k pozornosti tudi take poslušalce, ki med glasbo (ne smem reči tako pametno) silovito klepetajo in se prepirajo, kakor stare ženske na kravjem sejmu.

**Disk.** Kmalu zatem je moj gospod skomponiral Allegro, v katerem stoji generalna pavza na koncu tako rekoč namesto kadence; sledil je Andante. Začetka ti ni treba poznati; predzadnje note in takte pa znam na pamet, poglej, npr.

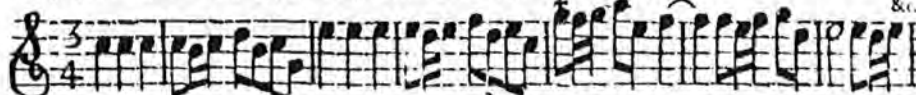


Præc. Dieß war von deinem Herrn recht ein verwegener, aber zugleich ein artiger Schuß.  
 Disc. Es ist mir zum wenigsten lieb, daß er die Scheibe nicht verfehlet hat. Jedoch möchte ich wissen, ob eine solche General-Pause auch in Arien oder Contaten könne angebracht werden.  
 Præc. Freylich, daher hat sie eben ihren Ursprung. Denn sie kann nach den Wörtern: Fried, Still, Aufhören, Schweigen, u. a. m. gesetzt werden, 1. E.

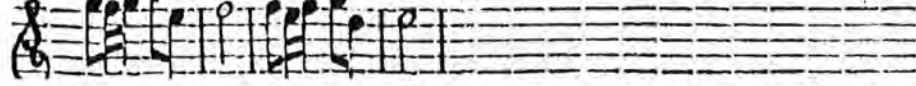


Ich will nun schweigen. Du bist der Mann!  
 Disc. Die Klappertafel hat ja doch nicht nur schweigen können.  
 Præc. Ja wohl! wenn viele Weber diese General-Pause recht lernten, so würden ihnen ihre ungeschliffenen Männer oft nicht so blaue Fäden ins Gesicht streichen.  
 Disc. Meine Frau wäre gewiß auch zu rufen dazu; denn sie kann keinen Augenblick still seyn, ja sie stellet in und außer dem Hause nur immer Zwietracht an. Eben aus dieser Ursache soll mein Herr einst zu ihrem Geburts-Tage ein Allegro componirt haben, welches er la confusionne nennete. Ich weiß zwar nicht was das ist.

Præc. La confusionne gleichwie auch Imbroglia heißt zu teutsch Verwirrung; welche aus zweyerley Tempo, nämlich aus einem Trippel und gebierten Tacte entspringen kann, 1. E.



Du wirst hoffentlich merken, daß bey dem Zeichen + der  $\frac{2}{3}$  Tact eingeflochten ist, 1. E.





**Učit.** To je bil od tvojega gospoda drzen, vendar obenem pristen strel.

**Disk.** Ljubo mi je vsaj to, da ni ustretil kozla. Toda želel bi vedeti, ali taka generalna pavza more stati tudi v arijah ali kantatah.

**Učit.** Seveda, prav od tod izvira. Kajti uporabiti jo je mogoče pri besedah, kot so: mir, tišina, prenehanje, molk ipd., npr.

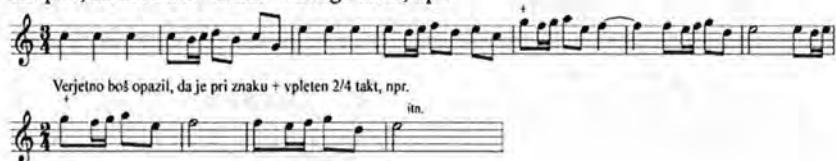


**Disk.** Klepetulja vendarle ne more molčati.

**Učit.** Tako je! Ko bi se številne ženske pravilno naučile generalne pavze, jim njihovi neolikani možje ne bi pogosto takih brusili v obraz.

**Disk.** K takim [ženskam] bi prišel še mojo gospo; kajti niti trenutek ni pri miru, zunaj in znotraj hiše vedno prinaša neslogo. Prav iz tega vzroka je moj gospod za svoj rojstni dan napisal nek Allegro, ki ga je poimenoval *La confusione*. Sicer pa ne vem, kaj to pomeni.

**Disk.** *La confusione*, tudi *imbroglio*, se po slovensko imenuje zmeda; nastane lahko iz dveh tempov, namreč trid- in štiridobnega takta, npr.





Oder wenn der gebierte Fact den Anfang hat, 1. Ex.



Den + fängt hier der  $\frac{1}{4}$  Fact an, 1. Ex.

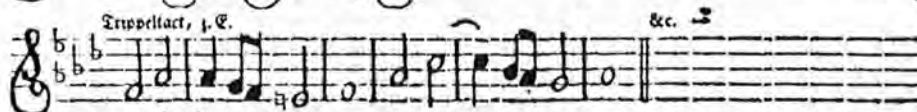
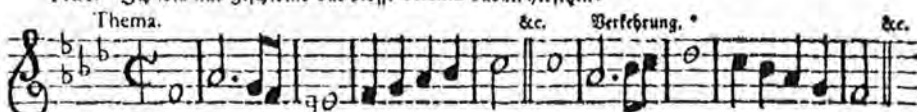


Dile. Wenn das ist, so getraue ich mir tausenderley la confusione zu machen.

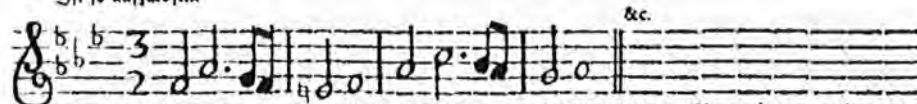
Præc. Ich habe vor vier Jahren eine Fuge mit Allabreve tempo componirt, wo ich eben auch einen Trippel hinein brachte. Allein weil ich das Thema in der Mitte zugleich verkehret, und endlich auch gebrochen habe, so ist der Trippel, Fact überflüssig, und die Fuge so sehr gekünstelt, daß ich sie nicht mehr anhören mag.

Dile. Ich verstehe nun das Einsichten, aber das Verkehren und Brechen nicht.

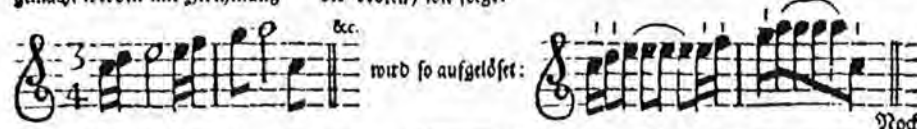
Præc. Ich will nur geschwind das bloße Thema davon herlegen:



Ist so aufzulösen.



Wenn nun das Thema, und eine jede beliebige Veränderung besonders durchgeführt würden, so könnte eine Fuge daraus werden, welche einen geschlagenen halben Tag fortbauerte. Welches ich zum Theil beweisen will, wenn wir von den Fugen handeln werden. Es kann demnach auch eine Verwirrung (la confusione) gemacht werden mit Zertheilung \*\*\* der Noten, wie folgt:



\* Contrarium verterum. \*\* Syncope, bey mir hier so viel als Zerbrechung oder Zertheilung. Es heißt Syncope heißen: schlagen, auch aus der Mitte heraus nehmen. Viele Dissonanzen, wenn sie auch nur eine oder zwei Noten von dem ganzen Thema brechen, schreiben gleich Syncope drüber. Hingegen viele andere, wenn sie eine Fuge componiren, schreiben am Anfang selbst das Wort Fuga dazu. Sie haben Recht, denn da ein Maler zu sehen ein Gemälde verfertigt, so ist er den berühmten Apelles, ob noch etwas daran mangelte; worauf Apelles zur Antwort gab: sonst nichts als der Name! damit man wisse was es sey.

\*\*\* Ich hatte hier schreiben sollen Verdoppelung; weil die halbe Note in der Mitte verdoppelt wird; welches also von der



Ali če ima štiridelni takt začetek, npr.

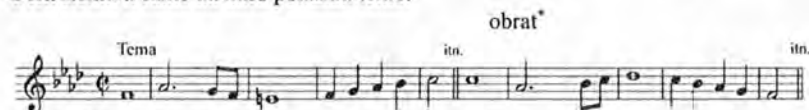


**Disk.** Če je tako, si upam napisati tisoče *confusioni*.

**Učit.** Pred štirimi leti sem komponiral fugo v alla breve tempu, kjer sem vpletel en tridobni takt. Toda ker sem temo na sredini obenem obrnil in na koncu tudi prelomil, je tridobni takt odvečen, fuga pa tako izumetničena, da je ne želim več slišati.

**Disk.** Zdaj razumem vpletanje, toda ne razumem, kaj pomeni: obrniti in prelomiti.

**Učit.** Želim ti samo na hitro pokazati temo:

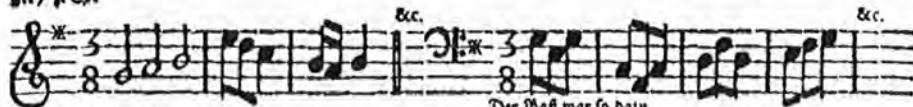


Noch weit verwirrter würde es seyn, 1. Ex.

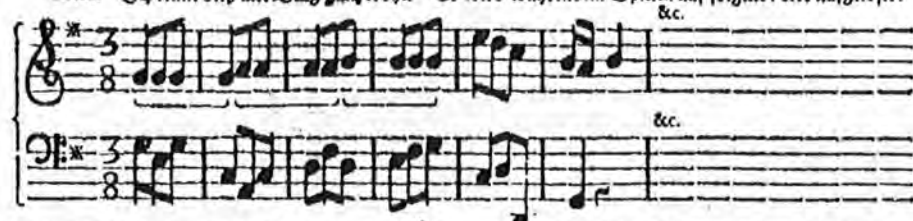


Alein wo zu dienen dergleichen Pöffen?

Dise. Ich erinnere mich nun einen  $\frac{3}{8}$  Tact gesehen zu haben, durchaus mit halben Noten unternemmet, 1. Ex.



Præc. Ich kenne dieß alte Ding ganz wohl. Es wird rothrendem Spielen auf folgende Art aufgelöst:



In eben diesem Imbroglia ist ein Larghetto mit  $\frac{6}{8}$  Tact, woraus demnach ein Menuet gespielt kann werden, fast auf folgende Art:



Auflösung in einen Menuet:



Deswegen hat der Author neben dem  $\frac{6}{8}$  zugleich den  $\frac{3}{4}$  Tact angezeichnet. Bey dem letzten Allegretto, welches eine kleine Fuge ist, sieht man diese Tactzeichen  $C \cdot \frac{3}{2}$ ; womit er sagen will, daß der weißen, schwarzen, und punctirten Noten eine so viel gelte als die andere, nämlich diese:



Ich will den Anfang nur mit den 2. Violinen aufsetzen, 1. Ex.

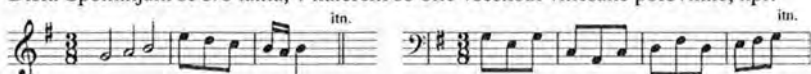


Še bolj zmešano bi bilo takole, npr.

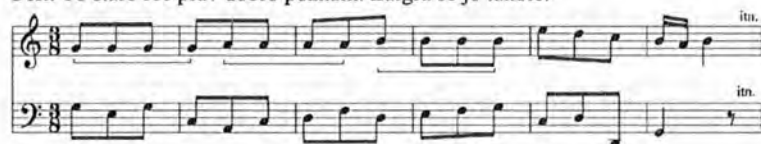


Toda čemu take norčije?

Disk. Spominjam se 3/8 takta, v katerem so bile vseskozi vmešane polovinke, npr.



Učit. To staro reč prav dobro poznam. Zaigra se jo takole:



Prav v tej imbrogljo je Larghetto v 6/8 taktu, iz katerega se lahko zaigra menuet, na tak način:



Zato je avtor poleg 6/8 obenem označil še 3/4 takt. Pri zadnjem Allegretu, ki je mala fuga, se postavlja takale oznaka takta  $C \cdot \frac{3}{2}$ , s čimer se želi reči, da bela, črna in punktirana note veljajo enako, namreč:



Začetek želim podati samo z dvema violinama, npr.



wird so aufgelöst.



Disc. Aber wer kann das jaust riechen? Eine solche la confusionne entspringet gewiß aus einem vertörten Gehirne. Oder der Author muß sehr reich seyn; denn wenn ihm das Brod so knap zugeschnitten würde, als wir mit von meiner Frau, so könnte er unmöglich auf dergleichen Spielwerke denken.

Prac. Sey doch still! Vielleicht hat er es mit Fleiß gethan. Denn es pralete sich einst ein Virtuoso, er könne auf seinem Violoncello nur vom ersten Ansehen \* alles spielen und gleichsam vorblasen. Ein Componist, so unter andern zugegen war, konnte nicht mehr zuhören, sondern bat ihn, er möchte ihm den folgenden Tag nur ein kleines und zwar so leichtes Solo spielen, daß keine einzige Note darin, die fünfte Linie überschreite. Ich will dir nur den Anfang des ersten Allegro davon zeigen, 1. E.

Allegro.

Violoncello Solo.



Disc. Himmel! das ganze Solo muß ja wüster aussehen als eine hebräische Landkarte.

Prac. Der Notenfreßer laß auch am ersten Anblick gleich im Pfeiffer. Wollte er das Solo nicht vorher durchgehends auswendig lernen, so müßte er doch anfangen aufzulösen, 1. E.

Allegro. Solo.



NB. Hingegen wird hier die fünfte Linie von den Noten überstiegen.

Disc. Es muß eine rechte Lust seyn um die Großsprecher, wer eine Freude damit hat.

Prac. Es taugen aber nur diejenigen dazu, die erst nach ihrem Tod im Grabe erkennen lernen, daß Schande ganz was anders sey als Ehre.

Disc. Sage mir noch was wenigens von der vorherigen la confusionne; vielleicht kann ich heut oder morgen auch einen anlaufen lassen.

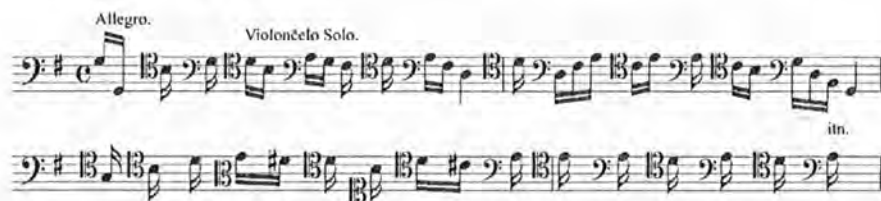
Prac. Das mußt du beleihe nicht thun; sonst würdest du von vernünftigen Leuten für weit Gott und sinnloser gehalten werden als alle unverschämte Windmacher \*. Allein für die Anfänger, so gerne Tactfist wollen seyn, könnte es eben nicht schaden, wenn man die Zertheilungen annoch mit Pausen vermischete, 1. E.





**Disk.** Toda komu to diši? Takšna la confusione je gotovo zrasla iz zmešanih možganov. Ali pa mora biti avtor zelo bogat; kajti če bi njemu kruh tako tanko rezali, kakor ga moja gospa meni, ne bi mogel niti pomisliti na takele igrakarije.

**Učit.** Bodi no tiho! Morda je to napravil namerno. Nek virtuozi se je tako bahal, da zmore na svojem violončelu vse zaigrati, tako rekoč odpihniti na prvi pogled\*. Skladatelj, ki je bil med drugim navzoč, ga ni mogel več poslušati in ga je poprosil, naj mu naslednji dan zaigra kratek in zelo preprost solo, v katerem niti ena nota ne preseže pete linije. Pokažem ti samo začetek prvega Allegra, npr.



**Disk.** Nebesa! Ves solo je videti bolj puščoben od hebrejskega zemljevida.

**Učit.** Požiralec not je že na prvi pogled zašel v škipce. Če se sola ni želel poprej naučiti na pamet, ga je moral začeti razreševati, npr.



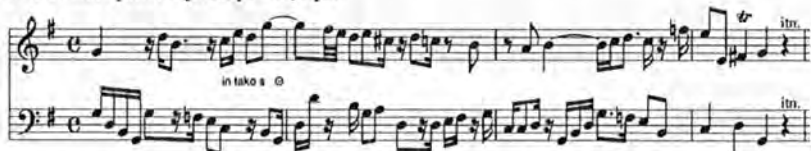
NB. Nasprotno tu note presežejo peto linijo.

**Disk.** Kogar širokoustenje veseli, mora imeti s tem res veliko radost.

**Učit.** Za to so primerni samo tisti, ki šele v grobu po smrti spoznajo, da je sramota nekaj povsem drugega kot čast.

**Disk.** Povej mi še kaj malega o *la confusione*; morda danes ali jutri lahko kako zapišem.

**Učit.** Rajši ne stori tega, sicer te bodo razumni ljudje imeli za brezbožnega in nerazsodnega kot druge važiče\*\*. Toda za začetnika, ki se želi držati takta, prav nič ne more škoditi, če se k razdelitvi pomešajo še pavze, npr.



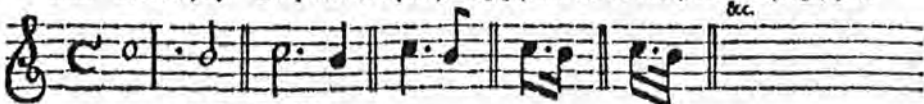
\* A prima vista, lat primo intuitu. Radi rečejo: z lista.

\*\* Experto crede Ruperto.



Wenn du weißt, wie lang ein Punct gehalten wird, so kannst du dieses Exempel selbst leicht auflösen.

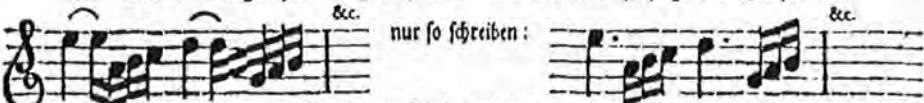
Disc. Das weiß ich. Ein Punct wird halb so lang gehalten als die Note, der er anhängt, 1. E.



wird so aufgelöst:

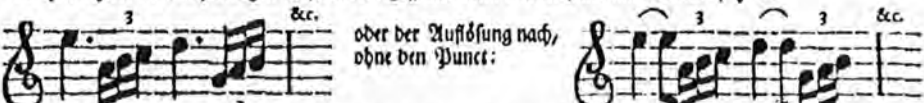


Præc. Gut. Deswegen haben einige Discantisten Unrecht, wenn sie folgendes Exempel:



nur so schreiben:

welches letztere von rechts wegen nicht anders gespielt kann werden, als mit Erloffen, 1. E.



oder der Auflösung nach,  
ohne den Punct:

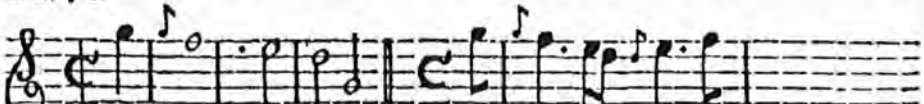
Disc. Der Punct kommt mir just vor als wie der Vorschlag, welcher ebenfalls die Hälfte (aber) von seiner folgenden Note wegnimmt, 1. E.



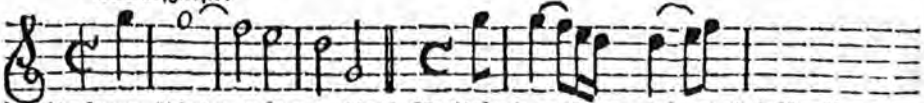
wird so aufgelöst und gespielt:



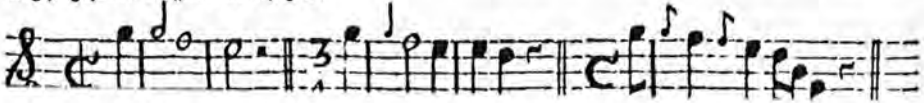
Præc. Diese Auflösung ist richtig. Allein du hast noch was vergessen; nämlich das, wenn zugleich ein Punct bey der Note steht, so frisst der Vorschlag dieselbe ganze Note auf, so daß nur der Punct davon übrig bleibt, 1. E.



wird aufgelöst:



Und hier kommen diejenigen zu kurz, welche die Vorschläge so anzeichnen, daß man gleich sehen könnte, wie lang sie gehalten müssen werden, 1. E.



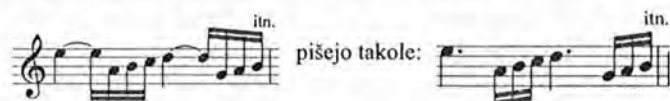


Če veš, kako dolgo je treba držati piko, lahko sam zlahka rešiš ta primer.

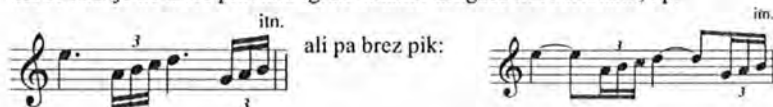
Disk. Vem. Pika za polovico podaljša noto pred sabo, npr.



Učit. Dobro. Zato nekateri diskantisti nimajo prav, ko naslednji primer:



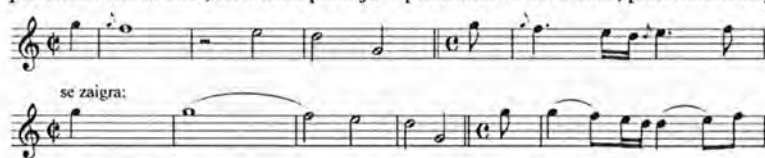
ker se zadnje ne more pravilno igrati nikakor drugače kot s triolami, npr



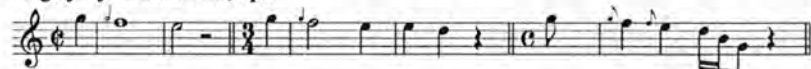
Disk. Pika se mi zdi podobna predložku, saj prevzame polovico vrednosti note, pred katero stoji, npr.



Učit. Ta rešitev je pravilna. Ampak nekaj si pozabil. Če je namreč noti predpisana pika, se predložek izniči tako, da ostane podaljšan predložek za celo noto, pred katero stoji, npr.



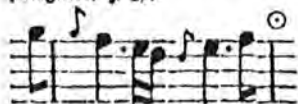
In tu so prekratki tisti, ki predložke označujejo tako, da bi se obenem moglo videti, kako dolgo jih je treba držati, npr.



Denn bey den punctirten müßten sie sehen:



Welches manchen währenddem Spielen gewislich verwirren würde, sonderlich aber den der nichts davon weiß. Es ist eine Schande, daß die Componisten, um dem Ubel zu steuern, heut zu Tage noch anfangen müssen die Vorschläge mit ordentlichen Noten und Bogenstrichen zu schreiben, nämlich sie setzen keine kleine Vorschlagnote, z. B.



sondern, wie bey allen Auflösungen, ganz deutlich:



Und dieses, so oft sie fürchten, es möchte ihnen der Vorschlag, welcher doch bereits 60. Jahre alt mag seyn, nicht regelmäßig gelingen, gespielt, oder lang genug ausgehalten werden. Was aber ein Vorschlag \* eigentlich sey, siehe weiterhin zu erklären.

Dile. Eine gewisse Verwirrung aber wirst du nicht auflösen können; nämlich der Herr Chorregent in Ballerthal hat ein Allegro, wo die erste Violine in  $\frac{3}{4}$ , die zweyte Violine in  $\frac{2}{4}$ , die Bratsche in Allabreve, und der Baß in allgemeinem Tempo besteht. Neulich haben selbes ihrer vier probirt, aber keineswegs zu sammen bringen können, aus Ursache, weil sich kein Fact dazu schlagen läßt.

Præc. Ey warum nicht; man darf ja nur z. B. mit einem Stubenschlüssel auf dem Tische lauter Klaviernoten anschlagen, so wird ein jeder von den vier musizirenden Leuten seine Noten gar leicht darnach einteilen können.

Dile. Es ist wahr. Auf diesen Gedanken wäre ich nicht gefallen.

Præc. Weil du nicht nachlässigst, so will ich dir zur Warnung eine Verwirrung zeigen von Componisten die weit mehr wollen seyn als Discantisten. Sie setzen z. B.

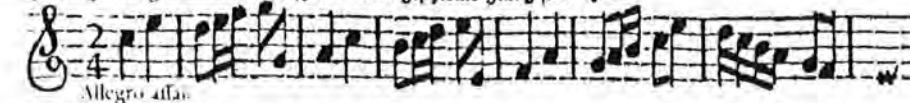
*Allegro affai.*



Denn die dreymal gebundenen Noten (\*\*) gehören nicht einmal zu Allegro, viel weniger zu Allegro affai, oder presto; und es ist schon nicht zu geschwind werden für einen sichern Bagattisten, den ein sicherer Katholik einem sicheren Capellmeister mit folgenden Worten schriftlich anrühmt: er varirte dreymal geschwängte Noten; so würde es, um eines deutlichen Gesangs willen, dennoch besser seyn, solche Noten in ein Tempo zu bringen, wohin sie gehören, z. B.



Indem zu Allegro affai die Sechzehnoten geschwind genug sind: z. B.



\* Wird unrichtlich und nur aus Spaß auch Zeuxer genannt. Denn viele Discantisten können ohne diese Zeuxer gar nicht componiren, so herzlich sind sie darinn verliebt. Die eigentlichen Zeuxer (Suspiria) werden aber mit verkürzten Pausen ausgedrückt, u. s. f. ein andermal.

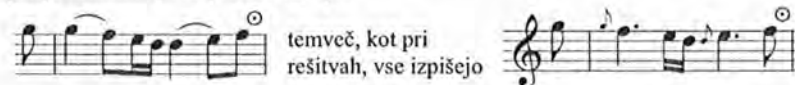
(\*\*) In einem Dritten Deutschlands werden die auch dreymal geschwängte Noten; hierum nur gemeinlich zwey und zweygezogenen genannt, weil jeder 32. einen gemeinen Tact ausmachen.

† Ziemlich als tempo moderato.

Kajti pri punktiranih [notah] morajo stati takole:



Kar bi mnogi pri igranju gotovo zamešali, posebno pa tisti, ki o tem nič ne vedo. Sramotno je, da morajo komponisti z večjo jasnostjo danes pisati predložke z navadnimi notami, namreč ne pišejo drobnih not za predložke, npr.



In zelo pogosto se bojijo, da predložka, ki bi utegnil biti star že 60 let, ne bi mogli pravilno zapeti, zaigrati ali dovolj dolgo zadržati. Kaj pa je, konec koncev, predložek\*, je treba šele opredeliti.

**Disk.** Toda ne boš mogel razrešiti določene zmede; namreč gospod vodja kora v Vallerthalu ima Allegro, kjer imajo prve violine 2/4, druge violine 3/4, viole alla breve, bas pa običajen tempo. Pred kratkim so ga poskusili zaigrati, vendar ga niso mogli nikakor spraviti skupaj. Vzrok je ta, da ni mogoče šteti takta.

**Učit.** Zakaj ne? Saj se vendar sme npr. s ključem udarjati ob mizo četrtinke, tako bo vsak od štirih izvajalcev sploh preprosto mogel šteti svoje note.

**Disk.** Res je. Ta misel mi ni prišla na um.

**Učit.** Ker se ne daš, ti želim v opozorilo pokazati zmešnjavo komponistov, ki želijo biti veliko več kot diskantisti. Pišejo npr.



Kajti trojno povezane note (\*\*) ne sodijo k Allegru, temveč prej v Allegro assai ali presto; in če že niso prehitre za zanesljivega fagotista – zanesljivi svetovalec zanesljivega kapelnika ga je takole hvalil: **variira trirepate note** – bi bilo zavoljo jasnosti vendarle bolje uporabljati tovrstne note v tempu, ki mu pripadajo, npr.

Moderato\*



Za allegro assai so šestnajstinke dovolj hitre



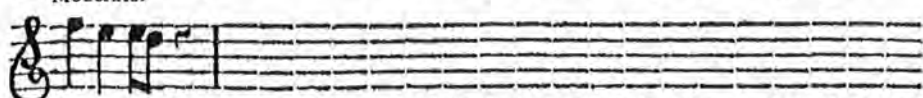
\* Nepravilno in samo iz zabave se imenuje *vzdihljaj*. Mnogi diskantisti namreč ne morejo ničesar komponirati brez vzdihljaja, tako smrtno so vanj zaljubljeni. Pravi vzdihljaji (*suspiria*) se izražajo s pavzami, itn. drugič.

(\*\*) V nekaterih nemških krajih postanejo tudi trirepate note; tod naokoli imenovane dvaintridesetinke, ker 32. takih zapolni en običajen takt.

\* Enako kot tempo moderato.



Wistweilen fließt den gedachten Scribenten just das Gegentheil aus der Feder, 1. E.



Disc. Diese Triollen \* \* mit Achtelnoten schicken sich ja gar nicht hieher; ich weiß nicht hincden sie, oder sind sie schläffrig.

Præc. Freylich, sie lassen die Ellender ausruhen. Und Acht, das Allegro assai wird sie gleich aufwecken, 1. E.



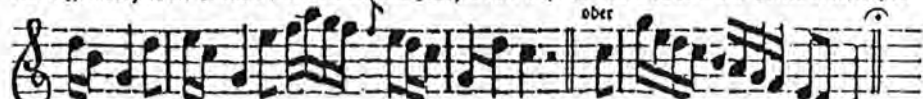
Disc. Er hätte ja bey tempo moderato vielmehr Sechzehntriollen setzen sollen, 1. E.



Oder glatterdings nur Sechzehn- und Achtel-Noten:



Præc. Ich hörte vor 5. Jahren von einem Componisten 12. Concerten, worunter nicht einer von ihm bemeldter zweyfachen Verwirrung lauter war; und er kann doch diese Stunde noch nicht beareifen, warum sie den Zuhörern nicht gefallen. Ich gesehe es: ich mußte heimlich lachen \* über eine und andere posirliche Cadenz, wobei er die Endnote entweder auf das zweyte oder auf das vierte Viertel des Tactes brachte, 1. E.



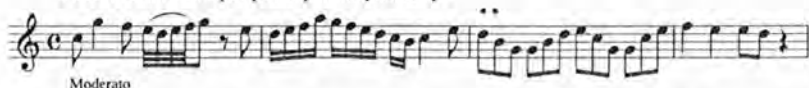
Denn dergleichen Cadenzen müßten meines Erachtens recht artig lauten in einer Musik bey'm Polcinello- oder Puppen-Spiel in der Kreutzer-Comödie.

Disc. Das sind Wechselbälge! Er hätte den Fehler ja gleich einsehen können durch Uebersetzung in den 2. Tact, 1. E.





Piscem včasih zleti izpod peresa prav nasprotno, npr.



**Disk.** Te osminkse triole \*\* se ne prilagajo sem. Ne vem, ali šepajo ali so zaspane?

**Učit.** Seveda, členom dopuščajo počitek. Pazi, Allegro assai jih prebudi, npr.



**Disk.** Pri tempo moderato bi bilo vendar bolje napisati šestnajstinske triole, npr.



Ali vsekakor vsaj šestnajstinske in osminkse note:

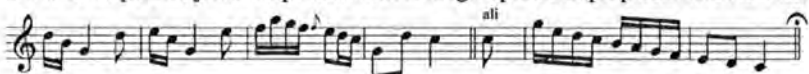


**Učit.** Pred 5. leti sem slišal 12 koncertov nekega komponista, ki so vsi vsebovali tu pokazane dvojne zmešnjave; in vendar še danes ne more razumeti, zakaj poslušalcem niso bili všeč. Priznam: skrivoma sem se moral smejati\* tej in oni prisrčni kadenci, kjer so zaključne note nastopale bodisi na drugo bodisi na četrto četrtniko v taktu, npr.



Kajti take kadenca morajo po mojem mnenju zveneti prav prikupno pri muziki za *Polcinello* ali lutkovno igro potujočih komedij.

**Disk.** To so podtaknjenci! Napako bi vendar mogel sprevideti pri predstavitvi v 2/4 takt, npr.



\* Čeprav mi ta smeh ne gre od srca. Kajti kdor ima dober vpogled in nepristransko sodi, bo priznal, da o tej snovi veliko premalo govorim.

Præc. Du mußt aber wissen, daß der gute Mann verdorben wurde. Denn er erhaschte, so zu sagen, vor 4. Jahren das Glück, ein Singspiel \* zu componiren. Dieses nun wurde bey der Aufführung von mehr denn 50. andern Sängern und Instrumentisten besetzt. Er hörte zu, und erslounete über die Schönheit seines Werks, vergessend, daß er von derselben Zeit an glaubte, er würde das Israelitische Raib.

Dile. Auf solche Weise kann ja wohl die schlechteste Composition ein Ansehen bekommen. Ich werde mich zwar, mit der Hülfe Gottes, niemals dadurch verblenden lassen.

Præc. Was unmittelbar die schlüsserigen Gänge anlangt, so werden sie unterweilen von berechneten Compositionen vielleicht ebenfalls angebracht. Denn ich erblickte unlängst in einem sehr wohlbesetzten Concert, in der Mitte des ersten Solo, einen solchen Gang; welcher mir zwar mehr schmeichelnd als schlüsserig vorkam, so daß ich ihn für eine mit Fleiß ausgesuchte Clausel \*\* hielt, ich will dir eine Gleichniß geben, 1. E.

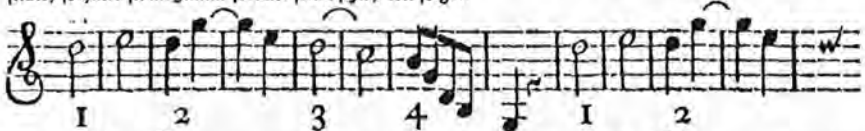


Dile. Das ist freylich ganz ein anders Korn.

Præc. Weil wir beide aber nicht behutsam damit umzuspringen wissen, so wollen wir dergleichen schlüsserige Idee nur noch immer großen Meistern überlassen.

Dile. Das laß du mir über. Du bist gewislich nicht im Stande mich davon abzusprechen. Nur die Tactordnung hierob begreife ich nicht recht. Sie klingt zwar gut.

Præc. So soll ich dir denn alle Kleinigkeiten einklären? Du sollst doch wohl selbst ein bißgen nachsinnen. Nun so höre: weil die Clausel vielmehr in Allabreve-Art besteht (die just deswegen was sonderliches vorstellt) so hätte sie insgemein formirt seyn, wie folgt:



1) Siehst du hier, daß zwey Tacte des  $\frac{2}{4}$  tempo nur einen Allabreve-Tact ausmachen.

2) Mußt du nöthwendig merken, daß ich in dem vorigen Exempel keine ausdrückliche Wiederholung machte, sondern die mittlere zwisch (End und Anfang) zusammenschloß, so daß der vierte Tact wegließ.

3) Ist offenbar, daß der Kauscher 4. den vierten Tact die sogenannten Wiederholung ebenfalls veranlaßte.

Dile. Verzeihe mir; bey dieser Gelegenheit habe ich doch wieder ganz was neues betrachten lernen. Ich will es mit der Zeit schon herausdrehen. Du brauchst das ① gar nicht mehr anzumerken. Inzwischen muß ich dir noch einen guten Gedanken von einer Verwirrung entdecken. Wenn man nämlich  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{8}{16}$  und  $\frac{24}{16}$  tempo miteinander vermischet.

Præc. Und warum nicht auch gar  $\frac{5}{8}$  und  $\frac{7}{8}$ ?

Dile. Du mußt nicht zürnen. Unser Hanemichel hat mitten in einem Allegro wirklich  $\frac{5}{8}$  angebracht. Gib Acht, ich will sie gleich am Anfange eines 2. tempo setzen, 1. E.



Und



**Učit.** Vedeti moraš, da je bil dobri mož pokvarjen. Pred 4. leti mu je bila namreč sreča mila, da je skomponiral spevoigro\*. Zasedba je zahtevala več kot 50 dobrih pevcev in instrumentalistov. Prisluhnil je in osupnil nad lepoto svojega dela, tako da je od tistega trenutka naprej verjel, da je Tele s Svete gore.

**Disk.** Na tak način lahko vendar dobijo ugled tudi slabi komponisti. Sam se ne bom pustil, z Božjo pomočjo, nikoli tako zaslepiti.

**Učit.** Kar pa zadeva zaspani potek, ga je morda najti tudi pri izkazanih komponistih. Kajti zadnjič sem videl dobro narejen koncert, sredi prvega sola sem zagledal potek, ki se mi je zdel bolj laskav kakor zaspan. Tako sem ga opremil z namerno komponirano klavzulo\*\*, in ti pokažem podobo, npr.



**Disk.** To je seveda čisto drugo seme.

**Učit.** Ker nihče od naju ne ve, kako s tem skrbno ravnati, bova take delikatne stavke raje prepustila velikim mojstrom.

**Disk.** Prepusti meni. Ne moreš me odvrniti od tega. Samo reda takta ne razumem prav dobro. Sicer zveni v redu.

**Učit.** Naj potemtakem prežvečim vse podrobnosti namesto tebe? Moral boš sam malo premisliti. Le to ti povem: ker je klavzula veliko več v alla breve načinu (ki prav zato predstavlja nekaj posebnega), bi morala biti v celoti narejena takole, npr.



1) Vidiš, dva takta v 2/4 tempu tvorita enega v alla breve.

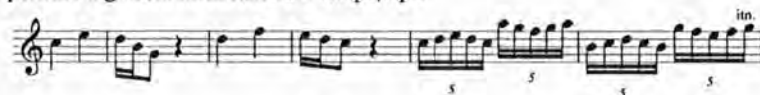
2) Nujno moraš opaziti, da v predhodnem primeru nisem napisal nobene ponovitve, temveč oba (konec in začetek) povezal skupaj tako, da je četrti takt odpadel.

3) Omamljenec + je očitno prav tako uničil ponovitev četrtega takta.

**Disk.** Oprosti; ob tej priložnosti sem se ponovno naučil nekaj povsem novega. Sčasoma se bom že razvil. Za znak ☉ ti ni treba več opozarjati. Moram pa ti razkriti še nekaj dobrih misli o zmešnjavi. Kdaj je namreč mogoče med seboj pomešati 4/8, 9/8, 8/16 in 24/16 takt?

**Učit.** In zakaj ne še celo 5/8 in 7/8?

**Disk.** Ne smeš se jeziti. Naš norček je sredi nekega Allegra resnično postavil 5/8. Pazi, pokazal ti ga bom na začetku 2/4 tempa, npr.



\* Ne vem več, ali je šlo za glasbeno komedijo, opero, oratorij ali tako imenovano meditacijo.

Und in einem  $\frac{7}{8}$  Allegro hat er eben in der Mitte  $\frac{7}{8}$  eingeflickt, i. E.



Dem fünf, sechs, oder sieben Bauernknechte, sprach er dazumal, treffen mit ihren Drischeln in der Scheune den Tact so genau, daß sie oft nicht ohne Ursache, in Kirchen oder bey andern Musiken, sich über das einfältige Tactschlagen aufhalten und heimlich lachen.

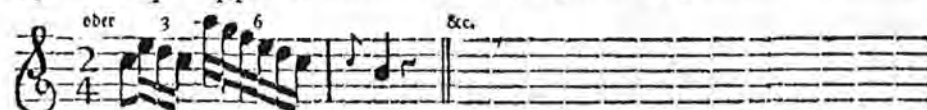
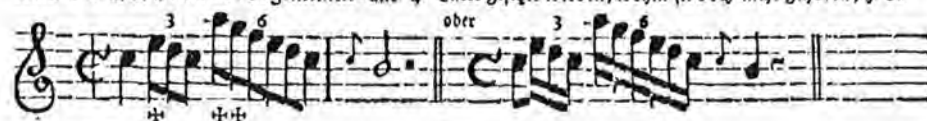
Præc. Diese Probe ist zu stark.

Disc. Es ist, fuhr er weiter fort, wohl wahr, daß der Lahme einer Stelze bedarf, gleich wie der Blinde eines Führers. Hingegen Leute, die recht musikalisch und tactfest sind und seyn wollen, haben des Tacts gebens gar nicht nöthig. Die Musik ist auch ohne diese Stelze viel anmuthiger, und die Zuschauer haben so dann vielweniger drüber zu spotten als die Zuhörer. Ich kenne aber leider Componisten, denen Kopf, Augen, Nase, Mund, Hand und Fuß den Tact regieren müssen helfen: nicht anders als wenn sie unsinnig reden. Anfangs dachte ich, es stecke nur bloß ein unverschämtes Grobthum dahinter, und es solle eine solche Aergerniß von rechtschneigen mit einer sichern Leibesstraffe eingestellt werden. Allein nach der Hand wurde ich überzeugt, daß es nur aus Furcht geschehe, um nämlich das liebe tägliche Brod nicht zu verlieren. Weil ihre ganze Kunst außer dem wirklich auf Stelzen einhergehet.

Præc. Dein Hanswichel kann mit seiner Anmerkung zu Hause bleiben. Das Tactschlagen ist 1) sehr nothwendig, absonderlich für die deutschen Knaben, welche noch nicht lang angefangen haben, Discant und Alt zu singen. 2) Für die Musici, so eines gar zu flüchtigen Temperaments sind. 3) Bey einer Musik von zwey oder mehr Chören, u. s. f.

Disc. Das weiß ich. Denn wenn der Herr Chorregent in Vallerthal auf dem Lacus-See eine Nacht musikalisch aufführet, so läßt er sich an die Spitze des Streuer-Ruders (womit er den Tact regieret) ein Laternlicht binden; wornach sich sodann alle 6. Chöre richten können, die in den übrigen Schiffen sind.

Um aber wieder auf unser  $\frac{5}{8}$  und  $\frac{7}{8}$  zu kommen, so sage mir, warum denn die Triollen ♯ und Sechsstollen ♯♯ in dem Allabreve-gemeinen, und  $\frac{2}{4}$  Tacte gesetzt werden, wohin sie doch nicht gehören, i. E.



Der es zum erstenmal versucht hat, dem mögen wohl die Zähne nicht mehr thun; und ist ihm dieses erlaubt gewesen, so wird mir nicht minder erlaubt seyn, in einem Trippel einen gebierten Tact † anzubringen, i. E.



Præc.

NB. Dieser Sechser wäre ohne Wiederholung nichts nütze.



Præc. Da die Kunst nicht just in dergleichen Erfindungen besteht, so könntest du immer noch so lang damit pausiren, bis endlich ein anderer dazu anfängt. Das Wort Sechstollen habe ich noch niemals gehört; doch bin ich zufrieden daß ich verliche, was du damit sagen willst.

Disc. Ich weiß wohl daß  $\frac{4}{8}$  und  $\frac{8}{16}$  so viel sey als  $\frac{2}{4}$ ; und  $\frac{24}{16}$  so viel als  $\frac{12}{8}$ ; auch daß  $\frac{9}{8}$  durch den  $\frac{3}{4}$  Tact ebenfalls könne ausgedrückt werden. Ich weiß auch, daß die Ausfindung so verschiedener Tacte nur in ein bißgen Multipliciren und Dividiren besteht. Allein aller übrigen zu geschweigen, so sehe ich doch heute noch, nebst dem  $\frac{3}{4}$  auch einen  $\frac{3}{8}$  Tact, i. E.

In v 3/4 Allegru je prav na sredini vstavil 7/8, npr.



Kajti pet, šest ali sedem hlapcev, je govoril svojčas, se sreča s svojimi cepci v gumnu in se pogosto, v cerkveni ali drugi glasbi, skrivoma smehlja in prereka o preprosti delitvi dob v taktu.

**Učit.** Ta skušnja je prehuda.

**Disk.** Res je, je nadaljeval, da hromi potrebuje bergle kakor slepec vodjo. Nasprotno ljudje, ki so muzikalični in se držijo ter se tudi žele držati takta, taktiranja sploh nimajo za nujno. Glasba je brez teh bergel veliko bolj ljubka, pa še gledalec ima veliko več snovi za norčevanje kakor poslušalec. Žal pa poznam kompone, ki morajo takt urejati z glavo, očmi, nosom, usti, rokama in nogama: nič drugače, kakor da bi bili brez smisla. Skraja sem mislil, da za tem stoji nesramno bahaštvo in je treba tako spotiko po pravici zgladiti s šibo po prstih. Toda končno so me prepričali, da se to dogaja iz strahu pred izgubo ljubega vsakdanjega kruha. Kajti njihova celotna umetnost hodi z berglami.

**Učit.** Tvoj Janezek lahko s svojo pripombo ostane doma. Doba takta je 1) zelo potrebna, posebej za nemške fante\*, ki so pred kratkim začeli peti diskant in alt. 2) Za muzike, ki so spremenljivega temperamenta.\*\* 3) Pri glasbi dveh ali več zborov, itn.

**Disk.** Vem. Kajti ko je gospod vodja kora v Vallenthalu na Lakuškem jezeru izvedel nočno glasbo, je dal na vrh krmila (kjer je taktiral) privezati laterno. Tako je mogel voditi vseh 6 zborov, ki so bili na drugih ladjah.

Da pa bi se zopet vrnila k 5/8 in 7/8, mi povej, zakaj so triole + in sekstole ++ v alla breve, običajnem in 2/4 taktu, saj tja vendar ne sodijo, npr.



Kdor je že kdaj poskusil, ga zobje ne bolijo več; in če mu je bilo dovoljeno, meni tudi ne bo prepovedano tridobnemu taktu pristaviti štiridobnega, npr.



**Učit.** Ker umetnost ne sestoji samo iz takih iznajdb, bi mogel toliko časa pavzirati, dokler ne nastopi kaka druga. Za besedo *sektole* še nisem slišal; vendar sem vesel, da razumem, kaj želiš z njo povedati.

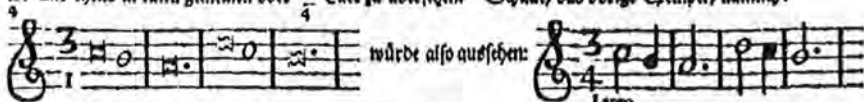
**Disk.** Vem, da je 4/8 in 8/16 enako 2/4, 24/16 enako 12/8; 9/8 je prav tako mogoče izraziti s 3/4 taktom. Vem tudi, da gre pri iznajdevanju različnih taktov le za množenje in deljenje. Toda če zamolčim vse druge, vidim vendarle še danes poleg 3/2 tudi 3/1 takt, npr.

\* Kajti Lahi so per fas et nefas tako in tako veliko bolj umetni virtozi.

\*\* Sanguinei ut octo, ad minus ut septem.



Præc. Mancher Scribent macht sich entweder damit nur einen Spaß; oder ein anderer suchte den Einfaltigen vielleicht dadurch weiszumachen, als hätte er ein hundert fünfzig-jähriges Alterthum gestreift. Ich vertraute mir alle Musitalien, welche von des Jubals Zeiten her componirt sind worden, theils in einen  $\frac{3}{4}$ , und theils in einen gemeinen oder  $\frac{2}{4}$  Tact zu übersetzen. Schau, das vorige Exempel, nämlich:



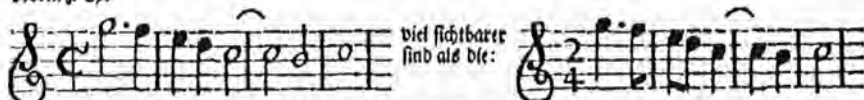
Ober man könnte anstatt Largo gar Larghissimo anzeichnen.

Disc. Es redet in der That leicht und deutlich, wenn wir nicht mehr als zwey, oder dreyerley Tactzeichen hätten. Ich habe aber oft gehört, daß der Allabreve-Tact ganz was besonderes sey, und unter allen nur allein der Contrapunct genennet werde.

Præc. Das ist lächerlich. Merke, vor Zeiten hatte man noch keine ordentlichen Noten, sondern nur Puncten; daher war \* Punct wider den Punct setzen so viel als regelmäßig componiren.

Disc. Auf solche Weise wird heut zu Tage kein Contrapunct mehr gemacht.

Præc. Nein. Lauter Contranoten \*\*. Welches eben auch soviel heißt als regelmäßig componiren. Dösset aber das Wort Contrapunct i. Ex. deinem Herrn besser als Contranote, so muß er ohne einigje Ge- genrede zulassen, daß ein wohlgesetzter Menuet, eine Symphonie u. s. f. eben sowohl im Contrapuncte bestehen, als eine Suite mit dem papierenen Allabreve. Doch wird dieses Tempo annoch beygehalten, weil die Noten i. Ex.



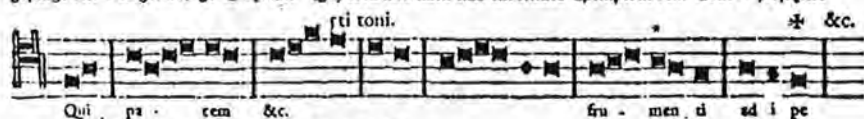
folglich ist theils für die eingehenden Singknaben, und theils für die abgetheilten Chorregenten u. s. w. das erste Exempel mit Allabreve gar nicht zu verwerfen.

Disc. Allein Allabreve wird ja nur halb so geschwind gesungen oder gespielt, als der  $\frac{2}{4}$  Tact.

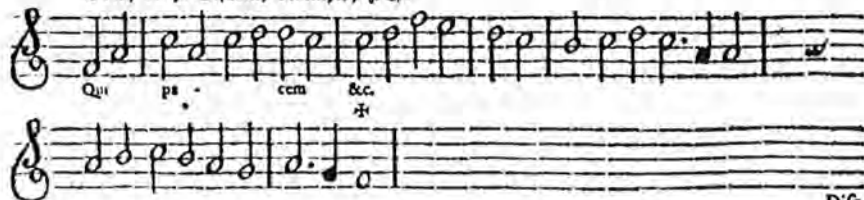
Præc. Es sollte freylich wohl so seyn; allein die Zeit ist vorbey. Absonderlich aber ist die Zeit vorbey, da man den  $\frac{2}{4}$  Tact beyzeiten nicht so hurtig machte, als dermalen das Allabreve durchgepeitschet wird; in dem weiland überhaupt alle Noten länger ausgehalten wurden. Es ist erst 10. Jahre, da mich eines meinigen guten Freundes Großvater versicherte, er habe von seinem Urahn sagen hören, daß zu seiner Zeit die Herren Thurnermeister \*\*\* rothender Musik im Chor öfters aufgerufen hätten: Ihr Gselln und Jung gebt acht, es kömmt eine Note mit'm Punct! Diese nun waren, wie bekannt, keine Sänger, sondern Instrumentisten, folglich machten sie nicht Choral, sondern Figural-Musik. Die Figural-Musik bestand aber damals meistentheils in Allabreve mit vierteligen Pfundnoten untermischt.

Disc. O verderbter Weltlauf! Wenn Allabreve so langsam war, wie langweilig müssen wohl um des Himmels-willen die puren Choralnoten abgesungen seyn worden.

Præc. Daber entspringet eben die irrige Meinung derer, die behaupten wollen, man tröffe im Choral- gefange viel unregelmäßige Sätze an. Ich will aus allen nur ein kleines Exempel in dem Tone F hersehen:



Oder, dir zu Gefallen, deutlicher, i. Ex.



Disc.

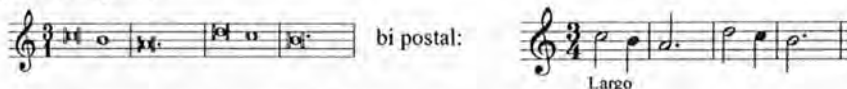
\* Punctum contra punctum ponere, uno verbò Contrapunctum.

\*\* Nota contra nota pte.

\*\*\* In andern Orten Stadt- oder Kunstfester genant



Učit. Marsikateri pisec se s tem samo kratkočasi, drugi morda skuša preprosteža pretentati, kakor bi požrl sto petdeset let davnine. Vse muzikalije, ki so komponirane od pradavnine do danes, si upam postaviti delno v 3/4 in delno v običajni ali pa 2/4 takt. Poglej namreč predhodni primer:



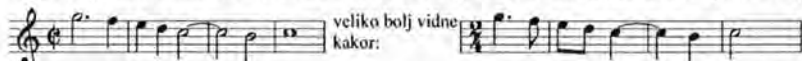
Namesto *Largo* pa bi sploh lahko zapisali *Larghissimo*.

Disk. Dejansko bi bilo preprosto in jasno, če ne bi imeli več kakor dve ali tri oznake taktov. Vendar sem pogosto slišal, da je alla breve prav poseben takt in se med vsemi drugimi samo on imenuje "kontrapunkt".

Učit. To je smešno. Pazi, včasih ni bilo navadnih not. Bile so samo pike. Zato je bilo postavljanje pik nasproti piki\* enako pravemu komponiranju.

Disk. Na tak način se danes nič več ne dela kontrapunktov.

Učit. Ne. Zgolj kontranote.\*\* Kar pomeni enako kot pravilno komponiranje. Če pa tvojemu gospodu bolj ugaja beseda *kontrapunkt* kakor *kontranota*, mora brez enega samega ugovora dopustiti, da obstajajo dobro narejeni menuet, simfonija itn. prav tako v kontrapunktu kakor fuga s papirnatim alla breve. Vendar se je ta tempo vsemu navkljub obdržal, ker so npr. note



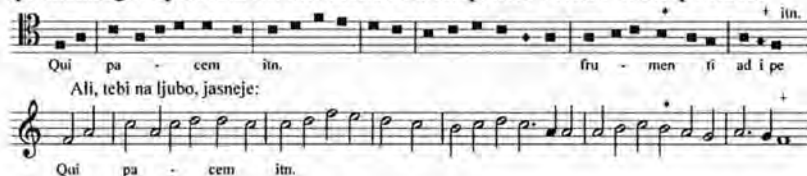
Zato prvega primera z alla breve sploh ne gre zavreči kot zgled, primeren je tako za dobre pevce kot tudi za malce postarane vodje korov.

Disk. Toda alla breve se poje ali igra samo pol tako hitro v primerjavi z 2/4 taktom.

Učit. Seveda je moralo biti tako; toda časi so minili. Saj ko so bile nekoč vse note sploh izvajane podaljšano, 2/4 takt zdaleč ni bil tako hiter, kot je danes alla breve. Šele zadnjih deset let je tako. Stari oče mojega dobrega prijatelja mi je zagotavljal, da je slišal od svojih prednikov, kako naj bi svojčas gospod stolpni mojster\*\*\* med muziko na koru pogosto vzklikal: Vi tovarši in mladci pazite, prihaja nota s piko! To, kot je znano, niso bili pevci, temveč instrumentalisti, torej niso izvajali zborovske glasbe, temveč figuralno. Figuralna glasba pa je bila takrat večinoma alla breve umešana v štirioglate note.

Disk. O izkrivljeni tok sveta! Če je bil alla breve tako počasen, kako za nebeško voljo dolgočasno so morali peti note koralnih spevov.

Učit. Prav odtod izvirajo napačna mnenja tistih, ki zatrjujejo, da naj bi bilo v koralnih spevih mnogo nepravilnih stavkov. Samo droben primer v tonu F ti želi pokazati:



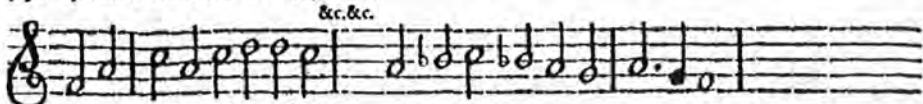
\* Punctum contra punctum ponere, uno verbo Contrapunctum.

\*\* Nota contra nota posite.

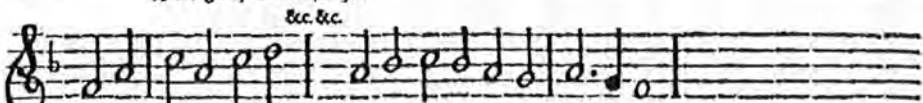
\*\*\* V drugih krajih se imenuje mestni ali umetni piskač.



Disc. Dieses Exempel kann ja keinem einzigen nüchtern Menschen gefallen. Weil es im Tone F ist, so setzte ich aller Orten das b mol. dazu, 1. E.



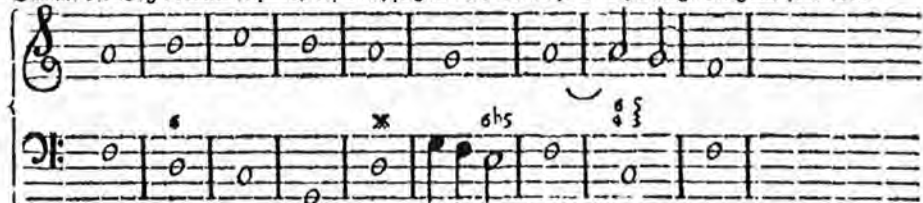
Oder gleich am Anfänge:



Præc. Dieses thun heut zu Tage viel Choralisten, ja man findet das b mol. hin und wieder schon wirklich gedruckt. Dagegen in den Ohren der Alten, die von b mol. und \* noch nichts wußten\*, mag das *mi contra fa* eben nicht gar so übel gelaute haben; weil sie während einer Note (so von ihnen sehr lang gehalten wurde) gar leicht auf die vorübergehende vergessen konnten, 1. Er.



Somit der Orgel könnte dieses Exempel auf folgende Art den Ohren noch erträglicher gemacht werden:



Auflösung in den Hauptton F.

Disc. Diß ist aber nur Glückwerk. Haben die Alten von dem \* und b nichts gewußt, so sind sie mit ihren albernem Gesängen heute zu bedauern. Ubrigens gestehe ich, daß mir mein Herr schon längst das *mi contra fa* erklaret hat; allein ich weiß kein Wort mehr davon.

Præc. So merke. 1) Innerhalb einer Octav, will sagen: von einem F bis zum andern F; oder von einem C bis zum andern C u. s. f. sind NB. inogemein allezeit *zwey mi fa*. 2) *mi* ist allezeit der untere halbe Ton, und *fa* der obere ganze Ton. 3) *fa* wird *fa* genennet in Ansehung des *mi*; gleich wie das *mi* seinen Namen hat in Ansehung des *fa*. Ich will zu grösserer Erklæuterung dessen, eine Musikeiter zum Er. in F aufessen:



Nun von dem ersten F bis ins G ist ein (ganzer) Ton, vom G bis A abermal ein Ton, von A bis B mol. nur ein halber Ton, von diesem B mol. bis ins C wieder ein Ton, vom C bis D ein Ton, von D bis E ein Ton, von E bis F abermal nur ein halber Ton.

Disc. Auf solche Art werden nicht mehr als 6. ganze Töne?  
Præc. Freylich nicht mehr. Ungeachtet man zugleich 8. verschiedene Klänge \*\* höret. Ich will die Leiter im Tone C herschreiben, sich an:

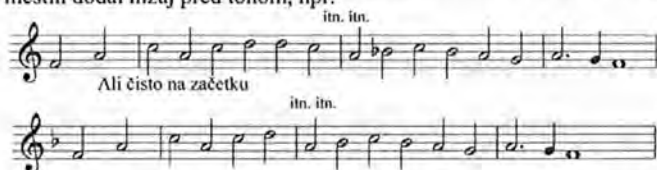


Welche fünf ganze und die zwey halben just 6. ganze Töne ausmachen. Ich habe zuvor gesagt: NB. inogemein; denn es könnten auch mehr, ja gar 12. halbe Töne innerhalb der Octav zu sehen kommen, 1. E.

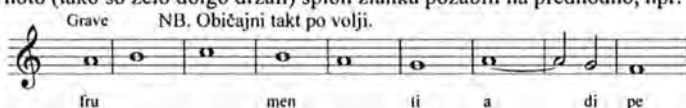
\* Endern sich nur mit dem bloßen genere diatonico behelfen; das ist: ohne \* und b molle.



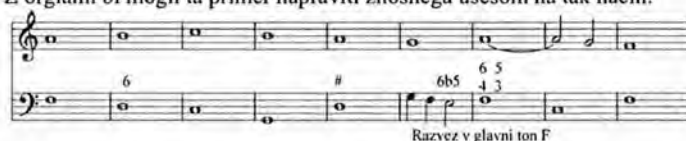
**Disk.** Ta primer vendar ne bi mogel ugajati treznemu človeku. Ker je v tonu F, bi na vseh mestih dodal nižaj pred tonom, npr.



**Učit.** To danes dela veliko pevcev; nižaj se tu in tam res najde dopisan. Nasprotno v ušesih starih, ki še niso poznali  $\flat$  in  $\sharp$ , tudi *mi contra fa* sploh ne bi zvenel slabo, ker so med eno noto (tako so zelo dolgo držali) sploh zlahka pozabili na predhodno, npr.

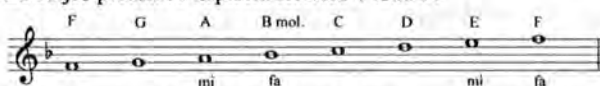


Z orglami bi mogli ta primer napraviti znosnega ušesom na tak način:



**Disk.** Vendar je to zgolj mašilo. Če stari niso poznali  $\sharp$  in  $\flat$ , so s svojimi abotnimi spevi pomilovanja vredni. Sicer pa priznam, da mi je moj gospod že dolgo tega razložil *mi contra fa*, vendar o tem ne vem nič.

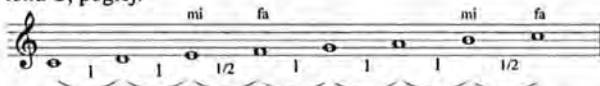
**Učit.** Torej pazi. 1) Znotraj oktave, torej: od enega F do drugega F ali od enega C do drugega C itn., sta NB. na splošno vedno dva *mi fa*. 2) Mi je vedno spodnji **polton**, fa pa zgornji cel ton. 3) Fa se imenuje fa glede na mi; enako kot se mi imenuje mi z ozirom na fa. Za boljšo predstavo napišem lestvico v tonu F:



Od prvega F do G je (cel) ton, od G do A ponovno ton, od A do B mol. samo **pol tona**, od tega B mol. do C zopet ton, od C do D ton, od D do E ton, od E do F spet **pol tona**.

**Disk.** Na ta način ni več kot 6 celih tonov?

**Učit.** Seveda ne. Kljub temu pa se obenem sliši 8 različnih zvokov<sup>\*\*</sup>. Lestvico ti napišem v tonu C, poglej:



Pet celih in dve polovici tvorijo samo 6. celih tonov. Poprej sem dejal: NB.: na splošno; kajti lahko jih je več, celo 12 tonov znotraj oktave, npr.

<sup>\*</sup> Pomagali so si samo z golo genere diatonico, to je: brez  $\sharp$  in  $\flat$  molle.

<sup>\*\*</sup> Zvok, sonus. Ton, tonus.



Disc. Es ist wahr; sie machen doch nicht mehr denn 6. ganze Töne aus. Allein dieses Exempel hätte ich meinem Herrn ganz anders solmifiren müssen.

Præc. Ich will aber auch NB. inogemein eine Leiter hersehen mit der Terz minor, und das erste mi fa mit \*\*, das andere mi fa aber mit \* \* anmerken:

### Numero 1.



### Numero 2.



Woraus du schließen, und dir für je und allezeit merken mußt, daß ein mi fa mit dem andern mi fa nicht gern einen Umgang zu machen pflege, sondern sie halten, ein jedes (a) ins besondere, zusammen als wie die Pfeiler macher. Zum Exempel fa mi hier bey Numero 2.



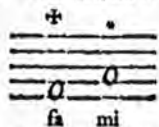
will mit dem zweyten fa mi nichts zu schaffen haben, nämlich mit diesem:



Disc. warum soll es nicht angehen, wenn ich das erste mi \* zum zweyten fa \* hinsehe, 1. E.



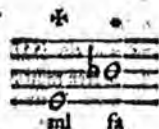
oder hinauf:



Præc. Du hast Recht; ich bin wirklich falsch berichtet worden (b). Jedoch streitet das erste fa \* mit dem zweyten mi \*, 1. E.



oder hinauf:



welches die falsche Quint genennet, und im Grund-Contrapunct (c) zu seyn verboten wird.

Disc. Ich glaube es gern. Denn ich kann diesen betrüglichen Sprung, wenn ich singe, selten auf einmal recht treffen.

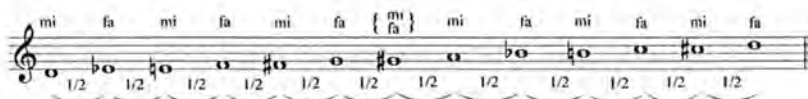
Præc. Bey Numero 1. können die zweyerley mi fa so zu sehn:

mi

(a) Gleichsam so verordnet paar Turkelstaben.

(b) Michin ist das Gerichwort: *in contra fa est diabolus in musca* nicht allgemein, sondern es trifft nur mehrheitlich unglücklicher Weise ein.

(c) 8. und 9. Contrapunct heißt hier erstlich eine Unterweisung, vermöge der man lernt zwey, drey, vier, und mehrstim- mige Sätze rein zu setzen. Zweitens eine Composition, die in Kirchen süßlich ohne Orgel abgesungen kann wer- den. Wovon Kunstler ein eigenes Capitel.

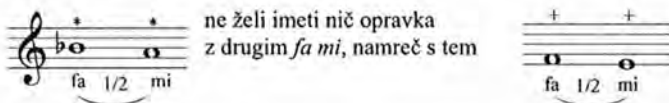


**Disk.** Res je. Skupaj ni več kakor 6 tonov. Toda ta primer sem moral svojemu gospodu solmizirati povsem drugače.

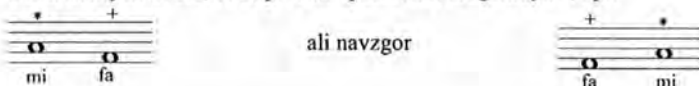
**Učit.** Saj ti bom tudi NB. zapisal lestvico z malo terco in prvo zvezo *mi fa* označil z \*\*, drugo pa z ++:



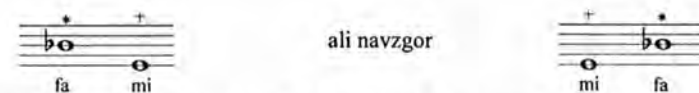
Iz tega sledi, in to si moraš zapomniti za vse večne čase, da se en *mi fa* nerad družijo z drugim, temveč se, vsak posebej<sup>(a)</sup>, med seboj obirajo kot nitke v mikalniku. Na primer *fa mi* pri **Numero 2**.



**Disk.** Zakaj ne bi šlo, če bi prvi *mi\** postavil k drugemu *fa+*, npr.



**Učit.** Prav imaš. Resnično sem napak poročal<sup>(b)</sup>. Vendar se prvi *fa\** prepira z drugim *mi+*, npr.



kar se imenuje lažna kvinta in v osnovah kontrapunkta<sup>(c)</sup> ni dovoljena.

**Disk.** Rad verjamem. Kajti ta varljivi skok pri petju težko takoj pravilno zadenem.

**Učit.** Pri **Numero I**. nastopita dva *mi fa* takole:

<sup>(a)</sup> Enako kot združen par divjih grlic.

<sup>(b)</sup> Zatorej pregovor *mi contra fa est diabolus in musica* ni splošen, temveč je pogosto samo delno ustrezen.

<sup>(c)</sup> Osnove kontrapunkta so šolski pouk, s pomočjo katerega se uči strogi stavek v dvo-, tri-, štiri in večglasju. Drugič pomeni kompozicijo, ki jo je mogoče v cerkvi primerno odpeti tudi brez orgel. O tem v prihodnosti v posebnem poglavju.



Wenn diese nun so verwechselt werden:



So ist dieses, nämlich die übermäßige Quint, schwerlich oder gar nicht zu singen.

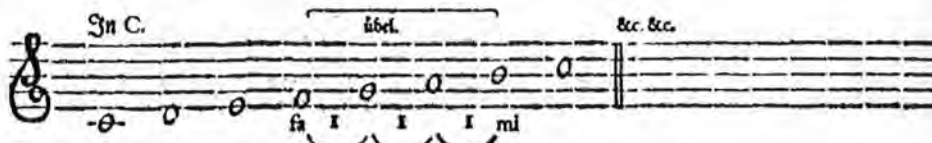
Dies. Sie mag wohl auch recht barbarisch klingen.

Præc. Hingegen ist nämlich die gemeine Sept in Arien u. s. fort gar wohl zu hören, Im Grund-Contrapunct aber, wird eher ein Octav, als dieser Sept, Sprung zugelassen. Ich will doch bey einer andern Gelegenheit mich bemühen darzuthun, daß dem guten Sept Sprung Unrecht geschehe. Daß aber bey Numero 1. amnoch ein übler Sprung (tritonus) verborgen stehe, wird im folgenden erhellen. Wir wollen zu dem Ende die Leiter in F vor uns nehmen:

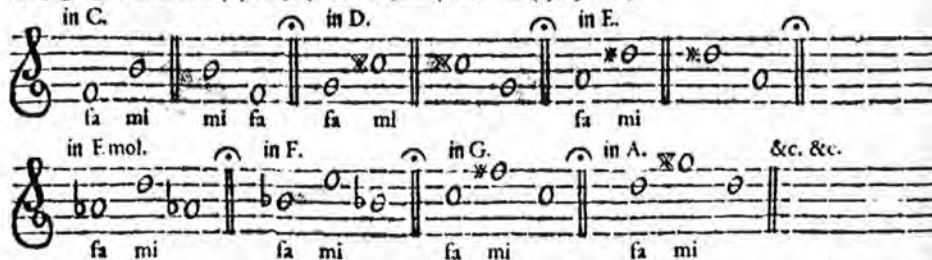


Nun dieses ist, als die Sept minor, leicht zu singen, folglich im Grund-Contrapunct allezeit erlaubt.

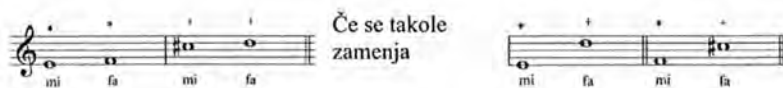
Hingegen das als eine in drey ganzen Tönen (d) bestehende, und sogenannte große Quart ist schwer zu singen, folglich im Grund-Contrapunct verboten. Welches sammentliche von allen übrigen




Diese große Quart nun ist sowohl herab als hinauf verboten (e), zum Ex.




(d) Deswegen tri-tonus, sage tritonus genannt. Ich sorge, diese Materie, so zwar nicht in dieses Capitel gehöret, wird dem Distanten gar zu dunkel oder zu künzlich vorkommen; allein in dem zweyten Capitel soll ihm alles auf eine deutlichere und ansehnlichere Art beygebracht werden. Ich verspreche es bey meiner Ehre.





je tole  , namreč zvečano kvinto, skorajda ali pa povsem nemogoče peti.

**Disk.** Tudi prav barbarsko more zveneti.

Učít. Nasprotno je  , namreč običajno septimo, v arijah itn. sploh dobro slišati. V osnovah kontrapunkta pa se prej dopušča skok oktave kakor skok septime. Vendar se želim ob drugi priložnosti pomuditi prikazati, da se dobrim septimam godi krivica. Da pa se pri **Numero I.** še skriva slab skok (tritonus), bo prikazano v nadaljevanju. Predstaviva si za konec lestvico v tonu F:



To  je mogoče zapeti brez težav, kot malo seksto, zato je v osnovah kontrapunkta ta zveza vedno dovoljena.

Nasprotno pa je  kot zveza treh celih tonov<sup>(d)</sup> in tako imenovana **zvečana kvarta** težko izvedljiva za pevce, odtod v osnovah kontrapunkta tudi prepovedana. Kar kaže razumeti pri vseh drugih *fa mi* lestvic, npr. v tonu D z veliko terco:



Ta zvečana kvarta je prepovedana tako navzgor kot navzdol<sup>(e)</sup>, npr.

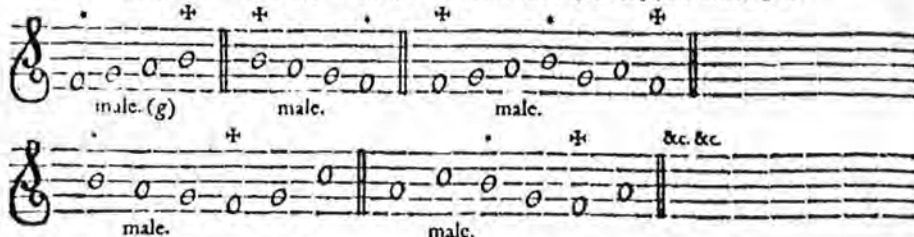


<sup>(d)</sup> Zato tri-tonus, imenovan tritonus. Skrbi me, da se bo ta snov, kar sicer ne sodi v to poglavje, zdela diskantistom celo premračna ali preumetelna; toda v drugem poglavju mu bo vse prineseno na bolj jasn in prijetnejši način. Pri svoji časti prisežem na to.

<sup>(e)</sup> Zato bi bil pregovor veliko jasnejši za začetnika: *fa contra mi, feu mi contra fa, est diabolus in musica.*

Disc. Ist erinnere ich mich; mein Herr heist diesen Tritonus einen musikalischen Fizzpuzli.

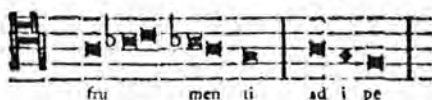
Prac. Er ist auch nicht nütze, wenn schon der Mittelraum (f) ausgefüllt wird, ♯. E.



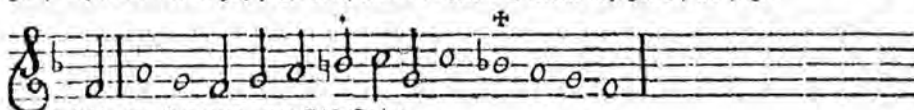
Disc. Du hättest mir ja das Ding auf einmal sagen können; ist verzehe ich erst, warum das obige Exempel mit Choralnoten nicht gut lauten kann, absonderlich wenn es zu geschwind gesungen wird; weil nämlich ein mi contra fa drin steckt, ♯. E.



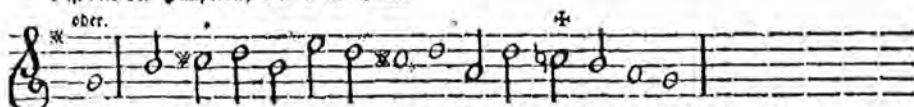
Daher wollte ich, wie gesagt, lieber b mol. singen, ♯. E.



Prac. Vor Jahren wurde mir öfters bekräftigt, ein Componist könne zu seiner Figural-Musik das größte Licht aus dem Choral herholen. Ich sieng sodann an, mich künmerlich darin umzusehen, und zwar in alten Büchern, wo entweder noch keine, oder doch wenig b mollis gedruckt waren. So bald wir aber ein oder anders mi contra fa vors Gesicht kam, so wollte ich nicht weiter lernen. Dermalen aber ist mir leid, daß ich nicht mehr Zeit dazu habe. Inzwischen weiß ich gar wohl, daß man von dem Hauptton in die Quint eine Ausweichung \* könne machen; jedoch muß man solchen Hauptton nach der Ausweichung (se sey gleich kurz oder etwas länger) ♯. Ex. durch ein b mol. oder b u wieder anzeigen ♯, wie folgt:



f ist hier der Hauptton, und c die Quint.



g ist hier der Hauptton, und d die Quint. Die Ausweichung könnte nach Maas des Haupttons wohl noch länger dauern. Hingegen die Choral-Componisten hielten sich mit den Ausweichungen bald durchgehend so lang auf (b), daß sie manchmal (der überschwengliche Eifer kann das liebe Alterthum wohl entschuldigen) fast gar auf den Hauptton verfaßten. Welche Wahrheit sammt den Ausweichungen in die Terz, in die Sext u. s. f. die durch das folgende Capitel bekannter wird werden. Für jezo will ich dir noch ein paar gute und üble Exempel, in Betrachtung des mi contra fa, mit gemeinem Tacte zeigen:

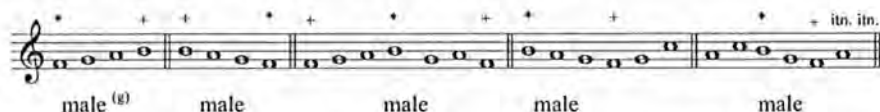


Ein

(f) Inversum. (g) Ubel. bene. gut. (h) Biewohl auch ein Choralgesang heute noch tausendmal eher zur Andacht bewegen kann, als alle solche Harmonistiken in der Kirche, die entweder einem ausgelassenen Bassenbauer, oder einem andern Schalk, oder aber einem winelnden Weidweibe ähnlich sind. Weil das erste mi fa sein fa nicht bey sich hat. (k) Weil gedachtes mi fa sein fa bey sich hat; u. s. w.



Disk. Zdaj se spomnim; moj gospod imenuje *tritonus* glasbeni fizlipuzli.  
Učit. Ni uporaben niti takrat, ko zapolni prostor<sup>(f)</sup> srednjih glasov, npr.

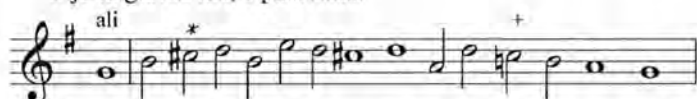
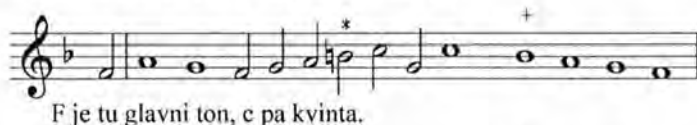


Disk. Stvar bi mi moral vendar povedati naenkrat; šele zdaj razumem, zakaj zgornji primer s koralnimi notami ne more zveneti dobro, posebno če se zapoje hitro. V njem namreč tiči *mi contra fa*, npr.



Zato bi, kot rečeno, raje pel ♭, mol., npr.

Učit. Pred leti se mi je pogosto potrdilo, da mora komponist za dobro figuralno glasbo koral kar najbolje osvetliti. Pa še pozorno sem se začel učiti o tem, v starih knjigah, kjer bodisi ni bilo ali pa je bilo premalo pripisanih *b mollia*. Kakor hitro pa mi je pred oči prišel ta ali oni *mi contra fa*, se nisem želel več učiti. Danes pa mi je žal, da za to nisem imel več časa. Vem pa zelo dobro, da se lahko od osnovnega tona do kvinte naredi izmik\*; vendar je treba tak osnovni ton po izmiku (najsi kratkem ali nekoliko daljšem) npr. ♭ *mol.* ali ♭, ali naznačiti +, npr.



Izmik bi mogel po meri osnovnega tona trajati tudi dlje. Nasprotno so se komponisti koralov tako dolgo zadrževali na izmikih<sup>(h)</sup>, da včasih celo pozabijo na osnovni ton (močna vnema upravičuje ljubi stari vek). Resnica o tem, skupaj z izmiki v terco, seksto itn. bo bolj jasna v prihodnjem poglavju. Za zdaj ti želim pokazati še nekaj dobrih in slabih primerov *mi contra fa* v običajnem taktu:



<sup>(f)</sup> Intervallum, <sup>(g)</sup> Slabo. Bene: dobro. <sup>(h)</sup> Dasiravno me koralni spev lahko danes tisočkrat bolj navda s pobožnostjo v primerjavi z drugimi cerkvenimi figuralnimi glasbami, ki so podobne razposajenim pouličnim popevkam, veseli gledališki igri ali pogrebni cmeravosti. <sup>(i)</sup> Ker prvi mi \* svojega fa + nima ob sebi. <sup>(k)</sup> Ker ima mi \* svoj fa + ob sebi itn. <sup>(l)</sup> Ker ima mi \* svoj fa + ob sebi itn.

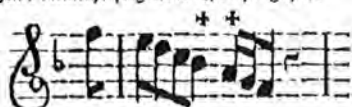
Ein hurtig fortbauender Gang ist zu dulden, 4. Ex.



Disc. Ich habe doch schon öfters einen Gang gesehen, 4. Ex.



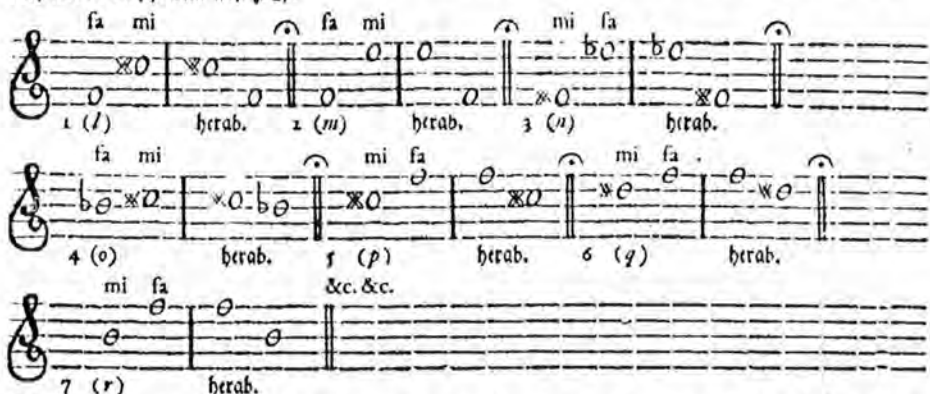
Præc. Dieser ist nicht juft zu verwerfen, ungeachtet in der Mitte das b mol. 4., und das darauf folgende C dem Magen einen kleinen Krampffloß zu verfehen scheinen. Allein bey der letzten Note des Haupttons F, glaubt der Magen, er habe vielmehr folgendes Exempel gehört:



Die Noten werden dir mit der Zeit selbst ein und anders erzählen, wenn du sie in Vertrauen fleißig um Rath fragst.

Disc. Höre nur auf. Nun weiß ich mich schon in alles zu finden, wosfern es nicht mehr *mi contra fa* giebt.

Præc. Und kannst du noch an mehreren zweifeln, nachdem du weißt was *mi* und *fa* ist? Schaue noch nur 6. verschiedene an, 4. Ex.



Ich will dir von allen diesen 6. oder 7. Exempeln die tintwischenen (s) *mi fa*, sage: eines jeden *fa* sein *mi*, oder eines jeden *mi* sein *fa*, mit schwarzen Punkten vor Augen legen, sich an:



♯

Disc.

(1) Die übermäßige Quint. (♯) Die große Sept. (♯) Die verkleinerte Sept. (♯) Die übermäßige Secund. (♯) Die verkleinerte Quatt. (♯) Die verkleinerte Terc. (♯) Die falsche Quint ist kaum dazu zu rechnen, weil sie täg-

Jadrno tekoči potek je dopusten, npr.



Disk. Pogosto pa sem srečeval potek, npr.



Učit. Ne kaže ga zavreči, kljub . *mol.* + v sredini, in zdi se, da temu sledeči C kar sune v želodec, naravnost pod rebra. Vendar, je prepričan želodec, je treba pri zadnji noti osnovnega tona F slišati naslednji primer:



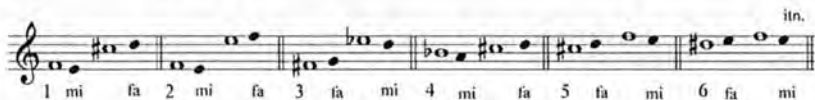
Note ti bodo s časom same pripovedovale to in ono, če jih boš z zaupanjem in pridno spraševal za nasvet.

Disk. Nehaj, no. Zdaj se že z vsem sprijaznim, če le ne bo več *mi contra fa* posredi.

Učit. Lahko dvomiš več, odkar veš, za kaj gre pri *mi* in *fa*? Glej še nadaljnjih 6 primerov, npr.



Pri vseh teh 6 ali 7 primerih<sup>(s)</sup> *mi fa* ti prikažem s črnimi notami, kako ima vsak *fa* svojega *mi* ali vsak *mi* svojega *fa* pred očmi:



<sup>(l)</sup> Zvečana kvinta.

<sup>(m)</sup> Velika septima.

<sup>(n)</sup> Zmanjšana septima.

<sup>(o)</sup> Zvečana sekunda.

<sup>(p)</sup> Zmanjšana kvarta.

<sup>(q)</sup> Zmanjšana terca.

<sup>(r)</sup> Lažno kvinto kaže komajda prišteti sem, ker se uporablja dnevno.

<sup>(s)</sup> Homogenea; vel quasi.

Dile. Woher kommt es aber, daß das *mi contra fa* so übel lautet, und die andern *mi fa* so herzlich gern bespinnen bleiben.

Præc. Da müßten wir erst diejenigen Weltweisen (†) fragen, welche etwan wissen, woher der Magnet die Kraft und die natürliche Neigung (u) habe das Eisen an sich zu ziehen; und andere tausend Ex. mehr. Wir beide wollen es dem allwissenden Schöpfer überlassen.

Dile. Wenn nun das *mi contra fa* im Grund, Contrapunct verboten ist, theils weil es schwer zu singen, und größtentheils weil es widerwärtig lautet; so darf man ja mit Instrumenten eben so wenig damit unterwinden?

Præc. Man kann zur Noth recht fremde Gedanken damit in eine Gestalt bringen. Ich will über ein jedes von den vorigen 6. Exempeln gleichsam zeigen, als wollte ich die und da nur eine Cadenz formiren:

1. Ist nicht übel. herab gar nicht gut.

2. nicht übel. herab gar nicht gut.

3. gut. noch besser.

4. gut. übel. ist schon besser.

5. nicht gar gut. weit besser.

6. gar nicht gut. gut.

Für Singknaben wären diese *mi contra fa* freylich wohl zu schwer. Hingegen habe ich ausbündige Sänger gekannt, die sich in einer Arie oder Cantate eben so wenig daraus machten, als ein Instrumentist. Denn, du mußt wissen, daß der Text dergleichen Sätze bisweilen erheischt. Wenn bey jedem *mi* und *fa* der Zwischenraum ausgefüllt würde, so wäre ohnehin keine Schwierigkeit dabey. Sieh nur noch einmal das schönste oder letzte Exemp. 1. an; ich meine umgekehrt so:

6. und so über ☉; worauf ich schon wieder bis hundertmal vergessen habe.

Dile. Der verzeihste Fizzlipuzli hält uns recht lang auf.

Præc. Und wenn wir auch einen halben Tag damit zubrachten, so wäre es der Mühe werth. Du mußt amoch wissen, daß das *mi contra fa* zwischen Bass und andern Stimmen ebenfalls verboten sey; nämlich so oft zwey große Terzen (x) nacheinander zu stehen kommen, 1. E.

in C.

(†) Das Ehrenwort (Philosophus) ist in der lateinischen Sprache heut so gemein, daß es die Knaben mit vereinigte Macht bald den erfahrensten Männern beginnen sichtlich zu machen: *Mitbe-mitrus* klingt in meinen Ohren prächtiger als die ganze Weisheit - hast es oft; ich glaube aber nicht gern.

(u) Sympathiam cum ferro. (s) Tertius majores.

**Disk.** Toda od kod eni *mi contra fa* zvenijo tako slabo, medtem ko drugi *mi fa* tako prísrečno ostajajo skupaj?

**Učit.** Ker bi morala vprašati tiste modrijane<sup>(1)</sup>, ki nekaj vedo, od kod magnetu moč in naravna nagnjenost<sup>(2)</sup>, da privlači železo; in še tisoč podobnih primerov. Oba bi to želela prepustiti vsevednemu stvarniku.

**Disk.** Če je torej *mi contra fa* v osnovah kontrapunkta prepovedana zveza – delno zato, ker jo je težko peti, in večidel zato, ker odvratno zveni –, se tudi z instrumenti ne sme tvegati?

**Učit.** Tako lahko za silo pride do zelo tujih misli. Za vsakega od prej navedenih 6 primerov ti pokažem, kakor bi želel tu in tam oblikovati kadenco:

1 *mi fa*  
ni slabo  
*fa mi* navzdol sploh ni dobro

2 *mi fa*  
ni slabo  
*mi fa* navzdol sploh ni dobro

3 *mi fa*  
dobro  
*fa mi* *mi fa* *mi fa* še boljše

4 *mi fa*  
dobro  
*mi fa* slabo *fa mi* že boljše

5 *mi fa*  
ni prav dobro  
*mi fa* veliko boljše  
*fa mi*

6 *mi fa*  
prav nič dobro  
*mi fa* dobro

Za pevce-dečke bi bili ti *mi contra fa* seveda veliko pretežki. Nasprotno pa sem spoznal utelešene pevce, ki si v ariji ali kantati zaradi tega niso belili glave tako, kot instrumentalisti. Kajti vedeti moraš, da besedilo včasih terja take stavke. Ko bi bil medprotstor med vsakim *mi* in *fa* izpolnjen, ne bi bilo težav. Poglej še enkrat šesti ali zadnji primer; mislim približno takole, npr.

*mi fa* *fa mi*

6 in tako s ☉, kar sem že spet stokrat pozabil pripisati.

**Disk.** Obupni fizlipuzli naju prav dolgo drži.

<sup>(1)</sup> Častna beseda (*philosophus*) je v latinskem jeziku danes tako splošna, da že dečki z združeno močjo spodbijajo najbolj izkušene može: *mathematicus* mi pogosto zveni bolj čudovito kakor vsa modrost sveta; toda nerad verjamem, da je tako. <sup>(2)</sup> *Sympathiam cum ferro*. <sup>(3)</sup> *Tertiae majores*.



Weil das fa des Basses gar zu gähe auf das mi der dussern Stimme folget. Aufwärts aber werden diese Tergen gestattet, 4. Ex.



Dise. Sie lauten auch weit besser als jene.

Præc. Man gehet aber dormalen eben mit jenen nicht mehr so jählich um. Zwen große Serten (y) waren, aus gedachter Ursache, lange Zeit im Abschlage, hingegen heute hört man sie fast in allen Compositionen. Wovon, und von der bisherigen Materie überhaupt, in dem Capitel vom Basse ein mehreres zum Vorschein mag kommen.

Dise. Mein Herr sagte einst, daß das mi contra fa in einem Buche stünde, welches er höher schätzte als 800. Franzosen, die zur musikalischen Gekunst Regeln vorgeschrieben.

Præc. Das wird ganz unfehlbar die unzuverlässliche Manuductio (Handleitung) des seel. Herren Capellmeisters zur seyn.

Dise. Ja, diese ist es.

Præc. Die 800. aber werden wohl nicht lauter Franzosen, sondern vielleicht diejenigen seyn, deren Namen nur bey einem Französischen Scribenten (s) in einem besondern Buche + besammten zu finden sind.

Dise. Das man auch seyn. Allein ich muß dir erzählen, daß es allzeit einen Streit absehet, so oft nur der Herr Schulmeister in Urtheil mit seinem Herrn herüber kommt. Denn er spricht, die Manuductio von zur wäre klar, und mein Herr behauptet sie wäre dunkel; ja er hielt ihm erst vor 3. Wochen wieder bis zehn unfehlbare Exempel vor die Nase.

Præc. Wißt du denn keines davon?

Dise. Ach ja; die meisten. Höre nur; mein Herr fragte ihn unter andern, ob die Zurückhaltung (die er retardatio nennet) eben so viel sey als die Natur. Da antwortete der Urtheildoter mit Ja. So dann, sagte mein Herr, widerspricht sich die Manuductio; denn da sie folgendes Exempel verbiethet:



Weil die gebundene Note (welche nicht anders ist als Bezug, Aufschub, Aufschiebung, Zurückhaltung) in seine erste natürliche Gestalt kann aufgelöst werden, 1. Ex.



(1) Sexte majores.

(2) Brossard, dans son dictionnaire de musique. Ich habe es zwar nur in einer Anmerkung in des Mr. Rameau demonstration du principe de l'harmonie gelesen, und mich höchlich darüber verwundert. An den denke ich, es könne nicht schaden, wenn ich im gegenwärtigen Capitel ein bißchen Wind mache. Wenn derlei Streiche bekannt sind, der wird wohl wissen warum. Die übrigen mögen sich meiner wegen immer einbilden, ich wäre entweder eubistisch oder eigenwüßig. Denn der die Musik nicht versteht, versteht auch meine Schreiberey nicht.



Učit. In četudi bi z njim preživela pol dneva, bi bilo vredno truda. Vedeti moraš, da je *mi contra fa* prepovedan tudi med basom in zunanji glasovi, tako namreč pogosto nastopi sosedje dveh zaporednih velikih tere<sup>(x)</sup>, npr.



Kajti ton *fa* v basu učinkuje sploh preveč nenadno na *mi* v zunanjem glaslu. Navzgor pa so te terce dovoljene, npr.



Disk. Tudi zvenijo bolje od onih prej.

Učit. Toda danes se ne obravnavajo tako nežno. Dve veliki seksti<sup>(y)</sup> sta bili spričo omenjenega vzroka dolgo zavračani, nasprotno pa jih je danes slišati skoraj v vsaki kompoziciji. O tem in o doslej obravnavanem gradivu bo nasploh več govora v poglavju o basu.

Disk. Moj gospod je dejal, da naj bi *mi contra fa* bilo v knjigi, ki jo ceni bolj kakor 800 Francozov, ki so napisali pravila za komponiranje glasbe.

Učit. Prav gotovo gre za nepozaben manuductio (priročnik) častitega gospoda kapelnika Fuxa.

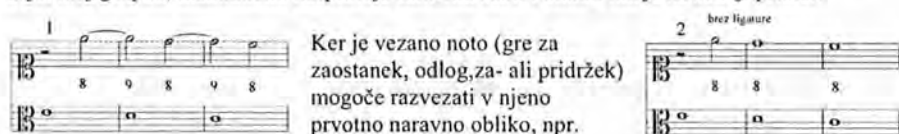
Disk. Ja, za to gre.

Učit. Teh 800 pa gotovo ni samo Francozov, temveč bržda gre še za tiste, katerih imena je mogoče najti zbrana samo pri enem francoskem piscu v posebni knjigi<sup>(z)</sup>.

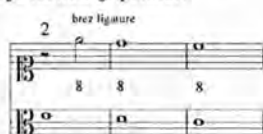
Disk. Morebiti je res tako. Toda povedati ti moram, da je vedno prišlo do prepira, ko je gospod šomošter v Urbstadtu prišel k mojemu gospodu. Kajti pravi, da naj bi bil manuductio Fuxa jasen, medtem ko moj gospod trdi, da naj ne bi bil jasen; šele pred 3. tedni mu je ponovno pomolil pod nos okoli deset dvomljivih primerov.

Učit. Pa se katerega spomniš?

Disk. Ah, ja; večine. Le prisluhni: moj gospod ga je med drugim vprašal: ali je zadržek (ki ga imenuje: *retardatio*) enak ligaturi. Odgovor Urbstadtana je bil pritrdilen. Potemtakem, je dejal moj gospod, manuductio nasprotuje samemu sebi. Ponudil mu je naslednji primer:




Ker je vezano noto (gre za zaostanek, odlog, za- ali pridržek) mogoče razvezati v njeno prvotno naravno obliko, npr.



<sup>(y)</sup> Sextae majores. <sup>(z)</sup> Brossard, dans son dictionnaire + de musique. To sem sicer prebral samo v eni pripombi v *Demonstration du principe de l'harmonie* g. Rameauja in se močno začudil. Pri tem pa mislim, da ne bi moglo škoditi, če bi v tem poglavju zagnal nekoliko hrupa. Komur so taki zamahi znani, bo vedel, zakaj. Drugi pa si lahko zaradi mene domišljajo, da sem bodisi častihlepen bodisi sebičen. Kajti kdor glasbe ne razume, ne bo razumel niti moje pisarije.


Mithin sind die nacheinander folgenden Octaven bey dem ersten Exempel eben so wenig zu entschuldigen. Welches zwar ohne dieß rechtkräftig ist. Hingegen siehet man in der Manuductio der dritten zur Regel gegebenen Vorschrift, bey den Ligaturen von zwey Stimmen, folgenden Anfang:



10 8


Wo mit Hindanlassung der gebundenen Noten nicht minder Octaven vorhanden sind, 1. E.

ohne Ligatur.



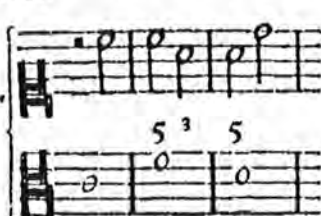
8 8

Hierauf wendete der Urbesäddter ein, es wäre das vorige Ligatura dissonantz, dieses aber Ligatura consonantz, solich die gebundene Note hier für keine Zurückhaltung, sondern für eine Hauptnote zu halten. Das kann nicht seyn, erwiderte mein Herr, sonst würde man bey dem folgenden Exempel öffentliche Quinten zählen; weil ein Verspreng viel zu klein ist derselben Unschuld zu retten:



5 3 5

welches ohne Bindung so ausseheth:



5 3 5

Hiermit ward dem Urbesäddter das Maul gestopft.

Præc. Und hiemit versteht einer so wenig von der Manuductio als der andere.

Dise. Mein Herr gehn demnach weiter, ihn fragend, was über folgende NB. nicht sprang, sondern stufenweise aufsteigende und zugleich ligirte Noten für ein oberer oder dufferer Gesang zu setzen sey, 1. E.



acc.

Ziemer mochte es so:



bene. 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5


Wenn nun, versetzte mein Herr abermal, die Zurückhaltung weableibt, so sind diese eben sowohl für lauter aufeinander folgende und verbotene Quinten zu achten, als die stufenweise absteigenden, 1. E.




malè. 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

Weil diese nach der Auflösung in ihr erstes Jubalisches Wesen nichts anders sind als:

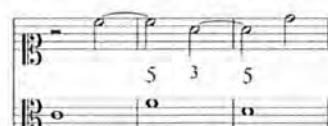
Zato je težko upravičiti vzporedne oktave iz prvega primera. Kar je sicer tako in tako preizkušeno. Nasprotno je videti pri manuductio tretjega navedenega predpisa, pri dvoglasnih ligaturah, naslednji začetek:



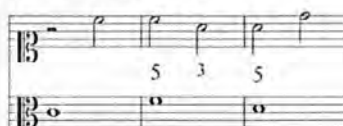
kjer kljub opustitvi vezajev med notami ne obstajajo oktave, npr.



Nato je Urbstadtan ugovarjal, češ da je prejšnja ligatura disonanca, ta ligatura zgoraj pa konsonanca, torej naj povezane note tu ne bi bile zadržek, temveč naj bi šlo za samostojno noto. Tako ne more biti, je odvrnil moj gospod, sicer bi pri naslednjem primeru nastale vzporedne kvinte, saj je terca veliko premajhna, da bi rešila to nedolžnost:



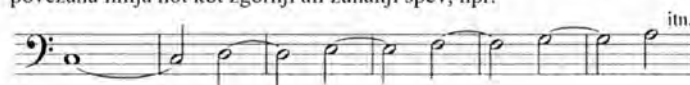
kar bi bilo videti brez povezav:



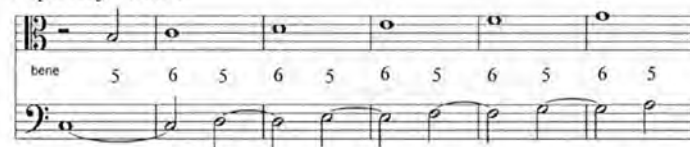
S tem je Urbstadtanu zaprl kljun.

Učit. In pokazal, da zna eden toliko malo o manuductio kakor drugi.

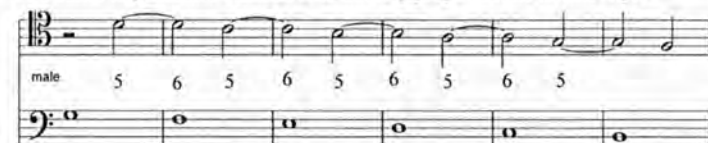
Disk. Toda moj gospod je nadaljeval, sprašujoč ga, kaj naj bi postavil v naslednjem NB., ampak da ne bi bila skokovita, temveč postopno naraščajoča in obenem z ligaturami povezana linija not kot zgornji ali zunanji spev, npr.



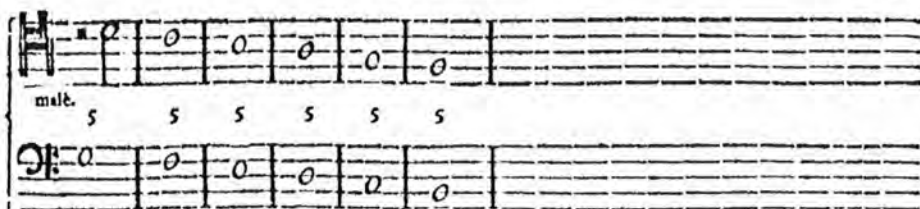
Napravil je takole:



Če pa, je zopet ostro dodal moj gospod, zadržki postopno navzdol izostanejo, nastanejo prav tako samo neposredno sledeče si in zatorej prepovedane kvinte, npr.



Ker te v prvem **slavospěvu** v bistvu niso prav nič drugega kakor:



Der Urbesäddter konnte hierauf seinen Sag um so weniger vertheidigen, weil Jux, wie ich gehört habe, von den (im Bass oder bassündigen Stimmen) stufenweise aufsteigenden in der ganzen Manuductio kein Exempel hat.

Præc. Er hat freylich nichts als eine kleine Anmerkung davon darinnen: wo er seinen Discipel davor warner. Ich werde sie aber (NB. alle so stufenweise aufsteigende) künftig als Ligaturam consonantiz zulassen und beschreiben; weil das Erklärungswort *Retardatio* dabey niemals Statt findet. Folglich wird der Urbesäddter bey mir in so weit Recht haben. Ubrigens merke ich, daß die groß guten Herren viel hundert dunkle Stellen in dem besagten Meisler antreffen werden. Hier ist noch nicht der Ort davon zu reden. Allein nachdem ich eben ein Capitel vom Grund-Contrapunct verfaßt werde haben, so soll ihnen dessen Manuductio gewißlich nicht mehr dunkel vorkommen. Sofern sie nur meine Erklärungen des Lesens würdig wollen schätzen.

Disc. Also findet man in der Manuductio nicht alle Schwierigkeiten aufgelöst?

Præc. Da hätte er nicht nur eine, sondern ein ganzes Duzend Manuductionen herausgeben müssen. Er hat mit wenigem vieles gesagt; wie umständlich bewiesen soll werden \*.

Disc. Was enthält aber eigentlich und namentlich sein ganzes Buch?

Præc. Eine Orthographie (Reinschreibung) vermöge der man lernet, wenig oder vielsümmige Gesänge regelmäßig unter oder übereinander zu setzen. Welches (von mir auch sobenannter Grund-Contrapunct) ein Haupttheil der Composition ist, und wodurch viel hundert die Augen geöffnet sind worden, welche, wenn sie es schon nicht vermögen, nun aufs wenigste einsehen, daß Composition und Composition zweyerley sey \*\*. Es ist nur Schade, daß er nicht mehr Zeit hatte, auch von den übrigen Haupttheilen der Composition zu schreiben.

Disc. Er hat, wie ich sehe, alles in Allabreve-Tempo vorgetragen.

Præc. Ich werde aber dazumal alles mehrertheil mit  $\frac{2}{4}$  oder gemeinem Tacte vortragen; sich zum Ex. des Urbesäddters seine Noten an:



\* Invenis autem facile est addere; und mehr wird man von mir gewiß nicht verlangen können.

\*\* Es giebt aber auch ehrenræuberische Gemüther drunter, die sich schämen öffentlich zu bekennen, daß sie ihr ganzes Ein-



Urbstadtan je nato mogel zagovarjati svoj [glasbeni] stavek še toliko manj, ker Fux, kot sem slišal, (pri basu ali basovskih glasovih) v svojem celotnem manuductio nima niti enega primera za postopno naraščajočo linijo.

Učit. Seveda nima o njej nič mimo drobne pripombe, kjer svoje učence svari pred njo. V bodoče jih bom (NB. vse tako postopno dvigajoče se linije) dopuščal in opisoval kot *konsonančne ligature*, ker se pri tem nikoli ne nahaja izraz *Retardatio*. Urbstadtan bo torej zame v tem imel prav. Sicer pa opažam, da dobra gospoda najdeta več sto nejasnih mest pri omenjenem mojstru. Toda tu ni mesto za razpravo o tem. **Ko bom napisal poglavje o osnovah kontrapunkta, se ti oni manductio gotovo ne bo zdel nejasen.** V kolikor se bodo moje razlage zdele vredne branja.

Disk. Torej manuductio ne prinaša rešitve za vse težave?

Učit. Za to bi morali izdati ne enega, temveč cel ducat manuductijev. On je v kratkem povedal veliko; kar bi bilo treba zamudno dokazati.\*

Disk. Kaj pravzaprav vsebuje njegova celotna knjiga?

Učit. Vsebuje ortografijo (pravopis), s pomočjo katerega se uči, kako sopostaviti nekaj- ali mnogoglasne speve drugega pod ali nad drugim. To je (kar sam imenujem osnove kontrapunkta) **glavni del** kompozicije, v katerega je uprtih več sto oči, ki morda ne zmorejo udejanjati teh razlik, a morejo vsaj uvideti, da se kompozicije med seboj razlikujejo.\*\* Škoda je le, da ni imel več časa pisati tudi o drugih **glavnih delih** kompozicije.

Disk. Kot vidim, je vse prestavil v alla breve tempo.

Učit. Toda nekega dne bom prestavil vse večinoma v 2/4 ali običajni takt; poglej si npr. Urbstadterjeve note:



\* *Inventis aures facile est addere; in več od mene gotovo ni mogoče terjati.*

\*\* Pri tem obstajajo nečedni duhovi, ki se sramujejo javno priznati, da se ima njihovo celotno videnje zahvaliti ortografiji Fuxovega manuductio.



Oder mit Sechshebennoten. 1) Aus Ursache, weil viele blindlings denken, sie dürfen außer dem Allabreve-Tempo nicht regelmäßig setzen. 2) Weil viele andere nicht wissen, daß das Allabreve (welches Tempo cheffen zugleich den Grund-Contrapunct vorstellte) heut zu Tage viel zu geschwind gemacht werde, und sodann nicht mehr tüchtig sey, einige greuliche Ausschweifungen damit entschuldigen zu können. Denn wer wird wohl von einigen Gott und Ehr. vergessen, und doch noch vernünftig seyn? wollenden Musikern die zusammengetragten Kirchenstücke ohne Argerniß anhören, in welchen die Wörter, zum Exempel eines Leidens, Sterbens, Erbarmens, Ansehens und Bittens, (im Teutschen sowohl als in andern Sprachen) mit dem heutigen strecken Allabreve-Tempo theilhaftig werden, so daß man dabey weder Andante noch Moderato vorgezeichnet sieht. Es giebt zwar außer dem noch weit wildere.

Disc. Ey warum läßt sie ein dazu bestellter Vorleser nicht betreiben, und andere dafür componiren? Ich will mit der Zeit bey einem jeden Tacte das Tempo gewiß fleißig vorzeichnen. Denn mein Herr hat nur alle sehr wohl erkliert.

Præc. Ich möchte doch gern etwas wenigstens davon sehen.

Disc. Von Herzen gern, sieh nur:

**Largo,** } sehr langsam.

**Lento,** }

**Larghetto,** nur ein wenig langsam.

**Adagio,** langsam.

**Poco Adagio,** auch nur ein wenig langsam.

**Andante,** halb langsam, oder (von *andare*, gehen) schrittmaßig. Nichtin

**Andantino,** nur den vierten Theil langsam.

**Allegro,** lustig.

**Allegro molto,** }

**Allegro con Spirito,** } viel lustig.

oder **Spiritoso,** }

**Allegretto,** nur ein wenig lustig, ist so viel als vor

**Allegro, ma non molto,** lustig, aber nicht viel.

**Allegro, ma non troppo,** lustig, aber nicht zu sehr.

**Allegro assai,** lustig genug, ist so viel als

**Presto,** geschwind.

**Prestissimo,** sehr geschwind.

**Vivace,** lebhaft, aber doch nicht gar zu hurtig.

**Commodo** } Tempo, bequem, mäßig.

**Moderato** }

**Grave,** ernsthaft, aber deswegen nicht just gar langsam.

**Cantabile,** }

oder } singend.

**Arioso,** }

**Tempo ordinario,** ist ohnehin einem jeden Teutschen bekannt.

Præc. Dem Herr hat es gar zu gut mit die gemeinet. Prestissimo, Presto, Allegro, Allegro non molto, oder Larghetto, Andante, Adagio, Largo, wären auf hundert Jahre hinlänglich.

Disc. Tempo giusto weiß er selbst nicht, ob es Allegro oder Adagio heiße.

Præc. Das glaube ich gern; denn weil giusto just recht heißt, so muß man solche just rechte Zeit aus dem Inhalt der Composition selbst abnehmen.

Disc. Ich habe auch einmal gelesen: Tempo di gusto.

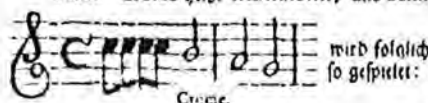
Præc. Das heißt zu Teutsch: angenehm, wohlgeschmack, u. s. f. wenn auch der Inhalt der Composition manchmal noch so edelhaft ist.

Disc. Der Hansmichel hat neulich einen gemeinen Menner sehr langsam gespielt, und hin und wieder Manieren denn geschnitten; ich versichere dich, wir alle haben geglaubt, es redete das allerausgesuchteste Adagio. Die Allegro machen wir bey uns draußen nicht so geschwind als hier in der Stadt.

Præc. Das weiß ich; denn Allegro wird in einem jeden Lande, in jeder Stadt, ja fast von einem je den anders, will sagen: bald achtschwinder bald langsamer gespielt. Ich wollte, wenn ich dürfte, solche behaupten nur von propp wüthischen Meistern, deren der alte seine Allegro fast um die Hälfte langsamer einricht, als der, so um 20. Jahre jünger ist. Und so gehet es auch mit Andante, Adagio und allen übrigen, so daß mancher nicht weiß, wie er dran ist.

Disc. Ich habe in wüthischen Compositionen schon oft das Wort Crome gesehen.

Præc. Crome heißt Achtelnoten, und Semicrome Sechshebennoten, i. e.



wird folglich  
so gespielt:



Semi-



Ali s šestnajstinskimi notami. 1) Iz vzroka, ker mnogi slepo mislijo, da ne morejo pravilno komponirati zunaj alla breve tempa. 2) Ker mnogi drugi ne vedo, da je danes alla breve (kateri tempo je poprej predstavljal obenem osnove kontrapunkta) veliko hitrejši in pa še, da se s tem ne da zagovarjati groznih nezmernosti. Kajti kdor brez zgražanja posluša cerkvene skladbe, pozabljene od Boga in časti in vendarle sestavljene izpod rok razumno hotečih mojstrov, skladbe, kjer so z današnjim drznim alla breve tempom skrunjene besede, na primer, *trpljenja, umiranja, smiljenja, rotenja in prošnje* (tako v nemškem kot tudi drugih jezikih), pri tem ne vidi ne predpisa Andante in ne Moderato.\* Poleg teh obstajajo še veliko bolj divji.

**Disk.** Zakaj pa jih za to postavljeni predstojnik ne zažge in skomponira druge za to? Sčasoma želim pri vsakem taktu pridno izpisati tempo. Kajti moj gospod mi je vse zelo dobro pojasnil.

Učit. Prav rad bi videl kaj od tega.

**Disk.** Srčno rad, poglej:

Largo,	} zelo počasi	Allegro mà non troppo, veselo, a ne preveč
Lento,		Allegro assai, dovolj veselo, kar je enako kot
Larghetto, le nekoliko počasi		Presto, hitro
Poco Adagio, prav tako samo nekoliko počasi		Prestissimo, zelo hitro
Andante, pol-počasi ali (iz <i>andare</i> : hoditi)		Vivace, živahno, toda ne preveč urno
podobno hoji		Commodo,
Andantino, samo četrto toliko počasi		Moderato, } tempo: udobno, zmerno
Allegro, veselo		Grave, resnobno, a zato ne prav počasi
Allegro molto		Cantabile
Allegro con spirito ali Spiritoso	} zelo veselo	ali } spevno
Allegretto, samo nekoliko veselo,		Arioso,
kar je enako kot		Tempo ordinario, je tako in tako znan vsakemu
Allegro, mà non molto, veselo, a ne zelo		Nemcu

Učit. Tvoj gospod je celo predobro mislil s tabo. Prestissimo, Allegro, Allegro non molto ali Larghetto, Andante, Adagio, Largo bi bili dovolj za sto let.

**Disk.** Vendar pa niti sam ni natančno vedel, ali gre za Allegro ali Adagio.

Učit. Rad verjamem, kajti giusto pomeni samo "prav", tako da je treba za tako [označene skladbe] razbrati pravo hitrost iz vsebine kompozicije.

**Disk.** Nekoč sem prebral: tempo di giusto.

Učit. To pomeni: prijetno, dobrega okusa itn., najsi je vsebina kompozicije včasih še tako ogabna.

**Disk.** Janezek je pred kratkim igral običajen menuet zelo počasi in sem ter tja ukrotil manire; zagotavljam ti, da smo vsi verjeli, kako gre za najbolj izbrani Adagio. Allegro pri nas zunaj uporabljamo manj hitro kot tu v mestu.

Učit. Vem, kajti Allegro se izvaja enkrat počasneje, drugič hitreje – v vsaki deželi, vsakem mestu, celo pri vsakem posamezniku. Želel sem, ko bi mogel, to trditi samo o dveh laških mojstrih; pri starejšem je Allegro skoraj dvakrat počasnejši kakor pri drugem, ki je okoli 20. let mlajši. Enako velja za Andante, Adagio in vse druge, tako da marsikdo ne ve, kako s tem.

**Disk.** V laških simfonijah sem pogosto videl besedo *crome*.

Učit. Crome je zahteva po izvajanju osmink, *semicrome* šestnajstink itn., npr.



\* Le posluš, kako kak sedemdesetletni bogaboječji vodja kora glede tega tarna in vzdihuje!



Dile. Eine Gavotte besteht, wie ich vernommen, in einem ganz sonderlich abgemessenen Tempo.

Præc. Sey still! diesen Gassenbauer, sammt den verrostten Sarabanden, Curranten, Rondauren und Schalunmauren wollen wir ihren graubärtigen Liebhabern sowohl als ihren Landseuten überlassen. Es wäre meines Erachtens besser, wenn ich dir von meiner Alltagsarbeit 6. kleine Concertel als ein ganz glattes und ungekünsteltes Anfangsmuster drucken oder schreiben liesse, worinnen du dich in der Tactordnung in so weit feststellen, und in der Tonordnung umsehen könntest, bis daß du selbst wirst, erhabene und ausbändige Sätze von Meistern zu verstehen und nachzuahmen. Jedoch kann es für dich allein nicht geschehen; es müßten noch mehr Discantisten darnach verlangen. Und für mich ist es um so weniger nöthig, weil ich nicht Ursache habe, einen Nutzen davon zu suchen. Inzwischen soll es für heut genug seyn. Anbey rathe ich dir, acht Tage zu Hause zu bleiben, und über ein jedes Exempel des ganzen Capitel's nur etwa hundert Veränderungen, wie auch etliche Arien, Concerten und Simphonien zu machen. Demnach wollen wir sogleich die liebe Tonordnung vornehmen.

Dile. Ich hätte wegen dem Worte Meister, welches dir vielleicht gar zu oft zwischen die Feder kommt, bald was vergessen. Nachdem mein Herr gestern deinen Anfang von den Menueten gelesen hat, erzählte er in Gegenwart meiner, des Hansmichels und seiner Frau folgendes: „Ein Gelehrter meldet in seinen Schriften niemals ausdrücklich, daß er ein Gelehrter sey, sondern er weiß das Ding so artig herum zu drehen, daß man am Ende des Buchs überzeugt wird, es wären alle Gelehrten entweder seine Brüder, oder gar seine Lehrlinge. Zu so verhält es sich mit dem Worte Meister.“

Præc. Ich verstehe es; er dachte mich damit anzurühren. Weißt was, du kannst ihn gleich wieder besänftigen. Sage ihm nur, ich wäre dormalen zwar wirklich dein Meister; er hingegen wäre gar ein ganzer Schül-Meister. Allein so lang er lernete einen vollkommenen Besen binden, so lang könnte der Besenbinder eben auch sein Meister seyn. Mit dieser Gleichniß wirst du ihm eine Freude machen, und wirst noch was, du kannst ihn zugleich bitten, er möchte nach Gelegenheit ebenfalls etliche Capitel von der Tactordnung verfassen. Er sieht nun an dem meinigen ein kleines Muster; oder vielleicht würde ihm der Urbesenbinder mit seiner Mathematik gern verhältnißliche Hand dazu anbieten.

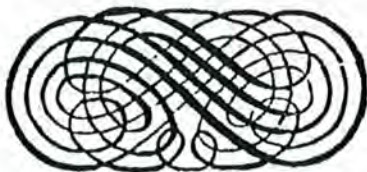
Dile. Soll es denn möglich seyn, von der einzigen Tactordnung noch so viel heraus zu zwingen?

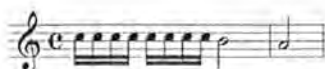
Præc. Ohne Zweifel. Denn die Musik ist ein unerschöpfliches Meer.

\* Es ist wohl nicht der Mühe werth, daß man sich wegen der Tabler so sehr plagt. Denn der Gelehrte, der Schullehrer, der Præceptor und der Besenbinder müssen alle zeitlich sterben. Der letzte lebt oft länger als der erste, weil er durch den Besen seinen Nachsack nicht so stark ausmergelt. Die Hausenzer sind am besten dran; sie haben ihren Himmel hier, auf der Welt; und weil sie nicht Ursache suchen, ehrsüchtig zu seyn; so sind sie, andern zum Beispiel, eben auch würdig, daß sie der Erdboden trägt.

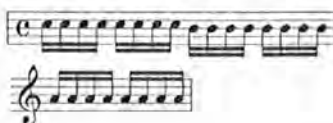
NB. Indem des Verfassers Handschrift sehr verzogen und unkenntlich ist, so mögen hier und da in der Beschränkung vielleicht wohl Buchstaben, Wörter und Noten verkehrt oder übersehen seyn werden. Allein sofern das Parier bey dem Einbinden planirt wird, so kann ein jeder Leser solche ihm etwa vorstossende kleine Fehler leicht verbessern und mit der Feder anmerken, um sich den Janbalt begreiflicher zu machen.

## Ende des ersten Capitels.





se igra tako:



**Disk.** Gavota sestoji, kot sem slišal, iz čisto posebej odmerjenega tempa.

**Učit.** Daj no mir! To poulično popevko, skupaj z zarjavelimi sarabandami, kurantami, rondoji in šalmaji bi prepustila sivobradim ljubiteljem in njihovim sodeželanom. Po mojem bi bilo bolje, če bi ti dal kot povsem neproblematičen in neizumetničen začetni vzorec 6 malih koncertov iz mojega dnevnega dela, pri čemer bi se mogel razgledovati po redu takta in redu tonov, dokler ne boš sposoben razumeti in posnemati vzvišenih in jedrnatih stavkov **mojstrov**. Toda samo zate to ne gre, zahtevati bi jih moralo večje število diskantistov. Meni je tega toliko manj treba, saj nimam vzroka pri tem iskati kake koristi. Tako naj bo za danes dovolj. Dodatno pa ti priporočam, da osem dni ostaneš doma in za vsak doslej podani primer v knjigi skušaš najti kakih sto sprememb, poleg skomponiraj še nekaj arij, koncertov in simfonij. Zatem se bova lotila ljubega reda tonov.

**Disk.** Zaradi besede **mojster**, ki ti morda prepogosto uide izpod peresa, bi skoraj nekaj pozabil. Odkar je moj gospod včeraj videl začetek tvojega menueta, je ob navzočnosti Janezka, njegove gospe in mene povedal: "Učeni v svojih spisih nikoli izrecno ne pove, da je učen, temveč zna stvar tako spretno sukati, da je bralec na koncu prepričan, da so vsi učeni bodisi njegovi bratje bodisi celo njegovi učenci. Samo tako se ravna z besedo **mojster**."

**Učit.** Razumem, s tem mi je želel svetovati. Veš kaj, lahko ga pomiriš. Reci mu le, da bi bil zdaj resda jaz tvoj mojster, da pa je on pravi **šolski mojster**. Toda če bi se učil vezati metlo, bi bil metlar njegov mojster\*. S to prisposodbo ga boš razveselil. Pa še nekaj, hkrati ga lahko prosiš, naj ob priliki napiše tudi kako poglavje o redu takta. Pri mojem ima majhen vzoreček, morda pa mu Urbstadtan s svojo matematiko pri tem rad priskoči na pomoč.

**Disk.** Je potem mogoče iz enega reda takta še toliko potegniti?

**Učit.** Gotovo. Kajti **muzika je neizčrpno morje**.



\* Mučenje z grajači ni vredno truda. Kajti tudi učeni, šomošter, praeceptor in metlar morajo sčasoma umreti. Zadnji pogosto živi dlje od prvega, ker se ne izčrpa v vnu. Lenih je pri tem na najboljšem; svoja nebesa ima tu, na Zemlji; ne išče vzrokov, da bi bil ambiciozen; tako so, drugim za zgled, tudi oni vredni, da jih zemlja nosi.

NB. Ker je avtorjev rokopis močno ohlapen in težko berljiv, bi zaradi pomanjkanja časa tu in tam mogla umanjati kaka črka, beseda ali nota. Vendar je pri vezavi načrtovan prazen prostor na listih, kamor si bralec lahko zlahka s peresom pripisuje popravke napak in pripombe, da bi vsebino napravil razumljivejšo.

## Konec prvega poglavja

Augsburg / tiskano pri Johanne Jacobu Lotterju. 1752.