

Q.

Quaderwerk.

(Baukunst.)

So nennet man die Mauern, die von großen, an den Fugen tief ausgefalteten Quaderstücken zusammengesetzt sind, oder doch so aussehen. Denn auch Mauern von gebrannten Steinen können so mit Kalk abgeputzt werden, daß sie wie aus Quaderstücken zusammengesetzt scheinen. Aber die tiefen Fugen müssen schon in die gebrannten Steine eingehauen seyn. Ein Quaderwerk an einem etwas hohen Fuß eines Gebäudes, oder wenn das Gebäude sehr hoch ist, an dem ganzen untersten Geschoß, giebt ihm das Ansehen einer großen Festigkeit. Soll das Gebäude sehr massiv und doch prächtig seyn, so kann man über ein Geschoß von Quaderwerk ein Geschoß von dorischer Ordnung machen. Nach dieser Art ist das sehr massive, dabey aber prächtige Zeughaus in Berlin gebaut. In dem Amphitheater in Verona ist die ganze unterste Ordnung von Quaderwerk, und nimmet sich gut aus. Die katholische Kirche in Berlin, ein feines schönes Gebäude, ist von der Plinthe aus bis an das Gebälke durchaus von Quaderwerk; und die Vorhalle von jonischer Ordnung, mit vielem Schnitzwerk zwischen den Säulen, sticht nicht zu stark gegen die ganz unverzierte Mauer von Quaderwerk ab.

Quarte.

(Musik.)

Ein Intervall von vier diatonischen Stufen, davon zwey ganze Töne

sind, und eine einen halben Ton ausmacht; von dieser Anzahl diatonischer Stufen kommt sein Name, der so viel bedeutet, als die vierte Sayte vom Grundton. Die Quarte entsteht durch die harmonische, oder arithmetische Theilung der Octave. Wenn man nämlich zwischen zwey gleichstarke und gleichgespannte Saiten, davon die tiefere 12 Fuß, die höhere 6 Fuß lang wäre, eine dritte, als die harmonisch mittlere *) von acht Fuß setzet, so klinget diese gegen die untere das Intervall der Quinte, und alsdann klinget die obere, gegen diese mittlere, die Quarte. Setzet man aber zwischen die Saiten 12 und 6 eine arithmetisch mittlere 9; so klinget sie gegen die untere die Quarte, die obere aber gegen ihr die Quinte. Hieraus versteht man, was die ältern Tonlehrer sagen wollen, wenn sie sagen, durch die Quinte werde die Octave harmonisch, durch die Quarte arithmetisch getheilet.

Das reine Verhältniß der Quarte gegen den Grundton ist nach der Länge der Saiten wie $\frac{2}{1}$ zu 1; oder kurz, die Quarte wird durch $\frac{2}{1}$ ausgedrückt. Allein da man in der heutigen Musik die einmal gestimmte diatonische Tonleiter für jeden Grundton beybehält, so hat die Quarte auch nicht immer dieses reine Verhältniß von $\frac{2}{1}$ gegen jeden Grundton. Man kann aus unsrer Tabelle der Intervalle **) ihre verschiedenen Verhältnisse sehen, wenn sie vollkommen, klein, oder übermäßig ist. Von der übermäßigen Quarte, die insgemein

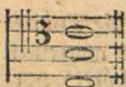
*) S. Harmonisch.

**) S. Intervall.

der Tritonus genennt wird, kommt unten an seinem Ort ein besonderer Artikel vor; sie ist eine Dissonanz, die man gar nicht mehr zur Quarte rechnen kann. Die eigentliche wahre Quarte kann in ihren Verhältnissen sich nicht weit von 3 Viertel entfernen. Hieraus läßt sich schon abnehmen, daß die Quarte ein angenehm consonirendes Intervall, und das nächste an Annehmlichkeit nach der Quinte sey. Dafür ist sie auch von den Alten, ohne Ausnahme, immer gehalten worden.

Hingegen findet man, daß die besten neuern Harmonisten, sie meistens als eine Dissonanz behandeln, und eben den vorsichtigen Regeln der Vorbereitung und Auflösung unterwerfen, als die unzweifelhaftesten Dissonanzen. Da es aber doch auch Fälle giebt, wo Quartan gänzlich wie Consonanzen behandelt werden, so ist daher unter den Tonlehrern, die die wahren Gründe dieses anscheinenden Widerspruchs nicht einzusehen vermochten, ein gewaltiger Krieg über die Frage entstanden, ob dieses Intervall müsse den Consonanzen oder Dissonanzen gezählt werden. Und dieser Streit ist bey vielen bis auf diese Stunde nicht entschieden.

Und doch scheint die Auflösung dieses paradoxen Satzes, daß die Quarte bald consonirend, bald dissonirend sey, eben nicht sehr schwer. Alle ältere Tonlehrer sagen, die Quarte consonire, wenn sie aus der harmonischen Theilung der Octave entstehe, und dissonire, wenn sie aus der arithmetischen entstehe. Andre drücken dieses so aus: die Quarte dissonire gegen die Tonica, hingegen consonire die Quarte, deren Fundament die Dominante der Tonica sey. Beyde Arten des Ausdrucks sagen gerade nicht mehr, und nicht weniger, als wenn man sagte, dieser Accord



klinge gut, und folgender



klinge nicht gut. Dieses empfindet jedes Ohr.

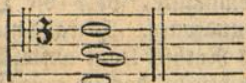
In beyden Accorden liegt eine Octave, eine Quinte und eine Quarte, wie der Augenschein zeigt. Aber im ersten empfindet man die Quinte in der Tiefe gegen den Grundton, und die Quarte in der Höhe gegen die Dominante des Grundtones; im andern hingegen liegt die Quarte unten, und klinget gegen den Grundton, die Quinte oben, und klinget gegen die Unterdominante, oder die Quarte des Grundtones. Hieraus nun läßt sich das Räthsel leicht auflösen.

Man gesteht, daß im ersten Accord alles consonirend ist. Nun lasse man den untersten Ton weg, so höret man eine reine und wol consonirende Quarte. Im andern Accord lasse man den obersten Ton weg, so höret man gerade dasselbe Intervall, als im ersten Accord, von dem der unterste Ton weggelassen worden, nur mit dem Unterschied, daß ist beyde Töne tiefer sind. Ob man aber ein Intervall hoch oder tief im System nehme, dieses ändert seine consonirende oder dissonirende Natur, nach aller Menschen Geständniß, nicht. Hieraus ist also offenbar, daß zwey Töne, die um eine reine Quarte von einander abstehen, für sich allein, ohne Rücksicht auf einen dritten, betrachtet, wirklich consoniren. Demnach ist das Intervall der Quarte, an sich betrachtet, unstreitig eine Consonanz, und sie ist es noch mehr, als die große Terz.

Warum dissonirt aber der zweyte von den angezeigten Accorden, besonders wenn noch in dem Contrabaß auch C angeschlagen würde? Darum, weil ihm die Quinte fehlet, an deren Stelle man eine weniger vollkomme-

ne

ne Dissonanz, nämlich die Quarte genommen hat. So bald man einen Ton und dessen Octave höret, vornehmlich, wenn man ihn als eine Tonica, als einen Grundton vernimmt, so will das Gehör den ganzen Dreyklang vernehmen; besonders höret es die Quinte *) gleichsam leise mit, wenn sie gleich nicht angeschlagen wird. Nun zwinget man es aber, hier die Quarte statt der Quinte zu hören, die freylich als die Untersecunde der schon im Gehör liegenden Quinte mit ihr stark dissonirt. Man muß sich also jenen zweyten Accord so vorstellen, als wenn diese Töne zugleich angeschlagen würden,



wobey das g nur sehr sachte klänge. Daß dieser Accord dissoniren müsse, ist sehr klar.

Es ist also klar, daß man die Quarte, so consonirend sie auch an sich ist, gegen den Grundton, wegen der Nachbarschaft der Quinte nicht als eine Consonanz brauchen könne. Daher braucht man sie in dieser Tiefe nicht anders, als einen Vorhalt der Terz, wodurch sie allerdings die völlige Natur der Dissonanzen annimmt, und so wie jeder Vorhalt muß behandelt werden. Diese ganz natürliche Auflösung des Räthsels scheint der scharfsinnige Philosoph Des-Cartes schon angegeben zu haben, obgleich der Streit erst nach seiner Zeit recht hitzig geführt worden ist. Aber freylich bekümmern sich die Tonsetzer selten um das, was ein Philosoph sagt *).

*) G. Klang.

**) Haec (quarta) infelicissima est consonantiarum omnium, nec umquam in cantilenis adhibetur, nisi per accidens et cum aliarum adjumento. Non quod magis imperfecta sit, quam tertia minor aut sexta, sed quia tam vicina est quintae et coram hujus suavitate tota illius gratia evanescat. Cartesii Compend. Musicae.

Aus diesen vorläufigen Erläuterungen erhellet, daß es bey der Quarte vornehmlich darauf ankomme, ob sie als Quarte des Grundtones, der das Gehör eingenommen hat, in welchem Falle sie eigentlich Quarta toni genennet wird, oder als Quarte eines andern Tones vorkomme. In dem ersten Falle wird sie dissoniren; weil man bey Empfindung der Tonica auch deren Quinte, und meistens auch deren Terz, einigermaßen mit empfindet, da denn das wirkliche Anschlagen der Quarte nothwendig dissoniren muß. Man stelle sich folgenden Gang der Harmonie vor:



Auf den Niederschlag des ersten der hier gesetzten Takte empfindet das Ohr den wesentlichen Septimenaccord auf G dergestalt, daß zugleich das Gefühl einer zu erwartenden Cadenz in den Hauptton C erweckt wird. Bey diesem Accord fühlt man also, daß auf die erste Harmonie der Dreyklang auf C als die Tonica folgen müsse, und von dieser Tonica wird das Gehör nun zum Voraus eingenommen. Nun folget in der zweyten Zeit des ersten Taktes in den obern Stimmen in der That der Dreyklang der erwarteten Tonica C, mit verdoppelter Terz, und dieses macht, daß man auch im Basse die Tonica C wirklich erwartet. Allein an ihrer Stelle höret man den Ton G fortbauern, weil die Cadenz nach der Absicht des Setzers etwas sollte verzögert werden. Auf diese Weise machen die Töne der obern Stimme gegen den wirklichen Baßton eine Quarte

Quarte und zwey Sexten. Diese Quarte behält hier ihre consonirende Natur gegen den würllichen Bass-ton; weil man hier von der Quinte dieses Bass-tones, nämlich d, gar nichts empfindet, da man vielmehr von dem Accord des wahren Grund-tones C eingenommen ist, der nothwendig die Empfindung von d ausschließt. Man empfindet hiebey den Accord C nur nicht in seiner beruhigenden Vollkommenheit, weil ihm sein wahres Fundament, seine Tonica im Basse fehlt.

Nun vernimmt man beym Niederschlag des zweyten Tactes im Basse wieder den Ton G, und dessen Octave im Tenor. Dieses erweket das Gefühl einer halben Cadenz aus der Tonica C (die man kurz vorher empfunden hat,) in ihre Dominante G. Hier ist also der Bass-ton G als die Tonica anzusehen, in welche ein halber Schluß geschieht, und das Gehör wird nun von dieser Tonica eingenommen, und empfindet einigermaßen seine Quinte und Terz mit. Da aber anstatt dieser beyden Intervalle die Sexte und die Quarte würllich vernommen werden, so müssen sie nothwendig dissoniren; denn nicht sie, sondern die Quinte und Terz des Grund-tones sind erwartet worden. Das Eintreten dieser beyden Consonanzen wird hier nur verzögert, und dadurch, daß Sext und Quart gehört werden, desto lebhafter verlangt. Deswegen müssen nun nothwendig auf der zweyten Zeit des Tactes diese beyden Vorhalte, oder Dissonanzen in ihre Consonanzen, die Sexte in die Quinte, und die Quart in die Terz heruntertreten. Und nun ist das Gehör befriediget, und vernimmt würllich, was es gewünscht hatte, den Accord des Dreyklanges auf dem Grundton G. Hier sind also Quart und Sexte, die in dem vorhergehenden Tacte consonirten, wahre Dissonanzen, die sich auflösen

müssen. Dieses wird nun hinlänglich seyn, die doppelte Natur der Quarte zu erklären.

Da von dem Gebrauch der consonirenden Quarte in dem nächsten Artikel besonders gesprochen wird: so will ich hier fortfahren, blos von der dissonirenden Quarte zu sprechen. So oft die Quarte zum Dissoniren gebraucht wird, ist sie allemal ein Vorhalt der Terz, deren Stelle sie eine Zeitlang einnimmt, um das Eintreten dieser Terz desto angenehmer zu machen. Sie muß demnach, so wie die andern Vorhalte *) auf die gute Tactzeit eintreten, vorher gelegen haben, und ordentlicher Weise auf derselben Bassnote in ihre Consonanz, die Terz, heruntertreten, deren Erwartung sie erweket hatte, wie an folgenden Beyspielen zu sehen ist.

Diese Quarte kann in dem vorhergehenden Accord, durch den sie vorbereitet wird, als ein consonirendes, oder dissonirendes Intervall vorkommen. Deswegen ist die Art ihrer Vorbereitung keiner besondern Regel unterworfen.

Aber von ihrer Auflösung ist zu merken, daß sie zwar nothwendig in die Terz, deren Stelle sie auf der guten Zeit des Tacts einnimmt, heruntertreten muß, daß sie aber bisweilen, wegen einer Verwechslung des Grund-tones, die im Basse vorgenommen wird, durch diese Auflösung zur Octave wird. Aber diese ist doch im Grunde nichts anders, als

*) S. Vorhalt.

als die wahre Terz des eigentlichen Grundtones, an dessen Stelle im Basse seine Terz genommen worden, wie aus diesem Beyspiel deutlich erhellet:



Hier geschieht ein Schluß nach C, die Quarte löset sich, wie es seyn muß, in die Terz des Grundtones C auf. Weil aber dieser Schluß nach der Absicht des Tonsetzers nicht in seiner völligen Vollkommenheit seyn sollte, so hat er den Grundton C nicht durch den ganzen Takt behalten, sondern auf seiner schlechten Zeit die erste Verwechslung seines Dreyklanges genommen, und E statt C gesetzt, wodurch die Terz, in welche die Quarte herübergegangen war, zur Octave geworden. Hätte man diese Verwechslung des Grundtones im Basse gleich auf dem Niederschlag vorgenommen, so wäre die Quarte dem Schöne nach zur None geworden, und hätte sich in die Octave des Basses aufgelöst: und eben so wäre sie durch die zweyte Verwechslung des Dreyklanges auf dem Niederschlag, wenn im Basse G statt C genommen worden wäre, zur Septime geworden, und hätte sich in die Sexte aufgelöst.

Noch in einer andern Gestalt erscheint diese dissonirende Quarte, wenn sie durch Versetzung aus einer Oberstimme in den Bass kommt; da sie alsdenn in eben der Stimme eine Stufe heruntertritt, und den Sextenaccord hervorbringet, dessen Bass aber die Terz des wahren Grundtones ist, in welche sich die Quarte aufgelöst hat, wie hier:



Man sieht hier gleich, daß im Basse eigentlich der Ton E als die Terz des Grundtones stehen sollte, an dessen Stelle im Niederschlag seine Quarte, die vorher im Basse gelegen hat, behaltem worden, die nun in die Terz heruntertritt.

Uebrigens ist von dem melodischen Gebrauch der Quartensprünge in dem Artikel Melodie gesprochen worden.*) In Ansehung einer Folge von mehreren Quartan, die in einer Stimme in gerader Bewegung auf einander folgen, ist einige Vorsicht zu gebrauchen. Hierüber verweisen wir den Leser auf das, was Hr. Kirnberger deshalb angemerkt hat.**) Was von der übermäßigen Quarte zu erinnern wäre, ist eben das, was an einem andern Orte von den übermäßigen Dissonanzen überhaupt angemerkt worden.†)

* * *

Das die Quarte eine Consonanz sey, wird in der Schrift des Andr. Papius: De Consonantiis l. pro Diatasseron, Lib. II. Antv. 1568 u. 1581. 8. behauptet. — Auch handeln von dieser Materie: Joa. Alv. Frovo (Discursos sobre a perfeição do diatessaron . . . Lisb. 1662. 4. — Joh. Stille (In der 2ten Quaest. s. Disputat. philos. cont. Quaest. Miscell. Helmsl. 1646. 4.) — J. Mattheson (Im 2ten Th. der dritten Eröfnung s. forschenden Orchestre . . . Hamb. 1721. 12.) — S. auch J. Adlung's musikalisches Gesetzbuch

*) III Th. S. 584.

**) S. Kirnbergers Kunst des reinen Sanges S. 50.

†) S. Dissonanz I Th. S. 693 und 697.

Bengethien . . . Berl. 1768. 8. Frage 2
u. f. — —

consonirende Quartsextaccord, wie
hier:

Quartsextaccord.

(Musik.)

Unter diesem Namen verstehen wir allemal den consonirenden Accord, der die zweyte Verwechslung des Dreyklanges ist, *) obgleich auch noch in andern und zwar dissonirenden Accorden Quart und Sexte vorkommen. Die Gestalt des Quartsextaccords und sein Ursprung ist im Artikel Dreyklang hinkänglich beschrieben worden; auch erhellet aus dem nächstvorhergehenden Artikel, warum die Quarte darin nichts dissonirendes habe.

Hier müssen wir zuvörderst zeigen, wie dieser Accord von den dissonirenden Accorden, da Quart und Sexte auch vorkommen, zu unterscheiden sey, weil es wichtig ist, daß man sie nicht mit einander verwechsle.

Man hat aber mehr als ein Kennzeichen, um diese Accorde von einander zu unterscheiden.

Erstlich kommen Quart und Sexte, wo sie dissonirende Vorhalte sind, nur auf der guten Zeit des Taktes vor, wie es die Natur der Vorhalte erfordert; **) so oft man also, den Quartsextaccord auf der schlechten Taktzeit antrifft, ist es der wahre

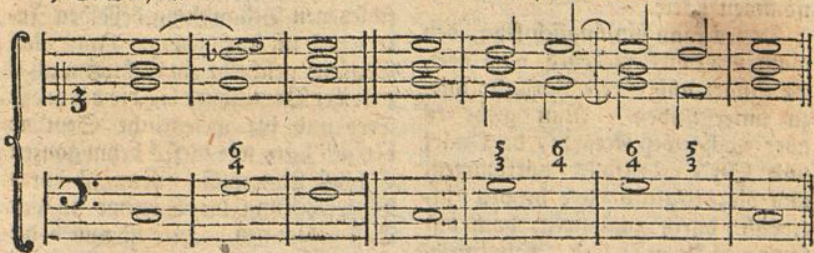
*) Dreyklang; Verwechslung.

**) G. Vorhalt.



Im zweyten Takt geschieht auf den Niederschlag eine halbe Cadenz nach G; und weil man diese wiederholen wollte, so wird sogleich auf der zweyten Zeit des Taktes der Dreyklang auf G verlassen, und an seiner Statt wieder der Accord C in seiner zweyten Verwechslung genommen, worauf im dritten Takt die halbe Cadenz nach G wiederholt wird. Hier ist also der Quartsextaccord consonirend.

Zweytens kann man aus dem Gange der Harmonie beurtheilen, ob die Bassnote, deren Quarte und Sexte in obren Stimmen vorkommen, der wahre Grundton, oder nur eine Verwechslung desselben sey. Im erstern Falle ist die Quarte ein Vorhalt der Terz, und die Sexte ein Vorhalt der Quinte; deswegen geht es in diesem Falle gar nicht an, daß man der Quarte die kleine Terz zugeselle; dieses aber geht an, wenn der Bass ton die Dominante des eigentlichen Grundtones ist. Folgende Beyspiele werden dieses erläutern:



Grundbass:



In

In dem ersten Beispiele fällt es gleich in die Augen, daß eine Cadenz aus C nach F geschähe, und eben daraus erhellet deutlich, daß der Basson des zweyten Taktes die Stelle des Grundtones C vertreten, mithin der darüberstehende Accord der wahre consonirende Quartsextaccord sey, dem die kleine Terz um so viel schicklicher beygefügt werden kann, da sie die Septime des wahren Grundtones ist, wodurch die Cadenz angekündigt wird.

In dem zweyten Beispiel sieht man offenbar eine doppelte Cadenz, erst eine halbe in die Dominante der Tonica, die durch Wiederholung bestätigt wird, darauf eine ganze in die Tonica selbst. Also steht im Niederschlag des zweyten Taktes der Basson für sich als eine neue Tonica da, wird aber im Aufschlag wieder verlassen, und vertritt da die Stelle der Tonica C, darum ist dieser Quartsextaccord consonirend. Und hier geht es gar nicht an, daß der Quarte statt der Sexte die Quinte beygefügt werde, welche das Gefühl des Accords C zerstören würde. Im dritten Takt geschieht aufs neu ein halber Schluß nach G. Darum sind Quart und Sexte hier Vorhalte, die sich gleich in ihre Consonanzen auflösen. Hier gieng es nun gar wol an, daß man statt der Sexte bey der Quarte sogleich die Quinte mitgenommen hätte.

Dieses kann hinlänglich seyn, den wahren Quartsextaccord von dem, da Quart und Sexte Vorhalte sind, zu unterscheiden. Nun giebt es aber noch zwey Accorde, da Quart und Sexte ebenfalls vorkommen, und die, obgleich diese beyden Intervalle darin consoniren, doch dissonirende Accorde sind. Sie entstehen aus der zweyten und dritten Verwechslung des wesentlichen Septimenaccords, *) und haben insge-

*) S. Septimenaccord.

mein neben der Quarte, im ersten Falle die Terz, im andern die Sexte bey sich, welche da die eigentlichen Dissonanzen sind. Diese Accorde sind also aus den Bezifferungen $\frac{6}{2}$ und $\frac{6}{3}$ leicht zu kennen.

Eine besondere Erwähnung aber verdienet der consonirende Quartsextaccord, der aus dem verminderten Dreyklang durch Verwechslung der Bassnote entsteht; denn darin wird die Quarte über ihr reines Verhältniß vergrößert, und erscheinet wie der Tritonus, ob sie gleich seine dissonirende Natur nicht annimmt. Folgendes Beispiel wird dieses erläutern: *)

Hier kommt in beyden Beispielen dieselbe große oder übermäßige Quarte F-h vor; im ersten Fall ist sie der wahre Tritonus, dissonirt und muß nothwendig wie jede übermäßige Dissonanz in der Auflösung einen Grad über sich treten; im andern Beispiel hingegen ist sie nur eine große Quarte, die keiner Auflösung in einen andern Ton bedarf.

Der Grund einer so merklich verschiedenen Behandlung desselben Intervalls ist klar genug. Im ersten Beispiel geschieht ein Schluß nach C von der Dominante G, die die große Terz und die wesentliche Septime bey sich hat, wie dieses beym ganzen Schluß seyn muß. Nun ist durch Verwechslung die Septime in den Bass gekommen. Hier ist nun F die eigentliche Dissonanz, darum tritt es auch einen Grad unter sich. Der Ton

*) S. Kirnbergers Kunst des reinen Satzes S. 59.

Ton h aber im Discant kann, obgleich durch das Heruntertreten des F die Dissonanz des Tritonus aufgelöst worden, nicht frey fortschreiten, sondern muß, wie jede übermäßige Dissonanz, nothwendig einen Grad über sich treten, weil sie das Subsemitonium der neuen Tonica ist. Da sie aber im zweyten Beyspiel in ganz anderer Verbindung steht, bedarf sie dort keiner Veränderung. Nämlich in diesem zweyten Beyspiel geschieht der Schluß nach E, als der Dominante von A; durch Verwechslung aber ist im Bass, statt des Grundtones H, seine kleine, aber natürliche Quinte F genommen worden. Hier ist a die wahre Dissonanz, als die Septime des eigentlichen Grundtones, und wenn man will auch F, in sofern das h in der obern Stimme dagegen wie der Tritonus kllngt. Darum treten auch diese beyden Töne einen Grad unter sich; das h im Diskant aber, als die wahre Octave des eigentlichen Grundtones, bedarf keiner Auflösung, sondern bleibt, als die Quinte des folgenden Grundtones, auf ihrer Stelle.

Run kommen wir nach dieser Ausschweifung auf die Betrachtung des eigentlichen Quartsextaccords wieder zurück, um einige Anmerkungen über seinen Gebrauch zu machen. Dieser Accord hat in den obern Stimmen den Dreyklang, und unterscheidet sich von dem eigentlichen vollkommenen Dreyklang nur durch den Basson, der hier mit den obern Stimmen weniger harmonirt, oder consonirt. Da nur der vollkommene Dreyklang, besonders der auf der Tonica, nicht wol anders als zum Anfang und zum völligen Schluß kann gebraucht werden,*) so giebt der Quartsextaccord den Vortheil, daß man in der Mitte einer Periode die zum vollkommenen Dreyklang

der Tonica gehörigen Töne nach Belieben in den obern Stimmen brauchen kann, ohne das Gehör zu sehr zu befriedigen, oder den Zusammenhang mit dem folgenden zu unterbrechen. Er ist also besonders im Anfang eines Stücks, wo es nöthig ist, daß zu genauer Bestimmung der Tonart vorzüglich die sogenannten wesentlichen Sayten gehört werden, nützlich zu brauchen. Also dienet dieser Accord zu Verlängerung einzelner melodischer Sätze, und zu Vermeidung der Ruhepunkte. Aber eben deswegen kann man ihn gleich im Anfang, wo das Gehör von dem Dreyklang der Tonica muß eingenommen, und am Ende, wo es in Ruhe muß versetzt werden, nicht brauchen.

Was aber sonst über den Gebrauch und die Behandlung dieses Accords zu sagen wäre, ist in Herrn Kirnbergers Kunst des reinen Satzes*) so vollständig angezeigt, daß es überflüssig wäre, hier etwas davon zu wiederholen, da jeder, der über die Wissenschaft der Harmonie Unterricht bedarf, dieses Werk vor allen andern nöthig hat.

Quartet; Quatuor.

(Musik.)

Das erste dieser beyden Wörter bezeichnet ein Singestück von vier concertirenden Stimmen, dergleichen bisweilen in Kirchenstücken, auch in Opern vorkommen. Was das Duett für zwey Stimmen ist, das ist das Quartet für viere. Das andre Wort wird zur Benennung der Instrumentalstücke von drey concertirenden Stimmen, und einem Bass, der, wenigstens bisweilen, auch concertirt, gebraucht.

Weil in diesen Stücken drey oder vier Hauptmelodien sind, deren jede ihren

*) S. Dreyklang.

*) S. 50 u. ff.

ihren guten Gesang haben muß, ohne daß eine die andere verdunkelt, so ist dieses eine der allerschwersten Arten der Tonstücke, und erfordert einen im Contrapunkt vollkommen geübten Meister. Die Stimmen müssen verschieden seyn, und doch nur ein Ganzes ausmachen. Da keine Stimme über die andere herrschen darf, und doch nicht alle zugleich in einerley Sätzen fortgehen können: so müssen sie nothwendig in Vortragung der Hauptgedanken mit einander abwechseln. In dem aber eine Stimme eine Weile herrscht, so müssen doch die andern eine gefällige und zusammenhangende Melodie behalten. Die Nachahmungen sind dabei unentbehrlich, weil die allzugroße Verschiedenheit der Stimmen nothwendig entweder einen gar zu sehr einfachen Gesang, dergleichen die vierstimmigen Chorale sind, erforderten, oder widrigenfalls ein gar zu verworrenes Ganzes hervorbringen würde. Pausirt eine Stimme, so muß sie nicht als eine begleitende Stimme, sondern als eine vor sich bestehende Melodie wieder eintreten. Es versteht sich von selbst, daß der Satz dabei vollkommen rein seyn müsse. Man kann ohne Bedenken die in einigen Graunischen Opern vorkommenden Terzette auch als Muster für diese Art anpreisen. Quanz empfiehlt als Muster guter Quatuor sechs Stücke von Telemann, die uns nicht bekannt sind.*)



Quartetten od. Quadros überhaupt sind, unter mehreren gesetzt worden, von: Selemann, Hertel, C. K. Abel, J. Bauer, Verretta, L. Vocherini, C. Breunig, B. Brunk, Bultant, Cambini, Capron, Capuzzi, Ign. Celonietto, Chartrain, Gloub. Ettri, Devienne (für die Flöte) Ernst Eichler, Phil. Enslin, Mich. Esser,

*) S. Quanzens Anleitung zum Klavierspielen XVIII. Hauptst. §. 45.

Jos. Biata, Jan. Franzl, G. Franclesani, Casp. Frey, Frisiert, Gaspard, F. Leop. Gasmann, Gebauer, Gebart, J. Gehot, Ch. St. George, Mainzer, GUILSON, S. Hayden, J. A. Hamberger, J. Herschell, Hofmayer, K. Hoffletter, L. Hofmann, F. Hofmeister, P. Huber, Jadin, J. G. Janitsch, Janson, F. J. Kaa, A. Kammel, M. Kergell, Kirmaor, Kohl, J. B. Kolb, Kospoth, L. Koseluch, J. A. Kreuzer, Joh. Kühler, Kufner, Pachnith, Laudmann, J. F. V. Lang, J. G. Lang, Laurietti, Leuder, J. L. Löffel, Ant. Lorenzetti, Joh. Martini, M. J. Mattheu, Meunier, Michaelis, Jos. Michel, J. C. Moeller, E. C. Morheim, Mortellari, J. F. Mosel, W. A. Mozart, Panhal, Goffec, Stammis, Aspelmeyer, Waup, Avoglio, Graf, Riedt, u. v. a. m.

Quinte.

(Musik.)

Ein Intervall, das aus fünf diatonischen Stufen besteht, C-G, daher es seinen Namen hat. Von diesen fünf Stufen sind drey von einem ganzen, eine von einem halben Ton. Die eigentliche reine Quinte bekommt man, wenn man zwischen zwey um eine reine Octave von einander abstehenden Tönen, die harmonische Mitte nimmt.*) Dadurch erhält man einen Ton, dessen Verhältniß gegen den Grundton $\frac{3}{2}$ ist.

Dieses Verhältniß zeigt, daß die Quinte nach der Octave die vollkommenste Consonanz ausmache, und daß es nicht möglich sey, zwischen einem Grundton und dessen Octave einen Ton zu finden, der so vollkommen, als die Quinte mit dem Grundton harmonire. Sie hat überdem noch den Vortheil, daß sie zugleich gegen die Octave des Grundtones eine vollkommene Consonanz ausmacht, weil diese Octave die Quarte von der Quinte des Grundtones ist.

Wegen

*) S. Quarte.

Wegen der sehr guten Harmonie aber, die dieses Intervall sowol mit dem Grundton, als seiner Octave hat, verträgt es auch keinen merklichen Mangel; das ist, die Quinte leidet nicht, daß ihr an ihrer reinen Stimmung etwas merkliches fehle. *) Eine Quinte, die schon um das gemeine Comma $\frac{1}{12}$ zu tief ist, hat schon eine zu merkliche Unvollkommenheit, da doch die Terzen diesen Mangel oder Ueberfluß noch gut vertragen. **)

Weil nun unser diatonisches System so eingerichtet seyn muß, daß jeder der verschiedenen Töne der Octave zu einem Grundton muß können genommen werden, der so viel möglich seine reinen Consonanzen habe: so war bey der Einrichtung des Systems vornehmlich darauf zu sehen, daß jeder Ton seine ganz reine, oder doch beynähe ganz reine Quinte bekomme. Denn ganz vollkommen rein können nicht alle Quinten der zum System gehörigen Töne seyn; weil sonst die Octaven, die absolut rein seyn müssen, mangelhaft werden würden. †)

Aus diesem Grunde habe ich in gegenwärtigem Werke das System nach der Kirnbergerischen Temperatur allen andern vorgezogen; weil darin von den zwölf Tönen, neun ihre gänzlich reinen Quinten haben; eine so nahe rein, daß kein menschliches Ohr einen Mangel darin zu empfinden vermag; so daß überhaupt nur zwey temperirte Quinten darin vorkommen, denen es aber an der gänzlichen Reinigkeit bey weitem an keinem Comma von $\frac{1}{12}$ fehlet. Diese Vollkommenheit habe ich in keinem andern System entdeckt; es sey denn, daß man zugleich gar zu viel sehr unreine, folglich unbrauchbare Terzen zulassen wolle, vermittelst welcher alle Quinten beynähe ganz rein erhalten werden können. Unter den

ältern Tonarten, die man noch in Kirchenstücken nach der alten Art braucht, konnte der Ton H gar nicht als ein Grundton gebraucht werden, weil ihm die Quinte ganz fehlte. Denn das Intervall H-f oder die dem H zugehörige Quinte, dessen Verhältniß $\frac{3}{2}$ ist, macht eine schwere Dissonanz aus, die um einen halben Ton von der Quinte abweicht, folglich gar nicht als Quinte gebraucht werden konnte. Daher hat auch dieses Intervall den Namen der falschen Quinte bekommen, wovon wir hernach besonders sprechen werden.

Die Quinte kann also nicht, wie die Terzen und Sexten, groß oder klein seyn; nur in einem einzigen besondern Falle hat ein consonirender Dreyklang eine kleine Quinte; ihr Ursprung, und warum sie als eine Consonanz kann gebraucht werden, wird an einem andern Orte *) erläutert, und wie sie von der falschen Quinte zu unterscheiden sey, im Artikel falsche Quinte deutlich gezeigt werden.

Die Quinte hat ihren eigentlichen Sitz in dem Dreyklang. Denn die Quinte, welche in dem Quintseptaccord vorkommt, ist eigentlich als eine Septime anzusehen, wie aus dem Artikel über diesen Accord zu sehen ist. Wegen der sehr befriedigenden Harmonie der Quinte, gegen den Grundton, gilt auch, wiewol in einem etwas geringern Grade, von ihr, was wir von der Octave anmerken haben, daß man sie in der obersten Stimme mitten im Zusammenhang melodischer Sätze nicht so oft, als weniger consonirende Intervalle anbringen könne. **)

Weil die Quinte nach der Octave die vollkommenste Harmonie hat, so sind auch in der Fortschreitung des Basses die Sprünge, da die Stimme

B b 2 um

*) S. Consonanz 1 Th. S. 574.

**) S. Reim.

† S. Temperatur.

*) S. Verminderter Dreyklang.

**) S. Octave.

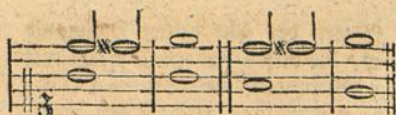
um eine Quinte steigt oder fällt, diejenigen, die am meisten beruhigen; deswegen werden sie bey Schlüssen, oder Cadenzen gebraucht. Besonders ist der Fall von der Quinte des Tones in dem Ton herunter völlig befriedigend, und wird zu ganzen oder vollkommenen Schlüssen gebraucht; der Sprung aber vom Grundton in seine Quinte ist es etwas weniger, und wird zur halben Cadenz gebraucht *). Wenn man also diese Sprünge brauchen will, ohne eine sehr merkliche Ruhe zu bewürken, so muß man nothwendig durch Einmischung dissonirender Töne, oder durch andere merkliche Verminderung der Harmonie, das Gefühl dieser Ruhe zernichten.

Die Quinte wird in Absicht auf den Hauptton, aus welchem ein Stück, oder eine Hauptperiode desselben gesetzt ist, die Dominante genennet.

Es ist vorher erinnert worden, daß die Quinte nicht, wie die weniger vollkommenen Consonanzen, groß und klein vorkomme, sondern immer in ihrem reinen Verhältniß $\frac{4}{3}$ oder doch sehr wenig davon abweichend vorkommen müsse. Dennoch findet man nicht selten übermäßige Quinten, wie C-gis und dergleichen, deren Ursprung und Beschaffenheit wir erklären müssen.

Diese übermäßige Quinte ist, wie einige andere übermäßige Intervalle, in der neueren Musik dadurch aufgekommen, daß man gewisse melodische Fortschreitungen dadurch reizender zu machen suchte, daß man, anstatt den folgenden Ton unmittelbar zu nehmen, sich des unter ihm liegenden halben Tones, als eines Leittones bediente. Folgendes Beyspiel zeigt zwey solche Fortschreitungen, die erste durch die übermäßige Quinte, die andre durch die übermäßige Sexte.

*) C. Cadenz.



Hier wird im ersten Takt statt der reinen Quinte d, eine erhöhte dis genommen, weil dieser Ton das Subsemitonium des folgenden ist, das ihn, als sein kräftigster Leitton, zum Voraus ankündigt. Eigentlich kann man nicht sagen, daß diese übermäßige Quinte eine Consonanz sey: sie dissonirt stark, und erweckt eben deswegen das Verlangen nach dem darüber liegenden halben Ton.

Quinten.

(Musik.)

Eine besondere Betrachtung verdienen die Quinten in der Fortschreitung nach gerader Bewegung, wovor die Anfänger der Seckunst, als vor einem der wichtigsten Fehler gewarnt werden.

Es ist nämlich eine Sache, die sich leicht empfinden läßt, daß zwey oder mehr in gerader Bewegung auf einander folgende Quinten, wie aus nachstehendem Beyspiel zu sehen ist:



etwas widriges haben, und deswegen als ein Hauptfehler gegen den Satz verboten werden.

Es haben viel Theoristen versucht den wahren Grund der so mißfälligen Wirkung dieser Fortschreitung anzugeben. Aber es scheint noch immer, daß Huygens den Grund davon am richtigsten angegeben habe, da er angemerkt, daß durch eine solche Fortschreitung das Ohr über die

die

die Modulation ungewiß werde; indem die so auf einander folgenden Accorde wirklich zwey Tonarten anzeigen. Diese scharfsinnige Anmerkung dieses großen Mannes verdient hier wörtlich angeführt zu werden. „Fragt man, sagt er, unsere Musitverständige, warum es ein Fehler sey, zwey Quinten nach einander zu setzen: so sagen einige, es geschehe, um die zu große Annehmlichkeit, die zwey so lieblich klingende Consonanzen machen, zu vermeiden; andre sagen, man müsse in der Harmonie sich der Mannichfaltigkeit befeßigen. — Aber vielleicht werden die Einwohner irgend eines Planeten, des Jupiters oder der Venus, diesen wahrhafteren Grund hiervon angeben: daß in der geraden Fortschreitung von einer Quinte zur andern, so etwas geschehe, als wenn man plötzlich den Ton verändert hätte; daß die Quinte nebst der unter ihr liegenden Terz, die das Gehör, wenn sie auch nicht angeschlagen wird, doch hinzusetzt, den Ton völlig bestimmen, eine so plötzliche Abänderung desselben aber dem Gehör natürlicher Weise unangenehm und hart vorkommen müsse; wie denn überhaupt die Fortschreitung von einem consonirenden Accord auf einen andern, der kein Intervall mit ihm gemein hat, allemal (es sey denn blos im Durchgange,) hart klinget *).“

*) Si enim ex nostris Musicis quaeras, cur consonantia Diapente post aliam similem vitiose ponatur, dicent alii, nimiam dulcedinem devitari, quae ex gratissimae consonantiae iteratione nascatur; alii varietatem in harmonicis sequendam esse. — At Jovis aut Veneris incola forsitan veriore hanc causam demonstrabit: quod a Diapente ad aliam deinceps pergendo, tale quid fiat, ac si repente toni statum immutemus, cum Diapente una cum interjecto ditoni sono (qui, si desit, mente suppletur,) toni speciem certo constituar: hujusmodi vero subita commutatio auribus merito inju-

Diesem Grunde kann man noch den beyfügen, daß diese vollkommene Consonanz, besonders wenn sie in der obersten Stimme gehört wird, eine Art von Ruhepunkt macht, der nicht unmittelbar darauf wieder vorkommen kann, ohne den Zusammenhang der Melodie ganz aufzugeben. Der genaue melodische Zusammenhang wird durch Abwechslung der Dissonanzen und der minder vollkommenen Consonanzen, nämlich der Terzen und Sexten, bewirkt; deswegen auch die in gerader Bewegung aufeinander folgenden Octaven etwas widriges haben, und selbst eine solche Folge von Quarten nicht ohne Vorsichtigkeit kann gebraucht werden *).

Deswegen werden also zwey nach einander folgende Quinten stufen- und sprungweise, auf- und absteigend, als wesentliche Fehler des Satzes verboten. Selbst in entgegengesetzter Bewegung, als so:



werden sie nicht anders, als in sehr vollstimmigen Sachen erlaubt, wo der Reichthum der Harmonie den Fehler etwas bedekt. Sogar in den Fällen, wo die Quinten nicht einmal wirklich gehört werden, sondern sich nur in der Einbildungskraft, da man sie als Uebergänge sich vorstellt, klingen, haben sie diese Wirkung, und

B b 3

werden cunda inconditeque judicetur; cum etiam in universum ea plerumque durior accidat, (praeterquam in transitu,) quae sit a tribus sonis consonis ad trium aliorum harmoniam, nullo priorum manente. Hugonii Cosmotheoreas L. I. Oper. Varior. T. III. p. 685.

*) S. den Artikel Quarte am Ende.

werden alsdann verdeckte Quinten genannt. Sie entdecken sich leicht, wenn man das Intervall der nächsten, durch einen Sprung auf einander folgenden Töne, durch die dazwischen liegenden Töne ausfüllt, wie in diesem Beispiele zu sehen ist. Folgende drey Fortschreitungen:



klingen eben so, als wenn die zwischen den Sprüngen fehlenden Töne auch gehört werden, wie im folgenden:



Also müssen auch dergleichen verdeckte Quinten vermieden werden.

So bald aber von zwey nach einander folgenden Quinten eine nur durchgehend ist, und gar nicht als ein zur Harmonie des Bassstones gehöriger Ton vorkommt: so verlieret sie natürlicher Weise auch ihre schlechte Wirkung. Deswegen sind folgende Quintenfortschreitungen gar nicht verboten, weil die mit + bezeichneten Quinten, wie der Augenschein zeigt, gar nicht zur Harmonie des Basses gehören.



(*) Sieben Schriften über die Frage, warum zwey unmittelbar in der geraden Bewegung auf einander folgende Quinten und Octaven nicht wohl ins Gehör fallen? . . . In Mizlers Musikal. Bibl. Bd. 2. Th. 2. S. 8 u. f.

Quinte (falsche.)

Von diesem dissonirenden Intervall, das die falsche Quinte genannt wird, ist vorher im Artikel Quinte Erwähnung gethan worden. Sie entsteht aus der wesentlichen kleinen Septime, auf einer Dominante, von der ein Schluß in ihre Tonica gemacht wird, wenn im Basse durch Verwechslung anstatt dieser Dominante ihre Terz gesetzt wird; nämlich:

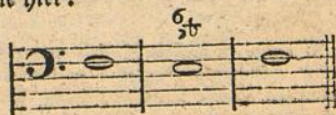
wenn anstatt



dieses gesetzt wird



oder wo man in dem wesentlichen Septimenaccord anstatt der großen Septime die kleine nehmen muß, um die folgende Tonica anzukündigen, wie hier:

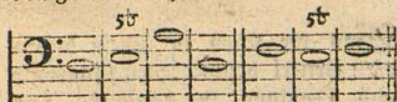


wo der Quintseptenaccord die Verwechslung des Accords der kleinen Septime auf C als der Dominante von der folgenden Tonica F, ist.

Aus dem Ursprung dieses Accords der falschen Quinte ist offenbar, daß der Bass im nächsten Accord um einen Grad über sich trete, weil auf diese Weise der Schluß in die neue Tonica erhalten wird.

Aus

Aus dieser Fortschreitung ist die falsche Quinte, wenn sie auch die natürlicher Weise zu ihr gehörige Sexte nicht bey sich hat, zu erkennen, und von der kleinen Quinte des verminderten Dreyklanges zu unterscheiden. Nämlich: da der verminderte Dreyklang, in welchem die kleine (von der falschen wohl zu unterscheidende) Quinte vorkommt, seinen Sitz auf der großen Septime einer harten, und auf der Secunde einer weichen Tonart hat *), so ist seine Fortschreitung bey'm Schluß nothwendig so, daß der Bass um vier Grade über sich in die Dominante der Tonica, in die man schließen will, trete. Daher sind die zwey Fälle, wo auf derselben Bassnote ^{5b}, einmal als die kleine Quinte, und ein andermal als die falsche Quinte vorkommt, aus der Fortschreitung des Basses leicht zu unterscheiden. Folgende Beyspiele werden die Sache völlig klar machen:



Daß hier im ersten Beyspiel die ^{5b}, die kleine Quinte des verminderten Dreyklanges, und nicht die dissonirende falsche Quinte sey, erhellet aus dem Schluß nach D mol, auf deren Secunde der verminderte Dreyklang natürlich ist; weswegen er auch auf dem Ton E zur Ankündigung, daß ein Schluß nach D mol geschehen werde, gebraucht worden *). Darum mußte nun der Basson E vier Grade über sich treten, um auf die Dominante der Tonica, dahin man

*) S. Tonart; Verminderter Dreyklang.

**) Man sehe den Art. Ausweichung im 1 Th. wo das auf der 284 Seite stehende Beispiel eines Schlusse nach D mol, mit dem hier angeführten, auf einerley Grund beruhet, obgleich dort die Bezifferung und Fortschreitung anders ist.

schließen wollte, zu kommen. Hätte man aber die erste Verwechslung des Accords auf der Dominante nehmen wollen, so würde die Fortschreitung von E drey Grade unter sich gegangen seyn.

Daß die im zweyten Beyspiele vorkommende Quinte ^{5b} nicht die kleine, sondern falsche Quinte sey, welche die Sexte bey sich haben könnte, ist aus dem Schluß nach F offenbar, welcher anzeigt, daß der vorlezte Accord der Septimenaccord auf C, als der Dominante von F, seyn müsse, folglich die da vorkommende Quinte den Quintsextenaccord auf E, oder den Accord der kleinen Septime auf C anzeige.

Ueberhaupt ist hieraus auch zu sehen, daß die Quinte, sie sey natürlich klein, oder zufällig, durch ^{5b} angedeutet, wenn sie auf dem dritten Accord vor dem Schlusse vorkommt, die kleine Quinte, und wenn sie auf dem vorlezten Accord vorkommt, die falsche Quinte sey, die sich in die große Terz der neuen Tonica auflösen müsse, da jene einen freyen Gang hat.

Nach diesen Erläuterungen ist über den Accord der falschen Quinte nichts weiter zu erinnern, als was von dem eigentlichen Quintsextenaccord im nächsten Artikel gesprochen wird.

Quintsextaccord.

(Musik.)

Ein auf der Dominante des folgenden Grundtones vorkommender dissonirender Accord, darin die Quinte und Sexte des Bassones zugleich angeschlagen werden. Er ist eigentlich die erste Verwechslung des wesentlichen Septimenaccords, der zum Schluß in eine Tonica gebraucht wird *). Er hat seinen eigentlichen

Sitz

*) S. Septimenaccord.

Sitz auf der großen Septime, über dem Subsemitonium des gleich darauf folgenden Grundtones; nämlich wenn man anstatt des hier folgenden Schlusses:



diesen macht:



Was also über diesen Accord; zu sagen ist, findet sich bereits in den Artikeln Ausweichung, Cadenz und Septimenaccord; und was vom Gebrauch der wesentlichen Septime gesagt worden, gilt hier von der Quinte, sie sey die eigentliche, oder die falsche Quinte, weil sie die eigentliche Septime des Grundtones ist.

Wir haben also hier weiter nichts anzumerken, als daß noch andre Accorde mit Quinte und Septe vorkommen, die von diesem ganz verschieden sind. Nämlich erstlich ein Accord, der aus dem Accord der Septime und None entsteht, wenn anstatt des wahren Grundtones dessen Quinte in den Bass gesetzt wird. In diesem Accord ist nicht die Quinte, wie in dem achten Quintsextaccord, sondern die Terz des Basses die Dissonanz;

die Quinte aber ist die eigentliche None des Grundtones, wie aus folgendem Beyspiele deutlich erhellet:



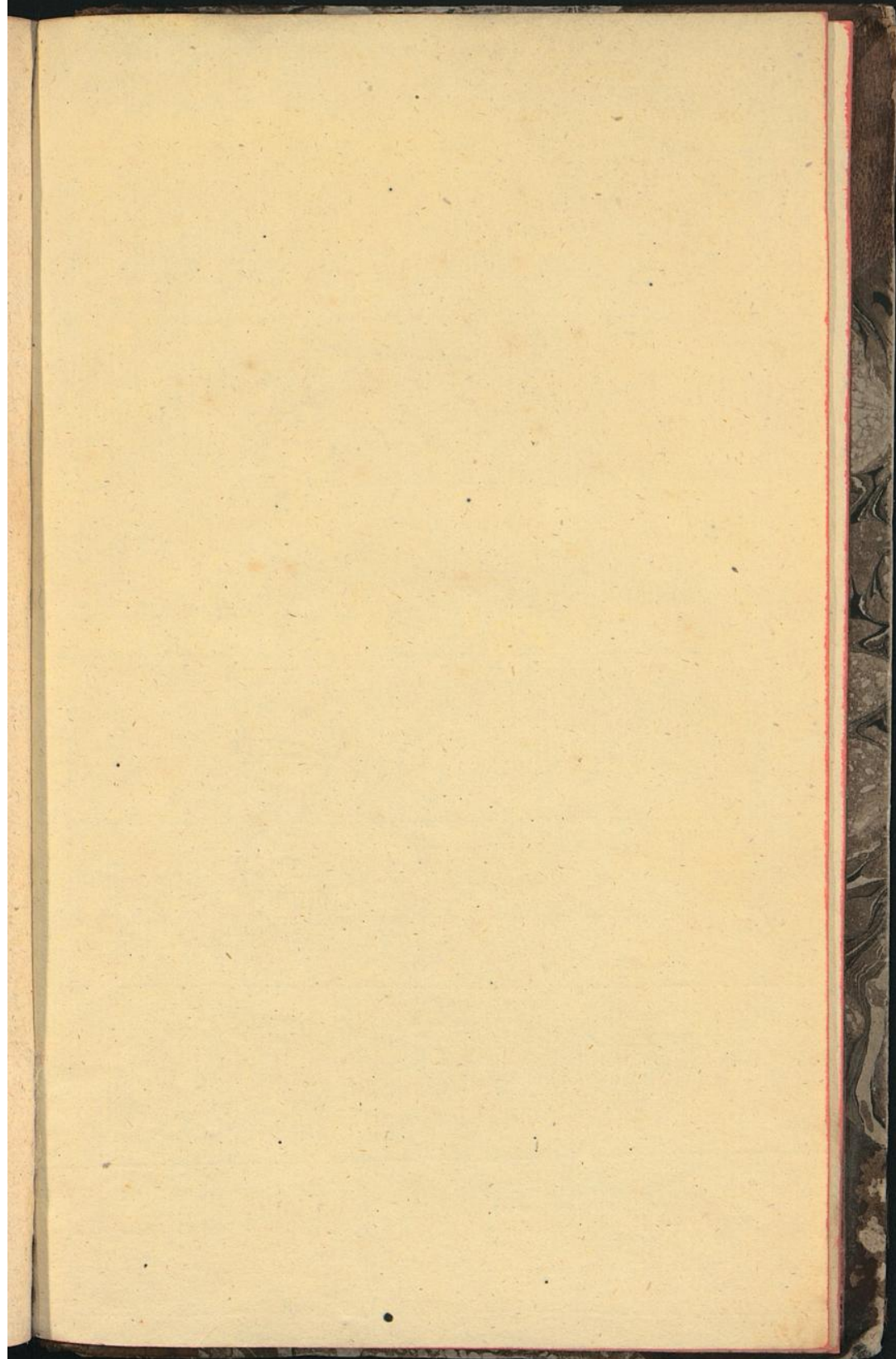
Zweytens kommt in den Werken der französischen Tonsetzer ein Quintsextaccord vor, den sie für einen wesentlich dissonirenden Accord zu halben Cadenzen brauchen. Hievon ist in einem eigenen Artikel das Nöthige gesagt worden *).

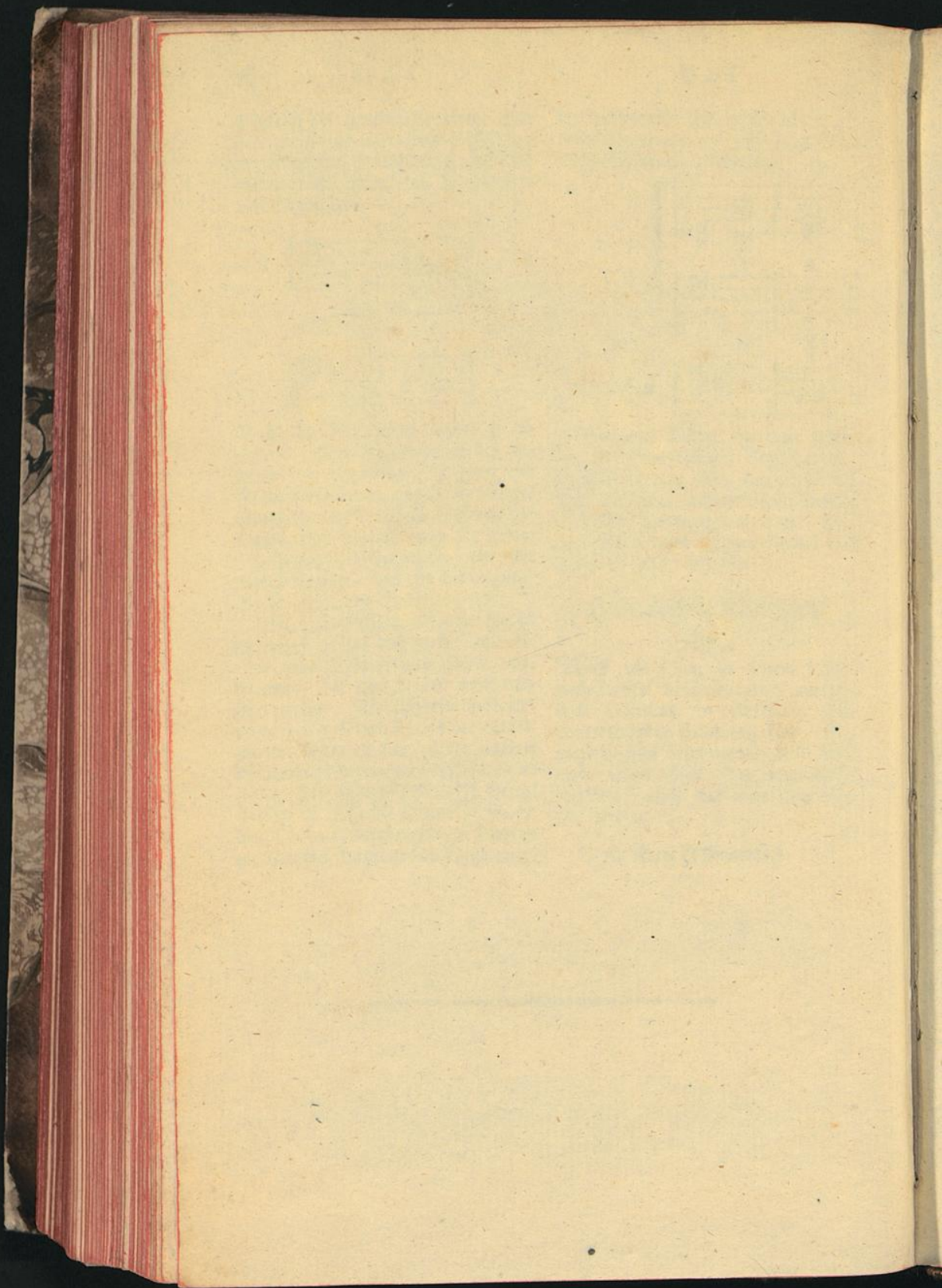
Quintetto; Quinque.

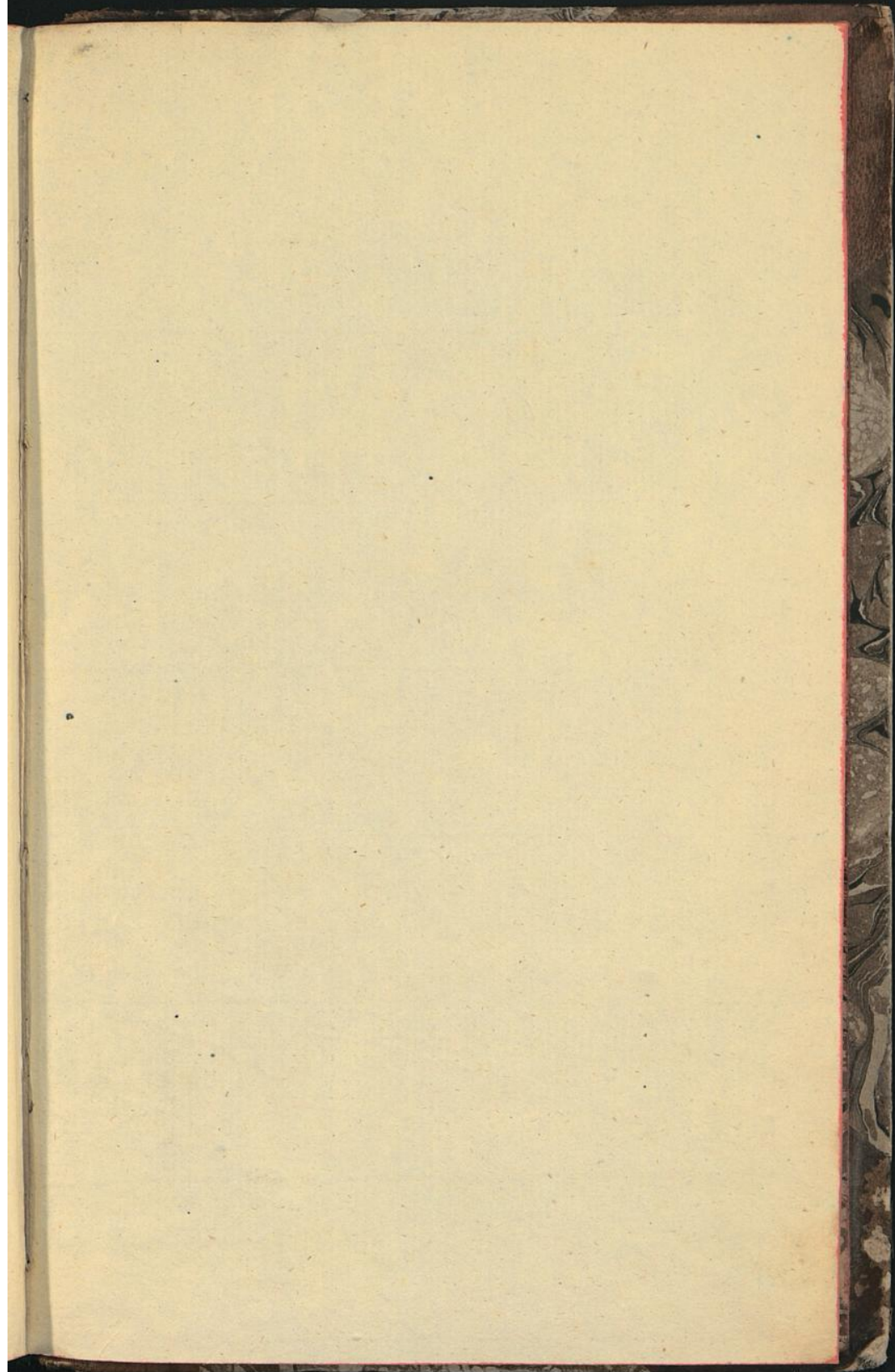
(Musik.)

Was die schon in einem besondern Artikel beschriebenen Quartette und Quatuor in Ansehung vier concertirender Stimmen sind, sind diese in fünf Stimmen. Also kann das, was über jene angemerkt worden, auch auf diese angewendet werden.

*) S. Serte (dissonirende.)











Inches 1 2 3 4 5 6 7 8
Centimetres 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

TIPPEN® Color Control Patches

© The Tiffen Company, 2007

Blue	Cyan	Green	Yellow	Red	Magenta	White	3/Color	Black