

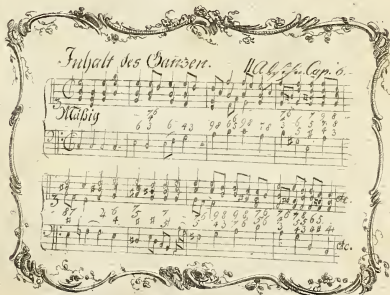
Anderer Theil
des
sich selbst informirenden Clavier-Spielers,
oder
deutlicher und gründlicher Unterricht
zur Selbst-Information im

General-Baß,

beydes,
um einen Choral nach demselben zu spielen,
als auch den eigentlichen General-Baß bey'm Accompagnement
und zwar ohne Beyhülfe eines Lehrmeisters, daraus zu erlernen:
deutlich und mit Fleiß weitläufig abgefaßt,
und durch und durch mit vielen Exempeln und einer Kupfertafel erläutert,

von

Michael Johann Friedrich Widenburg,
Organist an der grossen Lutherschen Kirche zu Norden in Ostfriesland.





Dem
Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,

H E R R N

Friedrich Erdmann,

Fürst zu Anhalt,

Herzog zu Sachsen, Engern und Westphalen,

Grafen zu Ascanien,

Herrn zu Bernburg und Zerbst,

Freyen Standes-Herrn zu Pless in Schlesien &c. &c.

Sr. Allerchristlichsten Majestät

Hochbestallter General-Lieutenant, Chef eines Regiments

zu Fuß,

und

des Königl. Pöhl. weissen Adler-Ordens Ritter &c.

Meinem Gnädigsten Fürsten

und Herrn.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION
455 FIFTH AVENUE, NEW YORK, N. Y.

Entered as Second-Class Matter, June 23, 1879.
Postage paid at New York, N. Y., and at additional mailing offices.
Acceptance for mailing at special rate of postage provided for in
Post Office Department Circular No. 1109, approved October 3, 1917.
Postage paid by the Library.

LIBRARY OF THE
NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION
455 FIFTH AVENUE, NEW YORK, N. Y.

Dem
Hochgebohrnen Grafen und Herrn,
H E R R N
Christian **S**riedrich,
des Heil. Röm. Reichs Grafen zu Stollberg,
Königstein, Rochefort, Wernigeroda
und Hohenstein,
Herrn zu Epstein, Münzenberg, Breunberg, Wigmont,
Lohra und Klettenberg,
wie auch
auf Peterswaldau, Kreppelhof und Janowitz in Schlesien &c.
Domherr zu Halberstadt &c.

Meinem Gnädigsten Grafen
und Herrn.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

<http://archive.org/details/dersichselbstinf00wied>

Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr.

Hochwürdiger Hochgebohrner Reichsgraf,
Gnädigster Graf und Herr.



Eine liebliche Folge oder Abwechselung musicalischer Klänge und eine eben so natürliche als Kunstmäßige Vereinigung derselben zu erfinden, oder die von andern schon erfundene dem Gehör empfindlich zu machen, ist von ie her eine Bemühung und Kunst gewesen, welche dem menschlichen Geschlecht viel Vergnügen gemacht hat.

Wie

Wie mancher unnützer und unnöthiger Kummer ist schon durch die Music vertrieben, wie viele fruchtlose, ja gar schädliche Gedanken sind dadurch gehemmet und verhindert, und wie manches von wichtigen Geschäften ermüdetes Gemüth ist schon dadurch erquicket, ermuntert und erfreuet worden; zu geschweigen, was Christen aus der Music zur Erbauung in ihrem Christenthum zum Lobe Gottes vor Nutzen geschöpft.

Diese reizende und dem menschlichen Geschlechte so gefällige Ton-Kunst ist es, womit Hohe und Niedrige, ja gar Monarchen und Regenten der Welt, manche Stunden ihres Lebens nicht nur ohne Schaden, sondern auch mit Nutzen zugebracht haben. Die Beweise davon sind offenbar.

Ob nun gleich der Mißbrauch der Ton-Kunst fast allgemeiner scheint zu seyn, als ein Gott gefälliger rechter Gebrauch derselben; so bleibet sie doch bey edlen und guten Seelen, welche den liebevollen wohlthuernden Schöpfer in der Creatur kennen und loben, ein gar grosses Kleinod, das dem menschlichen Geschlechte zu einer sonderbaren Erquickung in diesem Jammerthale von Gott ist gegeben und bis auf diese Stunde erhalten worden.

Alles dieses hat mich bewogen, den Liebhabern der Music, nach meinem geringen Vermögen, die Lehre vom General-Baß so weitläufig und deutlich vorzutragen, damit ich noch manchem eine Lust zu der edlen Ton-Kunst machen und Gelegenheit zur Selbst-Information geben möchte.

Da nun Ewr. Hochfürstl. Durchlauchten, wie auch Ewr. Hochgräfl. Gnaden, als hohe Kenner und Liebhaber der Harmonie, der musicalischen Welt bekant sind, eben wie auch Deroselben hohe Gnade und Leutseligkeit mir nicht unbekant geblieben ist; so hat beydes mich gereizet, und so kühn gemacht, gegenwärtiges musicalisches Lehr-Buch Ewr. Hochfürstl. Durchlauchten, wie auch Ewr. Hochgräfl. Gnaden, in tieffster Submission zu dediciren, mit unterthänigster Bitte, selbigem einen kleinen Platz bey Deroselben andern musicalischen Schriften zu gönnen, und nach der Thro angebohrnen Hochfürstl. und Hochgräfl. Gnade zu entschuldigen, wenn ich mich hierin von meinem Ehrfurchts-vollen Herzen zu einem gar zu kühnen Unternehmen hätte verleiten lassen.

Solche unverdiente Gnade würde mich Lebens-lang noch mehr verbinden, außs innigste zu wünschen, daß Gott, die
b einzige

einzig Quelle alles wahren Guten, Ewr. Hochfürstl.
Durchlauchten, wie auch Ewr. Hochgräfl. Gnaden,
und Deroselben gesamten hohen Hause alles Wohlergehen
möge angeheißen lassen, der ich in tiefster Ehrfurcht ersterbe

Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr,
Hochwürdiger Hochgebohrner Reichsgraf,
Gnädigster Graf und Herr,
Ewr. Hochfürstl. Durchlauchten,
Ewr. Hochgräflichen Gnaden,

Morben, den 1sten Martii,
1767.

unterthänigst gehorsamster Knecht,
Mich. Joh. Friedr. Wiedeburg.



Vorrede.

Wer den ersten Theil meines sich selbst informirenden Clavier-Spielers kennet oder besizet, der kan sich schon vorstellen, auf welche Art in diesem andern Theile die Lehre vom General-Baß werde abgehandelt worden seyn, nemlich so deutlich und weitläufig, als es zur Selbst-Information erforderlich ist. Eben hiedurch wird sich diese Abhandlung von den andern gedruckten Anweisungen zum General-Baß wohl am meisten unterscheiden. Der Trieb zur Deutlichkeit hat mich bewogen, so weitläufig zu schreiben, so, wie die Wichtigkeit einiger dem Anfänger nöthigen Materien Schuld daran ist, daß zuweilen etwas mehr als einmal darin vorkömmt; als da ist, die Lehre von den motibus, von den Ausweichungen, von der Verdoppelung der Terzie oder Sexte bey'm Sexten-Griff, vom Quinten- und Octaven-Verbot, von der Präparation und Resolution der Dissonanzen u. d. g. Ein Anfänger meynet oft, die

V o r r e d e .

ganze Kunst des General-Basses bestünde bloß im Treffen der Signaturen, und hat er freylich auch genug daran zu lernen; daher er denn Anfangs auf das andere so genau nicht attendiret: liest er aber von erwähnten Materien mehr als einmal etwas, so lernet er auch diese Dinge nach und nach in Acht nehmen, bis er endlich einsehen lernet, worin eigentlich eine geschickte Fortschreitung der rechten Hand nach allen ihren Stimmen besteht, und worauf dabei vornemlich zu sehen.

Es sind nun beynahe 30 Jahr, daß ich in der Music und in dem General-Baß informiret habe, da ich denn Zeit gehabt habe, auf Vortheile zu denken, um dadurch meinen Lehrlingen den General-Baß so leicht als möglich zu machen, doch, ohne einem gründlichen Unterrichte dadurch einigen Abbruch zu thun. Diß wird man meinem ganzen Tractat ansehen können, indem nicht allein verschiedene Einwürfe, welche Anfänger, denen der Informator Freyheit zu reden und zu fragen gibt, wol machen wollen, aufs deutlichste sind beantwortet worden; sondern es kommen auch verschiedene Hülfsmittel darin vor, um das wichtigste desto besser fassen und behalten zu können, als da ist, wie die Intervalla, sonderlich die Quinten, am geschwindesten und leichtesten zu lernen; wie die Einrichtung aller 24 Ton-Arten leicht geschehen kan; weiter, von der Präparation und Resolution aller Dissonanzen 2c.

Es ist immer Schade, wenn mancher Lehrbegieriger einen solchen Informator antrifft, der selbst fast nicht mehr vom General-Baß weiß, als daß er die vorgeschriebene Griffe ziemlich hat treffen gelernt, von welchem der Schüler dann auf eine ziemlich mechanische Weise im General-Baß informiret wird. Bey welcher elenden Information man hernach die unnütz verfloßene edle Zeit am meisten bedauret; denn das
wenige

wenige ausgegebene Informations-Geld wird leicht und bald vergessen, wenn man nur was gründliches gelernet hätte.

Es ist derothalben bey der Information im General-Baß nicht ohne Nutzen, wenn man mit seinen Discipeln fleißig über denselben raisonniret und Gespräche anstellet, um ihnen eine gute Theorie beyzubringen, als welche bey dem General-Baß sehr nöthig ist, wenn man nicht ein ungeschickter und unwissender Practicus werden und bleiben will. Deswegen ich dann meinen Discipel bey der Information im General-Baß zuweilen gar nicht bey'm Clavier gelassen habe, sondern die ganze Stunde mit mündlichem Dociren des General-Basses zugebracht; welches einem Lehrbegierigen dann auch so wohl gefiel, daß ihm dabey die Zeit gar nicht lang wurde. Ich habe wohl, und zwar nicht ohne Nutzen, ein Buch zum Grunde gelegt, solches ihm erklärt und weitläufig darüber geredet. Hiezu habe etliche mal den treulichen Unterricht im General-Baß des Herrn D. Kellners gebraucht, weil solches Büchlein allenthalben vor wenig Geld zu haben ist, und einem Lehrmeister Gelegenheit genug geben kan, seinen Discipeln den General-Baß gründlich beyzubringen. Indessen habe doch gefunden, daß dieses Buch zur Selbst-Information (als wozu es auch nicht geschrieben ist) nicht deutlich genug ist, wie verschiedene, die es vor sich gelesen, geklaget haben. Dadurch aber wird diesem Tractat so wenig als den andern musicalischen Büchern etwas von ihrem wahren Werthe benommen, denn sie sind nicht in der Absicht, sich selbst daraus zu informiren, gedruckt worden.

Ich habe also einen Versuch machen wollen, ob nicht, wenigstens die Lehre vom General-Baß (denn ich gestehe gerne, daß man dergleichen Versuch von Spielung der Hand-Sachen, sonderlich nach der heu-

V o r r e d e.

tigen galanten Spiel-Art, wohl nicht bald machen wird, nemlich ohne Hilfe eines Lehrmeisters sich selbst darin geschickt machen zu können, als welches wohl noch ein pium desiderium in der Music bleiben möchte) also könnte abgehandelt werden, daß ein Liebhaber sich daraus selbst informiren könnte. Wenn nur fleissige, muntere und rechte Liebhaber der Selbst-Information die Probe machen wolten, so zweifelte nicht am guten Fortgang. Solten nun gleich nicht alle Liebhaber der Music, welche mein Buch zur Selbst-Information beliebten zu gebrauchen, den General-Baß und das Accompagnement (so weit ich solches lehre) daraus von selbst wirklich lernen; so könnte man daraus noch nicht schliessen, daß niemand solchen daraus lernen könnte: denn wie mancher Schüler hat einen guten Lehrmeister, und bleibet doch ein Stümpler, da andere, die eben denselben Informatorem haben, doch was rechtschaffenes lernen. Ich zweifelte nicht, es werde mancher etwas nützlich aus diesem Buche lernen, und zwar auf eine so leichte Art, als möglich ist.

Ferner möchte etwa einer sagen: es thäte diese Art der Abhandlung vom General-Baß der Information Schaden; es würden einem dadurch die Scholaren entzogen; allein, wer was rechtes verstehet, dem wird nicht bange dafür seyn. Denn, zu geschweigen, daß es viele Liebhaber der Music und des General-Basses gibt, welche keine Lust zur Selbst-Information haben, sondern viel lieber einen Informatorem haben wollen, so wird ein geschickter Lehrmeister eben hiedurch befreuet, mit seinem Discipel die Grund-Sätze des General-Basses vorzunehmen, und kan deswegen bald mit ihm zur nähern Anweisung und Uebung im General-Baß schreiten, als welches weniger verdrießlich ist. Zudem kan man einem, der kein Geld, Zeit oder Gelegenheit hat, sich von einem Lehr-

V o r r e d e.

Lehrmeister informiren zu lassen, ja leicht das Vergnügen gönnen, daß ihm Gelegenheit gegeben wird, etwas deutliches vom General-Baß zu seiner Lust und zu seinem Nutzen zu lesen und verstehen zu lernen. Vielleicht möchte dieses Buch manchem bey der Information selbst noch brauchbar und dienlich seyn.

Was nun die Einrichtung dieser Abhandlung betrifft, so kan davon das am Ende befindliche Inhalts-Register Nachricht geben; ich habe diejenige erwählet, welche nach meiner Einsicht meinem Zwecke am gemäßeften zu seyn schiene. Die Marginalien zeigen kürzlich den Haupt-Inhalt eines ieden Sphi. Ob ich gleich den ersten Abschnitt dem Lieder-Spielen nach dem General-Baß gewidmet habe, so enthält er doch nur 12 Lieder-Melodien, welche aus dem grossen Hallischen Gesangs-Buch genommen worden. Wann die Herausgabe des Wernigeröder Choral-Buchs ein wenig früher geschehen wäre, so würde ich die Melodien-Exempel dieses andern Theils daraus genommen haben, weil in diesem Choral-Buche viele stark bezifferte und theils schwere Bässe zu finden sind, die schon einen geschickten Choral-Spieler erfordern, obgleich auch viele leichte und gewöhnliche Bässe darinnen sind; also, daß dieses Choral-Buch, welches mit den beliebten deutlichen Breitkopfschen Noten gedruckt ist, für viele Liebhaber nach den verschiedenen Stufen ihrer Fertigkeit im General-Baß sehr schön zu gebrauchen ist. Wer den ersten Theil meines Clavier-Spielers besitzt, und daraus ein Lied mit Baß und Discant hat spielen gelernet, dem kan dieses Choral-Buch schöne Dienste thun. Uebrigens habe allenthalben Exempel hinzugefüget, worin der Gebrauch aller Intervallen zu finden ist. Im andern Abschnitte wird eigentlich das Accompaniren gelehret, und die zum Baß gesetzte Violin-Stimme hat bloß zum Zweck, einem Liebhaber bald

V o r r e d e.

bald Gelegenheit zum Accompaniren zu geben, und ihn im Tact zu üben. Wer alle hierin vorkommende Exempel, sonderlich die vier letzten im 8ten Capitel des andern Abschnitts, fertig accompagniren kan, der wird gewiß schon mit vielen Bässen zu einem Concert oder Trio fertig werden können, zumal wenn er Zeit hat, sie vorher ein wenig anzusehen.

Gonsten passet die Vorrede des ersten Theils meines Clavierspieters auch in vielen Stücken zu diesem andern Theil, und ist deswegen nachzusehen. Wie dieses Buch nun bey der Selbst-Information zu gebrauchen, findet man theils in der Vorerinnerung, theils im Buche selbst, dahero hier nichts davon zu sagen ist, als dieses Eine, nemlich: Wer diesen Tractat erstlich ganz durchlesen wolte, ehe er ad praxin schritte, der thäte eben nicht übel, ihm würde hernach bey der Information selbst vieles um desto leichter und deutlicher zu verstehen seyn.

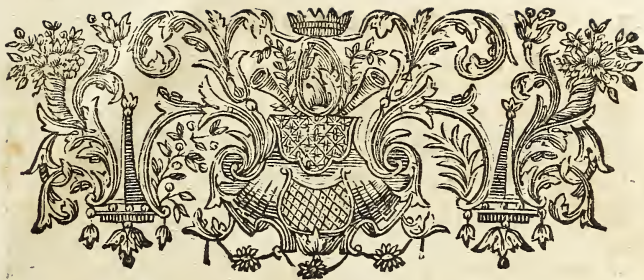
Ich schliesse und wünsche dem Liebhaber der Music alle Tage wenigstens eine halbe Stunde zur Selbst-Information, und daß ihm dieser Tractat ein treuer Lehrmeister seyn möge; und hiemit wünschet dem Leser alles Wohlergehen

Norden, geschrieben den 14ten Nov.

1766.

der Autor.

J. N. J.



J. N. J.

Vor Erinnerung.



S. i.

Ich habe in meinem musicalischen Büchlein, welches 1765, im Verlag der Buchhandlung des sem Werks. Waisenhauses zu Halle, herausgekommen ist, betitult: Der sich selbst informirende Clavier-Spieler, versprochen, die Lehre vom General-Baß so deutlich, einfältig und faßlich vorzutragen, daß ein ieder Liebhaber der Music, der Lust hätte sich selbst im General-Baß zu üben und zu informiren, darin den gründlichsten und deutlichsten Unterricht zur Selbst-Information finden sollte.

S. 2. Hiezu kömt noch, daß mich verschiedene, so wohl bekante als unbekante, Freunde und Liebhaber der Music gebeten haben, diesem meinem Versprechen nachzukommen. Ich habe derothalben die Feder ergriffen, um zu versuchen, ob ich einem Liebhaber nicht einen solchen schriftlichen Unterricht zum General-Baß möchte mittheilen können, daraus er sich selbst informiren könte. Und dis um desto williger, ie öft- Die Undeutlichkeit der neral-Baß handeln, Klagen höret: in wie fern nun aber diese oder jene Bücher vom schriftliche Anweisungen zum General-Baß mit Recht oder Unrecht der General-Baß, Wiedeb. Gen. Baß. A Undeut-

die hier ver-
mieden ist.

Undeutlichkeit beschuldiget werden, soll von mir hier nicht ausgemachet werden. Kurz, mancher wünschet sich einen deutlichern und weitläufigern Unterricht hievon, als er bis darto gesehen hat. Ob nun dieser mein Versuch eines so deutlichen und verlangten Unterrichts das Glück haben wird, den Liebhabern der Music zu gefallen, die sich gerne für sich selbst, (ohne einen Informatorem deswegen anzuschaffen) im General-Baß üben wollen, muß die Zeit und die Erfahrung lehren. Indessen hoffe, daß ich, vermittelt der überall herrschenden Weitläufigkeit, vornemlich bey den ersten Anfangs-Gründen des General-Basses, meinem Leser alles dahin gehörige so deutlich gemacht habe, daß er wohl wird verstehen lernen, was der General-Baß sey; was dazu gehöre; wie er zu erlernen, und wo zu er nütze.

§. 3. Weil nun oben gedachter Clavier-Spieler gütigst und geneigt ist aufgenommen worden, also, daß viele ihr Vergnügen darin gefunden; so zweifelse auch nicht an der gütigen Aufnahme dieser meiner Abhandlung vom General-Baß, als dem zweyten Theil des sich selbst informirenden Clavier-Spielers, ungeachtet er nicht im gelehrten und galanten Stylo verfaßt ist, den man bey dieser Art Lehr-Bücher auch wohl entbehren kan.

Harmonie
verdunkelt
bey Ueübun-
gen die Melo-
die.

§. 4. Weiter glaube gerne, daß es mehr Liebhaber gibt, ein Lied, Ode oder kleine Sing-Arie nach Flöte und Baß allein, als mit Geigen oder nach dem General-Baß zu spielen. Denn die liebliche Melodie, welche am meisten gefällt und rühret, wird in den Ohren ungeübter und unwissender Leute durch die Harmonie, oder durch die Begleitung anderer Töne einiger massen verdunkelt und etwas unkenntlich; welches alles aber bey einem Kunstverständigen so nicht geschieht: daher möchte vielleicht manchem dieser andere Theil des Clavier-Spielers so lieb nicht seyn, als etwa der erste. Denen Liebhabern des General-Basses aber könnte gegenwärtiger Theil desto willkommener seyn.

Eintheilung
dieses Werks.

§. 5. Ich habe diesen Unterricht in zwey Haupt-Theile getheilet, nemlich in zwey Abschnitte. Im ersten Abschnitte habe vornemlich mit solchen Liebhabern zu thun, die gerne ein Lied nach dem General-Baß wollen spielen lernen; denen habe nun bestmöglichst zu dienen gesucht. Denn das geschickte Choral-Spielen erfordert schon Kunst, und dienet nicht allein zum öffentlichen, sonderh auch zum privat Gottesdienst, und findet sehr viele Liebhaber. Der andere Abschnitt ist hauptsächlich für die, so gerne einen bezifferten Baß wollen spielen oder schlagen lernen bey'm Trio, Concert, Cantate etc. kurz, für die, welche Lust zum Accompagnement haben; wie auch überhaupt für alle Liebhaber, die gerne etwas gründliches vom General-Baß wissen wollen.

Im

Im Fall einer kein Freund vom Choral-Spielen wäre, so muß er doch nicht denken, er könnte deswegen den ersten Abschnitt entbehren, und sich nur gleich zu dem andern wenden. Nein, im ersten Abschnitte sind die Fundamenta des General-Basses weitläufigt abgehandelt worden, und ist der 2te Abschnitt grossentheils nur eine weitere Ausführung des ersten.

§. 6. Uebrigens setze aniezo voraus: die Erkenntniß der Claviere, der Diskant- und Bass-Noten, der verschiedenen Gestung der Noten nach ihrer Zeit-Maasse, der Fingersetzung sonderlich für die linke Hand. Denn was die Fingersetzung für die rechte Hand betrifft, so habe im 2ten Abschnitt Gelegenheit gegeben, sich noch weiter darin zu üben, weil die Violin-Stimme auch bequem auf dem Clavier kan gespielt werden. Wenigstens muß mein Leser ein Lied, leichte Arie oder Menuet ordentlich nach Noten spielen können. Alles dieses nun ist im ersten Theil meines Clavier-Spielers (vornemlich) was das zweystimrige Spielen eines Liedes betrifft) mit Fleiß so weitläufigt und deutlich abgehandelt worden, daß ein rechter Liebhaber, dem es nemlich ein Ernst ist, sich selbst zu informiren, sich dessen sehr bequem statt eines Lehrmeisters mündlichen Unterrichts bedienen kan.

Der erste Theil wird vorausgesetzt.

§. 7. Mein Leser wird in einem jeden Capitel dasjenige vom General-Bass finden, was er für die Zeit davon zu wissen nöthig hat; er thut also wohl, daß er ein Capitel nach dem andern wohl durchstudiret, und nicht eher weiter gehet, als bis ihm das vorhergegangene recht bekannt geworden. Mehrere Nachricht vom Gebrauch dieses Buches, wird im Buche selbst hin und wieder gegeben werden. Wer nun aber schon die Geschicklichkeit und Fertigkeit hätte, ein Lied kunstmässig nach dem General-Bass zu spielen, dem dienete alsdenn vornemlich der zweyte Abschnitt. Ja wer auch schon etwas im Accompaniren, als wovon dieser Abschnitt eigentlich handelt, geübt wäre, der wird doch vielleicht noch ein und anders daraus zu lernen haben.

Wie dieser Theil zu gebrauchen.

§. 8. Dis sey genug zu einer kleinen Vor Erinnerung. Deswegen schreiten wir zum Werke selbst. Ich wünsche mir abermal die Gabe der Deutlichkeit, und dem Leser Lust, Fleiß und Geduld, und ein gutes musicalisches Genie.



Erster Abschnitt

lehret,

Wie man ein Lied nach dem General-Baß spielen soll.

C A P V T I.

Vom General-Baß und dessen Beschreibungen überhaupt.

§. 1.

Was ist der General-Baß?

Was ist der General-Baß in der Music? Diese Frage höret man oft von Leuten, die noch gar nichts von der Music, vielweniger etwas von ihren Kunstwörtern, verstehen; sie haben gehört: daß es einen General-Baß giebt, und auch, daß es so ein schwer wunderlich Ding darum sey, deswegen möchten sie gerne wissen, was diese übergrosse Kunst lehrete, und worin sie bestünde. Sind solche Frager nun nicht solche, welche zugleich Lust haben, ihn zu lernen, oder die nicht im Stande sind nachzudenken; so antwortet man ihnen nur schlecht weg: Der General-Baß ist eine Kunst in der Music, die mancher, der sonst noch wohl auf diesem oder jenem Instrumente spielen kan, nicht versteht; die aber einem rechtschaffenen Musico unentbehrlich ist. Da mag ein solcher Frager sich mit begnügen.

Wie lehre-
gierigen drauf
zu antworten.

§. 2. Thut diese Frage aber einer, der zwar noch wenig von der Music überhaupt versteht, aber doch Lust hat den General-Baß zu erlernen; so verdienet ein solcher schon eine nähere Antwort. Wolte man ihn aber gleich mit einer künstlichen und accuraten Beschreibung, so wie man sie in den musicalischen Lehrbüchern findet, abspeisen, und ihm selbige vorsagen, so würde er doch nicht klug daraus werden. Solchen Liebhabern nun, kan vorerst keine Antwort dienlicher seyn, als etwa eine solche:

Einige allge-
meine Be-
schreibungen

§. 3. Der General-Baß ist eine Wissenschaft in der Ton-Kunst, welche sehr schön ist; die den Grund und die Ursache anzeigt, warum diese oder jene Harmonie der andern vorzuziehen. Eine Wissenschaft, die von

von Spielung der Hand-Sachen weit unterschieden ist; welche im Anfange etwas beschwerlich und verdrießlich zu erlernen, hernach aber sehr angenehm ist. Eine Wissenschaft, dabey man sich der Zahlen oder Ziffern bedienet, und da die rechte Hand bald zwey, drey bis vier Töne zugleich, doch in lieblicher Uebereinstimmung oder in vollkommiger Harmonie, hören läßt; was das nun aber für Töne seyn müssen, das lehret der General-Bass.

§. 4. Diese Beschreibungen des General-Basses sollen mir Gelegenheit geben, noch etwas weitläufiger davon zu reden; damit man in Stand kommen möge, hernach eine kunstmäßige Definition zu verstehen. Lasset uns eins nach dem andern vornehmen.

§. 5. Zuerst haben wir gesagt: Der General-Bass ist eine Wissenschaft in der Ton-Kunst, welche sehr schön ist, die den Grund und die Ursache anzeigt, warum diese oder jene Harmonie der andern vorzuziehen. Was die Definition der Ton-Kunst selbst betrifft, so gibt der vollkommene Capell-Meister des Herrn Mathefons pag. 5. §. 15. folgende Beschreibung davon, es heißt nemlich daselbst: „Die rechte gründliche Beschreibung der Music, daran nichts mangelt und nichts überflüssig ist, möchte also lauten:

„Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wohlklang Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden.“

Der General-Bass ist also auch eine Wissenschaft und Kunst in der Music, und folget nach der Composition (oder Verfertigung eines musicalischen Stückes). Ich will allhie nicht ausmachen, in wie ferne der General-Bass am billigsten eine Wissenschaft oder eine Kunst könnte genant werden, vielleicht schicket sich beydes dazu. Meine Leser nehmen die Wörter nur in ihrem ersten gebräuchlichen Verstande; Wort-Streit taugt nicht in Lehr-Bücher, das sucht auch kein Liebhaber. Der General-Bass ist eine Wissenschaft und Kunst, die schön und lieblich ist, woran ein rechter Liebhaber der Music seine Lust haben kan und soll, wegen ihres grossen Nutzen.

§. 6. Gewiß, es verdienet keiner den Namen eines Music-Verständigen, wo er nicht wenigstens die Grundsätze der Harmonie oder die Regeln des General-Basses inne hat. Was ist wohl einem Musico und Liebhaber der Music nützlicher und dienlicher als der General-Bass? Die ganze musicalische Composition hat ja ihren Grund darin, wie auch alles Fantafiren und Spielen aus dem Kopfe, es sey nun auf welchem Instrumente es wolle.

werden erklä-

Der General-Bass ist eine Wissenschaft in der Ton-Kunst,

und zwar eine schöne Wissenschaft und Kunst.

Ein ieder Musicus müßte ihn verstehen.

Das unordentliche Fantafiren derer, die den General-Bass nicht verstehen,

§. 7. Wer also den General-Bass nicht versteht, der tappet immer gleichsam im Blinden herum, und darf seine vermeinte musicalische Arbeit Verständigen weder hören noch sehen lassen. Er kennet keinen andern Lehrmeister, als sein Gehör. Er spielt, was ihm gefällt; weiß aber nicht, ob es nach den Regeln der Harmonie oder des General-Basses recht oder unrecht ist. Weil er von Ausweichungen in andere Töne und von den Dissonantien etwas gehört hat; so weicht er, entweder wider alle Ordnung ungeschickt genug aus, oder er bleibt immer in seiner ersten Ton-Art. Er macht Dissonantien, und weiß selbst nicht wie sie heißen; um ihre Präparation oder Resolution mag es stehen, wie es wolle. Er denkt: genug, es muß zuweilen dissoniren, es wird sich schon geben, die Consonanz wird sich schon wieder finden. Da hat denn ein Verständiger an solchem ausschweifenden Spielen seine liebe Noth.

gereicht zu ihrer Schande.

§. 8. Wer also den General-Bass für unnütz hielt, der verrieth eben hiedurch seine grobe Unwissenheit in der Music. Ein solcher wird gar leicht zu seiner eigenen Schande spielen, eben alsdenn, wenn er seine größte Kunst im Fantafiren oder Präludiren andern meynt zu offenbaren. Er wird mit Recht unter die Großthuer gerechnet, die ohne Grund ein groß Wesen und Ansehen bey Unverständigen machen können. Dreistigkeit und Kühnheit etwas zu wagen, findet man bey ihm, die aber in einem Art von Toll-Kühnheit ausschlägt, und ein underschämtes Wesen anzeigt.

Nutzen des G. B. erstreckt sich weit.

Melodie und Harmonie, die ganze Ton-Kunst.

Edelmüthige Liebhaber der Music

haben Lust zum General-Bass.

§. 9. Wer ist wol im Stande, einen mittelmässigen Bass zu einer Lieder-Melodie zu machen, wo ihm die Wissenschaft des General-Basses nicht die Handleitung dazu gibt? Man kan ohne denselben gar keine gewisse Schritte in der Harmonie thun. Die Ton-Kunst besteht aus Melodie und Harmonie. Das letztere lehret bloß der General-Bass. Edelmüthige Liebhaber der Music werden die Vortreflichkeit und Nützlichkeit desselben bald einsehen, und Lust bekommen, selbigen zu erlernen.

§. 10. Edelmüthige Liebhaber der Music heisse ich dergleichen Liebhaber, welche nicht zufrieden sind, wenn sie etwa ein Lied, Aria, Menuet oder andere Handsachen, die zweystimmig, nemlich im Bass und Discant stehen, spielen können, sondern die in sich auch eine Lust verspüren, der Ton-Kunst oder Harmonie, daß ich so rede, ins Herz zu sehen; das ist, die den Grund und Zusammenhang dieser edlen Kunst gern wissen wollen, und bey der Melodie (als welcher an ihrer Würde durch das Lob der Harmonie nichts benommen wird) auch gerne die Regeln der Harmonie oder lieblich klingenden Viestimmigkeit einsehen wollen.

G. B. hält die Regeln der Harmonie in sich.

§. 11. Dis letztere zeigt der General-Bass, denn er weist uns den Grund und die Ursache, warum diese oder jene Töne, wenn sie zugleich und

und mit einander zum Gehör gebracht werden, lieblich und schön klingen, und warum hingegen andere, wenn sie zugleich gehört werden, einen Uebellaut oder Dissonanz machen.

§. 12. Man hat Anfänger in der Music, welche bey ihrem zwey- Wie der Gen. Baß beydes, den, die ein gutes oder schlechtes musicalisches Gehör haben, nöthig ist.
stimmigen Spielen bald hören können, ob sie recht oder unrecht spielen, ob nemlich der Discant zum Baß klinge, oder nicht, denn sie corrigiren sich bald selber; diese haben ein gutes musicalisches Gehör (so viel man nemlich davon bey einem Anfänger fordern kan). Hingegen gibts andere, ja, mehr als einem Lehrer lieb ist, die wenig oder nichts davon wissen, ja im Stande sind, ich weiß nicht wie lange, unrecht fortzuspielen; diese haben kein musicalisch Gehör. Haben ferner die ersten einen Accord machen lernen, so suchen sie ihren Accord immer nach dem Gehör einzurichten; allein sie wissen gar nicht, warum sie sich corrigiren, ihnen ist genug, daß es nicht klinget. Kommt aber ein anderer Griff, so wissen sie sich aus ihrem Gehöre nicht mehr zu helfen: ja kommt etwa ein Dissonanz in der Ober-Stimme oder im Discant vor, nemlich daß der Discant \bar{c} is und der Baß g hat, oder daß zur Discant-Note \bar{a} im Baß g geschlagen werden soll; so denken sie gar bald, es sey unrecht geschrieben, das klinge heßlich zusammen. Der General-Baß nun lehret und zeigt beyderley Art Leuten, welche Harmonie für die Zeit gelten oder nicht gelten soll, und auch, warum für die Zeit der Uebel-Laut, das ist, die Dissonanz (dis Wort wird in der Folge bekant genug werden) erwählt worden.

§. 13. Man nehme mir nicht übel, daß in diesem Capitel schon vom Vom Nutzen des Gen. B.
Nutzen des General-Basses etwas gesagt worden; es hätte freylich ein ganzes Capitel davon handeln können, ich lasse es aber bey dem wenigen, was davon gesagt worden, bewenden. Es kan dem Leser auch nicht schaden, wenn er sein bald den Nutzen und den Vortheil des General-Basses einsehen lernet. Nun weiter in unserer Beschreibung des General-Basses §. 3.

§. 14. Der General-Baß ist von Spielung der Hand-Sachen Er ist vom Spielen der Hand-Sachen weit unterschieden.
weit unterschieden, ob er gleich bey denselben grosse Dienste thut, und die Ausübung derselben erleichtert. Es ist der General-Baß eine ganz aparte Wissenschaft; denn mancher kan ziemlich schwere Hand-Sachen, wie man sie zum Unterscheid des General-Basses nennet, fertig nach Noten wegschiel, und doch nichts vom General-Baß verstehen. Was Hand-Sachen sind.
Hand-Sachen sind solche Clavier-Stücke, da einem vermittelst der Noten ausdrücklich gezeiget wird, was man so wohl in der rechten als linken Hand nehmen und spielen soll. Beym General-Baß aber werden einem nur einer:

einerley Noten, nemlich lauter Bass-Noten für die linke Hand, vorgeleget, und ein General-Bassiste versteht, was er hierzu in der rechten Hand für Töne greiffen soll, und zwar nach Anleitung der Ziffern, die ihm über seine Bass-Noten gesetzt worden.

Was Choral-Bass sey, und worin er vom General-Bass unterschieden.

§. 15. Wer einen Choral nach dem General-Bass spielt, der hat zwar auch Ziffern über seine Bass-Noten, allein die darüber stehende Melodie der Discant-Noten gibt seiner rechten Hand die Anweisung, welchen Ton eines Accords oder andern Griffes er in seinem kleinen Finger haben und nehmen soll; denn bey Liedern wird die Melodie selbst in der Ober-Stimme gemeinlich mit dem kleinen Finger genommen. (vide den ersten Theil des Clavier-Spielers p. 185. §. 3.). Könnte man also die Spielung eines Liedes mit Griffen einen Choral-Bass nennen; und spielt der nur eigentlich den General-Bass, der nach seiner einzigen bezifferten Bass-Stimme die Griffe der rechten Hand kunstmäßig erfindet.

Zum Choral-Bassspielen wird der General-Bass erfordert.

Ein Choral hat oft schwere Ziffern.

§. 16. Ob nun gleich dieser erste Abschnitt nur dem Choral-Bass gewidmet ist, so muß ein Choral-Bassiste (daß ich so reden darf) doch vom General-Bass selbst auch einen deutlichen Begriff haben. Denn der Choral-Bass ist vom General-Bass nur so weit unterschieden, daß man aus der darüber stehenden Melodie die Lage seiner rechten Hand erkennen kan, die einem General-Bassisten oft viel Mühe macht. Sonst ist auch nicht zu leugnen, daß nicht wohl zuweilen der Bass eines Liedes mehrere und schwerere Ziffern haben sollte, als mancher bezifferter ordinairer Bass zu einem Concert, Trio oder Cantate. Man besche nur das kürzlich in Halle herausgekommene neue Wernigerödische Choral-Buch pag. 18. 20. 21. 28. 30 etc. Ist deswegen der Choral-Bass nicht zu verachten. Was fällt bey einem Organisten, sonderlich in Flecken und Dörfern, wo es keine Kirchen-Music gibt, mehr vor, als das Choral-Spielen? Wie mancher wünschet sich, einen Choral nach dem General-Bass spielen zu können? Derwegen habe denen zum Dienst mein Buch so eingerichtet, wie ich es eingerichtet.

Was die Erlernung des General-Basses im Anfang beschwerlich macht.

§. 17. Es ist der General-Bass (hieß es weiter §. 3.) im Anfang etwas beschwerlich und verdrießlich zu erlernen, hernach aber sehr angenehm. Was die meisten bewegt, die Music zu erlernen, ist die Vergnügung des Gehörs und die Ermunterung des Gemüths. Es hat die Music gar was reizendes an sich: höret einer, der noch nichts von der Music versteht, einen Künstler auf einem lieblichen Instrumente spielen und dazu singen, so wünschet er gleich, doch auch im Stande zu seyn, ihm selbst allezeit, so oft er es verlanget, eine solche Lust machen zu können; er will spielen lernen, um sich und andere zu vergnügen, und hat bey Erlernung der ersten Stücke seine Lust an der freudigen, gelassenen oder traurigen Melodie,

lodie, ie nachdem es sein Temperament mit sich bringt. Kömt er nun erst so weit, daß er die Lieblichkeit der Harmonie im reinen Accord empfindet, und die Nothwendigkeit und den Nutzen des General-Basses einsehen lernet, so resolviret er sich, auch denselbigen zu erlernen; aber gleich im Anfang verdrückt ihm oft bald die Erlernung der Intervallen, und das öftere falsche Spielen benimmt ihm viel Vergnügen des Gehörs. Daher ist es wohl gethan, wenn man einem solchen Liebhaber voraus sagt, daß er nicht denken müsse, gleich Vergnügen von seiner Bemühung und von seinem Fleiß zu genießen, sondern daß er anfänglich ein wenig Geduld haben müsse, und das bekante Sprüchwort erwegen: omne principium graue, d. i. aller Anfang ist schwer; item: Pulchra sunt difficilia, schöne Dinge, schwere Dinge.

Man muß nicht gleich viel Vergnügen dabey suchen.

§. 18. Doch ist auch nicht zu leugnen, daß mancher Lehrmeister es seinem Schüler verdrücklich genug machen kan, wenn er nicht die Klugheit besitzt, das leichteste zuerst, und so nach und nach vom leichtern immer zu schwerern zu gehen, ihm Muth einzusprechen, ihm alles so leicht zu machen als möglich, und seine Kräfte nicht auf einmal zu erschöpfen. Eine gute Lehr-Methode kan vieles hiebey thun. Es ist meiner Meinung nach nicht übel gethan, wenn ein Anfänger erst einen Choral mit dem General-Bass spielen lernet, denn darin herrschet Melodie und Harmonie, und ist eben nicht schwer, wenn der Bass mächtig beßigert ist, dergleichen Bässe auch viel im neuen Wernigerodischen Choral-Buche sind.

Eine gute Lehr-Methode ermuntert sehr viel.

§. 19. Hat aber iemand Lust, sich nach gedruckten Anweisungen selbst zu informiren, ohne vorhergegangener mündlichen Information, so wird er freylich seine liebe Noth haben, zu verstehen, was darin gelehret wird; er liestet etwas darin, er denkt nach, wird aber bald müde, und verzaget, niemals etwas rechtes, davon er Gebrauch machen könnte, zu erlernen. Ich habe Leute gefant, die durch eigenen Fleiß allerley Künste und Wissenschaften und Sprachen gelernt, welche zu mir sagten: daß sie sich vom General-Bass gar keinen Begriff machen könnten, ob sie gleich verschiedene Bücher davon eingesehen und gelesen hätten, es wäre ihnen alles lauter böhmische Dörfer, wie man zu sagen pfleget; ja sie könnten nicht errathen, worin der General-Bass eigentlich bestünde, viel weniger wie sie solchen ohne Information eines Lehrmeisters lernen könnten, wie sie solches doch von den gedruckten Anweisungen vom General-Bass oft fordern.

Aus den bisher gedruckten Anweisungen hat sich schwerlich einer selbst informiren können.

§. 20. Schwierigkeiten hat die Wissenschaft des General-Basses, das ist wahr. Man findet auch verschiedene Bücher vom General-Bass, daraus einer, der keine mündliche Unterweisung hat, wenig oder nichts verstehen kan; das ist auch wahr. Es ist auch der musicalischen Schreib-

Wiedeb. Gen. Bass.

B

ber

Warum die meisten Schreiber, so vom General-Baß geschrieben haben, denen Anfängern so un- deutlich sind.

ber Vorsatz eben nicht gewesen, denen rohen Incipienten, oder solchen, die noch nichts davon wissen, einen Unterricht zu geben; sondern vielmehr entweder ihre Einsichten und Erfindungen im General-Baß andern Music-Verständigen darzulegen, oder den Lehrmeistern eine Anleitung und Anweisung zur Information zu geben; oder auch denen, die schon Information im General-Baß genommen, Gelegenheit zu weiterm Nachdenken und zur Übung zu geben; daher denn manches dem mündlichen Unterricht und der nähern Erklärung eines Lehrmeisters überlassen worden. Sonsten möchte vielleicht auch dieser oder jener Autor die Sätze und Regeln zu geschwinde gehäufet, oder der Leser auch nicht die dazu erforderliche Aufmerksamkeit angewandt haben.

Unterschiedene Natur-Gaben verursachen, daß diesen die Erlernung des G. B. leicht,

und andern dagegen schwer fällt.

§. 21. Einem, der seine Kunst verstehet, dünket selbige nicht mehr schwer zu seyn, wenn es ihm auch gleich bey Erlernung derselben sauer genug möchte geworden seyn. Viele rechtschaffene Musici haben nicht nur die ersten Anfangs-Gründe der Music, sondern auch den General-Baß, ich weiß nicht, in welcher kurzen Zeit gelernet: solche könnte man gebohrne Musicos nennen, daraus werden gemeiniglich die geschicktesten Leute, berühmte Virtuoson. Es hat aber die Natur nicht alle Liebhaber der Music so gütig bedacht, daher wird es manchem, sonderlich im Anfange, schwer und sauer; viele wollen gerne, denen fehlet es am Können, an Gabe und Naturell; viele, sonderlich Kinder, sollen lernen, am Können fehlet es hier zwar nicht allezeit, aber oft am Willen, die Zugend ist zu fladderhaft und nachlässig. Denen beyden letztern nun, ist der General-Baß freylich schwer, ja gemeiniglich sehr verdrießlich zu erlernen, denen ist fast kein Buch deutlich genug. Gleichen Unterscheid bemerket man auch am Frauenzimmer, unter welchen es sonst viele Liebhaber der edlen Music gibt, und denen der General-Baß und das Clavier-Spielen überhaupt, nebst dem Singen, so schön anstehet.

Der G. B. ist eine weitläufige Wissenschaft,

wovon schon viele geschrieben haben.

Dis muß aber niemanden abschrecken.

§. 22. Daß der General-Baß eine weitläufige Wissenschaft sey, dabey manches in Acht zu nehmen, erhellet auch aus denen vielen, oft weitläufigen Büchern, so davon in ältern und neuern Zeiten sind geschrieben worden, und noch werden geschrieben werden. Man sehe die Schriften des berühmten Bachs, Heinichens, Matthesons, Mizlers, Telemanns, Sorgens, Marpurgs, Sur, Löhleins und vieler andern; das ist gewiß kein Kinderspiel, was solche Männer vom General-Baß geschrieben haben. Indessen muß sich doch keiner hiedurch abschrecken lassen, sondern vielmehr bedenken, daß er es mit einer in der Music höchsteden und nützlichen Wissenschaft zu thun habe, wenn er sich suchet im General-Baß zu üben. Rom ist nicht auf Einen Tag gebauet. Wird man auch nicht gleich ein großer Meister hierin, so hat doch ein mittel-mäßiger

I. Abschn. Cap. I. Vom Gen. Bass überhaupt. (§. 23—26.) II

mässiger Grad auch schon Nutzen und Lust bey sich, und vergnügt seinen Besitzer.

§. 23. Es hiesse endlich §. 3, daß man sich bey dem General-Bass Man bedienet sich bey dem General-Bass der Ziffern, der Zahlen oder Ziffern bediene, nemlich von 1 bis 9, als durch welche Ziffern die Töne, welche in der rechten Hand zu nehmen sind, bestimmt und angezeigt werden. Der Gebrauch der Ziffern bey dem General-Bass ist eben so bequem, als der Gebrauch der Noten statt der Buchstaben oder Tabulatur. Welche Tabulatur in älteren Zeiten auch bey dem General-Bass gebraucht worden, da man nemlich alle Griffe mit Buchstaben vollständig ausgeschrieben: allein, welch eine Mühe! welcher man hernach durch Einführung der Noten und Ziffern ist überhoben worden. statt der alten Tabulatur.

§. 24. Nun wird es Zeit seyn, meinem Leser eine kurze Beschreibung vom General-Bass, so, wie man sie in Heinichens Anweisung zu demselben findet, mitzutheilen; es heisset daselbst pag. 96. also: Kunstmässige Definition des Gen. Basses.

„ Der General = Bass ist eine aus der Composition entlehnte
 „ Wissenschaft, vermittelst welcher man nach gewissen Regeln zu der einzigen vorgelegten Bass-Stimme eine vollständige Harmonie dergestalt erfindet, daß sie mit der dazu gesetzten Vocal- oder Instrumental-Music genau übereinstimmt. „

§. 25. Weil viel daran gelegen, daß ich meinem Leser einen rechten Begriff vom General-Bass bringe, indem er daraus zugleich kan erkennen lernen, worauf es dabey ankomme, und worauf man zu reflectiren habe; so will ich bey dieser Beschreibung desselben noch ein wenig stille stehen, um alles deutlicher zu machen. Am rechten Begriff vom Gen. Bass ist viel gelegen.

§. 26. Es hiesse §. 24: Der General-Bass ist eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft etc. Hieraus erhellet, daß dabey was zu lernen, und daß nicht nur das Gedächtniß, sondern auch der Verstand und das Nachdenken dabey muß geübet und gebraucht werden. Es ist eine sehr schlechte Information im General-Bass, wenn einem Schüler nur gezeigt wird, wie dieser oder jener Griff müsse gemacht werden, und dabey von ihm fordert, sich die Töne des Griffes wohl zu merken, und im Gedächtniß einzuprägen; gewiß, ein solcher Discipel wird nicht weit kommen; ja, wenn auch sein musicalisch Gehör und Naturell das beste ist, so wird doch nichts Ganzes aus ihm. Einen Accord und Sexten-Griff mag er treffen lernen, die andern Griffe werden ihm nur bloß in seinem erlernten Stücke und in seiner sich angewöhnten Lage der Hand bekant seyn; so bald man ihm aber seine Hand versetzet, oder ihm ein Stück, welches er noch nie gesehen, zum Spielen vorleget, so ist seine

Beym Gen. Bass gibt es was rechtes zu lernen. Elende Information, wenn der Schüler die Griffe auswendig lernen muß.

ganze Kunst nichts werth, und seine Unwissenheit wird ihm und andern offenbar.

Bei Erle-
nung des Gen.
Basses wird
erfordert das
Gedächtniß,
und der Ver-
stand oder ein
Nachdenken.

§. 27. Wer also den General-Bass lernen will, der muß nicht allein verschiedene Stücke in seinem Gedächtniß fassen und wohl behalten, als z. E. wie die Intervalla zu allen 24 musicalischen Tönen heißen, was für Neben-Ziffern zu denen über den Bass geschriebenen Ziffern gehören, was für $\times \times$ oder $\iota \iota$ ein Stück hat, zc. sondern er muß auch Verstand und Nachdenken gebrauchen, nicht nur die Regeln des General-Basses zu verstehen, sondern auch einzusehen, wann etwa diese oder jene Regel in Ausübung muß gebracht werden, als z. E. daß man keine Quinten und Octaven (selbst keine verdeckte) machen dürfe (bis zeige allhier nur an, in der Abhandlung wird hernach an seinem Orte alles deutlich gemacht werden), item, wie und wo die ungeschickten Gänge zu vermeiden; an welchen Stellen bey dem Sexten-Griff die Verdoppelung der 3. oder der 6. erfordert wird; item, wie die Dissonanzen zu präpariren oder zu resolviren sind, und mehr dergleichen. Daß ich hier nichts erwähne von der Wissenschaft der Verhältnisse der Intervallen gegen ihren Grund-Ton, und andern Sachen, (die aniesz nicht zu meinem Vorhaben gehören) welche eine Wissenschaft der Mathematik voraussetzen, als worin sich viele geschickte Köpfe in ältern und neuern Zeiten mit Lust vertieft haben, dadurch denn der General-Bass auch Anlaß zu verschiedenen Meynungen und Feder-Kriegen gegeben.

Der General-
Bass ist eine
aus der Com-
position ent-
lehnte Wissen-
schaft.

§. 28. Es ist der General-Bass eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft. Die Composition oder Verfertigung eines musicalischen Stückes, eines Concerts, einer Cantate, Aria und dergleichen, ist noch eine höhere Wissenschaft, die noch mehr Regeln als der General-Bass erfordert, und wozu auch ein musicalisches Genie, welches nicht einem ieden gegeben, erfordert wird. Consistiren sind die Grund-Regeln der Composition auch zugleich die Regeln des General-Basses. Bey der Composition muß man nicht nur, wie bey dem General-Bass, der Erfindung der Noten und Töne der rechten Hand seyn; sondern man muß den Bass selbst auch erfinden. Kurz, die Composition ist die Verfertigung eines musicalischen Stückes, ohne eine Vorschrift zu haben; der General-Bass aber, hat vom Componisten den Bass oder die Grund-Stimme, worauf sich sowohl Melodie als Harmonie gründet, empfangen, mit den übergeschriebenen Ziffern, und componiret die Stimmen für die rechte Hand nach den Regeln des General-Basses und nach Anleitung der darüber geschriebenen Ziffern sogleich dazu. Es ist also der General-Bass mit der Composition nahe verwandt, und entspringet aus der Composition. Denn man hatte schon lange componiret, und gebrauchte eben die Regeln

Worin die
Composition

vom G. Bass
unterschieden,

und doch dar-
aus entsprin-
gt.

Regeln dazu, ehe man anfing, den General-Baß zu spielen auf einem Clavicimbel, Flügel oder Orgel zur Begleitung und Verstärkung eines ganzen Chors. Daher findet man in des Herrn Walthers musicalischem Lexico, unter dem Namen Viadana (Lud.) wie er ums Jahr 1605 den General-Baß erfunden; woselbst auch zu lesen, was ihm dazu Gelegenheit gegeben. Mattheson schreibt zwar in seinem vollkommenen Capell-Meister p. 104. die Lutherische Lehre war vor Luther, und der General-Baß vor Viadana. Indessen muß man ihm doch seine gebührende Ehre lassen, wie dem sel. D. Luther auch niemand sein Lob nehmen wird, obgleich seine Lehre viele hundert Jahre vor seiner Zeit schon in heiliger Schrift Neuen Testaments war abgefaßt worden.

§. 29. Es heist §. 24. ferner: vermittelt welcher (Wissenschaft des General-Basses) man nach gewissen Regeln zu der einzigen vorgelegten Baß-Stimme eine völlige Harmonie erfindet. Es hat also der General-Baß seine gewisse Regeln, nach welchen er erlernt wird, denen es aber zuweilen doch nicht an einer kleinen Ausnahme fehlet. Die Haupt-Regeln eines General-Bassisten sind vornemlich die über dem Baß stehende Zahlen, als wornach er eine völlige Harmonie erfindet. Eine völlige Harmonie, so, wie sie hier der Herr Heinichen versteht, ist mehrentheils viersimmig, nemlich 3 Töne oder Klänge im Discant in der rechten Hand, und Ein Ton im Baß in der linken Hand. Bey dieser viersimmigen Harmonie muß die rechte Hand zuweisen nur 2 Stimmen nehmen, um nicht wider die Regeln des General-Basses zu handeln. Eine vollstimmige Harmonie aber ist, wenn nicht nur die rechte, sondern auch die linke Hand 3. bis 4. Töne zugleich anschlagen, da sich denn wol 6. 7. 8. bis 9. Töne zugleich hören lassen, die lieblich mit einander übereinstimmen; die Harmonie aber selbst ist, nach des Herrn Matthesons Definition l. c. pag. 245: Eine künstmäßige Zusammenfügung verschiedener mit einander zugleich erklingender Melodien, woraus ein vielerher Wohl-Laut auf einmal entsteht. Es wird vielleicht Gelegenheit geben, diese Definition hernach noch zu gebrauchen.

§. 30. Es ist also der General-Baß eine Erfindungs-Kunst, doch so, daß diese Erfindung nicht willkürlich, sondern sich erstlich nach der vorgelegten Baß-Stimme, und zweytens nach denen darüber stehenden Zahlen oder Ziffern richten muß; woben denn sonderlich die rechte Hand auch noch ihre Regeln hat, theils wie die oberste Stimme, theils wie die Mittel-Stimmen einzurichten und zu nehmen sind, und noch mehreres, welches hier noch nicht nöthig anzuzeigen, und hernach folgen wird.

Wie die
Bezifferung
des Basses
einzurichten.

§. 31. Es muß aber die Bezifferung der Baß-Noten eines General-Bassisten, oder nach welchen der General-Baß gespielt wird, so eingerichtet werden und geschehen:

daß sie mit der dazu gesetzten Vocal- und Instrumental-Music genau übereinstimmt.

Was Vocal-
und Instru-
mental-Music
sey.

Vocal-Music ist eine Music, wo sich Eine oder mehrere Menschen-Stimmen, entweder ohne oder mit Begleitung der Instrumenten, hören lassen; wie geschieht bey so genannten Cantaten, Opern, Arien u. s. w. Instrumental-Music ist, wo man nur Instrumente, als Violino, Oboe, Oboe d'amour, Traversiere, Viola, Fagotto, Violoncello, Trompeten, Waldhörner zc. gebraucht. Gemeinlich wird bey diesen beyderley Arten Music, zur Verstärkung und Ausfüllung, ein Flügel, ein Clavicimbel, gebraucht, worauf der, der den General Baß verstehet, denselben schlägt.

Die Bezifferung
des Basses
geschieht

In Kirchen gebraucht man an dessen statt die Orgel. Die Bezifferung des Basses geschieht entweder vom Componisten selber, oder von einem andern hiezu geschickten Music-Verständigen aus der Partitura, das ist, aus dem schriftlichen Aufsatze, welchen der Componist bey Verfertigung eines musicalischen Stückes selbst macht, und worin er die ganze Harmonie weniger oder vieler Stimmen zugleich und über einander schreibt, wo denn der Baß, als das Fundament aller andern Stimmen, die unterste und tiefste Stimme ist. Es gehöret aber auch schon eine Geschicklichkeit dazu, solche Bezifferung aus der Partitur oder nach Anleitung derselben zu verrichten. Haben geübte General-Bassisten nur die Partitur, so brauchen sie keine Ziffern über ihren Baß, sondern ihre Fertigkeit ist so groß, daß sie mit ihren Augen wohl 4, ja oft wohl noch einmahl so viel Stimmen, ob sie gleich verschiedene Noten, nemlich vielerley musicalische Schlüssel zugleich vor sich haben, in einem Blick übersehen, und daraus die Harmonie oder die Griffe der rechten Hand einsehen können.

aus der Par-
titur.

Anmerkung:

§. 32. Was in allem bisher gesagtten einem Anfänger noch unverständlich seyn sollte, das wird ihm schon deutlicher werden, wenn er erst etwas weiter gelesen. Was im General-Baß eigentlich geschehen muß, kan aus folgenden verstanden werden. Stelle dir vor, daß vier Personen zugleich mit einander auf eine musicalische harmonische Weise singen, nemlich eine jede einen besondern Ton, z. E. die erste Person sänge \bar{c} , die zwote \bar{g} , die dritte \bar{e} und die vierte c . Dis sind vier verschiedene Töne, die aber unter sich und mit einander lieblich harmoniren. Kommt nun der General-Bassiste dazu, so macht er auf seinem Claviere oder auf seiner Orgel eben diese 4 Töne; die linke Hand nimt den tiefsten Ton, nemlich

Was der Gen-
Bassiste durch
sein General-
Baß-Spielen
eigentlich aus-
richtet, wird
deutlich ge-
zeigt.

unge-

ungestrichen c , und die rechte Hand schlägt den Accord $\bar{c} \bar{g} \bar{e}$ mit einmal an; er muß also in Einem Griff anschlagen, was diese 4 Personen selbst singen. Würde er aber seinen Griff unrecht schlagen, etwa statt $\bar{c} \bar{g} \bar{e}$ einen andern Griff, nemlich $\bar{c} \bar{a} f$ nehmen, so würde es nicht allein sehr übel gegen die Singe-Stimmen klingen, sondern es würden die Sänger auch confus werden; der General-Bassiste aber soll die Sänger in Ordnung halten. Weil nun diese 4 Personen nicht immer mit einander lauter solche Töne singen, welche zusammen einen reinen Accord ausmachen, sondern die Consonanzen eines reinen Accords oft mit Dissonanzen vermischet werden, so müssen die Ziffern, welche andeuten, was vor Töne die andern Sänger oder Spieler singen oder spielen sollen, dem General-Bassisten anzeigen, welche Dissonanzen oder Consonanzen er bey jeder Note zu nehmen hat.

§. 33. Er hat aber nicht nöthig, alle Gänge, Läufe oder Passagen der andern Instrumente mit zu machen, sondern die rechte Hand greiffet das Wesentliche aller Stimmen oder Instrumente auf eine kernmäßige Weise, es ist ein gründlicher Auszug aller andern Partien. Kurz, der General-Bassiste erfindet und spielt in seiner rechten Hand kunstmäßig, und zwar nach Anleitung der über dem Baß stehenden Ziffern, den Inhalt der andern Instrumente, und stimmt also völlig damit überein, wo er anders keine Böcke macht, sondern im Stande ist, alle Intervalla, die die ihm die Ziffern anzeigen, mit den dazu gehörigen Neben-Ziffern, unverzüglich zur bestimmten Zeit treffen zu können. Denn die ganze Music gehet nach einem vorgeschriebenen Tacte; niemand aber wartet, bis der General-Bassiste seine Intervalla erst gesucht und ausbedacht, sondern er muß mit fort, und seine Griffe kennen, wie ein Leser das a b c. Derjenige, der in einem Concert oder Cantate zc. den General-Baß schlägt, heißt ein Accompagnist, d. i. ein Begleiter, und zwar aller vorhandenen Stimmen, und sein General-Baß-Schlagen wird genannt: accompagniren, begleiten; oder das Accompagnement, die Begleitung; welches denn einem Concert oder andern musicalischen Stücke einen Glanz gibt, und alle andere mitspielende oder singende in Ordnung halten und zur Stütze dienen kan.

§. 34. Es ist ein groß Vergnügen, wenn man sich im General-Baß so weit geübet hat, daß man geschickt geworden, in Gesellschaft anderer denselben zu einem Trio, Concert zc. schlagen zu können; was anfänglich schwer und fremd ist, wird mit der Zeit und nach angewandtem Fleiß leicht und lieblich.

Was Autor
sich bey Ver-
fertigung die-
ses Tractats
für ein Ziel
gelehet.

§. 35. Nun wäre es ein allzukühnes Unternehmen von mir, wenn ich mich unterstehen wolte, die Lehre vom General-Bass nach allen ihren Theilen auf eine so weiträufliche Weise in gegenwärtigem Tractat abzuhandeln, wovon verschiedene berühmte Autores grosse Werke herausgegeben. Nein, das bin ich nicht willens gewesen; einem Verständigen kan hernach mit wenig Worten vieles gesagt werden, wenn er sich erst von der Sache einen Begriff hat machen lernen, und die Haupt-Sachen inne hat. Mein Zweck bey Verfertigung dieses Buchs gehet vornemlich dahin: Die Anfangs Gründe des General-Basses weiträuflich und deutlich vorzutragen, also, daß einer, ohne Lehrmeister oder Ausleger, daraus eine Wissenschaft vom General-Bass möge erlangen können, und vermittelst dieser Anleitung sich selbst möge geschickt machen, nicht nur die Chorale nach dem General-Bass zu spielen, sondern auch einen mittelmässigen Bass nach dem General-Bass zu schlagen, oder zu accompagniren.

Er verspricht,
den Gen. Bass
nach seinen er-
sten Anfangs-
Gründen ab-
zuhandeln,

§. 36. Ob ich nun gleich im ersten Theil meines sich selbst informirenden Clavier-Spielers, sonderlich in der letzten Helfte des IV. Abschnitts, schon den Anfang zum Unterweisen im General-Bass gemacht habe; indem die Wissenschaft vom Accord (so viel einem Anfänger davon möchte dienlich gewesen seyn zu wissen) ziemlich weiträuflich darin abgehandelt, auch eine Tabelle beygefüget worden, worin die bekantesten Ziffern in Noten darüber stehen, also, daß ein curieuse Liebhaber nach dem Gebrauch des ersten Theils, nicht so gar unwissend mehr in den Grundsätzen des General-Basses seyn kan; dem ohngeachtet werde ich doch die ganze Lehre vom General-Bass nach ihren ersten Anfängen wieder vornehmen und kürzlich repetiren, was schon im ersten Tractat weiträuflich vorgestellt worden. - Ich werde mich aber doch, um Platz zu andern Sachen zu behalten, zuweilen auf den ersten Theil beziehen, und den Leser dahin weisen müssen; doch so, daß dieser Theil auch allein vor sich bestehen kan. Die Weiträufigkeit ist um so viel mehr zu entschuldigen, ie mehr Autores man hat, die alles kurz, und nach ihrem gehabten Zwecke, auch gut vorgetragen haben. Mir ist die Sentenz auch schon lange bekant gewesen: Quod potest fieri per pauca, non debet fieri per plura. Allein, weil ich für solche Leute schreibe, die keinen mündlichen Unterricht (wobey ja, sonderlich im Anfange, vieles muß geredet, gezeigt und vorgemacht werden) gehabt haben, oder haben können, oder die gerne zu ihrer Lust etwas vor sich studiren mögen; so bleibe bey meinem Vorsatz. Ich will auch keinem rathen, die andern musicalischen Schriften vom General-Bass liegen zu lassen, sondern vielmehr recommendiren zu lesen; und wünsche, ihm gleichsam hiedurch eine Einleitung zu geben, andere Bücher mit Nutzen zu gebrauchen, sonderlich wegen der schönen Exempel, die man oft darinnen antrifft. Hiemit schliesse dieses ziemlich lang gerathene Capitel, und gehe zur Sache selbst.

mit Beziehung
auf den ersten
Theil.

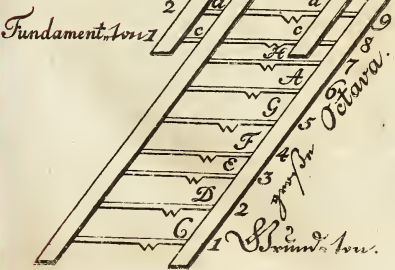
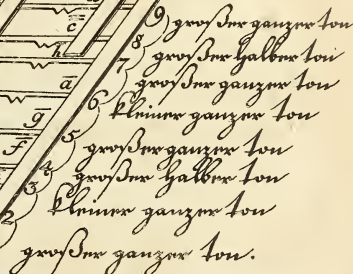
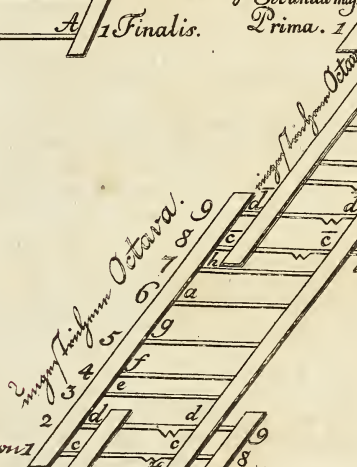
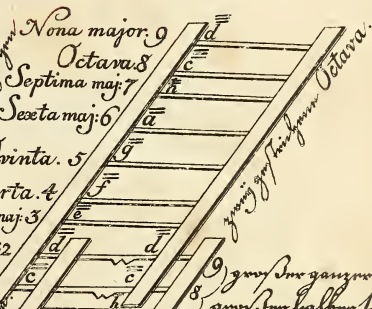
Autor entschuldigt seine
Weiträufigkeit.

Will andere
Autores be-
stens recom-
mendiret ha-
ben.

Scala diatonica von A moll.

Scalae diatonicae von C dur.

2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000





C A P V T II.

Von der Scala diatonica und modis musicis.

§. 1. Scala diatonica, eine diatonische Leiter, so wird die natürliche Folge der sieben Töne, *c d e f g a b* genant, darin weder *x* oder *b* vor- kommt. Nun wird nützlich seyn, diese natürliche und ungekünstelte Ton- Folge oder Scala ein wenig näher zu betrachten, einige Anmerkungen dar- über zu geben, und einem Lehrbegierigen zu zeigen, welchen Gebrauch er davon zu machen habe.

§. 2. Untersuchen wir nun diese Ton-Folge oder Scalam, nemlich *c d e f g a b c*, und besehen dabey nur die Tassen auf unserm Claviere, so finden wir, daß gar keine kurze hervorragende Tassen oder Semiconia dar- unter sind, dem ohngeachtet finden sich doch zwey halbe Töne darin (ob diese halbe Töne gleich keine kurze hervorragende halbe Töne auf unserm Claviere sind, vide den ersten Theil des Clav. Spiel. p. 52. §. 10.), nemlich nach *e* folgt *f*, und nach *b* folgt *c*. Wir nehmen bey einer so genannten diatonischen Octave, die Octave oder den achten Ton hinzu. *e f* und *b c* liegt bekantlicher massen nur einen halben Ton von einander, es ist aber ein grosser halber Ton (vide l. c. p. 181. §. 3.); ferner sehen wir, daß erst- lich zwey ganze Töne nach der Reihe folgen, als *c d*, *d e*, hernach kommt der halbe Ton *e f*, denn kommen wieder drey ganze Töne, nemlich *f g*, *g a*, *a b*, und zuletzt geht man durch einen halben Ton in die Octave, nemlich *b c*.

§. 3. Die Natur lehret diese Ton-Folge selbst; denn wenn man im Singen oder Spielen durch lauter ganze Töne gehen wolte: so würde es dem Sänger schwer; ja es würde den meisten unmöglich fallen, nur 5 ganze Töne nach der Reihe zu singen, z. E. wenn einer solte singen *d e f g a b c*, so würde er seine Arbeit finden, und im Spielen würde es, ich weiß nicht, wie unnatürlich und gekrungen klingen. Hingegen kan die Stimme eines Menschen diese unsere Scalam diatonicam gar leicht singen, daher es auch das erste ist, was den Singe-Schülern zum Singen vorgegeben wird.

§. 4. Weiter bemerken wir, daß in dieser Ton-Folge oder Scala diatonica 1) zwey halbe Töne; nemlich im 3ten und 7ten Grad, vor- kommen. 2) Daß eine Octave, als woraus eine Ton-Leiter bestehet, eine Quinte und Quarte in sich faffet, nemlich von *c* bis *g* sind 5 Töne, nemlich *c d e f g*, oder 5 Stufen auf unserer Ton-Leiter, und das heißt eine Quinta; von *g* bis *c* sind 4 Töne oder Stufen, als *g a b c*, und das (Intervallum oder dieser Zwischen-Raum) heißt eine Quarta.

Wiedeb. Gen. Bass.

C

§. 5.

18 I. Abschn. Cap. II. Von der Scala diatonica (§. 5. 6.)

Zwey Haupt-
Ton-Arten,
dur und moll.

C dur ein
Muster aller
harten Ton-
Arten.

§. 5. Consien hat man in der Music zwey Haupt-Ton-Arten, nemlich dur und moll, oder die harte und weiche Ton-Art, welchen Unterscheid die Tertie im Accord des End-Tones macht, davon im ersten Theil IV. Abschn. Cap. XIII. §. 198 sq. schon ist gehandelt worden, und wovon bald noch ein mehreres vorkommen wird. Hier will nur sagen, daß die Natur uns an dieser Scala von *c dur* ein Muster gegeben, wornach die Scala aller andern dur-Töne müsse eingerichtet werden; die schweren Ton-Arten, welche viele Creuze und Been haben, sind einem Sängereben so leicht als *c dur*, z. E. wenn ich die nach *c dur* eingerichtete Scalam von *e dur* einem Sängereben wolte zu singen geben, so würde er alle darinnen befindliche Semitonia eben so gut und leicht treffen, als er die Scalam von *c dur*, worin sich weder *a* noch *b* befindet, hat singen können. Denn die Scala von *e dur*, nemlich *e fis gis a b cis dis e* ist gleich der Scala von *c dur*.

Wie derowegen alle dur-Töne einerley Scalam,

§. 6. Hieoben möchte einer denken: wie kan das seyn? *c dur* hat kein *a* oder *b*, und *e dur* hat vier Creuze, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d*. Allein das macht nichts, die Creuze und Been sind den Anfängern beym Spielen auf dem Claviere zwar etwas beschwerlich, weil sie sich selbige imprimiren müssen, und leicht darin fehlen können, aber im Singen ist es eignerley, ob ich ein Lied aus *c* oder *e dur* singe (in Betrachtung der natürlichen Leichtigkeit und genauen Uebereinstimmung der halben und ganzen Töne mit *c dur*). Hätten wir auf unserem Clavier weder Semitonia noch Versetzungs-Zeichen, dadurch wir einen Ton um einen halben Ton niedriger oder höher machen könnten, so wäre es ein anders; denn die natürliche, oder vielmehr nach *c dur* uneingerichtete Noten-Folge von *e* bis wieder zu *e*, nemlich:

$\overset{1}{e} \overset{2}{f} \overset{3}{g} \overset{4}{a} \overset{5}{b} \overset{6}{c} \overset{7}{d} e$
Sem. Sem.

und den halben Ton im dritten und siebenten Grad haben.

ist von *c dur* weit unterschieden. Dieser Unterschied nun besteht in der Lage der halben Töne. *C dur*, als das Muster aller dur-Töne, hat die zwey halben Töne im 3ten und 7ten Grad, und diese uneingerichtete Scala von *e* bis *e* hat die halben Töne schon im ersten und fünften Grad. Dies macht nun eben den grossen Unterschied, und erfordert, daß in *e dur* vor *f*, *c*, *g* und *d* ein *a* stehen muß. Alsdann liegen die halben Töne eben wie in *c dur*, nemlich im 3ten und 7ten Grad, als:

$\overset{1}{e} \overset{2}{fis} \overset{3}{gis} \overset{4}{a} \overset{5}{b} \overset{6}{cis} \overset{7}{dis} e$
Sem. Sem.

S. 7. Betrachten wir die Scala weiter, so finden wir nicht allein, daß der reine Accord (davon im ersten Theil gleichfalls schon viel gehandelt worden) in der Scala enthalten ist, als *c e g*, *e* ist die grosse Terte zu *c*, und *g* ist die Quinte zu *c*; sondern auch, daß diese drey Töne, welche Triadem harmonicam oder einen reinen Accord ausmachen, eine reine Quinte über sich und unter sich in der Scala diatonica haben, als zu *c* ist die Quinte *g*, unter sich hat *c* eine Quintam an *F*. Eine Quinte unter sich heist hier, wenn ich, wider die Art die Intervalla (von diesem Wort wird bald folgen) abzuzehlen, rücklings gehe, als $\overset{2}{c} \overset{4}{\hat{H}} \overset{3}{\hat{A}} \overset{5}{\hat{G}} \overset{1}{\hat{F}}$. *e* hat eine Quinte über sich, nemlich *b*, und unter sich eine umgekehrte Quinte *A* als: $\overset{1}{e} \overset{2}{\hat{d}} \overset{3}{\hat{c}} \overset{4}{\hat{H}} \overset{5}{\hat{A}}$. *G* hat in der Scala auch eine reine Quinte über sich, nemlich *d*. Daß also die Scala diatonica, oder alle Töne derselben unter einander verwandt sind. Man sehe nach Belieben weiter davon nach, des Herrn Sorgens Vorgemach der musicalischen Composition; das IV. und V. Capitel des ersten Theils.

§. 8. Wir haben die Scalam diatonicam auf unserm Claviere vier- Vom Kupfer-
mahl, eben so viel, als wir Octaven haben; welches auch aus dem Kupfer- sisch, welches
stich zu ersehen pag. 17, da wir vier Leitern, eine jede mit 9 Stufen, ab- im Anfang
gebildet haben, welches uns Gelegenheit geben wird, einem Lehrbegierigen dieses Capi-
verschiedene Dinge des General-Basses auf eine deutliche Weise anzuge- tels siehet.
gen. Es ist diese viersache und zusammengefügte Leiter eine Vorstellung
und Abbildung der musicalischen Ton-Leiter und Ton-Folge, da über einer
ieden Stufe die Benennung ihres Tones siehet; vorne stehen Zahlen, wel-
che die Stufen oder Töne, von ihrem Grund-Tone an gerechnet, der mit 1.
bezeichnet ist, abzählen; bey der obersten Leiter siehet die lateinische Be-
nennung dieser Zahlen, nebst Beyfügung, ob das natürliche Intervallum
einer Terte, Sexte, Septime &c. maior oder minor, das ist, ob es groß
oder klein ist. Wir merken vorerst nur daraus an, daß man im Kupfer- Wie sich die
stich selbst schon sehen kan, daß der Zwischen-Raum von der Stufe *E* bis *F* beyden halben
(eine jede Stufe ist hier als ein musicalischer Ton anzusehen) lange so groß Töne darin
und weit nicht ist, als der Zwischen-Raum der Stufe von *C* bis *D* und von zeigen.
D bis *E*. Das *EF* ist der erste halbe Ton, oder diese beyde Töne liegen nur ei-
nen halben Ton von einander; bey *H* und *c* ist wieder so ein enger Zwischen-
Raum (oder Intervallum) eines halben Tons, und das ist der zweyte halbe
Ton, der im 7ten Grad lieget. Bey der dritten Leiter im Kupferstich der ein-
gestrichenen Octave findet man die Worte: großer ganzer Ton, kleiner gan-
zer Ton, großer halber Ton &c. Es ist also ein großer halber Ton, der sich in
der diatonischen Octave zweymal befindet. Was zwischen dem großen und
kleinen ganzen Tone vor ein Unterscheid:sen, gehöret noch nicht hieher.

Durch die
Versetzungs-
Zeichen wer-
den alle dur-
Töne nach
c dur einge-
richtet.

§. 9. Nun wollen wir vorerst die dur-Töne nach dieser Leiter von *c dur* lernen einrichten, denn von den moll-Tönen wird auch bald kommen. Es ist bekannt, daß wir in der Music und auch auf unserm Clavier Sieben so genante ganze und fünf so genante halbe Töne oder Semitonia haben, nemlich

cis dis fis gis b
c d e f g a b.

Dies sind 12 Töne. Weil wir nun die Versetzungs-Zeichen haben (nemlich das * und b: durch das b kan der Ton, wenn er einen halben Ton zu hoch ist, um einen halben Ton erniedriget werden; wenn er aber um einen halben Ton zu niedrig ist, so kan er durch das * um einen halben Ton erhöht werden,) und da wir an *c dur* ein Muster aller dur-Töne haben, so können wir nun von den andern elf Tönen leicht eben eine solche Scalam diatonicam machen, als *c dur* hat, nemlich wir bringen nur die beyden darein gehörigen halben Töne in den 2ten und 7ten Grad. Laß sehen, was denn *d dur* vor Versetzungs-Zeichen nöthig hat, und vor welchen Tönen sie stehen müssen, wenn der halbe Ton in 2ten und 7ten Grad kommen soll.

Wie *d dur*
nach *c dur*
durch * *
einzurichten.

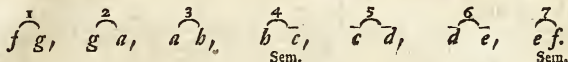
Die Octave von *d* bis *d*, als uneingerichtet, ist diese:

$\overset{1}{d} e, \overset{2}{e} f, \overset{3}{f} g, \overset{4}{g} a, \overset{5}{a} b, \overset{6}{b} c, \overset{7}{c} d.$
Sem. Sem.

Da haben wir nun die halben Töne im 2ten und 6ten Grad, nemlich bey *e f* und *b c*. Der erste halbe Ton aber muß im dritten Grad liegen, daher muß ich den 2ten Grad zu einem ganzen Tone machen, dis. geschieht nun, wenn ich dem *f* ein * vorsetze, denn *e fis* ist ein ganzer Ton, und eben dadurch bekommen wir auch den ersten halben Ton im dritten Grad, denn *fis g* ist ein halber Ton. Eben dieses muß nun auch bey *b c* geschehen. Hier ist der andere halbe Ton im 6ten Grad, der aber noch ein ganzer Ton seyn muß, deswegen erhöhe ich das *c* durch das * auch um einen halben Ton, so wird *b cis* ein ganzer Ton, und der 7te Grad wird auch dadurch ein halber Ton. Denn *cis d* ist ein halber Ton. Und so ist die Scala von den noch übrigen 10 dur-Tönen auf eben diese Art leicht zu machen. Es haben aber nicht alle dur-Töne immer zu ihrer Einrichtung ein * nöthig; sondern weil man bey Durchlaufung der Octave einer dur-Ton-Art erstlich 2 ganze, dann einen halben, dann wieder 3 ganze, und zuletzt einen halben Ton nehmen muß: so findet sich bey einer uneingerichteten

teten Octave auch wohl, daß erstlich 3 ganze Töne folgen, folglich daß der erste halbe Ton erst im 4ten Grad erscheint, deswegen muß dieser dritte ganze Ton durch das Erniedrigungs-Zeichen *b* zu einem halben Ton gemacht werden, als in *f* *dur* heißt die uneingerichtete Octave oder Scala also:

Wie *f* aus
nach *c* dur
durch ein *b*
einrichten.



Da iſt nun zwar der andere halbe Ton im 7ten Grad, allein der erſte halbe Ton liegt im 4ten Grad, der aber im dritten Grad ſeyn ſolte, deſwegen muß nun in *f dur* vor *b* ein *b* ſtehen, damit der halbe Ton an ſeine gehörige Stelle komme.

§. 10. Die Creuze oder Been nun, welche man nöthig hat, die Ton-Leiter oder Scalam aller Töne nach *c dur* und *a moll* einzurichten, werden gleich nach Schreibung des Schlüssels, beydes im Discant und Bass gesetzt, und heißen ein Systema, wodurch die Scala des Tones, daraus man spielen will, oder darin ein Stück gesecket ist, in gehörige Ordnung gebracht worden, welche man bey Tractirung des General-Basses wohl in Acht zu nehmen hat. Die gebräuchlichsten *dur*-Töne sind:

Die gebräuch-
lichsten dur-
chne.

c dur, g dur, f dur, d dur, a dur, b dur.

S. II. Nun ist einem Anfänger höchst dienlich, nicht nur die Scala dieser 6 dur-Töne, sondern auch der noch übrigen 6 dur-Töne, von selbst nach diesem Unterrichte einrichten zu können, und ihnen ihre Kreuze oder Beenen vorsetzen zu lernen; solche noch übrige 6 dur-Töne sind:

Fremde daz
Lone.

e dur, es dur, fis dur, b dur, gis oder as dur, und cis oder des dur.

S. 12. Zur Nachricht will die Scalam aller 12 dur-Töne hieher setzen, und ihre Einrichtung, nemlich was sie vor Creuze und Beenen haben müssen, nicht nur, wie gewöhnlich, gleich nach dem musikalischen Schlüssel, sondern auch in der Scala selbst vor der gehörigen Note, setzen, nemlich im dritten und -ten Grad; einen jeden Grad habe durch einen Tact-Strich abgetheilet. Es sind lauter Bas-Noten, und kommen die gebräuchlichsten Ton-Arten zuerst, die fremden hernach.

22. I. Abschnitt. Cap. II. Von der Scala diatonica (§. 12.)

1) C dur. $\frac{1}{2}$ Ton. $\frac{1}{2}$ Ton.

2) G dur. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

3) f dur. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

4) d dur. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

5) b dur. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

6) a dur. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

7) Es dur. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

8) e dur. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

9) as dur. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

10) h dur.

Detailed description: The image displays ten musical staves, each representing a diatonic scale in a specific key. The scales are written in bass clef. The keys are: 1) C major (C dur.), 2) G major (G dur.), 3) f major (f dur.), 4) d major (d dur.), 5) b major (b dur.), 6) a major (a dur.), 7) Es major (Es dur.), 8) e major (e dur.), 9) as major (as dur.), and 10) h major (h dur.). Each staff shows the sequence of notes in the scale, with sharp or flat symbols indicating the key signature. Interval markings are provided above the notes: '1/2 Ton' for half steps and '1' for whole steps. For example, in C major, the intervals are whole, half, whole, whole, half, whole, whole. In G major, they are whole, half, whole, whole, half, whole, whole. In f major, they are whole, half, whole, whole, half, whole, whole. In d major, they are whole, half, whole, whole, half, whole, whole. In b major, they are whole, half, whole, whole, half, whole, whole. In a major, they are whole, half, whole, whole, half, whole, whole. In Es major, they are whole, half, whole, whole, half, whole, whole. In e major, they are whole, half, whole, whole, half, whole, whole. In as major, they are whole, half, whole, whole, half, whole, whole. In h major, they are whole, half, whole, whole, half, whole, whole.



§. 13. Ein Anfänger kan sich die 6 ersten modos am ersten bekant machen, und hernach zu den ungewöhnlichern gehen. Nun ist es Zeit, auch die Ton-Leiter oder Scalam der moll-Töne zu befehen; hier dienet uns das *a moll* zum Musser; da wir denn die beyden halben Töne anders, wie in den dur-Tönen, nemlich im 2ten und 3ten Grad, finden; man findet die Scalam diatonicam der moll-Töne, oder vielmehr der Ton-Art *a moll*, auf dem Kupfersche nur einmal abgebildet. vide pag. 17.

a moll das Muster aller moll-Töne,

hat die beyden halben Töne im 2ten und 3ten Grad.

§. 14. Hier wird einem Anfänger nun gleich fremde vorkommen, daß die 6te und 7te Stufe getheilet, und gleichsam zerbrochen ist. Dis ist aber deswegen geschehen, weil die moll-Töne anders herauf, als herunter gehen. Es geschieht aber die Vorzeichnung so, wie man herunter gehet, deswegen betrachten wir erslich die Seite der abgebildeten Leiter zur rechten Hand, welche mit V bezeichnet ist, und die andere Seite, worüber A stehet, folget §. 21. Halten wir nun diese Scalam oder Ton-Leiter gegen die vierfache Leiter der dur-Töne, oder vielmehr gegen *c dur*, so zeigt sich alda ein grosser Unterscheid; denn es liegen die beyden halben Töne allhier im 2ten und 3ten Grad, nemlich bey *Hc* und *ef*. Dis ist wohl zu merken. Man gehet also in den moll-Tönen herunter, erslich durch zwey ganze Töne, nemlich *a g*, *g f*; dann durch einen halben Ton *f e*, dann wieder durch zwey ganze Töne, *e d*, *d c*, darauf durch einen halben, *c H*, und zuletzt durch einen ganzen Ton in die Octave *H A*. Es gibt also im *a moll*, und zwar nach der Art des Zeruntergehens, abermals weder * noch b.

Die moll-Töne gehen anders herauf, als herunter.

Wie die moll-Töne herunter gehen.

§. 15. Was wir §. 7. von der Scala diatonica der Dur-Töne gesagt haben, nemlich, daß darin ein reiner Accord enthalten, und daß die Töne, welche den reinen Accord ausmachen, eine reine Quinte über und unter sich haben; das trifft auch hier bey den moll-Tönen ein. Der Accord

Die moll-Töne haben im Heruntergehen einen reinen Accord,

und eine reine Quinte zu den Intervallen des Haupt- Accords.

cord von den moll-Tönen muß die Tertia minor oder die kleine Tertia haben, wie hier *c* die natürliche Tertia minor zu *A* ist, und die Quinte ist *e*, ist also der ganze Accord *Ace* drinnen enthalten. *c*, als die Tertia minor zu *A*, hat nun wieder eine reine Quinte über sich, das ist hier *g*, und eine Quinte unter sich, nemlich *f*. Die Quinte im reinen Accord zu *A*, nemlich *e*, hat auch eine reine Quinte über und unter sich, über sich ist die Quinte zu *e* das *b*, und unter sich ist *A* (vide § 7.). Ein Anfänger, der etwa den ersten Theil meines Clavier-Spielers nicht gelesen, und also nicht gelernt, was Accord, Quinte, Tertia u. d. g. bedeutet, muß Geduld haben, bis er weiter gelesen. Ich stelle mir aber allhier vor, daß ein Leser den ersten Theil hiervon gelesen, sonderlich den hier gehörigen IVten Abschnitt.

Haupt-Unterscheid der dur- und moll-Töne.

§. 16. Halten wir ferner die beyden Ton-Leitern, nemlich der moll- und dur-Töne, zusammen; so finden wir, daß in der Leiter der dur-Töne nicht nur die **grosse Tertie**, sondern auch die **grosse Sexte** und **grosse Septime** enthalten ist, welche drey Intervalla aber in den moll-Tönen klein sind; es ist nemlich in der Scala der moll-Töne, so wie hier in *a moll*, enthalten die **kleine Tertie**, **kleine Sexte** und **kleine Septime**. *Dis* ist der wesentlichste Unterscheid der *dur*- und *moll*-Töne, welcher vor allen Dingen bey der Bezeichnung oder Verfertigung des Systematis der moll-Töne zu observiren ist; setze ich aber nur die halben Töne im 2ten und 7ten Grad, und gehe sonst in ganzen Tönen herunter, so wird die Tertie, Sexte und Septime eben hieburch klein, und das Systema richtig nach dem Muster *a moll* eingerichtet stehen.

Wie *g moll* §. 17. Nun wollen wir auch ein paar Ton=Arten zur Probe nach
nach *a moll* *a moll* einrichten, es mag das gebräuchliche *g moll* seyn. Die uneinge-
durch *bb* ein- richtete Ton-Folge von *G* zu *g* ist:

$G^1A, A^2H, H^3c, c^4d, d^5e, e^6f, f^7g.$

Hier sind die beyden halben Töne im 2ten und 5ten Grad, die aber nach §. 14. im 2ten und 5ten Grad seyn sollten. Um nun den zwayten Grad, wie es seyn muß, zum halben Ton zu machen, so muß vor *b* ein *b* stehen, so wird *AB* der erste halbe Ton im 2ten Grad. Eben so verfähret man mit dem 5ten Grad, der ein ganzer Ton, nemlich *d^e*, ist; hier muß wiederum vor *e* ein *b* stehen, so kommt der andere halbe Ton im 5ten Grad, *d^eer*; wäre also die Scala von *G moll*

$G \overset{1}{\curvearrowright} A \overset{2}{\curvearrowright} B \overset{3}{\curvearrowright} c \overset{4}{\curvearrowright} d \overset{5}{\curvearrowright} e \overset{6}{\curvearrowright} f \overset{7}{\curvearrowright} g.$
Sem. Sem.

der Ton-Leiter von *A moll*, nemlich

$A^1 \curvearrowright H^2 \bigcirc c^3 \curvearrowright d^4 \curvearrowright e^5 \bigcirc f^6 \curvearrowright g^7 a.$
Sem. Sem.

ganz ähnlich, und also recht eingerichtet.

§. 18. Wir nehmen nun auch *H moll* vor, und sehen, was dabey zu thun vorfallen wird; die uneingerichtete Ton-Folge von *H* zu *b* ist:

$H \overset{1}{\circ} c, c \overset{2}{\circ} d, d \overset{3}{\circ} e, e \overset{4}{\circ} f, f \overset{5}{\circ} g, g \overset{6}{\circ} a, a \overset{7}{\circ} b.$
Sem. Sem.

Wie *b moll*
nach *a moll*
durch * *
eingerichtet.

Hier kommen die beyden halben Töne im 1ten und 4ten Grad, die aber im 2ten und 5ten Grad liegen sollen; derowegen muß der erste Grad zum ganzen Ton gemacht werden, nemlich vor *c* muß ein * stehen, so wird es *cis*. *H cis* ist ein ganzer Ton; und weil nun eben hiedurch *c* zu *cis* geworden, so bestehet nun der 2te Grad *cis d* aus einem halben Tone. Ferner lag der andere halbe Ton allhier im 4ten Grad, also einen Grad zu frühe, darum muß auch dieser 4te Grad zu einem ganzen Ton gemacht werden, und also auch vor *f* ein * stehen, so wird der 4te Grad *e fis*, ein ganzer Ton, und der 5te Grad *fis g* ist der andere halbe Ton. Hat also *b moll* der Creuze, so wie *g moll* der Been, zur Einrichtung des Systematis nöthig gehabt. Die eingerichtete Scala von *b moll* ist also diese:

$H \overset{1}{\circ} cis, cis \overset{2}{\circ} d, d \overset{3}{\circ} e, e \overset{4}{\circ} fis, fis \overset{5}{\circ} g, g \overset{6}{\circ} a, a \overset{7}{\circ} b.$
Sem. Sem.

§. 19. Wir sehen also hieraus, daß die moll-Töne sowol, als dur-Töne, nach bewandten Umständen, beyderley Versetzungs-Zeichen, nemlich der Creuze und Been bedürfen, und daß die Ton-Art, welche Been in der Vorzeichnung hat, nicht immer die weiche Ton-Art oder moll ist, eben so wenig wie die Vorzeichnung der Creuze platterdings eine harte Ton-Art, oder dur anzeigen sollte; wie etwa unverständige Land-Organisten ihren Lehrlingen weiß gemacht. Ferner merken wir noch hierbey an, daß beyderley Versetzungs-Zeichen zugleich in Einer Ton-Art zur Einrichtung der Ton-Leiter, nie gebraucht werden: so bald man also, gleich bey Einrichtung des ersten halben Tones siehet, daß ein * zur Einrichtung nöthig ist, so folget, daß die Einrichtung dieser Ton-Art, sie mag nun moll oder dur seyn, der Creuze bedarf; findet man ein *b* hiezu nöthig, so bleibt das *b* auch in der ganzen Einrichtung der Ton-Leiter.

Die *b b* ma-
chen nicht im-
mer eine wei-
che, und die
* * nicht im-
mer eine harte
Ton-Art.

§. 20. Man merke, daß iederzeit eine harte und eine weiche Ton-Art gleiche Vorzeichnung haben, als: *c dur* und *a moll* haben weder Creuze noch Been; *g dur* und *e moll* haben beyde ein * nemlich vor *f*; *f dur* und *d moll* haben vor *b* ein *b*. *D dur* und *H moll* haben zwey Creuze, nemlich vor *f* und *c*; *b dur* und *g moll* haben zwey Been, nemlich vor *b* und *e*, und so weiter. Wer nun weiß, wie *g dur* gezeichnet wird,

Wie immer
eine harte und
weiche Ton-
Art gleiche
Vorzeichnung
hat.

wird, der kan eben daraus gleich die Vorzeichnung von *e moll* auch errathen, nemlich eben wie *g dur*; ein * vor *f*. Der *moll*-Ton, der mit dem *dur*-Ton einerley Vorzeichnung hat, liegt eine Tertia minor tiefer, als der *dur*-Ton, so wie *A* eine Tertia minor tiefer liegt, als *c*. Wenn nun bekant ist, daß *A dur* in seiner Vorzeichnung 3 Creuze hat, nemlich *fis*, *cis*, *gis*, der gehe von *A* eine Tertia minor herunter (die Tertia minor ist im 1sten Theil des Clav. Spiel. p. 176. deutlich erklärt, und wie sie von der Tertia major zu unterscheiden, hinlängliche Anweisung gegeben; das 7te Capitel dieses Abschnitts wird solches wiederholen, ob gleich nicht in einerley Worten) so findet er *Fis*; hat also *Fis moll* mit *A dur* einerley Vorzeichnung; und so auch umgekehrt, wenn die Vorzeichnung eines moll-Tones bekant ist, als z. E. daß *G moll* vor *b* und *e* ein *b* hat, oder daß in *G moll b* und *es* (oder *dis*) ist, der gehe eine Tertia minor heraus, so findet er den *dur*-Ton, hier ist es *B*, welcher mit seinem schon bekanten moll-Tone eine gleiche Vorzeichnung hat, denn *B dur* hat eben die Vorzeichnung, die *G moll* hat. Wer *c moll* in seiner Vorzeichnung kennet, der weiß auch, wie *es dur* vorzuzeichnen: wer da weiß, daß *f moll* vier Beenen, nemlich vor *b*, *e*, *a* und *d* nöthig hat, nemlich *b*, *es*, *as* und *des*, der kan gewiß seyn, daß *as dur* eben die Beenen bedarf. Oft hat der Ton selbst, woraus ein Stück soll gespielt werden, schon ein * oder *b* nöthig: hieraus kan ich nun gleich schliessen, ob ich in der Vorzeichnung Creuze oder Beenen nöthig habe, z. E. *dis* entsteht, wenn vor *d* ein * gesetzt wird, *es* aber heißt es, wenn vor *e* ein *b* steht: wer nun *dis dur* einrichten will, muß sich der Creuze bedienen, weil *d* durch ein * zu *dis* gemacht worden ist, *es dur* bedarf aber der Beenen, weil das *e* durch ein *b* zu *es* gemacht ist. Es ist zwar *dis dur* und *es dur* auf unserm Claviere einerley, allein in der Vorzeichnung und in Ansehung der Noten-Stelle sind sie sehr unterschieden. Nun aber erwähnt man lieber diejenige Art der Vorzeichnung, wozu die wenigsten Creuze oder Beenen erfordert werden; als wenn ich das eigentlich so genannte *dis dur* vor *d* ein *, mit Creuze wolte zeichnen, so kämen so gar 2 Doppel-Creuze darin vor, als:

Oft hat der Ton selbst, daraus ein Stück ist, ein *b* oder * nöthig.

dis dur und *es dur* sind unterschieden.

dis dur hat * * ist aber nicht gebräuchlich.



es dur hat *b b*, *Es dur*, vor *e* ein *b*, bedarf nur drey Versetzungs-Zeichen oder Beenen; und ist sehr gebräuchlich. deswegen ist es eigentlich *es dur*, wenn von *dis dur* geredet wird. Ich erinnere mich nicht ein Stück aus *dis dur*, nemlich mit Creuze gezeichnet,

net, gesehen zu haben. Die Scala von *es dur* mag gleich hiebey stehen, um den Unterschied einzusehen:



§. 21. Dis wäre genug von der Scala diatonica der moll-Töne im Heruntergehen. Nun müssen wir uns bey den moll-Tönen noch merken, daß sie anders herauf als herunter gehen. Es ist der Unterschied aber so gar groß nicht. Wir haben Cap. I. §. 24 und 28 bey der Beschreibung des General-Basses gehöret: daß der General-Bass eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft wäre; hier finden wir nun eine Regel, die aus der Composition entlehnet ist, nemlich: Man muß das Semitonium unter demjenigen modo maiori und minori hören lassen, woraus man spielt. Dis heißt so viel: in *a moll* lasse ich *gis* und nicht *g*, in *d moll* lasse ich *cis* und nicht *c* hören; bey *g dur* lasse ich *fis* und nicht *f* hören, und so weiter von allen dur- und moll-Tönen. Das so genannte Semitonium unterwärts ist nichts anders, als der halbe Ton, der vor dem Ton, daraus gespielt wird, liegt; (als das Semitonium unterwärts von *c* ist *b*, von *d* ist *cis*, von *e* ist *dis* und so weiter;) oder die Septima maior. In den *dur*-Tönen nun, ist dieses Semitonium unterwärts, oder Septima maior, in der Scala selbst schon befindlich, und im Systemare gezeichnet, durch ein erhöhendes Creuz; denn dis ist eben der andere halbe Ton, der in den *dur*-Tönen natürlich im 7ten Grad liegen muß. In den *moll*-Tönen aber wird dieses Semitonium unterwärts nur im Heraufgehen gebraucht, und deswegen auch im Systemare nicht eingerichtet, sondern, so oft es mitten im Stücke vorkommt und nöthig ist, wird ein * vor dieser Note gesetzt, die das Semitonium unterwärts ausmacht. Sonsten müßte *g moll* nicht nur vor *b* und *e* ein *b*, sondern auch vor *f* ein * haben, und alsdenn wäre die Vorzeichnung noch schwerer zu behalten, sonderlich vor Anfänger, und wäre wider §. 19. Deswegen hat man dem *a moll* auch kein * vor *g* vorzusetzen, obgleich das Systemare sonst weder Creuze noch Bezeichnungen; dis würde die natürliche Scalam diatonicam verderben, und Confusion verursachen.

Wie die moll-Töne im Heraufgehen,

das Semitonium unterwärts müssen hören lassen,

nemlich die Septima maior.

Warum das Semitonium in den moll-Tönen nicht auch vorgezeichnet wird.

§. 22. Dis gibt nun die im ersten Theil meines Clavier-Spielers p. 113 versprochene Erläuterung, warum daselbst bey dem Liede: Es kömmt viel ein Christ zu seyn &c. welches aus *a moll* ist, in der Vorzeichnung nicht vor *g* ein * gesetzt worden, da es doch im Liede selbst so oft vorkommt. Wenn die moll-Töne nur bis zur Quinte herauf oder herunter kommen, so ge-

schicht das
Herunterge-
hen eben so,
wie das Her-
aufgehen.

Kommt. Es ist nun schon hinlänglich gezeigt, wie *a moll* das *gis* nur im Heraufgehen hören läßt, und wie im Heruntergehen *g* statt hat, und daß die Vorgeichnung der moll-Töne nach der Art herunter zu gehen, geschieht. Nun finden wir auch in bemeldtem Liede, daß das *gis* im *Heraufgehen* angebracht, indem ja *a* drauf folget. Man beliebe dieses Lied 1. c selbst nachzuschlagen. Es ist zwar wahr, daß im *Bas* nach dem *gis* dreyimal das *e* folget, allein nicht zu gedenken, daß das *gis* statt *e* hätte stehen bleiben können, so gibts hier noch eine Neben-Regel, nemlich: daß man in den moll-Tönen, wenn sie nur bis zur Quinte, als hier das *e* eine Quinte zu *A* ist, gehen, alsdenn oft auch *gis* statt *g* gebrauchet, welches in dem 1sten Capitel dieses Abschnittes mit mehrerem gezeigt wird, weil es hier zu früh gewesen wäre. Gehet man aber in den moll-Tönen tiefer als in die Quinte, so gehet man, ohne *gis*, recht nach der Vorgeichnung herunter. Was hier von *A moll* gesagt worden, gilt auch von allen andern moll-Tönen.

Die moll-
Töne haben
im Heraufge-
hen auch Sex-
tam maio-
rem.

Die Secunda
superflua ver-
ursacht einen
ungeschickten
Gang.

§. 23. Aber, möchte jemand nicht unbillig sagen, vom *gis* in *A moll*, als welches das Semitonium unterwärts in *A moll* ist, habe nun schon gehört; warum nimt man aber auch das *fis* im *Heraufgehen* in *a moll*, denn ich soll in *A moll* ja durch *fis* und *gis* statt *f* und *g* gehen? Antwort: Würde ich in *A moll* (dis *A moll* wird hier als das Muster aller moll-Töne nur zum Exempel angeführet, es gilt, wie eben gesagt, von allen moll-Tönen) also heraufgehen: *A H c d e f gis a*. so wäre *f gis* ein gar zu grosser ganzer Ton, welcher lateinisch *Secunda superflua* genannt wird, und eine harte Dissonanz ist; weil nun die natürliche Scala, oder Scala diatonica aus lauter Consonanzen (von Con- und Dissonanzen werden wir bald mehr hören) bestehen muß, vide §. 15. so hat man im Heraufgehen der moll-Töne den andern halben Ton, um des Wohlklangs willen, lieber im 7ten als im 8ten Grad anbringen wollen. Es ist dieser Gang, *e f gis a*, der menschlichen Stimme auch beschwerlich und etwas unnatürlich, deswegen hat das *f*, bloß wegen des drauf folgenden *gis*, auch ein * annehmen müssen, damit die Scala in lauter ganzen und halben Tönen fortgehen möchte; wo also das Semitonium unterwärts im Heraufgehen gemacht wird, da muß auch die Sexta maior, als welche einen ordentlichen ganzen Ton tiefer als die Septima maior, oder das Semitonium unterwärts, ist gleichsam par Compagnie und um des Wohlklangs willen gebrauchet worden. Und diß unterschiedene Herauf- und Heruntergehen habe in der Abbildung der Scala der moll-Töne auch anzeigen wollen, daher es denn gekommen, daß die 6te und 7te Stufe der

der Leiter ist zerbrochen worden. Kurz, im Heruntergehen braucht man bey *a moll* gar kein so genanntes Semitonium, im Herausgehen aber nimt man *fis* und *gis*.

§. 24. Man findet in der Vorzeichnung der *moll*-Töne zuweilen, daß der andere halbe Ton im 6ten Grad gelassen worden, da er doch in 5ten Grad hätte gebracht werden müssen; oder daß die *Sexta minor*, die doch zu den *moll*-Tönen so wesentlich als die Tertia gehört, nicht eingerichtet ist, als z. E. man findet *g moll* nur mit Einem *b* vor *b*, da doch vor *e* auch ein *b* stehen muß, nach §. 16. Und daß in *D moll*, welches doch vor *b* ein *b* haben muß, gar kein *b* vorgezeichnet ist. Dis ist aber eine unrichtige Bezeichnung der Ton-Arten. Ich habe im ersten Theil des Clav. Spiel. dem Liede: Ach Gott vom Himmel sieh darein 2c. p. 68. in der Vorzeichnung nur vor *b* ein *b* gegeben; da es doch, weil es aus *G moll* (in dessen Quinte *d* es zwar schliesset) ist, vor *e* auch hätte ein *b* haben müssen; dis aber ist mit Fleiß deswegen von mir geschehen, damit ich in den ersten 6 Liedern einen Anfänger nicht mit zu vielen Beem beschweren möchte; denn weil im Paß dis *b* vor *e* nur zweymal vorkam; so hielt es das mal vor rathsamer, das *b* vor dem *e* im Liede selbst zu setzen. Darum ist es gut, daß einer selbst gelernt, wie die Vorzeichnung müsse beschaffen seyn; wie groß der Nutzen davon, sonderlich bey ungewöhnlichen Ton-Arten, ist, wird er hernach am besten erfahren.

Unrichtige Bezeichnung der *moll*-Töne trifft man zuweilen an in *d moll*, *g moll* etc.
Man muß das System selbst einrichten lernen.

§. 25. Aniezo wollen wir die Scalas oder Ton-Folge aller *moll*-Töne, mit ihren Vorzeichnungen, sowol im Systemate, als auch vor einer jeden Note selbst, in Noten aussetzen, so wie §. 9. bey den dur-Tönen geschehen. Weil die Vorzeichnung nach der Art des Heruntergehens geschehen muß, so habe allhier auch das Heruntergehen erwählet. Und ist deswegen der zuerst gezeichnete halbe Ton der andere, und der letzte der erste halbe Ton; dis verursacht das erwählte Heruntergehen der Töne, und wird nicht leicht irrend machen. Unter diesen 12 *moll*-Tönen sind 4 sehr gebräuchlich, als: *a moll*, *e moll*, *d moll* und *g moll*, die übrigen 8 sind schon fremder, nemlich: *b moll*, *c moll*, *f moll*, *fis moll*, *gis moll*, *cis moll*, *b moll*, *es* (oder *dis*) *moll*. Doch ist auch nöthig, sonderlich *b moll*, *c moll*, *f moll* und *fis moll* zu kennen. Die letzteren viere aber sind ungleich fremder, ja kommen sehr selten vor.

Scala aller 12 *moll*-Töne in Noten.

30 I. Abschn. Cap. II. Von der Scala diatonica (§. 25.)

Anderer halbe Ton.

Erster halbe Ton.

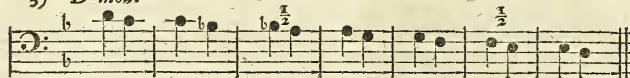
1) A moll.



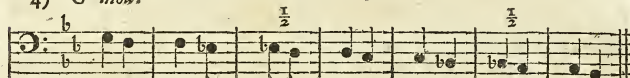
2) E moll.



3) D moll.



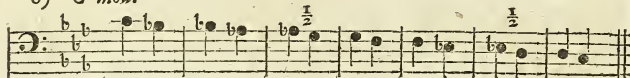
4) G moll.



5) H moll.



6) C moll.



7) F moll.



8) Fis moll.



9) Gis moll.



10) Cis

10) *Cis moll.*11) *B moll.*12) *Es moll.*

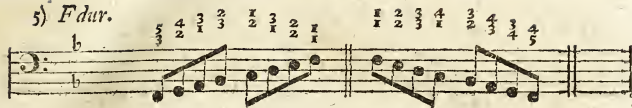
Ich will nicht hoffen, daß einem Lehrbegierigen dieses Capitel zu lang gerathen (einem Music-Verständigen wäre alles ungleich kürzer zu sagen und anzuzeigen) und daß ihn die aufmerktsame Durchlesung desselben gereuen sollte; mit nichten. Der General-Baß kan nicht gleich in die Ohren klingen, es muß erst etwas Wissenschaft und Erkenntniß davon im Kopfe seyn. Noch eins.

§. 26. Wer nichts, als nach dem General-Baß spielen wolte, der würde gar bald nicht nur die rechte Fingersezung, sondern auch die Fertigkeit in der rechten Hand merklich verlieren, und etwas steifes in derselben erlangen; dahero einem Liebhaber des Claviers anzurathen, bey Uebung des General-Basses seine Hand-Sachen nicht an die Seite zu legen, sondern er muß sie zugleich dabey üben, damit sonderlich die rechte Hand nicht unvermerkt etwas von ihrer schon erlangten Geschicklichkeit verliere.

§. 27. Zum Schluß dieses Capitels wollen wir die Scalam diatonicam aller dur- und moll-Töne noch einmal in Noten, und zwar im Herauf- und Heruntergehen hersehen, und die Finger durch Zahlen darüber schreiben, damit man nicht allein eine Fertigkeit in der linken Hand im Herauf- und Heruntergehen einer Octave erlange, sondern auch, damit einem die Scala aller dur und moll-Töne nach der Vorzeichnung (welche anhero nur hinter dem Baß-Schlüssel stehet) und nach dem Gehör wohl bekannt werde. Die Fingersezung, ist die berühmte Bachische, weil wol keine bessere wird erdacht werden. Wo zwey oder drey Reihen Zahlen über einander stehen, das zeigt an, daß daselbst zwey oder dreyerley Arten Fingersezung statt haben. Man übe sich vor allen Dingen, das Untersezen (welches allein bey dem Heruntergehen vorkommt) und das

Beym Gen.
Baß sind die
Hand Sa-
chen nicht zu
versäumen.

Scala aller
Ton-Arten, in
Noten, und
welche Finger-
sezung da die
beste ist im
Herauf und
Herunterg-
hen.

5) *F dur.*6) *D moll.*7) *B dur.*8) *G moll.*9) *D dur.*10) *H moll.*11) *A dur.*12) *Fis moll.*

Wiedeb. Gen. Bass.

C

13) *E dur.*

34 I. Abschnitt. Cap. II. Von der Scala diatonica (§. 27.)

13) *E dur.* 5 4 3 2 1 3 2 1 1 2 3 1 2 3 4 5

14) *Cis moll.* 3 2 1 4 3 2 1 2 2 1 2 3 4 1 2 3

15) *H dur.* 4 3 2 1 4 3 2 1 1 2 3 4 1 2 3 4

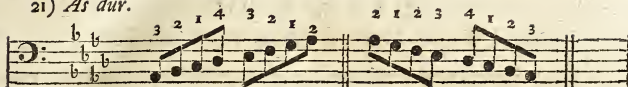
16) *Gis moll.* 3 2 1 4 3 2 1 2 2 3 1 2 3 1 2 3

17) *Fis dur.* 4 3 2 1 3 2 1 2 2 1 2 3 1 2 3 4

18) *Es moll.* 2 1 4 3 2 1 3 2 2 3 1 2 3 4 1 2

19) *Des (oder Cis) dur.* 3 2 1 4 3 2 1 2 2 1 2 3 4 1 2 3

20) *B moll.* 2 1 4 3 2 1 4 3 2 2 3 4 1 2 3 1 2

21) *As dur.*22) *F moll.*23) *Es dur.*24) *C moll.*

§. 28. Es ist noch kürzlich, nur mit Einem Worte, anzuzeigen, daß unsere Scala oder Ton-Leiter eben das ist, was man in verschiedenen musicalischen Lehr-Büchern Genus musicum oder ein Klang-Geschlecht nennet. Weil nun das Genus musicum (oder musicalische Geschlecht oder Art) dreyerley ist, nemlich das Genus diatonicum, chromaticum und enharmonicum, so ist unsere Scala auch dreyerley, nemlich diatonica, chromatica und enharmonica. Vonon aber im zweyten Abschnitt ein mehrers. Man mache sich nur unsere Scalam diatonicam bekant (die andern haben noch ein wenig Zeit), denn es ist eine grosse und sehr schädliche Unwissenheit auch selbst bey Choral-Spielen, wenn man die Scalam oder die natürliche regelmässige Ton-Folge oder Ton-Leiter des Tones, daraus ein Lied gespielt wird, oder darin es ausweicht, nicht versteht. Alles nun, was wir hier in diesem Capitel geschrieben, kan und muß nicht nur Einmal zu Anfangs, sondern auch alsdenn, wenn man aus dem folgenden Unterricht schon ein Lied mit dem General-Baß zu spielen gelernt, aufs neue wieder nachgelesen werden; da man denn erst den grösssten Nutzen darin finden wird. Nun gehen wir weiter, und da kommt uns denn zu zeigen vor: was die musicalischen Intervalla sind und anzeigen.

Scala und Genus musicum ist einerley.

Drey Genera musica.

Man muß die Scalam seiner Ton-Art wohl verstehen.

Recommendation dieses Capitels.

CAP V T III.

Von den musicalischen Intervallen überhaupt.

Vom zwey-
stimmigen
Spielen oder
Singen eines
Liedes, wie sol-
ches g. sch. h.

und nicht ge-
schehe.

Nutzen des
Orgelspiels
in einer Ge-
meine.

Vom vier-
stimmigen
Spielen.

Der Discant
ist die Ober-
und der Bass
die Funda-
ment-Stim-
me.

Mittel-Stim-
men sind

§. 1. Aniezo wollen wir von den Intervallen und von dem, was zur Spielung eines Liedes nach dem General-Bass gehöret, etwas wenig-
ges überhau-
pt sagen, weil doch dieser Abschnitt hauptsächlich den Choral-
Spielern gewidmet ist. Im ersten Theil meines Clavier-Spielers ist
weitläufig gezeiget worden, wie man ein Lied mit Bass und Discant
spielen soll. Hier hat der Discant bloß die Melodie hören lassen, und
der dazu gesetzte Bass harmoniret dazu, daß hiesse nun zweystimmig
spielen: so, wie nun ein Lied auf einem Clavier, Clavicymbel oder Orgel
mit Bass und Discant kan gespielt werden; so können auch zwey Perso-
nen, die die Singe-Kunst verstehen, solche Lieder singen, da denn die
eine die Melodie oder die Discant-Noten, die andere aber die dazu gesetzte
Bass-Noten dazu singet; ein solches zweystimmiges Singen, oder wenn
iemand zur Melodie den Bass singen kan, klingen nun lieblich, und ist
angenehm zu hören. Es heist aber nicht, den Bass zu einer Melodie sin-
gen, wenn etwa einer grob oder tief, und der andere etwa dieselbe Melo-
die fein oder hoch singe, wie man in den Kirchen allerley Stimmen, gro-
be und feine, höret. Nein, es muß die Bass = Stimme die Melodie
nicht mit singen, sondern sie muß nach der Kunst eingerichtet werden,
so, wie bey dem Clavier-Spielen der Bass nicht gleiche Noten mit dem Dis-
cant oder der Melodie hat. Weil nun wenige in den Kirchen die Ge-
schicklichkeit haben, oder die Kunst verstehen, den Bass zu einer Melodie
zu singen, welches aber der Melodie eine herrliche und anmuthige Stütze
und Zierde gibt; so vertritt die Orgel die Stelle desselben, und der Or-
ganist spielt den Bass mit seiner linken Hand, oder mit den Füßen auf
dem Pedal. Dis wird nun auch eine Harmonie, aber nur eine zwey-
stimmige Harmonie, genannt.

§. 2. Weil aber in der Music mehr als zwey Töne, wenn sie zu-
sammen angeschlagen werden, unter einander lieblich klingen; so wird
allhier nun weiter gelehret werden, wie man zum Discant und Bass noch
zwey Stimmen erfinden soll, welche Mittel = Stimmen genant werden.
Denn der Discant, worin die Melodie gehöret wird, heist und bleibt
die Ober = Stimme, und der Bass ist immer die tiefste oder Funda-
ment = Stimme, wie das Wort Bass oder Basis es auch anzeiget, da-
her wird auch der Bass das Fundament oder die Grund = Stimme ge-
nennet, weil nicht allein die oberste Stimme damit harmoniren muß, son-
dern weil die Mittel-Stimmen auch darnach gemacht, erfunden und ein-
gerichtet werden müssen. Mittel = Stimmen heißen also die beyden
Stimmen,

Stimmen, welche bey einem Choral noch zwischen dem Bass und Discant erfunden werden müssen. Solche Mittel-Stimmen nun werden nicht allein auf dem Clavier oder auf der Orgel gespielt, sondern sie können auch gesungen werden; und heisset diejenige Stimme, die dem Discant am nächsten: die Alt-Stimme, der Alt; und die, welche dem Bass näher kommt, die Tenor-Stimme, der Tenor. Wenn nun diese vier Singsstimmen, Discant, Alt, Tenor und Bass, sich bey einem Liede zugleich in lieblicher Harmonie kunstmässig, selbst mit einiger Beobachtung des Tactes, hören lassen; so ist solches ein Chor-mässiges Absingen eines Liedes, welches einem Kunstlerfahnen, ja einem ieden Liebhaber der Music, besonders gefällt und rühret. Weil aber nicht alle, die sich für Sängers ausgeben, solches Singen nach der Kunst gelernt haben; so tritt wieder der Organist mit seiner vollstimmigen und weit erschallenden Orgel die Stelle dieser künstlichen Sängers, und machet die Mittel-Stimmen, Alt und Tenor, wie auch den Bass, auf seiner Orgel. Es wird aber alles von ihm so eingerichtet, daß darin nichts unnatürliches oder etwas, das eine Menschen-Stimme nicht bequem sollte hervorbringen oder singen können, vorkommt. Dis hat verursacht, daß man bey Einrichtung der Mittel-Stimmen gewisse ungeschickte Gänge oder eine gewisse schwer zu singende Ton-Folge, vermeiden muß, davon hernach etwas wird erwähnt werden.

§. 3. Wir haben schon im ersten Capitel gesehen, daß der General-Bass, auch selbst bey Liedern, mit Ziffern oder Zahlen zu thun habe. Diese über den Bass-Noten stehende Zahlen zeigen nun nichts anders an, als daß sie einem gleichsam sagen, wie bey Liedern die zwei Mittel-Stimmen heißen sollen, oder die wie vielften Töne (NB. von der Bass-Note an gerechnet) man noch zu der ausgeschriebenen Discant-Note nehmen soll: oder, was das vor zwey Töne sind, welche nebst der Discant-Note (als welche oberste Stimme im kleinen oder in einem andern hiezu jedesmahl am bequemsten Finger genommen wird,) zur Bass-Note noch harmoniren, und wie also, nach Anleitung der Ziffern, eine vierstimmige Harmonie zu erfinden ist. Man hat also nicht nöthig, sich den General-Bass so schwer vorzustellen. Es ist alles ganz natürlich und leicht zu erlernen, sonderlich was davon bey Spielung eines Liedes zu wissen nöthig ist.

§. 4. Nun ist schon aus dem ersten Theil meines Clavier-Spielers bekannt, was ein reiner Accord sey, oder wie der 2te und 3te Ton (von der Bass-Note an gerechnet) zur Bass-Note lieblich harmonire, und wie, wenn die rechte Hand hiezu noch die Octave nimt, man alsdenn drey Töne in der rechten Hand erfunden habe, welche zu der Bass-Note die voll-

Die Intervalla müssen vom Grund-Ton abgerechnet werden.

vollkommenste Harmonie ausmachen, wenn sie zugleich zum Gehör gebracht werden. Man besehe die pag. 17. abgebildete Ton-Leiter, oder Scalam diatonicam der dur-Töne, wo in dieser vierfachen Leiter die unterste Stufe *c* heisset und die Zahl 1 vor sich hat. Dieser Ton *c* wird hier als der Grund-Ton angesehen: wolte ich nun zu *c* einen reinen Accord machen, so sähe ich nur die Töne an, bey welchen die Ziffern 8, 5 und 3 stehen, so finde ich *c g e*, dis ist nun ein reiner Accord zu *c*, der aus der 3, 5 und 8 bestehet. Wie nun bey unserer Leiter der Grund-Ton *c* die Zahl 1 führet (denn gleichwie alle Zahlen die Zahl 1 zum Grunde haben und daraus erwachsen, so werden auch alle so genante Intervalla vom Grund-Ton an gerechnet, und weisen uns bey Abzählung derselben immer dahin) so wird der Ton, der um einen Grad oder Stufe höher liegt, und *d* heisset, mit der 2 bezeichnet, und die dritte Stufe mit einer 3, die vierte mit einer 4, die fünfte mit einer 5 und so weiter, bemerkt. Besteht also ein reiner Accord, oder die Trias harmonica aucta. (die mit der Octave vermehrte Trias) aus dem Ton, der der dritte, fünfte und achte Ton von meiner Baß-Note ist.

In Liedern findet man nicht lauter reine Accorde,

§. 5. Man hätte gar keine andere Ziffern nöthig, als 3, 5, 8, wenn alle Lieder also gesetzt wären, daß die Griffe aus lauter reinen Accorden bestünden; wie aus den 6 leßtern Liedern des ersten Theils zu sehen, welche daselbst mit Gleiß so gesetzt sind, daß lauter reine Accorde darin vorkommen solten. Dis wäre nun zwar bald gelernet, ja, wer ein gutes musicalisches Gehör hätte, der würde bey weniger Unterweisung geschwinde hiemit fertig werden. Doch würde ihm sein Spielen auch bald zum Eckel werden, sonderlich wenn er eben dieselben Lieder von einem andern mit einer lieblichen Abwechslung der Harmonie nach der Kunst würde spielen hören; gewiß, er würde bald eine Lust zu dieser Art zu spielen bekommen. Denn so lieblich und vollkommen ein reiner Accord auch immer seyn mag, so wird er doch, ohne Abwechslung und Zwischenmischung anderer Griffe, die zwar in sich selbst so vollkommen nicht sind, aber doch der Music und allem Spielen den rechten Wohlgeschmack geben, und folglich das Gehör für allen Eckel an einem reinen Accord bewahren müssen, vieles von seiner Anmuth verlieren. Dahero man denn auch lernen muß, wie die Zusammensetzung der übrigen Töne, die eben keinen reinen Accord ausmachen, von Musieverständigen erfunden worden: hier gibts nun allerley Veränderungen, Versetzungen, Verwechslungen und Vertauschungen eines dreystimmigen Griffs, welche aber doch zuletzt wieder in einen reinen Accord verwandelt werden müssen.

Wie die gebräuchlichsten Griffe eine

§. 6. Diese Griffe sind nun mancherley: oft ist nur Ein Ton, bald sind zwey, bald alle drey Töne eines reinen Accords verändert worden. Denn

Denn weil zum reinen Accord die 3, 5 und 8 gehöret, so hat man statt der 5 die 6 genommen, und 3 und 8 beybehalten, daher ist der **Sexten=Griff** entstanden: statt der 3 hat man die 4 genommen, und behielt 5 und 8 dazu, daher kam der **Quarten=Griff**: statt der 8 hat man die 9 oder die kleine 7 (was dis bedeute, wird bald gezeigt werden) genommen, und vom Accord die 3 und 5 behalten, daher ist der **Nonen=** und **Septimen=Griff** entstanden. Bald hat man zwey Ziffern zugleich verändert, als: man hat an statt der 3 die 4, und statt der 5 die 6 genommen, und die Octave nur beybehalten, daher der Griff 4 entstanden. Ja man hat so gar alle Töne eines reinen Accords um Einen Grad erniedriget, da denn aus der 3 eine 2, aus der 5 eine 4, und aus der 8 eine grosse 7 geworden, daher der Griff $\frac{7}{2}$ entstanden; doch diese grosse und generale Abweichung vom reinen Accord wird gleichsam bald bedauret, indem nach diesem Griffe der reine Accord bald wieder gemacht werden muß; ja was noch mehr ist, so hat man angefangen, seinen reinen Accord in der rechten Hand beyzubehalten, und hat die linke Hand einen Ton höher oder tiefer gehen lassen, hernach aber, weil sich eine starke Disharmonie darin hören ließ, entweder seinen Grund-Ton gleich wieder genommen, oder die rechte Hand durch Veränderung einer oder zweyer Töne zum neuen Bass harmonirend gemacht.

kleine oder größere Abweichung vom reinen Accord sind,

und wieder zum reinen Accord hingehen.

3. E. der Accord zu c ist $\frac{7}{2}$, behält nun die rechte Hand diesen Accord, und die linke Hand nimmt statt c das H dazu, und man zählet alsdenn die Töne der rechten Hand $\frac{7}{2}$ zu dem neu-erwählten Grund-Tone H ab, so ist $\frac{7}{2}$ der 2te, g der 6te, und e der 4te Ton, von H an gerechnet, und wäre der Griff $\frac{7}{2}$. Dis klingt nun zwar hart zu H, aber desto angenehmer ist es zu hören, wenn nach dieser Abweichung der vorige Grund-Ton c wieder dazu angeschlagen, oder der folgende Ton A mit einem reinen Accord gemacht wird.

§. 7. Hierin habe nur überhaupt zeigen wollen, daß es in der Mus. Es gibt also sie viel mehrere Zusammensetzungen verschiedener Töne gibt, als die Zusammensetzung der 3, 5, 8, oder eines reinen Accords. Die Zahlen, welche selbst über dem Bass einer Lieder-Melodie stehen, da man ja oft eine 6, 7, 9, 4, 2 u. findet, zeigen solche verschiedene Griffe auch an. Weil nun die Zahlen, wie eben erwähnt worden, nichts anders anzeigen, als wie weit die Töne, welche ich in meiner rechten Hand anzuschlagen habe, von der Bass-Note, als dem Grund-Tone, als worüber auch die Ziffer steht, entfernt seyn sollen: so hat man diese Ziffern Intervalla oder Zwischen-Griffe. Was die mancherley Zahlen anzeigen, und warum sie Intervalla heißen.

schen-Räume genennet. Daß aber die Intervalla verschieden, erhellet aus unserer Leiter pag. 17, da man siehet, daß die Stufen derselben von der ersten Stufe, als welche den Grund-Ton hat, auf verschiedene Weise entfernt sind, als da ist z. E. die 6te Stufe von der ersten ja weiter entfernt, als die 3te. Dis melde nur, um zu zeigen, warum man die Ziffern Intervalla genennet; es ist zwar noch eine andere Ursache da, warum sie Intervalla heißen, dabey wir uns aber nicht aufhalten wollen, weil sie nicht hieher gehört. Man lerne hieraus nur, daß das Wort Intervallum einen Ton anzeigt, der von seinem Grund-Ton etwas, viel oder wenig, entfernt ist, und daß diese Intervalla durch Zahlen über die Bass-Noten geschrieben werden.

Die gebräuchliche Intervalla mit ihrer lateinischen Benennung.

§. 8. Solche Intervalla sind, wie uns unsere Leiter auch zeigt, (denn die hat so viel Stufen, als Intervalla im General-Bass gebräuchlich sind) 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. Sie werden gewöhnlicher massen lateinisch ausgedrückt, nemlich also: 1 heißt Prima, (welches aber nicht viel gebräuchlich zu sagen) oder Unisonus, 2 Secunda, 3 Tertia, 4 Quarta, 5 Quinta, 6 Sexta, 7 Septima, 8 Octava, und endlich 9 Nona. Wer kein Latein verstehet, der muß sich diese Benennung der Intervallen wohl merken, und so viel Latein lernen, daß er wisse, daß eine Quarta eine 4, eine Septima eine 7 u. bedeute. Man findet zuweilen auch 10 Decima, 11 Vndecima, und 12 Duodecima. Die Decima ist eine erhöhte Tertia; die Vndecima eine erhöhte Quarte; die Duodecima eine erhöhte Quinte. In welchen Fällen solche gebraucht werden, werden wir nachhero sehen.

Von den Ziffern, die übereinander und nach einander stehen.

§. 9. Weiter merken wir hier gleich an, daß alle Zahlen, welche man übereinander stehend findet, zugleich angeschlagen werden, als z. E. 4 5 7 u. und wo Eine Note mit zwey Zahlen, nacheinander stehend, gefunden wird, so werden solche Ziffern, oder vielmehr die Töne, die durch solche Ziffern angezeigt werden, auch nacheinander angeschlagen.

Die Erkenntnis aller Intervallen ist sehr nöthig,

§. 10. Es ist einem Liebhaber des General-Basses, und der solchen gerne bald lernen wolte, vorerst nichts nöthiger zu wissen, als die Erkenntnis der Intervallen zu allen, so ganzen, als halben Tönen. Bey unserer Ton-Leiter findet man die Intervalla von *c* dabey gezeichnet, eben so nun muß ich sie gleichfalls auch von *cis*, von *d*, *dis*, *e*, *f* etc. wissen. Hierzu werde nun einem Liebhaber in den folgenden Capiteln die deutlichste Anleitung suchen zu geben.

und daß man zu den Signaturen die Neben-Ziffern wisse.

§. 11. Weil aber die rechte Hand fast durchgehends (einige wenige Fälle ausgenommen) drey Töne haben muß, und doch oft nur Eine Ziffer über der Bass-Note steht, so werde hernach auch im 17ten Capitel in einer

Tabelle

Tabelle anzeigen, welche Ziffern denn zu der übergeschriebenen Ziffer noch müssen genommen werden, als welches abermal sehr nöthig zu wissen ist.

§. 12. Je mehr Ziffern der Bass nun hat, desto schwerer ist oft der General-Bass, sonderlich, wenn einem die Intervalla zu den Tönen noch nicht recht bekannt sind. Aniezo ist es Zeit, noch eine Eintheilung der Intervallen vor uns zu nehmen, wir setzen das folgende Capitel dazu aus. Ein Liebhaber muß sich nicht verdriessen lassen, erst einige Capitel aus diesem Buche zu lesen und zu betrachten, ehe ich ihn zum Clavier führe. Je besser er nun dieses und das vorhergegangene gefaßt, ie leichter wird ihm hernach die Ausübung werden. Wer lesen lernen will, muß ja erst die Buchstaben kennen lernen; wer den General-Bass will spielen lernen, der muß erstlich die Intervalla (als die Buchstaben des General-Basses) wohl wissen und kennen, und erst einen rechten Begriff vom General-Bass und was dazu gehört, suchen zu erlangen: dann geht das Spielen hernach desto besser; und man weiß, was man machen soll, und läßt es nicht auf ein blindes Gerathewohl ankommen.

Viel Ziffern sind oft ein Zeichen eines schweren General-Basses. Nöthige Erinnerung bey der Selbst-Information aus diesem Buche.

C A P V T IV.

Von den Consonanzen und Dissonanzen überhaupt.

§. 1. Es werden nun weiter alle Intervalla in zwey Haupt-Classen eingetheilet, nemlich in Consonanzen und Dissonanzen, oder in wohlklingende und übelklingende Intervalla. Wer nur ein Lied nach dem General-Bass spielen lernen will, der hätte zwar nicht unumgänglich nöthig, diese Eintheilung der Intervallen zu wissen; ihm wäre gnug, wenn er die Intervalla kannte und wüßte, wie auch die Ziffern oder Neben-Stimmen, welche noch zu den übergeschriebenen Ziffern müssen genommen werden: diß wäre seine Haupt-Sache. Diß bleibt nun zwar auch für ihn die Haupt-Sache, allein es wäre doch eine gar zu grobe Unwissenheit, wenn einer nicht wüßte, was Consonanzen oder Dissonanzen wären, oder welche Intervalla als Consonanzen, und welche als Dissonanzen angesehen würden; da doch die Wörter: Consonans, Dissonans, consoniren und dissoniren, in der Music so oft vorkommen, und man bey Liedern nicht nur Consonanzen, sondern auch Dissonanzen gebraucht.

Alle Intervallen sind entweder Con- oder Dissonanzen.

§. 2. Hiebey möchte aber eine gleich fragen: was habe ich doch in der Music, darin doch ein beständig lieblicher Wohlklang zur Ergözung des Gehörs herrschen soll, mit Dissonanzen oder übelklingenden Tönen und Griffen zu schaffen? Antwort: Wenn in der Music keine Dissonanz mehr sollte gebraucht werden, so würde man den Wohlklang oder die Consonanzen bald so sehr gewöhnen, daß einem die Lust zur Music bald ver-

Entwurf: Was nutzen die Dissonanzen in der Music.

Antwort: sehr viel. Sie ziehen die Music.

Wiedeb. Gen. Bass.

§

gehen

Denn wenn sie
künstlich
angebracht
werden,

so sind sie dem
Salz zu ver-
gleichen.

Vom Nutzen
der Dissonan-
zen.

gehen würde, wie schon im vorhergehenden Capitel §. 5. angemerkt worden. Man findet den Gebrauch der Dissonanzen in allen musicalischen Schriften so vertheidiget und gelobet, daß hier nicht nöthig habe, desto-
gen etwas zu erwähnen. Es erfordern die Dissonanzen in ihrer Erwäh-
lung und Ausübung die grössste Kunst, dabey gibts am meisten zu bemer-
ken, damit darf einer nicht ohne Kunst und Weisheit herumspringen, sonst
würde freylich eine solche übel angebrachte Dissonanz die ganze Music
schänden und widrig machen. Die Dissonanzen sind in der Music, was
das Salz und das andere Gewürz in den Speisen ist. So, wie ein künst-
licher Mahler durch richtige Beobachtung des Schattens sein Gemälde
erhebt, und seine Abbildung der Natur ähnlich macht, so müssen die Dis-
sonanzen den Consonanzen gleichsam ihre Lieblichkeit geben und unter-
halten.

§. 3. Gar fein schreibt hierüber ein Ungenanter in einem sehr er-
baulichen Tractätlein, so anno 1754 ohne Benennung des Orts herausge-
kommen, betitelt: „Musica parabolica, oder parabolische Music, d. i.
„Erörterung etlicher Gleichnisse, die in der Music, absonderlich an der
„Trompete, befindlich, dadurch die allerwichtigsten Geheimnisse der Heil.
„Schrift denen Music-Verständigen gar deutlich abgemahlet werden.“
Es heist daselbst pag. 73:

„Gleichwie ein guter Musicus, wenn er seinen Gesang in die Ruhe
„und Einigkeit der Triados harmonicæ (d. i. eines reinen Accor-
„des) bringen will, ihn vorher (durch Dissonanzen) in eine Un-
„ruhe und Uneinigkeit einführet, auf daß hernach die Einigkeit
„und Ruhe desto anmuthiger und lieblicher werde: also hat auch
„Gott vom Anfang mit den Seinen gespielt.“ Item pag. 75:
„Drum soll ein Mensch, wenn er sich selbst oder andere muß un-
„schuldig leiden sehen, nicht darüber zaghaft und ungeduldig wer-
„den, daß er ihm selbst oder andern den Tod wünschen wolte.
„Denn es ist eben, als ob ein Mensch vor einer Music, die doch von
„einem frommen und klugen Meister mit bedachtsamer Kunst in
„die Dissonanz geführt würde, um solcher Dissonanz willen wolte
„die Ohren zustopfen und davon laufen. Du Thörichter! warte
„ein wenig, der die Music also in einen Widerklang geführt hat,
„wird sie wol wieder redimiren oder resolviren (in einen Wohl-
„klang führen), daß du Lust und Wonne hören wirst. Harre aus
„und siehe, so lange die Dissonanz schallet, in gewisser Hoffnung,
„und getraue dem Meister zu, er werde es wohl zu resolviren (in
„einen Wohlklang zu verwandeln) wissen, oder du wirst ihm gar
„wenig gefallen.“ Item p. 77: „Denn obwol die Anharmonie (der
„Uebel-

„ Uebellaut, die Dissonanz) an ihr selbst, dem Ohr nicht wohl ge-
 „ fällt, so erwecket sie doch bey einem Verständigen einen Wohlge-
 „ fallen, um der Hoffnung willen, daß er hoffet und harret, die Re-
 „ solution werde geschehen. Denn die Dissonanz machet bey einem
 „ solchen einen Hunger und Verlangen nach der Triade harmoni-
 „ ca (nach einer Consonanz oder reinen Accord). Ohne der Dis-
 „ sonanz würde unser Gehör des Guten bald satt und überdrüssig
 „ werden. So leichtfertig ist unsere Natur etc. „

Es sind also die Dissonanzen mit nichten aus der Music zu verbannen:
 denn sie machen die Consonanzen, als wohin doch zuletzt alle Dissonan-
 zen wieder führen müssen, gleichsam recht willkommen.

§. 4. Welche Intervalla sind denn nun Consonanzen, und welche sind Dissonanzen? Diese Frage hat in der gelehrten musicalischen Welt schon vielen Streit erregt. Damit wir uns aber nicht aufhalten; so wollen wir diese Frage nach der gewöhnlichsten Art beantworten, nemlich: Consonanzen sind, die Octave, Quinte, Tertze und Sexte. Dissonanzen aber sind: die Secunde, Quarte, Quinte minor, Septima und Nonna. Sonsten ist der Streit vornemlich wegen der kleinen Quarte, als aus welcher einige eine Consonanz, andere eine Dissonanz machen. Der Herr Kellner schreibt in seinem Unterricht im General-Bass pag. 68 davon kurz und gut also: „Man lässet einem jeden sein Sentiment, das „ meiste aber kommt drauf an, daß nur einer die obbesagten Intervallen, „ er mag gleich einige derselben vor Dissonanzen oder Concordanzen (so „ werden die Consonanzen auch wol genant) halten, nur recht zu gebrau- „ chen wisse. „ Hierin stimme dem Herrn Kellner gerne bey.

§. 5. Nun will ich noch ein wenig von der Consonanz und Dissonanz überhaupt reden. Es werden unsere 4 Consonanzen, nemlich die 8, 5, 3 und 6, in verschiedenen musicalischen Büchern wieder in zwey Classen eingetheilet, nemlich in vollkommene und unvollkommene. Zu den vollkommenen rechnet man die Octave und die Quinte; zu den unvollkommenen aber die Tertze und Sexte. Warum man nun aber die Octave und Quinte für vollkommene Consonanzen, und hingegen die Tertze und Sexte für unvollkommene Consonanzen hält, dazu gibt man mehr als Eine Ursache an. Wir wollen uns aber nur merken, was der berühmte Zeinichen vor Ursache angibt; weil doch die andern Ursachen ihren Grund in den mathematischen Verhältnissen der Töne unter einander haben, davon wir hier aber nichts erwähnen wollen, sondern die Liebhaber der musicalischen Gelehrsamkeit nach Mathesons, Mizlers, Sorgens und anderer Schriften verweisen. Die Octave heisset also deswegen eine vollkommene Consonanz, weil sie keiner Veränderung unterworfen ist,

Welche Inter-
 valla Conso-
 nanzen, und
 welche Disso-
 nanzen sind.

Ob die Quar-
 te eine Con-
 oder Disso-
 nanz sey.

Die Conso-
 nanzen sind
 vollkomme-
 ne und un-
 vollkomme-
 ne.

Warum die
 Octave

nemlich, sie kan nicht grösser oder kleiner gemacht werden, als sie ist, wenn sie eine ächte Repetition des Grund-Tons seyn soll; oder sie bleibet alsdenn keine Consonanz mehr, das ist, man behandelt sie nicht mehr als eine Consonanz. Daß nun aber die Intervalla grösser oder kleiner gemacht werden können, als sie von Natur in ihrer diatonischen Octave oder Scala sind, davon werden wir bald Gelegenheit haben mehr zu reden. Es heist ferner die *Quinta* auch eben deswegen vollkommen, weil sie, so lange sie eine Consonanz ist, auch keiner Veränderung unterworfen. Denn so bald die Quinte verkleinert wird, da sie denn die kleine Quinte, *Quinta minor* oder *imperfecta*, oder die falsche Quinte, *Quinta falsa* genant wird; oder, so bald sie vergrößert wird, da man sie denn *Quintam superfluum* nennet: so bald verlieret sie das Wesen und die eigentliche Art einer Consonanz, und muß als eine Dissonanz behandelt werden. Diejenige *Quinta* aber, welche für eine vollkommene Consonanz gehalten wird, und zu einem reinen Accord mit gehöret, heist die reine Quinte, *Quinta perfecta*.

und die Quinte vollkommene Consonanzen sind.

Warum die Tertz und Sexte unvollkommene Consonanzen sind.

Wie in einem Ton alle Consonanzen stehen,

Beweiset der Herr Sorge in seinem Vorigem.

§. 6. Unvollkommene Consonanzen sind die Tertz und Sexte, und dieses darum, weil sie der Veränderung unterworfen sind, d. i. grösser oder kleiner gemacht werden können, als sie in ihrer natürlichen Scala oder Ton-Leiter sind, und dem ungeachtet doch nach wie vor Consonanzen bleiben. Sonsten heissen die Octave, Quinte und Tertz auch noch deswegen mit Recht Consonanzen, wohlklingende (oder mitsklingende), nicht nur, weil ihre Zusammen-Anschlagung das Gehör so vergnügt, daß es keine bessere Harmonie verlangen kan; sondern auch deswegen, weil sie, bey Anschlagung eines einzigen Grund-Tons, sich alle drey auf eine geheime Weise hören lassen. Der Herr Sorge schreibt in seinem *Vorgemach* pag. 12. §. 4: „Wenn man auf die Saiten *c g c̣ ẹ g* eines reingestimmten Pantlon-Claviers kleine Stückgen Papier leget, und so dann das tiefe *C* anschläget, so stiegen alle aufgelegte Papiere herunter, zum Beweis, daß die Saiten derer übrigen (nemlich *c g c̣ ẹ g*) auch sind gerühret worden. Schlage ich aber *Cis* oder *H* an, so bleiben sie fein liegen, ich mag es so hart anschlagen, als ich will. Höre ich also Einen, sonderlich tiefen, Bass-Ton, so höre ich dessen Quinte und Tertz gleich dabey. Dis mag auch die Orgelbauer bewogen haben, ein Register in der Orgel anzubringen, welches sie die *Quintadena* nennen; darin eine jede Pfeife einen doppelten Ton von sich gibt, nemlich zu einem jeden Ton gleich die Quinte dabey. *Z. E. c* klingt, als wenn ich auf dem Claviere *c* und *g* zugleich anschlage, *d* als wenn ich *d a* zugleich anschläge, und so durch alle Töne. Dahero verdienen dann die Octave und Quinte mit Recht die Namen einer vollkommenen Consonanz. Unter den unvollkommenen

menen Consonanzen hat die Tertia maior den Vorzug, weil sie Triadisch dem perfectam (einen reinen Accord mit der grossen Terz) muß helfen machen. Die Tertia minor ist eben wie die Sexta ein wenig geringer, sie sind aber doch Consonanzen.

§. 7. Worin aber sind denn die Consonanzen hauptsächlich von denen Dissonanzen unterschieden? Ihr Unterschied in Ansehung der Ausübung bestehet vornemlich darin: Consonanzen dürfen nicht aufgelöst, oder, wie man sagt, resolviret, das ist, zum Wohlklang gebracht werden; denn sie machen den Wohlklang selbst aus, als worin alle Dissonanzen wieder resolviren müssen. Hingegen eine jede Dissonanz muß resolviret werden, das heist; es muß eine Octave, Quinte, Terz oder Sexte darauf folgen; als z. E. auf die 4 folgt gemeiniglich eine 3, auf die 7 eine 6 oder 8, und auf die 9 eine 8. Eine Consonanz aber bedarf dergleichen Resolution nicht. Ferner: Eine Consonanz hat nicht nöthig einiger Präparation oder Vorherliegend, sie kan ohne alle vorher gewesene Präparation gebraucht werden, da hingegen die Dissonanz fast allezeit schon im vorigen Griff sich befunden, und folglich präpariret gewesen. Diese beyde Stücke machen den wesentlichsten Unterschied zwischen einer Consonanz und Dissonanz aus. Wenn dieses noch zu undeutlich, der gedulde sich nur ein wenig, ich werde hernach an seinem Orte dieses deutlicher machen.

§. 8. Dis sey genug gesagt von den Con- und Dissonanzen überhaupt: das übrige wird in den folgenden Capiteln, wenn von einer jeden Con- und Dissonanz insonderheit wird gehandelt werden, theils hinzu gethan, theils weiter erklärt werden. Ich gehe derothalben weiter, und will mich bemühen, einem Liebhaber die Wissenschaft und Erkenntniß der Intervallen, als woran sehr viel gelegen ist, beizubringen; da wir denn ein Intervallum nach dem andern vornehmen wollen. Wir fangen bey den Consonanzen an.

C A P V T V.

Von der Octave und dem Unisono.

§. 1. Wir nehmen aniezo die erste vollkommene Consonanz, nemlich die Octave, vor uns. Weil nun hievon im ersten Theil des Clavier-Spielers im 14ten Abschn. Cap. IX. §. 1. wie auch allhier schon hin und wieder etwas vorgekommen, so werden wir wenig mehr davon zu sagen haben. Besehen wir unsere abgebildete Tonleiter pag. 17; so finden wir, daß die 8te Stufe einer jeden Leiter immer dieselbe Benennung hat, welche bey der ersten Stufe stehet; als hier heist die erste Stufe un-

und wie sie leicht zu lernen.

serer Leiter immer *c*, und die 8te Stufe auch immer *c*. Es ist also die Octave nichts anders, als eine Wiederholung des Grund-Tons, und es bleibt eine Octave, diese Wiederholung des Grund-Tons mag nun auf unserer ersten, andern, dritten oder vierten Leiter sich befinden. Es bestehet also der ganze Unterschied nur in Ansehung der Höhe oder Tiefe. (Was hier von der Octave gesagt, gilt auch von allen andern Intervallen, die hernach vorkommen werden). Denn die Octave zu groß *C*, ist umgestrichen *c*, eingestrichen \bar{c} und zweygestrichen $\bar{\bar{c}}$ (mit dem dreygestrichen $\bar{\bar{\bar{c}}}$ hat ein General-Bassiste nichts zu thun, das kan er entbehren); alle diese *ceen* müssen deswegen auf einem Clavier einerley klingen, und sind nur in der Höhe oder Tiefe unterschieden.

Obgleich die Octave am allerleichtesten zu lernen,

§. 2. Die Octave ist also das allerleichteste Intervallum zu erlernen, denn ich darf nur sehen, wie meine Bass- oder Fundament-Note heist, denn eben so heist auch die Octave: als, die Octave zu *c* ist, alles, was sonst *c* heist auf meinem Clavier; zu *d* ist die Octave \bar{a} , \bar{a} ; zu *e* heist sie \bar{c} , \bar{c} , und so weiter. Es ist die Octava minor (die kleine Octave), oder Octava maior, oder superflua, (die grosse oder übermächtig grosse Octave) wenig oder gar nicht gebräuchlich, deswegen halten wir uns bey solchen musicalischen Seltenheiten hier nicht auf. So leicht nun die Octave von einem jeden Tone herzusagen ist, so findet man doch, daß Anfänger sie in der Ausübung nicht immer gleich treffen können; und das kommt daher, wenn sie ihr Auge nicht nach der Bass-Note gewandt.

so versteht sich doch ein Anfänger oft darin.

Dieses röhret daher:

§. 3. Wenn ein Discipel Lieder oder Hand-Sachen spielt, so dünket ihm der Bass oft nicht so wichtig als der Discant zu seyn. Er ist zufrieden, wenn er im Discant die Melodie seines Liedes höret; will er hernach auch den General-Bass lernen, so fällt es ihm schwer, den Bass so hoch zu achten, daß er sich in seiner rechten Hand allezeit darnach richten soll, daß es deswegen bey der Information oftmalige Erinnerungen geben muß. Beym General-Bass aber muß der Bass als die Haupt-Stimme und als das Fundament angesehen werden; ie mehr sich einer nun dieses merket, um so viel leichter wird er die Octave, wie auch die andern Ziffern, finden und treffen können.

Weil der Bass beym General-Bass anzusehen als die Haupt-Stimme.

Da die Octave sich zu den meisten Griffen gesellet,

§. 4. Es ist gut und nöthig, wenn man sich fein bald, so bald man nemlich anfängt sich im General-Bass zu üben, merket, welcher Ton meines Griffes die Octave zum Bass ist: denn es sind wenig Griffe oder Intervallen, welche nicht gerne die Octave bey sich haben (wie aus Cap. XVII. zu ersehen); man möchte fast allein die Secundam, Septimam maiorem und die Nonam ausnehmen, denn wenn die über der Bass-Note stehende Ziffern eine 2 (Secunde) \neq 7 (Septima maior) oder 9 (Nona) bey sich haben,

haben, oder auch allein darüber stehen, so hat die Octave nicht nöthig, eine Neben-Ziffer abzugeben; aber zum reinen Accord zur 6 (Sexta), 4 (Quarta), und 7, $\sharp 7$, $\natural 7$ (Septima minor), als welche Ziffern auch am meisten vorkommen, nimt man gemeinlich auch die Octave. Weil nun hieraus erhellet, daß die Octave in dem Griff der rechten Hand sehr oft vorhanden seyn muß, so habe ich deswegen immer zuzusehen, in welcher Stimme (oder in welchem Finger) meiner rechten Hand sich die Octave befindet. Bey Liedern nun finde ich die Octave nicht zweymal nach einander in der Ober-Stimme oder Discant, (denn alsdenn wäre der Bass schlecht zur Melodie gesetzt); allein es gibt verschiedene Gänge oder Fortschreitungen von einem Ton zum andern (als wovon hernach wird gehandelt werden) da gar leicht in den Mittel-Stimmen, entweder im Alt oder Tenor (siehe Cap. III. §. 2.) zweymal nach einander könten Octaven gespielt werden, d. i. da entweder der Alt oder der Tenor zweymahl nach einander mit dem Bass in gleichen Tönen fortgingen oder singen: Dis ist aber nicht erlaubt, und ein Haupt-Vitium (oder grosser Fehler) bey Spielung des General-Basses. Davon hier zwar noch nicht Zeit ist zu handeln, doch zeige es hier nur vorläufig an, um einem Liebhaber zu zeigen, daß es gut sey, wenn man immer weiß, in welcher Stimme, oder in welchem Finger der rechten Hand sich die Octave der Bass-Note befindet; so wird man sie alsdenn, so oft sie ein Vitium sollte verursachen, um desto leichter aus- und weglassen können.

so muß man wissen, in welcher Stimme die Octave liegt,

damit man die Octave nicht zweymal nach einander nehme.

Denn dis ist ein Vitium im Gen. Bass.

§. 5. Dahero recommendire nochmahl, das Auge oder Gemüth vor allen auf den Bass zu richten, und wann etwa der zum Bass gemachte Griff der rechten Hand nicht klingen oder harmoniren will; so sehe man vor allen Dingen zuerst zu, ob sich auch etwa in der linken Hand im Bass ein unrechter Ton befinde. (Denn wie leicht läßt sich, zum Exempel, nicht A statt G, oder f statt fis etc. anschlagen.) Hat man nun die rechte vorgeschriebene Bass Note, so richte man alsdenn seine rechte Hand darnach ein; nicht aber die Bass-Note nach dem unrecht genommenen Griff der rechten Hand. Es erfordert der General-Bass einen aufmerksamen Kopf, sonderlich im Anfange, da einem alles noch so fremde ist; man eile also nicht gar zu geschwinde weiter, sondern gehe vorsichtig von einem Griff zum andern, und untersuche alle Töne seines Griffes, ob sie auch die vorgeschriebene Intervalla in sich halten, und ob auch das im Systemare befindliche Versetzungs-Zeichen in Acht genommen worden. Es gehöret hierzu ein unverdroßner Fleiß. Wir müssen nicht zu bald ein Vergnügen des Gehörs suchen; auch unserm Gehör nicht bald trauen, daß der Griff recht sey, sondern die Prüfung nach der Bass-Note und denen etwa darüber stehenden Ziffern sorgfältig anstellen. Es ist nöthig, daß einer

Aufmerksamkeit, Vorsichtigkeit und Fleiß nöthig bey Gen. Bass-Spielen,

sonderlich im Anfange.

erslich

Theorie ist
nöthig:

Hiedurch aber
wird niemand
abgeschreckt.

Vom Vniso-
no,

dessen Unter-
scheid von der
Octave,

worin er ei-
gentlich beste-
he,

und wenn er
sich brauchen
läßt

beym Choral-
Spielen.

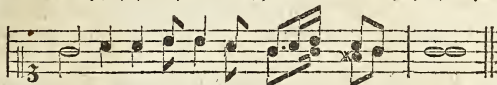
erstlich einige Theorie (oder Wissenschaft) vom General-Baß suche zu erlangen, als: vom Accord, von der Scala, von den andern Intervallen und denen dazu gehörigen Stimmen oder Neben-Ziffern; und alsdenn vorsichtig zu Werke gehe. So viel mir möglich, will einen Liebhaber in diesem Aufsatze gleichsam von Schritt zu Schritt führen und leiten. Es wird aber niemand von Erlernung des General-Basses durch dergleichen Erinnerungen abgeschreckt, sondern ich suche nur dem flatterhaften, eilfertigen und unachtsamen Wesen Einhalt zu thun, und zu recommendiren: daß man sich immer erst sein besinne, und seine Griffe nicht unbedachtsam anschlage, es sey getroffen, oder nicht.

§. 6. Was vom Vnisono oder Einklang zu wissen nöthig ist, wollen wir hier auch gleich mitnehmen; weil einer die Octavam leicht möchte für den Vnisonum halten, indem doch die Octave eben wie der Grund-Ton klinget. Es ist aber der Vnisonus von der Octave unterschieden; denn die Octave ist zwar eine Repetition der Grund-Note, aber doch höher als derselbe Ton, wie in diesem Capitel §. 1. gezeigt worden. Der Vnisonus oder Einklang aber ist nichts anders, als ein vermehrter Grund-Ton, oder die Verdoppelung eines und desselben Tones. Es hat also der eigentliche Vnisonus beym General-Baß-Spielen, so viel das Gehör betrifft, keine statt, denn was würde es helfen, daß ich z. E. \bar{a} mit der rechten und linken Hand zugleich anschlagen würde? Antwort: Nichts. Der Ton würde nicht stärker klingen, wenn ich auch noch 4 Finger mehr dazu gebrauchte. Es kan also Eine Person allein den Vnisonum nicht gebrauchen (den Organisten bey seiner Orgel nehme ich aus, der kan durch Anziehung gleichfüßiger Register den Vnisonum hervorbringen). Der rechte Vnisonus wird nur gehört, wenn zwey, drey oder mehrere Personen Einen und denselben Ton singen, oder auf verschiedenen Instrumenten zugleich spielen. Z. E. wenn die Tenor- und Alt-Stimme beyde Einen Ton in Einer und eben derselben Octave singen, so sagt man: sie singen im Vnisono. Wir werden hernach hören, wie bey Liedern mit dem General-Baß, die rechte Hand zuweilen nur zwey Töne anschlagen darf. Nun muß zwar die rechte Hand, nach Cap. III. §. 2, die Stelle dreyer Singe-Stimmen, nemlich Discant, Alt und Tenor, vertreten, deswegen sie denn auch gemeiniglich drey Töne zugleich anschläget: darf nun aber die rechte Hand in gewissen Fällen (davon hin und wieder etwas vorfallen wird) nur zwey Töne nehmen, da sie doch den Inhat dreyer Stimmen haben sollte; so haben alsdenn zwey Stimmen den Vnisonum, d. i. sie nehmen für das mal Einen und einerley Ton. Denn entweder singet alsdenn der Tenor und Alt, oder der Alt und Discant in Vnisono, oder haben einerley Ton; oder der Tenor singet für das mal mit dem Baß in Vni-

Vnisono, oder auch wol Octaven-mässig, wie dieses oft vorkommt, als z. E. wenn verschiedene heruntergehende Baß-Noten die Ziffer 6 über sich haben.

§. 7. In Noten wird der Vnisonus oder Einklang bey Clavier-Sachen oft ausgedruckt, nemlich man macht an der Note unten und oben einen Strich, so, daß der Kopf in der Mitte stehet, also:

Wie der Vnisonus in Noten vorgestellet wird.



Das letzte Exempel zeigt, wie der Vnisonus bey ganzen Tacten ausgedruckt wird: nemlich man setzet zwey ganze Tacte gerade hinter einander, wo der doppelte Strich nicht anzubringen ist, sonst hätte der Vnisonus bey ganzen und halben Tacten einerley Ansehen, und die Geltung der Noten würde nicht unterschieden. In viestimmigen Hand-Sachen, als Fugen und andern vollstimmig gesetzten Clavier- und Orgel-Sachen, wie auch weiter unten in unserm Buche, findet man diese Art Noten oft, da denn mancher nicht weiß, was das heißen soll. Es zeigt aber weiter nichts an, als daß zwey Stimmen in Vnisono gehen, oder Einen und denselben Ton haben sollen.

Kommt in Hand-Sachen oft vor.

§. 8. Nun findet man oft in Clavier-Sachen im Baß die Worte: *in unisono*, gesetzt. Diß muß aber so verstanden werden, daß der Baß zwar alsdenn mit dem Discant einerley Töne haben soll, aber doch um Eine Octave tiefer; und ist also das Wort: *in unisono*, hier nicht in seinem eigentlichen Verstande zu nehmen, deswegen findet man auch alsdenn wol das italiänische Wort: *all' Octava*, d. i. um acht Töne tiefer oder höher, oder Octaven-mässig. Bey Liedern wird der Fall schwerlich zu finden seyn, daß nemlich Ein Satz desselben Octaven-mässig gesetzt wäre, das ist, daß Baß und Discant gleiche Noten hätten, die nur bloß in Ansehung der Höhe oder Tiefe unterschieden sind. In andern Clavier-Sachen will der Componiste dadurch zuweilen etwas besonders ausdrücken, welches auch, weil in der Music die Veränderung herrschen muß, oft eine gute Wirkung hat, und den Zuhörer aufmerksam machet, weil es nur selten vorkommt. Wer nun ein Lied mit dem General-Baß spielt, und die Melodie dazu singen will, so singet er (im Fall der Sänger ein Discantiste ist) mit dem Discant *in unisono*, d. i. er singet die Töne der obersten Stimme seiner rechten Hand, als welche die Melodie führet: der Tenoriste aber singet zwar, wie in den Kirchen zu hören, auch die Melodie, allein um eine Octave tiefer. Diß mag genug seyn von der Octave und dem Vnisono.

Was das heißt: in Vnisono.

oder all' Octava.

Ein solcher Vnisonus kommt selten vor bey Liedern, aber wol in Hand-Sachen.

Unterscheid des Vnisoni von der Octave.

CAPUT VI.
Von der Quinte.

Von der
Quinte siehe
den ersten
Theil.

§. 1. Hieron ist im ersten Theil des Clavier-Spielers im IV Abschnitt Cap. X. schon so weitläufig gehandelt worden, daß man daraus schon hinlänglich davon könte unterrichtet seyn: Allein wir wollen doch das nöthigste davon allhier theils wiederholen, theils hinzusetzen, und uns vornemlich bemühen, einem Liebhaber dieses Intervallum recht bekant zu machen.

Warum die
Quinte eine
vollkommene
Consonanz ist.

§. 2. Es ist die Quinta die andere vollkommene Consonans (vide Cap. IV. §. 5.) und klinget deswegen zum Grund-Tone gar lieblich; als, wenn im Bass *c* angeschlagen wird, so klinget *g*, als die Quinte zu *c*, schön dazu; zu *g* klinget die Quinte *a*, u. Es ist, als wenn die Quinte den Grund-Ton gleichsam erhebet, stärket und völlig machet, denn sie consoniret auf die vollkommenste Art damit; und weil sie im Grund-Tone selbst ihren Ton auf eine geheime Weise gleichsam eingewickelt findet, so schicket sie sich eben deswegen so vollkommen schön zu ihrer Grund-Note.

Man redet
hie von der
Quinta perfecta,

nicht aber von
der Quinta
imperfecta.

§. 3. Es ist aber diejenige Quinte, von der wir in diesem Capitel hauptsächlich reden werden, die vollkommene Quinte, *Quinta perfecta*, sie wird auch die reine Quinte, *Quinta recta*, (die rechte Quinte) genannt. Denn von der unvollkommenen Quinte, (welcher man wol eine dreyfache Benennung gegeben, nemlich *Quinta imperfecta*, die unvollkommene Quinte; *Quinta minor*, die kleine Quinte, und *Quinta falsa*, die falsche Quinte) wird weiter hin etwas vorkommen.

Warum man
die reine
Quinte fertig
wissen muß.

§. 4. Es ist aus dem ersten Theil bekant, daß eben diese reine Quinte zum reinen Accord gehöret, und die liebliche Triadem harmoniscam mit ausmacht; deswegen ist es sehr nöthig, daß einem selbige recht bekant, ja gleichsam gelaufig werde, und zu dieser fertigen Erkenntniß der Quinte ist dieses Capitel eigentlich gewidmet. Man darf hier also nichts suchen vom Gebrauch der Quinten, oder, wie gar leicht durch oftmaligen unzeitigen Gebrauch derselben ein grosser musicalischer Fehler kan begangen werden. Denn davon wird hernach geredet werden.

Wie die
Quinte von *c*
und *a* auf der
Ton-Leiter zu
finden.

§. 5. Betrachten wir nun unsere musicalische Leiter der dur-Töne pag. 17. und suchen allda dieses Intervallum, die Quinte, so finden wir, daß die 5te Stufe *G* heisset. Ist also die Quinte um 5 Töne vom Grund-Tone entfernt. Nicht allein aber groß *G*, sondern das *g* in allen übrigen Octaven ist eine Quinte zu *c*. Sehen wir die Scalam diatonicam der moll-Töne an, so finden wir, daß allda die 5te Stufe, von der ersten Stufe *a* angerechnet, *e* heisset. Alle *e* \bar{e} \bar{e} sind nun Quinten zu *a*.

Wir

Wir bemerken ferner, daß die 5 ersten Stufen unserer Leiter, welche eine Quinte ausmachen, Einen halben Ton unter sich haben; als da ist in der Leiter der dur-Töne die dritte Stufe von der vierten nur um einen halben Ton entfernt; und in der Leiter der moll-Töne, ist die andere und dritte Stufe einen halben Ton entfernt. Dahero wird die Quinte beschrieben, daß sie bestehe aus dreyen ganzen und einem grossen halben Tone: als in der dur-Scala kommen erstlich zwey ganze Töne, als *cd*, *de*; denn der grosse halbe Ton *ef*, darauf der dritte ganze Ton, der mich zur Quinte bringet, nemlich *fg*. In den moll-Tönen bestehet die Quinte, wie aus der Ton-Leiter der moll-Töne zu ersehen, auch aus dreyen ganzen und einem grossen halben Ton, nur ist der halbe Ton allhier im zweyten Grad; als da kommt erstlich ein ganzer Ton *AH*, darauf der grosse halbe Ton *Hc*, und dann gehe ich durch zwey ganze Töne, *cd*, *de*, in die Quinte *e*. Wenn ich also in dur-Tönen auf meinem Clavier die Zwischen-Töne von 1 bis 5 durchlaufen will; so muß ich mich darin nach der Leiter der dur-Töne richten, und durch zwey ganze, Einen halben, und zuletzt durch einen ganzen Ton dahin gehen. In den moll-Tönen richte ich mich nach der Leiter der moll-Töne, und gehe durch einen ganzen, einen halben und zwey ganze Töne in die Quinte. Im ersten Theil des Clavier-Spielers ist auch der so genante Quinten-Circul abgebildet, darin alle Quinten zu allen 12 Tönen stehen. Hier will ich nur noch zeigen, wie und auf welche Art die Quinten am besten auswendig zu lernen.

§. 6. Ich habe bey der Information nur immer dahin gesehen, denen Lehrlingen die Quinten recht beyzubringen, bis sie selbige auf mein Fragen ohne einiges Nachdenken so fertig gleich haben nennen und sagen können, wie ein Rechen-Schüler die Fragen aus dem Ein mal Eins muß beantworten können. Hievon hatten sie zugleich den Nutzen, daß ihnen sonderlich die Quarte und Serte, als die beyden Nachbarn der Quinte, gleichsam von selbst bekant geworden. Die Erlernung der Intervallen nun wird einem, der nicht mehr unter die Kinder gerechnet werden kan, und dem das Gedächtniß schon etwas vergangen, sehr beschwerlich: es wird von ihm zwar bald gefaßt, verstanden, und auch zuweilen gelernet, aber oft auch eben so geschwinde wieder vergessen; das ist ein Unglück für Erwachsene. Derowegen habe ich auf Hülfsmittel gedacht, dem Gedächtniß bey Erlernung der Quinten etwas aufzuhelfen. Ich habe nemlich dazu zwey Wörter (ein adiectivum und ein substantivum) erwöhlet, da denn der Anfangs-Buchstabe des ersten Wortes (des adiectivi) den Bass oder den Ton, wozu man die Quinte haben will, anzeigt: der Anfangs-Buchstabe des andern Wortes (des substantivi) aber zeigt die

Boraus die Quinte besteht.

Quinten-Circul.

Wer die Quinten weiß, der kan die Quarte und Serte auch bald lernen.

Hülfs Mittel, die Quinten bald und recht zu lernen.

Quinte selbst an; als die Quinte zu *c* ist *g*. Hier habe ich nur die beyden Wörter: Christliche Geduld, zu behalten, so erinnere ich mich gleich hiedurch, daß die Quinte zu *c*, *g* heisset, und umgekehrt, daß *g* eine Quinte zu *c* ist. So schlecht und einfältig einem auch anfänglich diese Invention, die Quinten zu erlernen, vorkommen möchte; so habe doch den Nutzen davon bey der Information satfam verspüret. Man kan diese Wörter nach eigenem Gefallen ändern, wenn nur der Anfangs-Buchstabe bleibet, und bey *b* das *f*is angezeigt wird.

Wie die 8 vornehmste Quinten leicht zu lernen, wenn man sich folgende Wörter merket.

§. 7. Man hat sich nur erst die Quinten zur diatonischen Octave, nemlich zu *c d e f g a b* zu merken, hiezu kan man auch noch das *b* nehmen. Ich habe mir folgender Wörter dabey bedienet, als:

Die Quinte zu *c* ist *g*, als: Christliche Geduld.

— — — *g* — *d*, — Gründliche Demuth.

— — — *d* — *a*, — Dummer Aberglaube.

— — — *a* — *e*, — Alberner Ehrgeiz.

— — — *e* — *b*, — Eitler Hochmuth.

— — — *b* — *f*is, — Helle Fistul-Stimme. *)

— — — *b* — *f*, — Beständiger Fleiß.

— — — *f* — *c*, — Frommer Christ.

Wie die übrigen alsdenn leicht zu errathen,

§. 8. Wer nun diese acht Quinten fertig inne hat, der kan die vier übrigen, nemlich zu *cis*, *dis*, *fis* und *gis*, leicht errathen. Wenn nemlich der Grund-Ton durch ein * erhöht worden, so muß die hier stehende Quinte auch durch ein * erhöht werden; ist aber der Grund-Ton durch ein *b* erniedriget worden, so muß die hier stehende Quinte auch durch ein *b* erniedriget werden. Z. E. die Quinte zu *c* ist *g*. Wird nun *c* durch ein * um einen halben Ton erhöht, so muß die Quinte auch durch ein * um einen halben Ton erhöht werden; wird alsdenn aus *g* *gis*, ist also die Quinte zu *cis*, *gis*. Die Quinte zu *f* ist *c*: wird nun *f* durch ein * erhöht, und zu *fis* gemacht; so muß *c* auch durch ein * erhöht und zu *cis* gemacht werden. Die Quinte zu *g* ist *d*, zu *gis* ist *dis*: denn weil der Grund-Ton um einen halben Ton höher gemacht worden ist, nemlich *g* zu *gis*; so muß die Quinte zu *g*, das *d*, auch um einen halben Ton erhöht werden, oder die Quinte würde eben hiedurch um einen halben Ton kleiner,

durch Exempel gezeigt: Wenn der Grund-Ton durch ein * erhöht,

*) Fistuliren, wird von Sängern gesagt, die natürlicher Weise eine grobe und tiefe, gezwungener Weise aber eine helle und hohe Stimme von sich geben können. vide Walthers musicalisches Lexicon.

kleiner, als die Quinta perfecta, und wäre alsdenn die achte Quinta minor oder Quinta falsa (vide den 3ten Sphum dieses Capitels) sie bestünde alsdenn auch nicht mehr aus drey ganzen und einem halben Ton, sondern aus zwey ganzen und zwey halben Tönen: derothwegen muß aus *d* *dis* gemacht werden, wenn es eine vollkommene Quinte zu *gis* seyn soll. Dieses ist leicht zu begreifen. Ferner, wenn der Grund-Ton durch ein *b* erniedriget worden, so muß die hier stehende natürliche reine Quinte auch durch ein *b* erniedriget werden, als die Quinte zu *e* ist *b*; findet man nun vor *e* ein *b*, welches *es* (auf dem Clavier *dis*) ist; so muß die Quinte *b* auch durch ein *b* erniedriget werden, oder die Quinte wäre einen halben Ton zu groß, und bestünde aus 4 ganzen Tönen, welche Quinte, die übermäßige Quinte (Quinta superflua) genant wird; ist also die Quinte zu *es*, *b*. Weiter, wenn vor *a* ein *b* stehet, so wird es *as* (auf dem Clavier *gis*), derothalben muß die Quinte zu *a*, nemlich *e*, auch durch ein *b* zu *es* gemacht werden. Es ist also ein anders die Quinte zu *dis*, oder zu *es*. Die Quinte zu *dis* ist *ais*, und die Quinte zu *es* ist *b*. Nun ist zwar *dis* und *es*, wie auch *ais* und *b* auf unserm Claviere einerley Ton, allein in der Benennung und in der Schreibart sind sie doch sehr unterschieden (sie solten auch von Rechts wegen im Klange unterschieden seyn, das ist aber auf dem Clavier noch nicht eingeführet). (Hievon schla-ge nach den ersten Theil im ersten Abschnitt Cap. XI. p. 16. item im II. Abschn. Cap. XII. p. 51. und im IV. Abschn. Cap. X. p. 181.) Dahero heisset die Quinte zu *dis* *ais*, und die Quinte zu *es* ist *b*. *Dis* und *b* wäre das Intervallum einer sehr verkleinerten Sexte, und *ais* wäre zu *es* eine überflüssig grosse Quarte, die Noten werden es deutlicher machen, denn, nachdem die Noten stehen, nachdem geschieht die Benennung des Intervalli. Sieht das Intervallum als eine Quinte aus, so ist es eine Quinte; hat es aber in den Noten 6 Grade, so ist es eine 6; hat es 4 Grade oder Stufen, so ist es eine Quarte: die Intervalla mögen nun durch ** oder *b b* geändert seyn, oder nicht, dis:

ais b b ais dis es es dis

dis dis es es gis gis as as

Quinta. Sexta. Quinta. Quarta. Quinta. Sexta. Quinta. Quarta.

§. 9. Weil nun die Quinte, als eine vollkommene Consonans, und so lange sie als eine solche tractiret wird, nicht groß oder klein kan gemacht werden; so steigt und fällt sie so, wie ihr Grund-Ton steigt oder fällt, Die vollkom-mene Quinte ist keiner Ver-änderung un-terworfen.

fällt, d. i. erhöht oder erniedriget wird. Findet man nun etwa im Discant und im Bass *fis* dazu, so ist das keine reine Quinte, sondern die sogenannte falsche Quinte, die um einen kleinen halben Ton kleiner ist, als die vollkommene Quinte; denn die *Quinta perfecta* zu *fis* ist *cis*.

Grosser Vortheil, wenn man die Quintam perfectam fertig weis.

§. 10. Wer nun die Quintam perfectam von allen Tönen wohl kennet, der hat hieraus den grossen Vortheil, daß er gar leicht die Quarte und Sexte errathen kan: und wer diese drey Intervalla, die Quarte, Quinte und Sexte von allen Tönen weis, der kan die noch restirende Intervalla, nemlich die Secunde, Terzie, Septime und None, auch leicht übersehen und finden. Wir wollen deswegen ein kurzes Quinten-, Quarten- und Sexten-Examen anstellen, desto geschwinder werden wir hernach die Quarte und Sexte lernen. Wir erwähnen hiez u Frag und Antwort, und zwar nach unserm §. 7. angezeigten Hülfsmittel zweyer Wörter.

Quinten-, Quarten- und Sexten-Examen.

§. 11. Wie heisst die Quinte (ich meyne die reine oder Quintam perfectam) zu *c*? Antw. *g*. Welche Worte zeigen dir das an? Antw. Christliche Geduld. Wenn nun *g* die Quinte zu *c* ist, wie muß denn die 6te zu *c* heissen? Antw. *a*. Denn weil die Zahl 6 eins mehr als 5 ist, so muß auch die Sexte einen Grad höher liegen als die Quinte. Was ist das aber vor eine 6, die einen ganzen Ton von der reinen Quinte entfernt liegt, oder die einen ganzen Ton höher ist, als die Quinte? Antw. das ist die Sexta maior, denn die Sexta minor liegt nur einen halben Ton von der Quinte, und zwar einen grossen halben Ton (vide Erster Theil IV. Abschn. Cap. X. §. 3. p. 181. vom kleinen und grossen halben Ton) und heisst *as*, vor *a* ein *b*. Weiter: wie heisst die Quarte zu *c*? Antw. *f*. Denn weil die Quinte zu *c*, *g* heisset, so muß die Quarte, als welche einen ganzen Ton niedriger, als die Quinte liegt, *f* seyn, weil *f* einen Ton niedriger ist, als *g*. Was ist das *f* aber für eine Quarte zu *c*? ist es die Quarta diminuta, oder Quarta maior, oder ist es die Quarta perfecta, welche viele Musici noch unter die Zahl der Consonanzen wollen mit rechnen? Antw. Es ist *f* zu *c*, die Quarta perfecta. Denn die Quarta perfecta muß einen ganzen Ton tiefer seyn, als die Quinta perfecta, so, wie hier *f* einen ganzen Ton tiefer liegt als die Quinta *g*. Die Quarta maior aber ist einen kleinen halben Ton grösser als die Quarta perfecta, und alsdenn muß *f* durch ein * erhöht werden. Die Quarta diminuta aber ist einen kleinen halben Ton kleiner, als die Quarta perfecta, und kommt sehr selten vor. Wie heisst ferner die Quinte zu *d*? Antwort: *a*. Wobey behältst du das? Antw. Bey den Worten: Dummer Aberglaube. Wie heisst nun die Sexta von *d*? Antw. *b*. Was ist das für eine Sexte? ist sie groß oder klein? Antw.

Es

Es ist *b* die grosse Sexte von *d*, weil sie einen ganzen Ton höher als die Quinta *a* liegt. Wie heisset die Quarte zu *d*? *Antw. g.* Was ist dis für eine Quarte? *Antw.* Es ist die Quarta perfecta, weil sie einen ganzen Ton tiefer lieget, als *a*, oder weil *g* von *a* um einen ganzen Ton entfernt ist. Wie heist die Quinte zu *e*? *Antw. b.* Wie heissen deine beyden Wörter davon? *Antw.* Eitler Hochmuth. Wie heist nun die Sexte von *e*? *Antw. c.* Ist das nun die Sexta maior, oder die Sexta minor? *Antw.* Es ist die Sexta minor. Warum ist es nicht die Sexta maior? *Antw.* weil diese natürliche Sexte nur einen grossen halben Ton von der Quinte entfernt ist, denn *b* und *c* differiren nur einen grossen halben Ton. Die Sexta maior aber muß einen ganzen Ton höher als die Quinte liegen, und müste alsdenn *c* durch ein * um einen halben Ton erhöht werden, denn die Sexta maior zu *e* ist *cis*. Wie heist die Quarte zu *e*? *Antw. a.* Denn die Quarta perfecta muß einen ganzen Ton niedriger als die Quinta perfecta liegen. Dieses Examen kan ein Liebhaber für sich selbst weiter fortsetzen.

§. 12. Es ist einem Anfänger, der die Intervalla aniezo suchet kennen zu lernen, auch nützlich, wenn er seine Fragen umkehret, und also spricht: Wozu ist *g* eine Quinte? oder: wie muß die Bass-Note heissen, wenn *g* eine Quinte dazu seyn soll? *Antw. c.* Ich darf nur von *g* fünf Töne tiefer gehen, so finde ich die Note, dazu *g* eine Quinte ist, als hier:

$$\begin{matrix} 5 & 4 & 3 & 2 & 1 \\ g & f & e & d & c \end{matrix}$$
 Man kan auch nur an die beyden Wörter: Christliche Geduld, gedenken, und wäre es so viel, als wenn ich früge: wie heist das Beywort (das adiectivum) zum Worte: Geduld? *Antw.* Christlich: ist also *g* eine Quinte zu *c*, *d* ist eine Quinte zu *g*, *a* ist die Quinte zu *d*, *e* ist eine Quinte zu *a*, *b* ist die Quinte zu *e*, *f* ist die Quinte zu *b* (diese Quinte *b* *f* ist vor allen wohl zu merken, und hat man sich zu hüten, daß man statt *f* nicht *g* nehme. Dis ist die erste Quinte, die ein * gebraucht; weil diese Quinte zu *b* etwas unterschieden ist von den andern, die kein * oder *b* gebrauchen, so sind die dabey gesetzten Wörter §. 7. auch was fremd gerathen, woran aber nichts gelegen, weil man die Sylbe *f*ir gerne zu Anfang des Worts nehmen wolte), *f* ist die Quinte zu *b*, und endlich *c* ist eine Quinte zu *f*. Der Nutzen hievon ist, theils, daß mir die Quinten immer bekant werden, theils, daß ich bey Spielung eines Chors, woselbst die Discant-Note immer den obersten Ton meines Griffes bestimmt, bald wissen kan, was ich noch hinzu zu nehmen habe. Denn, soll ein reiner Accord zu *g* gemacht werden, und der Discant hat *d*, so weiß ich alsdenn bald, daß *d* die Quinte zu *g* ist, und daß ich also nur noch die Terzie und Octave zu suchen habe. Darum beschäftige sich ein Lieb-

Mittel, sich weiter in den Quinten zu üben.

den Nutzen von diesem Mittel.

56 I. Abschn. Cap. VI. Von der Quinte. (§. 12. 13. 14.)

Wer die Intervalla weiß, der hat das schwerste gelernt.

Vorstellung aller Quinten in Noten.

Liebhhaber nur auf mancherley Weise mit den Quinten, und lerne dieselben wohl, so wird er finden, daß ihm die andern Intervalla wenig Mühe machen werden; wer aber die Intervalla erst kennet, der hat schon ein Hauptstück im General-Baß gefasset; denn das meiste Fehlen, Anstoßen, Zinnehalten und Stolpern eines angehenden General-Bassisten kommt davon her, daß ihm die Intervalla noch nicht recht bekant sind.

§. 13. Nun wollen wir alle gebräuchliche Quinten in Noten setzen, distmal aber nicht im Cirkel, wie sie im ersten Theil pag. 184. zu finden, sondern auf eine andere Art. Hier sind sie, man schlage dabey den 8ten §. dieses Capitels nach:



Darunter sind die gebräuchlichsten:



Die oberste Linie enthält 16 Quinten, die ein General-Bassiste wissen muß, darunter sind 10 sehr gebräuchlich, und kommen fast allenthalben vor; die tiefste Note wird hier als die Baß-Note angesehen, welche auch eine Octave tiefer kan genommen werden.

Warum des Autoris Weitläufigkeit zu entschuldigen.

§. 14. Ich gestehe gerne, daß diese weitläufigte Lehr-Art nicht viel Mode ist (wenigstens kenne ich kein musicalisches Buch, das so abgefasset ist. In der Rechen-Kunst kommt Pescheck in seinen Unterweisungen mir ziemlich gleich), und daß sie einem mündlichen Unterricht fast ähnlicher ist, als einer schriftlichen Abhandlung vom General-Baß. Allein, es ist diese Methode mit Fleiß von mir erwahlet, weil ich hoffe, eben hiedurch einem Liebhhaber am meisten zu dienen, wenn ich mir die Art eines mündlichen Unterrichts vorstelle, und meine Schreib-Art darnach einrichte. Nun aber ist ein ieder Lehrmeister beym mündlichen Unterricht gewiß weitläufiger, und erkläret sich deutlicher und mit mehrern Worten, als wenn er seine Meynung schriftlich verfasset; denn da ziehet er alles kurz und gut zusammen, und bemühet sich mit Fleiß, alles gleichsam abzuwägen und in solchen Worten vorzutragen, um Verständigen oder Kunstserfahrenen gefällig und angenehm zu seyn; welches denn auch aller Ehren werth ist. Ich aber stelle mir lauter Anfänger vor, die sich gerne selbst informiren wollen, und schreibe deswegen mit aller Freyheit weitläufig meinem Leser zum

zum Besten. Dis sey genug zur Entschuldigung meiner Weitläufigkeit und öfteren Wiederholungen.

§. 15. Daß ich aber sonderlich in diesem Capitel so weitläufig gewesen, ist bloß geschehen, um meinem Leser die Quinten gleichsam durch Lesung dieses Capitels bezubringen, und ihm zugleich die Serten und Quartan bekant zu machen, (wie §. 11. geschehen); als welche die schwersten Ziffern sind, die sich so geschwinde nicht übersehen lassen, als die 2, 3, 7, 8 und 9. Hiemit schliesse dieses Capitel, und wünsche dem Leser bey seiner Selbst-Information das edle Kräutlein Patientia (ich meyne die Geduld). Denn, muß ein Lehrmeister mit seinen Discipeln bey der Information im General-**Daß** viele und grosse Geduld haben; um so viel mehr muß auch einer, der sich selbst nach dieser Anweisung informiren will, grosse Geduld mit sich selber haben, und sich nicht wundern, wenn ers zwar geschwinde begreifen, aber langsam ausüben oder behalten kan. Es muß mit der Zeit kommen, das Repetiren und Nachdenken hilft viel. Bey Erlernung der Quinten, Serten und Quartan aber rathe alles Abzählen und Rechnen, nach den Buchstaben der Töne, oder nach den Tasten des Claviers, ab; man präge solche seinem Gedächtniß tief ein, und übe sich nur fleissig in Erlernung der acht Quinten, so, wie sie §. 7. stehen, daß man sie gleich auswendig nennen kan.

Zur Selbst-Information gehört Geduld.

Das Abzählen der Töne ist bey Erlernung der Intervallen zu vermeiden.

C A P I T V I I.

Von der Terzie.

§. 1. Nachdem wir nun satfsam von der Octave und Quinte, als den beyden vollkommenen Consonanzen gehandelt haben; so gehen wir ieko weiter zu den zwey unvollkommenen Consonanzen, der Terzie und Serte. Wir haben Cap. IV. §. 5. schon angezeigt, warum die Terzie und Serte für unvollkommene Consonanzen gehalten werden; nemlich, weil sie beyde der Veränderung unterworfen sind, und grösser oder kleiner gemacht werden können, als sie sich in der Scala diatonica befinden, und dem ohngeachtet doch Consonanzen bleiben.

Von der Terzie.

als der ersten unvollkommenen Consonanz.

§. 2. Es ist die Terzie ein Intervallum, das leicht zu erlernen, wenn wir anders nur unsern Grund-Ton, wozu die Terzie soll gemacht werden, im Auge behalten (wie Cap. V. §. 3. recommendiret) und davon an rechnen. Der Bass-Ton ist 1, der darauf folgende Ton 2, und dann kommt der dritte Ton, welcher die Terzie ist; es wird also nur Ein Ton ausgelassen. Sehen wir unsere Ton-Leiter pag. 17. an, so finden wir, daß die 3 zu c immer e ist, und daß nur Eine Stufe, nemlich d, ausgelassen wird.

Die Terzien sind leicht zu erlernen.

Wiedeb. Gen. Bass.

H

sen

sen worden. Diß läßt sich nun leicht übersehen. Die Terzie zu *d* ist also *f*, da habe ich die Stufe *e* ausgelassen; die Terzie zu *e* ist *g*; zu *f* ist *a*; zu *g* ist *b*; zu *a* ist *c*, und zu *b* ist *d*. Davon ist nun im ersten Theil meines Clavier-Spielers sehr weitläufig gehandelt worden, nemlich daselbst im IV. Abschn. Cap. IX. als wohin ich den Leser will verwiesen haben.

Borin die Veränderung bestche, welcher die Terzie und alle übrige Intervalla unterworfen sind.

Wie allhier die im Systemate befindliche * * oder bb in Acht zu nehmen,

§. 3. Wir bemerken aniezo hauptsächlich, was denn die Terzie für einer Veränderung unterworfen, und das allhier um so viel ausführlicher, weil die andern Intervalla alle, dergleichen Veränderung unterworfen sind, und damit wir unsern Leser auf diesen Sphum wieder zurückweisen können. Die Veränderung nun, welcher die Terzie und alle übrigen Intervalla unterworfen sind, bestehet darin, daß sie grösser oder kleiner gemacht werden können, als sie von Natur in ihrer Scala, und nach Anweisung des Systematis oder der Vorzeichnung sind. Es werden alle Intervalla ordentlicher Weise also genommen, wie es die Vorzeichnung der * * und *b b* erfordert. *Z. E.* ist ein Stück aus *d dur*, welches *fis* und *cis* hat, und ich soll zu *a* eine Terzie nehmen: so ist mir nicht erlaubt, *c* (welches sonst auch eine Terzie zu *a* ist), zu nehmen, sondern, weil die Scala von *d dur fis* und *cis* hat, und auch solche beyde * * sich im Systemate befinden, so muß ich nothwendig zu *a* die Tertiam maiorem, *cis*, nehmen: denn *cis*, welches eine Tertia maior zu *a* ist, ist in der Scala von *d dur* nothwendig und natürlich (Cap. II. §. 3.), daher denn in *d dur* über *a* keine andere Tertia als *cis*, statt hat, und darf solches über der Note *a* durch kein apartes Creuz angezeichnet und bemerkt werden, sondern versteht sich von sich selbst, kraft des im Systemate befindlichen Creuzes vor *c*. Eben so, wie einer bey zweystimmigem Spielen mit Discant und Bass, die beyhm Anfang seines Liedes oder Stückes stehende * * oder *b b* wohl in Acht zu nehmen hat, und weder im Discant noch Bass dagegen fehlen darf; so muß der Choral-Bassiste, der zum Discant noch die beyden Mittelstimmen, Alt und Tenor, erfinden soll, eben so wenig darin fehlen, sondern noch vielmehr darauf Acht haben, oder er verlässt seine Ton-Art, und verfällt in die grössste Disharmonie. Man muß also seinen Intervallen die * * oder *b b* geben, welche im Systemate stehen, es mögen nun dieselben dadurch groß oder klein werden; man behält so lange das Systema oder die * * oder *b b*, die voran stehen bey den Griffen, bis einem durch ein besonder Zeichen, entweder daß ein Strich, *b* oder *h* durch die Ziffer gezogen, angezeigt wird, daß man mitten im Stück das Systema eines andern Tones oder einer andern Ton-Art erwählet, alsdenn richtet man sich billig vor dasmal nach den Kennzeichen und Merkmaalen der Veränderung des Modi. Alsdenn ist die 6, 7, 4 oder andere Ziffer, wodurch

und zwar so lange, bis ein Strich, fremdes *, *b* oder *h* durch die Ziffer eine andere Ton-Art angezeigt.

der

der Strich, b, oder auch \sharp stehet, eine Sexta, Septima oder Quarta accidentalis (eine zufällige Vergrößerung oder Verkleinerung eines Intervalli, die oft von kurzer Dauer ist).

§. 4. Wenn wir nun die natürliche Terzie aller Töne von *c dur* nach der Scala diatonica, *c d e f g a b* ansehen; so finden wir zu diesen sieben Tönen nicht lauter große Terzien, sondern kleine und große durch einander: als da ist die Terzie zu *c* eine große Terzie, nemlich *e*; zu *d* ist sie klein, nemlich *f*; zu *e* ist wieder eine kleine Terzie, nemlich *g*; zu *f* ist wieder eine große Terzie, nemlich *a*; zu *g* ist *b* wieder eine große Terzie; und zu *a* ist die natürliche Terzie *c* klein, wie auch endlich zu *b* wieder *d* eine kleine Terzie ist. Wir finden also in der Scala der *dur*-Töne drey große und vier kleine Terzien, eben wie auch in der Scala der *moll*-Töne. So lange nun ein Lied oder Stück in seinem Tone, darin es gesetzt ist, und darin es auch endet, bleibt; so müssen die Terzien groß oder klein seyn, nach der natürlichen Beschaffenheit einer jeden Ton-Leiter. Daher ist es nöthig, die Scalas seines Tones wohl inne zu haben. Und diese Terzien, die zufolge der natürlichen Ton-Leiter aller Ton-Arten bald groß, bald klein sind, heißen ohn Unterscheid natürliche Terzien.

§. 5. Selten aber bleibt ein Lied oder Stück in der Ton-Art, darin es anfängt und endet, sondern gemeinlich weicht man in eine ihm verwandte Ton-Art aus: als da weicht ein Stück aus *c dur* gar gerne in seine Quinte *g dur* aus; oder mancher Satz eines Liedes, oder andern Stückes, welches sonst weder * noch b in der Vorzeichnung hat, zeigt ein * vor *f*, oder ein b vor *b*. Dis ist nun ein Kennzeichen, daß der Gesang in einen andern Ton, oder in eine andere Ton-Art ausgewichen ist, als da ist im grossen Hallischen Gesangbuche das Lied N. 41. Das neugebohrne Kindelein &c. da finden wir im andern Satz vor *f* ein * im Distant. Weil nun *c dur* in seiner Scala kein * hat, so ist dis * vor *f* allhier ein fremdes *, das da anzeigt, daß das Lied nicht mehr in seinem Haupt-Ton, allhier *c dur*, ist, sondern in *g dur* ausgewichen, nach dem Ton aber, darin ein Lied anfängt und endiget, wird die Vorzeichnung der * oder b eingerichtet; *g dur* aber muß in seiner Scala vor *f* ein * haben, das ist, man spielt in *g dur* immer *fis* statt *f*. Da nun *g dur* nicht die Haupt-Ton-Art des Liedes, sondern nur eine Neben-Ton-Art, darin *c dur* ausgewichen ist; so hat man dis *fis* im Liede selbst durch ein * gemacht, welches auch im Bass und Distant so lange vor *f* muß gesetzt werden, als das Lied sich in dieser Ton-Art *g dur* aufhält; dis *g dur* ist also nur ein Neben-Ton, oder eine Ton-Art, worin *c dur*, als die Ton-Art des Liedes selbst, ist ausgewichen zur Veränderung; daher denn dieses *fis*, als das Zeichen, daß man in *g dur* ist, auch gleich im folgenden

Unter den natürlichen Terzien der Scala der Ton-Arten sind drey große und vier kleine Terzien.

Ein Lied weicht gern in Neben-Ton-Arten aus.

Kennzeichen, daß solches geschehen.

Im Exempel, da *c dur* in *g dur* gewichen, erklärt.

Saß auch wieder verlassen worden, indem im 7ten Tact der Baß wieder das *f*, und nicht mehr *fi* hat.

Daher kont-
men nun die
fremden * *,
bb oder *h h*
mitten im
Stücke, vor
eingetrenn-
ten,

und auch bey
den Interval-
len.

Wie sie an den
Ziffern zu fin-
den.

§. 6. Hieraus sehen wir nun, daß ein Lied oder ander musicalisches Stück nicht immer in seiner Ton-Art bleibet, darin es angefangen und geendiget wird, und wornach das Systema oder die Vorzeichnung der * * und *b b* zu Anfang eines Liedes geschieht, oder eingerichtet wird; sondern oft in verschiedene Neben-Töne ausweicht, deren Scala aber durch Vorsetzung der * *, *bb* oder *h h* im Stücke selbst eingerichtet wird, so oft nemlich ein solcher Ton, der ein Versetzungs-Zeichen bedarf, mitten im Liede vorkommt. So, wie nun ein fremdes *, *b* oder *h* bey zweystimmigen Sachen vor der Discant- und Baß-Note selbst muß gesetzt, und so lange es nöthig ist, muß wiederholet werden, so muß dem General-Bassisten solche Ausweichung des Haupt-Tons, welche in einem Stücke oder Liede * * oder *b b* einführt, die sich nicht in der Vorzeichnung befinden, auch durch gewisse Zeichen über seine Baß-Noten angezeigt werden, damit er seine Mittel-Stimmen auch darnach wisse einzurichten. Hierzu gebrauchte man anfänglich die * *, *bb* oder *h* selbst, und setzte solche entweder vor oder hinter die Ziffer, also:

*2	*3	*4	*5	*6	*7	*9
2*	3*	4*	5*	6*	7*	9*
b2	b3	b4	b5	b6	b7	b9
2b	3b	4b	5b	6b	7b	9b
h2	h3	h4	h5	h6	h7	h9
2h	3h	4h	5h	6h	7h	9h

Man setzte sie
vor diesem
vor der Zif-
fer,

oder auch
nach der Zif-
fer.

Man so siehet
statt des *
ein Strich
durch die Zif-
fer.

Ein *, *b* und
h zeigt eine
Terzie an.

Dieß war nun die deutlichste Art, sonderlich wenn das *, *b* oder *h* vor der Ziffer gesetzt war: hie konte man denn leicht sehen, daß das Intervallum einer 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 um einen halben Ton sollte erhöht werden, so oft nemlich ein * davor geschrieben war, oder um einen halben Ton erniedriget werden, wenn nemlich ein *b* davor stand, oder daß ein im Systemate vorhandenes * oder *b*, oder ein im Stücke selbst gezeichnetes fremdes * oder *b*, aufgehoben wäre, wenn die Ziffer ein *h* vor sich hatte. Nachhero hat man wol, ich weiß nicht warum, das *, *b* oder *h* hinter der Ziffer gesetzt; es gab aber diese Bezeichnung viel Schreiberey, und wenn die Baß-Noten etwas dichte zusammen stunden, so wurde statt der Deutlichkeit ein undeutliches Bezeichnen daraus: deswegen hat man in neuern Zeiten angefangen, statt vor oder nach der Ziffer ein * zu setzen, lieber einen Strich durch die Ziffer zu ziehen. Weil sich aber die Ziffer 3 nicht gut durchstreichen ließ, so erwählet man das bloße *, *b* oder *h* dazu, und lehrete, daß ein * über einer Note die Terziam maiorem, und ein *b* die Terziam minorem anzeigere, welches denn auch bis dato so Mode geblieben; ein *h* aber zeigt zwar auch eine Terzie an, es ist aber eine Tertia maior, wenn das *h* ein *b* aufgehoben, und eine Tertia mi-
nor,

nor, wenn es ein * aufgehoben. Ich will hier nun hersehen, wie die Ziffer aussieht, wenn das Intervallum durch ein * um einen halben Ton soll höher gemacht werden, als es das Systema oder die vorgezeichnete Scala ordentlich erfordert:

Dis ist nun sehr comode und leichter zu schreiben, als wenn ein * vor oder hinter der Ziffer stünde: weil aber in etlichen Noten-Druckereyen diese Typen nicht gewesen, so findet man noch oft die zweyte Art, da das * nach der Ziffer steht; dahero es nöthig ist, davon diesen Unterricht zu haben, wie im Hallischen Gesangbuch auch oft vorkommt, daß das *, k oder b gleich neben der Ziffer stehet. Weiter von b und k; diß ließ sich nun gar bequeme durch die Ziffer machen, deswegen wurde es nur an derselben angehenkt, also:

² b	b	⁴ b	⁵ b	⁶ b	⁷ b	⁹ b
² k	k	⁴ k	⁵ k	⁶ k	⁷ k	⁹ k

Das b oder k wird durch die Ziffer gezogen.

Es können aber im Druck das b und k nicht so gar genau mit der Ziffer verbunden werden, als im Schreiben, und der Strich durch die Ziffer ist zuweilen etwas zart und klein; doch wer ein wenig dazu gewohnt ist, dem kan es nicht mehr hindern.

Anmerkung von Druck-Noten.

§. 7. Alle solche Intervalla nun, so oft sie in einem Liede oder andern Stücke vorkommen, die einen Strich oder b durch oder nahe an sich haben, sind *accidentalia*, (zufällige) und zeigen nur an, daß der Haupt-Ton eines Liedes, oder daß die vorgezeichnete Ton-Art desselben, in Neben-Töne ausgewichen, welche in ihrer Scala andere * * oder b b, als vorgezeichnet stehen, brauchen und nöthig haben; dahero dann auch die Intervalla, nach Beschaffenheit des Tones, darin man ausgewichen, bald um einen halben Ton vergrößert, bald um einen halben Ton erniedriget werden müssen. Das k aber hebet bald ein * oder b auf, welches sich im Systemate befindet, oder welches mitten im Stück vor einer einzelnen Note gestanden. Weil nun ein k beydes thut, nemlich erhöht und erniedriget, (vide den ersten Theil p. 57.) es erhöht, wenn es ein b aufhebet, es erniedriget, wenn es * aufhebet; so ist die Ziffer bald dadurch um einen halben Ton grösser, bald um so viel kleiner gemacht worden. Es ist aber die Ziffer, welche ein k bey sich führet, nicht immer ein Intervallum *accidentale*, sondern nur alsdenn, wenn es ein * oder b aufhebet, das im Anfang des Stückes vorgezeichnet stund; denn hebt es ein vorhanden gewesenes fremdes * oder b auf, so wird ein Intervallum *accidentale* eben dadurch wieder ein Intervallum *naturale*, und richtet sich wieder nach der Vorzeichnung des Liedes.

Woran ein Intervallum *accidentale* zu erkennen.

Vom k durch die Ziffer.

§. 8. Weil von der Terzie nicht vieles mehr zu erinnern nöthig fand, da im ersten Theil schon vieles davon gesagt worden; so habe allhier mit Fleiß von der Veränderung aller Intervallen etwas weitläufig reden wollen, welches nun bey den andern Intervallen nicht mehr geschehen darf. Sonsten erinnern wir hier nochmalen, daß die Terzie der dritte Ton eines reinen Accords ist, und wenn in demselben die Tertia groß oder maior ist, so heist man die Ton-Art, hart, oder dur: ist aber die Tertia im Schluß-Accord klein oder minor, so wird die Ton-Art, weich oder moll genannt, davon ist nun im ersten Theil im IV. Abschn. Cap. XIII. weitläufig gehandelt worden. Weil die Tertia zu allen Tönen leicht zu finden ist, so will hier nicht weitläufiger mehr davon reden, und dem Liebhaber das IX. und XI. Cap. des IV. Abschn. im ersten Theil meines Clavier-Spielers zum Lesen recommendiren, darin er alle natürliche und zufällige Terzien auch in Noten ausgedruckt findet, welches also überflüssig wäre, hier zu wiederholen. Wir schreiten deswegen zum folgenden Capitel.

CAPVT VIII.

V o m A c c o r d.

Vom Accord,

ist im ersten
Theil weit-
läufig gehan-
delt.

§. 1. Nachdem wir nun in den drey vorhergegangenen Capiteln von der Octave, Quinte und Terzie gehandelt, als woraus ein reiner Accord oder die Trias harmonica bestehet, und ein Liebhaber diese 3 Intervalla daraus wird kennen gelernt haben; und überdis im ersten Theil im XI. Capitel des IV. Abschn. schon weitläufige und deutliche Anweisung von den dreyen Haupt-Accorden mitgetheilet worden: so wird in diesem Capitel nun nöthig seyn, ein und ander Exempel zur Uebung im reinen Accord zu geben. Im ersten Theil befinden sich 6 Lieder, darin der Bass so eingerichtet ist, daß sie mit lauter reinen Accorden können gespielt werden; deswegen wollen wir iezo ein ander Accorden-Exempel zur Uebung hersehen.

Er bestehet
aus lauter
Consonanzen,
und gibt die
vollkommenste
Harmonie.

§. 2. Kärzlich vom Accorde noch etwas zu repetiren: so ist ein reiner Accord eine Zusammensetzung dreyer Intervallen, die alle Consonanzen sind, nemlich, ich schlage zum Grund-Tone die Terzie, Quinte und Octave zusammen an, da höre ich die vollkommenste Harmonie, die aber durch Zwischenmischung der Dissonanzen erst ihren rechten Glanz erlangt; in dessen bleibt der reine Accord doch das wesentlichste in der Harmonie, und muß ein jedes musicalisches Stück mit einem reinen Accord aufhören. Ein ieder Accord kan dreyimal verändert werden, nemlich wenn unter diesen dreyen Intervallen die 2te, oder die 3te oder 4te oben genom-

Drey Haupt-
Accorde,

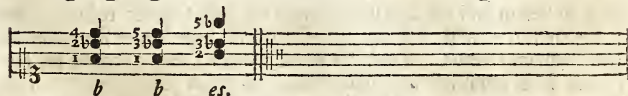
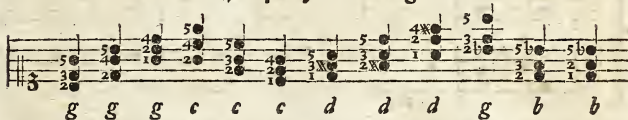
men

men wird. Diese dreymalige Veränderung eines Accordes werden die 3 Haupt-Accorde genant, und unter denen klingt und ist einer so gut als der andere. Diese Veränderung eines Accordes nun, machet, daß, wenn die 8 oben lieget, alsdenn die 5 in der Mitte und die 3 unten lieget, also: $\begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$. Nimt man aber die Tergie oben, so lieget die Octave in der Mitten, und die Quinte unten, also: $\begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$. Wenn aber die 5 in der obersten Stimme ist, so lieget die 3 in der Mitten, und die 8 unten, also: $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 8 \end{smallmatrix}$. Bey Liedern zeigt einem die Discant-Stimme, ob im Accord die 8, die 5 oder die 3 oben liegen soll; denn die Noten, die im Discant stehen, gehören für die oberste Stimme, und habe ich nur die zwey Mittel-Stimmen zu erfinden. Heißt der Discant und Baß einerley, so lieget die 8ve oben im Discant, und habe ich die 5 und 3 nur noch nöthig hinzu zu nehmen; lieget die 3 oben, so fehlet mir noch die 8 und 5. Lieget aber die 5 oben; so muß ich die 3 und 8 noch hinzufügen.

§. 3. Mit welchen Fingern aber der Accord zu nehmen, stehet im ersten Theil; wir wollen solches doch noch in ein paar Exempeln anzeigen, daraus denn erhellen wird, daß mehr als einerley Fingersezung statt hat, und man also abwechseln kan, um die rechte Hand vor aller Steife zu bewahren. Die Zahlen bedeuten, wie im ersten Theil, die Finger, die Buchstaben den Baß.



Exempel zur Uebung:



Bey unausgewachsenen Händen der Kinder thut man wohl, wenn man ihnen den Accord ohne Gebrauch des Daumens vorerst nehmen lässe, damit

mit die Finger nicht zusammen wachsen, und man auch hernach im Stande sey, die vierte Stimme im Griffe der rechten Hand mit dem Daumen dazu nehmen zu können.

Accorden:
Exempel aus
c dur.

§. 4. Nun folget das §. 1. versprochene Exempel, ich habe in diesem Abschnitte noch immer die Discant-Stimme drüber gesetzt, um die Lage der rechten Hand zu zeigen; ferner findet man über einigen Discant-Noten die Zahl 5, wodurch ich anzeigen will, daß diese Note die Quinte zum Bass ist, und man alsdenn nur noch die Octave und Tertie zu suchen habe. Die Ziffer, welche zu Anfang des Tacts steht, zählet die Tacte ab, damit man bey Lesung der Anmerkungen des Nachzählens überhoben sey.

Durchgehen:
die Noten im
Discant.

Man muß die
drey Haupt-
Accorde ge-
schwinde tref-
fen können.

Wie in diesem und dergleichen Exempeln die Achtel in der rechten Hand zu behandeln, nemlich, daß das letzte Achtel mit dem kleinen Finger allein nachgeschlagen werde, und nur als ein Durchgang oder Hingang zur folgenden Note anzusehen sey; davon siehe den ersten Theil pag. 196. 197. Sonsten ersuche einen ieden Liebhaber, der sich dieses Unterrichts gerne mit Nutzen bedienen wolte, über dieses Exempel nicht gar zu geschwinde wegzufahren, und zufrieden zu seyn, wenn er es langsam, unter diesem Be-
sinnen

sinnen und Nachdenken noch endlich herausbringt; das wäre Schade für der Selbst-Information im General-Baß: denn was wird dazu wohl nothwendiger erfordert, als eine Fertigkeit zu allen Tönen (wenigstens zu denen, so in diesem und den folgenden Exempeln vorkommen) einen Accord mit der grossen oder kleinen Terzie machen zu können, und zwar nach den dreyen Haupt-Accorden; da muß es einem einerley seyn, welchen Haupt-Accord man zu nehmen habe, ob die 2te, oder die 3te, oder die Terzie oben liegen soll. Könnte nun iemand dieses Exempel nach Art eines Choral-Wie dieses Exempel zu üben. spielen, der möchte probiren, ob er es nicht ein wenig geschwinder spielen lernet, da er sich denn die Viertel als Achtel vorstellen müßte. So lange einem noch ein Griff, Zeit zum Bedenken wegnehmen will, so lange kan man es noch nicht fertig, und wie sichs gebühret, spielen.

§. 5. Halten wir in diesem Exempel die Baß- und Discant-Noten Die Discant-Note ist hier entweder die 3, oder 5, oder 5 zur Baß-Note. gegen einander, so muß eine jede Discant-Note dieses Exempels, wenn sie gegen ihre Baß-Note betrachtet wird, entweder die Octave, oder Quinte, oder Terzie ausmachen. Denn weil in diesem Exempel lauter reine Accorde vorkommen, so muß die Discant-Note nothwendig einen Ton haben, der zum reinen Accord gehört, oder der zur Baß- oder Fundament-Note die Octave, Quinte oder Terzie ist. Haben nun Discant und Baß ein- Wann im Discant die 8 oben liegt. nerley Noten, so zeigt solches an, daß der Discant, vom Accord zum Baß, die Octave habe, und daß die 2te und 3te nur noch hinzuzunehmen: diß fällt nun bald und leicht in die Augen eines Spielers. Wenn aber der Discant vom Accord die Quinte hat, so erfordert diß schon eine Erkenntniß der Quinten (in welchen mein Leser nun schon wird geübet seyn) und fällt so geschwinde nicht in die Augen, als die Octave; deswegen habe ich in Was die Zahl 5 über der Discant-Note anzeigt. meinem Exempel über der Discant-Note, welche die Quinte zum Baß ist, die Zahl 5 gesetzt, zu welchen Noten nur noch die Terzie und Octave zu suchen ist. Macht aber die Discant-Note zum Accord die Terzie aus, so stehet zwar keine Ziffer oder 3 darüber, allein es ist leicht zu sehen, ob Wann hier die Terzie oben liegt. die Note, die keine Zahl über sich führet, zum Accord die Octave oder Terzie ist, denn weil die Octave eben so wie die Baß-Note heissen muß; so folget, daß, wenn hier eine Note, die nicht eben wie die Baß-Note heisset, keine Ziffer über sich hat, diese Note, die Terzie zum Accord ist. Die Quinte hat also eine 5 über sich, die Octave ist eben wie die Baß-Note, und die Terzie hat keine Ziffer über sich, ist aber von der Baß-Note unterschieden. Es ist nöthig, daß man wisse, was das vor ein Intervallum zu einer Baß-Note ist, das im Discant ausgeschrieben stehet, und daß man, so lange man noch nicht im Stande ist, die Accorde gleichsam im Blick anschlagen zu können, sich immer einerley Art ihn einzurichten bediene. Nämlich: sehe ich, daß im Discant die Quinte zum Baß oben

Wiedeb. Gen. Baß.

3

Vom Griff, wenn die

Quinte oben
liegt.

liegt, so sehe ich gleich nach, wo denn die Octave ist, da ich denn rücklings gehen, und drey Töne auslassen muß, so finde ich, daß zwischen meiner Quinte und Octave drey Töne ausgelassen seyn, unter diesen dreyen erwähle ich den mittlern, welcher die Terzie zu meinem Accorde ist. Diß ist ein kleiner Griff, der nur eine Quinte oder eine Reihe von fünf Tönen in seinem Bezirk hat, und gleichsam aus zwey Terzien, nemlich, wenn der Accord dur ist, aus einer grossen und kleinen Terzie, und wenn der Accord moll ist, aus einer kleinen und grossen Terzie, bestehet; wie hieraus erhellet.

Accord mit der
Tertia maior,
macht dur.

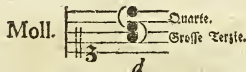
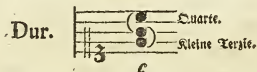


Accord mit der
Tertia minor,
macht moll.



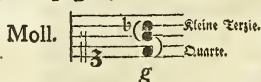
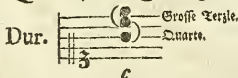
Vom Griff,
wenn die
Octave oben
liegt.

Ist aber in meinem Griff die Octave oben, so habe ich nur erst die Quinte zu suchen, wenn ich, rücklings gehende, zwey Töne auslasse, so folget die Quinte, darauf suche ich die Terzie: ich lasse nemlich nur Einen Ton, (welches die Quarte ist) aus, und hat der Griff alsdenn eine Sexte im ambitu. (siehe den ersten Theil p. 69. Anmerkung 4.) und bestünde ein solcher Griff alsdenn, wenn der Accord dur ist, aus einer kleinen Terzie und Quarte; und wenn der Accord moll ist, aus einer grossen Terzie und Quarte, also:



Vom Griff,
wenn die Ter-
zie oben liegt.

Ist endlich die Terzie im Discant oder in meinem Accord oben, so nehme ich erstlich die Octave, und hernach die Quinte dazu. Es hat dieser Haupt-Accord auch eine Sexte im ambitu, wie der vorhergegangene, nur mit dem Unterscheid, daß die Quarte unten und die Terzie oben liegt; in dur-Tönen muß das Intervallum einer Terzie (welches allhier auch die Terzie ist, die zum reinen Accord gehört) groß, und in moll-Tönen, klein seyn; die Quarta ist die Quarta perfecta (vide pag. 54.) als:



§. 6. Diß alles ist deswegen hier angeführet und gezeiget, damit ein Liebhaber Gelegenheit habe, sich ein wenig mit den Intervallen zu beschäftigen, deswegen wolle man alles selber nachsehen, obs auch wahr ist. Sonsten hat man sich auch zu hüten, daß man bey dieser Uebung des Accords

cords nicht einen Ton nach dem andern anschlage, sondern erst seinen ganzen Griff aussehe, und dann alle drey Töne zugleich anschlage. Weiter habe auch angemerket, daß ein Anfänger oft meynet, die Terzie zum Grund-Ton zu haben, wenn er nur das Intervallum einer Terzie in seinem Griffe siehet, wodurch er sich denn selbst verwirret; sein ganzer Fehler bestehet nun hierin, daß er seine Bass-Note vergessen, und nicht gedenket, daß er seine Intervalla davon anrechnen muß; ohne viel zu reflectiren oder zu beschauen, was der Discant-Griff vor Intervalla unter sich selbst bildet; wie wir im vorigen §. die drey Haupt-Accorde nur zur Lust und zur Uebung vorgenommen haben, um zu sehen, worin ihr Unterschied bestünde.

§. 7. Anieho wollen wir unser Exempel transponiren, das heißt, Das vorige in einen andern Ton versetzen, damit einem allerley Accorde bekant werden. Denn ein Stück aus *c dur* kan bequem in *d dur* und in *b dur*, das ist, einen Ton höher und einen Ton tiefer, transponiret werden. Wir nehmen erst *d dur*.



Manmerkun-
gen.

fis und *cis* ist
wohl in Acht
zu nehmen.

Vom *, wel-
ches sich über *e*
und *fis* befin-
det.

Diß Exempel
ist wohl zu
üben.

Der Accord
zu *b* und

zu *fis* muß ei-
nem geläufig
werden.

Diß ist nun eben das vorige Exempel, nur daß es einen Ton höher transponiret ist. Damit es nun dem *c dur* recht ähnlich seyn möchte, so hat *fis* und *cis* vorgezeichnet werden müssen, wovon das 2te Capitel weitläufig gehandelt hat. In allen Accorden nun, worin *f* oder *c* vorkommt, muß hier *fis* und *cis* genommen werden, sonst wird das ganze Spielen verdorben, und wäre diß einer der grösssten Fehler eines General-Bassisten, wann er hier statt *fis* wolte *f*, und statt *cis* das *c* in seinem Griff machte. Die **, die wir hier über *e* und *fis* finden, zeigen die *Tertiam maiorem accidentalem* an. Ich setze nemlich vor der natürlichen Terzie zu *e*, welche *g* ist, ein *, so wird im Griff aus *g* das *gis*; und vor der Terzie von *fis*, nemlich *a*, setze ich auch ein *, so wird aus *a* das *ais*, welches auf unserm Claviere das *b* ist.

§. 8. Wer nun das Exempel aus *c dur* ziemlich fertig spielen kan, der lerne es auch aniezo aus *d dur* spielen. Es wird ihm vielleicht ein wenig schwerer seyn, als aus *c dur*: deswegen muß man es so lange üben, bis es einem leichte geworden. Der Accord zu *b* will einem Anfänger wol eine Zeitlang freunde bleiben, um desto mehreren Fleiß wendet man zu dessen Ausübung an. Er kommt in diesem Exempel neunmal vor: zwey mal, da die Octave oben liegt, im 7ten und 12ten Tact; und einmal, da die Quinte oben liegt, im 3ten Tact, hingegen 6 mal, da die Terzie oben liegt, nemlich im 2ten, 6ten, 10ten, 13ten (da er zweymal vorkommt) und 15ten Tact. Ferner ist der Accord zu *fis* hier zu merken, welcher hier drey mal mit der natürlichen Terzie vorkommt, als im 6ten, 7ten und 9ten Tact. Wenn die Terzie *a* oben liegt, so ist $\frac{a}{fis}$ zu neh-

men: liegt aber, wie im zehnten Tact, die Quinte oben, so heist er $\frac{cis}{fis}$.

Fünffmal kommt über *fis* das * vor, welches anzeigt, daß hier die *Tertia maior* im Accord angeschlagen werden muß; man nimmt nemlich statt *a* einen halben Ton höher, *ais*: einmal liegt die *Tertia maior* oben, nemlich im roten Tact. Da werden zum Accord nun lauter halbe Töne genommen,

nommen, nemlich ^{ais}_{his}, und wenn die Quinte oben, ^{cis}_{ais}. Diesen Accord hat sich einer wohl zu merken: Lieder aus *d dur* und *b moll* vornemlich, haben diesen Griff oft.

§. 9. Wir haben im vorhergehenden Cap. VII. §. 5. gesagt: Sel- Von der Aus-
ten bleibt ein Lied oder Stück in der Ton-Art, darinnen es anfängt und weichung die-
endet, sondern gemeinlich weicht man in eine ihm verwandte Ton-Art ses Exempels.
aus. Diß ist in unserm Exempel nun auch geschehen, nemlich da §. 4 das
Exempel aus *c dur* siehet, da fängt es an, im 5ten Tact, wo über *d*, das
* oder die Tertia maior stehet, in *g dur* auszuweichen, und gehet bis
zum 8ten Tact in *g dur* immer fort, worin es auch einen ordentlichen
Schluß (eine Cadence, davon Cap. II. §. 10. etwas gehandelt worden)
macht. Im 9ten Tact fängt es an, in *a moll* auszuweichen; das Kennzei-
chen davon ist, daß über *e* ein * oder die Tertia maior stehet: und fährt
im *a moll* fort bis zu Ende des 12ten Tactes, da es wieder eine Cadence
im *a moll* macht. Am Ende des 13ten Tactes, kommt es aus *a moll* wie-
der in seinen Anfangs-Ton, *c dur*, und schliesset auch darin. Ist also
c dur der Haupt-Ton, und *g dur* und *a moll*, darin es ausgewichen ist,
werden Neben-Töne genant; weil nun *g* zu *c* die Quinte, und *a* zu *c* die
Sexte ist (vide Cap. VI. §. 11.), so sagt man, es weiche aus, in *Quin-* Das ein *dur-*
tam und *Sextam modi*. Ein ieder *dur*-Ton weicht gerne zur *Ver-* Ton gerne in
änderung in seine Quinte und Sexte aus. Da nun das Exempel *Quintam* und
aus *c dur* in *Quintam* und *Sextam* ausgewichen, so weicht, das aus *Sextam* aus-
c dur in *d dur* transponirte Exempel, auch in *Quintam a dur* (denn *a* weiche.
ist die Quinte zu *d*) und in *Sextam b moll* aus (denn *b* ist die Sexte zu *d*),
sonsten wäre die Transposition nicht richtig, oder könnte keine Transposi-
tion (oder Versetzung der Ton-Art eines Stückes) heissen. In diesen
beyden Exempeln haben wir nun schon die gebräuchlichsten Accorde von
c dur, *g dur*, *a moll*, *d dur*, *a dur* und *b moll*, und zwar nach den so
genanten 3 Haupt-Accorden, daß bald die 8, bald die 5, und bald die 3
oben lieget. Die Uebung dieser Exempel wird einem Liebhaber ungemein-
en Vortheil bringen, denn wie viele Lieder giebt es nicht, da die meisten
Griffe aus einem reinen Accord bestehen. Wenn es noch sollte fehlen im
Accord, der schlage den ersten Theil meines Clavier-Spielers nach, da
er im IV. Abschn. Cap. XI. §. 7. alle Accorde, so wol zu den ganzen, als
so genanten halben Tönen ausgesetzet finden wird; daher ich es denn
auch nicht nöthig erachtet, bey diesem Exempel die Accorde im Discant
auszusetzen.

§. 10. Wir wollen unser Exempel nun auch einen Ton tiefer, nem- Eben dieses
lich in *b dur*, transponiren. Exempel aus
b dur.

b und *es* ist in
Nicht zu neh-
men.

Vom *h*
über *c*.

Dies Exempel wird einem Anfänger vielleicht wol etwas fremder und schwerer zu spielen seyn, als die beyden vorigen aus *c* *dur* und *d* *dur*; deswegen erfordert es neuen Fleiß. Wer nur zu allen Tönen anieho die Quinte kennet, der wird nun Nutzen davon verspüren, und ungleich besser fortkommen, als der sich noch erst darauf besinnen muß. Sonderlich merke man sich, daß allhier statt *b* und *e*, das *b* und *es* muß genommen werden, so wol in den beyden ausgeschriebenen Stimmen, Discant und Bass, als in denen dazu zu machenden Mittel-Stimmen, weil im Systemate vor *b* und *e* ein *b* gezeichnet stehet, wie es die Scala von *b* *dur* fordert (vide pag. 35. 50.). Wenn aber über *c* im Bass das *h* stehet (welches hier, weil es ein *b* aufhebet, die Tertia maior accidentalis ist), so muß

muß im Griff zu *c* die Tertia maior *e*, und nicht *es* genommen werden. Im ersten Tacte hat das *c* wieder ein *b* über sich, deswegen muß allhier die natürliche Tertia minor zu *c*, nemlich das *es*, wieder genommen werden. Der Accord zu *es*, als welcher 5 mal in seiner dreysfachen Verwechselung hier vorkommt, möchte manchem noch ein wenig unbekant seyn, zweymal

Der Accord zu *es* ist zu merken.

liegt die Octave oben, also: $\frac{\bar{es}}{b}$, zweymal liegt die Quinte oben, dann

heißt der Griff $\frac{\bar{b}}{es}$, und einmal liegt die Tertzie oben, $\frac{\bar{g}}{es}$.

§. 11. Was die Ausweichung betrifft, so ist die eben, wie im Exempel *c dur*, wovon diß nur eine Transposition ist, nemlich es weicht aus, in Quintam und Sextam, das ist, in *f dur* (denn *f* ist eine Quinte zu *b*), und in *g moll* (denn *g* ist die Serte zu *b*). Im 2ten Capitel dieses Abschnitts §. 21. haben wir eine Regel angemerket, die also lautet: **Nan muß das Semitonium unter demjenigen modo maiori und minori hören lassen, woraus man spielet.** Dasselbst ist diese Regel auch etwas erläutert. Wäre diß Exempel aus *b dur*, so, daß es in keine Neben-Töne ausweiche, so würden weder * oder ♯ darin zu hören oder zu sehen seyn, denn das erforderliche Semitonium unterwärts zu *b* ist das *a*, welches natürlich ist. Weil aber hier eine Ausweichung in Quintam, nemlich in *f dur* geschieht, und das Semitonium unterwärts von *f dur* das *e* ist, so hat allhier, da das Stück in *f dur* auswich, im Discant vor *es* das ♯ und über *c* auch ein ♯ sichen müssen, als welches anzeigt, daß das Stück in *f dur* ausgewichen. Ferner weicht es auch in *g moll* aus; das Semitonium unterwärts aber von *g*, ist *fis*, deswegen hat hier vor *f* ein * im 10ten Tacte stehen müssen, und über die Bass-Note *d*, die Tertia maior (ein *) als welche Tertia maior zu *d*, das in *g moll* nöthige *fis* ist. Nun, hiemit überlasse dieses Exempel dem Liebhaber zum exerciren, ich empfehle ihm es zu seinem Nutzen es fertig zu lernen. Man hat hierin keine grosse Kunst affectiret, sondern es mit Fleiß so eingerichtet, daß viele Accorde darin vorkommen möchten. Wer nun hieraus, nemlich aus diesen dreyen Exempeln aus *c dur*, *d dur* und *b dur*, eine Fertigkeit erlanget hat, alle darin vorkommende Accorde ohne langes Bedenken zu schlagen, der hat die gebräuchlichsten Accorde von *c dur*, *g dur*, *a moll*, *d dur*, *a dur*, *b moll*, *b dur*, *f dur* und *g moll* schon gefasset; weil aber kein Stück, das aus einem *dur*-Tone ist, in einen *moll*-Ton kan transponiret werden, und wir noch wenige Accorde von *c moll*, *d moll*, *e moll* etc. gehabt haben, so wollen wir noch Ein Exempel aus *a moll* hinzufügen.

Diese

Die Ausweichung ist wie der in Quintam und Sextam.

Regel vom Semitonio unterwärts.

Dieses Exempel ist zu üben.

Diese beyde Exempel mit ihrer gedoppelten Transposition halten alle gebräuchliche Accorde in sich, wenige Accorde, die aber selten vorkommen, ausgenommen.

Accorden:
Exempel aus
a moll im
Tripel-Tact.

§. 12. Dis Exempel aus a moll habe im drey Viertel-Tact gesetzt, und weil mehrentheils im Discant die erste Note eines Tactes, ein halber Tact ist, so geht im Bass alsdenn die zweyte Note allein ohne Griff, sind aber im Discant auch Viertel, so wird in einem Tact dreyimal angeschlagen, und der zum Bass erforderliche Accord gemacht. Die kleine Zahl im Discant zählet die Tacte ab.

Anmerkun-
gen:

Dis Exempel wird uns zu einigen Anmerkungen Anlaß geben.

1) Rom-

1) Kommen hier im Discant und Bass durchgehende Noten vor, im Discant ist das letzte Achtel, wenn 2 Achtel zusammen gestrichen sind, eine durchgehende Note, welche allein in der Ober-Stimme nachgeschlagen wird. Im Bass gehet hier, wie gesagt, oft eine Note, nemlich das andere Viertel, allein: wenn nemlich im Discant ein halber Schlag oder Tact stehet, welches in den meisten Tacten dieses Exempels vorkommt. Stehet im Discant ein halber Tact mit einem Punct, als welches drey Viertel ausmacht, so wird nur zum ersten Viertel des Basses angeschlagen, und die beyden letzten Viertel macht die linke Hand allein nach, wie solches geschehen muß im 1ten, 12ten, 16ten, 20ten, 24ten und 28ten Tact.

2) Im 9ten Tact stehet eine 5 mit einem Bogen, also: \int diß zeigt an, daß in diesem Accord die natürliche Quinta minor zu *H* im Accord soll genommen werden, nemlich *f*. Es ist aus dem 6ten Cap. bekannt, daß die Quinta perfecta zu *b*, das *fa* ist, und daß der reine Accord diese Quinte erfordert. Allein, hier haben wir eine Ausnahme; in Exempeln, die aus lauter Accorden bestehen, und in den moll-Tönen gesetzet sind, kan man diesen Accord mit der kleinen Quinte nicht gut entbehren; wir merken uns also hiebey, daß, wenn über der Ziffer 5 ein Bogen stehet, man alsdenn im reinen Accord die kleine Quinte nehmen muß.

3) Was die Ausweichung dieses Stückes betrifft, so weicht es vor, nemlich in *e moll* und in *d moll* aus, und diß ist deswegen geschehen, damit ich Gelegenheit hätte, einem Liebhaber die Accorde mit der kleinen Tertia vorzulegen; ich weiß wohl, daß die Accorde mit der Tertia maiori manchem viel leichter, als die, mit der Tertia minori, fallen. Man muß sich gewöhnet sich mehr an solche Ton-Arten, die in ihrer Vorzeichnung einige Creuze haben, und scheuet die Töne, wo etwa drey bis vier bb vorstehen, deswegen habe meine Exempel auch nicht in solche Töne transponiren wollen, wo mehr als zwey Creuze oder Beens vorstehen. Es ist aber gar nicht gut, sich an einen oder den andern Ton so zu gewöhnen, oder sich darin gleichsam so zu verlieben, daß die andern Ton-Arten darüber fremd und schwer bleiben.

4) Ist in Acht zu nehmen, daß, so oft eine Bass-Note ein * oder Tertiam maiorem über sich hat, man alsdenn immer die vollkommene rechte Quinte dazu nehmen muß, wenn auch gleich dieselbe in der Vorzeichnung nicht stehet, oder nicht über der Note bemerkt ist. Hier haben wir diesen Vorfall im 1sten Tact, wo die letzte Note *b* die Tertiam maiorem über sich hat, nachdem nun in der Vorzeichnung vor *f* kein * stehet, so möchte ich vielleicht wol allhier in dem Accord zu *b* die Quinte *f* nehmen (und hiesse alsdenn mein Accord $\begin{smallmatrix} dis \\ h \\ f \end{smallmatrix}$). Das würde nun recht er-

1) von durchgehenden Noten.

2) von der 5 mit einem Bogen \int .

3) Ausweichung dieses Exempels in *e moll* und *d moll*. Man muß sich nicht an einerley Ton-Arten gewöhnen.

4) Bey der Tertia maior gehört immer eine rechte Quinte.

bärmlich klingen, und muß man also in diesem Accord zu *b*, wo das * überseheth, die Quinte *fis* nehmen, als ^{*dis*}_{*h*} und zwar *dis* mit dem kleinen, *b* mit dem 4ten, und das *fis* mit dem 2ten Finger. Diese Anmerkung hat aber nicht viel Schwierigkeit, denn die kleine Quinte mit der grossen Terzje verräth sich durch ihren grossen Uebelflang gar zu bald.

Eben dieses
Exempel in
g moll trans-
poniret.

§. 13. Nun wollen wir diß Exempel einen Ton tiefer transponiren, und setzen es in *g moll*.

23)



Die Transposition dieses Stückes in *g moll*, führet es in *d moll* und *c moll*. Es weicht (denn wie aus Cap. VII. §. 5. 6. 7. erhellet, so weicht ein Stück in Neben- aus in *d moll*, Töne aus), dadurch man denn Gelegenheit hat, auch diese Ton-Arten kennen zu lernen. Daß es in *d moll* gegangen, zeigt das *cis* im 1sten Tact, wie auch das * über die Bass-Noten *a* im 18ten und 19ten Tact, denn *d moll* hat mit *cis* und nicht mit *c* zu thun. Im 2ten Tact kommt es in *c moll*, welches das *b* über *G* im 22ten und 23ten Tacte anzeigt, und in *c moll*, denn *c moll* hat mit *b* und nicht mit *b* zu thun; wie denn hiebon im 2ten Capitel, woselbst von den Modis musicis ist gehandelt worden, der 2te §phus nachzusehen.

§. 14. Die Anmerkungen, welche §. 12. bey dem Exempel aus *a moll* Es gehört gegeben worden, gehören auch hieher. Als da ist die erste Anmerkung, hieher die erste von den durchgehenden Noten; item, die zweite Anmerkung, vom Accord mit der kleinen Quinte, die einen Bogen über sich hat, als im 9ten Tact *st*. Es wäre hier zwar nicht nöthig gewesen, ein *b* durch die *s* zu schreiben, weil doch das *b* schon im Systemate vorgezeichnet stehet, es ist aber einem Anfänger zu gute, hier repetiret, damit er nicht etwa in diesem Accord zu *a* die reine Quinte *e*, sondern die kleine Quinte *es* (oder *dis*) nehme. Weiter gehört die vierte Anmerkung auch hieher, nemlich daß man zu einer Bass-Note, die ein *, Tertiam maiorem über sich hat, immer die vollkommene Quinte nehmen müsse, wenn auch im Systemate die kleine Quinte bemerket ist, als hier im 1sten Tact, stehet über *a* ein *, welches anzeigt, daß im Accord die Tertia maior soll genommen werden, wolte ich nun die natürliche Quinte zu *a* in diesem Accord nehmen, so müßte ich *es* haben, denn es stehet vor *e* (welches *e* zu *a* die *Vta perfecta* ist) im Systemate ein *b*. Diese Regel aber, daß ein Ton, der die Tertiam maiorem im Accord hat, immer die Quintam perfectam in seinem Accord haben muß, hebet dieses *b* auf, ohne daß man es über der Bass-Note hat anzeigen müssen, ist also der Griff zu *a* $\begin{smallmatrix} \text{cis} \\ a \\ e \end{smallmatrix}$.

Vom Transponiren, wie solches geschieht.

§. 15. Halten wir nur dieses Stück aus *g moll*, gegen das, aus *a moll*, so finden wir folgende Veränderungen darin, erstlich: *a moll* hatte in seiner Vorzeichnung weder * noch b; hier aber, da es in *g moll* transponiret worden, stehet im Systemate vor *b* und *e* ein *b*. Durch diese Bezeichnung nun, ist *g moll*, dem *a moll* in seiner Scala ähnlich gemacht, welches nach Cap. 11. §. 17. so hat geschehen müssen. Weiter sehen wir, daß, weil *g* einen Ton niedriger als *a* ist, alle Noten dieses Exempels einen Grad niedriger, als in *a moll*, stehen; ferner ist im *a moll* der Grad der Fortschreitung nur um einen halben Ton, so ist alsdenn im transponirten Stück der Grad der Fortschreitung auch nur um einen halben Ton, wie

Bei der Transposition fällt oft ein * ein ♯,

und statt eines ♯ ein b vor.

der erste Tact solches zeigt, da ist aus *a* *g*, *g* *f* geworden. Eins aber möchte Bedenken verursachen, nemlich, im *a moll* hat der 1ste und 19te Tact vor *f* ein *, und im transponirten Exempel aus *g moll*, finden wir daselbst ein Bequadrat ♯. Im *A moll* hat das *f* im 2ten Tact ein ♯, und im *g moll* finden wir allda ein *b*. Ob nun dieses im transponirten Exempel recht oder unrecht sey, daß die Versetzungs-Zeichen so sind verwechselt worden, das kan am besten erkannt werden, wenn man untersucht, ob allhier ein ieder Ton um einen ganzen Ton niedriger stehet, als in *a moll*; diß trifft nun bey der Verwechselung der Versetzungs-Zeichen richtig ein, da wird man denn sehen, daß hier im 1sten und 19ten Tacte statt des Kreuzes, welches sich im Exempel von *a moll* vor dem *f* findet, nothwendig ein erhöhendes ♯ hat stehen müssen. Im 18ten Tact aus *a moll*, stehet *e* *f*, welche beyde Töne einen ganzen Ton von einander liegen, deswegen mußte nun im Stück aus *g moll*, vor *e* ein erhöhendes ♯ stehen, damit *d* und *e* auch einen ganzen Ton von einander lägen. Zwar findet man zuweilen wol in geschriebenen und gedruckten Musicalien, daß man

Statt eines ♯ findet man oft ein * oder b zur Unzeit gesetzt,

ist aber nicht nachzumachen.

man stat eines erhöhenden Bequadrats (wenn es ein *b* aufhebt) oft ein *, und statt eines erniedrigenden Bequadrats (wenn es ein * aufhebt) wol ein *b* gebraucht hat, und also ein * und ein erhöhendes ♯, und ein *b* und erniedrigendes ♯ vor einander gehalten, und das ♯ also fast ganz und gar abgeschafft hat. Prinz im Satyr-Componisten schreibt: „Ein jedes Zeichen soll von dem andern unterschieden seyn; das ist, es soll nicht zwey oder mehr, sondern nur ein Ding andeuten.“ Item: „Alles, was einen Irrthum und Zweydeutigkeit verursachen kan, das soll und muß abgeschafft werden.“ So oft also eine Note ihren vorigen natürlichen Sitz wieder einnehmen soll, oder so oft ein * oder *b* soll aufgehoben werden, bedienet man sich des Bequadrats. Ein mehrers ist hierüber zu lesen in des Hrn. Matthesons Organisten-Probe pag. 246. §. 15. seqq.

Accord zu f mit der klein

§. 16. Im 23ten Tact dieses Exempels kommt ein Accord zu *f* mit der Tertia minori vor, als welche durch das darüber stehende *b* angezeigt

get wird; dieser Accord könnte einem Anfänger etwas fremde vorkommen; Terzie; men, wer aber zu *f* einen Accord mit der natürlichen Terzie *a* machen kan, wie er zu ma- den darf vor seine natürliche Terzie *a* nur ein *b* setzen, welches *as* ist, so Gen.

ist alles leicht, und der Accord ist alsdenn $\frac{f}{c}$. Ich denke nicht, daß es Erinnerung.

nöthig ist zu repetiren, was die $\ast\ast$, *b b* und *k k* über den Bass-Noten anzeigen, sondern, der es noch nicht recht weiß, der lese den 6ten *sphum* des 7ten Capitels noch einmal nach. Wer den 1sten *sphum* dieses Capitels etwa nicht gut verstünde, der markire sich nur nicht damit, hernach bey der Repetition wird es verständlicher werden. Es wird aber die Uebung dieses Exempels aus *g moll* einem Liebhaber grossen Nutzen schaffen, darum lasse er sich nicht verbriessen, es fleissig zu exerciren, und alles wohl in Acht zu nehmen. Sonsten ist die Fingersezung im Bass ganz natürlich, nur merke man, daß bey dem ersten *d* des 12ten und 16ten Tacts, eine Ablösung der Finger statt habe; als da im 12ten Tact das *d* zwar mit dem zweyten Finger angeschlagen wird, so löset ihn doch der Daum geschwind ab, im 16ten Tact geschieht das Anschlagen mit dem vierten Finger, und der Daumen löset ihn wieder ab. Vom Ablösen der Finger siehe den ersten Theil des Clavier-Spielers pag. 145. Wer hier nicht ab löset, der muß den Daumen fortsetzen, welches aber so sicher nicht ist.

Fingersezung im Bass erfordert hier das Ablösen.

§. 17. Nun wollen wir unser Exempel aus *a moll* auch einen Ton höher setzen, da wir denn *b moll* bekommen, welches uns zwey Creuze, nemlich vor *f* und *c*, zeigt. Eben dieses Exempel in *b moll* transponiret.





b moll fällt den Anfängern etwas beschwerlich.

wegen der Ausweichung in *fis moll*, darin der Accord zu *cis* mit der grossen Terzie vorfällt.

Wer das Exempel des 7ten Sphi aus *d dur* wohl exerciret hat, dem werden die hier so oft vorkommende Griffe zu *b* und zu *fis* mit der *Tertia maiori* nicht mehr fremde und unbekant seyn; einem andern aber möchte diß Exempel aus *b moll* ziemlich schwer vorkommen; man lese hiebey den ganzen 7ten und 8ten Sphum dieses Capitels, sie gehören beyde wieder hieher, wie auch die Anmerkungen des 12ten Sphi. Daher will solches hier nicht wiederholen. Ich habe bey der Information bey vielen Discipeln angemerkt, daß ihnen *b moll* recht fatal gewesen, nicht nur wegen des Griffes zu *b* und *fis*, sondern auch wegen der Ausweichung desselben. Hier haben wir eine Ausweichung in *fis moll*, als welches man im 15ten Tact an dem * vor *e*, welches *eis* (auf unserm Claviere *f*) heist, man nimt statt der natürlichen Terzie *e*, die *Tertiam maiorem eis* zu *cis*, nebst der vollkommenen Quinte *gis* (vide pag. 110. die 4te Anmerk.) also:

cis, lauter Töne, die durch ein * um einen halben Ton sind erhöht
gis

vor:

worden, und im 18ten und 19ten Tact, allwo die Quinte *gis* oben lieget,

^{gis}
^{cis} Dieser Griff möchte bisher noch ein wenig unbekant gewesen seyn,
^{cis}

Darum mache man sich ihn recht bekant. Weil übrighens im ersten Theil des Clavier-Spielers das ganze Xlte Capitel des IVten Abschnitts von den dreyen Haupt-Accorden handelt, und auch daselbst §. 7. alle Accorde in Noten ausgesetzet sind, so weise einen Liebhaber dahin, um sich im Nothfall daselbst Raths zu erholen.

§. 18. Es ist mir dieses Capitel unter den Händen gewachsen, und ziemlich lang gerathen; deswegen habe der Exempel auch nicht mehr her- aus diesen setzen wollen; in diesen 6 Exempeln kommen die gebräuchlichsten Accorde 6 Exempeln hinlänglich vor; wer nun aus dem ersten Theil die darin pag. 190 vor- zu ziehen kommende 6 Lieder und dann diese 6 Exempel so geübet hat, daß er einen ieden Accord leicht und geschwinde treffen kan, der mag glauben, daß er schon ein wichtig Stück vom General-Baß gelernt, und daß er die andern Griffe, woben sich eine 6, 7, 9 2c. findet, gar bald werde machen lernen; nur recommendire einem Liebhaber, iederzeit acht zu haben, und zu sehen, was er unter seinen Accorden vor einen Haupt-Accord jedesmal habe, ob nemlich die Quinte, oder die Tertzje, oder die Octave oben im kleinen Finger liege, damit diese drey Intervalla ihm recht bekant werden, und er seine Accorde nicht bloß nach dem Gehör machen lerne. Worauf vor- nemlich dabey Acht zu haben. Wolte Wie man sich etwa einer diesen meinen Auffasß bey der Information gebrauchen, und noch weiter in seinen Discipel noch weiter in den Accorden, welche in fremden Ton-Arten vorkommen, üben, so könnte man unmaßgeblich die 6 Lieder des ersten Theils in andere Töne transponiren, und zwar N. 1. aus *as dur*, N. 2. aus *es dur*, N. 3. aus *a dur*, N. 4. aus *c moll*, N. 5. aus *f dur*, und endlich N. 6. aus *b moll*. Hiedurch würde einer recht fertig werden, die Accorde geschwinde treffen zu lernen, und grossen Nutzen davon haben. Nun ist es Zeit, von den andern Intervallen und ihren Griffen auch zu handeln.

C A P V T IX.

V o n d e r S e x t e.

§. 1. Wir haben anieho von der Sexte, als der andern unvoll- Von der kommenen Consonanz, zu reden, da wir denn zeigen wollen: wie man- Sexte. cherley die Sexte sey, wie sie zu erlernen, und wie sie gemeinlich die Tertzje und Octave zu ihren Neben-Ziffern habe.

§. 2. Wir haben Cap. IV. §. 5. 6. gesagt: daß die Sexte die Sie ist eine zweyte unvollkommene Consonanz sey, und daß sie von der Quinte und unvollkomme- ne Octave, ne Consonanz.

weil sie der
Veränderung
unterworfen.

Octave, als welche beyde vollkommene Consonanzen sind, nur darin unterschieden, daß sie der Veränderung unterworfen, das ist, größer oder kleiner kan gemacht werden, als sie sich in der natürlichen Scala befindet. Weil nun die Terzie die erste unvollkommene Consonanz ist, die eben dergleichen Veränderung unterworfen ist; so ist im 7ten Cap. welches von der Terzie handelt, und zwar § 3 bis 7, schon deutlich von dieser Veränderung geredet; nemlich, woher sie entsiehe, oder was dieselbe verursache, worin sie bestehe, und wie sie dem General-Bassisten angezeigt werde, wenn durch die Ziffer ein Strich, b oder 4 gezogen ist. Hier weise ich nun meinen Leser wieder hin, und wo ihm allda noch etwas ein wenig undeutlich geblieben, das wird ihm vielleicht durch nachstehendes deutlich und begreiflich werden. Diese Stelle und die im VII. Capitel davon angeführte §§phi, werden wenigstens die ganze Sache deutlich machen, und mich einer weitem Wiederholung desselben bey der Abhandlung der Dissonanzen überheben.

Wie aus einem Intervall so naturalis ein accidentale wird;

§. 3. Eine jede Ziffer über einer Bass-Note, es sey nun eine 6, 7, 4, 2, 9 2c. welche ohne ein b oder Strich stehet, ist *naturalis*, das ist, das Intervallum einer 6, 7, 4, 2, 9 2c. wird so genommen, wie es die Vorzeichnung der ** oder bb fordert, (vide Cap. VII. §. 3.) wenn aber ein Strich oder b durch eine Ziffer stehet, so ist sie *accidentalis*. Wir sehen hieraus, daß, wenn die Intervalla in den Griffen ohne Strich oder b stehen, man sie alsdenn also nimt, wie es das Systema modi, oder die Vorzeichnung erfordert; wenn aber diejenigen Intervalla, welche von Natur klein sind, wegen der Ausweichung in eine andere Ton-Art, (die andere ** oder bb, als die Haupt-Ton-Art, daraus das Stück selbst ist, erfordert) um einen halben Ton größer seyn sollen, als es das Systema modi, oder, als es die natürliche Scala der Ton-Art eines Stückes (vide Cap. II.) mit sich bringet; so wird alsdenn, nach der üblichsten Art, ein Strich durch die Ziffer gemacht, also:

2 4 5 6 7 9

2) wenn ein Strich durch die Ziffer stehet, Lateinische Benennung.

und sind alsdenn *accidentales*. Wir wollen denen, die kein Latein verstehen, zu gefallen, ihre Benennung nochmal hersetzen, als: 2 heist *Secunda maior*, die große Secunde. (Durch die 3, wenn sie eine große Terzie bedeuten soll, macht man keinen Strich, sondern setzet an dessen Statt nur ein * oder 4, und heist *Terzia maior*.) 4, *Quarta maior* (die große Quarte), 5, *Quinta maior*, die große Quinte (sie kommt aber selten vor, und wird alsdenn schon als eine Dissonanz behandelt), 6, *Sexta maior*, die große Sexte, 7, *Septima maior*, die große Septime, und endlich 9, *Nona maior*, die große None.

§. 4. Wenn aber der Neben-Ton, darin man ausweicht, erfor- 2) wenn ein b
dert, daß ein Intervallum um einen halben Ton niedriger oder kleiner durch die Zif-
seyn muß, als es das Systema modi, oder als es die natürliche Scala des fer steht.
Haupt-Tons, daraus ein Stück oder Lied ist, erfordert; so wird ein b
durch die Ziffer gemacht, also:

2^t 4^t 5^t 6^t 7^t 8^o

und heißen sie alsdenn, wie folget: 2^t, Secunda minor, die kleine Se- Lafeinische
cunde. (Die Tertia minor, die kleine Terzie, wird alsdenn durch ein Benennung.
blosses b über der Note angezeigt.) 4^t, Quarta minor, die kleine
Quarte, oder Quarta perfecta, die vollkommene Quarte. 5^t, Quinta
minor, die kleine Quinte, (wird auch genant Quinta falsa, die falsche
Quinte, oder Quinta imperfecta, die unvollkommene Quinte; wird
aber alsdenn schon als eine Dissonanz behandelt). 6^t, Sexta minor,
die kleine Seyte, 7^t, Septima minor, die kleine Septime, und endlich
8^o, Nona minor, die kleine None.

§. 5. Weil nun aber ein \sharp um einen halben Ton erhöht, wenn 3) Wie ein \sharp
es ein im Systemate gezeichnetes oder sonst kurz vorhergegangenes b auf- durch die Zif-
hebet; und dagegen erniedriget, wenn es ein * (es mag nun im Syste fer, selbige
mate stehen, oder sonst in einer kurz vorhergegangenen Ziffer enthalten bald einen
gewesen seyn) aufhebet: so erhöht und erniedriget also ein \sharp die Ziffer erhöht, bald
oder das dadurch angezeigte Intervallum um einen halben Ton. Dem- erniedriget,
nach ist 2^h eine Secunda maior, wenn das \sharp hier ein b aufhebet; und und macht
eine Secunda minor, wenn es ein * aufhebet. Das bloss eingeze \sharp , dahero eine
wenn es über einer Note steht, zeigt eine Tertiam maiorem an, wenn doppelte Be-
es ein b aufhebet; und eine Tertiam minorem, wenn es ein * aufhebet. nennung.
4^h ist eine Quarta maior, wenn das \sharp ein b, und Quarta minor oder
Quarta perfecta, wenn es ein * aufhebet. 5^h ist eine Quinta maior
oder superflua, wenn es ein b aufhebet, hingegen eine Quinta falsa,
wenn es ein * aufhebet. 6^h ist wiederum eine Sexta maior, wenn das
 \sharp ein b, und Sexta minor, wenn es ein * aufgehoben, 7^h Septima
maior, wenn ein b aufgehoben, und Septima minor, wenn ein * auf-
gehoben worden: und endlich 8^h ist eine Nona maior, wenn das \sharp ein b,
und Nona minor, wenn es ein * aufgehoben.

§. 6. Wenn also weder Strich, b oder \sharp durch die 6 (oder ir- Wie die Zif-
gend eine andere Zahl) steht, so nimt man den Ton, der der sechste fern zu neh-
von derjenigen Note ist, darüber die Zahl steht, also, wie er nach der men, welche
Vorzeichnung ist. Hat dieser Ton daselbst ein * oder b, so muß diß in weder Strich,
Nicht genommen werden, sonst fehlet man gar zu grob; hat dieser Ton mit sich \sharp .
aber weder * noch b in der Vorzeichnung, so nimt man ihn, wie er von ren.

Wiedeb. Gen. Bass.

E

Natur

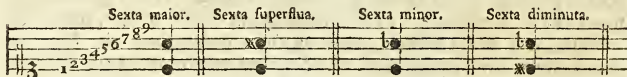
Natur ist. Diß gilt auch von allen andern Ziffern, welche bloß, d. i. ohne Strich, b oder k stehen, welches wir hier ein für allemal wollen gesagt haben. Kurz, man hat sich Anfangs eben nicht viel zu bekümmern, ob man die große oder kleine Sexte habe, oder haben müsse, wenn man nur nicht wider die ** oder bb, welche zu Anfang eines Liedes oder Stückes vorgezeichnet stehen, handelt (vide pag. 88. ö. 3.). Ich werde bey den Exempeln zuweilen hieran erinnern. Im Anfang, ehe des Lehr- lings Gehör musicalisch geworden, wird hierin zwar oft gelehrt, wer aber nur seinen Fehler einsiehet und erkennet, mit dem wird es schon nach und nach besser gehen.

Von den vier-
ley Sexten.

Sonderlich
von der groß-
en und kleinen
Sexte.

Wie alle
Sexten in
Noten müssen
aussehen.

§. 7. Es ist also, wie aus dem gesagten erhellet, eine Sexta maior und eine Sexta minor im General-Baß: hiezu kan noch kommen die Sexta superflua und Sexta diminuta, die man auch zuweilen antrifft, sonderlich die Sexta superflua. Wir haben im VI. Cap. §. 11. da ein Quinten-, Quarten- und Sexten-Examen angestellt worden, schon gesehen, wie die Sexte einen ganzen oder großen halben Ton höher liege, als die Quinta perfecta, und daß die Sexta maior einen ganzen Ton, die Sexta minor aber einen großen halben Ton höher liege, als die reine Quinte. Wer nun die Quinten fertig weiß, dem wird die Sexta nicht viel zu schaffen machen. Auf unserer Ton-Leiter pag. 17. sehen wir, daß die 6te Stufe einen Grad höher liegt, als die 5te. Dieses muß nun an allen Arten einer Sexte zu bemerken seyn, sie muß in Noten doch al- lezeit als eine Sexte aussehen, das ist, einen Grad höher als die Quinte geschrieben stehen, es mag diese Sexte nun groß (maior), oder klein (minor), übermäßig groß (superflua), oder gar zu klein (diminuta, minor, deficiens) seyn, wie aus beygefügtten Noten erhellet, da die Grade im Noten-Plan mit Zahlen bemerket stehen:



Sie müssen
den Raum
einer 6 ein-
nehmen.

§. 8. Hieraus erkennen wir, daß das Intervallum einer Sexte immer den Raum des sechsten Grades in Noten einnehmen muß, oder es ist keine Sexte mehr; als da ist alhier zu c die Sexta superflua ais, diß ais ist nun auf unserm Claviere das b, wolte ich nun zu c das b auf der vierten Linie (vor b ein b) schreiben, so wäre es durchaus keine Sexta superflua mehr, sondern schon eine Septima minor. Nun möchte einer sagen: so ist ja die Sexta superflua und Septima minor zu c einerley Ton,

Wie die Septi-
ma minor
vonder Sexta
superflua un-
terschieden,

Ton, nemlich *b* auf meinem Claviere; dem dienet zur Antwort: Es hat zwar die Sexta superflua und Septima minor zu *c* (und auch zu den andern Tönen) einerley Taste auf unserm Claviere, nemlich das *b*; von rechts wegen aber solten diese beyde Töne, *ais* und *b*, unterschieden seyn, und man müste eine aparte Taste zu *ais* und wieder eine besondere zu *b* haben, da denn die Septima minor zu *c*, nemlich *b*, ein wenig höher müste gestimmt werden, als die Sexta superflua zu *c*, nemlich *ais*, und alsdenn müste unser Clavier die so genante Subsemitonia haben (vide den ersten Theil im IVten Abschn. Cap. X. §. 3.), da nun aber dergleichen Claviere noch nicht eingeführet sind, auch vielleicht nimmer werden Mode werden, so muß das Clavier nun also gestimmt oder temperiret werden, daß das darauf liegende *b*, auch ein *ais* seyn kan, und sich (daß ich bey unserm *c* bleibe) eben so gut schicke, zu eine Septima minor *b*, als eine Sexta superflua *ais*, abzugeben; weil aber diese beyde Intervalla durch die einer 7 und 6 unterschiedene Neben-Ziffern haben, wie aus folgendem verschiedene bald erhellen wird; so macht dieses, daß man solche nicht für einerley Neben-Ziffern halten kan, wie sie es denn in der That auch nicht sind, ungeachtet sie einerley Taste unsers Claviers haben. Es könnte eben auch die Sexta minor zu *c*, nemlich *as*, zu einer Quinta superflua von *c* gemacht werden, wenn nemlich vor *g* ein * stünde, welches *gis* wäre: nun aber ist *gis* und *as* wiederum einerley Taste auf unserm Clavier; hier solte abermal ein Subsemitonium seyn, da denn das *as* ein wenig höher als *gis* seyn müste. Ob nun gleich die Taste unsers Claviers, welche die Quintam superfluum zu *c*, das *gis*, und die Sextam minorem, *as*, gibt, einerley ist: so machen doch die Neben-Ziffern hier einen grossen Unterschied; denn die Quinta superflua hat nicht allein andere Neben-Ziffern, als die Sexta minor, sondern die Resolution, oder die darauf folgende Noten, sind auch sehr unterschieden. Ferner, die Sexta diminuta zu *cis* wäre gleich einer vollkommenen Quinte, wenn das *as* sonst nur durch *gis* (vor *g* ein *) gezeichnet wäre: hier solte nun *as* und *gis* im Ton wieder ein wenig unterschieden seyn, diß ist aber auf unserm Claviere nicht anzutreffen, denn *as* und *gis* ist einerley Taste darauf; deswegen offenbaret sich der Unterschied einer vollkommenen Quinte und verkleinerten Sexte wiederum durch die unterschiedene Neben-Stimmen und durch die darauf folgende Noten, als z. E. auf *gis* (zu *c* die Quinta superflua) folget *a*, auf *as* (zu *c* die Sexta minor) folget *g* oder *b*. Man hat also zu sehen auf den Raum, den ein Intervallum im Noten-System oder auf den 5 Linien und 4 Spatien einnimmt, und darnach wird einem ieder Intervall der rechte Name gegeben. Ein kleines Exempel kan dieses alles erläutern.

durch die verschiedene Neben-Ziffern.

Wie die Sexta minor von der Quinta superflua unterschieden.

Wie die Sexta diminuta von der reinen Quinte unterschieden.

In Noten offenbaret sich der Unterschied am besten.



Was im vorigen Exempel §. 7 lauter Sexten gewesen sind, daraus kan eine Septima minor, Via superflua und Quinta perfecta werden. Wenn also zu *c* statt *ais*, *b* auf der 4ten Linie stehet, so ist es eine Septima minor: und wenn zu *c* statt *as* (als welches die Sexta minor ist) *gis*, vor *g* ein * stehet, so ist es zu *c* die Quinta superflua; zu *cis* aber ist *gis* eine reine Quinte, *as* aber eine Sexta diminuta. Hieraus stehet man den Unterscheid, wenn ein Semironium auf unserm Claviere durch ein * oder *b* gemacht wird, und daß die doppelte Benennung der halben Töne so nöthig als nützlich ist.

Kurze Wiederholung des vorigen.

§. 9. Hieraus wird ein Liebhaber nun gesehen haben, wie die Intervalla nach dem Raum, den sie auf den 5 Linien einnehmen, benennet werden. Ein Raum von 5 Grad auf unsern Linien, als von der untersten bis zur dritten Linie, ist das Intervallum einer Quinte; 6 Grad auf unsern Linien, als von der untersten Linie bis zum dritten Spazio, ist das Intervallum einer 6ten; 7 Grad auf denselben, als von der untersten bis zur 4ten Linie, gehören für die Septima (vide Cap. VI. §. 8. am Ende).

Wie die große Sexte unterschieden

Es liegt die Sexta maior also einen ganzen Ton höher, als die Quinta perfecta. Z. E. die Quinte zu *c* ist *g*, die Sexte aber zu *c* ist *a*; weil *a* nun einen ganzen Ton höher, als die Quinte *g*, liegt, so ist *a* eine Sexta maior zu *c*. Item, die Quinte zu *g* ist *d*, folglich ist die Sexte zu *g* das *e*; weil diß *e* nun abermal einen ganzen Ton höher liegt als *d*, so ist es wiederum die Sexta maior. Noch eins: Die Quinte zu *e* ist *b*, die natürliche Sexte ist *c* (wenn nämlich zu Anfang des Stücks oder Liedes vor *c* kein * vorgezeichnet stehet, alsdenn wäre die natürliche Sexte zu *e* das *cis*) und zwar eine kleine Sexte; denn *c* liegt nur einen halben Ton höher als die Quinte *b*. Wer also nur die Quinten kennet, der nimt denjenigen Ton zu seiner Sexte, der einen Ton höher als die Quinte liegt; hat nun dieser Ton, der die Sexte ist, ein * in der Vorzeichnung oder einen Strich durch die Ziffer, so läßt er diß * auch gelten in seiner Sexte; hat aber der Ton, der seine Sexte ausmachet, ein *b* im Systemate oder durch seine Ziffer, so wird diß abermal in Acht genommen; hat ferner der Ton, der über der Quinte liegt, im Systemate ein * oder *b*, und es stehet durch die Sexte ein Bequadrat $\frac{1}{4}$, so wirft er für dasmal das * oder *b* weg, als wenn es nicht da stünde. Kurz, nach der Quinte (die man zu allen Tönen perfect wissen muß) folget die Sexte: ob nun diese

von der kleinen.

Welche Sexte nun für jedesmal zu nehmen.

diese die natürliche seyn soll, siehet man daran, wenn weder Strich, b oder \sharp dadurch gezogen; stehet aber ein * dadurch, so erhöht er seine Sexte um einen halben Ton; stehet ein b dadurch, so erniedriget er sie um einen halben Ton; stehet nun ein \sharp dadurch, so wirft man das * oder b weg, welches entweder im Systemate, oder kurz vorher vor diesem Tone, welcher die Sexte ausmachet, gestanden.

§. 10. Wir wollen die gebräuchlichsten grosse und kleine Sexten hie- Alle gebräuch-
her setzen: die Sexta maior zu c ist a (einen Ton höher als die Quinte g), liche Sexten,
die Sexta maior zu b ist gis (einen Ton höher als die Quinte fis), zu d
ist b, zu e ist cis, zu f ist d, zu fis ist dis, zu g ist e, zu es ist c. Die
Sexta minor zu e ist c, zu a ist f, zu b ist g, zu d ist b, zu g ist es, zu
f ist des, zu c ist as, zu gis ist e, zu cis ist a, und zu dis ist b. In
Noten lassen sie so;

Grosse Sexten.

Kleine Sexten.

in Noten.



Wir wollen ferner zeigen, wie die Sexta maior bestehe aus vier ganzen Die grosse
und aus Einem grossen halben Ton, als: Sexte.



Wenn wir alle grosse Sexten so wolten aussetzen, so würden wir finden:
daß der halbe Ton bald im ersten, bald im 2ten, bald im 3ten, und bald
im 4ten Grad kommen würde.

Die kleine Sexte aber bestehet aus 3 ganzen und zween grossen hal- Die kleine
ben Tönen, als: Sexte.

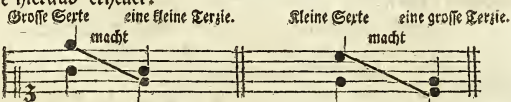


§. 11. Diese beyderley Sexten nun, die grosse und die kleine, sind Sexta super-
sehr gebräuchlich; die Sexta superflua, welche noch einen kleinen halben flua und di-
Ton grösser ist, als die Sexta maior, und die Sexta diminuta, welche minuta.
noch einen kleinen halben Ton kleiner ist, als die Sexta minor, kommen
sehr wenig vor; deswegen wollen wir uns hiemit aniezo nicht aufhalten.

86 I. Abschn. Cap. IX. Von der Sexte. (§. 12. 13. 14.)

Wie die Sexte eine umgekehrte Terzie ist.

§. 12. Man spricht ferner auch, die Sexte sey nichts anders als eine umgekehrte Terzie, als z. E. die Terzie zu *c* ist *e*. Hier ist nun *c* der Grund- oder tiefste Ton; hingegen *e*, die Terzie zu *c*, ist um 3 Stufen höher. Kehre ich diese Terzie *e* nun um, also, daß ich den obern Ton *e* unter *c*, und also zum Fundament-Ton mache, als *e*, so ist das *c* zu *e* eine Sexte; daher sagt man mit Recht: die Sexte sey eine umgekehrte Terzie. Denn wenn ich die §. 10. ausgelegte grosse und kleine Sexten wolte umkehren, nemlich die oberste Note, die eben die Sexte ausmachet, eine Octave niedriger setzen; so wäre es alsdenn eine Terzie: und zwar, wenn die grosse Sexte umgekehret wird, so wird daraus eine kleine Terzie; kehret man aber die kleine Sexte um, so wird eine grosse Terzie daraus, wie hieraus erhellet:



Wie die 6 leicht zu finden.

§. 13. Ich kan ferner die Sexte zu einem Ton auch leicht finden, wenn ich mir erst die Octave, die am leichtesten zu finden ist, zu meiner Bass-Note merke, und alsdenn von der 8 drey Töne rücklings rechne. Als *c* ist die Octave zu *c*, gehe ich nun 2 Grad zurück, nemlich also: *c* *b*, *b* *a*, so finde ich, daß *a* die Sexte zu *c* ist; denn zwischen den Zahlen 6 und 8 ist nur die einzige 7, und deswegen kan die Sexte auch eine verkehrte Terzie genant werden. Deutlicher läßt es sich nicht gut machen, es verursacht diese Ziffer, die Sexte, einem, der die Quinten weiß, auch nicht viel Mühe; sie kommt aber sehr oft vor, weil sie eine Consonanz ist, und aus der Verwechselung der Bass-Note eines Accords entspringet;

Wie der Sexten Griff aus einem reinen Accorde entstehet.

als wenn ich im Discant $\begin{smallmatrix} \text{c} \\ \text{g} \end{smallmatrix}$ habe, und im Bass *c* dazu anschlage, so habe ich einen reinen Accord zu *c*: verwechselt aber die Bass-Note ihr *c* mit dem untersten Ton meines Accordes, und nimt *e*, ich aber alsdenn meinen Griff $\begin{smallmatrix} \text{c} \\ \text{g} \end{smallmatrix}$ in der rechten Hand behalte, so habe ich den Sexten-Griff zu *e*.

Die Hauptziffern stehen nur über dem Bass,

§. 14. Die drey Consonanzen, wovon im Vten, Viten und VIIten Capitel gehandelt worden, nemlich die 8, 5 und 3, sind die Intervalla, welche einen reinen Accord ausmachen (wovon das VIIIte Cap. gehandelt) und welche fast immer besammen sind, also, daß, wenn nur eine 8 über einer Note stehet, man schon weiß, daß die 5 und 3 dazu müssen geschlagen

gen werden; oder wenn nur eine 3, *, b oder 4 über einer Note steht, so ist diß auch eine Anzeige eines reinen Accords, und daß die 8 und 5 mit dazu müssen genommen werden. Mit den andern Ziffern aber hat es eine andere Bewandniß. Es ist aus dem vorigen bekant, daß die rechte Hand, so oft es möglich ist, und wenn dadurch kein musicalisches Vitium (davon hernach etwas vorkommen soll) verursacht wird, immer drey Töne haben muß, die nun alle drey durch Zahlen über ieder Bass-Note von rechts wegen solten angezeigt seyn, so wüßte man gewiß, was man vor Intervalla in der rechten Hand zur Bass-Note nehmen sollte; allein, um des vielen Schreibens überhoben zu seyn, so werden nicht alle Neben-Ziffern, wie man sie nennet, immer mit darüber gesetzt, sondern nur die Haupt-Ziffer, oder Haupt-Ziffern. Indessen aber gibt man Regeln, die die dazu gehörigen Ziffern lehren, was für Neben-Ziffern zu dieser oder jener über einer Note stehenden Ziffer oder Ziffern noch müssen genommen werden, als da heist es: zur Sexte gehört die Terzie und Octave, zur 2 gehört 6 und 4, zur 7 gehört 5 und 3 2c. davon zu seiner Zeit das nöthige vorkommen wird. Es ist auch viel commodor, als wenn man alle Neben-Ziffern, die zu einer übergeschriebenen Haupt-Ziffer gehören, solte drüber schreiben. Die Ziffern erweisen oft bey Unwissenden Unwillen. Die Ziffern überhaupt, wenn man sie in andern als in eigentlichen Rechen-Büchern etwas häufig gedruckt siehet, haben doch das Unglück, daß sie bey Unwissenden, oder bey solchen Leuten, die keine Liebhaber der Rechenkunst sind, als Zeichen einer schweren und verdrießlichen Abhandlung oder Lehr-Art angesehen werden: schriebe man nun aber gleich alle Ziffern drüber, so würde doch die Erlernung des General-Basses dadurch nicht erleichtert werden; man könnte die Haupt-Ziffer von denen Neben-Ziffern auch nicht unterscheiden. Die wenigen Regeln nun, die man deswegen nöthig zu wissen hat, ersparen einem viele Mühe, besparen einen von vielen Druck- und Schreib-Fehlern, und sind dabey bald gelernt.

§. 15. Wir bemerken deswegen alhier, daß zur 6 (sie mag nun mit oder ohne Strich, b oder 4 stehen) die 3 und 8 gehört. Es ist also der Unterschied eines Sexten-Griffes vom reinen Accord sehr geringe, denn statt der zum reinen Accord gehörigen Quinte, wird nur die Sexte genommen, 3 und 8 bleiben (vide 1. Theil IV. Abschn. Cap. XIV. §. 5.) da ferner eine Sexte eine umgekehrte Terzie ist, wie §. 12. und 13. gezeigt worden, so darf man sich nur vorstellen, als stünde die Bass-Note, darüber die 6 steht, eine Terzie tiefer, und erforderte einen reinen Accord, als 3. C. im Bass stünde über e eine 6. Könnte ich nun noch nicht mit dem Sexten-Griff fertig werden, so stellte ich mir nur vor, daß meine Bass-Note e eine Terzie tiefer, nemlich ins c, stünde, und daß ich dazu den reinen Accord schlagen sollte, wie im 13ten §pho davon schon ein Exempel

Wie der ganze
Sexten-Griff
oft schon im
vorigen Griff
liegt,

in einem
Exempel ge-
zeigt.

pel gegeben worden. Wenn ferner die Bass-Note *H* eine 6 über sich hätte, und die Discant-Note hiesse auch *h*, so dächte ich nur, wie der reine Accord zu dem Tone, der eine Terzie tiefer als *H* liegt, nemlich *G*, wäre, den schlage ich nur dreiste an, denn der reine Accord zu *G* und ein Sexten-Griff zu *H* haben einerley Töne in der rechten Hand. Dahero es denn auch kommt, daß keine Sexten-Griffe leichter zu treffen sind, als diejenigen, darinnen die rechte Hand die Töne des vorigen reinen Accords behält. Wann also vor derjenigen Note, welche die 6 hat, eine Note steht, die den reinen Accord hat, und dabey eine Terzie tiefer ist, so ist gar keine Kunst beim Sexten-Griff, sondern der reine Accord zur vorigen Note ist, wenn der Bass nemlich um eine Terzie steigt, auch der Sexten-Griff ganz ungeändert. Oft gehet, nach dem Sexten-Griff, der Bass auch wieder zu seiner ersten Note zurück, nemlich eine Terzie tiefer, als diejenige Note, welche die 6 hatte, oder auch zuweilen eine Terzie höher: in diesen beyden Fällen darf ich nur zum Sexten-Griff den vorher angeschlagenen reinen Accord wieder anschlagen. Weil dergleichen Fälle sehr oft vorkommen, so wollen wir ein klein Exempel davon hersehen, und die oberste Stimme darüber schreiben, auch im Anfangs-Accord zu *c* die Terzie oben nehmen.

Bei Uebung dieses Exempels ist zu merken, was eben von den Serten-Griffen gesagt worden, nur ein einzigsinal, nemlich im roten Fact, da das vorhergehende *e* die Tertiam maiorem über sich hat, lieget der Serten-Griff nicht vorher (man sagt: der Griff, oder das und das Intervallum, lieget vorher, wann entweder der ganze Griff, oder ein, oder zwey Intervalla, davon, schon im vorhergegangenen Griffe enthalten gewesen); er kommt aber gleich nachhero bey *A* vor, denn der Serten-Griff zu *c* ist eben wie der reine Accord zu *A*.

S. 16. Was wir im 8ten Capitel S. 2. vom reinen Accord gesagt, Wie ein jeder
daß er dreyimal könnte verändert werden, das gilt nun auch bey'm **Sexten-**
Griff, ja bey allen noch vorkommenden Intervallen; es kan also ein jeder Sexten-Griff
Sexten-Griff dreyimal verändert werden, nemlich, wenn die 6te, oder dreyimal kan
8ve, oder die Terzie oben lieget. Wir finden in unserm Exempel die 6te verändert
nur zweymal oben liegen (wenn nemlich die **Discant-Note** die 6 ist), nem-
lich im 13ten und 14ten Tact. Die Terzie lieget alhier dreyimal oben,
nemlich im 1ten, 5ten und 7ten Tact; die Octave lieget hier auch drey-
mal oben, nemlich im ersten, 6ten und 10ten Tact. Weil nun viel dar-
an gelegen, daß einem der **Sexten-Griff**, nach seiner dreyfachen Verän-
derung, wohl bekannt werde; so wollen wir die **Ober-Stimme** (oder den
Discant) dieses Exempels verändern, und da wir vorherho bey dem ersten
Ton c mit der Terzie $\bar{\text{—}}$ angefangen, so wollen wir anieko mit der Octave $\bar{\text{—}}$
anfangen, da denn die rechte Hand fast lauter andere Noten hat:

Das letzte Exempel, mit der 8 oben.

This musical score consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is in treble clef with a 3/4 time signature, and the bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The second system also has two staves: the top staff is in treble clef with a 3/4 time signature, and the bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). The final measure of the second system (measure 12) ends with a double bar line and a repeat sign.



Hier kommen nur zwey Veränderungen des Sexten-Griffes vor. Die Sexte lieget dreyimal, nemlich im 1. 6. und 10ten Tact oben, die 8ve hingegen fünfmal, nemlich im 2. 5. 7. 13. und 14ten Tact, und die Terzie finden wir hier gar nicht oben.

Eben dieses
Exempel,
wenn die 5
oben lieget.

§. 17. Nun wollen wir gleichfalls mit der Quinte zu c (als aus welchem Tone das Stück ist) anfangen, und sehen, wie die Oberstimme alsdenn ausfällt.



Wie diese drey Exempel fleißig zu üben. Hier kommt nun die 6 dreyimal oben liegend vor, als im 2. 5. und 7ten Tact. Die Terzie finden wir hier fünfmal oben liegend, als im 1. 6. 10. 13. und 14ten Tact. Die Octave hingegen gar nicht oben. Diese drey Exem-

Exempel sind nun, weil sie sehr leicht, und nur wenig vom Accorden-Exempel unterschieden sind, eine gute Uebung für einen Liebhaber, woraus er, wenn er mit Attention spielt, den Sexten-Griff nach allen seinen dreym Veränderungen schon ziemlich erlernen wird; er spiele aber, wie gesagt, mit Bedacht, das ist, er sehe fleißig zu, in welcher Stimme oder in welchem Finger der rechten Hand er zum Sexten-Griff die Sexte, Terzie oder Octave habe; er bemühe sich, es nach und nach ein wenig Tact-mäßig spielen zu lernen: drey Viertel-Tact hat doch eine bekante Bewegungs-Art an sich. In diesen Exempeln nun wäre die 6 nicht unumgänglich nöthig gewesen, sondern man hätte statt der Note, die die 6 über sich hat, die vorige Bass-Note mit einem reinen Accorde stehen lassen können, als statt *e*, mit der 6 im ersten Tact, hätte die Bass-Note *c* bleiben können; statt *b* im andern Tact hätte *g* bleiben können, und so weiter. Der Herr Sorge schreibt im andern Theil seines Vorgemachs Cap. II. §. 4: „Der Sexten-Accord dienet vornemlich dazu, daß mit der Bass eines Stückes nicht immer mehrentheils in springenden Intervallen einher treten dürfe, sondern mit seinen melodischen Graden einher gehen, und abwechseln könne.“

Wie der Sexten-Griff hier statt eines reinen Accords des steht.

§. 18. Es trifft aber mit dem Sexten-Griff nicht allezeit so ein, daß er im vorigen Griff immer, selbst nach seinen zwey Neben-Ziffern, gelegen: denn zuweilen liegt nicht Ein Ton davon vorher; oft aber lieget die Sexte allein im vorigen Griff oben oder unten, als:

Die Sexte liegt hier oben.

Die Sexte liegt hier unten.



Wenn aber der Bass gradatim (wie hier um einen halben Ton) herunter gehet, und der Discant entweder stehen bleibet, das ist, seine vorige Note behält, oder mit dem Bass gradatim herunter gehet; so kan gar leicht ein musicalisches Vitium begangen werden: denn wenn man alsdenn so, wie obenstehende Sätze ausgeseket sind, verfahren wolte, so würde man im ersten Fall, da die 6 oben lieget, in der Tenor-Stimme (ist der unterste Ton des Griffes) mit dem Bass in Octaven gehen; im

Beym Sexten-Griff ist leicht ein musicalisches Vitium zu machen.

andern Fall; da die Sexte unten liegt, würde man im Alt (ist der mittelfte Ton im Griff) mit dem Bass in Octaven fortgehen, wie aus den Noten hier deutlich zu sehen (vide Cap. V. §. 4. die letzte Hälfte). Als, da hat in den Sätzen, da die Sexte unten liegt, die mittelfte Note des Griffes mit dem Bass einerley Töne, welches klar genug zu ersehen; und in den Sätzen, da die Sexte oben liegt, hat die unterste Stimme der rechten Hand einerley Noten mit dem Bass: diß wäre nun ein offenes und grobes Virium (oder grosser Fehler) bey dem General-Bass-Spielen, davon zu desto mehrerer Erläuterung und Warnung hie und da Anzeige geschehen wird. Denn es ist nicht erlaubt, daß eine von den dreien Stimmen der rechten Hand zweymal nacheinander die Bass-Noten in Octaven repetire oder mitmache. Deswegen muß nun in solchen Fällen die Octave bey dem Sexten-Griff wegleiben; und damit nun die rechte Hand doch drey Stimmen bekommen möge, so wird die Sexte, wenn sie nemlich oben liegt, verdoppelt, das heißt, sie wird nochmals, nemlich um eine Octave tiefer, mitgenommen, sonderlich, wenn der Discant nach dem Sexten-Griff um eine Terzie fällt, dahero wären die vorigen ausgelegten Griffe falsch, und müßten so stehen, wenn die Sexte, wie hier, oben liegt.

Worin es besteht.

Dahero bleibt nun die 8. bey dem Sexten-Griff oft weg, und man verdoppelt

entweder die Sexte,



oder die Terzie.

Liegt aber die Sexte unten, und der Bass gehet einen Grad herauf oder herunter, so wird im Griff der rechten Hand bey der 6 die Terzie verdoppelt, also würden die Sätze, da die Sexte unten liegt, also stehen müssen:



Ein Anfänger, oder ein Knabe, der noch keine Octave greifen kan, hat Erinnerung; sich mit der Verdoppelung der 6 oder 3 beym Septen-Griff noch nicht zu bemühen, der läßt allhier nur die Octave weg.

§. 19. Nachdem nun kürlich angezeigt, wie man die Octave bey Beschuß die- der 6 nicht immer mitnehmen darf, und wie man an deren Statt bald ses Capitels. die Sexte oder Terzie verdoppeln kan (von welcher Verdoppelung weiter hin mehr vorkommen wird); so wird es Zeit seyn, einem Liebhaber einige Lieder-Melodien vorzulegen, darin er das erlernte zur Ausübung bringen kan; ich werde solche Melodien wieder aus dem **grossen Zallischen Gesangbuche**, welches in Halle im **Wapfenhaufe** ediret, und allda allezeit zu bekommen ist, nehmen, und hinter ieder Melodie noch ein und anderes Lied aus demselben Buche anzeigen, dessen Melodie eben so leicht ist, und zur Uebung auch kan gespielt werden.

C A P V T X.

Sechs Lieder-Melodien mit Anmerkungen.

§. 1. In den sechs Liedern dieses Capitels wird nichts vorkommen, Beschaffen- als wovon in diesem Abschnitte nicht schon ein hinlänglicher Unterricht er- heit dieser Lieder theilet worden; sollte sich aber etwas, wovon noch nichts erwähnt worden, darin hervorthun, so werde solches in den Anmerkungen einer jeden hinzugefügten Melodie anzeigen und erklären. Sonsten werden die Anmerkungen eine Erinnerung und Anzeige des schon gesagten geben, die Spielung der Melodie zu erleichtern, und verschiedene Stücke, die beym General-Baß vorkommen, anzeigen und erklären. So oft in diesen 6 Liedern die Octave bey der Sexte ein Virium (oder Fehler) verursacht, habe daselbst im Discant die zu machende Töne ausgeschrieben; hie muß nun einer sein nachsehen, damit er selber einsehen lernet, daß der Fehler zweyer nacheinander folgender Octaven würde in den Mittel-Stimmen begangen worden seyn, wenn man die Octave nicht ausgelassen.

§. 2. Die erste Probe, woran man probiren kan, wie fertig man Das erste im Treffen eines Accordes und im Septen-Griff durch die Lesung der vor- Lied ist aus gegangenen Capitel geworden, mag aus *a moll* seyn; wer nun die im *a moll*. achten und neunten Capitel gegebene Exempel sein geübet hat, also, daß er eine gewisse Fertigkeit, sie zu spielen, erlanget hat, dem wird nicht allein diß Lied, sondern auch die 5 folgende, leicht zu spielen seyn. Die kleinen Zahlen bey jedem Tacte zählen selbige ab, um die in den Anmerkungen citirte Tacte ohne Mühe bald finden zu können.

§. 3. No. 1. Kein Christ soll ihm die Rechnung machen 1c.
Num. 976.

Anmerkungen.

Anmerkun-
gen:

1. Warum der
Bass hier ein
wenig geän-
dert worden.

1) Wer dieses Lied im Hallischen Gesangbuche selbst nachschlägt, der wird im Bass hier und da eine kleine Aenderung finden; dieses ist nun deswegen geschehen, damit ich einem Liebhaber nichts möchte vorlegen zu spielen, als wovon er schon im vorhergegangenen unterrichtet worden. Weil nun unsere ganze Abhandlung, nach einigem allgemeinen Unterrichte vom General-Bass, bishero noch nichts weiters in sich gehalten, als die Lehre

Lehre von den Consonanzen, nemlich von der Octave, Quinte, Terzie und Sexte: so kommen hier auch keine andere Griffe vor, als solche, die aus der Zusammensetzung der Consonanzen bestehen.

2) Die Bogen, welche im Discant über zwey Noten stehen, zeigen 2) Der Bogen an, daß zwey Töne auf Einer Sylbe des Liedes müssen gesungen werden; stehen hier aber im Bass über zwey Noten Bogen, so zeigt solches an, daß die letzte Note ohne Griff im Bass ganz allein soll gespielt werden, und das heisset, die Note gehet durch, d. i. es wird kein Griff auf ^{zeigt eine} neue dazu geschlagen, wie solche durchgehende Noten im Bass allhier im ^{durchgehende} 16ten, 17ten Tact vorkommen; zu solchen durchgehenden Noten ^{Note an.} kan auch die mittelfte Note des 16ten und 17ten Tactes gerechnet werden, allwo sich der Sexten-Griff zu \bar{c} und b schon im vorhergegangenen Accorde zu a und g befindet: weil nun der Discant zu a einen halben Tact hat, und der Sexten-Griff schon im Accord zu a enthalten ist, so bleibt der Griff zu a liegen, und \bar{c} schläget nach. Gleiche Bewandniß hat es auch im 17ten Tact. Die Achtel des Discants im letzten Satz erfordern auch nur so viel Griffe als der Bass Noten hat, nemlich zum ersten d liegt im Accord die Terzie \bar{f} oben, und \bar{f} gehet mit dem kleinen Finger allein nach, zum andern d im Bass liegt die Octave \bar{f} oben, und \bar{f} wird allein nachgeschlagen. Im dritten Tact aber hat der Discant hinter \bar{a} ein Punct, diß ^{Vom Punct} Punct hat nun \bar{a} um die Hälfte, (hier nemlich um ein Achtel) verlängert, ^{im Discant.} deswegen bleibt der Accord zu a auch um drey Achtel liegen, machet der Bass also zum Griff A und zum Punct das a allein, da denn die rechte Hand stille lieget, und das \bar{f} wird alsdenn mit dem kleinen Finger allein angeschlagen; diß ist zu merken, weil dergleichen bey Liedern viel vorfällt.

3) Was den ambitum oder die Ausweichung dieses Liedes in eine 3) Von der andere Ton-Art betrifft, so weicht es im 13ten Tact in c dur aus, und Ausweichung bleibt darin bis im 16ten Tact, wo es wieder in a moll gehet. Wir fin- dieses Liedes. den in diesem Liede allezeit gis oder ein * vor g , es mag nun im Discant, Bass, oder in den Mittel-Stimmen der rechten Hand vorkommen. Wenn es in den Mittel-Stimmen soll seyn, so finden wir über e im Bass ein * (welches die Tertia maior zu e , nemlich gis ist) oder über b eine Sexta maior δ (welches wieder gis ist); ausgenommen der 13te, 14te und 15te Tact, da im 13ten und 15ten Tact der Bass g hat, und im 14ten Tact, da das \bar{g} im Accord zu \bar{c} enthalten ist. Daß nun hier das gis so viel vorkommt, zeigt an, daß das Lied fast allezeit in a moll bleibt; denn gis ist das Semitonium unterwärts von a , welches sich in a moll muß hören lassen (vide Cap. II. §. 21. 22.).

4) Es hat lau-
ter Terzien
ohne * oder
b,

ausgenom-
men das *
über c.

4) Zu denen hierin befindlichen reinen Accorden wird allezeit die vollkommene reine Quinte mit der natürlichen Terzie genommen, und weil sich hier kein * oder b in der Vorzeichnung zu Anfang des Liedes befindet, so besteht die natürliche Terzie auch aus keinem so genannten Semitonio. Doch merket man sich das *, welches hier achtmal über e zu finden; diß * zeigt nun die Tertiam maiorem zu e an, (Cap. VII. §. 6.), ich setze derowegen vor der natürlichen Terzie zu e, nemlich vor g, ein *, und nehme im Accord zu e (so oft hier oder auch in andern Liedern ein * darüber stehet) die Terzie major *gis* statt g. So lang ein jedes Lied oder Stück in a moll sich aufhält, wird man finden, daß über e ein * und über b eine Sexte major stehet. Diß letztere merke man sich, denn es wird davon hernach ein mehreres vorkommen.

5) Was der
Strich durch
die 6 bedeutet.

5) Wir finden in diesem Liede die Sexte auch verschiedene mal, und zwar zweymal, daß ein zarter Strich (der im Drucken der Noten nicht immer so deutlich seyn kan, als in geschriebenen Noten) dadurch stehet, als im ersten und gten Tact stehet über b, 6. Was der Strich durch die 6 anzeige, davon siehe Cap. VII. §. 6. und Cap. IX. §. 3. Es bedeutet nemlich der Strich durch die 6, daß die natürliche Sexte zu b, nemlich g, durch ein * um einen halben Ton muß erhöht werden, und daß man statt g das *gis* nehmen soll, als welches *gis* sich in a moll muß hören lassen, wie in den beyden vorigen Anmerkungen gesagt worden.

6) Von den
Sexten-Grif-
fen unsers Lie-
des.

6) Daß zu der Sexte die 3 und 8 gehört, wie im vorigen Capitel §. 15 gesagt worden, ist hier wohl zu merken: drey mal, nemlich im 1ten, 6ten und 17ten Tact, muß die Octave wegleiben, davon in der folgenden Anmerkung. Die dreyfache Veränderung eines Sexten-Accordes (vide Cap. IX. §. 16.) kömmt hier auch vor. Die Terzie liegt hier im 1, 6, 11 und 17ten Tact oben; die Sexte liegt im 1, 3, 5, 8, 9 und 17ten Tact oben, und die Octave im 9, 12 und 16ten Tact. Es kömmt hier auch im 11, 12 und 17ten Tact der Fall vor, davon Cap. IX. §. 15. erwähnt worden, daß nemlich der Bass eine Terzie steigt, und auch wieder eine Terzie fällt, da denn der ganze Sexten-Griff schon liegt; im 12 und 13 Tact wird zwar der Sexten-Griff nicht aufs neue wieder angeschlagen (wovon die 2te Anmerkung schon etwas gemeldet) weil der Discant einen halben Tact hat; indessen muß ich doch wissen, ob in solchen Fällen, da der Discant stehen bleibt, und der Bass fortgeht, der Griff im vorigen gelegen, oder ob in den Mittel-Partien oder Stimmen auch ein oder die andere Note zu ändern ist, wie hernach davon Exempel vorkommen werden. Hier aber ist nichts zu ändern, denn der reine Accord zu a ist auch ein Sexten-Griff zu c, und der reine Accord zu g ist auch der Sexten-Griff zu b.

7) Im vorigen Capitel §. 18. haben wir gesagt, daß bey'm Sexten-Griff die Octave zuweilen ausbleiben muß, und daß die rechte Hand als- denn entweder nur 2 Töne nimt, oder die 6 oder 3 verdoppelt, wie solches aus den davon gegebenen Exempeln erhellet. Dieses finden wir nun hier im 6ten Tact, daselbst gehen die beyden letzten Noten des Discants und Basses mit einander hinauf. Wenn ich nun bey *gis*, welches die 6 über sich hat, allhier im Discant zum Sexten-Griff die Octave *gis* mitnehmen wolte, so ginge die Mittel-Stimme, und zwar der Alt (vide Cap. III. §. 2.) zweymal mit dem Bass in Octaven, als:



Nun ist schon im ersten Theil meines Clavier-Spielers im IVten Abschnitt vom Sexten-Griff durch verschiedene Exempel angezeigt und die Regel gegeben worden: daß niemals zwey Stimmen in Quinten und Octaven mit einander fortgehen dürfen. Im vorigen IXten Capitel §. 18. ist auch schon von diesem Verbot der Octaven gehandelt worden. Hier habe ich nun den Sexten-Griff, wo keine Octave bey genommen werden darf, ausgesetzt, welches man denn auch in den folgenden 5 Liedern so finden wird. Man darf auch bey diesem Liede im 1ten und 1ten Tact die Octave *gis* nicht mitnehmen. vide Cap. XVII. §. 13.

8) Wir finden allhier im dritten Tact des Basses über das *d* zwey Ziffern, nemlich 6 5 hinter einander. Es ist schon im IIIten Cap. §. 9. angemerkt, daß alle Ziffern, welche über einander stehen (verglichen hier aber nicht sind) zugleich angeschlagen werden, und daß wenn Eine Note (wie hier unser *d* ist) mit zwey Zahlen (wie hier 6 5) nacheinander stehend gefunden wird, alsdenn solche Intervalla auch nacheinander angeschlagen werden; solches muß nun hier im 3ten Tact bey *d* geschehen. Man schlägt also zu *d* erslich, wie gewöhnlich, die Sexte mit der Terzie und Octave an: drauf nimt man statt *b*, als welches die Sexte zu *d* gewesen, die Quinte zu *d*, welches *a* ist, und sich auch im Discant befindet, läßt *s* und *a* liegen; denn diese beyde Töne dürfen eben nicht noch einmal angeschlagen werden.

9) Anzeige
noch anderer
Lieder aus *a*
moll.

9) Einem Liebhaber, der nicht eher verlangt weiter zu gehen, als bis er das vorige wohl gefaßt und geübet hat, will noch ein paar Lieder, und zwar aus eben diesem *a moll*, aus dem Hallischen Gesang-Buche anzeigen, worinnen auch kein Griff vorkommt, der ihm noch könnte unbekant seyn. Als da ist nun N. 82. das Lied: Ein Kind geboren zu Bethlehern 2c. und N. 613. Erbarm dich mein, o Herre Gott 2c.

Das andere
Lied aus *f*
dur.

§. 4. Wir gehen nun zum folgenden Liede, welches aus *f dur* seyn soll; wo die Octave nicht bey der Sexte seyn darf, da wollen wir den Griff aussetzen, und in den Anmerkungen das nöthige anzeigen.

N. 2. Mein Jesu, dem die Seraphinen 2c. N. 667.

The musical score is for the hymn "Mein Jesu, dem die Seraphinen 2c." (N. 667). It is written in 3/4 time and the key of F major (one flat). The score consists of two staves, treble and bass clef. It contains 15 numbered measures. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals. Some measures have fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6) and a star (*) indicating a specific fingering or grace note. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Anmerkungen.

1) Weil diß Lied aus *f dur* ist, so hat es in seiner Vorzeichnung vor *b* ein *b* haben müssen (Cap. II. §. 9. am Ende), welches *b* dann so wol in den beyden äußersten Stimmen, nemlich im Discant und Baß, als auch in den Mittel-Stimmen der rechten Hand muß observiret werden. Es bleibt aber nicht immer in *f dur*, sondern schliesset in andern Sätzen in *c dur*. Der vierte Satz ist auch aus *c dur*. Diß kan man sehen an dem *k* über *g*, und an dem *k*, welches im vierten Satz im Discant vor *b* steht. Diß *k* über *g* ist nun die Tertia maior accidentalis (Cap. VII. §. 3.) zu *g*, denn weil das *k* hier ein *b* aufhebet, so wird die natürlich kleine Terzie (das *b*) um einen halben Ton erhöht (Cap. IX. §. 5.), und wird dahero aus der Terzie minor *b* die Terzie major *b*. Diß *b* ist nun das Semitonium unterwärts zu *c dur*. Weil im 5ten Satz das *b* wieder vorkommt, so ist die Melodie wieder in *f dur*, allein im Schlusse dieses Satzes kommt doch wieder *c dur*, da nemlich über *d* eine 6 mit einem *k* steht, welche Sexta maior accidentalis zu *d* das *b* ist, welches das Semitonium unterwärts in *c dur* ist. Ferner finden wir hier zweymal über *A* ein *, welches die Terzie major zu *A*, nemlich *cis*, anzeigt; *cis* aber ist das Semitonium unterwärts zu *d*: daraus möchte man nun schließen, die Melodie wiche in *d moll* aus; weil aber an beyden Stellen das *cis* bald wieder verlassen und *c* genommen wird, denn über *e* im vierten Tact steht die natürliche 6, welche *c* ist, und im sechsten Tact hat die letzte Baß-Note selbst ein *c*; so ist diß nichts anders, als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung von kurzer Dauer, die sich nur oft allein auf die folgende Note beziehet; sie ist aber artig. Man nehme z. E. statt *cis* das *c* zu *a*, so wird man finden, wie lahm es gleichsam klingt, die Tertia maior aber erhebt hier die Melodie, und ist auch vollkommener, als die Tertia minor (vide Cap. IV. §. 6. am Ende), deswegen findet man nun dergleichen kurze zierliche Ausweichungen bey Liedern sehr oft.

Anmerkungen:

1) Von der Ausweichung dieses Liedes, und woran sie zu erkennen.

Von kleinen zierlichen Neben-Ausweichungen.

2) Es enthält diß Lied keine andere Intervalla, als die puren Consonanzen. Unter den Accorden möchte der Accord zu *b* der fremdeste seyn, er kömmt hier nur dreyimal, nemlich im 1, 7 und 10ten Tacte, vor; wer aber das Accorden-Exempel aus *b dur* Cap. VI. §. 10. fleißig geübet hat, dem wird hier nicht mehr bange dafür seyn. Die Sexte kömmt hier auch sehr oft vor, von welcher schon im IXten Cap. gehandelt worden. Eins aber ist noch nöthig allhier zu erinnern, nemlich:

2) Diß Lied ist leicht.

3) Wenn viele Sexten (soltten es auch nur zwey oder drey seyn) nach einander vorkommen, und zwar, daß der Baß gradatim herauf, oder, wie hier im 5ten Satz, herunter gehet: so muß man alsdenn die Octave weglassen, oder die Mittel-Stimme, welche die Octave einmal gehabt, Octave weg.

gehabt, behielte solche Octave bey allen folgenden Tönen, wenn nemlich der Discant, so wie hier, in gleicher Bewegung (von dieser gleichen und ungleichen Bewegung beyder Hände siehe in diesem Capitel S. 6. die 5te Anmerk.) mit dem Baß herunter (oder herauf) ginge, als:



Im ersten Exempel ginge die Mittel-Stimme, nemlich der Alt, alsdenn ja immer mit dem Baß in gleichen Tönen, nur um eine Octave höher, fort; das wäre nun ein grosser Fehler: denn sind keine zwey Octaven nach einander erlaubt, wie viel weniger eine solche Menge. Deswegen muß in diesem Satz die Octave schlechterdings weggelassen werden, wie das andere Exempel weist, und wie im Liede selbst diß auch ist bemerkt worden. Es könnte freylich dieser Satz noch wol anders beziffert werden, oder auch zuweilen eine Verdoppelung der Terzie statt haben; allein, davon wollen wir hernach zu dem, was im IXten Cap. S. 18 schon davon deutlich gemacht worden, noch ein mehreres fügen. Genug, man spiele diesen Satz ohne Octaven, wo die 6 über einer Note stehet. Sonsten wäre es freylich besser, wenn hier die 6, statt der Terzie, oben läge; allein bey Liedern muß die rechte Hand den Ton oben haben, den der Discant anzeigt.

4) Der Baß erlaubt dem Discant zuweilen nur 2 Töne.

4) Es gehet im 5ten Tact die Melodie bis ins \bar{a} herunter, und der Baß hat g , diß benimmt nun der rechten Hand einen Ton, denn mein Griff zu g wäre \bar{a} , weil nun aber der Baß schon den untersten Ton meines Ac-

cordes, nemlich g , hat, so muß die rechte Hand allhier mit \bar{a} zufrieden seyn; es kommt hier bey g der Vnisonus des Basses mit dem Tenor vor, vide Cap. V. S. 6.

5) Punkt im Discant.

5) Was im Discant im 5ten Tact das Achtel τ , und im 14ten das \bar{f} betrifft, so wird solches im 5ten Tact nach groß G , und im 14ten nach groß C alleine nachgeschlagen. Von durchgehenden Noten, die hier im Discant und Baß oft vorkommen, davon siehe die 2te Anmerkung über unser erstes Lied.

6) Wie diese Melodie zu üben.

6) Nun übe man diese Melodie so fleißig, daß man einen jeden Griff zu seiner Zeit gleich kan eintreten lassen, ungesucht, ungesäumt und ohne Mühe,

Mühe, also, daß man selbst, oder daß wenigstens ein anderer dazu singen kan. Anzeige noch
 Wer Lust hat, noch ein paar Lieder aus *f dur* aus dem Hallischen Gesangbuche zu spielen, der schlage auf N. 1075. Wenn dich Unglück thut greifen an 2c. aus *f dur*.
 und N. 909. Ich liebe dich herzlich, o Jesu, vor allen 2c. In diesen beyden Liedern ist fast alles bekant, ausgenommen der Griff 4 und 43, davon bald folgen wird.

§. 5. Wir gehen zum dritten Liede, welches aus *d moll*, und also Das dritte
 dem *f dur* verwandt ist. Lied aus
d moll.

N. 3. Mein Seuffzen bricht herfür 2c. N. 630.

1) 2) 3) 4)

5) 6) 7) 8)

9) 10) 11) 12)

13) 14) 15) 16)

Anmerkungen.

Anmerkun-
gen:

1) Woran
man sehen
kann, daß *d moll*
in *f dur* aus-
gewichen.

Die Quinte
des Tones hat
die Terzie ma-
jor über sich.

In *f dur* hat
die Quinte *c*
eine natürliche
Terzie major.

In *a moll* hat
die Quinte *e*
eine Terzie
major über
sich.

2) Das *b*
muß wohl ob-
servirt wer-
den, wo es
nicht aufgeho-
ben wird.

3) Vom
Punct im Bass
und Discant,
deutlicher un-
terrichtet.

1) Es hat *d moll* mit *f dur* einerley Vorzeichnung, nemlich vor *b* ein *b* (davon sehe man Cap. IV. §. 20.) und eine grosse Aehnlichkeit, also, daß der vornehmste Unterschied hauptsächlich darin besteht, daß man, so lange man in *d moll* spielt, immer *cis* und nicht *c* muß hören lassen, denn dieses *cis* ist das Semitonium unterwärts von *d moll*. Weil nun dieses Semitonium unterwärts oder die grosse Septime zu dem Ton, darin ein Lied oder Stück moduliret oder spielt, sich immer muß hören lassen: so wird man finden, daß die Bass-Note, welche die Quinte zu dem Tone ist, daraus das Lied oder der Satz ist, jedesmal eine Terzie major über sich hat; als wenn die Ton-Art, wie hier, *d moll* ist, so muß der Ton des Basses, welcher zu *d* eine Quinte ist, nemlich *a*, nothwendig ein * oder Terzie major über sich haben. Daher finden wir hier oft über *a* ein *, und eben diese Terzie major zu *a*, nemlich das *cis*, ist das Semitonium unterwärts zu *d*. Wenn nun *d moll* in die ihm verwandte Ton-Art *f dur* ausweichen soll, so läßt man *cis* fahren, und nimmt *c*: dis *c* ist nun wieder eine Quinte zu *f*, und muß die Terzie major über sich haben; weil aber nun die natürliche Terzie zu *c* schon an sich eine grosse Terzie an *e* (welches das Semitonium unterwärts zu *f* ist) hat, so findet man kein fremd *, *b* oder *h*, daran man sehen könnte, daß die Melodie sich in *f dur* aufhält, es erhellet aber aus dem *c*, womit *d moll* im Herausgehen nichts zu thun hat. Als hier ist der ganze zweyte Satz aus *f dur*, wie auch der 5te und 6te Satz. Der 3te Satz ist aus *a moll*, wie aus dem * oder Terzie major, so über *e* (welches die Quinte zu *a* ist) stehet, erhellet. Der 9te Satz kommt im *g moll*, welches das *fis* und die Terzie major, so über *d* (als der Quinte zu *g*) stehet, anzeigt. So viel von der Ausweichung dieses Liedes.

2) Das vorgezeichnete *b* muß wohl in Acht genommen werden. Das *b* kommt hier im 8ten Satz nur vor, da die Melodie in *a moll* ausweicht (welches *a moll* aber, wie bekant, mit keinem *b* oder * zu thun hat) denn da stehet über *d* eine *b* mit einem *h*, welches das *b* ist, welches auch im Discant stehet, und eine Sexta maior accidentalis ist. Im Accord zu *e* mit dem * oder Terzie major muß statt *b* das *b* genommen werden. Denn wie Cap. VIII. §. 12. in der 4ten Anmerkung gesagt worden, so hat der Accord, worin die Terzie major ist, auch immer eine reine Quinte. Im 8ten Tact mache man im Sexten-Griff zu *g* ja nicht die Terzie major *b*, sondern *b*.

3) Der 5te Tact gibt Gelegenheit etwas zu sagen, wie man sich in seinen Griffen zu verhalten habe, wenn der Bass oder Discant einen Punct hinter sich haben. Es ist im ersten Theil des Clavier-Spielers, und zwar

im III. Abschn. Cap. IX. §. 2. 3. schon gesagt; wie eine Note, welche einen Punct hinter sich stehen hat, eben hiedurch in ihrer Mensur oder Zeitmaasse um die Hälfte verlängert werde, dahin ich denn den Leser verweise. Eben daselbst im III. Abschn. Cap. XI. §. 10. ist die Lehre vom Punct hinter einer Note noch einmal vorgekommen, da ich denn auch angezeigt, daß man zuweilen statt des Punctes sich auch einer Bindung bedienen könnte. Weil man nun daraus sehr deutlich sehen kan, wie bepunctete Noten in Liedern, in Ansehung des General-Basses, zu tractiren sind, so wollen wir nun diesen 5ten Fact einmal, wie er hier stehet, mit Puncten, und auch statt der Puncte mit einer Bindung aussehn:

Wie statt eines Punctes eine Bindung stehen kan.



Hieraus erhellet nun, daß im Bass das Punct hinter *d*, als ein Achtel von dem vorgegangenen Tone muß angesehen, und der Accord noch wieder zu *d* muß angeschlagen werden, also, daß das Achtel *c* ohne Griff nachgeheth. Was ferner den Punct im Discant hinter *g* betrifft, so zeigt der Punct auch hier an, daß der vorhergegangene Ton *g* noch um ein Achtel länger muß gehalten werden, und daß bey der Sexta maior zu *e* das *g* noch liegen bleiben muß; und da ich nun, wie die folgende Anmerkung zeigen wird, in den Mittel-Stimmen die Secundam superfluum (die übermäßige Secunde) als einen ungeschickten Gang anzusehn habe; so darf ich bey der 6 zu *b* die Octave nicht mitnehmen, sondern nur bloß die Terzie *d*, so bleibt hernach das *s* im Discant (welches durch den Punct vorgestellet wird) liegen, und die Mittel-Stimmen haben \bar{c} . Es darf also das *g* hier nicht wieder aufs neue angeschlagen werden, sondern muß niedergedruckt liegen bleiben, \bar{c} aber läset sich hören. Diß hat man nun wohl zu merken, indem dergleichen oft in Liedern und auch sonst vorfällt; nemlich daß entweder die Bass- oder Discant-Note durch einen Punct um die Hälfte verlängert wird, ja daß der Punct im Bass wol zuweilen eine aparte Ziffer wieder über sich hat; da denn der Punct den vorigen Ton noch einmal anzeigt. Nun meyne ich deutlich gezeiget zu haben, was man vom Puncte hinter einer Note zu merken habe.

Ein bezifferter Punct.

4) Wie die Mittel-Stimmen geschickt einzurichten,

daß keine ungeschickte Gänge, dergleichen die Secunda superflua verursacht, drin vorkommen.

Wie dergleichen in unsern Liedern zu vermeiden.

Exempel, daraus zu sehen, wie die Secunda superflua zu vermeiden.

4) Wir haben gleich im ersten Capitel (§. 29 am Ende) eine Definition der Harmonie vom Herrn Mattheson angeführt, da es hieß: „Die Harmonie ist eine kunstmäßige Zusammenfügung verschiedener zugleich erklingender Melodien 2c.“ Es soll also nach dieser Beschreibung der Harmonie in allen Mittel-Stimmen (so viel möglich) eine wohlklingende Melodie seyn, vornemlich aber gilt diß von der obersten Stimme, dem Discant. Ferner habe im 2ten Cap. am Ende des 2ten Spbi gesagt, daß die Mittel-Stimmen so einzurichten wären, daß die Menschen-Stimme solche bequem singen kan, und daß in denselben gewisse ungeschickte Gänge, oder eine gewisse schwer zu singende Ton-Folge vermieden werden muß. Nun ist die Secunda superflua (die vergrößerte Secunde) ein seltenes Intervallum, davon hernach etwas vorkommen wird: wir merken uns bey dieser Gelegenheit nur an, daß die Secunda superflua der menschlichen Stimme schwer und unnatürlich zu singen ist, und deswegen bey Lieder-Melodien, nemlich in der Discant-Stimme, als welche die Melodie führet, wol schwerlich wird anzutreffen seyn; aber auch in den Mittel-Stimmen muß diese Secunda superflua vermieden werden, ob es gleich manchmal Gelegenheit gibt, solche machen zu können. Unser Lied gibt uns zweymal Gelegenheit in den Mittel-Stimmen diese vergrößerte Secunde anzubringen, welches aber nicht erlaubt ist. Hier kommt im 5ten Tact über *B* die *6* vor, und darnach über *c* die *Sexte major cis*; im Sexten-Griff zu *B* läge die Octave *b* unten, und in dem Griff zu *c* läge die *Sexte major cis* unten: diß *b* und *cis* nun ist eine Secunda superflua, die aber, selbst in den Mittel-Stimmen, muß vermieden werden, sonst bekäme hier, wie gesagt, die unterste Stimme, der Tenor, an *b* und *cis* eine Secunda superflua zu singen; darum muß nun hier *b* wegb bleiben, und der Tenor und Alt haben beyde *a*, deswegen das *a* im Liede auch hier und im 4ten Tact zwey Striche hat. Im eilften Tact folget nach *B*, welches die *6* über sich hat, *A* mit der Terzie major, welches *cis* ist: wenn ich nun allhier beim Sexten-Griff zu *B* die Octave *b* wolte mitnehmen, und hernach zu *A* die Terzie major *cis* wieder unten hätte; so käme im Tenor wieder die ungeschickte Secunda superflua vor. Weil nun in Liedern dergleichen Gänge, sonderlich in moll Tönen, nicht selten vorkommen, so will ich einige Exempel hersetzen, und einem Liebhaber zeigen, wie diese Secunda superflua zu vermeiden, ich will unrecht und recht neben einander setzen, und die Griffe, darauf es ankommt, aufschreiben.

unrecht. recht. unrecht. recht.

unrecht. recht. unrecht. recht.

unrecht. recht. unrecht. recht.

5) Wo die Octave bey der 6 sonst in diesem Liede noch wegzulassen, zeigt der 7te, 12te und 13te Tact, da die beyden Stimmen ausgesetzt sind. Man mache aber zur Probe die Octave dabey, und sehe zu, ob der auf den Serten-Griff folgende oder vorhergehende Griff Anlaß gegeben, die Octave wegzulassen. Allhier erlaubet es die folgende Note nicht, wie einer nun wohl wird haben einsehen lernen.

6) Zur weiteren Uebung der Lieder aus *d moll* kan genommen werden aus dem grossen Hallischen Ges. Buch N. 309. Nun freut euch Göttes Kinder all 1c. Wer wohl verstanden, was in der 2ten Anmerkung vom Puncte hinter einer Note gesagt worden, der findet in diesem Liede nichts, wovon ihm nicht schon Unterricht erteilet worden. Im 4ten Tacte muß bey der 6 zu *gis* die Octave wegbleiben. In eben Wiedeb. Gen. Bass. 5) Noch ein paar Lieder aus *d moll*.

diesem Tacte stehet auch hinter *a* im Bass ein Punct, darüber ein *, die Terzie major, stehet; dadurch ist *a* nun um die Hälfte verlängert, und bestehet also aus drey Achtel, da ich denn zum dritten Achtel, welches durch den Punct hier vorgestellet wird, den Accord zu *a* mit der Terzie major anschlage, und die linke Hand liegen lasse. Zu diesem Liede kan man auch noch nehmen N. 14. 2. Dank sey Gott in der Höhe 2c. Hier hat man im 2ten und dritten Tacte eine Secundam superfluum zu vermeiden, davon in der vorigen Anmerkung so viel ist gezeigt worden, nemlich im 2ten Tact bey *B* und *A*, hier muß bey der 6 zu *B* die Octave wegb bleiben, es ist dieser Satz ähnlich dem ersten Exempel in der 4ten Anmerkung. Weiter im dritten Tact bey *e f* im Bass; diesen Satz siehet man in unserm 5ten Exempel, wie er unrecht und recht zu spielen. Sonsten kan hier die 8 immer mit zur Septe genommen werden. Nun weiter.

Das vierte
Lied aus
c dur.

§. 6. Jeho wollen wir ein Lied aus *c dur* nehmen, nemlich
N. 4. Was mich auf dieser Welt betrübt, N. 828.

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, in C major (one sharp, F#) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system contains measures 1 through 4, the second system contains measures 5 through 7, and the third system contains measures 8 through 12. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. Various musical notations are used, including slurs, ties, and articulation marks (asterisks). Fingerings are indicated by numbers 1 through 6. The score is numbered 1) through 12) at the beginning of each measure.



Anmerkungen.

1) Es ist dieses Lied eigentlich aus *c dur*, es weicht aber in verschiedenen Neben-Töne aus, als gleich im zweyten Tact des ersten Satzes weicht es aus in *g moll*: der andere Satz ist wieder aus *c dur*; der 3te ist in *a moll*, der 4te und 5te ist wieder *c dur*, der sechste Satz ist in *d moll*, der 7te Satz ist in *f dur*, und die beyden letzten Sätze sind wie der in *c dur*. Es weicht also dieses Lied aus in *g moll*, *a moll*, *d moll* und *f dur*. Aus. Woran einer nun sehen kan, in welche Ton-Art man ausgewichen, davon ist schon genug gehandelt, nemlich wenn fremde * *, *bb* oder *hh* vorkommen, oder am Semitonio unterwärts, als *g moll* hat mit *fis*, *c dur* mit *b*, *a moll* mit *gis*, *d moll* mit *cis*, und *f dur* mit *e* zu thun.

2) Besehen wir den ersten Satz unsers Liedes, so finden wir was fremdes darin, nemlich daß darin von *c dur* gleich im 1ten Tact in *g moll* ausgewichen worden. Nun weicht freylich *c dur* gerne in *g*, als in seiner Quinte aus, (vide Cap. VII. §. 5.) allein nicht in *g moll*, sondern in *g dur*. Sehen wir aber, daß die Melodie in *f dur* (und zwar hier in der Quinte zu *f*, nemlich *c*) anfinge, und sich in *c dur* endigte, so wäre es so fremd nicht mehr, denn *f dur* weicht wol in *g moll* aus; alsdenn aber bliebe das doch etwas fremde, daß sich die Melodie in ihrer Haupt-Ton-Art so gar kurz aufhält, und gleich im 2ten Tact ins *g moll* kömmt. Man sollte denken, es hätten die Anfangs-Worte dieses Liedes, und sonderlich die Wörter desselben, welche zu diesen Noten gesungen werden, nemlich: dieser Welt betrübt, dem Componisten hiezu Anlaß gegeben. Denn weil die moll Töne geschickter sind, einen Mißfallen, Eckel, Betrübniß u. d. g. auszudrücken, als die dur-Töne, so hat der Componist auch den moll-Ton bald ergriffen. Ein Componist betrachtet vornemlich den ersten Vers seines Liedes, dazu er eine Melodie componiren will, und richtet seine Melodie darnach ein: denn da in Einem Liede oft manche Verse, und in denselben bald Freude, bald Traurigkeit, bald Gelassenheit u. d. g. ausgedrückt wird; so kan sich der Componist nur gemeiniglich an Einen Vers halten, oder ein ieder Vers müste entweder seine besondere Melodie haben, oder das ganze Lied müste sich in allen Versen gleich sehen.

3) Dß Lied
hat 5 Ton-
Arten.

Frage: Ob es
gut ist, wenn
ein Stück sehr
ausweicht.

Veränderung
ist angenehm,
sonderlich in
der Music.

Die Auswei-
chung in frem-
de Ton-Arten
ist angenehm.

3) In dieser Melodie kommen also, wenn ich die Haupt-Ton-Art, *c dur*, dazu nehme, 5 Ton-Arten vor. Das mag nun heißen, was Cap. VII §. 5. gesagt worden, da es heißet: „Selten bleibt ein Lied immer in der Ton-Art, darin es anfängt und aufhört, sondern gemeiniglich weicht man in eine ihm verwandte Ton-Art aus.“ Hier möchte nun einer fragen: Ist es gut, wenn ein Lied oder ander musicalisches Stück in viele Ton-Arten ausweicht? und sind das die besten Melodien oder Stücke, welche viel austreichen? Hierauf dienet kürzlich zur Antwort: Es ist gut, wenn ein Stück, es mag nun ein Lied oder sonst etwas seyn, nicht immer in Einer Ton-Art bleibt, sondern auch in andere Neben-Ton-Arten ausweicht. Die Veränderung ist uns Menschen sehr angenehm: weil nun die Music so reich an Veränderungen ist, daß deren unzählige darin können hervorgebracht werden; warum wolte man denn den Reichthum der Music nicht zum Vergnügen des Gemüths brauchen und offenbar werden lassen? Wir haben Cap. III. §. 1. gesagt: daß ein reiner Accord, so vollkommen er in sich auch ist, doch endlich, wenn deren viele nach einander kämen (ohne Zwischen-Mischung anderer Griffe, welche Dissonanzen in sich halten) und vornemlich, wenn man mit seinen Accorden immer in Einer Ton-Art bleiben wolte, dem Gehör leicht würde widrig werden; denn der Zuhörer, der da auf Veränderung wartet und sie liebet, kan durch die Veränderungen eines reinen Accordes nicht lange vergnügt werden; höret er aber einen Meister, wie er die Consonanzen mit den Dissonanzen so lieblich vermischet, so kan er sich nicht satt hören, und ihm wird dabey die Zeit nicht lang. Gleiche Bewandniß hat es nun mit den Ton-Arten, wenn ein Stück oder Lieder-Melodie immer in Einer Ton-Art bliebe (sie möchte nun *dur* oder *moll* seyn), so würde beydes, der Spieler und der Zuhörer, bald so sehr an dieser Ton-Art gewöhnen, daß ihnen beyden die Lust zur Music um vieles vergehen würde. Deswegen wird man auch sehr wenig Lieder finden, die nicht wenigstens (ihrer Kürze wegen) in Eine Neben-Ton-Art ausweichen. Die Ausweichung in andere Ton-Arten ist eine mit von den schönsten Veränderungen, welche man in der Music antrifft, und welche daher so wol dem Spieler als Zuhörer sehr gefällt: der Zuhörer wird gleichsam aufs neue ermuntert zuzuhören, und der Spieler hat auch seine Lust daran, wenn eine andere, zuweilen unvermuthete, Ton-Art vorkommt. Daß aber eine iede Melodie (darin oft nur vier Sätze sind) oder Stück immer in viele andere Ton-Arten ausweichen müsse, das wird eben nicht gesagt. Ein ieder Componist handelt darin nach seinem Belieben. Oft wird nur in Eine, oft in zwei, drey, ja wol in 4 bis 5 Ton-Arten ausgewichen; darin wird nun niemand gebunden, das steht in des Componisten Freyheit, nur muß

er dahin sehen, daß er nicht immer in einerley Ton-Art bleibe. Es ist eine Kunst, auf eine liebliche unanstößige Weise in eine andere Ton-Art gehen zu können; worin sich denn auch ein Liebhaber der Music übet, und beschreiben sich wohl merket, in welcher Ton-Art er spielet, und auf welche Art der Componist in diese fremde Ton-Arten gekommen. In dessen aber kan man nicht sagen: Diese oder jene Melodie weicher in viele Neben-Töne aus, deswegen ist sie gut; nein, das folgt nicht. Es kan wol eine Melodie oder anderes Stück nur etwa in Eine Neben-Ton-Art ausweichen, und doch groffe Kunst und eine liebliche Melodie in sich haben. Ja, man hat wol Stücke, die aber meistens entweder aus *c* *dur* oder aus *d* *dur* sind, welche immer in ihrer Ton-Art bleiben, und doch gefällig sind, sonderlich bey solchen Leuten, die nicht viel von der Music verstehen; mit der Zeit aber verliert doch ein solch Stück viel von seinem Credit. Oft ist auch ein Instrument, es mag nun eine Trompete, Waldhorn &c. seyn, so beschaffen, daß entweder überhaupt nur Eine Ton-Art darauf kan herausgebracht werden, deswegen denn der Componist in keine Neben-Töne hat ausweichen dürfen. Vergleichnen Stücke hat man nun oft, ihrer Lieblichkeit wegen, fürs Clavier ausgesetzt; daher es denn kommt, daß man wol Stücke siehet fürs Clavier, die gar nicht ausweichen. Man verzeihe mir diese meine Ausweichung und kleine Digression, sie wird ihren Nutzen haben. Wir betrachten nun unser Lied noch ein wenig,

Es ist eine Kunst, sich auszuweichen.

Die Ausweichung an sich selbst macht kein Stück schön.

Warum verschiedene Clavier-Stücke in keine Neben-Töne ausweichen.

4) Was die Ziffern dieser Melodie betrifft, so finden wir hier abermal noch nichts anders als Sexten und reine Accorde. Bey dem Sexten-Griff im 7ten, 8ten und 14ten Tact muß die Octave wegb bleiben, oder man machte verbotene Octaven, wie man nun schon wird einsehen können. Das * und b über der Note zeigt, wie bekant, eine Tertiam accidentalem an, und das k verlangt die natürliche Terzie wieder, hievon ist schon genug gesagt. Beym Baß des ersten Tactes, der daselbst eine Terzie steigt und wieder fällt, siehe Cap. IX. §. 15.

4) Von den Ziffern dieser Melodie.

5) Wir haben in diesem Capitel §. 4. in der 2ten Anmerkung gesagt, daß, wenn zwey Sexten nach einander vorkämen, und der Discant mit dem Baß in gleicher Bewegung herunter oder herauf ginge, man alsdenn die Octave bey dem Sexten-Griff müßte auslassen. Diß findet sich nun sonderlich im 7 und 14ten Tact. Dem füge icho hinzu: daß, wenn beyde Stimmen mit einander springen oder fallen, man alsdenn die Octave bey der Serte auch wegzulassen hat; dergleichen Sprünge hier im Baß und Discant im 8ten Tact vorkommen, nemlich der Baß gehet von *c* ins *e*, und der Discant gehet

5) Die Octave bleibt bey dem Sexten-Griff weg, wenn sie gradatim *motu recto*, oder auch in Sprünge thun.

Von der ungleichen Bewegung der Hände.

Motus contrarius

ist sicher zu gebrauchen.

Motus re-
ctus, die gleiche Bewegung der Hände, ist gefährlich.

Motus obliquus, die einseitige schiefe Bewegung, ist gleichfalls verführerisch.
Ein Choral-Spieler muß keine verbotene Octaven machen.
Einwurf.

Beantwortung: die Octaven in der obersten Stimme sind am schlimmsten.

von \bar{e} ins \bar{e} , also gehen sie beyde herauf; wenn ich hier nun bey e zum Sexten-Griff die Octave wolte mitnehmen, so käme die Octave wiederum zweymal nach einander in der untersten Mittel-Stimme, wie man selbst untersuchen kan. Folgen aber zwey bis drey Sexten-Griffe nach der Reihe fort, und der Discant gehet nur nicht, wie der Baß, herauf oder herunter, sondern gehet herunter, wenn der Baß herauf gehet (wiehier im 2ten Tact) oder herauf, wenn der Baß herunter gehet; so kan die Octave bey dem Sexten-Griff mitgenommen werden. Wenn die rechte und linke Hand sich entweder zusammen begegnen (d. i. wenn die linke hinauf und die rechte Hand herunter gehet) oder wenn sie von einander gehen (d. i. wenn die linke herunter und die rechte hinauf gehet), so wird solches genant eine ungleiche Bewegung der Hände (lat. motus contrarius), davon hernach noch weitläuftiger wird zu handeln seyn. Bey solcher ungleichen Bewegung der Hände kan die Octave nicht leicht beym Sexten-Griff ein Vitium (einen Fehler) verursachen. Dagegen aber wird man finden, daß fast allezeit, wenn man die Octave bey der Sexte nicht hat mitnehmen dürfen, alsdenn beyde Hände entweder mit einander zugleich herauf oder herunter gehen, wenn es auch nur Ein Ton oder Grad wäre (diese gleiche Bewegung der Hände nun wird genant motus rectus); oder, daß die Eine Hand auf ihrem Ton bleibet, (gemeinlich die rechte Hand) und die andere Einen Grad (welcher gar oft aus einem halben Ton besteht) steigt oder fällt, (welche Bewegung motus obliquus genant wird). In diesen beyden Fällen hat man Gelegenheit, ein musicales Vitium zu vermeiden; wie Cap. IX. §. 18. aus den vier ersten Exempeln, da die Sexte oben lieget, zu ersehen, da ist motus obliquus; und, wie eben daselbst aus den 4 letzten Exempeln, da die Sexte unten lieget, erhellet, da ist der oben beschriebene motus rectus. Von dieser dreyfachen Bewegung der Hände wird hernach im IIten Abschnitt ein mehreres vorkommen. Ein Choral-Spieler hat nun hierauf zu sehen, daß er sich hüte, verbotene Octaven zu machen; und wohl Acht habe, ob auch die Töne im Baß und Discant mit einander gradatim herauf oder herunter gehen, oder ob sie mit einander in die Höhe oder Tiefe springen; ferner, ob auch die Sexte oben liege, und der Baß einen halben Ton herauf oder herunter gehe. Hier möchte einer sagen: wozu nuket eine solche Accurateßse in Beobachtung der Mittel-Stimme? der tausendste wird keinen Eckel daran haben, wenn ich ein paar Octaven mache; wer kan das auch so genau nehmen? Antwort: Es ist zwar wahr, daß die Octaven, wenn ihrer zwey nach einander in den Mittel-Stimmen vorkommen, solche schlimme Wirkung nicht haben, als wenn sie in der obersten Stimme vorkommen; und macht man auch einen grossen Unterscheid bey den Musikverständigen darunter,

darunter, ob eine verbotene Octave in der Ober-Stimme oder in den Mittel-Stimmen liege. Die Oberstimme darf durchaus nicht mit dem Baß in zwey Octaven fortgehen, das ist gar nicht zu entschuldigend, und das deswegen, weil die beyden äußersten Stimmen am meisten ins Gehör fallen und hervorragen; die Mittel-Stimmen aber so sehr nicht, sonderlich alsdenn, wenn der Baß den Mittel-Stimmen sehr nahe ist. Einen solchen Unterscheid der Octaven machet Zeinichen in seinem Werke vom General-Baß auch: weil nun dieses Werk etwas rar und theuer ist, so will folgende 8 kleine Exempel daraus in Noten, mit den Worten, die vor und nach gehen, ausschreiben; alsdenn zweifle nicht mehr, oder ein Liebhaber wird hiedurch vollends einsehen lernen, was es mit dem Octaven-Verbot für eine Verwandniß habe. Er schreibt pag. 140. §. 4. also: „So bald aber die Octave bey der 6te vitiöse und ungeschickte Gänge verursacht, so läßt man sie entweder gar weg, oder man verdoppelt statt selbiger, viel natürlicher entweder die Terzie, oder Sexte. Damit man aber deutlich begreiffe, wie und bey welcher Gelegenheit diese Vermehrung oder Verdoppelung der Terzie und Sexte anzustellen, so sehe man folgende 8 Exempel verdächtiger und vitiöser Progressen (oder Gänge) an, und suche eben diese Baß-Noten wieder in denen Exempeln des folgenden Sphi, so wird man die, durch die Verdoppelung der Terzie und 6te, geschehene Correction der übeln Gänge finden:



Exempel von
verdächtigen
und vitiösen
Gängen.

„ §. 5. In denen ersten beyden Exempeln dieser verdächtigen und übeln Pro-
 „ gressen gehet oben die mittlere Stimme (der Alt) der rechten Hand mit Octaven,
 „ Basse in sonst verbotenen Octaven fort. Diesem nun kan man durch
 „ die

„ die Vermehrung der Terzie oder Sexte gar leicht abhelfen, wie unten
 „ zu sehen: iedoch werden diese einzige Art Octaven noch deswegen
 „ öfters gelitten, weil sie durch die allernächst daran gelegenen
 „ Stimmen [sonderlich des Basses], dem Gehöre mehr verster-
 „ ket, und also desto eher mit der bekanten Verwechselung der
 „ Stimmen [davon hernach auch etwas melden werde] entschuldiget
 „ werden. Hingegen machet das 3te Exempel in denen äußersten Stim-
 „ men offenbare Octaven, welche in Clavier-Sachen mit keiner Verwech-
 „ selung der Stimmen entschuldiget werden mögen. Im 4ten und 5ten
 „ Exempel sind die zwischen dem Bass und der untersten Stimme der rechten
 „ Hand vorkommende Octaven einem guten Gehöre gleichfalls zu penetra-
 „ bel (zu merklich) wegen der ganz leeren und grossen Distanz (oder Entfer-
 „ nung) beyder Stimmen [des Tenors und Basses]. Im 6ten Exempel
 „ hätte es mit denen zwischen dem Bass und der mittleren Stimme [des
 „ Alts] der rechten Hand vorkommenden Octaven nichts zu bedeuten, allein
 „ die Quinten, zwischen der äußersten und untersten Stimme der rechten
 „ Hand [dem Discant und Tenor] liegen wiederum allzuoffenbar und
 „ unbedeckt, wegen der grossen Distanz des Basses, daher ein gutes Ge-
 „ höre hier ebenfalls die Entschuldigung der verwechselten Stimmen, ganz
 „ ungern annimmt. Die zwey letztern Exempel machen per motum con-
 „ trarium ungeschickte Gänge in der äußersten Stimme, welche doch ie-
 „ derzeit, so viel möglich, geschickt einher treten soll. Auf folgende Art
 „ aber werden alle diese ungeschickten Gänge gar leicht corrigiret: „

Verbesserung
 voriger Exem-
 pel durch
 Verdopp-
 lung der
 Sexte,



oder durch
 Verdopp-
 lung der Ter-
 zie.



So weit Zeinichen. Hieraus ist nun zu sehen, wie durch Verdoppelung der Sexte oder Terzie die rechte Hand ihre dreystimmige Harmonie behalten kan, auch alsdenn, wann beym Sexten-Griff die Octave wegb bleiben muß; und wie die Octaven in den Mittel-Stimmen, wenn nur der Bass nicht zu weit davon entfernt lieget, nur verdächtige Octaven heissen, und so schlimm und unerlaubt nicht sind, als in der obern Stimme, und wenn der Bass von den Mittel-Stimmen der rechten Hand weit entfernt ist, oder wenn gar die Octave in der Ober-Stimme lieget, oder ein vitioser Gang daraus entsteht. Aber für dimal gnug hievon; wir betrachten nochmal unser Lied, allwo wir noch eine fatale Stelle finden.

6) Die letzte Note des 5ten und die erste Note des 6ten Tactes können einen leicht verführen, einen ungeschickten Gang zu machen. Vor der Secunda superflua ist in der vierten Anmerkung des vorhergegangenen Liedes gewarnt, und der Fehler, als auch, wie er zu verbessern, in einigen Exempeln gezeigt worden. Allhier kommt nun ein anderer ungeschickter Gang vor, den man auch nicht will gelten lassen, nemlich der Fall von \bar{g} is nach \bar{c} ; denn wenn ich hier zu e die Terzie major, nemlich \bar{g} is unten, und hernach zu f die reine Quinte \bar{c} nehmen wolte, so hätte die Tenor-Stimme eine schlechte Melodie und einen schwer zu treffenden Fall von \bar{g} is nach \bar{c} zu singen. Dieses kan nun verhütet werden, wenn man den Accord zu e vierstimmig in der rechten Hand machet, und hernach bey f die Octave wegläset, als:

6) Vom ungeschickten Gang der Secunda superflua, und der Quinte superflua.



statt

Nun wird ein Anfänger eher die verbotenen Octaven erkennen und vermeiden lernen, als solche unharmonische ungeschickte Gänge. Es könnte ein Anfänger hiebey denken: Ey weg mit dem General-Bass! der ist für mich nicht; da gibts gar zu viel Observationes, die kan ich nicht behalten; wemms noch bey'm Octaven-Verbot geblieben wäre! nun aber soll ich auch nicht allein noch dazu die Quinten vermeiden, sondern auch die so genannten ungeschickten Gänge (welche man auch lateinisch nennet relationes non harmonicas): Ich soll in den Mittel-Stimmen die übergrosse Secunde und den übergrossen Quinten-Fall vermeiden, und wer weiß, was noch alles kommen wird; ich erinnere mich, im ersten Cap. §. 27. auch ein Wort von verdeckten Octaven gelesen zu haben; zudem hat der General-Bass an und für sich schon nicht viel Annehmlichkeiten, deswegen will dieses

Hieraus muß man sich aber keine große Schwierigkeiten machen.

Wiedeb. Gen. Bass.

W

muß:

Was man-
chen von Er-
lernung des
Gen. Basses
abschreckt.

Aufmunte-
rung und
Trost hiege-
gen.

musicalische Studium gerne andern überlassen, und mich lieber an Hand-
Sachen halten. Gewiß, es wäre keinem zu verdenken, wenn er so redete.
Mancher ist ein Liebhaber der Music, ja oft ein grosser Liebhaber dersel-
ben, den aber sein von Natur flüchtiges und munteres Wesen verhindert,
so sorgfältig und vorsichtig zu seyn, alle bemeldte Fehler zu bemerken und
zu verhüten, er kan nicht bey einem jeden Griffe stille stehen und ihn un-
tersuchen, ob auch ein ungeschickter Gang oder verdeckte Octave darin an-
zutreffen; diß schreckt ihn ab, sich auf den General-Baß zu legen. Hier-
auf dienet zur Antwort: daß es mit dem Verbot der ungeschickten Gänge
und der verdeckten Octaven nicht so viel zu bedeuten habe, daß man des-
wegen die Erlernung des General-Basses solte fahren lassen; nein, es ist
einem Anfänger schon genug, wenn er bey Spielung eines Chorals nur
die Octaven vermeidet, und diese hergesetzte Lieder so spielet, wie es die
Anmerkungen zeigen; mit der Zeit, wenn es ihm nicht mehr schwer fäl-
let, alle Intervalla und Griffe treffen zu können, (als welches das erste ist,
worin man sich zu üben hat, und woran am meisten gelegen,) wird es
schon kommen, daß er einsehen lernet, an welchen Stellen die verdächti-
gen Gänge zu vermeiden sind, und worin die Reinigkeit der Mittel-
Stimmen bestehe. Wer also ein anderes Lied zu seinem Vergnügen spie-
len will, welches leicht beziffert ist, und wovon hier in diesem Buche kei-
ne Erwähnung geschehen, der fürchte sich nicht; sondern sehe nur zu, daß
er die darüber geschriebene Ziffern (welche auch Signaturen genant wer-
den) richtig mit denen dazu gehörigen Ziffern oder Stimmen treffe; er
schlage getroßt seinen Griff an, und nehme nur, so viel möglich, das Octa-
ven-Verbot in Acht, mit den andern Fehlern der Mittel-Stimmen hat
es so viel nicht zu bedeuten. Daß ich hier aber dergleichen angezeigt ha-
be, ist deswegen geschehen, damit man hernach einen Gebrauch davon
machen lerne, und auch wisse, was im General-Baß erfordert werde,
und was bey Verfertigung eines musicalischen Stückes oder eines Liedes,
welches vierstimmig, oder von 4 Personen, nemlich Discant, Alt, Te-
nor und Baß, soll gesungen werden, in Acht zu nehmen ist, und wie ein
Lied ohne alle Fehler nach dem General-Baß zu spielen. Es sey aber
ferne von mir, hiedurch jemanden nachlässig zu machen, oder denen leicht-
sinnigen Treffern, die schon Jahr und Tag den General-Baß zu spielen
geprahlet haben, das Wort zu reden: nein, ich gebe hier bloß denen An-
fängern etwas nach, denen aber, die schon denken Meister zu seyn, ist hier
nichts zum Faveur gesagt; die müssen wissen, was sie spielen, und war-
um sie so spielen; denen stehet es selbst bey dem Choral-Spielen nicht mehr
an, verdächtige und ungeschickte Gänge in den Mittel-Stimmen zu ma-
chen.

7) Um wieder auf unsere Melodie zu kommen, so wäre es freylich für einen Anfänger wol gut, wenn der Bass immer also gesehet wäre (wie denn auch gar wohl geschehen könnte), daß man doch wenigstens den reinen Accord allezeit vierstimmig nehmen könnte, als wenn hier zum Exempel der Bass so stünde:

7) Der Bass kan so gesehet werden, daß ein Accord immer 4stimmig kan gespielt werden.



so könnte alles vierstimmig, wie sich gebähret, gespielt werden. Es ist dieser Fehler der ungeschickten Gänge am leichtesten und öftersten in den moll-Tönen zu begehen, wenn z. E. die Quinte des Tons, nemlich der Ton, der zu dem Haupt-Ton, daraus ein Lied oder Satz ist, (wie hier zu *a moll* das *e* ist) die Quinte ausmacht, eine Terzie major über sich gehabt, und der Bass alsdenn um einen grossen halben Ton höher gehet, so wie hier nach *e* das *f* kömmt, und entweder einen reinen Accord, oder die 6te über sich hat. Siehe die Exempel in der vierten Anmerkung über das vorige Lied. Man hat also in den moll-Tönen fast vorsichtiger als in den dur-Tönen zu seyn; und deswegen wäre manches Lied aus *a dur* und *d dur*, welches nicht in moll-Töne ausweiche, leichter und sicherer zu spielen, als ein Lied aus *a moll*, worin doch sonst keine * * oder bb vorgezeichnet stehen.

Wie die moll-Töne mehr Gelegenheit zu ungeschickten Gängen geben, als die dur-Töne.

8) Wir haben bishero noch gehabt, daß, wenn im Discant zwey Achtel auf eine Sylbe des Liedes gewesen sind, der Bass alsdenn nur ein Viertel gehabt; und umgekehrt, wenn der Bass zwey Achtel gehabt, so hatte der Discant gemeinlich nur Ein Viertel, wie man davon das andere Lied dieses Capitels: *Mein Jesu, dem die Seraphinen* &c. nachsehen kan. Hier aber finden wir im 7ten Tact Achtel zu Achtel, und eben so im 12ten Tact. Hiebey merke man nun dieses: Es bleiben zwar im Discant die zwey Achtel zu Einer Sylbe, wie denn der Bogen solches anzeigt: wenn aber der Bass auch Achtel hat und ein jedes Achtel eine Ziffer über sich hat, wie wir allhier im 7ten Tact finden, so muß zu ieder Note das gehörige angeschlagen werden, doch etwas geschwinder, weil es Achtel sind. Im 12ten Tact aber stehen auch Achtel zu Achtel, weil aber das *B* keine Ziffer über sich hat; so wird das *z* im Discant nur allein zu *B* angeschlagen, und die Mittel-Stimmen des vorhergegangenen

8) Zu der im Discant durchgehenden Note findet sich oft eine bezzifferte Bass Note, wie damit umzugehen.

Septen-Griffes zu *A*, nemlich *f* bleiben liegen. Vieles, was in den vorigen Anmerkungen erwähnt worden, gehöret auch hieher, welches deswegen nicht nöthig zu wiederholen habe.

9) Es werden noch andere Lieder aus *c dur* angezeigt.

9) Schließlich will noch ein paar leichte Gesänge aus dem Hallschen Gesangbuche aus *c dur* anführen und zur Uebung recommendiren, als da ist das Lied N. 1312. Unser Herrscher, unser König 2c. und N. 1225. Preis, Lob, Ehr, Ruhm 2c. Hier ist wenig vorhanden, wovon nicht schon gelehret worden. Wir gehen indessen weiter zur fünften Melodie.

Das fünfte Lied aus *g dur*.

§. 7. Diß mag nun aus dem leichten und sehr gewöhnlichen *g dur* seyn.

N. 5. Mein Herz sey zufrieden, betrübe dich nicht. No. 1023.

Ammer

Anmerkungen.

1) Was die Ausweichung dieses Liedes betrifft, so weicht bloß der andere Satz in *d dur* aus, im 3ten Satz hat *H* die *Sexte major* das *gis*, gen: hieraus möchte man nun schließen, die Melodie ginge ins *a moll*, allein 1) Ausweichung dieses Liedes. weil im 1ten Tact der Discant schon wieder *g* hat, und *a moll* mit *gis* muß zu thun haben, so ist dieses nichts anders als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung, die nur die folgende Note das *a* betrifft (siehe die erste Anmerkung §. 4. über das Lied N. 2. Mein Jesu, dem die Seraphinen etc.) weicht also dieses Lied nur in die Quinte zu *g*, nemlich in *d dur* aus.

2) Was ferner die Octave bey dem Sexten-Griff betrifft, so muß im ersten, 3ten und im 14ten Tact über *a* die 8. wegleiben, sonst kan sie hier überall mitgenommen werden. Weil die Octave bey dem Sexten-Griff manchmal ein Vitium (oder Fehler) verursachen kan; so findet man wohl, daß ein Lehrling, aus Furcht verbotene Octaven zu machen, die Octave immer gerne bey dem Sexten-Griff will weglassen; allein dieses ist auch nicht nöthig, die des 4ten Liedes §. 6. Nachricht ertheilet worden), so darf man gemeiniglich die Octave dazu nehmen, als hier im 6ten, 9ten, 11ten und 14ten Tact, da kan zu *e*, zu *H*, zu *A* und zu *e* die Octave ganz gut mitgenommen werden. Bey *b* im 2ten Tact und bey *fis* im 6ten Tact kan die Octave zur *Sexte* nicht mitgenommen werden, weil beyde Hände so nahe zusammen kommen.

3) Im 6ten und 13ten Tact finden wir, daß Bass und Discant einen Punct haben, deswegen wird die Note, die den Punct hat, ein wenig länger (und zwar um die Hälfte) gehalten, und das Aethel, welches seinen besondern Griff wieder hat, um so viel kürzer abgefertiget. Bey Liedern wird nun zwar nicht viel auf den Tact reflectiret oder gesehen, allein der Dreyviertel-Tact fordert doch einige Tactmäßige Bewegung, oder ein Spielen, das etwas nach dem Tact gehet. Von diesem Trippel-Tacte (wie man ihn nennet) sehe man den ersten Theil des Clavier-Spielers im III Abschnitte das zehnte Capitel pag. 117. wie auch hier im 2ten Abschn. Cap. V.

4) Wenn die Melodie des Discants um eine Terzie fällt oder steigt, also, daß ein Ton darzwischen ausgelassen worden, so darf man solche darzwischen kommende Note wohl mitmachen, um die Melodie desto besser zusammen zu hängen; als hier im 3ten und 4ten Tact, da ist \bar{a} , und im folgenden Tact \bar{a} , hier kan ich nun das ausgelassene \bar{e} mitnehmen, wenn es gleich nicht ausgeschriben stehet. Nur ist die Frage, ob das \bar{e} nach dem Griff zu *a*, oder vor dem Griff zu *g* seyn soll? Beides kan an-

oder durch ei-
nen Vor-
schlag.

gehen: die gewöhnlichste Art ist, daß es der vorhergegangenen Note angehängt wird, welches einem Anfänger auch am leichtesten fällt, und ihn in seinen Griffen gar nicht störet. Diß kan hier nun im 1ten und 2ten Tact geschehen. Manierlicher aber klingt es, sonderlich im 2ten Tact, wenn die ausgelassene Note zum folgenden Ton, als ein Vorschlag, zu *cis* gemacht wird; der Griff bleibet in Ansehung der Mittel-Stimmen, wie er seyn muß, nur bloß die oberste Stimme hält sich durch den erwählten Vorschlag um die Hälfte länger auf, und werden die Mittel-Stimmen gleich zum Vorschlag angeschlagen, und *cis*, als die ausgeschriebene Note, gehet nach, als:



Indessen möchte dieses im Anfang noch einige Schwierigkeit sezen, deswegen hänge ein Anfänger diß *a* nur hinter das vorhergegangene *e*, das heisset, er lasse das *a* durchgehen, als wenn *e* und *a* zwey Achtel wären.

5) Vom Auf-
Tact.

5) Gleich nach dem ersten Viertel zu Anfang dieses Liedes, finden wir schon einen Tact-Strich, der sich sonst erst nach drey Vierteln befinden müste: dieses ist nun der Auftact, wovon im ersten Theil im 11ten Abschnitt Cap. XI. §. 29. Nachricht ertheilet worden. Der letzte Satz hat hier das kleine Wiederholungs-Zeichen, und muß dahero zweymal gespielt werden; vide den ersten Theil III. Abschn. Cap. VIII. die 12te Anmerkung des 4ten Liedes. Sonsten ist dieses Lied sehr leicht zu spielen, und hat viele reine Accorde.

Kleine Wie-
derholungs-
Zeichen.

6) Noch an-
dere Lieder
aus *g dur* an-
gezeigt.

6) Dergleichen Lieder aus *g dur* finden sich im Hallischen Gesang-Buch mehrere. Man spiele unter andern zu seiner Lust und Uebung N. 151. *Jesus rufe mich* 2c. Im 2ten Tact bleibt bey *fis* die 8 weg, sonsten kan sie hier allezeit beym Sexten-Griff genommen werden. N. 347. *Allein Gott in der Höh sey Ehr* 2c. Hier kan die 8 bey der 6 immer genommen werden, nur allein im letzten Tact bey *H* bleibt die Octave weg. Im 5ten Tact merke man über *H* die 6 mit einem Strich, welches die Sexte major zu *H*, das *gis* ist; im 8ten Tact bleibet im reinen Accord zu *f* die Octave weg, oder der Alt bekäme eine Secundam superfluum; sonsten fällt bey dieser Melodie nichts ungewöhnliches vor. N. 488. *Diß sind die heil'gen zehn Gebot* 2c. Hiebey ist weiter nichts in Acht zu nehmen, als daß im 4ten Tact bey *e*, und im 9ten Tact bey *H*, die Octave beym Sexten-Griff wegleiben muß. N. 830. (die andere Melodie) *Weltlich Ehr und zeitlich Gut* 2c. Allhier kan die 3 immer bey der 6 genommen werden. N. 1401. *Nun laßt uns den Leib begraben* 2c.

Diese

Diese Melodie ist wiederum sehr leicht, und leidet die 6 allhier immer die Octave bey sich. Ich zweifle nicht, oder einer wird nun diese Lieder schon ohne Mühe spielen können, wenn er alles vorhergegangene wohl durchstudirt hat, und nicht darüber hingelaufen, sondern nicht eher zum folgenden Liede gegangen, als bis er das vorige wohl spielen kan.

§. 8. Wir gehen nun zum sechsten Liede dieses Capitels, da wir denn eins aus *g moll* erwählen wollen: denn weil doch viele Lieder aus *g moll* sind, so thut man wohl, wenn man sich mit dieser Ton-Art auch wohl bekannt macht. Verschiedenen Anfängern, welche lieber in der Vorzeichnung ** als *b b* sehen, will diese Ton-Art wol ein wenig beschwerlich fallen; deswegen ist sie zu üben; um nun einen Anfänger nicht verdrießlich zu machen, so setze hier eine gar leichte Melodie her, aus dem Hallischen Gesangbuch

N. 6. Auf meinen lieben Gott. N. 115.



Anmerkungen.

1) Wer die Exempel aus *b dur* und *g moll*, welche im 8ten Capitel §. 10 und §. 13 sehen, fein geübet hat, der wird bey diesem Liede nicht gen:

Die

1) Wer alles
bisher abge-
handelte gut
gelernt hat,
der hat das
meiste vom G-
Bass gefaßt.

Das übrige ist
leicht zu ler-
nen.

2) Auswei-
chung dieses
Liedes.

3) Die 6 ste-
het gern über
einer Note, die
ein fremdes *
oder erhöhend
4 vor sich hat.

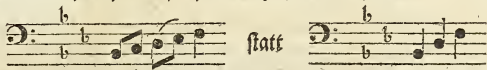
die geringste Schwierigkeit finden, sondern es gleich wegspielen können; ja, wer die Exempel des 8ten, 9ten und dieses 10ten Capitels mit ihren Anmerkungen wohl verstanden und behalten, und die Exempel ziemlich fertig wegspielen kan, und dazu noch die aus dem Hallischen Gesangbuch recommendirte Lieder fein mit exerciret hat; der hat das meiste vom General-Bass, so viel nemlich beym Choral-Spielen davon zu wissen nöthig ist, schon gelernt. Es kan einer schon zufrieden seyn, wenn er bey seiner Selbst-Information, (dazu er alle Tage entweder eine kleine Stunde oder eine gute halbe Stunde angewandt) in 4 Monate diese 10 Capitel durchstudiret, und die darin vorgetragene Anfangs-Gründe und Regeln des General-Basses gefaßt, und die darin vorgekommene Exempel gelernt hat; vielleicht braucht mancher so viel Zeit nicht einmal dazu, doch warne einen ieden für aller Eifertigkeit. Die noch folgende Intervalla, als die 2, 4, 7 und 9, wovon nun noch wird zu handeln seyn, wird man alsdenn gar geschwinde begreifen und lernen können, und also das vornehmste des General-Basses spielend erlernen. Sollte diese einfältige Abhandlung das Glück haben, daß iemand daraus etwas profitirte, so würde es mir ein großes Vergnügen seyn, solches zu erfahren.

2) Diß Lied ist aus *g moll*: und weicht nur allein in *b dur* aus; als welches mit *g moll* gleiche Vorzeichnung hat, und ihm also am nächsten verwandt ist (vide Cap. II. §. 20.). So oft hier im Bass *f* statt *fis* (welches das Semitonium unterwärts von *g moll* ist) stehet, so oft ist die Melodie in *b dur*, wenn aber *fis* oder über *d* (als der Quinte zu *g*) ein * stehet, so ist sie in *g moll*. Es ist hier, so wie sichs in *g moll* gebühret (vide Cap. II. §. 17.) vor *b* und *e* ein *b* vorgezeichnet: und ob nun gleich das *es* weder im Discant noch Bass vorkommt, sondern nur zweymal in den Mittel-Stimmen, nemlich im 2ten und 1ten Tact, da zu *c* die Terzie minor, das *es*, muß genommen werden; so hat doch die Vorzeichnung richtig geschehen müssen.

3) Es kommt hier der Sexten-Griff nur dreymal vor, und hat man eben nicht nöthig, die Octave dabey wegzulassen; indessen wollen wir hier noch eine Regel mitnehmen, nach welcher die Octave bey der Sexte zu nehmen verboten wird, auch alsdenn, wenn gleich dadurch keine verbotene Octaven oder ungeschickte Gänge verursacht würden. Die Regel ist diese: Wenn eine Bass-Note ein fremdes * (welches sich in der Vorzeichnung nicht befindet) oder erhöhendes 4 vor sich hat; so hat eine solche Note gemeiniglich eine 6 über sich. Bey diesem Sexten-Griff nun wird die Octave nicht mitgenommen, sondern entweder die 6 oder 3 verdoppelt, oder auch nur bloß die Terzie allein dazu genommen. Ein Anfänger, der gerne einen geschickten General-Bass verlanget

langet spielen zu lernen; thut also wohl, daß er selbst bey Liedern, wenn Ein fremd * eine Bass-Note ein fremdes * oder erhöhendes ♯ vor sich hat, alsdenn oder erhöhend bey'm Serten-Griff nur die Octave weglassen. Der Grund von dieser verbotenen Octave ist der Wohlklang; denn weil solche fremde ** oder erhöhende ♯ sich nicht in der Scala befinden, so empfindet das Gehör bey Verdoppelung solcher Töne, die ein fremdes * oder ♯ haben, eine gewisse unangenehme Härtigkeit, die doch leicht kan vermieden werden. Deswegen nun kan man hier im 6ten Tact bey *fi* die Octave im Serten-Griff weglassen; dem ungeachtet, daß *g moll* mit *fi* muß zu thun haben, so klingt es doch hart, wenn in moll-Tönen das Semitonium unterwärts (welches nichts anders als die Septima maior der Ton-Art ist) verdoppelt wird. Im 11ten Abschnitt wird es Gelegenheit geben, mehr davon zu reden. Ich könnte und müßte also auch bey N. 1. Kein Christ soll ihm 2c. §. 3. im ersten Tact bey'm Serten-Griff zu *gi* die Octave auch weglassen, welches allda nur anzuzeigen war.

4) Im Discant sind im 6ten und 8ten Tact durchgehende Noten zu machen, davon die vierte Anmerkung des vorigen Liedes nachzusehen. Es ist auch gut, wenn dergleichen durchgehende Noten (ich rede hier von unausgeschriebenen durchgehenden Noten) auch im Bass angebracht werden, als hier im 6ten Tact siehet *B d f*, welches Viertel sind, wenn hier nun die ausgelassene Töne als durchgehende Noten gemacht werden, so kommen vier Achtel heraus, ehe man zu *f* kömmt, als:



Es müssen aber bey den durchgehenden Noten vor allen Dingen auch die vorgezeichnete ** oder bb wohl in Acht genommen werden. Dis ist aber nur alsdenn zu obersiren, wenn die Melodie in der Haupt-Ton-Art, darnach die Vorzeichnung der ** oder b b eingerichtet ist, bleibt, oder in eine andere Ton-Art ausweicht, die gleiche Vorzeichnung mit dem Haupt-Ton hat (als hier *b dur* und *g moll*). Weicht aber die Melodie in eine solche Ton-Art aus, darin entweder ein * oder b weniger oder mehr seyn muß, als in der Haupt-Ton-Art vorhanden ist; so muß die Scala des Neben-Tones bey den durchgehenden Noten beobachtet werden. Hieraus siehet man nun, was wir Cap. II. §. 28. gesagt, daß es nemlich nicht gut ist, wenn man selbst bey Choral-Spielen die Ton-Leiter des Tons, darin ausgewichen worden, nicht kennt: ein gutes musicalisches Gehör thut hier zwar gute Dienste; indessen der diese Gabe so nicht hat, richtet sich desto sorgfältiger nach den Regeln der Ton-Leiter, und bedienet sich des 2ten

4) Ein Serten Gang darf auch im Bass ausgefüllt werden.

Was dabey vornemlich in Acht zu nehmen.

Warum ein Choral-Spieler die Ton-Leiter aller Töne wissen muß.

Wiedeb. Gen. Bass.

Q

Capi-

Capitels, daraus ihm die Beschaffenheit aller dur- und moll-Töne bekannt werden kan.

5) Anzeige
einiger Lieder
aus g moll.

5) Nun will noch einige Lieder zur Uebung hersetzen, oder nur anzeigen, die aus g moll und leicht zu spielen sind. Vergleichen sind nun: N. 485. Der Herr ist mein getreuer Hirt 2c. N. 761 und 1525.

Beschluß der
Abhandlung
aller Conso-
nanzien.

§. 9. Nun denke, einen Liebhaber hinlänglich mit den Consonanzien bekannt gemacht zu haben, und daß die gegebene Exempel genugsame Gelegenheit zur Uebung im reinen Accord und Sexten-Griff gegeben haben. Jetzt kömmts drauf an, daß einer nur nicht eher weiter gehet, als bis er sich durch die Erlernung der gegebenen Exempel recht geschickt gemacht hat, alle reine Accorde und Sexten-Griffe nach ihren drey Haupt-Veränderungen, ohne langes Nachsinnen, geschwind treffen zu können. Der Nutzen hievon wird sich hernach erst recht zeigen, und alsdenn wird ihm der General-Baß in seinen Regeln nicht mehr so schwer seyn. Manches ist bishero vorgekommen, welches, als zu früh angebracht, scheinen möchte; ich habe aber dadurch einem Anfänger nur vorläufig eine kleine Erkenntniß von diesem und jenem mittheilen wollen, welches aber in dem folgenden weiter wird ausgeföhret werden. Wir gehen also zu den Dissonanzien.

C A P V T XI.

Von der kleinen Quarte.

Von den
Dissonanzien
überhaupt.

§. 1. Wir kommen aniezo zu den Dissonanzien, da wir denn von den gebräuchlichsten zu den fremderen gehen wollen. Weil nun im 4ten Capitel schon von den Con- und Dissonanzien überhaupt ist gehandelt worden, so beliebe man, dieses Capitel aniezo nochmals wieder durchzulesen, sonderlich §. 2, 4 und 7. Was darin bey der erstern Durchlesung noch etwas unverständlich gewesen, das wird nun bald verständlicher werden. Das 3te Capitel hat auch schon vieles von den Dissonanzien: denn weil diese eben so wol als die Consonanzien, Intervalla sind und heißen, so ist in diesem Capitel, welches von den musicalischen Intervallen überhaupt handelt, auch verschiedenes von den Dissonanzien gesagt worden, sonderlich sehe man nach §. 5, 6, 8, 9 und 11. Diese beyde Capitel gehören also wieder hieher.

Musicalischer
Streit wegen
der kleinen
Quarte,

§. 2. Wir nehmen erstlich die so sehr gebräuchliche Quarte minor vor uns. Cap. IV. §. 4. stehet: daß verschiedene gelehrte Musici diese kleine Quarte noch mit unter die Zahl der unvollkommenen Consonanzien setzten, und daß dagegen andere behaupteten, sie wäre eine Dissonanz. Beyde Parteyen geben ihre Gründe an. Liebhaber der Music, die zur Unter-

Untersuchung musicalischer Streitigkeiten Lust haben, Können deswegen einsehen die Schriften des Herrn **Sorgens**, **Mathesons**, **Mizlers** und anderer; denn wenn ich einen Anfänger, dem es noch an Erkenntniß ist nicht für nöthigerer Dinge fehlt, in den Irr-Garten gelehrter Streitigkeiten führen wolte, das möchte ihm nicht gefallen. Indessen aber ist sehr leicht einzusehen, wie beyderley Parteyen zu dieser Streitigkeit haben können. Der Herr **Löhlein**, der anno 1765 ein sehr nützliches und brauchbares Buch herausgegeben, betitult: „die **Clavier = Schule**,^{Löhleins Clavier-Schule.} „oder, eine kurze und gründliche Anweisung zur **Melodie** und **Harmonie**, mit practischen Beyspielen erklärt,“ schreibt daselbst pag. 78. §. 7. davon also: „Es liegt auch nichts daran, wofür man sie halten will. Genug, sie wird consonirend und dissonirend gebraucht, und ist also ein musicalischer Zwitter, der mehr Kennzeichen einer Consonanz als Dissonanz hat.“ Die Herren Musici nun, welche die kleine Quarte für eine unvollkommene Consonanz halten, werden mir leicht verzeihen, daß ich sie hier unter die Dissonanzen stecke und abhandle. Dieses ist nun nicht deswegen geschehen, daß ich mich schlechterdings hiedurch zur Partey derer solte schlagen, welche sie für nichts anders als eine Dissonanz halten: nein; die Einrichtung und der Zweck meines Aufsatzes haben dieses am dienlichsten erachtet.

§. 3. Wir haben im vorigen Capitel verschiedene Lieder aus dem grossen Hallischen Gesang-Buche angeführet, darin zwar keine Quarte vorgekommen; allein es hätten deren noch viel mehr können angeführet werden, wenn uns nicht die Quarte im Wege gestanden. Denn man findet sehr wenig Lieder, worin man nicht eine 4te solte sehen, sonderlich am Ende eines Satzes: denn da hat die vor der Schluß-Note hergehende Note gemeiniglich eine 4, welche auch allezeit unsere Quarte minor ist, man findet da entweder 4 3, oder $\frac{4}{3}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$. Deswegen nun ist es sehr nöthig, daß man die 4 bald kennen und brauchen lernet; denn wie viel Lieder müßte der nicht ungespielt lassen, der diese Quarte nicht kenne. Es kömmt also, nächst der 6 und dem reinen Accord, kein Intervallum, sonderlich bey Liedern, öfterer vor, als unsere kleine Quarte.

§. 4. Wer nun von einem Intervallo höret, welches eine Quarte genant wird, der wird aus dem vorigen schon gelernt haben, daß ein solches Intervallum vier Töne von derjenigen Note müsse entfernert seyn, darüber diese Ziffer 4 steht. Es ist aber unsere kleine Quarte einen ganzen Ton niedriger, als die reine oder vollkommene Quinte. Es ist Cap. VI, darin von der Quinte gehandelt worden, nicht nur gezeigt worden, wie leicht die Quarte zu allen Tönen zu treffen, wenn man nur die Quinten perfect weiß; sondern es ist auch daselbst §. 11. ein Quinten-

Die Erkenntniß der kleinen Quarte ist sehr nöthig.

Die kleine Quarte ist einen ganzen Ton niedriger, als die reine Quinte,

oder einen
grossen halben
Ton höher,
als die Terzie
major.

Es ist die
Quarta mi-
nor eine
Quarta natu-
ralis.

Durch weiche
Ziffern sie an-
gezeigt wird.

Sie ist eine
umgekehrte
Quinte.

Quarten- und Sexten-Examen angestellt worden; woraus nun schon be-
kannt seyn wird, wie die kleine Quarte einen Ton tiefer liegt, als die
Quinta perfecta. Wer die Terzie major aus dem ersten Theil meines
Clavier-Spielers (IV. Abschn. Cap. IX. §. 4. 5. 6.) von der kleinen Terzie
wohl hat unterscheiden gelernt, daß nemlich die Terzie major aus zweien
ganzen Tönen bestehet; der kan auch hieraus die Quarte minor kennen
lernen, denn sie liegt nur einen grossen halben Ton höher, als die
Terzie major. Z. E. die Terzie major zu *c* ist *e*, die Quarte minor
aber zu *c* ist *f*; denn *f* lieget einen grossen halben Ton höher als *e*. Die
Terzie major zu *d* ist *fi*, deswegen ist die 4te zu *d*, *g*: weil *g* einen gros-
sen halben Ton höher liegt, als die Terzie major zu *d* das *fi*. Die Ter-
zie major zu *f* ist *a*, folglich ist die Quarte minor zu *f*, *b*. Denn wenn
ich hier *b* nehmen wolte, so säge ja die Quarte einen ganzen Ton höher,
als die Terzie major. Das wäre aber alsdenn die grosse Quarte, wo-
von hier aber die Rede noch nicht ist. Es bestehet also die Quarte aus
vier Stufen unserer Ton-Leiter (vide pag. 17.). Denn wenn wir da-
selbst von der ersten bis zur vierten Stufe fortzählen, so finden wir, daß
in der Ton-Leiter von *c* *dur*, als dem Muster aller *dur*-Töne, die vierte
Stufe *f* heisset welches die Quarte minor zu *c* ist) und in der Ton-Leiter
von *a* *moll* (welches das Muster aller *moll*-Töne ist) finden wir, daß die
vierte Stufe *d* heisset, als welches die Quarte minor zu *a* ist. Es ist al-
so die Quarte minor in allen *dur*- und *moll*-Tönen eine Quarta natu-
ralis: denn die natürliche Ton-Folge der harten und weichen Ton-Arten
hat die kleine Quarte in sich.

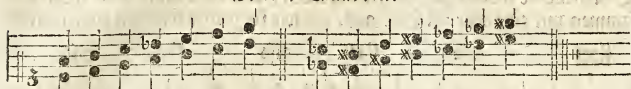
§. 5. Das nun die Quarte naturalis und accidentalis ist, davon
sehe man Cap. VI. §. 3. 4. 5. und 6. item Cap. VII. §. 3. Daß die Quarte
minor angezeigt werde, wenn man ein *b* durch die 4 findet, 4^r, ist be-
kannt aus vorigem; denn ein *b* durch eine Ziffer, oder (wie in gedruckten
Noten) nahe an einer Ziffer, machet solches Intervallum immer um ei-
nen halben Ton kleiner; ein *4* aber thut beydes (vide Cap. IX. §. 5.).
Es wird also unsere Quarte minor bloß durch eine 4 angezeigt, so lange
die Haupt-Ton-Art in keine Neben-Töne ausweicht; es ist die Quarte
minor auch viel gebräuchlicher bey Liedern, als die Quarte major.

§. 6. Wir haben Cap. IX. §. 12. gesagt, daß die Sexte eine um-
gekehrte Terzie wäre; eben also ist nun auch die Quarte eine umgekehrte
Quinte, als die Quarte zu *g* ist *e*, umgekehrt, die Quinte zu *c* ist *g*.
Es macht aber dergleichen Erklärung und Beschreibung eines Intervalli
einem Anfänger die Erlernung derselben oft schwerer als leichter; darum
halte man sich nur schlechterdings dabey, daß die kleine Quarte einen
ganzen Ton niedriger als die Quinte liegt. Wir wollen um mehrerer

Deut-

Deutlichkeit willen die Quarte zu den gebräuchlichen Tönen in Noten hersehen.

Kleine Quarten.



Die kleine Quarten in Noten gezeiget.

Wer die Quinten gut kennet, der rechnet nur immer einen ganzen Ton Quarten zurück, so hat er die kleine Quarte. Im ersten Theil des Clavier-Spieler siehet pag. 183. ein Quinten-Cirkel, der zum Quarten-Cirkel wird, wenn ich von c nach der linken Hand gehe, als die Quarte von C ist F, von F ist B etc.

§. 7. Wir haben Cap. III. §. 6. gesagt: daß man statt der Terzie, die nebst der 5 und 8 zum reinen Accord gehört, zur Veränderung vorhero erstlich wohl die Quarte nimt, und die andern Ziffern des Accordes, nämlich die 5 und 8, dazu behält. Hieraus sehen wir nun, woher es komme, daß gemeinlich nach der 4 eine 3 siehet, oder warum sich die 4 in der 3 resolviret oder auflöset. Die Terzie ist die Consonanz, welche eigentlich gemeinet wird, deswegen muß sich die auch nach der Quarte hören lassen. Wenn nun eine von den Stimmen der rechten Hand, die die Terzie zum folgenden Accord haben soll, so beschaffen ist, daß sie zur folgenden Bass-Note eine Quarte abgiebt, so behält diese Mittel- oder Ober-Stimme ihren Ton um die Hälfte länger als die andern Stimmen, und gehet hernach, wann die andern Stimmen die zum folgenden Griff erforderliche Töne schon gemacht haben, erst alsdenn zur Terzie. Das heißet nun retardatio, die Verzögerung, als durch welche viele Dissonanzen entstehen. Die Mittel-Stimme, oder auch wol die Ober-Stimme, hält also ihren Ton, der vor der Terzie des folgenden Griffes lieget, etwas länger, als die andern beyden Stimmen, welche die 5 und die 8 zum folgenden Accord machen sollen, resolviret sich aber doch, ihr dissonirendes Wesen (wodurch aber der Zuhörer aufmerksam geworden, und nach der Terzie ein Verlangen in sich spüret) fahren zu lassen, und zur angewiesenen Consonanz zu gehen; wodurch denn des Zuhörers Begierde erst erwecket, und hernach auch gestillet worden. Wir können uns dieses nicht deutlicher vorstellen, als wenn wir annehmen, daß die vier Singestimmen eine Folge gewisser Noten, dargu reine Accorde kommen solten, in egaler Mensur, als etwa in lauter Viertel, singen solten; da indessen die eine Stimme, es möchte nun Discant, Alt oder Tenor seyn, sich bey ihrem vorigen Viertel über die Gebühr aufhielte, also, daß sie statt des Viertels, welches nur zwey Achtel gilt, eine Zeit von drey Achtel

Sie ist ein Anhalten der Terzie, die fast immer drauf folget,

und entsehet also aus der Retardation.

Was das Retardiren der Quarte heißet, wird noch deutlicher vorgestellet,

126 I. Abschn. Cap. XI. Von der kleinen Quarte. (§. 7. 8.)

dazu nehmen wolte, alsdenn müßte ein solcher künstlicher Zauderer das folgende Viertel nicht länger als ein Achtel halten und ansehen, oder die Disharmonie möchte gar zu groß werden, und sie kämen auch nicht zusammen mit einander im Tact aus, als wie folgendes Exempel zeigen wird.

in Exempeln.

statt also statt also statt also

Wie die Quarte als ein Vorschlag zur Zerzie anzusehen ist.

Hieraus ist zu erkennen, daß die Quarte \bar{a} gleich einem Vorschlag (welches eine Manier oder Zierde bey Hand-Sachen oder bey der Melodie ist) zu *gis* ist, und daß eben dieser Vorschlag, welches hier das \bar{a} ist, die Quarte zu *e* ausmacht, und im vorigen Griff schon da gewesen; wie denn die Quarte, wenn die 5 und 3 dazu gehöret, im vorigen Griff fast immer schon zu finden ist, oder vorher lieget. Ein jedes Exempel stehet doppelt: erstlich mit reinen Griffen; zum andern, da die mittlere Bass-Note *e*, statt der Zerzie major erstlich die 4 über sich hat. Die Mittel-Stimme, nemlich der Alt, solte hier, wie die erste Hälfte des ersten Exempels zeigt, gleich die Zerzie major zu *e*, nemlich *gis*, singen; die in der andern Hälfte des ersten Exempels stehende Quarte über *e* aber lehret ihn, den vorigen Ton noch zu behalten (woraus denn die Quarte zu *e* geworden) und die Zerzie *gis* zur andern Hälfte der Note *e* nachzuschlagen. Das heisset nun: die Quarte resolviret sich in die Zerzie. Gemeiniglich, sonderlich wenn die Quarte fast am Schluß eines Satzes stehet, folget Zerzie major darnach. In den andern beyden Exempeln befindet sich die Quarte einmal unten, und zuletzt auch oben. Man siehet hieraus auch, daß in diesem Fall statt der Quarte wol gleich die Zerzie major könnte genommen werden; aber sie ist eine schöne Zierde der Melodie, und nicht gering zu achten.

Wie statt der 4 gleich die 3 kommen könnten.

Neben-Stimmen zu 43.

Der Quartengriff kan drey-mal verändert werden.

§. 8. Wer also 43, 4*, 4 $\frac{1}{2}$ über einer Note siehet, der hat sich zu merken, daß zur 4 allhier die 5 und 8 gehöret, eben wie zu der Zerzie, als wozu sie gleichsam ein Vorschlag ist, und worin sie sich auch resolviren muß, d. i. die Zerzie muß darauf folgen. So wie nun alle Griffe drey-mal können verändert werden, so auch dieser Quartengriff, nemlich daß die Quarte entweder oben, oder mitten, oder unten in der rechten Hand lieget; in welcher Stimme aber die 4 lieget, in eben derselben muß auch die

die 3 nachgeschlagen werden, das nennet man nun: die Quarte muß unter sich resolviren. Wir wollen ein kleines Exempel zur Uebung her- unter sich setzen:

Uebungs- Exempel mit der 8 oben.

Allhier lieget nun die Quarte im ersten und 4ten Tact oben, im 2ten in der Mitte, und im 3ten Tact unten. Den Quartan-Griff habe allhier nur allein, um mehrerer Deutlichkeit willen, ausgeschrieben, weil doch die reinen Accorde und Sexten-Griffe aus vorhergegangenen schon bekannt geworden; man übe dieses kleine Exempel. Es ist in diesem Exempel mit der Octave angefangen, nemlich im Anfangs-Accord haben wir die 8 oben genommen. Wir wollen nun auch die Terzie oben nehmen, so wird die Quarte eine andere Lage bekommen, als:

Dasselbe mit der Terzie oben,

Hier lieget nun die Quarte im ersten und vierten Tact in der Mitte, im 2ten unten, und im 3ten oben. Wenn wir nun dieses Exempel mit der Quinte im Anfangs-Accord anfangen, so liegt die Quarte im ersten und 4ten Tact unten, im 2ten oben, und im 3ten Tact in der Mitte, als:

mit der 5te oben.

Im andern Tact stehet im Griff die unterste Note unter der Linie mit einem Strich, diß ist nun ungestrichen a.

Quarte, als
ein Vorschlag
zur Terzie.

Nutzen der
Vorschläge,
bey Hand-
Sachen,

beym Gen-
Bass.

Was eine ge-
bundene,

und was eine
durchgehen-
de Quarte sey.

Quarten-
Griff ist wenig
vom reinen
Accord unter-
schieden.

Vom Griff
4, woher er
entstanden.

§. 9. Es ist die Quarte, wie §. 7. gesagt worden, als ein Vor-
schlag der darauf folgenden Terzie anzusehen, und hat in der Harmonie,
oder beym General-Bass-Spielen, eben den Nutzen und dieselbe Wir-
kung, als der Vorschlag bey Hand-Sachen. Es schreibt der Herr Bach
in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, pag. 62.
von dem Nutzen der Vorschläge also: „Die Vorschläge sind eine der
„ nöthigsten Manieren. Sie verbessern sowol die Melodie als Harmo-
„ nie. Im erstern Fall [nemlich bey der Melodie, oder bey Hand-Sachen]
„ erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammen hängen;
„ indem sie die Noten, welche wegen ihrer Länge oft verdrießlich fallen
„ könnten, verkürzen, und zugleich auch das Gehör füllen, und indem sie
„ zuweilen den vorhergehenden Ton wiederholen; man weiß aber aus der
„ Erfahrung, daß überhaupt in der Music das vernünftige Wiederholen
„ gefällig macht. Im andern Falle [nemlich bey der Harmonie, als
„ womit der General-Bass zu thun hat] verändern sie die Harmonie,
„ welche ohne diese Vorschläge zu simple würde gewesen seyn. Man kan
„ alle Bindungen und Dissonanzen auf diese Vorschläge zurück füh-
„ ren; was ist aber eine Harmonie ohne diese beyden Stücke?„ Unter
den Dissonanzen, welche als Vorschläge können angesehen werden, sind
es vornemlich die Quarte, Septime und None. Wenn die Quarte, wie
hier, im vorigen Griff schon vorher gelegen, so heisset sie eine gebunde-
ne Quarte, und kan man sie alsdann, sonderlich beym Spielen auf der
Orgel, wohl binden oder liegen lassen, ohne sie aufs neue wieder anzu-
schlagen. Sonsten hat man auch eine durchgehende Quarte, welche
nicht vorhergelegen, dabey aber doch auch als ein Vorschlag anzusehen
ist, und oft nur einen Terzien-Raum füllet, gleich den durchgehenden
Noten, die man ausgeschrieben findet, nur mit dem Unterscheid, daß sie
zur folgenden, nicht aber zur vorhergegangenen Note gilt; wir werden
hernach noch einmal von dieser durchgehenden Quarte zu reden haben.

§. 10. Es gehöret also zur 4, wenn eine Terzie dahinter steht,
oder wenn sie nicht noch eine andere Ziffer über sich stehen hat, die 3 und
8, wie §. 8. schon gesagt, und ist dieser Quarten-Griff eine kleine, doch
anmuthige, Veränderung eines reinen Accordes, nemlich man hat statt
der 3 nur vorhero erst die 4, als einen Vorschlag zur Terzie genommen.
Nun haben wir schon Cap. III. §. 6. gesagt: daß man auch wol zwey
Intervalla eines reinen Accordes zugleich verändert, nemlich man nimt
nicht allein statt der 3 die 4, sondern auch statt der Quinte die Serte,
und behält nur vom reinen Accord bloß die Octave unverändert: daher
ist nun der Griff 4 entstanden; die 6 ist in diesem Griff als ein Vorschlag
zur 5te, und die Quarte als ein Vorschlag zur Terzie anzusehen; deswe-
gen

gen folget nun auf 4 gemeiniglich 3, oder 5, oder 7, und zwar noch über eben der Note, darzu man den Griff mit der 4 geschlagen, alsdenn theilet die rechte Hand gleichsam diese Note; ist die Bass-Note ein Viertel, so schläget man den Griff 4 zugleich mit dem Bass an, und gilt der Griff nur Ein Achtel, zum andern Achtel des Viertels wird 3 angeschlagen; ist aber die Bass-Note in keine egale Theile zu theilen, als wenn der Bass ein Viertel mit einem Puncte hat (welche Note alsdenn drey Achtel gilt, und deswegen bey der Theilung ein Bruch käme) oder einen halben Tact mit einem Puncte hat (welche Note alsdenn drey Viertel gilt), so wird der Griff 4 zwar gleich zu der Bass-Note angeschlagen, er bleibt aber zwey Drittel liegen, und zum letzten Drittel dieser unegalen Bass-Note wird 3 angeschlagen; als wenn der Bass ein Viertel mit einem Puncte hat, welches drey Achtel gilt, so bekommt der Griff 4 zwey Achtel, und 3 nur Ein Achtel. Oder hat der Bass einen halben Tact mit einem Puncte, so gilt die Note drey Viertel, davon bekommt die rechte Hand im Griff 4 zwey Viertel, und 3 gehet zum Puncte, und hat nur Ein Viertel. Denn eben diese Regel gilt in Hand-Sachen bey den Vorschlägen, als welche die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat, und bey ungleichen Theilen zwey Drittheile bekommen. Bey Liedern findet man nun 43 sehr kurz vor dem Schluß eines Satzes, oder bey der Cadence; ja es wird die Cadence eben dadurch gemacht. Eine Cadence aber zeigt an, daß ein musicalisches Stück oder Lied entweder gänzlich oder nur zum Theil zu Ende gehet, und folget ordinairement der reine Accord zu dem Tone des Basses, darin ein Stück, oder auch bey Liedern ein Satz, sich endiget. Bey der Cadence nun kan die 4 und auch die 4, wenn eine 3 darauf folget, ein wenig länger ausgehalten werden, als ein Zeichen, daß man einen Schluß oder musicalisches Punctum zu erwarten habe. Wir werden Gelegenheit nehmen, hernach noch etwas mehr von der Cadence zu reden.

Warum auf die 3 folgen. Dessen Übung.

Bepunctete Bass Noten, oder bezifferter Punct.

43 ist sehr gebräuchlich bey einer Cadence.

§. 11. Beym Griff 4 lieget die Quarte gar oft im vorhergehenden Griff schon präpariret, doch aber ist dieses nicht allezeit unumgänglich nöthig. Es ist aber der Unterscheid des Griffes 43 und 43 sehr geringe. Ich will über 43 noch ein paar Neben-Ziffern schreiben, die zwar auch dazu gehören, aber nicht immer darüber geschrieben werden; so kan man es deutlich sehen, als 43 und 43. Hieraus sehen wir, daß statt der 5 nur die 6 genommen worden. Wir wollen unser Exempel §. 8. allhier verändern, und statt 43 den Griff 43 nehmen, als welches sehr oft bey Liedern geschehen kan, und nur bloß den Griff 4 und 3 in Noten aussetzen, als:

Exempel, da
4 vorher lie-
get.



Hier finden wir, daß der ganze Griff 4 im vorhergehenden Sexten-Griff gelegen, und also nur gleichsam repetiret wird: deswegen ist nun dieser Griff 4 gar leicht zu erlernen, der indessen doch so oft vorkömmt. Es liegt aber dieser Griff nicht allezeit vorhero, eben wie die Quarte, wenn sie keine gebundene, sondern durchgehende Quarte (vide §. 9.) ist, auch nicht vorhero lieget, davon mag folgendes Exempel eine kleine Probe seyn.

Exempel, da
4 nicht vorher
lieget.



Anmerkung
hierüber.

Diß klingt nun harmoniöser und lieblicher, als wenn alles in blossen Accorden und Sexten-Griffen einher gehet; das sieht nun schon ein Bißgen bunt aus, und hat doch wenig zu bedeuten, es ist leicht. Wir sehen aber hier, daß der Griff 4 allhier nicht, wie im vorigen Exempel, vorher lieget, nicht Ein Ton davon ist im vorigen Griff vorhanden, den 2ten Tact ausgenommen, da liegt der ganze Griff schon fertig im Sexten-Griff zu e, es nimt der Bass hier auch eine andere Tour, als im 2, 4 und 6ten Tact. Im Sexten-Griff zu gis und fis muß die Octave wegleiben; weil man nicht gerne ein fremd Creuz, wie hier vor g und f siehet, verdoppelt (vide Cap. X. §. 8. die 3te Anmerkung). Zudem würde es bey fis auch eine verbotene Octave in der Mittelsstimme abgeben, weil *modus rectus*

da

da ist (vide C. X. §. 2. 7te Anmerkung); es kan bey *gis* die Sexte verdoppelt werden. Weil nun dergleichen Art Sätze viel vorkommen, so wollen wir auch ein klein Exempel aus einem moll Tone hersehen, und zwar nach Art einer Lieder-Melodie, es ist aus *g moll*.

1) 2) 3) 4)

6 6 4 5

5) 6) 7) 8) 9)

6 4 5 6 6

Noch ein Exempel über $4\frac{3}{4}$ aus *g moll*.

Wann hier und im vorigen Exempel ein Bogen über 2 bis 3 Bass-Noten stehen, als im 2, 4, 6 und 8ten Tact, das zeigt an, daß solche Noten allein, ohne Griff, gehen; denn es zeigt die rechte Hand auch deutlich an, wann ein Griff zu schlagen, nemlich hier bey jeder Discant-Note. Diese Exempel geben auch Gelegenheit, die Sexten-Griffe zu üben, und einen zur Spielung der folgenden sechs Chorale vorzubereiten.

§. 12. Wir merken bey dem Griff der 4 noch an, daß bisweilen, Vom Griff sonderlich und allein mitten im Satze eines Liedes, nach der 6 keine 5 aus- $4\frac{3}{4}$ geschrieben steht, sondern nur nach der 4 eine 3, als $4\frac{3}{4}$. Diß zeigt nun an, daß die Sexte liegen bleiben soll, und ist hier die 4 nur ein durchgehender Vorschlag zur 3, davon im folgenden *Spho* noch ein wenig vorkommen. Ist lieget dieser Griff 4 nicht allein vorher, sondern bleibet auch hernach unverändert liegen, und es folget auch keine 3 darauf, wie aus den beyden ersten Sätzen des Liedes num. 1251. Wunderbarer König, zu ersehen, welche hieher sehen will.

Der Sext-
quarten-Griff
liegt nicht
allein oft
vorher, son-
dern bleibt
auch oft
nachher lie-
gen.

1) 2) 3) 4)

4 6 4 6

5) 6) 7) 8) 9)

4 6 4 6 4

etc.

etc.

132 I. Abschn. Cap. XI. Von der kleinen Quarte. (§. 12. 13.)

Alsdann ist
dieser Griff
leicht.

Exempel hie-
von.

Hier könnte im Baß im ersten Tact viermal *g*, und im dritten Tact viermal *e* geblieben seyn, allein zur Veränderung borget der Baß gleichsam Töne aus dem Griff der rechten Hand, und schläget nach einander an, was die rechte Hand zugleich anschläget. Dahero zeigt der Griff $\frac{4}{2}$ über *d* hier nur an, daß ich meinen vorigen Griff nur wieder anschlagen kan. Wer sich solche Stellen merket, der hat bey dergleichen Gängen nicht lange nach dem Griff $\frac{4}{2}$ und nach der Sexte zu suchen. Wir wollen noch ein klein Exempel aus *d dur* herschreiben, und der rechten Hand lauter halbe Schläge geben, deswegen gehet nun das 2te und 4te Viertel im Baß durch, und schlägt die rechte Hand zu $\frac{4}{2}$ eben denselben Griff wieder an, den die erste Note im Baß eines jeden Tactes gehabt.



Anzeige der
bisher abge-
handelten Zif-
fern und
Griffe.

§. 13. Die Ziffern, die wir nun abgehandelt haben, sind die 8, 5, 3, 6 und kleine Quarte; daraus haben wir nun zusammensetzen gelernt, den reinen Accord aus 5, 3, 8. Ferner den Sexten-Griff aus 6, 3, 8, oder aus 6, 3, mit Weglassung der 8, oder daß man statt derselben die 6 oder 3 verdoppelt. Ferner haben wir nun auch schon die Quarte brauchen gelernt, und vernommen, daß die 4, wenn sie statt der Terzie eines reinen Accords genommen worden, als ein Vorschlag zu dieser Terzie könne angesehen werden, und alsdenn die 5 und 8 zu Neben-Ziffern hat, und in eine 3 verwandelt wird. Wir haben nun auch schon den Griff $\frac{4}{2}$ gehabt, und bemerkt, daß dieser Griff sich in einen reinen Accord resolviret und auflöset, und alsdenn $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$, oder $\frac{5}{2}$ nach sich hat; da denn die 6 als ein Vorschlag zur 5, und die 4 als ein Vorschlag zur 3 angesehen werden kan. Es ist zwar die Sexte eine Consonanz, und hat, nach Cap. IV. §. 7. eigentlich keine Resolution nöthig; weil sie sich hier aber zur Quarte gesellet, so muß

muß sie, sonderlich bey Cadenzen, sich auch der Resolution unterwerfen. Im Griff 4, ist die 4 oft eine Quarta diminuta.
 Doch haben wir auch schon §. 12. angemerket, daß der Griff 4 die Sexte, sonderlich in der Mitte des Sazes eines Liedes, unverändert behält, und die 4 nur allein in eine 3 verwandelt wird. Alldenn ist die Quarte in moll-Tönen oft eine Quarta diminuta (oder verminderte kleine Quarte) die noch einen halben Ton kleiner ist, als die Quarte minor, in diesem Fall steht nun hinter der 6 keine 5, sondern nur hinter der 4 eine 3, also: 43. Weil diese verminderte Quarte sich gerne in moll-Tönen zur Sexte gesellet, wann im Bass ein Semitonium, das durch ein fremd * entstanden, solche mit Weglassung der Octave bedarf; so ist diese 4 nichts anders, als ein Vorschlag zum Sexten-Griff ohne die Octave. Es lieget in Liedern diese 4 gemeiniglich in der Ober-Stimme, nicht aber im vorigen Griff, sondern ist gleich einem Vorschlage, der einen Terzien-Sprung ausfüllet.

§. 14. Nun ist noch eine Zusammensetzung unserer schon erlernten fünf Ziffern da, es gesellet sich zu 4 auch noch wol, statt der 8, die Terzie, also: $\frac{4}{3}$. Dieser Griff wird über die Noten bloß durch 3 angedeutet, da man denn wissen muß, daß die 6 dazu gehöret. Anfänger verwundern sich gemeinlich über solche Griffe, da zwey Töne zusammen liegen, als in dem gewöhnlichen Quarten-Griff, wozu die 5 und 8 gehöret, lieget 4 und 5 bey einander, und hier 3 und 4. Wir werden im folgenden Capitel auch zusammen haben die 5 und 6; wie auch die 7 und 8. Dem sey nun wie ihm wolle, es löset sich doch bald wieder zur selben oder folgenden Note auf. Sonsten ist es auch wahr, daß die Harmonie lieblicher ist, wenn dergleichen Griffe so eingerichtet werden, daß keine zwey Töne, bey einander liegend, zusammen angeschlagen werden, und dieses kan geschehen bey dem Quarten-Griff, wenn man die 4te oben und die 5te unten nimt, und bey dem Griff $\frac{4}{3}$, wenn die 3 oben und die 4 unten lieget. Im Griff $\frac{4}{3}$, wenn die 5 oben und die 6 unten lieget, bey der kleinen 7, dazu oft auch die 8 gehöret (wovon auch bald folgen wird) wenn man die 7 oben und die 8 unten nimt. Weil nun die Note, 9, eben wie eine Secunde zu betrachten, und die 3 zu sich nimt, so können alhier auch zwey Töne zusammen kommen: nimt man aber die 9 oben und die 3 unten, so klingt es schon besser. Indessen aber wird hiemit nicht gesagt, daß man bey solchen Griffen, wo zwey unmittelbar nach einander liegende Intervalla vorkommen, immer eine solche Zerstreung beobachten müsse: nein! denn erstlich bey Liedern, wo die Melodie in der rechten Hand oben seyn muß, müssen solche beyde an einander liegende Intervalla oft zusammen liegend genommen werden; und zweytens bey andern Sachen,

Wie dieser Griff anzusetzen.

Wie die Griffe, welche 2 Töne neben einander liegend haben, zertheilt am besten klingen.

Jeboch werden sie auch wohl bey einander liegend gebraucht.

wo man nur bloß die Bass-Stimme vor sich hat, wovon der Ite Abschnitt handeln wird, erfordert die Lage der Hand auch oft, daß man zwey Töne in der rechten Hand zusammen liegend nehmen muß, oft aber hat hier die Zerstreuung (daß ich so rede) statt; zwey Töne, die einen ganzen Ton von einander liegen, werden nun wol aneinander liegend zusammen angeschlagen; wenn aber solche zwey Töne nur einen grossen halben Ton von einander liegen, so klingt es schon viel härter, und ist alsdenn die Zerstreuung ein Mittel, solche Dissonanzen ein wenig lieblicher zu machen. Untersuchen wir die oben bemeldte Griffe, so werden wir finden, daß sie doch einen ganzen Ton von einander liegen; denn bey 4 ist die 3 eine kleine Terzie, und wenn 4 5 zusammen liegen, so ist ihre Entfernung auch einen ganzen Ton, und so weiter.

Eintwurf: Ob es nicht gut wäre, wenn eine jede Bass-Note immer 3 Ziffern über sich hätte.

§. 15. Hiebey möchte iemand gedenken, es wäre gut, wenn die Ziffern in der Ordnung über die Noten stünden, wie sie in der rechten Hand zu machen sind, da denn bey Liedern, die oberste Ziffer immer die Discant-Note, als welche doch oben im kleinen Finger seyn muß, anzeigte; so hätte ich doch den Vortheil davon, daß ich nicht nöthig hätte, die oben stehende Ziffer erst zu suchen, weil ich wüßte, daß der Discant solche Ziffer schon hätte; denn oft stehet über eine Bass-Note eine 4 oder 3 oder sonst eine Ziffer, da ich mir viel Mühe gebe, sie zu suchen, habe ich sie denn endlich gefunden, so sehe ich, daß all mein Bemühen umsonst gewesen, weil der Discant diese Ziffer ausmachte; stünde nun aber solche Ziffer, die der Discant hat, immer oben, so hätte ich mich mit der obersten Ziffer nichts zu bemühen, sondern ich wüßte eben dadurch gleich, daß der Discant immer die oberste Ziffer hätte. Hierauf dienet folgendes: Erstlich müßte man alsdenn alle Intervalla, selbst diejenigen, welche einen reinen Accord ausmachten, nemlich die 3, 5 und 8, über eine jede Note ausschreiben; zum andern würde daraus folgen, daß über eine jede Note drey Zahlen müßten stehen. Diß ließ sich nun freylich bey Liedern noch wol thun; und man könnte alsdenn auch bey dem Sexten-Griff die Octave, wenn sie nicht dabey dürfte gemacht werden, unausgeschrieben lassen; es könnte ferner bey dem Sexten-Griff die 3 oder 6, wenn sie verdoppelt werden sollte, zweymal geschrieben werden; dann wüßte man auch gleich, was in einem jeden Griff oben, oder unten, oder in der Mitte liegen müßte. Diß wäre nun freylich ein Vortheil. Ich will nur zur Probe einige Sätze eines Liedes so aussetzen, um einem Anfänger zu zeigen, wie verkehrt sein Rath wäre.

Beantwortung und Beweis, daß dieses nicht rathsam wäre.

Iesu deine Liebes = Flamme. N. 94r.

The musical score is for a piece titled "Iesu deine Liebes = Flamme" (N. 94r). It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is arranged in three systems, each with a treble and a bass staff. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing a simple accompaniment. The lyrics "Iesu deine Liebes = Flamme" are written below the notes. The score concludes with "etc." on both staves of the final system.

Das siehet nun bunt genug aus: und gewiß, wenn eine solche Bezifferung Mode wäre, so würde der General-Baß noch viel weniger Liebhaber finden, und ein Rechen-Schüler würde denken, da gibts was zu rechnen. Viele würden denken; sie könnten den General-Baß unmöglich lernen, und sich folglich nimmer dran machen. Cap. IX. §. 14. habe auch schon angezeigt, daß es gar nicht rathsam wäre, alle Ziffern, so wie hier zur Probe geschehen, über die Noten zu schreiben. Ein Lehrling würde verdrießlich drüber werden, und einem Verständigen nützte es noch weniger. Was würde man nicht für Mühe und Arbeit im Schreiben damit haben? Wie viel Druckfehler würden sich bey gedruckten Noten, selbst bey der sorgfältigsten Correctur, mit einschleichen? wie schwer wäre die Haupt-Ziffer von den zwey Neben-Ziffern zu unterscheiden und zu finden? Deswegen ist es ja viel besser, daß man einen reinen Accord

(in

Die heutige
Weise ist in
diesem Stücke
die beste.

Tabulatur
und

Solmisation
find veraltet.

Was vom
Aus Schreiben
der Griffe zu
halten.

Hätte noch
seinen Nutzen.

(in so ferne er nach allen seinen Intervallen natürlich in der Scala enthalten ist) gar nicht über die Note durch Zahlen angezeigt, und bey den andern Griffen nur gleichsam die Abweichung vom reinen Accord, und durch welches Intervallum man davon abgewichen ist, über die Noten setzt.

§. 16. Es wäre sonst die Tabulatur, darin man statt der Noten und Ziffern die Benennung der Töne eines jeden Griffes ausschreibt, noch besser. Sie kan aber auch ohne Schaden, gleich dem veralteten und vom Herrn Matheson zu Grabe gesungenen vt, re, mi, fa, sol, la, zurück bleiben, und unter die Zahl der musicalischen Antiquitäten oder Alterthümer mitgerechnet werden. Die beste Art ist die gewöhnliche igeige Art, da man durch Regeln anzeigt, was diese oder jene Haupt-Ziffer, welche man über die Noten findet, für Neben-Ziffern haben muß, und wie man bey Ermangelung der Discant-Noten zu der einzigen Bass-Stimme bald dieses, bald jenes Intervallum eines Griffes oben haben müsse. Wenige Regeln überheben einem hier viele Mühe im Schreiben, Drucken und Spielen. Wolte man aber im Discant die Griffe immer ausschreiben, das wäre freylich auch sehr beschwerlich für einen Anfänger, und auch nicht zu rathen, daß einer sich daran bey Spielung der Lieder nach dem General-Bass gewöhnte. Es hätte aber doch den Nutzen, daß man sich bald würde finden können, wenn etwa in Hand-Sachen oder Oden fürs Clavier dergleichen ausgeschriebene Griffe vorkämen, wie denn genug geschieht, sonderlich heut zu Tage, da mancher Componist seine Oden gerne nach seiner Intention rein und nett will gespielt wissen, und deswegen die Harmonie zur Melodie füget, das ist: er setzt die Griffe aus, so, wie er sie haben will; er vertheilet sie, und gibt der rechten Hand bald Einen, zwey bis drey Töne, und der linken, was der Harmonie noch nach dem Sinn des Componisten fehlet. In dem neuen Wernigerodischen Choral-Buche findet man verschiedene Lieder dieser Art, als z. E. p. 7. Allmächtiger! sprich nur ein Wort 2c. sonderlich aber pag. 9. Auf, auf, mein Herz, dich diesem hinzugeben, die andere Melodie, welche sehr vollstimmig ausgesetzt ist, und mehrere. Dis gehört aber zum zierlichen künstlichen General-Bass-Spielen, welches zu üben und zu beurtheilen eine Erfahrung in der Composition voraussetzt; indessen kan doch das Spielen nach ausgesetzten Griffen einem die Sache ein wenig leichter machen. Wir werden Gelegenheit genug haben in den Exempeln, die noch verfallen werden, Griffe auszuschreiben, dahero nicht nöthig, deswegen ein Exempel herzusetzen. Wir gehen nun wieder zu unserm abzuhandelnden Griffe $\frac{5}{3}$.

Weiter vom
Griff $\frac{5}{3}$, der

§. 17. Wir haben im Anfange des 14ten Sphi nun gehört, daß zur 4 statt der 8- auch wol die 3 genommen wird. Dieser Griff kommt man-

manchem im Anfange etwas schwer an, sonderlich wenn die 3 oben liegt; sehr gebräuchlich ist aber dieser Griff sehr gebräuchlich, sowol in moll- als dur-Tönen, deswegen ist er nun auch fleissig zu üben. Oft findet man, daß dieser Griff nach seinen drey Intervallen über die Bass-Noten ganz ausgeschrieben stehet, also: $\frac{3}{4}$. Ist aber in diesem Griffe die natürliche Sexte gemeynet, so wird sie gemeiniglich nicht drüber gesetzt, sondern es stehen nur zwey Ziffern, 4, dazu denn die 6 gehöret. Weil aber dieser Griff 4 die Sexte major gerne in ihrer Gesellschaft hat, selbige aber oft in der Scala des Haupt-Tones, wegen der Neben-Töne, darin ein Stück weicht, klein ist; so findet man oft eine Sextam maiorem accidentalem über 4 ausgeschrieben, also: $\frac{5}{4}$ oder $\frac{5}{4}^{\sharp}$. In Liedern findet sich dieser Griff auch oft: ja, wie wir weiterhin hören werden; so darf zur Sexte major oft die 4 und 3 genommen werden, selbst wenn sie nicht dabey gezeichnet stehen. Die Lieder des 1sten Capitels werden solche Ziffern nun zwar auch haben; dem ohngeachtet wollen wir doch noch erst ein klein Exempel voran gehen lassen, darin nicht allein diese Ziffer oder dieser Griff etlichemal nach seiner dreyfachen Veränderung vorkommt, sondern auch die schon abgehandelte Griffe repetiret werden. Man spiele es Choralmäßig.

Schreib: Art.

Die Sexta maior accidentalis hat gerne 4 und 3.

Exempel, worin die bisher abgehandelte Griffe befindlich sind.

Wiedeh. Gen. Bass.

G

3/4

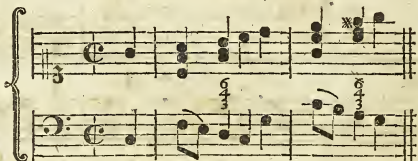
Wie die hier
ausgesetzte
Griffe recht zu
gebrauchen
sind.

Ich habe den bishero noch unbekant gewesenen Griff $\frac{3}{4}$ hier in Noten ausgesetzt, da man ihn denn examiniren muß, ob die verlangten Ziffern auch drin enthalten sind, und wo eine iede liegt; denn so muß man dergleichen ausgeschriebene Griffe zu seinem wahren Nutzen anwenden: denn wer hier froh seyn wolte, daß der Griff ausgesetzt wäre, und denken, hiedurch wäre er der Mühe ihn zu suchen überhoben worden; der würde des rechten Zwecks ganz verfehlen. Nein, man suche ihn, und sehe, obs mit dem ausgeschriebenen Griffe übereinkommt. Sonsten wollen wir noch kürzlich folgendes hiebey anmerken.

Anmerkungen
über voriges
Exempel.

§. 18. Es weicht dieses kleine Exempel in drey Neben-Töne aus, als da ist der andere Satz aus *g dur*, der dritte aus *a moll*, der vierte aus *e moll*, und der 5te wieder in *c dur*. Im 2ten Tact hat der Baß einen halben Tact mit einem Punete, über diesem Punete nun stehet $\frac{3}{4}$, muß also der Griff $\frac{3}{4}$ einen halben Tact gehalten werden, wie der Discant, worin $\frac{3}{4}$ ein halber Tact ist, solches lehret (siehe auch §. 10. dieses Capitels). Es ist die 4 hier bey dem Griffe $\frac{3}{4}$ gemeinlich eine gebundene 4 (§. 9.) und liegt folglich schon im vorigen Griff. Oft findet man bey diesem Griff die 3 vorher liegend, ohne daß die 4 gebunden ist, als da ist folgender Satz in Liedern sehr gewöhnlich:

Gebundene
Terzie.



Bei vielen
gradatim ge-
henden Ser-
ten-Griffen
ohne Octave,
liegt die 6
gerne oben.

Bei den Serten-Griffen muß hier die Octave wegbleiben zu *fr* im andern Satz, weil hier *motus rectus* ist (vide Cap. X. §. 6. die 5te Anmerkung, item *ibid.* §. 8. 3te Anmerk.). Der vierte Satz hat auch drey Serten-Griffe, da Baß und Discant gradatim mit einander herunter gehen, allwo auch die Octave wegbleiben muß. Es liegt die 6 oben und die 3 unten, und dieses ist auch die beste Art, viele Serten-Griffe, wo der Baß gradatim gehet, nach der Reihe abzusetzen, nemlich man nimt die 6 oben, im vorigen Capitel hatten wir §. 4. im Liede N. 2. auch eine Serten-Folge, wo aber die Terzie oben und die 6 unten liegen mußte, wozu einen die Melodie des Discants verband, denn sonst ist es immer besser, daß bey solchen Serten-Griffen die 6 immer oben liegt, wie wir auch bey diesem Liede am Ende der dritten Anmerkung angezeigt haben. Denn wenn bey solchen gradatim gehenden Serten-Griffen die Terzie oben liegt,

get, so machet die rechte Hand lauter Intervalla einer Quinte, welches nicht gut, sondern ein ungeschickter Gang ist, sonderlich wenn zwischen dem Tenor und Bass ein grosser leerer Raum (ein grosses Vacuum) ist, vide Cap. X. §. 6. 5te Anmerk.

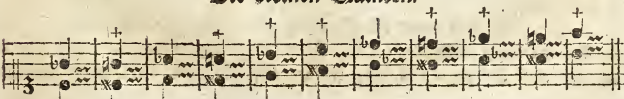
§. 19. Ehe wir wieder sechs Lieder zur Uebung hersetzen, wollen wir uns noch erstlich mit der kleinen Quinte und kleinen Septime recht bekannt machen, alsdenn werden wir Lieder genug finden, die einer, der die vorhergehenden Capitel wohl durchstudiret hat, ohne Mühe wird spielen können: man übe aber dieses Exempel der 3 fleissig, damit man nicht Ursache habe, sich lange zu bedenken, wenn dergleichen Griff vorkommt.

Der Griff
ist fleissig zu
üben.

C A P V T XII. Von der kleinen Quinte.

§. 1. Man wundere sich nicht, daß wir noch einmal von der Quinte handeln wollen, da doch schon im sechsten Capitel von der Quinte weitläufig ist gelehret worden; es ist aber allda von der vollkommenen Quinte, die zum reinen Accord gehöret, geredet, und welche eine vollkommene Consonanz ist. Ich habe Cap. IV. §. 5. diese kleine Quinte mit zu den Dissonanzen gerechnet, obgleich verschiedene Musici sie auch für eine unvollkommene Consonanz wollen ausgeben. Cap. VI. §. 3 findet man ihre verschiedene Benennung: daselbst ist auch versprochen worden, noch weitläufiger von der kleinen Quinte zu handeln; welches nun allhier geschehen soll.

§. 2. Diese kleine Quinte ist um einen kleinen halben Ton kleiner als die vollkommene Quinte, davon das 6te Capitel gehandelt hat, und heist derselben. bestehet aus zweien ganzen und zweien grossen halben Tönen, da hingegen die Quinta perfecta aus dreien ganzen und einem grossen halben Ton bestehet. Indessen nimt sie im Noten-Plan doch den Raum einer Quinte ein, und kan aus einer ieden vollkommenen Quinte eine falsche oder kleine Quinte werden, wenn man entweder den untersten Ton dieses Intervalli, oder den Bass, durch ein * erhöhet, oder wenn man die Quinte selbst, nemlich den obersten Ton dieses Intervalls, durch ein b erniedriget. Wir wollen die gebräuchliche kleine Quinten hersetzen, und diejenigen, die man vorherho am nöthigsten wissen muß, durch ein kleines + anzeigen.



Alle kleine
Quinten in
Noten, nebst

Anzeige, wie
sie sich resol-
viren.

Unter diesen eilf kleinen Quinten sind die sieben mit * bezeichnete sehr gebräuchlich, und wohl zu merken. Wir haben in der Scala diatonica eine solche kleine Quinte zu *b*; nemlich *f*. Darum muß nun die Quinta perfecta zu *b* ein * vor *f* annehmen (siehe den ersten Theil IV. Abschn. Cap. X. §. 5.). Wenn man von diesen Quinten die **, *bb* und *a* *h* wegnähme, so wären es lauter vollkommene Quinten, ausgenommen die letzte zu *b*, als welche, wie oben gesagt, von Natur eine kleine Quinte in der Scala diatonica hat. Im 1ten Capitel §. 12. in der 2ten Anmerkung haben wir der kleinen Quinte auch schon gedacht, und angezeigt, wie man derselben beim Accorden-Exempel aus den moll-Tönen nicht gut könne entrathen, und wie man alsdenn wol einen Bogen drüber findet, also: *5*; da wird sie gleichsam zur Noth bey einem reinen Accord als ein Lücken-Füller genommen; denn eigentlich gehört die Quinta perfecta zum reinen Accord.

Wie ihre Re-
solution ge-
schieht.

§. 3. Weil nun die Quinte minor eine Dissonanz ist, so hat sie auch einer Resolution nöthig: diß ist aber hier nun nicht also zu verstehen, daß etwa eine 4 oder 6, als welche sonst ihre beyde Nachbarn sind, daraus werden müßte; nein, der folgende Griff gehet gemeiniglich einen halben, zuweilen auch einen ganzen Ton herunter: das ist, die Stimme, worin die kleine Quinte gewesen, muß einen Grad herunter gehen; der Bass hingegen gehet einen Grad, welcher gemeiniglich aus einem halben Ton bestehet, herauf, dieses zeigen die kleinen Custodes *z* an, welche ich gleich hinter die §. 2. ausgesetzte Quinten gesetzt habe.

Ihre Neben-
Ziffern sind 6
und 3, daher
der bekante
Griff *5*.

§. 4. Die Neben-Ziffern zu dieser kleinen Quinte sind die 6 und 3, als welche auch besser dazu harmoniren, als die 8 und 3. Man findet die 6 auch gemeiniglich schon darüber, dazu denn nichts weiter als die 3 kömmt. Die 6 ist fast immer eine kleine Sexte, daher nun, weil die Quinte auch klein ist, liegen beyde Töne der 6 und 3 auch einen ganzen Ton von einander, vide Cap. XI. §. 14. und harmoniren, sonderlich wenn die 3 oben und die 6 unten lieget, sehr schön. Dieses ist nun der bekante sechs-fünfen-Griff, welchen man fast allenthalben antrifft; dahero muß man sich diesen Griff wohl bekant machen. Der Herr Matheson sagt in seiner Organisten-Probe pag. 5. daß er bey der Information in Acht genommen und angemerket, daß es oftermals an der 3 im Accompaniren fehle; diß werden mehrere Informatores an ihren Discipeln auch observiret haben; um desto bekanter mache man sich derothalben mit diesem Griff.

welcher sehr
vorkömmt.

Ran drey-
mal
verändert wer-
den.

§. 5. Es kan dieser Griff, gleich allen andern, auch drey-
mal verändert werden, nemlich 1) wenn die 3 oben lieget (alsdenn lieget die 6 unten, und die beyden Töne, welche sonst als zusammenliegend müßten ange-

angeschlagen werden, sind weit genug von einander entfernt) oder 2) es lieget die 6 oben, alsdenn lieget die 5 gleich dahinter und die 3 unten (hier kommen nun die 2 Töne, welche die 6 und 5 ausmachen, zusammen); dieses ist nun auch gar nicht verboten, sondern wenn in Liedern die Discant-Note bey diesem Griffe die 6 hat; so muß sie oben bleiben. Diese beyde Veränderungen des Griffes § sind nun bey Liedern sehr gebräuchlich. Die dritte Veränderung aber, da nemlich die Terzie oben lieget, findet man bey Liedern so oft nicht. Indessen muß man sie doch wissen; alsdenn lieget die 6 und 5 unten bey einander.

§. 6. Wir wollen diese dreyfache Veränderung unsers Griffes Wird in Noten aussehn, und zwar nur zu der Bass-Note, worüber man sie, ^{ten} angezeigt. vornemlich bey Liedern, sehr oft antrifft: erst mag die Quinte, dann die Octave, und zuletzt die Terzie oben liegen. Man untersuche sie nach dem vorhergegangenen Spho.



§. 7. Im vorigen Capitel §. 17. 18. haben wir auch einen Griff gehabt, wo zwey nach einander folgende Intervalla, eben wie hier, bey ein- ^{vorigen Griff} ander waren, nemlich im Griff § lieget 4 und 3 auch neben einander, und § sehr wenig in unserm Griff § lieget die 6 und 5 in den beyden letzten Veränderungen ^{unterschieden} auch neben einander. Zu § gehöret die 6, und zu § gehöret die 3. Wenn wir nun alle Ziffern dieser beyden Griffe ausschrieben, so stünden sie so: § und §. Hieraus erhellet nun eine grosse Aehnlichkeit dieser beyden Griffe, denn beyde haben die 6 und 3 bey sich. Der ganze Unterschied bestehet nur in Einer Ziffer. Destwegen nun könnte man sagen: der Griff § wird §, wenn ich statt der 4 nur die 5 nehme; und umgekehrt: der Griff § wird §, wenn ich statt der 5 die 4 nehme. Wer sich dieses wohl merket, der wird beyderley Griffe leicht unterscheiden lernen. Wir wollen sie neben einander hersehn, da wir denn über den Bass die Ziffern, und im Discant die Griffe aussehn wollen.

Wenn zu bey-
den Griffen
die Octave
käme, so wä-
ren sie eins.

mode fallen. Manchem möchte hingegen im dritten Exempel, im 5ten und 6ten Tact, in der untersten Stimme der Daumen bequem seyn, da man denn den 5ten, 2ten und 1ten Finger nehmen könnte. Betrachten wir nun den Griff ξ zu fr , und den Griff ζ zu a ; so finden wir, daß diese beyde Griffen fast einerley sind. Wenn man ihre 4 Töne also wolte zusammen nehmen, daß man bey einem jeden Griff die Octave noch hinzu nähme, wie dann im Griff ξ , wenn die s oben, und im Griff ζ , wenn die $Terz$ oben lieget, die Octave in gewissen Fällen, sonderlich wenn einer vollstimmig spielen wolte, wohl dazu kan genommen werden; so wären beyde Griffen vollkommen einerley, als:



Verwechsel-
lung der
Stimmen.

Was dadurch
zu verstehen,

Lassen wir aber, wie denn auch am gewöhnlichsten ist, die Octave weg; so sehen wir doch, daß hier zwischen diesen beyden Griffen nichts als eine Verwechselung der Stimmen vorgegangen. Sie möchte einer nun fragen: was ist das, eine Verwechselung der Stimmen? Weil nun viele, ja die meisten Griffen aus Verwechselung der Stimmen entstehen, so will diß ein wenig deutlich machen. Ein Choral-Spieler hätte nun zwar eben nicht nöthig, hievon vieles zu wissen; denn wenn der nur alle Intervalla kennete, und zu den übergeschriebenen Ziffern die dazu gehörige Neben-Ziffern wüßte, und auch seine Griffen zur rechten Zeit treffen könnte, das wäre seine Haupt-Sache. Allein die Lehre von Verwechselung der Stimmen ist doch im General-Baß so gemein, daß fast in allen gedruckten Anweisungen zum General-Baß davon geredet wird, und daß es deswegen einem Kunstverständigen Choral-Spieler gar nicht anstünde, wenn er nicht wüßte, was die Verwechselung der Stimmen auf sich hätte. Wir wollen derothalben bey Gelegenheit dieser beyden Griffen ξ und ζ , weil sie doch bloß durch die Verwechselung der Stimmen von einander unterschieden sind, ein wenig von Verwechselung der Stimmen reden.

und worin sie
bestehe.

§. 9. Erstlich müssen wir wissen, was das Wort Stimmen allhier bedeute. Davon ist nun nachzusehen Cap. I. §. 32 sonderlich aber Cap. III. §. 2. daraus wird einer sehen, daß es dreyerley Stimmen gibt. 1) Die Oberstimme, der Discant, genant. 2) Die zwey Mittel-Stimmen, nemlich Alt und Tenor, und 3) die Fundament-Stimme, der Baß, die tiefste Stimme,

Stimme. Verwechslung der Stimmen heist nun anders nichts, als wenn diese vier Stimmen ihre Töne mit einander verwechseln oder vertauschen. Es kan aber eine zweyfache Verwechslung der Stimmen angenommen werden, nemlich 1) wenn bloß der Discant und die Mittelstimmen unter sich wechseln, ohne daß der Baß Theil daran nimt; und 2) wenn der Baß mit einer Mittelstimme oder dem Discant seine Noten verwechselt.

§. 10. Die erste Verwechslung der Stimmen bestehet nun darin, 1) Wenn bloß wenn die drey Stimmen der rechten Hand, als Discant, Alt und Tenor, ihre Stimmen oder Töne, die sie eben vorher gehabt, unter sich verwechseln, als: wenn der Discant seinen gehaltenen Ton mit dem Ton der Tenor-Stimme verwechselt, alsdenn überläßt der Alt dem Tenor seinen Ton, und der Alt nimt dafür den Ton, welchen der Discant gehabt, wie folgendes kleine Exempel zeigt:



Hier sehen wir eine Verwechslung der rechten Hand, da aber der Baß immer seinen Ton *a* behält, und also nicht mit wechselt. Die Discant-Stimme hat hier im ersten Griff *a* und die Tenor-Stimme *c*: im andern Griff nimt die Discant-Stimme *c*, nemlich den Ton, den der Tenor gehabt, das *c*, um eine Octave höher; und der Tenor nimt, was der Alt gehabt, nemlich *a*, der Alt aber nimt den Ton, den der Discant gehabt, nemlich *a*. Und so auch im dritten Griff: da nimt der Discant abermal den Ton der Tenor-Stimme, doch wieder um eine Octave höher, nemlich *e*; der Tenor nimt den Ton des Alts, nemlich *a*; und der Alt nimt den Ton, welchen der Discant im vorigen Griffe gehabt hatte, nemlich *c*. Diese Verwechslung der Stimmen rechter Hand nun, oder wenn Tenor, Alt und Discant unter einander wechseln, ist nichts anders, als die dreyfache Veränderung eines Accordes, oder die so genante drey Haupt-Accorde (vide Cap. VIII. §. 2. item den ersten Theil IV. Abschn. Cap. XI. §. 2.). Nicht allein aber ein reiner Accord, sondern alle andere Griffe, wovon theils schon gehandelt habe, und wovon noch wird gehandelt werden, können, wie schon anderswo angezeigt, unter sich eine solche Veränderung oder Verwechslung der Stimmen vornehmen. Vom Sexten-

Wiedeb. Gen. Baß.

T

ten:

ten-Griff siehe Cap. IX. §. 16. und vom Quartan-Griff Cap. XI. §. 8. da von der dreyfachen Veränderung dieser Griffe gehandelt worden. Es ist höchstnóthig, daß man alle Griffe nach dieser dreyfachen Veränderung, geschwinde und fertig machen und treffen lernet. Diß könnte nun eine Verwechselung der Stimmen heißen, und ist es auch.

2) Wenn der Bass mit einer Stimme aus der rechten Hand wechselt,

so entsteht eine neue Ziffer:

§. 11. Jedoch, wenn man im General-Bass von Verwechselung der Stimmen höret oder liest, so verstehet man gemeinlich die zweyte Stimmen-Verwechselung dadurch, da nemlich der Bass seinen Ton mit dem Ton einer Mittelstimme oder des Discants verwechselt oder vertauschet. Weil nun vom Bass, als dem Fundament-Ton, die Berechnung der Ziffern und die Benennung des Griffes geschieht, so folget daraus nun auch, daß, so oft der Bass seine Note mit einer anderen Stimme verwechselt, alsdenn selbige Note auch andere Ziffern über sich bekommt, als: so kan aus einem reinen Accord ein Sexten-Griff werden, wenn nemlich der Bass seinen Ton mit der Tenor- oder Alt-Stimme, oder auch mit dem Discant, vertauschet oder verwechselt, als:

dadurch wird aus einem Accord ein Sexten-Griff.



Erläuterung. Hier ist nun erstlich ein reiner Accord zu *c*, da die Octave oben lieget; denn der Discant hat \bar{c} , der Alt \bar{g} , und der Tenor \bar{e} . Nimt nun, wie hier im ersten Exempel geschehen, der Bass eine Verwechselung mit der Tenor-Stimme, die \bar{e} hat, vor; so nimt er diß *e* um eine Octave tiefer, und gibt dem Tenor dafür seinen Ton *c* (um eine Octave erhöht); so bekommen Discant und Tenor, beyde ein *c*, welches nur in der Octave unterschieden: der Alt behält sein \bar{g} unverrückt, und der Bass hat das *e* dem Tenor abgeborget. Halten wir nun diese drey Töne, \bar{c} \bar{g} \bar{e} gegen den Bass *e*, so findet sich, daß es ein Sexten-Griff zu *e* geworden, und zwar mit einer verdoppelten Septe, nemlich \bar{e} \bar{e} , als welches, wie bekannt, die Septe zu *e* ist, und der Alt macht die zum Sexten-Griff gehörige Terzie aus. Im andern kleinen Exempel lieget im Accord zu *c* die Quinte \bar{g} im Discant oben, die Octave \bar{c} hat der Tenor, und der Alt hat die Terzie *e*. Der Bass verwechselt wieder sein *c*, aber nicht mit der Tenor-Stimme; denn die hat auch *c*, nur eine Octave höher. Dieses wäre dem Bass nun eine geringe Verwechselung, wenn er statt ungestrichen *c* sollte

c sollte eingestrichen \bar{c} nehmen, denn dadurch wäre der Griff eben wie er gewesen, und käme der Bass nur alsdenn mit dem Tenor in vnisono. Dahero wechselt er hier lieber mit der Alt-Stimme, als welche \bar{c} die Terzie zum Accord gehabt. Nun sollte hier der Alt der Bass-Stimme ihr c annehmen; weil diß \bar{c} nun schon der Tenor hat, so kommen Alt und Tenor im Vnisono. Vergleichen Serten-Griffe findet man nun sehr viele, daß die Octave weggelassen; weil aber beym Serten-Griff nicht allein die 6, sondern auch wol die 3 verdoppelt werden kan, wie wir solches Cap. X. §. 6. in der sten Anmerkung bey denen daselbst sich befindenden Exempeln gesehen haben; so könnte hier der Tenor lieber die Oberstimme, das \bar{c} , um eine Octave tiefer nehmen, so wäre es ein Serten-Griff mit der verdoppelten Terzie. Im dritten kleinen Exempel haben wir im reinen Griff zu c die Terzie \bar{c} oben genommen. Will nun der Bass mit dem Discant wechseln, und nehmen ihn sein \bar{c} (obgleich um zwey Octaven tiefer) so bekäme der Discant, des Basses sein c, und wäre alsdenn mit dem Alt, welcher auch \bar{c} hat, in vnisono. Ich habe hier das \bar{c} dem Discant gelassen, als welches oft geschieht, wenn die Folge es nur nicht verbietet, denn sonstn müßte die Octave wegbleiben, und entweder die Terzie \bar{c} , oder die Serte \bar{c} verdoppelt werden. Hier ist nun jederzeit aus dem reinen Accord durch die Verwechselung der Stimmen ein Serten-Griff geworden.

§. 12. Dahero haben wir nun Cap. IX. §. 12. auch gesagt: die 6 wäre eine umgekehrte Terzie, denn durch die Verwechselung, oder, wie man auch spricht, *Verkehrung der Stimmen*, wird aus der 6 eine 3, und aus einer 3 eine 6, wobey wir uns aber nicht weiter aufhalten wollen.

§. 13. Im vorigen Exempel hat der Bass den Ton, der im reinen Accord die Terzie zum vorigen Griff gewesen, aus den dreyen Stimmen der rechten Hand genommen: nun kan er auch wol die Quinte des vorigen Griffes aus den Stimmen der rechten Hand nehmen, und erwählen solche gewechselte Stimme zum Grund-Ton, als:



2 :

Hier

Der Griff \bar{c} entsteht auch aus dieser Stimmen-Verwechselung.

Erläuterung. Hier hat im ersten Exempet der Baß dem Alt sein \bar{e} gleichsam abgeborget, und seinen gebabten Ton c dafür zu Pfande gesetzt. Es müßte hier also der Alt des Basses sein c haben, und ginge alsdenn mit dem Discant in Unisono; oder der Alt müßte sein c dem Tenor überlassen, und dafür das e , welches der Tenor gehabt, nehmen; also haben wir es auch ausgesetzt, um die Verwechselung desto deutlicher anzuzeigen. Es ist aber dieser daher entstandene Griff bey'm ordinairen General-Baß etwas ungewöhnlich: und wenn wir betrachten, welche Ziffern der neue eingewechselte Baß-Ton g hat; so finden wir, daß es der Griff $\bar{4}$ ist. Es ist aber die 4 doppelt, nemlich das c , und die Octave g , gar nicht dabey, da doch unstreitig die 8 , als eine vollkommene Consonanz, der 4 in der Verdoppelung weit vorzuziehen; und deswegen muß der Alt hier das \bar{e} (so, wie er es im vorigen Griffe hatte), als die Octave des Basses behalten; und alsdenn wäre hier keine eigentliche Verwechselung der Stimmen vorgegangen, sondern der Baß hätte sich einer erlaubten Freyheit bedienet, und statt seiner Fundament-Note c den Ton der Alt-Stimme, das g , als der Quinte des zu c vorher angeschlagenen Accordes, genommen, und dieses ohne allen Schaden der Harmonie. Weil nun die Verdoppelung der 4 bey'm Griff $\bar{4}$ nur selten statt hat; so habe in den andern beyden kleinen Exempeln, zu den Tönen, welche den Griff $\bar{4}$ ausmachen, die 8 \bar{e} und \bar{e} gelassen, wie denn auch zu $\bar{4}$ ordentlich noch die Octave gehöret (Cap. XI. §. 10.).

Warum die Verdoppelung der 6 , nicht aber der 4 , erlaubt ist.

§. 14. Es möchte nun jemand sagen: in der vorigen Verwechselung §. 11, da der Baß dem Tenor seine Stimme \bar{e} abborgete, nahm doch der Tenor an dessen statt die Baß-Note c , und tauschte also recht; und dadurch geschah es nun, daß die Sexte zu e , das c , im Griff zweymal, nemlich im Discant \bar{e} und im Tenor \bar{e} vorkam, und die Octave von der Baß-Note e , war gar nicht im Griffe. Hierauf antworte: Es bleibt noch ein merklicher Unterscheid zwischen der 6 und der 4 . Diese, die Quarte, ist, wie wir Cap. XI. §. 2. gesehen, nur ein so genannter musicalischer Zwitter, und jene, die Sexte, ist ohne allen Streit eine wahre Consonanz, und eben deswegen ist ihre Verdoppelung auch erlaubt; sonst aber haben wir ja auch schon gehört, daß der Tenor sein \bar{e} auch wohl behalten kan, obgleich der Baß eben diesen Ton um eine Octave tiefer nimt; und hat solche Verdoppelung nur statt, wenn ungeschickte Gänge oder verbotene Octaven (davon Cap. IX. wie auch Cap. X. §. 6. in der 5ten Anmerk. weitläufigt gehandelt worden) herauskämen.

Freiheiten des Basses,

§. 15. Was Cap. IX. §. 15. gesagt worden, daß oft der ganze Sexten-Griff schon im vorigen Accord enthalten sey, und wovon auch Exempel

Exempel gegeben worden, gehöret hieher; denn aniezo siehet man, daß der Baß sich gleichsam nur ein wenig lustig macht und ausspaziret ist, indem er die Tertz des vorhergegangenen reinen Accords statt seiner ersten Fundament-Note genommen, ohne im Griffe selbst eine Veränderung zu machen. Item, bey dem Griff \sharp ist im vorigen Capitel §. 12. auch schon angezeigt, daß er oft nicht allein vorher, sondern auch nachher liegen bleibt; diß kommt nun abermal daher, daß der Baß zur Veränderung diesen Ton aus dem vorigen Griffe genommen, und den Dis- cant mit aller Veränderung verschonet hat. In dem daselbst gegebenen Exempel finden wir auch, daß die Note des Basses, welche \sharp über sich haben sollte, wol durchgehet, wie daselbst im dritten Tact über a und im sechsten Tact über d der Griff \sharp stehen könnte und müßte, wenn solche Note nicht durchginge. Die ganze Sache hat keine Schwierigkeit: denn schlage ich \sharp . C. zu g einen reinen Accord an, so ist dem Baß erlaubt, alle Töne meines Griffes nach einander hören zu lassen; und stehet es dem Discant gleichsam frey, den Griff jedesmal aufs neue wieder anzuschlagen, oder ihn liegen, und auf einer Orgel fortklingen zu lassen. Ich sage dieses nur, um zu zeigen, daß es wohl erlaubt wäre, wenn anders bey Liedern die Discant-Stimme nicht dawider wäre, und daß dahero keine Disharmonie oder Uebellaut entstehen könnte.

§. 16. Alle Griffe nun, die aus einer Verwechselung der Stimmen entstehen, sind gleichsam genau mit einander verwandt; und aus eben dieser Stimmen-Verwechselung entstehen die meisten Griffe, wie wir hernach mit mehreren noch hören werden. Nun wollen wir unser §. 8. gegebenes Exempel noch einmal besehen. Im ersten Exempel, wo über fi \sharp stehet, hat der Discant $\bar{e} \ a \ \bar{a}$, und der Baß fi . Die andere Note a hat \sharp über sich; deswegen hat der Discant $\bar{e} \ fi \ \bar{a}$, und der Baß a . Was ist nun vor eine Aehnlichkeit und Verwandtschaft unter diesen beyden Griffen? Antwort: Eine sehr grosse; die Töne sind in beyden Griffen einerley, (wie man §. 8. am Ende, da die 8 zu beyden Griffen hinzugenommen worden, deutlich sehen kan), nur, daß der Baß statt fi , aus dem Griffe \sharp das a zum Fundament erwählet, und sein fi dem Griff der rechten Hand, und zwar dem Alt, dafür wieder gegeben hat. Die Töne sind also dieselben geblieben, es ist nur eine Verwechselung des Basses fi mit der Alt-Stimme a vorgegangen, und der Alt hat dafür das fi wieder genommen. Das ist nun eine rechte Verwechselung und ein Tausch zwischen Baß und Alt; der Baß vertauschet oder verwechselt sein fi mit dem a im Alt. Weil nun dadurch ein neu Fundament entstanden, so haben sich auch die Ziffern ändern müssen.

alle Töne der rechten Hand nach der Reihe hören zu lassen, ohne die Töne der rechten Hand zu verändern.

Erklärung der Verwechselung der Stimmen zwischen \sharp und \sharp .

Dreyfache
Veränderung
eines Griffes.

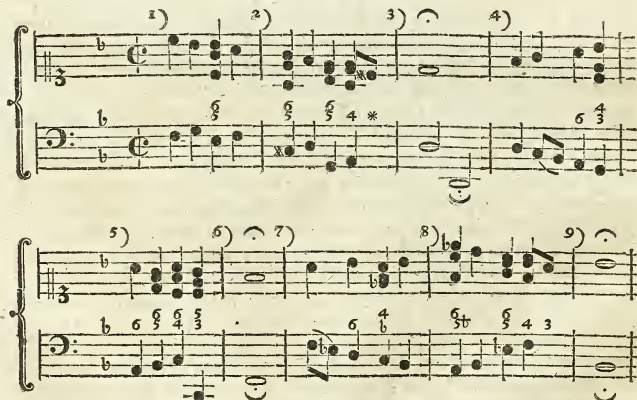
§. 17. Um deutlich zu machen, was man durch die Verwechselung der Stimmen versteht, so habe ich mich mit Fleiß ein wenig dabey gehalten. Wenn nun eine Bass-Note $\frac{5}{4}$ über sich hat, und die folgende eine Terzie höher gehet, so hat solche Note gemeinlich $\frac{3}{4}$. Weil nun der Griff $\frac{5}{4}$ dreyimal kan verändert werden, so kan es mit dem Griff $\frac{3}{4}$ auch geschehen, deswegen ich denn das Exempel §. 8. dreyimal, nemlich nach seiner dreyfachen Veränderung, ausgesetzt habe. Wer nun diese Exempel mit Fleiß nachsiehet, der wird in allen diesen Griffen finden, daß der Griff $\frac{3}{4}$ nichts anders ist, als eine Verwechselung der Stimmen vom Griff $\frac{5}{4}$.

Die kleine
Quinte ist ent-
weder eine ge-
bundene,
oder ungebun-
dene.

§. 18. Wir merken nun noch an, daß die kleine $\frac{5}{4}$ oft im vorigen Griff schon vorherliegt, und alsdenn eine gebundene Quinte, Quinta syncopata, genant wird; oft aber auch nicht vorher liegt, dann heisset sie eine durchgehende oder ungebundene Quinte. So viel hätte man von der kleinen Quinte beym Choral-Spielen nöthig zu wissen. Nun wollen wir zur Uebung noch ein Exempel hersetzen, darin die $\frac{5}{4}$ oft so vorkommen, wie auch der Griff $\frac{3}{4}$.

Choral = mäßig.

Exempel zur
Uebung.





§. 19. Ich habe hier die Griffe 6, 4, 3 und 4³ ausgesetzt, nicht, wie schon Cap. XI. §. 17. erinnert worden, daß einer dadurch vom Nachdenken sollte befreiet werden, und daß er die Griffe nur so, wie sie da stehen, ohne Betrachtung wegspielen möchte; das wäre ein schlechter Vortheil, sondern es ist geschehen: damit ein Liebhaber nach vorhergegangener Selbst-Erfindung der Griffe möge erkennen können, ob er recht oder unrecht habe. Wer nun kein Kind mehr ist, der wird eine jede Note eines ausgeschriebenen Griffes betrachten, warum dieser oder jener Ton zum Griff gehöret, und was eine jede Stimme vor eine Ziffer oder Intervallum in sich hält. Denn es ist nicht genug, daß man nur dieses und andere Exempel suchet wegspielen zu lernen; nein, ein rechter Liebhaber, der meinem Zwecke gemäß zu handeln suchet, spielet erstlich alles langsam und mit Bedacht, und rechnet alles nach, damit er recht einsehen lernet, was er macht. Denn da eben diese Exempel hernach im 2ten Abschnitt alle wieder vorkommen werden, ohne daß man den Discant darüber finden wird, so wird es nöthig seyn, einen jeden Griff mit Einsicht und Verstand zu machen; damit ihm der erste Abschnitt dieses Werks bey Durchlesung und bey dem Gebrauch des zweyten Abschnitts möge zu statten kommen; denn es ist der erste Abschnitt eine vollkommene Einleitung zum zweyten.

§. 20. Sonsten merken wir hiebey noch an, daß bey dem Griff 6 nicht eben immer nothwendig die kleine Quinte seyn müsse: nein, man findet oft die Quintam perfectam bey der Sexte, wie hier in unserm Exempel im 1ten Tact zu G, im 1ten Tact zu B, im 8ten zu es, und im 1ten Tact zu B, sich auch die reine Quinte findet. Doch ist zu merken, daß alsdenn die Quinta perfecta, (ob sie gleich sonst als eine vollkommene Consonanz keiner Resolution bedarf) sich gleich der kleinen Quinte, unter sich resolviren muß, und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen. Hiemit überlasse dieses Exempel der Uebung, und gehe zum folgenden Capitel, darin wir ein General-Exempel aller schon abgehandelten Griffe, sonderlich solcher, die die Sexte bey sich haben, finden werden; welches zur Erinnerung und Repetition alles schon gesagten dienen kan, und dessen Uebung sehr nützlich seyn wird.

Nochmalige Erinnerung, wie die ausgeschriebene Griffe recht zu gebrauchen.

Im Griff 6 ist die Quinte perfecta.

CAPVT XIII.

Ein General-Exempel mit Anmerkungen.

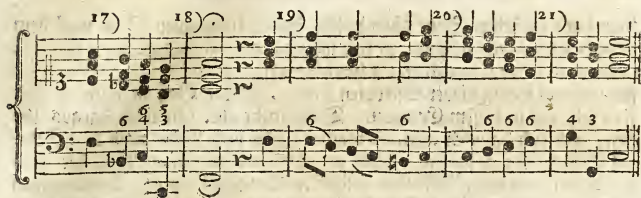
General-
Exempel zur
Uebung.

S. I. Nachdem wir anieho schon viele Griffe gelehret haben, bey welchen auch die Sexte fast immer gewesen ist, und solche Griffe auch am meisten vorkommen: so wollen wir, ehe wir zur kleinen Septime gehen, vorhero erst ein General-Exempel hersehen, alle Griffe drüber ausschreiben, und es in den Anmerkungen gleichsam zergliedern.

General-Exempel, Choral-mässig.

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The notes and fingerings are as follows:

- System 1:** Treble: 1) G4 (f), A4 (f), B4 (f), C5 (f), D5 (f), E5 (f), F#5 (f), G5 (f). Bass: 6 G3, 4 F#3, 6 E3, 4 D3, 3 C3, 6 B2, 4 A2, 3 G2.
- System 2:** Treble: 5) G4 (f), A4 (f), B4 (f), C5 (f), D5 (f), E5 (f), F#5 (f), G5 (f). Bass: 6 G3, 4 F#3, 6 E3, 4 D3, 3 C3, 6 B2, 4 A2, 3 G2.
- System 3:** Treble: 9) G4 (f), A4 (f), B4 (f), C5 (f), D5 (f), E5 (f), F#5 (f), G5 (f). Bass: 4 G3, 3 F#3, 4 E3, 3 D3, 6 C3, 6 B2, 4 A2, 3 G2.
- System 4:** Treble: 13) G4 (f), A4 (f), B4 (f), C5 (f), D5 (f), E5 (f), F#5 (f), G5 (f). Bass: 6 G3, 4 F#3, 6 E3, 4 D3, 3 C3, 6 B2, 4 A2, 3 G2.



§. 2. Vielleicht erschrickt noch mancher hievor; die ausgeschriebenen Griffe sind einem, der nicht ein wenig dazu gewöhnt ist, etwas fremd. Man nehme sich nur Zeit, es ist so schwer nicht, wie es scheint. Es kommt keine Ziffer, Griff oder sonst etwas darin vor, wovon nicht schon im vorhergehenden ein deutlicher weitläufiger Unterricht mitgetheilt worden. Hier kan einer sich nun selber probiren, wie aufmerksam und ernstlich er sich bishero selbst informiret hat. Ist iemand nun nicht zu eilig über das vorige weggegangen, sondern hat Fleiß dabey gebraucht, so wird ihm dieses Exempel nicht schwer fallen: doch könnte vielleicht dieser oder jener Griff noch wol ein wenig Nachdenken verursachen, sonderlich wenn wir es §. 20. nur im Discant ohne ausgeschriebene Griffe werden bekommen: allein das macht nichts; die Fertigkeit muß mit der Zeit kommen. Es ist genug, wenn einem die Griffe nur nach und nach bekannt werden; es kan alles so geschwind nicht erlernet werden, das muß sich niemand vorstellen.

§. 3. In diesem Exempel sind nur 17 Noten, welche keine Ziffern über sich haben, und wozu (nebst den andern, die ein * oder ♯ über sich haben) der reine Accord gehöret. Die Ziffern aber, die hierin vorkommen, sind die 6, ♯, ♭, ♮, 4³, 6⁵ und ♭³, als von welchen allen schon weitläufig vom IX. bis XIIten Capitel ist gehandelt worden. Ich habe mich beflissen, in diesem Exempel vieles und manches, wovon schon Unterricht ertheilet worden, anzubringen. Sonderlich habe 4³ verschiedene mal gebraucht, weil sonst diese Ziffer einem Anfänger, vornemlich wenn im Griffe die Quarte oben lieget, wol leicht eine Zeitlang fremde bleiben würde. Im Discant findet man bey jedem Tact-Striche eine kleine Zahl, eben wie bey den vorigen Exempeln, wodurch die Tacte abgezählet sind: denn weil in den Anmerkungen bald dieser, bald jener Tact angeführt worden, so habe dadurch einen Liebhaber mit dem verdrießlichen Nachzählen der Tacte verschonen wollen. Damit einer ferner bey Uebung dieses Exempels eine kleine Erleichterung finden möchte, so habe es gleich einer Lieber-Melodie (als womit es dieser Abschnitt doch hauptsächlich zu

Dies Exempel kan zur Probe und Repetition des vorigen dienen.

Von den darinnen vorkommenden Ziffern.

Von der kleinen Zahl zu Anfang des Tactes.

Wiedeb. Gen. Bass.

II

thun

thun hat) in sieben Sätze abgetheilet, damit man einen Satz nach dem andern vornehmen möchte; es kan langsam als ein Lied gespielt werden, welches auch die Ueberschrift: Choral-mässig, anzeigen soll. Man wird freylich wol wenig Lieder-Melodien finden, da der Bass so reich an Ziffern ist, als in diesem Exempel. Desto mehr aber kan einer daraus lernen, und sich dadurch geschickt machen, sehr viele Lieder nach dem General-Bass spielen zu lernen. Wer es gebührend wegspielen kan, der wird nun schon einsehen, daß eine geschickte Abwechselung der Consonanzen und Dissonanzen eine bessere Harmonie gibt, als in den Exempeln Cap. VIII., wo alles in lauter reinen Accorden einher ging. Im neuen Bernigerodischen Choral-Buch findet man viele stark besifferte Bässe, die vorzuehrlich zur Uebung sind.

Von der Aus-
weichung die-
ses Exempels
und woran sie
sich offenba-
ret, wird weit-
läufigt gezei-
get.

§ 4. Nun wollen wir dieses Exempel ein wenig näher betrachten, und alle mögliche Erleichterung, es zu spielen, dargeben. Was nun erstlich die Ausweichung betrifft, als warum ein Anfänger sich mit Ernst zu bekümmern hat, damit er immer wisse, in welcher Ton-Art er spielt; so ist der Haupt-Ton *c dur*, die Neben-Töne, darin ausgewichen worden, sind: *g dur*, *e moll*, *a moll*, *d moll* und *f dur*. Hier kommen also drey *dur*- und drey *moll* Ton-Arten vor. Im 4ten Tact kommt es in *g dur*, diß zeigt uns das *fi* an, als welches das Semitonium unterwärts von *g* ist; und bleibet bis zu Anfang des 7ten Tactes darin, allwo wir am * vor *d* (am *dis*) ein neues Semitonium haben, welches uns anzeigt, daß die Melodie in *e moll* sich aufhält; denn *dis* ist das Semitonium unterwärts zu *e*. Im 9ten Tact zeigt sich über *b* in der 6 wieder ein fremdes *, nemlich *gis*, als womit *e moll* nichts zu thun hat, deswegen haben wir nun wieder eine neue Ton-Art, das kan nun keine andere als *a moll* seyn, diß erhellet klar aus dem Schlusse des Satzes, der in *a moll* ist, ist also das *gis* das Semitonium unterwärts von *a*. Im 12ten Tact sehen wir an *cis* wieder einen fremden Ton, damit *a moll* nichts zu thun hat, daher ist hier in *d moll* ausgewichen, als wozu *cis* das Semitonium unterwärts ist. Im 15ten Tact verlihet sich das *cis*, und wird wieder *c*; wir finden hier auch kein fremd Creuz, deswegen muß das Semitonium dieser Ton-Art, worin unser Exempel sich aufhält, sich schon natürlich in der Scala von *c dur* befinden; in *c dur* ist das natürliche Semitonium unterwärts *b*: daß aber das Stück noch nicht wieder in *c dur* gegangen, erhellet aus dem *b* vor *b*. Das andere natürliche Semitonium ist *e f*, als welche Töne nur einen halben Ton von einander liegen; diß *e* ist nun das Semitonium unterwärts zu *f*, ist also die Melodie hier in *f dur*, als welches auch vor *b* ein *b* haben muß (hiebey sehe man nach Cap. X. §. 1. die erste Anmerkung). Im 19ten Tact, da *f* die 6 über sich nimt, und wo-

selbst

selbst vor *H* ein $\frac{1}{2}$ steht, gehet es wieder in seinen Anfangs-Ton *c* dur, und schließet darin. Es wäre nützlich, wenn man folgende Stellen, die hieher gehören, beliebet zu repetiren, nemlich Cap. II. §. 21. Cap. VII. §. 5. 6. Cap. VIII. §. 9. 11. Cap. X. §. 3. dritte Anmerkung, *ibid.* §. 4. erste Anmerk. und andere. So viel von der Ausweichung.

§. 5. Was nun die Griffe, so darin vorkommen, insonderheit be-
trifft: so finden wir die einzeln 6 an die 24 mal über den Bass, und zwar
nach ihrer dreyfachen Veränderung; 15 mal liegt die 6, drey mal die 3,
und sechs mal die 8 oben. Wo es nun keine verbotene Octave oder ein
fremd * vor der Bass-Note verhindert hat, da hat man die Octave alle-
zeit mitgenommen: solches ist nun 9 mal geschehen, nemlich im 1, 2, 12,
13, 17, 19 und 20ten Tact; wie es der ausgeschriebene Griff auch zeigt.
Die Verdoppelung der Terzie beym Sexten-Griff kommt hier nur einmal,
nemlich im 3ten Tact bey *H* vor. Hingegen die Verdoppelung der Serte
fünffmal, nemlich Tact 6, 7, 8, 11 und 20 (vide Cap. X. §. 6. 5te An-
merk. pag. 155. fqq.). Wer hier statt der verdoppelten 6 oder 3 die Octa-
ve nehmen wolte, der würde im 7ten und 20ten Tact verbotene Octaven
machen, und im 6ten, 7ten, 8ten und 11ten Tact ein fremdes * verdop-
peln. Wann nun, wie bey Liedern immer geschieht, die Discant-Stim-
me über dem Bass stehet, so lehret mich die Discant-Stimme, ob ich beym
Sexten-Griff die 6 oder 3 verdoppeln soll: denn ist diese Discant-Note,
die 6 zur Bass-Note, so wird die 6, wenn eine Verdoppelung nemlich
nötig ist, verdoppelt; ist aber die Ober-Stimme, die Terzie zum Bass;
so wird die Terzie verdoppelt, wie aus unserm Exempel zu sehen. Des-
wegen hätte nun im 12ten Tact, da über *cis* eine 6 stehet, und der Dis-
cant \bar{c} als eine Terzie zu *cis* angibt, auch die 3 können verdoppelt wer-
den; es ist aber nicht geschehen, sondern man hat vielmehr in den beyden
Mittelsstimmen bey \bar{c} den Unisonum erwählet, und dieses darum, weil
der Tenor, welcher bey der Verdoppelung \bar{c} würde bekommen haben,
nachhero einen Sprung von \bar{c} ins \bar{a} würde haben thun müssen: es hal-
ten aber die Mittelsstimmen beym General-Bassspielen, so viel möglich,
einen ordentlichen Gang; es sey denn, daß die Oberstimme bey Liedern
Sprünge hätte, so müßten die Mittelsstimmen dergleichen auch oft haben.
Ein Anfänger darf nur, wenn er beym Sexten-Griff entweder die 6 oder
3 verdoppeln will, darnach sehen, ob die Note, die eine 6 über sich hat,
auch ein fremdes * oder erhöhendes $\frac{1}{2}$ vor sich hat; denn da fällt der-
gleichen Verdoppelung am meisten vor. Findet er nun zu solcher Note die
6 im Discant in der obern Stimme, so verdoppelt er die Serte: nemlich
er nimt statt der Octave den Discant-Ton um eine Octave tiefer, wie in

Von den Sex-
ten Griffen
dieses Exem-
pels,

mit der Octa-
ve,

oder Verdop-
pelung der
Terzie oder
Serte.

Vom fremden
*.

Wie man wis-
sen kan, ob
beym Sexten-
Griff die 6
oder 3 zu ver-
doppeln ist.

Warum sol-
che Verdop-
pelung beym
Sexten Griff
ohne Octave
auch wol weg-
bleiben, und
der Unisonus
gessen kan.

Von der Ver-
doppelung der
6 oder 3.

unserm Exempel Tact 6, 7, 8, 11 und 20 zu sehen. Die Verdoppelung der Terzie aber kan geschehen, wenn die Terzie im Discant oben lieget, wie hier im Tact 3. Weil die Verdoppelung der Sexte oder Terzie bey dem Sexten-Griff oft, selbst bey Liedern, geschehen kan, ein Anfänger aber vielleicht solche so bald nicht wird in Uebung bringen können: so will diese Lehre im 12ten Capitel nochmals wiederholen, darin denn auch die verdeckten Octaven sollen aufgedeckt werden.

Vom Griff $\frac{4}{2}$
in diesem
Exempel.

§. 6. Es ist Cap. XI. §. 11. gesagt worden: daß wenn $\frac{3}{2}$ auf $\frac{4}{2}$ folget, alsdenn der ganze Griff $\frac{4}{2}$ wol schon im vorhergegangenen Griffe lieget. Dieses finden wir nun hier im ersten und dritten Tact. Im ersten Tact liegt nur die 4, nemlich $\frac{2}{1}$ vorher. Im 12ten Tact liegt der Griff nicht allein vorher, sondern bleibt auch nachher. Im 17ten Tact ist das Gegentheil: da liegt nichts vom Griff $\frac{4}{2}$ vorher, und bleibt im folgenden Tact auch nichts davon liegen. Hievon sehe man nach Cap. XI. §. 11. und 12.

Vom Punct
im Discant.

§. 7. Im ersten Tact hat der ganze Griff $\frac{2}{1}$ einen Punct hinter sich, und im dritten Tact ist dieser Griff ganz gebunden. Hievon ist nun Cap. X. §. 5. in der 3ten Anmerkung gesagt, daß man statt des Punctes sich einer Bindung bedienen könnte; diß ist nun hier geschehen, im ersten Tact hat dieser Griff Puncte, und im dritten ist eine Bindung. Diß hat hier nun einerley Wirkung. Im ersten Tact bleibt der Griff eine Zeit von drey Achtel liegen, und eben so im dritten Tacte. Hier muß nun, wie bekannt, das Viertel im Bass in zwey Theile, nemlich in Achtel, getheilet werden. Da denn, wenn die linke Hand das g anschlägt, die rechte ihren bepuncteten oder gebundenen Griff liegen lässet, und zur andern Hälfte von g im ersten Tact den ganzen Griff $\frac{2}{1} \frac{4}{2} \frac{3}{2} \frac{2}{1}$ nachschläget, und im dritten Tact das einzige $\frac{2}{1}$ allein hernach hören lässet. Diese Theilung eines Viertels muß auch geschehen, so oft Eine Bass-Note zwey Ziffern über sich hat, als in unserm Exempel 4 3 und 6 5. Da denn die rechte Hand Achtel macht, wie solches deutlich an den ausgeschriebenen Griffen zu sehen.

Eine Note mit
zwey Ziff. ru
nach einander.

Von $\frac{4}{2}$ in
diesem Exem-
pel.

§. 8. Den Griff $\frac{4}{2}$ finden wir hier im 9ten Tact über H , und ist hier die 4 nur als ein Vorschlag zur 3, die zum Sexten-Griff gehöret, anzusehen, in welchem Griff die Octave gemeinlich wegbleibet, vide Cap. XI. §. 13.

Viele nach
einander ab-
hende Sexten.

§. 9. Wir haben Cap. X. §. 4. in der dritten Anmerkung zum Liede: Mein Jesu, dem die Seraphinen 10. gradatim nach einander folgen-

folgende Sexten-Griffe gehabt und angezeigt, warum alsdenn die Sexten-Griffe haben nicht könnte hinzugenommen, zuletzt auch erwähnt, daß es bey solcher Sexten-Folge, immer besser wäre, die Sexte oben zu nehmen, als wenn die Terzie oben läge; im Liede lag nun die 3 oben, hier aber in unserm Exempel haben wir im 10ten Tact zwey Sexten-Griffe, da beyde Hände zusammen herunter gehen, welches *motus rectus* ist, wo die Sexte oben liegt, und im 1sten Tact kommen gar vier dergleichen Sexten-Griffe *motu recto* vor, wo allezeit die 6 oben. Hier muß nun die Octave wegbleiben, oder die unterste Stimme der rechten Hand ginge mit dem Bass in lauter Octaven fort. Wolte man aber allhier, wie denn wohl angehen kan, den 1sten und 10ten Tact im Bass mit lauter Octaven spielen, und zu den ausgeschriebenen *g f e d* etc. im kleinen Finger zugleich *G F* einhergehen. *E D* etc. anschlagen, so könnte dieses nicht mit unter die Zahl der verbesserten Octaven gerechnet werden, sondern der Bass ginge alsdenn in Octaven einher (Cap. V. §. 8.), und das ist einem General-Bassisten erlaubt zu thun, und käme es alsdenn heraus: als wenn der Bass auf einer Violoncello und grossen Violon zugleich gespielt würde, denn beyde Instrumente sind Bass-Instrumente, und können wohl Octaven-mässig gehen. Im 20sten Tact haben wir wieder drey Sexten, da der Bass auch zwar *gradatim* gehet, weil aber der Discant bey den beyden ersten Sexten-Griffen dem Bass entgegen gehet, als welches *motus contrarius* ist, so hat die Octave ohne Schaden können mitgenommen werden.

§. 10. Weiter haben wir hier im 2ten, 4ten, 12ten und 16ten Tact den Griff 3. Wenn zu diesem Griffe, als wozu die Sexte gehöret, keine *Sexta maior accidentalis* (Cap. IX. §. 3.) muß genommen werden, so ist eben nicht nöthig, daß die Sexte darüber gezeichnet wird, wie hier im 2ten und 16ten Tact auch nicht geschehen ist; ist aber eine *Sexta maior accidentalis* dabey, so wird der Griff mit drey Zahlen ausgeschriebenen, als hier im 4ten und 12ten Tact geschehen ist. Ein mehreres von diesem Griffe ist zu finden Cap. XI. §. 14. 17. Der im 14ten Tact hierauf folgende Griff 3 ist nur eine Verwechslung der Stimmen, davon im vorigen Capitel §. 16 zu sehen.

§. 11. Ferner kommt hier 4 3 (nach einander stehend) auch sehr oft vor, so wol bey der Cadence im 14ten und 21ten Tact (davon siehe Cap. XI. §. 7. 8) da sie oft gebunden ist (vide l. c. §. 10. am Ende), wie hier im 14ten Tact; als auch in der Mitte eines Satzes, allwo sie oft als eine durchgehende Quarte, wie ein Vorschlag zur Terzie, anzusehen ist (vide Cap. XII. §. 9.). Ich habe sie mit Fleiß verschiedene mal angebracht. Bey einer Cadence (vide Cap. XI. §. 10.) lernet ein Anfänger sie oft geschwinde kennen; in der Mitten eines Satzes aber, wenn etwa

Morus rectus.

Der Bass darf in Octaven einhergehen.

Morus contrarius erlaubt die Octave.

Vom Griff 3 in diesem Exempel.

Item: vom Griff 4 3.

Von der Resolution der Quarte in eben der Stimme, darin sie gelegen.

eine natürliche oder kleine Terzie drauf folget, bleibet sie manchem wol eine Zeitlang fremde. Weil nun die Quarte von mir mit unter die Zahl der Dissonanzen, die sich resolviren müssen, ist gesetzt worden: so habe Cap. XI. §. 7. schon angezeigt, wie sie sich in die Terzie, oder es besser zu geben, unter sich resolviren muß (Cap. XI. §. 8.) und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen. Denn diejenige Stimme, welche etwa durch ihr Zaudern (Cap. XI. §. 6.) eine Dissonanz macht, muß diese Dissonanz auch resolviren oder zum Wohlklang bringen. Dahero wird man finden, daß eben dieselbe Stimme, welche die 4 gehabt, die 3 auch nachschlägt, als hier Tact 4, 7, 9, 12 und 21 liegt die 4 in der obersten Stimme, und resolviret auch in der obersten Stimme in die Terzie. Liegt die 4 aber im Alt, als der zweyten Mittelfstimme, wie hier Tact 14, so resolviret sie auch darin; liegt sie endlich in der untersten Mittelfstimme, als hier im 5ten Tact, im Tenor bey'm Griff 4, so geschieht ihre Resolution auch darin. Wir wollen dem Liebhaber zum Besten einige falsche Resolutiones der Quarte hersehen:

Exempel falscher und guter Resolutionen des Quartens Griffes.

The musical notation consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system (Tacts 1-6) shows a false resolution (labeled 'falsch.') where the quartet (4) moves to the third (3) in the upper voice, and a good resolution (labeled 'gut.') where it moves in the lower voice. The second system (Tacts 7-12) shows a good resolution (labeled 'gut.') in the upper voice and a false resolution (labeled 'falsch.') in the lower voice. The third system (Tacts 13-21) shows good resolutions (labeled 'gut.') in all three voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, and is numbered 1) through 7) at the top of each system.

Es gehören zwar dergleichen Exempel erst in den 2ten Abschnitt, denn der Anmerkung: Choral-Spieler muß seine rechte Hand, in Ansehung der obersten Stimme, doch schlechterdings nach dem Discant oder der Melodie richten. Sollten nun etwa zu der Melodie N. 4. ein solcher Bass mit denselben Ziffern sich bey einem hervorthun, so liesse sich derselbe mit Grund verworfen, und der Seher verdiente einen Verweis. Ferner kan man hieraus deutlich ersehen, wie die 4, und die 5 im Griff ♯, in eben der Stimme vorhero liegen, und auch resolviren muß unter sich. Man halte das Falsche gegen das Gute, so wird das Falsche verhaßt, und das Gute gefällig werden. In den drey letzten Exempeln ist auch die Verwechslung der Stimmen in Ansehung der rechten Hand (vide Cap. XI. §. 10.) zu bemerken; denn im 6ten Exempel nimt der Discant, was der Tenor im 5ten Exempel gehabt; der Alt nimt, was im vorigen Exempel der Discant gehabt, und der Tenor nimt die Melodie des Alts. Im 7ten Exempel nimt der Discant den Tenor wieder um eine Octave höher, läßt dem Alt seine gehabte Melodie, und der Tenor nimt der Alt-Stimme ihre Melodie.

§. 12. Wir betrachten aber nun unser Exempel noch ein wenig. Vom Griff ♯ Hier finden wir nun auch den Griff ♯, von welchem Cap. XII. §. 3 — 6. in diesem Exempel. ist gehandelt worden. Es wird dieser Griff, wenn eine Quinta minor accidentalis dazu gehöret, nur bloß durch st oder st angezeigt, wie hier im 16ten Tact auch geschehen ist. Denn wenn zur kleinen 5 die 8 und 3 soll genommen werden; so hat sie einen Bogen über sich st (vide Cap. VIII. §. 12. 2te Anmerk. item Cap. XII. §. 2.). Dieser Bogen über die 5 ist noch nicht lange Mode gewesen: es wäre aber gut, daß er allgemein würde; so wüßte man doch gewiß, was vor Neben-Ziffern dazu sollten genommen werden. Im 8ten Tact merke man sich die ♯ über A, da hat die oberste Stimme einen halben Tact das st, dieses st bleibet nun im Accord zu H liegen, und wird nicht wieder beym Accord zu H aufs neue angeschlagen. Sonsten trifft man diesen Griff auch hier in seiner dreyfachen Veränderung an: denn im 4ten und 16ten Tact lieget die 5te oben, im 4ten Tact zu c liegt die 3, und im 8 Tact die 6 oben.

§. 13. Im 8ten Tact hat st die 6 und 5 nach einander, da denn st die 5 als eine durchgehende Note nachgeschlagen wird (vide Cap. III. §. 9.). st Nun findet man auch ofte, daß die 5 erst, und hernach die 6 geschrieben steht, also: st 56, und zwar über Eine Note. In Liedern nun kommt es zwar so ofte eben nicht vor: doch findet man sie auch verschiedene mal im Hal-lischen Gesangbuch. Am meisten hält sie sich in den Mittelstimmen da-selbst auf. Wir wollen einige Exempel zur Nachricht hersezen, da-aus man sehen kan, wie damit umzugehen. Wer bey der 5 einen reinen Accord schlägt,

Von 55 (nach
einander sie-
hend) in die-
sem Exempel.

Von 56 und
dessen Ge-
brauch.

160 I. Abschn. Cap. XIII. General-Exempel (§. 13.)

schlägt, und die 6 nachgehen läßt, der hat das Wesentlichste dieses Griffes ausgedrückt: ob nun diese oder jene Stimme die 6 haben soll, damit verwirret sich ein Anfänger noch nicht. Oft siehet man offenbar, daß die 5 hier nur als ein Vorschlag zur 6 anzusehen, nemlich, wenn die Quinte oben lieget, wie aus dem folgenden Exempel N. 1. erhellet: liegt aber die 3, als welche dazu gehöret, oben, und der Discant steigt in die Höhe, so hat die unterste Stimme diese nach einander gehende Ziffern zu machen, als N. 2. und 4 zeigt. Wenn aber die Octave oben lieget, so siehet man offenbar, daß der Alt diese Ziffern machet. N. 3. Im 5ten Exempel habe ich dem Tenor die Quinte, und dem Alt die 6 gegeben. Man gebrauche diese Exempel nur vorerst, daraus zu lernen, wie diese beyde Signaturen 56 zu machen sind.

Exempel da-
von.

The musical notation consists of seven examples, each with a treble and bass staff. The examples are labeled N. 1 through N. 7. Each example shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with 'x' to indicate specific fingerings or positions. The notes are often grouped with numbers 5 and 6, indicating the specific notes being played. The examples illustrate different ways to combine the notes 5 and 6 in the treble and bass staves, showing how they can be used to create a specific sound or effect.

Im 11ten Abschnitt wird dieses Nachschlagen der 6 nach der 5 nochmals vorkommen. Wir gehen deswegen wieder zu unserm General-Exempel.

§. 14. Im 12ten Tact hat \bar{a} , und im 19 hat \bar{e} zwey Striche, die Vnisonus. den Vnisonum anzeigen (vide Cap. V. §. 7.). Im Discant sind hier Durchgehende Noten im Discant. keine unausgeschriebene durchgehende Noten, als nur im 6ten Tact, in der obersten Stimme kan zwischen \bar{a} \bar{a} das \bar{e} als eine durchgehende Note nachgeschlagen werden. Von durchgehenden Noten in den Mittellstimmen wird hernach noch etwas vorkommen.

§. 15. Wir haben Cap. X. §. 6. in der 5ten Anmerkung etwas von Vonden drey-
ber verschiedenen Bewegung der Hände geredet. Diese dreyerley Bewegung erster Bewe-
der Hände wollen wir in unserm Exempel auch anzeigen. Wenn beyde gungen der
Hände zugleich auf oder herunter gehen, es sey nun stufenweise (grada- Hände:
tim), oder sprungsweise; so wird solche Art zu spielen und diese gleiche
Bewegung beyder Hände auf lateinisch genennet, *motus rectus*, die *Motus re-*
gerade, gleiche Bewegung. Wenn aber beyde Hände eine unterschiede Aus, die glei-
dene Bewegung haben, also; daß wenn die eine herauf, die andere als che Bewe-
denn herunter gehet, da sie denn entweder auseinander gehen, oder sich gung:
einander begegnen: ein solches Bewegen der Hände, oder auch nur zweyer
Stimmen, wird genennet *motus contrarius*, die Gegenbewegung. *motus con-*
Nun ist noch eine Art der Bewegung der Hände, da nemlich Eine Hand trarius, die
stehen bleibt, und weder herauf oder herunter gehet, die andere hingegen Gegenbewe-
herauf oder auch herunter gehet; diese Bewegung heisset *motus obliquus*, gung;
die schiefe oder Seiten-Bewegung. In unserm Exempel kommen alle *motus obli-*
drey *motus* oder Bewegungen der Hände vor, als: *motus rectus* ist im quus, die
12ten Tact, da 4 Noten mit einander im Bass und Discant herunter ge- Seiten-Bewe-
hen, und zwar *gradatim*; im 16ten Tact gehen beyde Hände in den bey- gung.
den letzten Vierteln (nemlich des Discants und Basses) mit einander in Wo diese 3
die Höhe. *Motus contrarius* ist im 20sten Tact in den 3 ersten Noten, Bewegungen
da der Discant herunter und der Bass herauf gehet. *Motus obliquus* in unserm
befindet sich im 12ten Tact, da der Discant sein \bar{f} viermal repetiret, und Exempel zu
also nicht von der Stelle weicht; der Bass hingegen gehet sprungsweise finden.
in die Höhe. Wenn nun die Bewegung der Hände bey drey, vier oder
wol gar mehrern Noten dieselbe bleibt, wie hier, so lästet sich dieselbe
bald erkennen. Am meisten aber übersiehet man diese Bewegung, wenn
nur 2 Noten den *motum rectum*, *contrarium* oder *obliquum* ausma-
chen: weil nun diß am meisten vorkommt; so hat man auf solche Bewe-
gung der Hände von so kurzer Folge am meisten Acht zu haben und einzu-
sehen. Als da ist *motus rectus* im 3ten und 4ten Tact bey \bar{a} \bar{e} , da der
Bass *HA* hat; item im 7ten Tact bey \bar{a} \bar{e} , da der Bass bey *d* *dis* zwar
nur einen halben Ton steigt, er gehet aber doch mit dem Discant in glei-
cher Bewegung der Hände herauf; im 10ten Tact bey \bar{e} \bar{a} , da der Bass

dc hat. *Motus contrarius* ist gleich im 2ten Tact im Discant bey \bar{e} \bar{f} , da der Bass *ed* hat; im 12ten bey \bar{a} \bar{e} stehet im Bass *f cis*, und an vielen Stellen mehr. *Motus obliquus* ist im ersten und 19ten Tact.

Motus contrarius ist am sichersten zu gebrauchen.

§. 16. Der *Motus contrarius* aber ist am sichersten zu gebrauchen, und wohl zu observiren, wenn einem keine Anweisung gegeben worden, (als bey Liedern geschieht) wie die Lage der rechten Hand seyn soll. Sindet man aber bey Liedern den *motum contrarium*, so kan man gemeinlich alles astimmig machen; ist aber *motus rectus* oder *obliquus* da, so muß man schon vorsichtiger seyn, damit man keine verbotene Octaven und Quinten mache; als welches alsdenn, ehe man es denket, geschehen kan. Der *Motus contrarius* ist also die sicherste Bewegung: da lassen sich bey den Sexten-Griffen, wenn ihrer auch mehrere nacheinander folgen, die Octaven gar bequem mitnehmen, wie im 20sten Tact zu sehen, da in den drey ersten Noten der *Motus contrarius* ist; daher hat nun die 8 bey'm Sexten-Griff zu *d* und *e* können mitgenommen werden. Ist aber bey solchen Sexten-Griffen der *motus rectus* da, wie im 10ten Tact bey *d* und *c*, und im 15ten bey *g fe* zu sehen: so muß die Octave wegbleiben; denn da gehen beyde Hände mit einander herunter. Wie bey Liedern die Bewegung der Hände auch nur in Ansehung zweyer Noten ist, hat ein Liebhaber wohl zu observiren und zu beobachten: als im 19ten Tact haben die beyden letzten Viertel *Hc* mit dem Discant \bar{a} \bar{e} eine gleiche Bewegung, deswegen hat bey *H* die Octave wegbleiben müssen. Im 20ten Tact gehen *e* und *f* gradatim heraus, und der Discant auch, deswegen hat bey *f* nun die Octave wiederum nicht dürfen genommen werden.

Ein vollstimmiger Griff im Discant.

§. 17. Im 9ten Tact steht über dem zweyten *e* im Discant ein vierstimmiger Griff: wessen Hände nun solchen nicht greiffen können, der lasse die unterste Stimme *e* weg; wer es aber greiffen kan, der nehme ihn also, daß er zwischen \bar{a} und \bar{e} den vierten Finger ausläßt. Ein solcher vollstimmiger Griff wird im Lieder-Spielen auch wol genommen, wenn die Oberstimme einen grossen Sprung thut. Hernach werde Gelegenheit haben, mehr von dergleichen vollstimmigen Griffen zu reden.

Diß Exempel muß recht gebraucht werden.

§. 18. Diß wäre nun das vornehmste, was bey diesem Exempel zur Repetition des bisher gehabtten habe anmerken wollen. Doch kan ein Liebhaber Satz vor Satz noch näher untersuchen, als wozu ihm die aus-geschriebene Griffe schöne Dienste thun können. Ein solches Examen hat grossen Nutzen, sonderlich wenn einer seiner Sache gerne gewiß seyn will. Mir würde es hier zu weitläufig werden, ob ich gleich zum Besten meines Lesers keine Weitläufigkeit scheue, und mich dabey mit Fleiß in der Geduld suche zu üben; ich will aber den zweyten Satz zur Probe und zum Exempel,

Exempel, wie einer es machen kan, durchgehen. Damit nun ein Liebhaber wie wir ihm nicht nöthig habe, das Exempel wieder aufzuschlagen, so wollen wir die am 2ten Satz sen zweyten Satz, um ihn immer vor Augen zu haben, jedesmal wieder eine Probe gehersehen: ben wollen.



Nun fragt ein Liebhaber bey ieder Note eines Griffes: Was bist du? Vom Sexten und warum bist du hier? Die Anfangs-Note meines zu betrachtenden Griff zu H.

Satzes ist H mit der 6; hiezu finde ich im Discant \bar{a} ausgesetzt. Daß zur

6 die 3 und 8 gehöret, habe aus §. 15. des IXten Capitels gesehen. Was liegt von diesen dreyen Ziffern im Discant oben? \bar{a} , das ist die Terzie zu H: weil nun die unterste, nemlich die Tenor-Stimme, auch \bar{a} ist, so sehe daraus nun, daß bey diesem Sexten-Griff die Terzie verdoppelt worden, wie denn dieses nach Cap. IX. §. 18. oft geschieht; die Alt-Stimme hat \bar{s} . Was ist nun \bar{s} zu H? Antwort: die Sexte, und zwar die Sexte minor, weil sie einen halben Ton höher als die reine Quinte zu H, nemlich $f\sharp$, tieget. Warum aber ist in diesem Griff die Terzie verdoppelt, und die Octave \sharp weggelassen worden? Der vorhergegangene Griff erforderte es wenigstens nicht, denn der Satz fängt mit diesem Griff an, und hat also keinen Zusammenhang mit dem vorhergehenden; und da im folgenden Griff auch keine Octave zu A vorhanden, so ist hier die 8 gewiß nicht deswegen weggelassen, um den Fehler zweyer nacheinander folgenden Octaven zu vermeiden. Nun ist noch ein anderer Umstand da, nemlich ein ungeschickter Gang, welcher die Octave bey dem Sexten-Griff zu nehmen, verbietet: dahero will ich jetzt sehen, was denn vor ein un-

Warum hier die Terzie verdoppelt worden.

geschickter Gang möchte herauskommen; der Griff hiesse $\frac{\bar{a} \bar{c}}{\sharp f\sharp}$. Hier ist

nun weiter nichts, als daß die beyden Mittellstimmen ein wenig herunter springen, nemlich der Alt von \sharp nach $f\sharp$, und der Tenor von \bar{s} nach \bar{a} . Nun aber habe §. 5 gesagt, daß die Mittellstimmen auch nicht gerne Sprünge haben, wenn der Discant dergleichen nicht macht. Diß ist also



die Ursache, warum hie im Sexten-Griff zu *H* die Terzie verdoppelt worden. Genug vom *H*.

Vom Griff
zu *A*.

A hat nun $\frac{3}{4}$ über sich: das sind nun schon drey Ziffern, deswegen darf ich nicht fragen, was noch darzu vor Neben-Ziffern gehören. Im Discant stehet \bar{c} für *a*. Weil nun \bar{c} die Terzie zu *A* ist, so sehe ich schon, daß *a* die Quarte seyn muß; also lieget in diesem Griffe die 3 oben und die 4 unten; das *fs* muß nun nothwendig die 5 seyn, es hat diese Ziffer einen kleinen Strich durch sich, es ist also eine Sexta maior accidentalis zu *A*; denn da die Quinte zu *A*, *e* heisset; *fs* aber einen ganzen Ton höher lieget, so ist es eine Sexte maior zu *A*. Ist also im Griffe kein Druckfehler, sondern ist recht. Jetzt erinnere mich, Cap. XI. §. 18. gelesen zu haben, daß die kleine Quarte im Griff $\frac{3}{4}$ oft eine gebundene Quarte ist; deswegen ist nun die Verdoppelung der Terzie bey dem Sexten-Griff zu *H* hier ganz gut, denn *a*, welches zu *H* die Terzie ist, ist zu *A* die Quarte.

Von *fs* mit
 $\frac{3}{4}$.

Ich gehe zur dritten Note, *fs*, darüber stehet nun $\frac{3}{4}$, wozu noch die 3 gehört. Die oberste Note im Griffe ist \bar{c} , diß ist nun die falsche Quinte zu *fs*, denn die reine Quinte zu *fs* ist *cis*. Hiebey erinnere mich, daß zum Griff $\frac{3}{4}$ manchmal die kleine Quinte kömmt, so wie hier bey *fs* das \bar{c} die kleine Quinte ist. Weiter sehe ich hier auch, daß die Quinte im vorigen Griff zu *A*, nemlich \bar{c} , schon gelegen. Liegt nun hier die 5 oben, so muß die 6 unten liegen. Wie heist denn die Sexte zu *fs*? Antwort, *d*. Weil nun zu $\frac{3}{4}$ noch die 3 gehört, so muß *a* zu *fs* die Terzie seyn. Es kommen mir ferner diese beyde Griffe zu *A* und *fs* so bekant vor, deswegen glaube, sie schon neben einander im Buche gesehen zu haben. Ja, im XIIten Cap. §. 8 und 16. ist von einer grossen Aehnlichkeit dieser beyden Griffe etwas gesagt worden, da finde ich nun zwar den Griff $\frac{3}{4}$ zuerst, und hernach $\frac{3}{4}$; hier aber stehet $\frac{3}{4}$ vor $\frac{3}{4}$, das wird nun einerley seyn. Es ist hier anders nichts, als eine Verwechselung der Stimmen vorgegangen, nemlich Alt und Bass haben ihre Stimmen oder Töne unter einander verwechselt: der Bass hat im Griff $\frac{3}{4}$ dem Alt sein *a* gegeben, und hat dafür des Alts sein *fs* genommen; diß sehe nun hell und klar.

Was

Was hat denn nun die folgende Note *g* für Ziffern? Antw. 43. Von 43
 Diß sind nun zwey Ziffern, die nach einander stehen, bey *A* stunden sie über *g*.
 über einander; daraus sehe ich nun, daß die 3 mit Beybehaltung von *g*
 und *a* muß nachgeschlagen werden, also daß aus der 4 ein Achtel und aus
 der 3 auch ein Achtel wird. Schlage ich nun Cap. XI. von der kleinen
 Quarte nach; so finde allda §. 7, daß sie ein Aufhalten der Terzie ist,
 und daß hier gleich ein reiner Accord zu *g* hätte können angeschlagen wer-
 den; es sind auch die Ziffern, welche zum reinen Accord gehören, nem-
 lich 5 und 8, schon im Quartan-Griff, und bleiben auch liegen, bis sich
 die 4 in die 3 resolviret; ist derowegen das *e*, welches zu *g* eine Quarte ist,
 anzusehen als einächter Vorschlag von der Terzie zu *g*, nemlich zu *e*.
 Es resolviret also die 4 allhier auch gebührend unter sich, denn *e* ist unter
e; auch in der rechten Stimme, worin sie hier vorher gelegen, nemlich
 in der obersten Stimme. Es ist hier ferner der Quartan-Griff auch zer-
 streuet, also, daß die 4 oben und die 5 unten lieget, welches sich im letz-
 ten Tact dieses Exempels bey *g* auch eben so befindet.

Nun komme bey *c*; darüber stehet nun wieder eine *f*, es nimt aber Von *f*
 dieser Griff allhier keinen so grossen Raum ein, als bey *f*, welches auch über *c*.
 hatte. Ich sehe nun schon, woher dieses kömmt; es lieget hier die 6
 oben, nemlich *e*, als welches eine natürliche grosse Sexte zu *c* ist, denn
 die reine Quinte zu *c*, das *g* liegt einen ganzen Ton niedriger: *e* ist also
 hier die zu *f* gehörige Terzie, die 5 aber ist hier keine falsche, sondern rei-
 ne Quinte, wie mir denn auch aus Cap. XII. §. 20. schon bekannt ist, daß
 bey *f* nicht immer eine kleine, sondern auch eine vollkommene Quinte seyn
 könnte. Allein, was soll ich denn aus dem Sprung des Disants von *a*
 nach *e* machen? Dieser Sprung ist mir ja durch keine Ziffer über dem
Baß angezeigt. Doch, was ist es auch nöthig gewesen? ist es doch ein
 Ton, den der Tenor gehabt, und folglich nur eine kleine Stimmen-Ver-
 wechselung, die vielleicht bloß um der Melodie willen geschehen ist; das
 mag nun eine kleine Verkehrung der Stimmen heißen.

NB. Hier nehme man den Griff *f* mit dem Daumert, Vorder- Fingerlegung,
 und Mittel-Finger, damit der kleine Finger frey bleibe, das hohe *e* nach-
 machen zu können, da denn der Tenor sein *e* kan fahren lassen, und an
 dessen Statt das *g* des Alts nehmen mag, der Alt aber bekommt das *a*
 des Disants, doch ohne solche Töne aufs neue wieder anzuschlagen.

Nun stehet weiter über *a* die Ziffer *f*, dazu denn die 8 noch zu neh- Von *f*
 men. Diese Octave findet sich im Griff in der obersten Stimme, nemlich über *a*.
a, derowegen ist nun *e* die Sexte, und *g* die Quarte. Diß erkenne am
 leichtesten, wenn ich herunter rechne: denn ist *a* die 8, so muß *e*, als die



7, wegb bleiben, so ist \bar{h} die 6; \bar{a} , als die 5, bleibt wieder aus, so ist \bar{s} die Quarte zu d . Nun will ich untersuchen, ob auch die 4 des Griffes 4 im vorigen Griff schon gelegen. Der vorige Griff war 3 zu c ; hier finde ich nun zwar \bar{s} , als welches zu d die kleine Quarte ist, im vorigen Griff aber, als eine Quinte zu c ; allein diß \bar{s} hatte der Alt, und im folgenden Griff 4 hat der Tenor dieses \bar{s} . Gleichwol habe gelesen, daß eine iede Dissonanz (als wofür ja auch allhier die 4 gehalten wird) in eben derselben Stimme bleiben und auch resolviren muß, darin sie vorher gelegen. Diß trifft hier nun doch nicht ein. Allein, wenn ich den Griff 3 zu c , bey dem hohen \bar{e} , welches der Discant nachschläget, noch einmal nach der daselbst geschehenen Verkehrung der Stimmen wieder wolte anschlagen (wie man denn ja auch wol möchte thun können), so käme die 5. \bar{s} doch unten, und läge alsdenn bey dem Griff 4 die Quarte in der untern Stimme vorher; denn hätte alles seine Richtigkeit.

Von der
Bindung im
Discant.

Daß im Discant die beyden d durch einen Bogen zusammen gebunden, weiß ich wohl, was das zu bedeuten hat. Ich darf nur im folgenden Griff 3 das \bar{a} mit dem kleinen Finger liegen lassen; also: daß \bar{a} und \bar{f}_s allein zu der Bass-Note D angeschlagen wird, hernach bleibt \bar{a} \bar{f}_s , weil es Viertel sind, liegen, und mein kleiner Finger macht die durchgehende Note \bar{e} nach; und darauf folgt denn zum Schluß das g mit einem reinen Accord, da die 3 oben liegt.

Schluß.

Der gleichen
Examen aus-
geschriebener
Griffe ver-
dienen

§. 19. Diß wäre nun eine ziemlich weitläufige musicalische Betrachtung und Untersuchung dieses zweyten Sazes. Ich habe hier eine Probe geben wollen, wie ein rechter Liebhaber des General-Basses nicht allein alle Sätze dieses und der andern Exempel, sondern auch andere Stücke, vornemlich solche, die von berühmten Meistern der Ton-Kunst herkommen, zu betrachten und zu examiniren habe; um zu erfahren: warum sie bey ihren ausgeschriebenen Griffen (vide Cap. XI. §. 16.) nicht immer alles so, wie es sonst wol gewöhnlich bey ordinairnen General-Bass-Spielen ist, ausgeschrieben. Sonderlich verdienten des Herrn Capellmeister Bachs Exempel, welche man in dessen Versuch über das Accom-

pagnement

pagnement findet, wie auch dessen geistliche Oden, allwo Er die Harmonie, so wie Er sie vom Spieler verlanger, hinzugeset, eine solche Betrachtung. Es müßte aber einer freylich schon etwas mehr Wissenschaft vom General-Baß haben, als bisher von mir einem Liebhaber desselben gezeigt worden. Sonsten mag man auch die Exempel des Herrn Sorgens in seinem Vorgemach, und andere von ihm edirte musicalische Schriften, und die Exempel des Herrn Löhleins in seiner Clavier-Schule, wie auch des redlichen Zeinichens Anweisung zum General-Baß in der Composition, als woselbst man die Griffe größtentheils ausgedruckt siehet, mit einem solchen betrachtenden Auge ansehen und untersuchen.

Herrn Bachs Exempel in seinem Versuch über das Accompannement, des Exempel des Herrn Sorgens, Löhleins und Zeinichens.

§. 20. Wir gehen aber weiter, und wollen zuvörderst, ehe wir unser Exempel in *d* dur transponiren, solches ohne darüber ausgesetzte Griffe, hersehen, um einem Gelegenheit zu geben, seine Geschicklichkeit zu probiren; fehlet er, so kan er sich §. 1. Rath's erholen. Hier ist es:

Choral = mäßig.

Dasselbe Exempel ohne ausgeschriebene Griffe.



Wie dieses
Exempel aus
c dur in *d* dur
zu transponi-
ren.

Warum et-
was darin
geändert.

§. 21. Nun wollen wir unser Exempel einen Ton höher, nemlich in *d* dur, transponiren. Wer dergleichen Transpositiones oder Uebersetzungen von einem Ton in den andern vornehmen will, der muß vor allen Dingen das IIte Capitel von der Scala diatonica wohl inne haben. Bey richtiger Transposition muß allhier ein ieder Ton um Einen Ton höher seyn, als in *c* dur, weil *d* ein Ton höher ist, als *c*. Vor allen aber muß das Systema modi von *d* dur also eingerichtet werden, daß es in Ansehung der halben Töne, wovon das IIte Capitel nachzusehen, mit *c* dur übereinkomme: diß erfordert nun, daß *d* dur vor *f* und *c* ein * haben muß; hat also unser iesziges Exempel *fis* und *cis*, worauf bey alten Griffen wohl Acht zu geben. Ich habe aber verschiedenes darin verändert, und zwar mit Fleiß, wie solches die Anmerkungen dabey zeigen werden; denn wenn keine Aenderung darin vorgegangen wäre, so müßten allhier alle Töne rechter und linker Hand um Einen Grad oder ganzen Ton erhöht stehen. Diese Veränderung aber wird einem Liebhaber nützlich seyn, und mir Gelegenheit geben, etwas anzumerken.

§. 22. Choral=mäßig.

Das vorige
Exempel in
d dur trans-
poniret.



The musical score is organized into five systems, each containing two staves (treble and bass). The exercises are numbered 4 through 19. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (e.g., 4, 5, 6, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The exercises are designed for a 'Wiedeb. Gen. Bass' (Wiederholungs-Generall-Bass).

Wiedeb. Gen. Bass.

B

19)



Die Haupt-
Aenderung ist
im Discant,
wo viele
durchgehende
Noten ange-
bracht sind.

In diesem Exempel ist die meiste Aenderung im Discant vorgenommen; nicht allein, daß in der rechten Hand die meisten Griffe eine andere Lage bekommen haben, sondern es sind hie und da auch viele durchgehende Noten in der obersten Stimme angebracht, um einen Liebhaber damit bekant zu machen, weil dergleichen in hübschen Melodien doch viel vorkommen. Zuweilen ist nun solche durchgehende Note im Bass mit einer Ziffer bemerkt, als hier Tact 4, 7, 15 und 16; zuweilen aber auch nicht, als hier Tact 1, 2, 3, 4, 6, 10, 12, 13, 17 und 19. Kommen nun, wie hier im 1ten Tact, in der letzten Hälfte im Discant und Bass durchgehende Noten vor, die man am Bogen erkennt, und auch daran, wenn keine Ziffer über einer solchen Note stehet (denn stünde eine Ziffer darüber, wie Tact 10 und 13; so gehörte ein Griff dazu, und wäre folglich keine durchgehende Note), so werden solche Noten alleine zusammen angeschlagen,

Durchgehen-
de Note im
Sprunge, da-
durch wird oft
die folgende
Note vorher
angeschlagen.

als hier $\bar{e} \bar{f} \bar{a}$. Stehet die durchgehende Note im Sprunge, so ist sie doch schon im vorigen Accord gewesen, als hier im 4ten Tact das letzte \bar{a} , im 6ten das \bar{e} , im 10ten das \bar{g} , im 12ten das $\bar{f} \bar{a}$, im 17ten das \bar{e} , und im 19ten das \bar{a} . Zuweilen schlägt eine solche Note, die keinen aparten Griff hat, sondern nur bloß zur Melodie gehört, die folgende Note vorher an, als hier im 3ten Tact das \bar{e} , im 6ten das \bar{h} , im 12ten wieder \bar{h} , im 13ten Tact das \bar{e} , und im 19ten das \bar{a} . Solche Vorschläge nun sind zur Zierde der Melodie, und verbinden dieselbe. Unter den hallischen Melodien will nur einige anführen, worin sie sehr oft vorkommen: No. 4. Das ist ein theu- res Wort 2c. im 4, 7 und 8ten Satz. N. 87. So ist denn nun die Zätre aufgebauet 2c. Satz 1, 4 und 5. No. 442. Wer will die aus- erwählte Schaar 2c. fast in allen Sätzen. N. 452. Ach! wie nichtig und untüchtig 2c. Satz 1, 2 und 4. N. 641. Wie lange soll ich dann, o JEsu 2c. Satz 1, 2, 3, 4 und 7, und viele andere. Dergleichen Vor- und Nachschläge sind am meisten in der Ober-Stimme, da denn die Mit- telstimmen, so oft es angehen kan, beliegen bleiben.

Von der Fin-
gerung eines

§. 23. Zu diesem Nach- oder Vorschlag wird der kleine und 2 und 3te Finger am meisten gebraucht. Man hiebei ein wenig Acht zu haben,

daß

daß man zum Griff selbst solche Finger nimt, die da, verwandten Umständen nach, können liegen bleiben, und doch den Discant nicht hindern, die Nach- oder Vorschläge zu machen. Wir wollen, um diß deutlicher zu machen, die Fingersetzung von einigen Griffen aus unserm Exempel anzeigen. Tact 4 bey § über *d*, kan man *fi* mit dem 2ten, *a* mit dem 3ten, und *h* mit dem 4ten Finger nehmen, so macht der kleine Finger hernach das *a* allein. Es ist bekant, daß dieser Griff sonst auch mit $\frac{3}{2}$ genommen wird, wie Cap. XII. §. 8. angezeigt; allein die Folge machet in und bey der Fingersetzung, selbst in den Griffen des General-Basses, manche Ausnahme, ja sie giebt die besten Regeln der Fingersetzung. Im 6ten Tact, im Griff zu *a*, nimt der Daumen *a*, der 2te Finger *a*, und der 4te *ci*, alsdann kan der 3te Finger das *h* zum *gis* bequem machen, und das *a* gehöret dann für den 5ten Finger. Im 10ten Tact bey dem Certen-Griff zu *e*, hat der Daumen *e*, und der 2te Finger *ci*, damit der kleine Finger das hohe *e* leicht treffen könne. Im 12ten Tact, da die 6 über *dis* stehet, machet bey dem ersten Achtel der 2te Finger *fi*, und der 4te *h*; bey dem zweyten Achtel drehet sich die Hand ein wenig, und nimt *h* mit dem Daumen (der sich hier gut untersetzen lässet) und *fi* mit dem 4ten Finger. Im 14ten Tact thut man am besten, daß man das *fi* mit dem 2ten, *h* mit dem 3ten, und *a* mit dem 5ten Finger nimt. Diß ist nun zwar bey Händen, die dazu nicht gewohnt sind, eine ziemliche Spannung; allein, da der General-Baß dergleichen zuweisen erfordert, so thut man wohl, wenn man seine Hand dazu gewöhnet. Wolte ich hier *fi* mit dem Daumen nehmen, das würde auch schon beschwerlich fallen. Im 20sten Tact gibt es einen vollstimmigen Griff, der eine Octave im Ambitu hat; hierzu kan man den 1ten, 2ten, 3ten und 5ten Finger nehmen. Hier könnte man sich üben, diesen Griff zu brechen: solches Brechen eines Griffes wird arpeggiere, oder harpetchiren genant, da man den Griff nicht zugleich, sondern die in selbigem enthaltene Noten einzeln und nach einander anschlägt. Siehe Walthers musicales Lexicon. Hiebey bestehet man erst alle Töne des Griffes, bestimt ihnen ihren Finger; nachhero fängt man vom untersten oder tiefsten Ton des Griffes an, und schläget bis zum höchsten geschwind nach einander an, was sonst zusammen müße angeschlagen werden, jedoch bleiben alle angeschlagene Töne nach der Reihe liegen; die ganze Sache bestehet darin, daß man nach einander anschlägt, (und das angeschlagene liegen lässet,) was sonst zugleich angeschlagen wird. Wer damit unzugehen weiß, der kan einer Melodie dadurch an verschiedenen Stellen eine Anmuth geben.

Vom Bre-
chen eines
Griffes, wie es
anzustellen.

§ und 3 ist
hier verwechselt.

§. 24. Ich habe die Griffe § und 3 ein paar mal mit einander in diesem ins *d* transponirten Exempel verwechselt; ob es gleich die Transposition selbst nicht mit sich gebracht. Ich habe hiedurch nur zeigen wollen, wie verwandt und einig diese beyde Griffe unter einander sind. Im ersten Exempel §. 1. aus *c dur*, hatte die zweyte Note des andern Tactes, nemlich *d* den Griff 3 über sich: deswegen hätte nun in unserm Exempel, welches um einen Ton höher transponiret oder gesetzt worden, statt *d* des vorigen Exempels das *e* mit 3 gesetzt werden müssen; ich habe aber *cis* mit § an dessen Stelle gesetzt. Weiter, im 4ten Tact hatte im Exempel aus *c dur*, das *A* $\frac{4}{3}$ und *fis* §: wenn es nun nach der Transposition hätte gehen sollen, so müßte in diesem Exempel aus *d dur* das *H* $\frac{4}{3}$ und *gis* § über sich gehabt haben. Ich habe es aber umgekehret, und erstlich zu *gis* §, und hernach zu *b* $\frac{6}{3}$ genommen. Wer nun hier das Gegentheil thun wolte, dem wäre es erlaubt; man könnte hier also zu *b* $\frac{6}{3}$ und hernach zu *gis* § ohne allen Schaden der Harmonie und Melodie nehmen. Eben dieses ist auch im 16ten Tact bey *a* und *fis* geschehen. Dieses ist also eine Aenderung im Bass, die sehr wenig zu bedeuten hat, und doch zur Einsicht der Verwandtschaft beyder Griffe § und 3 dienen kan, als wovon Cap. XII. §. 8. vieles vorgefallen ist.

Von der
Quarte.

§. 25. Im 9ten, 12ten und 21ten Tact ist 4³ weggeblieben, dazu theils die Harmonie, theils die Melodie, Anlaß gegeben; der halben Töne wegen würde es hier ein wenig incommode zu greiffen gewesen seyn. Es ist die 4, wornach die 3 folget, fast anders nichts, als eine Zierde der Melodie und Harmonie, die aber dem wesentlich-nothwendigen nichts benimmt. Wenn man die 4 hätte häufen wollen, so hätte sie noch öfter können angebracht werden, selbst im Exempel §. 1. aus *c dur*; als da hätte in unserm *d dur* Exempel, im 16 und 17ten Tact, über *g* 4³ stehen können: denn weil im vorigen Griffe \bar{e} , als die Quarte zu *g*, lag, so hätte diese Quarte zu *g*, das \bar{e} , wieder können angeschlagen werden, und die Terzie *e* wäre nachgekommen. Wer also Lust zur Quarte hat, der kan solchegar oft, auch alsdenn, wenn sie auch nicht drüber stehet, machen. Kurz, wo sich vor einem reinen Accord, wo die Terzie oben lieget, ein Vorschlag schicket, da kan auch die 4 angebracht werden.

Von 65 in
diesem Exem-
pel.

§. 26. Im 15ten Tact kommt drey mal 65 nach einander vor; diß ist leicht, die 6 schlägt immer nach der 5 alleine nach. Sonsten gehören auch die Anmerkungen des Exempels aus *c dur* hieher, welches zu wiederholen nicht nöthig erachte. Es weicht diß ins *d dur* transponirte Exempel aus ins *a dur*, *fis moll*, *b moll*, *e moll* und *g dur*. Nun wollen wir dieses Exempel zur Uebung auch ohne Griffe hersetzen.

Choral

Choral = mässig.

Eben das bo-
rige Crenpel.
ohne Griffe.

Handwritten musical score for a chorale, consisting of five systems of two staves each. The music is in 3/4 time and G major. It includes 21 numbered measures. Fingerings are indicated by numbers 1-6. Ornaments (X) are placed above certain notes. The bottom of the page shows a double bar line and the page number 173.

174 I. Abschn. Cap. XIII. General-Exempel. (§. 27.)

Das Exempel
aus c dur in
b dur trans-
poniret, und
war erstlich
ungeändert.

§. 27. Nun folget unser Exempel aus b dur, welches vor diesem nach dem Exempel §. 1. aus c dur ohne sonderliche Veränderung hergesetzt will: denn da b dur einem Anfänger an sich schon etwas beschwerlich fallen will, sonderlich wegen der Töne, darin es gerne ausweicht; so habe es auch vorerst nicht schwerer machen wollen. Hernach wollen wir eine kleine Veränderung im Bass damit vornehmen, so, wie im Exempel aus d dur der Discant die meiste Veränderung gelitten hat. Hier ist es:

Choral = mäßig.

The musical score is presented in four systems, each with a vocal staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The key signature is one flat (B major). The time signature is 3/4. The measures are numbered 1 through 16. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The bass line features some chromatic alterations and ledger lines.



Wer nun die in diesem dreizehnten Capitel gegebene Exempel geübet hat, Nutzen dieser der wird gewiß mit den meisten Lieder-Melodien schon fertig werden können; denn es fehlen uns nur noch wenige gebräuchliche Ziffern, nemlich die 7, 9 und 2, welche zu ihrer Zeit leicht werden zu erlernen seyn. Noch einen Vortheil erlanget einer durch die Uebung dieser Exempel, er lernet nemlich hiedurch verschiedene Ton-Arten kennen; denn durch die Transposition unsers Exempels ins *d dur* und *b dur* haben wir 14 Ton-Arten gehabt, nemlich *c dur*, *c moll*, *d dur*, *d moll*, *e dur*, *e moll*, *f dur*, *f moll*, *g dur*, *g moll*, *a dur*, *a moll*, *b dur* und *b moll*. Weil hin und wieder schon vieles gesagt worden, woran ich sehen kan, daß ein Stück in eine andere Ton-Art ausweicht: so habe das Vertrauen zu meinem sich selbst informirenden Clavierspieler, er werde diß nun schon gelernt haben. Zum Ueberfluß weise ihn auf die erste Anmerkung dieses Capitel, zum Exempel aus *c dur* S. 1. Wer nun verstehet, was das bedeute, wenn man spricht: *c dur* (und mit ihm alle *dur*-Töne) weicht aus in Quintam modi, in Quartam, Tertiam, Sextam und Secundam modi; der wird in den beyden Exempeln aus *d dur* und *b dur* finden, daß die Ausweichung dieser dreyen Exempel dieselbe ist, sonstn wäre es keine Transposition. Weil nun hiedurch nicht allein zu erkennen gegeben wird, in welche Neben-Töne *c dur* ausweicht, sondern worin alle *dur*-Töne ausweichen können; so will diese lateinische Redens-Art etwas weitläufiger erklären.

Von der Ausweichung.

In welche Töne alle *dur*-Töne gerne ausweichen.

S. 28. Es weichen also alle *dur*-Töne 1) gerne in quintam modi aus, das heisset: ein ieder *dur*-Ton, es mag nun *c dur*, *f dur*, *d dur*, *g dur*, *a dur* und so weiter seyn, weicht gerne in seine Quinte aus; als *c dur* seine Quinte ist *g*, *f dur* seine Quinte ist *c*, *d dur* seine Quinte ist *a*, *g dur* seine Quinte ist *d*, *a dur* seine Quinte ist *e*, und so weiter: daher weicht nun ein Stück oder Lied, welches aus *c dur* ist, in *g* (als in die Quinte zu *c*) aus; ein Lied oder Stück, welches aus *f dur* ist, weicht in *c* (als in seine Quinte) aus; *d dur* weicht in seine Quinte *a* aus, u. s. w. Ob nun aber dieser Neben-Ton *dur* oder *moll* sey, das

Die *dur*-Töne weichen gerne 1) in quintam *dur* aus, was das heisset.

das zeigt die natürliche Terzie dieses Neben-Tons; denn die Terzie zum Ton, darin man ausweicht, befindet sich im Systemate oder in der Vorzeichnung des Haupt-Tons immer. Ist nun die natürliche Terzie zum Neben-Ton groß, so ist dieser Neben-Ton *dur*: ist sie aber klein, so ist er *moll*. Weil nun die Scala aller *dur*-Töne einerley ist, so kan man nur *c dur* zum Exempel oder Muster nehmen (davon denn das 11te Capitel zweiläufig gehandelt hat) und sehen, was *g*, als die Quinte zu *c*, vor eine natürliche Terzie in der Vorzeichnung von *c dur* habe. *C dur* hat weder * noch *b*; deswegen muß nun die Terzie zu *g* auch weder * noch *b* haben; ist also die Terzie von *g*, welche sich in der Scala von *c dur* befindet, eine grosse Terzie, nemlich *b*: daraus ist nun offenbar, daß *c dur* in *g dur* ausweicht. Weicht nun *c dur*, als das Muster aller *dur*-Töne, in seine quintam *dur*; nemlich in *g dur*, aus; so folget, daß alle *dur*-Töne in quintam *dur* ausweichen; als *f dur* weicht in seine quintam *c dur*, *d dur* in seine quintam *a dur*, *g dur* in quintam *d dur*, *a dur* in seine quintam *e dur* aus. Dahero ist nun unser Exempel aus *c dur* in *g dur*; und das in *d dur* transponirte in *a dur*; und *b dur* in *f dur* ausgewichen. Das heisset nun: Die *dur*-Töne weichen in quintam *dur* aus.

2) in Tertiam moll, was das heisse.

§. 29. Wir haben ferner gesagt, daß die *dur*-Töne auch in Tertiam ausweichen; nun ist die Terzie, und zwar die Tertia maior, als welche allezeit in den *dur*-Tönen seyn muß, leicht zu finden; weicht derohalben *c dur* aus in *e*, *f dur* in *a*, *d dur* in *fis*, *g dur* in *b*, *b dur* in *d* etc. aus. Ob nun der Neben-Ton *dur* oder *moll* seyn muß, zeigt sich an der natürlichen Terzie dieses Neben-Tons, als: *c dur* weicht aus in *e*. Die natürliche Terzie aber zu *e*, in der Scala von *c dur*, ist *g*: weil diß *g* nun eine kleine Terzie zu *e* ist, so weicht *c dur* aus in Tertiam *e moll*. Es weichen also die *dur*-Töne wohl in *moll*-Töne aus (ich darf aber keinen *dur*-Ton in einen *moll*-Ton transponiren, als *c dur* läßt sich nicht in *d moll*, oder *e moll*, oder *b moll* etc. transponiren) und zwar in Tertiam moll. Derohalben weicht nun *d dur* in gerne in *fis moll* aus; denn *fis* war die natürliche Terzie zu *d*, wie die Vorzeichnung von *d dur* es anzeigt. *f dur* weicht in seine Tertiam *a moll* aus, *g dur* in *b moll*, *b dur* in *d moll*.

3) in Quartam dur, wird erklärt.

§. 30. Weiter weichen die *dur*-Töne auch in quartam aus, als *c dur* weicht in seine quartam *f*; und weil nun *f* in der Scala von *c dur* an *a* eine grosse Terzie hat, so weicht es in *f dur*. Also: wenn ein *dur*-Ton in quartam ausweicht, so muß es immer *dur* seyn. Als: *d dur* weicht in seine quartam *g dur* aus; *f dur* weicht in seine Quarte *b dur* aus;

aus; und *b dur* in *es dur* etc. Es weicht ferner ein ieder *dur-Ton* auch und 4) in oft in *Sextam* aus, als *c dur* in *a*, *g dur* in *e*, *d dur* in *f*, *a dur* in *f*, *Sextam moll*, *b dur* in *g*. Ob nun diß *dur* oder *moll* seyn muß, ist leicht zu finden: wird erläu-
denn nehme ich in *c dur* zur *Septe a* (darin *c dur* ausweicht) und bese-
he, was *a* vor eine natürliche Terzie in der *Scala* von *c dur* hat, so findet
sich die Terzie *minor*, nemlich *c*. Dahero weicht nun *c dur* in *a moll*
aus; denn *a dur* ist gar nicht mit *c dur* verwandt, und es heißt: eine
Ton-Art kan in eine andere ihr verwandte *Ton-Art* ausweichen. *a dur*
müßte ja vor allen Dingen die Terzie *major cis* haben; *cis* ist aber in der
Scala diatonica von *c dur* gar nicht zu finden, als *c d e f g a b c*. Die
ganze Verwandtschaft der *Ton-Arten* aber bestehet darin, daß die *Trias*
harmonica oder der reine *Accord* von den Tönen oder *Ton-Arten*, darin
der Haupt-Ton ausweichen darf, in der *Scala* des Haupt-Tons, daraus
ein Stück ist, muß befindlich seyn; daher man in dem Neben-Ton auch
keine andere Terzie nehmen darf, als in der *Scala* enthalten ist. Kurz:
c dur, und mit ihm alle *dur-Töne*, kan in alle Töne seiner Leiter auswei-
chen, nemlich in *d*, in *e*, in *f*, in *g*, und in *a*; aber nicht in *Septimam*, in
b, weil zu diesem *b* keine vollkommene *ste* in der *Scala* von *c dur* befindlich
ist; denn die reine Quinte zu *b* ist *f*, die *Scala* aber von *c dur* hat *f*, wel-
ches eine kleine oder falsche Quinte ist, die keine *Triadem harmonica*
perfectam machen kan. Gleiche Bewandniß hat es auch mit den *moll-*
Tönen: ist in der *Scala* eines *moll-Tones* (und zwar nach der Vorzeich-
nung, oder so, wie sie herunter gehen) eine reine Quinte zu einem Ton, so
kan der Haupt-*moll-Ton* drin ausweichen, als die *Scala* von *a moll* heißt
A H c d e f g a. Alle Töne finden hier abermal eine reine Quinte, aus-
genommen das *H* hat hier wieder die kleine Quinte *f*, deswegen kan nun
a moll ausweichen in *c dur*, *d moll*, *e moll*, *f dur* und *g dur*. Und ist diese
Ausweichung von *a moll* der Ausweichung von *c dur* ähnlich. *c dur* konte
nicht in *b moll* ausweichen; *a moll* kan es ordentlicher Weise auch nicht
thun, und diß daher: weil *c dur* und *a moll* im Systemate beyde weder
* noch *b* haben; denn ein *moll-Ton* hat immer mit einem *dur-Tone* ei-
nerley Vorzeichnung.

Die Ver-
wandtschaft
verschiedener
Ton-Arten.

Warum die
dur-Töne
nicht in *Se-
ptimam*,

und warum
die *moll-Töne*
nicht in *Se-
cundam* aus-
weichen.

§. 31. Wir haben endlich §. 27. auch gesagt, daß ein ieder *dur-Ton* gerne auch in *Secundam modi* ausweiche. Diß ist aus dem vori-
gen nun leicht zu begreifen, was das heißen soll. In unserm General-
Exempel haben wir solche ordinaire Ausweichung der *dur-Töne* ange-
bracht, als:

Die *dur-Töne*
weichen 5) ger-
ne in *Secun-
dam moll*
aus.

178 I. Abschn. Cap. XIII. General-Exempel (§. 31. 32. 33.)

Tabelle der
Ton-Arten,
die in diesen
dreyen Exem-
peln vorge-
kommen.

1) Haupt = Ton

C dur weicht aus

in 5tam *g* dur.

in 3am *e* moll.

in 6tam *a* moll.

in 2dam *d* moll.

in 4tam *f* dur.

2) Haupt = Ton

D dur weicht aus

in 5tam *a* dur.

in 3am *fis* moll.

in 6tam *b* moll.

in 2dam *d* moll.

in 4tam *g* dur.

3) Haupt = Ton

B dur weicht aus

in 5tam *f* dur.

in 3am *d* moll.

in 6tam *g* moll.

in 2dam *c* moll.

in 4tam *es* dur.

Einige allge-
meine Erinne-
rungen,

sonderlich we-
gen der Fin-
gersezung.

§. 32. Zur Erläuterung dieses ins *B* dur versetzten Exempels finde
aniesz nichts mehr zu sagen, als was schon hin und wieder weitläufig
angezeigt worden. Man nehme in den Griffen ja allezeit die vorgezeich-
nete *bb* in Acht, wenn das *4* solches nicht aufhebt. Der 16te Tact
möchte ein wenig beschwerlich zu spielen seyn, denn das *es* dur, woraus
dieser Satz ist, nimt noch ein *b* nemlich vor *a* an; was die Finger betrifft,
die im Griff zu *d* und *f* möchten erfordert werden; so muß man die Be-
quemlichkeit seiner Hand ein wenig ausforschen, und die commodesten
Finger dazu nehmen. Mancher kan weit spannen, und hat lange Fin-
ger, der kan den untersten Ton beyder Griffe mit dem 2ten Finger neh-
men: ein anderer aber muß den Daumen gebrauchen, und seiner Hand
ein wenig Gewalt anthun, sich aber ja hüten, daß kein ungebeter Gast
sich mit unter die Töne des Griffes mische. Man brauche nun dieses
Exempel recht, und betrachte alle Griffe genau, ein Anfänger muß ja nicht
geschwind Veränderung suchen, sondern sich bemühen, alles recht einzu-
sehen.

Eben dieses
Exempel ohne
Griffe.

§. 33. Ob nun solches geschehen, wird er am besten erfahren, wenn
er es ohne ausgefakte Griffe probiret zu spielen, deswegen wollen wir das
Exempel aus *B* dur nun auch also aussehn.

Choral = mäßig.



The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is for 'The Bird Song' (No. 20) and the second is for 'The Bird Song' (No. 21). Both are in 3/4 time and G major. The first system includes a key signature change from one flat to no flats. The second system includes a key signature change from one flat to two flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Aussetzung
des letzten
Exempels
mit durchge-
henden Noten
im Bass.

S. 34. Da wir S. 22. in unserm ins *d* dur versetztem Exempel hie und da im Discant eine durchgehende Note mit untergemischt haben; so wollen wir das letzte Exempel aus *b* dur nun ein wenig im Bass variiren, und einige durchgehende Noten dazwischen setzen, um einen Liebhaber desto besser in den bisher abgehandelten Ziffern zu setzen, und, um der linken Hand eine kleine Ausschmückung zu geben. Die Griffe sind, einige wenige ausgenommen, wie im vorigen Exempel: die ganze Veränderung besteht nur darin, daß im Bass eine Note nachschläget. Wer nun die vorigen drey Exempel ziemlich wegspielen kan, der kan sich auch an dieses machen, sonstn möchte es ihm noch ein wenig schwer seyn. Weil ich nun, sonderlich in der ersten Hälfte, der rechten Hand eine andere Lage gegeben habe, so habe dienlich erachtet, die Griffe drüber zu setzen. Wer es ein wenig Fact-mässig spielen wird, dem wird es besser gefallen, als wenn er das Gegentheil thäte. Könnte nun diß Exempel etwa bey der ersten Durchlesung dieses Buches von einem noch nicht gespielt werden, der überschlage es, bis er geübter geworden.

Choral = mässig.

§. 35. Die durchgehenden Noten, die hier im Basse vorkommen, sollen uns Gelegenheit geben, etwas davon anzumerken. Weil der Bass oft sehr wenig melodisches oder singendes an sich hat, sondern mehrentheils aus Viertel oder halben Schlägen bestehet, so gibt es ihm eine nicht geringe Zierde, wenn ihm hin und wieder durchgehende Noten gegeben werden, nemlich solche Noten, wozu die rechte Hand nicht nöthig hat, einen besondern Griff anzuschlagen. Oft zeigt der Griff der rechten Hand,

von den durchgehenden Noten ins Bass überhaupt.

was der Bass vor durchgehende Noten machen kan, wie wir bald sehen werden.

Arten derselben:
daher die laufende und gebundene Bassse kommen.

§. 36. Ueberhaupt können die durchgehende Noten des Basses sowohl gradatim, stufenweise, herauf oder herunter gehen, als auch, wie man zu reden pfleget, im Sprunge stehen. Da nun die rechte Hand gemeinlich drey Töne hat, aus welchen der Bass denjenigen, der sich am besten zur folgenden Bass-Note schicket, und der dem Bass einen guten Gang oder Melodie gibt, nehmen kan; so entstehen daher die vielfältigen Veränderungen, welche man im Bass anbringen kan. Dergleichen Art Bassse nun heißen laufende Bassse, weil sie oft in lauter Achtel oder Sechszehnteile einhergehen; oder auch gebundene Bassse, wenn man sich selbst an einer gewissen Art solcher Bassse durchs ganze Lied hindurch bindet, da entweder der Bass in lauter springenden, oder laufenden Noten gehet, oder da man beydes wechselweise und unter einander gemischt brauchet. Dergleichen Bassse findet man auch wol gedruckt, als da sind: Telemanns fugirende und variirte Chorale, und von andern berühmten Organisten findet man dergleichen auch hin und wieder. Es wäre zu wünschen, daß man dergleichen mehr hätte, denn manche haben eingroßes Vergnügen daran; in der That ist es auch was anmuthiges mit solchen Basssen. Der Herr Sorge hat auch welche in Kupfer stechen lassen; des Herrn Georg Friedrich Kaufmanns harmonische Seelen-Lust beschäftigt sich auch bloß mit Liedern und Vorspielen dazu. Wer dergleichen Sachen suchet und übet, und die Regeln des General-Basses versteht, und eine kleine Anleitung hat, der wird leicht den Bass seines Liedes selber etwas variiren lernen.

Man hat dergleichen auch im Druck.

Woher der Bass die durchgehende Noten nimt.

§. 37. Ich habe in diesem Exempel dem Liebhaber nur eine kleine Probe geben und anzeigen wollen, wie man aus den Griffen der rechten Hand bald diese oder jene Note zu einer durchgehenden Bass-Note nehmen könnte. Oft wird der Bass auch Octavenweise gespielt mit dem Daumen und kleinen Finger, um ihn zu verstärken; diß ist nun leicht, und ist beydes erlaubt, nemlich, sie zugleich, oder nacheinander angeschlagen, hören zu lassen. Schlägt man sie nach einander an, so gibts wieder Gelegenheit zur Variation, denn da kan man von der Höhe zur Tiefe, oder aus der Tiefe zur Höhe gehen. Wo nun die Noten gradatim herauf oder herunter gehen, als in unserm Exempel Tact 15, 16 und 20, da darf man wohl Octaven im Bass nehmen, als im Exempel aus *c* dur §. 1, da kan man mit dem Daumen das ungestrichene *g* und im kleinen Finger gleich das groffe *G* dazu anschlagen, und das die 2 ganze Tacte durch, eben wie auch im 20sten Tact. Diese 3 Tacte können in den Exempeln aus *d* dur und *b* dur auch Octavenweise gespielt werden.

Wie die Octaven Anlaß zur Variation des Basses geben.

kan

Kan es auch oft angehen, als im Cap. X. §. 4. der 5te Satz, wo der Bass auch gradatim gehet, und an mehreren Stellen. Ja selbst wenn die Noten im Sprunge stehen, kan man bey langsamer Mensur, als bey Vierteln, wohl in der linken Hand Octaven schlagen. Wer aber in unserm Exempel an den angeführten Stellen die Octave nachschlagen, und also aus einem Viertel 2 Achtel machen wolte, der sünge (wie am gewöhnlichsten ist) von der grossen Octave an, und ginge zur ungestrichenen; das Gegentheil ist aber auch nicht gar verboten. Wenige Noten werden alles deutlich machen. Wir nehmen also aus dem *b dur* Exempel §. 27. nur den 1sten und 16ten Tact, und wollen anzeigen, was für Veränderungen bloß durch Octaven zu machen.

wird in Exempeln gezeigt.

Disß alles wird mit dem Daumen und kleinem Finger genommen. Man thut wohl, sich mit solchen Octaven-Sprüngen bekant zu machen, damit man nicht nur lerne eine Octave treffen; sondern auch, wie hier N. 4. und 5. geschehen muß, den Daumen und kleinen Finger lerne fortsetzen. Bey laufenden Bässen werden dergleichen Gänge wol vorkommen.

In unserm Exempel §. 34. gehen wir Tact 4 und 9 in die höhere Octave, nemlich *Gg*; hingegen Tact 3, 5, 10, 14 und 21 fallen wir in die grosse Octave, nemlich *fF*, *cC*, *dD* etc. Disß Fallen in die grosse Octave ist sonderlich kurz vorm Schluß eines Satzes gebräuchlich, als hier Tact 5, 10, 14 und 21, und auch wann die letzte Note eines Satzes in der ungestrichenen Octave steht, so kan man eben diesen Ton auch in der grossen Octave nachschlagen, wie hier im dritten Tact bey *fF* geschehen.

§. 38. Ferner darf man auch im Bass den Terzien-Gang wol ausfüllen, als welches im Discant sehr gebräuchlich ist, daher denn auch schon Cap. X. §. 7. in der 4ten Anmerkung zweyerley Arten solches zu thun angegeben.

Wom Fallen in die grosse Octave.

Wom Ausfüllen eines Terzien-Ganges im Bass.

auf zweyerley
Art.

angezeigt worden. Dieses alles gehet nun auch mit guter Manier im Bass an: denn da kan ich nun die ausgelassene Note gleich an der ersten hängen; oder ich kan sie auch als einen Vorschlag zur folgenden Note machen, ie nachdem es die folgende Bass-Note am besten erlaubet. Da nun im Bass die erste Art, nemlich daß solche Note ohne Griff allein gehet, am gebräuchlichsten und leichtesten ist (vide Cap. X. §. 3. die 2te Anmerkung), so finden wir diese auch in unserm Exempel, Tact 1, 2 und 10 an *c*, und Tact 19 an *d* und *B*. Die andere Art aber, da eine solche Note als ein Vorschlag anzusehen ist, und wozu der Griff, der eigentlich zur folgenden Note gehöret, muß angeschlagen werden, kommt in unserm Exempel nicht vor. Im XVten Capitel §. 1. werden wir davon ein mehreres hören. Wer aber allhier, wenn 2 Achtel einen Terzien-Sprung ausmachen, die ausgelassene Note will mitmachen, der thut am besten, daß er zur tiefften Note einen Vorschlag erwählet, also, daß die erste Note ein Achtel bleibt, und aus dem Vorschlag und der letzten Note zwey Sechszehntheile macht, als Tact 2 bey *dB*, Tact 4 bey *ec*, und *BG*, Tact 6 bey *af* und *ec*, Tact 8 bey *cis A* (hier muß *H*, und nicht *B*, der Vorschlag zu *A* seyn) Tact 11 bey *fis d* (hier muß *e*, und nicht *es*, der Vorschlag zu *d* seyn) Tact 12 bey *es c*, Tact 20 bey *dB*, *dB* und *es c*. Der Nachschlag aber schicket sich bey solchen Terzien-Sprüngen am besten, wenn 2 solcher Sprünge entweder heraufwärts als Tact 1 bey *Baf*, und Tact 13 bey *c esg*, oder herunterwärts, als Tact 13 bey *g es c* vorkommen. Um alles noch deutlicher zu machen, so will die eben angeführte Stellen nach beyderley Arten aussetzen, und zwar erstlich den Terzien-Sprung, hernach den Durchgang oder Nachschlag, und zuletzt den Vorschlag dahinter setzen. Das letztere, der Vorschlag, schicket sich hier am besten.

Wo sich dazu
am besten der
Vorschlag,

oder der
Nachschlag
schicke,

durch Exem-
pel gezeigt.



Ein paar Stellen, wo der Nachschlag sich besser als der Vorschlag schicket, sind folgende:



Aus diesen Exempeln erhellet nun deutlich, was eigentlich eine durchgehende Note, und was ein Vorschlag sey, und daß die durchgehende Note die letzte um nichts verkürzet, sondern sie ein Achtel bleiben läßt; der Vorschlag aber macht das letzte Achtel zu 2 Sechsheiltheilen, da man denn bald zur folgenden Note zu gehen hat.

§. 39. Man gewöhne sich, den Vorschlag im Bass bey solchen Terzian-Sprüngen am rechten Orte anzubringen; er macht dem Gesange eine Anmuth, und ist dem Durchgange (ob er gleich fast immer von manchem statt des Vorschlags gebrauchet wird) weit vorzuziehen. Doch ist eben nicht nöthig, alle vorkommende Terzian-Sprünge mit durchgehenden Noten oder Vorschlägen auszufüllen; sondern es muß mit Verstand geschehen, damit die Veränderung, welche bey der Music so beliebt ist, hiedurch keinen Abbruch leide; gradatim herauf und herunter gehen, fallen und springen, wechselsweise, daraus bestehet ein wichtig Stück der Veränderung in der Music. Wolte ich nun alle ausgelassene Töne, bey Terzian-, Quarten- und Quinten-Sprüngen, immer mitmachen und durchgehen lassen; so würde nichts, als immer einerley Leier, herauskommen. Dahero man denn auch Tact 13 nicht nöthig hat, die Terzian-Sprünge von *es* in *g*, und von *g* in *es*, mit *f* auszufüllen, wie auch den 13ten Tact, den man lieber in seinen Sprüngen kan bleiben lassen (daß ich im vorigen *Sp*ho die durchgehende Note dazu gesetzt, ist nur geschehen, um zu zeigen, an welchen Stellen durchgehende Noten besser als Vorschläge sind) es möchte zu affectirt herauskommen. Zwang aber taugt nicht in der Music, diese Kunst liebet ein freyes und ein erlaubtes ungebundenes Wesen. Die höchste Kunst in derselben muß natürlich, leicht und ungezwungen herauskommen, oder der Zuhörer hat kein rechtcs Wohlgefallen daran. Genug von den Terzian-Sprüngen.

§. 40. Wir haben oben gesagt, daß der Bass auch wol aus den Griffen des Discants einen Ton nehmen, und ihn nachschlagen darf. Diß ist nun in unserm Exempel auch geschehen, nemlich wenn der Bass eine 6 oder 9 über sich hat; so wird die 6 nachgeschlagen. Als Tact 2 bey *d* B, da schläget der Bass die 6 zu *d*, nemlich *B*, nach; Tact 4 bey *e*, schläget der Bass die 6 zu *e*, nemlich *c*, nach, und bey *B* die Septe *G*.

Wiedeb. Gen. Bass.

11 a

Tact

Erinnerung.

Diese Ausfüllung der Terzian-Sprünge muß weislich geschehen.

Music ist voller Veränderung.

und leidet keinen Zwang.

Von den durchgehenden Noten bey dem Sexten-Griff.

Tact 6 wird bey *a* die 6 *f*, und bey *e* die 6 *c*, nachgeschlagen, und so auch im 8ten Tact bey *cis*, im 10ten bey *fi*, im 12ten bey *es*, und im 20sten Tact bey *d* und *es*. Es ist aber nicht immer nöthig, daß dieses Nachschlagen der Sexte unter sich geschehe, wie in den bemerkten Tacten vorgefallen; nein, es kan die Sexte auch in der Höhe genommen werden, wie hier im 12ten Tact bey *Hg* zu sehen ist.

item bey $\frac{3}{4}$.

§. 41. Beym Griff $\frac{3}{4}$ nimt der Bass zur Veränderung aus dem Griffe des Discants lieber die 4, als die 3, wie hier Tact 2 bey *c f*, Tact 9 bey *ad*, und Tact 12 bey *dg* geschehen ist. Im 16ten Tact stehet *c f*, da doch im ausgeschriebenen Griffe gar kein *f* zu finden ist, wie kan das angehen? Hierauf antworte: daß über *c*, statt der *et*, wohl hätte $\frac{3}{4}$ stehen können: daher hat denn der Bass auch nicht unrecht daran gethan, daß daß er hier die Quarte zu *c*, nemlich *f*, nachgeschlagen, eben wie Tact 20 bey *c F* geschehen, da *c* auch $\frac{3}{4}$ hätte haben können.

Vom Sprung
in die kleine
Septime.

§. 42. Im 6ten Tact ist ein Septimen-Sprung, nemlich von *c* nach *b*, angebracht. Diß ist nun auch erlaubt zu thun, wenn die folgende Note es so mit sich bringt. Wer es recht betrachtet, der wird hierin nicht viel ausserordentliches finden: denn wenn das *c* nur Eine Octave höher stünde; so wäre es ein ordentlicher Durchgang von *c* nach *a*.

Variation ei-
nes Octaven-
Falles.

§. 43. Was die Variation des Octaven-Falles Tact 5 und 21 betrifft; so ist diß sehr gewöhnlich, wenn der Satz zu Ende gehen will. Es hätte derothalben auch Tact 14 bey *g G* geschehen können, daß man aus diesen 2 Vierteln vier Achtel gemacht hätte, also: *g f g G*. Im 10ten Tact aber hätte es bey *d D* nicht gut angehen können: denn wenn hier der Bass *dcd D* gemacht hätte, da der Discant $\bar{a} \bar{c} \bar{b} \bar{a}$ hat; so würden in den beyden ersten Achteln, *dc*, Octaven mit dem Discant herausgekommen seyn. Dergleichen aber sind auch bey durchgehenden Noten zu vermeiden, damit statt einer Zierde kein vitium oder Fehler herauskomme. Im Tact 17 haben wir das *B* viermal in Achtel gesetzt. Diß ist nun wieder eine kleine Veränderung, dergleichen hie und da auch anzubringen ist; in Liedern findet man nun zwar dergleichen nicht viel, aber desto häufiger in andern Stücken, wie mehr als tausend Bässe bezeugen könnten. Siehe von solchen durchgehenden Noten im Bass auch Cap. X. §. 8. die 4te Anmerk. und im II. Abschn. Cap. V.

Octaven sind
auch bey
durchgehen-
den Noten zu
vermeiden.

Nutzen dieser
Lehre von den
durchgehen-
den Noten.

§. 44. Diß wäre nun genug von den durchgehenden Noten des Basses in unserm Exempel, und dienet zum Verweis dessen, was Cap. XII. §. 14. gesagt worden, nemlich: daß sich der Bass die Freyheit nehmen dürfe, aus dem Griffe der rechten Hand einen Ton zum Nachschlage zu erwählen. Wer nun ein vernünftiges Nachdenken bey dieser Materie gebraucht,

braucht, der wird, sonderlich wenn er erst ein wenig geübt ist, darin die Grund-Regeln finden: einen gewöhnlichen Bass zu variiren, und nach und nach einen laufenden Bass zu einer Melodie machen zu lernen. Nun ist es Zeit, einmal weiter zu gehen. Ich habe mich bey diesem General-Exempel mit Fleiß ein wenig lange aufgehalten, um einem Liebhaber das Nothwendigste vom General-Bass nach und nach bezubringen. Indessen wollen wir nun die noch restingende Ziffern auch bald lernen, und uns erstlich die kleine Septime bekannt machen.

CAPVT XIV.

Von der kleinen Septime.

§. 1. Nachdem wir nun die kleine 4 und die kleine 5 abgehandelt haben; so mag aniezo die kleine Septime folgen. Wenn man die kleine 4 und kleine 5, bloß um ihres Wohlklangs willen, zu Consonanzen machen wolte; so hätte die kleine 7 ein gleiches Recht, eine Consonanz zu heissen; denn sie klingt und harmoniret zur 5 und 3 gar lieblich, und hat gar nichts rauhes oder hartes an sich, so, daß sie sehr oft statt der Octave zur 5, 3 genommen werden kan, ja, es kan selbst die Octave manchmal dazu geschlagen werden, wie bald wird gezeigt werden. Die Septima maior, Quarta maior, Nona und Secunda hingegen, weichen viel weiter vom reinen Accord ab, ja, haben zu ihrem Ursprunge einen sehr mangelhaften, und, daß ich so rede, unreinen Accord, und können deswegen mit allem Recht Dissonanzen heissen.

§. 2. Es ist die Septima minor zu allen Tönen gar leicht zu finden, und ist leicht zu man wird aniezo auch wol nicht mehr lange nachdenken dürfen, um einzusehen, was Septima minor vor ein Ding sey. Wenn wir auf unserer Ton-Leiter pag. 17. von *a moll*, von der untersten bis zur 7ten Stufe gehen; so finden wir die Septimam minorem zu *a*, nemlich *g*: hingegen die Leiter der dur-Töne gibt uns zu *c* keine kleine, sondern eine grosse Septime, nemlich *b*, als welches *b* nur einen grossen halben Ton niedriger als die Octave *c* ist; die Septima minor aber ist einen ganzen Ton niedriger, als die Octave, denn *g*, die Septima minor zu *a*, ist einen ganzen Ton niedriger, als die Octave *a*.

§. 3. Wir wollen alle kleine Septimen hersehen:



A 2

Die

Alle Septimen in Noten ausgesetzt.

188 I. Abschn. Cap. XIV. Von der kleinen Septime. (§. 3. 4.)

Die Septima minor ist einen ganzen Ton tiefer, als die Octave.

Die ersten acht Septimen sind sehr gebräuchlich; die letztern sieben aber kommen seltener, bey Liedern wenig oder gar nicht vor. Man siehet also hieraus, daß die Septima minor einen Ton niedriger als die Octave ist; und ist leicht zu finden, wenn man nur siehet, wie der Ton heisset, welcher einen ganzen Ton niedriger lieget, als die Bass-Note, darüber die 7 steht. *E* die Septima minor zu *c* ist *b*: denn Einen Ton höher, wäre schon die Octave. Ich denke nicht, daß man anieho noch eine weiltäufigere Erklärung der Septime von mir verlangen wird. Man könnte wol noch sagen: sie bestünde aus einer reinen Quinte und einer kleinen Terzie, als: die Quinte zu *c* ist *g*, nun ist die Tertia minor von *g* das *b*, welches die kleine Septima zu *c* ist. Ich finde aber nicht nöthig, sie auf mehrerley Arten zu beschreiben. Genug, sie lieget einen grossen halben Ton höher, als die Sexta maior.

Ihre Neben-Ziffern

§. 4. Was nun ihre Neben-Ziffern betrifft, so gehöret ordentlicher Weise, nemlich wenn sie allein stehet, oder wenn die 8 gleich drauf folget, oder vorhergegangen, die 5 und 3 dazu. Stehet aber die 6 gleich hinter der 7, und zwar über derselben Note, als: 76; oder gehet die Note, worüber die 7 steht, im Bass einen Grad höher oder niedriger: so nimt man oft die 3 allein dazu. Ja, da auch wol die Octave zum Septimen-Griff kan genommen werden; so gibts hier ein wenig zu bemerken, damit ich zum Septimen-Griff die rechte Neben-Ziffer nehme. Wir wollen ein klein Exempel davon hersehen:

sind mancherley.

Zu Exempel
gesetzt.

Anmerkungen.

Im 2ten Tact über *d* stehet die 7 alleine, und hat 5, 3 bey sich: im 6ten Tact hat *d* nun auch eine 7 alleine über sich, allein die folgende Note gehet

het nur Einen Grad tiefer, deswegen hat man hier nun die 3 allein dazu genommen. Im 5ten Tact hat das letztere *g* 7 über sich. Man findet öfters, daß die 5 oder 3, wenn sie zum Septimen-Griff sollen genommen werden, unter die 7 verzeichnet stehet. Zu dieser 7 ist auch die Octave mitgenommen, und ist also ein viersimmiger Griff. Im ersten, zweyten und letzten Tact hat das *g* 87, wozu auch die Quinte gehöret; im dritten Tact hat *c* 7 8, und leidet die Quinte auch: allein, im 4ten Tact stehet über *d* 7 6 7, wozu nur die Terzie gehöret. Denn, wolte man zu diesem *d* und zu dem *d* des 6ten Tactes zur Septime die Quinte mitnehmen; so würde der Alt bey *dc* mit dem Bass in zweyen Quinten, *ag*, fortschreiten: dieses aber ist eben so wol ein Viciam, als wenn man zwey Octaven machte. Wenn nun 5 und 3 zur Septime kan genommen werden, so siehet man daraus, daß der Griff mit der kleinen Septime nur eine geringe Aenderung eines reinen Accordes ist: denn an statt, daß ein reiner Accord aus 8, 5, 3 bestehet; so ist hier statt der 8 nur die kleine 7 genommen. Wie denn auch, wie hier Tact 3, öfters gleich nach der 7, über eben derselben Note, die 8 nachschläget, da denn die 7 nichts anders als ein Vorschlag zur Octave gesehen ist. Oder die 7 schlägt nach der Octave als eine durchgehende Note.

Quinten-Viciam bey dem Septimen-Griff.

Wie der Septimen-Griff nur wenig vom Accord unterschieden.

§. 5. Vom leßtern, da die 7 nach der Octave angeschlagen wird, Exempel, da wollen wir zuerst ein kleines Exempel aus *f* dur hersehen, weil dergleichen nicht nur oft über der Note stehet, sondern auch, sonderlich in Liedern, bey der Cadence kan gemacht werden, wenns auch nicht drüber stehet, und alsdenn als ein Gang zur folgenden Note anzusehen ist, dadurch die Griffe oder Stimmen des Griffes einen bessern Gang bekommen.

Exempel, da die kleine Septima nach der Octave schläget.





Anmerkung. In diesem Fall ist nun die kleine Septime nichts anders, als eine durchgehende Note, aber auch eine solche durchgehende Note, die man zur Haupt-Note machen kan: denn ich kan in diesem Exempel allenthalben, wo 87 stehet, nur die Octave weglassen, und gleich den Septimen-Griff mit 5, 3 anschlagen; und dann wäre die Octave hier nur ein Vorschlag zur Septime: daraus siehet man nun die kleine Veränderung eines reinen Griffes und eines Septimen-Griffes. Er mag nun aber so lieblich klingen, wie er will; so muß doch die Resolution nachkommen, und zwar einen Ton unter sich, wie aus unserm Exempel klar zu sehen. Im letzten Tact stehet über $C \frac{3}{4}$ aber die 7 nicht, im Griff aber ist b nach der Octave c gesetzt. Diß kan nun bey allen Cadenzen geschehen, sie bestche aus 43, oder aus 43 (vide Cap. XI. §. 10. am Ende), denn da man hier Zeit hat, so gehöret die kleine 7 nach der 8 hier recht zu Hause: dahero gewöhne man sich, bey Liedern die kleine Septime immer nach der Octave nachzuschlagen, wenn im Schluß-Accord eines Sazes oder eines ganzen Liedes die Octave oben lieget. Schließet aber ein Satz in die Terzie, wie hier im 6ten Tact; so wird in die Septime gesprungen, denn die kleine Septime darf nicht immer vorherliegen, (wie §. 7. soll gesagt werden, und wovon im vorigen Capitel §. 42. nachzusehen).

Aus der 7 kan
erstlich wieder
eine 4 werden.

§. 6. Es kan aus der kleinen Septime auch eine Quarte zur folgenden Bass-Note werden; denn da die Quarte durch diese nachschlagende Septime präpariret worden, so kan sie auch bey dem folgenden Griff, als ein Vorschlag zur Terzie, zierlich liegen bleiben, wie aus diesem Exempel erhellet:



I. Abschn. Cap. XIV. Von der kleinen Septime. (§. 6. 7.) 191



Wenn einem Anfänger dieses Exempel ein wenig zu schwer wäre, wie es denn eben nicht ist, weil ja lauter bekante Ziffern darin vorkommen, so überschlage er es vorerst. Indessen übe er es, so wird es leicht werden; er brauche es zu seiner Speculation. In den beyden ersten Tacten bey *F* thut der Vnisonus besser, als wenn die rechte Hand drey Stimmen gehabt hätte. Der andere Abschnitt wird alles weiter ausführen.

§. 7. Ob nun gleich die kleine Septime nicht immer darf präpariret seyn, sondern sich eben wie die kleine Quinte (Cap. XII. §. 18.) bald als eine gebundene (syncopata), bald als eine ungebundene Septime seihen läßt; so muß sie doch nicht ohne regelmäßige Resolution bleiben, nemlich sie resolviret unter sich (Cap. XI. §. 8.), und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen. Denn diß ist eine Regel, die bey allen Dissonanzen gilt, nemlich, daß sie in eben der Stimme, darin sie gelegen, resolviren müssen. Indessen resolviren alle Dissonanzen nicht immer unter sich, sondern einige resolviren auch über sich, wie wir hernach von der grossen Quarte und grossen Septime hören werden. Allein, möchte man sagen, oft stehet ja nach der kleinen 7 gleich die 8, da wird denn doch die kleine 7 über sich resolviret; diß ist nun freylich an dem, doch, man wird alsdenn auch gemeinlich finden, daß die 8 nur als ein Uberschlag anzusehen, und eben nicht nothwendiger Weise, sondern nur als eine Manier da ist, denn die Resolution der 7 folget doch hernach richtig. Es resolviret sich also die kleine 7 ordentlicher Weise unter sich, Es resolviret das ist: der Ton, der die 7 im Griff ausgemacht, gehet einen ganzen die kleine 7 oder unter sich.

Von der Resolution der kleinen Septime.

Von der Resolution der Dissonanzen überhaupt.

Doch wird die
Resolution
zuweilen auf-
gehalten.

Exempel von
der Resolu-
tion der klei-
nen 7.

oder einen grossen halben Ton herunter, als zum Exempel; ist \bar{a} eine 7 im Griffe gewesen; so muß \bar{h} oder \bar{b} darauf folgen. Ist \bar{f} die 7 gewesen; so muß \bar{e} oder \bar{es} drauf folgen. Ist \bar{b} die 7 gewesen; so folgt \bar{a} oder \bar{as} drauf, und so weiter. Diß hat nun seine Richtigkeit, und stehet feste; indessen ist eben nicht nöthig, daß die Resolution gleich bey der folgenden Note sich einstelle: nein; der Bass kan vorherho allerhand Gänge und Veränderungen machen, und dadurch eine 3, 4, oder eine andere 7 einführen, ja, sich so lange aufhalten, wie er will: die Resolution der 7 muß doch folgen; aus \bar{e} muß \bar{h} , aus \bar{f} \bar{a} , und aus \bar{b} \bar{a} werden, wie aus folgendem Exempel zu sehen, welches aus g dur ist, und doch in seiner Vorzeichnung kein \bar{f} hat. Man findet es wol so; ich sage aber selber, daß es nicht recht ist. Es weicht dazu auch in f dur aus, ob schon f dur mit g dur gar nicht verwandt ist (vide Cap. XIII. §. 28. sqq.); allein, man muß wissen, daß man, sonderlich heut zu Tage, oft in viel entferntere Ton-Arten ausweicht. Indessen ist in diesem Exempel nur bloß auf die Uebung der kleinen Septime gesehen worden.

The musical score consists of 12 numbered examples, each showing a resolution of the minor 7th in G major. The examples are arranged in four groups of three, with the first group (1-4) and the third group (5-8) spanning two staves each. The second group (9-12) and the fourth group (13-16) also span two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings (1-5) and breath marks (x) are indicated throughout the score.



Falsche Stimmen = Verwechslung.



Die letztern beyden Exempel geben ein Paar Proben von falscher Stimmen-Verwechslung des 7ten Tactes. Man kan auch, wenn der Bass aus dem Septimen-Griff vor der Resolution erst einen Griff mit 3, oder 4 macht, den Septimen-Griff im Discant vierstimmig machen, da man denn nicht nöthig hat, denselben zu ändern, sondern ihn bis zur Resolution so vollstimmig zu behalten. Im 7ten Tact siehet man klar, wie durch die Verwechslung aus dem Septimen-Griff, der Griff 3 und 4 entstanden. Im eilften Tact bleibt nun zwar die 7 zu c, das 5, nicht liegen, es stellet sich aber doch im 12ten Tact das 5 wieder ein. Es hätte im eilften Tact auch wol bleiben können, das wäre eben so gut gewesen, wo nicht besser; ich wolte hier aber dem Liebhaber einen Vorschmack von der Ziffer 4 geben, von welchem Griff wir nun bald ausführlicher handeln werden. Er entsteht eben so wol aus dem Septimen-Griff, als 3 und 4, doch fällt eine kleine Stimmen-Verwechslung dabey vor, wenn der Griff dreystimmig ist: wolte ich aber in diesem 12ten Tact meinen Septimen-Griff zu c vierstimmig nehmen, und 5 im Daumen dazu nehmen, so könnte zu b alles liegen bleiben, und das vorige nur ohne Aenderung wieder angeschlagen werden. Aus den beyden letzten Exempeln der falschen Stimmen-Verwechslung siehet man, wie die Hände auf und nieder springen, und wie sie so herum vagiren. Diese unordentliche Verwegung der Hände ist nun verboten, obgleich motus contrarius darin ist: das heisset auch ein ungeschickter Gang oder vielmehr Sprung, wenn dadurch die regelmäßige Resolution einer Dissonanz verhindert wird.

Der Septimen-Griff klar in der rechten Hand zuweilen 4stimmig seyn.
Verwechslung der Stimmen ist hier offenbar.

Der Griff 4 wird angezeigt.

Warum in den beyden letzten Exempeln die Resolution der 7 falsch ist.

194 I. Abschn. Cap. XIV. Von der kleinen Septime. (§. 8. 9.)

Warum zu
7 6 nur die 3
gehört,

und wie hier
die 7 nur als
ein Vorschlag
zur 6 anzuse-
hen ist.

Bey 7 6 hat
eine Verdop-
pelung der 3
statt.

7 6 vor der
Schluß-Note
eines Satzes.

§. 8. Wir haben §. 4. gesagt, daß, wenn nach der 7 über eben demselben Ton eine 6 stünde, alsdenn nur allein die 3 dazu genommen würde. Dabey merken wir folgendes: Oft bleibet die Note stehen, worüber eine Dissonanz gestanden, und hat die Resolution gleich hinter sich, nemlich die 7 eine 6, die 4 eine 3, und die 9 eine 8. Daher sagt man: die 7 resolviret in Sextam, die Quarte in Tertiam, und die None in Octavam. Wann nun 7 6 über einer Note stehet, so ist solche 7 nicht anders als ein Vorschlag zur 6 anzusehen: und da in vielen Fällen, um keine Octaven zu machen, beym Sexten-Griff die Octave wegleiben muß, und man bey der Septe die 5 nicht eher nimt, als bis sie darüber stehet; so darf ich bey der 7, worauf die 6 folget, die 8 oder 5 nicht immer mitnehmen, sondern man nimt die mehreste Zeit nur bloß die 3 dazu. Wer die Quinte oder 8ve hiezu immer mitnehmen wolte, der müßte sich vor Quinten und Octaven schon recht wissen zu hüten. Ferner: wenn zwey oder mehr Septen-Griffe nach der Reihe kommen; so fället dabey die 5 und 8 gar weg; daherö wäre es auch wol nicht erlaubt, daß man, wenn 7 6 etlichemal nacheinander motu recto vorkommen, die 5 oder 8 dazu nehmen wolte. Es ist am sichersten, daß man zur 7, dahinter die 6 gleich folget, nur bloß die 3 nimt; die Verdoppelung der Terzie aber kan hier gar schön angehen, wenn in diesem Griff die Terzie oben lieget. Im andern Abschnitt wird mehr davon vorfallen.

§. 9. Bey Liedern findet man, sonderlich in moll-Tönen sehr oft, daß diese 7 6 eben vor der Schluß-Note eines Satzes hergehet, und also eine Art von Cadence, oder vielmehr ein Einschnitt, oder ein musicalisches Colon ist. Lieget nun in diesem Fall die 7 oben; so wird nur bloß die Terzie allein dazu genommen: lieget aber die Terzie oben; so kan sie verdoppelt werden. Wir wollen einige Exempel aus dem Hallischen Gesangbuch hersehen, erstlich da die 7, hernach da die 3 oben lieget. Die größere Zahl zeigt die Nummer, und die kleinere den Satz des Liedes an.

Exempel da-
von.

1277. 4.

I424. 4. I435. 3.

I438. 4. I471. 3.

I506. 4. I428. 4.

268. 7. I568. 2.

I451. 1.

196 I. Abschn. Cap. XIV. Von der kleinen Septime. (§. 9. 10.)

Ist in denen
moll-Tönen
sehr gebräuch-
lich.

Es folget oft
eine Sexta su-
perflua drauf.

Diese wenige Sätze mögen genug seyn. In den beyden letzten Sätzen lie-
get bey 76 die Terzie oben, deswegen hat man hier die 3 verdoppelt.
Sonsten sehen wir hieraus, wie dergleichen Cadence mit 76 am meisten in
moll-Tönen vorkommet, über der Septe minor desjenigen Tones, worin
der Satz schliesset, und daß alsdenn die Schluß = Note, welches die
Quinte des Tones ist, eine Terzie major über sich hat. Es klinget auch
in den moll-Tönen schön, wenn nach der 7 eine Sexta maior accidenta-
lis, oder vielmehr eine Sexta superflua folget, als N. 968. ist im 5ten
Satz eine solche Sexta superflua, als:

Exempel da-
von.

238. 2.

Figured bass line: 6 7 * 6 * 6 7 6 * 6 7 6 *

Exempel, da
die 7 als ein
Vorschlag zur
6 anzusehen.

§. 10. Es kommt aber 76 auch oft mitten im Satz vor, da es
denn einen rechten Vorschlag anzeigt, der zur folgenden Note gehö-
ret, als:

117. 3. 268. 2. 1483. 1.

Figured bass lines:
117. 3.: 7 6 6 9 *
268. 2.: 7 6 6
1483. 1.: 6 7 6 4 3



Hier hätte nun im ersten, dritten und vierten Satz auch der Nachschlag Anmerkungen stehen können: allein der Vorschlag zieret mehr, und wird heutiges Tages recht Mode, ob er gleich einem Anfänger ein wenig beschwerlicher ist, als der durchgehende Nachschlag (vide Cap. X. §. 7. die 4te Anmerk.). Im 2ten Satz ist die grosse 7 der Vorschlag zu \bar{a} . Im ersten Satz stehen die Ziffern unter den Bass-Noten, und so findet man es oft, wenn kein Raum zum Darüber setzen da ist, als hier gehen die Griffe der rechten Hand so tief, daß die Ziffern keinen Platz hatten. Es ist eine Kleinigkeit, die aber dennoch berühren wollen. Im 2ten Satz im 3ten Tact wird \bar{e} und f , und im 4ten Tact wird \bar{a} und d allein ohne Griff nachgeschlagen; deswegen die beyden Mittelsstimmen hier einen ganzen Tact haben; das andere ist bekannt.

§. 11. Wir finden die 7 nun nochmals also, daß nur die 3 dazu genommen werden. Nämlich wenn sie im Durchgang vorfällt, oder über eine durchgehende Note zu stehen kommt: Hier ist nun zwar noch nicht Zeit, vom Transitu oder Durchgang zu handeln, sondern das gehört eigentlich in 2ten Abschnitt. Durchgehende Noten werden sonst nicht bezziffert, jedoch findet man oft über einer solchen sonst durchgehenden Note eine 7, und diß gemeinlich, wenn beyde Hände zugleich herauf oder herunter gehen in Terzen, das ist, wenn verschiedene auf einander per gradus (stufenweise) folgende Noten der rechten Hand, gegen den Bass die Terzie ausmachen. Eine solche 7 hat keine Resolution nöthig, man nimt auch nur bloß die 3 dazu, denn wer die 5 oder 8 dazu nehmen wolte, dem würde es an Quinten und Octaven nicht fehlen. Wenn also die 7 über einer Note stehet, dessen vorige Note einen Ton höher oder tiefer gewesen, und wenn nach der Note, die die 7 über sich hat, der Ton einen Grad steigt oder fällt; so muß nur bloß die 3 zur 7 genommen werden. Die Exempel werden es deutlicher machen und der 2te Abschnitt.

Von der Septima im Durchgange, welche auch nur die 3 zu sich nimt.

Voran diese 7 im Durchgange zu erkennen.

198 I. Abschn. Cap. XIV. Von der kleinen Septime. (§. II.)

Einige Fremd-
pel heron.

II23. 1.

I327. 5. I444. 1.

929. 3.

I274. 5. I234. 4.

939. 5.

Die durchgehende Septime nun, ist im ersten Exempel im ersten, im andern aber im dritten Tact, und im dritten Exempel im 2ten Tact, und da, wo die 3 nur allein zur 7 genommen worden. Bey Num. 929. im 3ten Tact finden wir was fremdes, nemlich $\frac{3}{4}$, mit der Terzie oben dazu. Es stehet zwar an dieser Stelle im Hallischen Gesangbuch diese Ziffer 4 nicht unter der 7: weil sie aber an andern Stellen, als gleich im Anfang Num. 1. im 3ten und 7ten Tact, zu finden ist; so habe sie hier mit anbringen wollen. Bey der grossen Septima findet sich die 4 mit der 2 gemeinlich: weil aber die kleine 7 die 3 zur Neben-Ziffer hat, so ist die 4 eben so gewöhnlich dabey nicht, wenigstens findet man sie im Hallischen Gesangbuch eben nicht häufig, sie könnte aber wol noch an manchen Stellen ihre gute Dienste thun. Gemeinlich lieget bey diesem Griffe die 3 oben, und die 7 und 4 haben nicht allein im vorigen Griff gelegen, sondern bleiben im folgenden Griff auch liegen, wie in unserm Exempel zu sehen. Im Hallischen Gesang-Buch aber bleibet bey N. 1. die 7 nicht stehen, sondern gehet bey geandertem Bass in die Höhe, als:

N. 1.

Exempel davon.

etc.

etc.

Im 2ten Satz im andern Tact habe die 4 bey der 7 gelassen, weil sie lag, und doch auch liegen blieb.

§. 12. Wir wollen uns hierbey noch ein wenig aufhalten. N. 115. $\frac{7}{4}$ kan statt finden wir gleich über der dritten Bass-Note f die Ziffer $\frac{7}{4}$, da im Discant die 7 oben lieget, und da an dessen statt bloß auch hätte $\frac{3}{4}$ stehen können, als im Durchgange. Wir wollen diesen Satz, und noch einige andere, wo statt der $\frac{3}{4}$ auch $\frac{7}{4}$ stehen kan, hersehen, damit ein Liebhaber der Harmonie

200 I. Abschn. Cap. XIV. Von der kleinen Septime. (§. 12.)

monie lerne, solche Griffe in der rechten Hand (doch am rechten Orte) dreystimmig zu nehmen, und statt der Verdoppelung der Terzie die 4te zuweisen nehme.

Verschiedene
Exempel da-
von.

II5. 1. 1281. 1.

II34. 4. 1288. 2.

1274. 5.

Wie die 7
im Griff $\frac{7}{4}$

Es ist dieser Griff: $\frac{7}{4}$ von $\frac{6}{4}$ wenig unterschieden; es ist statt der 6 nur die 7 genommen worden, daherö könnte die 6 auch hier zum Nachschlag gebraucht

gebraucht werden, und umgekehrt, wo $\frac{6}{7}$ stehet, kan die kleine Septime, als ein Vorschlag zur 6, wenn sie nemlich im vorigen Griff gelegen, auch als ein Vorschlag vorher gehen: als im ersten Exempel aus *es dur* könnte bey'm Griff $\frac{7}{3}$ die 6te, im Griff $\frac{6}{7}$ nemlich \bar{a} im Discant nachschlagen; im andern Fact, wo über \bar{c} $\frac{6}{7}$ stehet, könnte das \bar{b} , als eine Septime zu \bar{c} vorhero wieder angeschlagen werden, und die \bar{c} schlägt nach. Daraus ist offenbar, daß die 7, wenn 4 oder 3 darunter stehet, nur als ein Vorschlag zur Sexta maior, wenn sie 3 bey sich hat, anzusehen ist. Wer nun den Griff $\frac{6}{7}$ recht kennet und immer weiß, wo in diesem Griffe die 6 sieget, der kan mit dem Griffe $\frac{7}{3}$ auch leicht fertig werden.

§. 13. Nun kommen wir zum Septimen-Griff, wo der Bass entweder eine Quarte steigt, oder eine Quinte fällt, und die 7 über sich hat, da denn weder 6 noch 8 nach der 7 stehet, sondern da die 7 alleine über einer Note stehet. Diß findet man nun in Liedern sehr oft, daher man da mit vor allen muß umgehen lernen; hier wird nun bald die 8 und 3, bald die 5 und 3 dazu genommen. Die 3 bleibet hier eine getreue Gefährtin der 7, allein die 8 oder die 5 muß öfters wegbleiben, und das wegen des Quinten- und Octaven-Verbots. Wie bey'm Sexten-Griff die verbotene Octaven zu vermeiden, davon ist Cap. IX. §. 18. Unterricht ertheilet worden, wie auch schon Cap. V. §. 4. davon gehandelt worden. Eben so wenig nun, wie mir erlaubt ist 2 Octaven nach einander in einer und eben derselben Stimme zu machen: eben so wenig dürfen sich auch 2 Quinten nach einander, in einer und eben derselben Stimme, hören lassen; das ist, die Mittelsstimme, welche einmal die Quinte zur Bass-Note gehabt, darf sie im folgenden Griff nicht zum 2ten mal wiederholen, denn alsdenn ginge sie, wie man sagt, mit dem Bass in Quinten fort. Weil nun hier bey'm Septimen-Griff bald die 5, bald die 8 kan genommen werden, so könnte man hier nicht allein verbotene Quinten, sondern auch gar verbotene Octaven machen, und zwar am allerersten, wenn der Bass und Discant eine gleiche Bewegung der Hände haben, da sie entweder mit einander zugleich herauf oder herunter gehen, welches der *morus rectus* ist; wenn *morus obliquus* da ist, da nemlich die rechte Hand stehen bleibet, und die linke einen Grad höher, so kommen die Quinten auch leicht; dahero sehe man wohl zu, daß man immer wisse, ob auch *morus contrarius* da ist, denn der ist am sichersten. Ein Paar Exempel werden solches am deutlichsten zeigen: wir wollen wieder gut und böse gegen einander setzen.

Der ordinäre Septimen-Griff, wie da die Neben-Ziffern bald 8, 3 bald 5, 3 sind.

Beym Septimen-Griff hat man sich für verbotenen Quinten und Octaven zu hüten. Wird erläutert.

Auf die Bewegung der Hände ist wohl Acht zu haben.

Exempel, gute
und böse, den
Septimen-
Griff betref-
fend.

Anzeige, wor-
in der Fehler
in den bösen
Exempeln
steckt, und wie
er zu verbef-
sern.

Das erste Exempel gehet in der Tenor-Stimme mit dem Baß in 2 Quinten bey a c . Im andern Exempel gehet der Alt mit dem Baß bey g a in 2 Octaven fort: darum sind nun diese beyde Exempel hier nicht recht. Im 3ten und 4ten Exempel sind die Fehler verbessert, da denn im 4ten Exempel die 4 zur 7 ist behalten worden, weil sie gelegen, und auch liegen bleibt. Das 5te und 6te Exempel taugt wieder nicht, denn da gehet im 5ten Exempel der Alt mit dem Baß in lauter Octaven fort: im 7ten ist es corrigiret. Im 6ten Exempel sind nun zwar weder Quinten noch Octaven: allein weil diese 7, die hier im Durchgange stehet, in derselben Stimme, darin sie gelegen, muß liegen bleiben; so ist auch dieses Exempel böse. Das 8te Exempel zeigt die Verbesserung. Bis hieher ist in allen Exempeln *motus rectus* gewesen. Nun folget auch ein Exempel in *motu obliquo*. Das 9te Exempel ist böse, denn der Alt gehet mit dem Baß bey g a in 2 Quinten zu $c d$ fort. Das 10te Exempel zeigt, wie hier die 5 bey Septimen auszulassen; und das 11te Exempel zeigt, wie man allhier besser die 3 dazu nehmen könne.

§. 14. Ein Anfänger handelt vorerst am sichersten, wenn er bey gradatim gehenden Noten zur 7, wenn nemlich die 3 oben lieget, die Quinte und Octave wegläset, und nur allein die 3 dazu nimt; lieget die 7 oben, so nehme er motu obliquo und motu recto auch nur die 3 allein dazu. Ist aber motus contrarius da, so nehme er, wenn die 3 oben lieget, zur 7 die 8. Lieget aber die 7 selbst oben, so kan die 5 dazu genommen werden. Diß ist sonderlich zu merken, wenn zwey oder mehr Septimen-Griffe auf einander per saltus (im Sprunge) folgen. Diß geschieht nun oft in Liedern; so wird er bey Untersuchung seiner Griffe finden, daß die 7 richtig resolviret worden, nemlich iederzeit in der Stimme, darin sie gelegen, wie solches in den Anmerkungen der bald folgenden Melodien-Exempeln wird gezeigt werden.

§. 15. Es ist nicht nöthig, daß unsere kleine 7 immer vorher liege. Von der ge-
Rein; es gibt eine gebundene und ungebundene Septime; die gebundene bundenen und
Septime, genant Septima syncopata, lieget vorher, und bleibet in dersel- ungebundenen
ben Stimme liegen, und resolviret auch darin; die ungebundene Septime Septime.
aber lieget zwar nicht im vorigen Griff vorher, allein sie resolviret doch in derselben Stimme.

§. 16. Was nun aber im Bass nach der Note, welche die 7 über sich hat, vor eine Note folgen muß, so haben wir schon aus §. 11. gesehen, daß die folgende Note entweder einen Ton höher oder tiefer gehen könne: §. 13. haben wir auch gezeigt, daß, wenn zwey oder mehrere Septimen-Griffe nach einander vorkommen, der Bass alsdenn entweder eine Quarte steigt, oder eine Quinte fällt. Wenn die Resolution der Septime geschehen ist, oder daß die 6 gleich nach der 7 gestanden, so hat man in der Folge der Noten nicht mehr auf den Septimen-Griff zu sehen, dann die 7 hat ihre Abfertigung schon bekommen, nemlich ihre Resolution. Wir merken hier nur noch einmal an, was §. 7 schon deutlich gemacht worden, daß nemlich die Resolution der Septime oft aufgehalten wird, und eine Zeitlang liegen bleibet, da denn der Bass seine Stimme mit den Tönen des Septimen-Griffes verwechselt, und $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$ oder $\frac{2}{1}$ einführet, oder auch die 4, also, daß eine Dissonanz die andere ablöset, und doch die Resolution aller dieser Dissonanzien endlich richtig erfolgt. Weil nun der Septimen-Griff in Liedern viel vorkommt, und uns nun die Haupt-Griffe, nemlich der Accord $\frac{6}{4}$, $\frac{65}{3}$, $\frac{56}{4}$, $\frac{43}{2}$, $\frac{43}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{78}{4}$, $\frac{87}{4}$, $\frac{76}{4}$, schon bekant geworden sind, so werden wir nicht viel nach Exempeln suchen dürfen, sondern, wer das bisher gelehrt wohl gefasset und geübet hat, der wird die meisten Lieder-Melodien schon spielen können; zur Probe mag einer folgende sechs Lieder nehmen, denen wir einige Anmerkungen beysügen wollen.

Allgemeine Regel für Anfänger, was man zur 7 für Neben-Ziffern zu nehmen, sonderlich, wenn zwey Septimen-Griffe folgen.

Gang des Basses nach dem Septimen-Griff.

Resolution der Septime wird aufgehalten.

Anzeige, welche Griffe nun schon abgehandelt sind.

CAPVT XV.

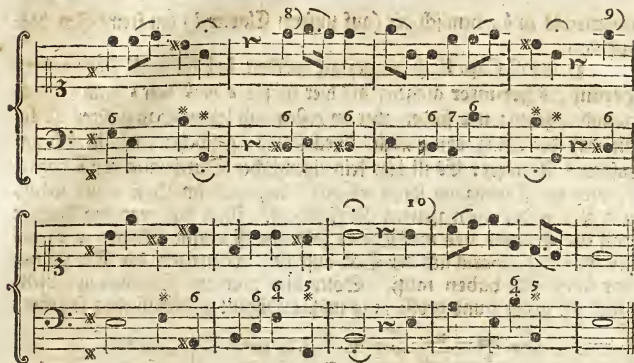
Sechs Lieder: Melodien mit Anmerkungen.

Das erste Lied
aus e moll.

S. 1. Das erste mag aus e moll seyn, weil wir aus diesem Tone noch kein Lied gehabt haben, es wird uns zu einigen Anmerkungen Gelegenheit geben.

N. 1. Das ist ein theures Wort, daß Jesus 2c. Num. 4.

The musical score is for the hymn "Das ist ein theures Wort, daß Jesus 2c." (That is a precious word, that Jesus 2c.). It is in E minor (one flat) and 3/4 time. The score is presented in four systems, each with a treble and a bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The score is marked with numbers 1 through 7 above the treble staff, indicating specific notes or phrases. The bass staff contains various musical notations including rests, notes, and accidentals. The overall style is that of an 18th-century printed musical manuscript.



Anmerkungen.

1) Dies ist eine ziemlich lange Melodie, und hat 10 Sätze. Weil wir hier bald diesen, bald jenen Satz anführen werden, so habe zu Anfang eines jeden Satzes eine Zahl gesetzt, um den angeführten Satz bald finden zu können. Die Melodie selbst geht ziemlich hoch, und hat eine Vndecimam in ambitu (nemlich einen Sprengel von elf Tönen, vide den ersten Theil II. Abschn. Cap. XVII. hin und wieder), sie geht von \bar{a} bis \bar{z} . Dergleichen Lieder sind aber nicht vor alle Hälse, und schicken sich nicht gut in einer grossen öffentlichen Gemeinde.

2) Die Ton-Art *e moll* hat zwar mit *g dur* gleiche Vorgeichnung (vide Cap. II. § 20.), weil sie aber seltener als *g dur* vorkommt, so bleibt sie einem Anfänger wol ein wenig fremder; das *dir*, welches darin vorkommt, verursacht ihm ein wenig Beschwerde. Es ist sonst eine liebliche Ton-Art. Was die Ausweichung dieses Liedes betrifft, so ist der 4te und 5te Satz in *g dur*, der 6te Satz schliesst in *d dur*, und im 7ten Satz ist *b moll*. Das *e moll* aber lässt sich doch nach *g dur* und *d dur* wieder hören, im 7ten und 8ten Satz. Dabey wir denn anmerken, daß es eben nicht nöthig ist, nicht eher wieder in die Anfangs-Ton-Art zu gehen, als am Ende des Stückes; nein, es kan ein Stück oder Lied in Eine oder mehrere Ton-Arten ausweichen, und darauf wieder in seine Haupt-Ton-Art kommen, und darnach aufs neue wieder in andere Ton-Arten ausweichen, und darauf endlich in seiner Haupt-Ton-Art schliessen. Der 9te Satz, der im *b moll* ist, wird einem Anfänger wegen des Semitonii

Anmerkungen.

1) Was die Zahlen zu Anfang eines Satzes bedeuten.

Die Melodie hat eine Vndecimam in ambitu.

2) *e moll*

schwerer als *g dur*.

Von der Ausweichung dieses Liedes.

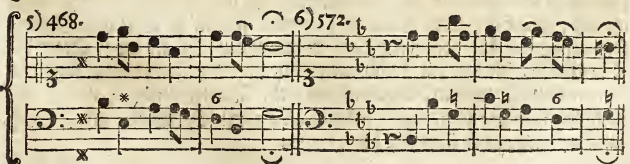
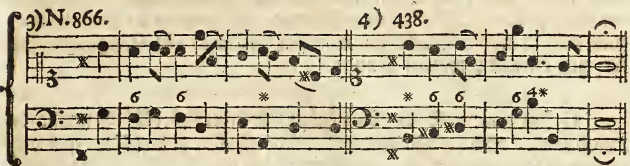
Erinnerung.

Dies ist auch die Ursache, warum beym Schlusse des 7ten und 8ten Satzes, bey *dis* *h* die durchgehende Note *dis* und nicht *e* seyn muß, denn von *dis* nach *e* wäre eine Secunda superflua.

4) Im 4, 6, 7 und 8ten Satz finden wir die Art von Vorschlägen, wovon Cap. XIII. §. 22. schon etwas erwähnt worden, wodurch die folgende Note vorher angeschlagen wird: hiedurch wird die Melodie fließender und zusammenhängender, als wenn man solche weglassen würde. Bey heruntergehenden Terzien-Sprüngen, als hier im dritten Satz bey *h* *g*, kan man das *a* nach dem Sexten-Griff zu *dis* durchgehen lassen, oder allein nachschlagen; oder man kan auch *a* zum Vorschlag zu *g* nehmen, da denn *a* *g* zwey Achtel werden, und zu *e* der Griff 43 käme (hiebey gedente man, was Cap. II. §. 7. und 9. von der kleinen Quarte gesagt worden). Nun ist auch noch eine dritte Art, manierlich mit Terzien-Sprüngen umzugehen: man schlägt nemlich aus dem gehabten Griff den Ton nach, welcher einen Grad niedriger ist, als die folgende Note der Ober-Stimme. Dergleichen Manier findet man nun im Hallischen Gesang-Buch auch viel; eine solche Veränderung nun macht eine Melodie sehr gefällig. Ich will einige Sätze zur Einsicht und Nachahmung hersetzen.

4) Terzien-Sprünge können auf dreyerley Art ausgefüllt oder ausgeziet werden.

Exempel vom Nachschlagen eines Tones aus dem eben gemachten Griff.





Anmerkun-
gen.

Im ersten Exempel kommt diese Manier zweymal vor: nach dem Griff zu *H* schläget die Ober-Stimme das *fs* nach (statt der durchgehenden Note *a* zwischen *h* und *z*) und nach dem Griff zu *A* wird die Quinte zu *A*, nemlich *e*, allein nachgeschlagen. Das dritte Exempel hat einen Quinten-Fall, da lassen sich nun die durchgehenden Noten nicht gut mitnehmen, der Vorschlag von unten zu *z*, und zwar an dem vorigen *d* gehängt, klinget hier gut. Im andern Tact dieses Exempels ist bey *a* *g* ein Durch- oder Hingang zu *fs*. Darauf folget zu *a* der Vorschlag von unten mit *as*. Es ist meinem Zweck entgegen, mich hier weitläufiger einzulassen, sondern es ist nur deswegen hauptsächlich von mir geschehen, damit einer wisse, daß er nicht nöthig habe, zu solcher Art Noten wieder einen Griff anzuschlagen, sondern diese Noten werden nur allein nachgeschlagen. Es dienet aber auch zum manierlichen zweystimrigen Spielen der Lieder, indem man dergleichen Art Noten bey den Melodien, wenn man sie schlechtweg ausgefetzt antrifft, selbst zur rechten Zeit weiß anzubringen; man spiele die Melodien des Hallischen Gesangbuchs fleißig, da findet man, sonderlich in den neuen Melodien, dergleichen Nachschläge auf allerley Art. Wer das neue Wernigerodische Choral-Buch besizet, wird auch in diesem Stücke bey manchen Melodien sein Vergnügen finden, und daraus profitiren können.

3) Vom Ueberschlag.

5) Im 3, 4, 7 und 8ten Satz haben wir einen Ueberschlag, nemlich da *a* nach *e* und *fs* nach *e* geschlagen wird. Dergleichen Ueberschläge sind nun zwar noch sehr gebräuchlich, und kommen bey den Hallischen Liedern auch oft vor; allein der Herr Bach gibt ihnen in seinem Tractat vom Clavier-spielen pag. 70. kein sonderlich Lob, er recommendiret an deren Statt die Vorschläge, die hier im 3 und 4ten Satz statt der Ueberschläge auch gut könnten gemacht werden, da denn das *e* ein Viertel bliebe, *a*, als der Ueberschlag fiele gar weg, und *h* bekäme an *e* einen Vorschlag, also, daß *g* im Bass alsdenn ⁴³ über sich hätte, also:

Besser ist der Vorschlag.



6) Im Bass kommen hier verschiedene Terzien-Gänge, da die durch-
gehende Note kan gemacht werden, als Satz 4, 5, 6 und 7. Im 2ten
Satz siehet im Hallischen Gesangbuch der Terzien-Sprung ge: ich habe
ihn aber hier durch einen Vorschlag angefüllt, also, daß hier nun g ein
Viertel geblieben, und *fi* e sind zwar Achtel geworden; diß habe gethan,
um Gelegenheit zu haben, dem Liebhaber eine so genante Wechsel-Note
zu zeigen, und mich ein wenig dabey aufzuhalten. Es wird zu diesem *fi*
nun gleich der Griff, der zu e eigentlich gehöret, angeschlagen. Wer
nun diesen Griff zu e, nemlich $\bar{a} \bar{e} \bar{a}$, zu *fi* lange halten wolte, denn wür-
de er hart genug klingen, allein das e, wozu der Accord eigentlich gehö-
ret, folget sein bald nach, und denn klinget alles wieder gut. Verglei-
chen Noten nun heissen cambirende oder Wechsel-Noten; wovon der
Herr Sorge im ersten Theil seines Vorgemachs Cap. 15. p. 49. folgen-
des erwähnt: „Die Lehre vom Haupt-Accord erfordert auch die Wissen-
schaft der so genannten cambirenden oder Wechsel-Noten, da man, um
den Sprung einer Terz zu erfüllen, eine Note sehet, die zwar nicht
consoniret, aber doch einer Melodie gar anständig ist, zu welcher
in der rechten Hand dasjenige muß geschlagen werden, was zu der
gleich drauf folgenden Note einen Haupt-Accord ausmacht. „ Und im
andern Theil pag. 87: „ Es kommen oft Wechsel-Noten vor (Note
cambiata), da die rechte Hand den Sexten-Accord vorausnehmen
muß. „ Wir wollen ein wenig zeigen, wie solche Wechsel-Note würde
beziffert werden müssen, welche, an statt ohne Griff durchzugehen, den
Griff der folgenden Note annimt, und da die folgende Note, wozu ei-
gentlich der Griff gehöret, durchgeheth, siehet man daraus, wie diese
Noten gewechselt haben, und deswegen Wechsel-Noten heissen. Wenn
man den Griff, der eigentlich dazzu angeschlagen wird, mit Ziffern wol-
te anzeigen, wie denn oft geschieht, da müßte nun über *fi* $\frac{7}{2}$, und über
H $\frac{5}{2}$ stehen; wolte man im 4ten Satz zwischen *a* *fi* das g zum Vorschlag
zu *fi* nehmen, so kämen wieder Wechsel-Noten heraus, und müßte als-
denn zu g geschlagen werden, was zu *fi* gehöret, nemlich $\bar{e} \bar{a} \bar{a}$, damit man
nun zu g diesen Griff gleich anschläge, so müßte $\frac{3}{2}$ drüber stehen. Weil
Wieder. Ten. Bass. nun

6) Terzien-
Gänge im
Bass, ausge-
füllt.

Von Wechsel-
Noten, oder
der Cambiate.

Es entstehen
fremde Zif-
fern, wann
solche Wech-
sel-Noten be-
ziffert werden.

Doppelte Art zu beziffern, da entweder die Wechsel-Note keine oder eine fremde Ziffer hat.

Exempel davon.

nun beydes zuweilen geschieht, nemlich daß man der Haupt-Note die Ziffer gibt, oder daß sie über dem Vorschlag stehet; so wollen wir diese 3 Sätze auch auf diese gedoppelte Art hersehen, der Discant bleibt einerley.

Was durch Rückungen zu verstehen.

Stark bezifferte Bässe machen den Anfängern bange.

Kaufmann hat viele Bässe bunt beziffert.

Man findet oft, daß man in diesem Fall dergleichen fremde Ziffern darüber schreibt: das läßt denn gewaltig bunt, und ein Anfänger denket, Wunder! was für schwere und unbekannte Griffe das seyn müssen. Hat er denn alles mit Mühe zusammengeführt, so siehet er, daß es nichts anders, als ein ihm bekannter Griff zur folgenden Note ist. Oft wird dergleichen noch wieder auf eine andere Art vorgetragen, nemlich durch Rückungen (wie man zu sagen pfleget) da eine Bass-Note gegen der Discant-Note zu früh von ihrer Stelle rückt, oder da der Discant gegen den Bass zu früh wegrückt, oder da beyde Stimmen in einer Folge rücken, und nicht recht zusammen kommen; dadurch werden dann oft, sonderlich wenn die durchgehenden Noten in den Mittelstimmen auch durch Ziffern bemerkt werden, die Bässe sehr mit allerlei Ziffern besät, die einem Anfänger bange machen solten. Im Kaufmannischen grossen Werke, betitult: *Harmonische Seelen-Lust*, findet man viele dergleichen Bässe, worüber man oft eine schwere Menge Ziffern erblicket, die auch eben nicht für Anfänger gehören: wer aber schon geübet ist, den kan dieses Werk und solche Art Bässe weiter bringen. Zur Probe wollen wir einige Sätze, worin Rückungen vorkommen, hersehen; im Buche selbst sind zwar die Griffe nicht ausgedruckt, ich will sie aber zur Einsicht drüber setzen.

N. 17. Ach Gott vom Himmel 2c.

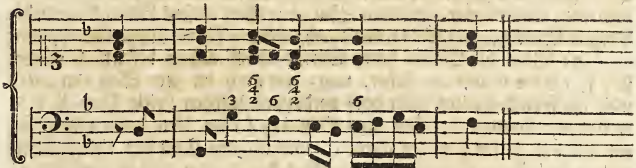
Einige Proben daraus.



N. 9. Helft mir Gottes Güte ꝛ.



Dritter Satz dieses Liedes.



N. 4. Ach Herr mich armen Sünder &c.



N. 34. Wir glauben all ic.



Wir wenden uns wieder zu unserer Melodie; sonst wären dergleichen Art Vässe leicht zu erläutern und zu zergliedern, wir dürfen uns aber an-
 ieho nicht länger dabey aufhalten. Im 9ten Satz unsers Liedes können die
 Terzien-Sprünge, bey *Hd* *fir*, mit durchgehenden Noten ausgefüllet werden.

7) Warum
 hier die 8 bey
 dem Sexten-
 Griff wegge-
 blieben.

7) Was die Octave bey'm Sexten-Griff allhier betrifft, so bleibet
 sie, so oft die 6 über *dis* stehet, weg; wie auch im 9ten Satz bey *Air*,
 weil ein fremd Kreuz nicht darf verdoppelt werden (vide Cap. X. §. 8.
 in der 3ten Anmerk.). Im 4ten Satz bey *b*, im 6ten bey'm ersten *fir*,
 im 7ten bey *g*, im 8ten bey *d* und *c*, und im 9ten Tact bey *d* muß allent-
 halben die Octave wegbleiben, welches der motus rectus verursacht,
 bloß im 8ten Satz bey *d* erlaubt motus obliquus es nicht. Im 3ten
 Tact, wo die Wechsel-Noten sind, folgen zwey Sexten-Griffe nachein-
 ander, nemlich über *A* und *H*, da die Octave bey *A* wegbleiben kan.
 Es kan aber die 6 verdoppelt werden im 3ten Satz bey *dis*; im 6ten Satz
 bey *fir*, im 7ten Satz bey *g*, und im 9ten Satz bey *d*. Man nimt aber
 zum Sexten-Griff bloß die Terzie im 4ten Satz bey *H*, im 8ten Satz bey
dis, und im 9ten Satz bey *dis* und *Air*.

8) Wie statt §
 die 7 stehen
 könte.

8) Weil § mit der 7 sehr verwandt, und ihr ganzer Unterscheid nur
 durch eine Verwechselung der Stimmen entsteht, so könte hier statt § in-
 mer die 7 genommen werden; es versteht sich aber von selbst, daß, wenn
 diese beyde Griffe solten verwechselt werden, alsdenn dieselbe Vass-Note
 nicht

nicht bliebe, sondern daß der Baß im 3 und 4ten Saß statt *fi*, *d*, im 5ten Saß statt *c*, *A* und im 6ten Saß statt *g*, *e* haben müßte. Und eben so könnte man auch im 2ten Saß, da *d* die 7 hat, *fi* mit *g*, oder *a* mit *f* nehmen. Ich zeige dieses nur an, um einen Liebhaber an dem, was Cap. XII. §. 7. 8. 16. gezeigt worden, wieder zu erinnern.

9) Eben also hätte hier auch der reine Accord mit dem Serten-Griff, und dieser mit jenem können verwechselt werden, weil die 6 doch aus der Verwechslung der Stimmen eines reinen Accords entsteht (vide Cap. XII. §. 11. 12.), als da hätte nun statt eines reinen Accordes der Serten-Griff stehen können im ersten und letzten Saß, wenn ich statt des andern *e*, das *g* im Baß genommen hätte, im 7ten Saß könnte man statt *H* *dis* mit der Serte nehmen, öfterer hätte man hier statt des reinen Accordes den Serten-Griff nicht nehmen können, oder es würden Discant und Baß gar zu oft Einen Ton gehabt haben. Hingewiederum hätte statt des Serten-Griffs hier auch ein reiner Accord stehen können, als im dritten Saß hätte statt *dis*, *H* mit der Terzie major stehen bleiben können, und eben daselbst hätte statt *e* mit der 6, auch ein reiner Accord zu *c* gelten können. Weiter hätte der reine Accord statt des Serten-Griffs stehen können, wenn man im 4ten Saß statt *bg*; im 6ten Saß statt *fi* *d*; im 8ten Saß statt *dis* *H*; und im 9ten Saß statt *Air* *Fi*, und statt *d* *H* genommen hätte. Dieses habe wiederum nur angeführet, um einem Liebhaber eine Anzeige zu thun, woher es komme, daß der Baß eines Liedes variiren kan, wie denn hier der 7te und 8te Saß im Discant einerley ist, der Baß aber im 8ten Saß geändert worden; sonstn spielt man freylich den Baß so, wie er zum Liede steht.

10) Im 4ten Saß haben wir im Baß hinter \bar{c} einen Punct, deswegen wird nun bey \bar{c} im Discant nochmals ein Griff zu \bar{c} angeschlagen; weil aber die linke Hand der rechten so nahe ist, so kan die rechte nur zwey Töne, nemlich \bar{c} anschlagen, das *b* im Baß aber schläget allein nach.

Im 5ten Saß ist *e* im Baß ein halber Tact, und der Discant hat zwey Viertel dazu, deswegen wird hier der Accord zu *e* zweymal angeschlagen, einmal mit der Quinte, hernach mit der Octave oben.

11) Wir finden hier auch 76 ein paarmal vor der Schluß-Note eines Saßes, nemlich im 2ten und 8ten Saß. Im 2ten Saß kan zur 7ptimen-Griff, nun die 5 wohl mit der 3 dazu genommen werden, weil doch der ganze Septimen-Griff schon vorhergelegen: man kan aber auch nur bloß die 3 dazu nehmen, da denn die rechte Hand sehr bequem einen Triller auf die nachschlagende 6 machen kan, der sich hier sehr schön schieket. Im 8ten Saß kan bey der 7 die Terzie \bar{c} verdoppelt werden.

9) Wie statt eines reinen Accordes ein Serten-Griff,

und statt des Serten-Griffs ein reiner Accord zu machen.

Eine Melodie kan vielerley Bässe haben.

10) Punct im Baß und andere Kleinigkeiten.

11) Vom 7ptimen-Griff.

214 I. Abschn. Cap. XV. Sechs Lieder (S. I. 2.)

12) 7 nach
der 8.

12) Weil nach der Octave, die sich vor der Schluß-Note hören läßt, die Septima minor gut kan nachgeschlagen werden, wie Cap. XIV. S. 5. gezeigt worden; so kan solches allhier auch geschehen, Satz 1, 5, 6, 9 und 10. Nun ist es Zeit, weiter zu schreiten.

Das andere
Lied aus
a moll.

S. 2. Jetzt wollen wir eine leichte Melodie nehmen, weil doch noch einige Septimen drin vorkommen.

N. 2. Jesu, als du erstlich kamest 2c. Num. 30.

The musical score is for a piece titled 'Jesu, als du erstlich kamest 2c. Num. 30.' It is written in 3/4 time and G major (one sharp). The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The music includes various intervals, including some marked with asterisks (*), and is numbered 1 through 8, indicating different measures or phrases. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Ammer=

Anmerkungen.

1) Diß ist nun eine leichte Melodie, und auch aus einer leichten Ton-Art, nemlich *a moll*. Der zweyte Satz kommt bald in *c dur*, worin der dritte Satz auch bleibet; der 4te und 5te Satz ist wieder *a moll*. Hier trifft also ein, was im vorigen Spoh in der 2ten Anmerkung gesagt worden, nemlich daß eine Melodie ihre vorige Haupt-Ton-Art wohl wieder nimt, und darnach wieder ausweicht. Der 6te Satz ist aus *e moll* (vide Cap. XIII. §. 30.). Der 7te Satz fängt in *a moll* an, kommt aber bald wieder in *c dur*, und schliesset auch darin; der letzte Satz ist erst *c dur*, und schliesset in *a moll*; weicht also dieses Lied aus in quintam moll und tertiam dur, vide Cap. XIII. §. 28. 29. 30. So lange nun eine Melodie *gis*, und so lange die Bass-Note *e* die Terzie major oder ein * über sich hat, so lange spielt oder moduliret man in *a moll*, denn *gis* ist das Semitonium unterwärts zu *a*; so wie *dis* das Semitonium unterwärts zu *e* ist, wie im 6ten Satz vorkommt. Im dritten Satz finden wir über *A* ein * unter der 7. Diß * zeigt Tertiam maiorem zu *A*, nemlich \bar{a} an; weil nun *cis* das Semitonium unterwärts zu *d* ist, so möchte man denken, es käme die Melodie in *d moll*; allein, weil sich das *cis* gleich bey *e*, wortüber die Sexta minor naturalis stehet, wieder verlieret, so ist diß nichts anders, als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung, die nur das einzige *d* angehet. Hievon beliebe man Cap. X. §. 4. die letzte Hälfte der ersten Anmerkung nachzusehen. Eben so ist es mit dem * über *d* im 5ten Satz bewandt, und gilt das *fs* nur dem einzigen *g*, und das * über *H* allein dem folgenden *e*. Sonst sehen wir hier im 4ten Satz auch, wie *a moll* durch *fs* *gis* hinauf gehet.

Anmerkungen.

1) Von der Ausweichung.

Kleine zierliche Neben-Ausweichung.

2) Wir haben Cap. X. §. 8. in der dritten Anmerkung die Regel gegeben: „Wenn eine Bass-Note ein fremdes * oder erhöhendes \sharp vor sich hat, so findet man darüber gemeinlich eine 6.“ Bey diesem Sexten=Griff nun wird die Octave nicht mitgenommen, sondern man verdoppelt alsdenn entweder die 6, oder 3, oder es wird auch nur bloß die 3 dazu genommen. Solches finden wir nun hier im 4ten Satz bey *fs* und *gis*, deswegen bleibt hier nun die Octave weg. Die Verdoppelung der 6 geschieht hier bey *gis*; bey *fs* wird nur die 6 und 3 einfach genommen, und Alt und Tenor haben den Vnisonum. Zweymal nach der Reihe geschieht die Verdoppelung nicht. Man sehe die angeführte Stelle im Xten Capitel noch einmal nach, denn diese Regel trifft sehr oft ein. Sonsten kan hier die 8 bey den übrigen Sexten=Griffen mitgenommen werden.

2) Ein fremd * oder erhöhend \sharp hat die 6.

3) Wir finden hier auch 65 und 56, wovon Cap. XIII. §. 13. nachzusehen. Im dritten Satz stehet über *d* 56, dahero wird erst zu *d* ein reiner

3) Von 65 und 56.

reiner Accord angeschlagen, welches die z anzeigt, und hernach schläget man die Sexte zu d , nemlich \bar{h} , allein statt der $5te$ a nach, und \bar{f} \bar{a} bleiben so lange liegen. Im ersten Satz stehet im Bass zweymal d nach einander in Viertel; hier wird nun die z nicht alleine nachgeschlagen, sondern es wird der ganze Accord zu d (welcher hier durch die z angezeigt wird), aufs neue wieder angeschlagen: wäre aber statt dieser beyden Viertel das d ein halber Tact, so schlug die Quinte zu d , nemlich \bar{a} , nach, und die im Sexten-Griff vorhandene gewesene andere Töne \bar{a} \bar{f} blieben liegen, und wären auch halbe Tacte. Wenn man aber auf einer Orgel oder Positiv spielt, so kan auch in diesem Fall, wenn der Bass zwey Viertel hat, \bar{a} \bar{f} liegen bleiben, weil auf einem Orgel-Werke die Töne so lange klingen, als man die Tasten niedergedrückt hält; mit einem Clavier oder ihm ähnlichen besäyteten Instrumente hat es eine andere Verwandsch, da verlieret sich der Ton nach dem Niederschlage bald, und ist deswegen bey langsamen Noten aufs neue anzuschlagen.

Vom Liegen-
lassen der
Töne.

4) Dis kan
auf einer Or-
gel oft gesche-
hen.

4) Es ist zu merken, daß man auf der Orgel mehr Bindungen machen, oder Töne, die aus dem vorigen Griff wieder zum folgenden Griffe gehören, liegen lassen kan, selbst bey langsamen Noten. Nun findet man oft, daß bald dieser, bald jener Ton der Mittelsstimmen zu dem folgenden Griff liegen bleiben, oder gebunden werden kan, dadurch denn das zusammenhangende singende Wesen der Orgel hervorgebracht wird. Denn von diesen Tönen ist hier die Rede nur, nicht aber vom Ton der obersten oder Discant-Stimme, denn derselbe wird so oft aufs neue angeschlagen, als er im Discant ausgeschrieben stehet; wie denn hier in den ersten 5 Sätzen Ein Ton öfters zweymal nach einander vorkommt. Es muß zwar auf einer Orgel nicht geduldet, aber auch nicht als auf einem Flügel (Clavicymbel) gespielt werden, sondern man muß wissen die Vorzüge dieses so vollkommenen Instruments auf eine geschickte Art zu gebrauchen und hören zu lassen. Ich liebe es nicht, wenn einer die Orgel gleich einem Clavicymbel bespielt, und darauf hacket, huet, reisset, schläget, stoßet, und immer abgebrochener Weise (staccato) darauf herum spielt, oder oft gar so tobet, daß einem Organisten, dem das Orgelwerk anvertrauet worden, und dessen Sorge dahin gehet, seine Orgel in gutem Stande zu erhalten, oft angst und bange genug werden kan bey dem Spielen solcher Leute, die die Structur der Orgel nicht kennen, und nur zur Ostentation oder Pralerey darauf spielen, als hätten sie, ich weiß nicht welch eine unverderbliche Maschine unter Händen. Weil das Choral-Spielen, der Organisten Haupt-Werk ist, und ihnen zu Dienst sonderlich der erste Abschnitt meines Werks auch abgefaßt worden, so werde am Ende desselben ein ihnen eigentlich angehöriges Capitel, von der Orgel

Orgelspielen
muß nicht wie
auf einem Flü-
gel geschehen.

Orgel

Orgel und deren Bespielung anhängen. Nun wieder zu unserer Melodie.

5) Wir finden hier im dritten, sonderlich aber im 4ten und 5ten 5) Vom Septimen-Griff, auch den Septimen-Griff. Im dritten Satz ist die 7 über *A* mit der Terzie major; hier kan nun die Quinte, weil die Septima oben sieget, dazu genommen werden, *modus contrarius* gibt alle Freyheit dazu. Im 4ten Satz haben wir den Septimen-Griff zweymal nach einander, nemlich über *b* und *e*; weil bey *b* das \bar{a} als eine Terzie zu *b*, oben sieget, so kan hier die Octave am besten dazu genommen werden. Wer hier die Quinte dazu nehmen wolte statt der Octave, der müßte *quintam perfectam* \bar{f} dazu nehmen, oder die Tenor-Stimme bekäme im folgenden Griff eine übergroße Secunde (*Secundam superfluum*) von \bar{f} nach \bar{g} ; man machte nun zwar keine verbotene Quinten, wenn man zum Septimen-Griff zu *b* die Quinte \bar{f} nehmen würde; allein es bekäme die Septima ihr Recht nicht, denn sie muß, wie gefaget, in derselben Stimme, worin sie gelegen, liegen bleiben, und auch darin unter sich resolviren; im vorigen Griff hatte der Tenor \bar{a} , als welches die 7 zu *b* ist, deswegen muß nun der Tenor das \bar{a} auch behalten, und im folgenden Griff einen Ton niedriger gehen; wer nun zu *b* die Quinte \bar{f} genommen hätte im Tenor, als der untersten Mittelfstimme, der hätte dem Alt die Septime zu *b*, nemlich \bar{a} , gegeben, und daran nicht recht gethan; denn obgleich die Resolution, die in \bar{g} geschieht, wieder in der Tenor-Stimme käme, so wäre es doch eine unrichtige Verwechselung der Stimmen, wofür sich ein Liebhaber des General-Basses, der sich gerne gründlich informiren will, hüten muß. Dahero schicket sich nun die Octave bey'm Septimen-Griff zu *b* am besten, denn alsdenn bleibt die Septima in der Stimme, darin sie gelegen, und resolviret auch darin. Wolte man aber in der Tenor-Stimme die Quinte \bar{f} nachschlagen, und \bar{a} aufheben, so wäre diß eben allhier nicht unrecht, sondern diß \bar{f} bekäme alsdenn die Gestalt einer durchgehenden Note, und thäte keinen Schaden, die Resolution geschähe doch wieder im Tenor. Bey'm Septimen-Griff zu *e*, mit der Terzie major, sieget die Septima oben, deswegen kan die Quinte \bar{a} dazu genommen werden.

und ihrer
Präparation
und Resolu-
tion.

6) Im 5ten Satz finden wir die 7 drey mal, sie könnte aber wol fünf- 6) Der Septi-
mal angebracht worden seyn; ich habe aber diesen Satz so gelassen, wie malen-Gang.
er im Hallischen Gesangbuch stehet. Diß ist nun der rechten Septimen
Gang, wie man ihn nennet, und wovon schon Cap. XIV. §. 13. Anzeig
geschehen ist; wir wollen uns hiebey noch ein wenig aufhalten. Es ist
gewiß, daß die Septima minor lieblicher klinget, als die Septima ma-
ior, daher sie auch bey den Griffen, wo die 7 öfters nach einander vor-
Wiedeb. Gen. Bass. E e kommt,

darunter mis-
schet sich oft die
Septima ma-
ior.

könnt, besser harmoniret, als die grosse Septima; indessen aber kan man ihrer doch so wenig bey einer Folge von Septimen-Griffen entza-then, als man bey der Folge vieler reinen Accorde die kleine Quinte entbehren kan (vide Cap. VIII. §. 12. 2te Anmerk. item Cap. XII. §. 2.). Es kan aber auch wohl diese Septimen-Folge aus lauter kleinen Septimen bestehen, und einem Gelegenheit geben, in eine andere Ton-Art zu kom-men, wovon hernach im 2ten Abschnitt noch etwas vorkommen wird.

7) Die Be-
schaffenheit
des Septi-
men-Ganges
im Bass.

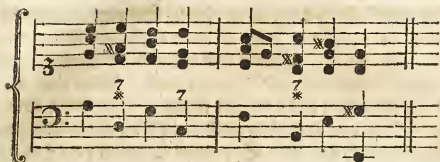
7) Wir haben eben gesagt, daß in diesem 7ten Satz wol 5 Septi-men-Griffe hätten stehen können, und alsdenn müßten *g* und *f* auch eine 7 über sich haben; wer das nun bey Spielung dieses und anderer derglei-chen Sätze thun wolte, der thäte nicht unrecht daran. Denn wenn der Bass eine Quarte steigt, und eine Quinte fällt, wie hier; so können zu solchen Bass-Noten entweder lauter reine Accorde kommen, oder man kan lauter Septimen-Griffe daraus machen. Hier finden wir eins ums andere, nach dem reinen Accord eine 7, und nach der 7 wieder einen rei-nen Accord. Weil nun hier im Septimen-Griff die 7 oben lieget, so kan die Quinte gar wohl dazu genommen werden. Es würde aber besser ge-wesen seyn, wenn im andern Tact unsers Satzes im Bass statt *f*, *fis* ge-
setzt wäre, weil alsdenn der Tenor keine Secundam superfluum bekäme, denn im Griff zu *f* hat der Tenor *c*, und im Septimen-Griff zu *H* be-
kümmt der Tenor *dis*, *c* *dis* aber ist eine Secunda superflua; hätte aber der Bass statt *f*, *fis* mit der Septima, so wäre dieser unrichtige Gang ver-mieden. Machte es einer so, wie es hier stehet, so würde zwar das Ge-
hör mancher Spieler, nichts unartiges drin gewahr werden; denn das
Gehör läßt sich leicht betriegen: indessen findet man bey der Untersuchung doch etwas verbotenes darin, ja, wolte man dem Tenoristen seine Stim-me nach den gemachten Griffen ausschreiben und zu singen geben, so wür-de er diesen ungeschickten Gang von *c* nach *dis* bald merken; denen Fingern
des General-Bassisten aber verursacht es eben keine Schwierigkeit, um
desto verführischer ist es nun. Die weiche Ton-Art, das *a moll*, hat hier-zu Anlaß gegeben, welches beydes *fis* und *f* haben kan, daher habe Cap. X.
§. 6. in der 7ten Anmerkung auch gesagt, daß die moll-Töne eher als
die dur-Töne zu ungeschickten Gängen verführen könnten (man erinnere
sich hiebey, was Cap. X. §. 6. in der 6ten Anmerkung zur Ermunterung
einem Anfänger geschrieben worden). Wer hier den reinen Accord zu *f*
behalten, und die Secundam superfluum in den Mittelstimmen vermei-
den will, der nehme hier zur 7 die 8 und 3, als welches oft geschieht, wenn
die 7 oben lieget, alsdenn wären die Griffe folgender gestalt:

Ungeschickter
Gang

fällt zwar nicht
allen ins Ge-
hör;

aber ist doch
zu vermeiden.

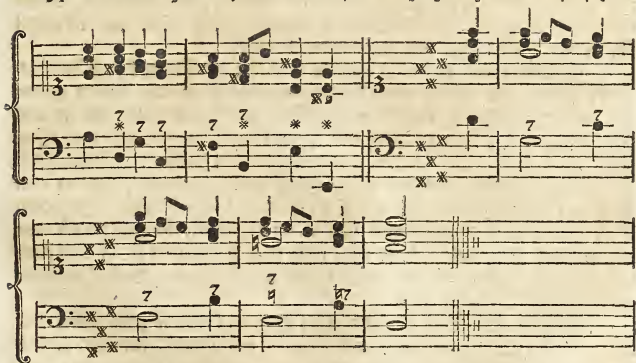
Die moll-
Töne verfüh-
ren leicht dazu.



Dies wäre nun die beste Art, diesen Satz zu spielen, der Alt hat hier zwar eine *Tertiam diminutam* (eine verkleinerte Tergie) nemlich *f* *dis*, welche allen Sängern auch nicht im Halse stecket; allein sie kommt doch oft vor, selbst in der Melodie, und zwar mit guter Wirkung (im Wernigeröder Choral-Buch kan man Proben davon sehen). Ueberhaupt muß die Octave zum Septimen-Griff in verschiedenen Fällen genommen werden, selbst alsdenn, wenn die 7 oben lieget (als wo sonst gemeinlich die Quinte dazu genommen wird) wie mit vielen Beyspielen könnte gezeigt werden; im 1ten Abschnitt werden wir solches auch weitsläufiger finden.

8) Weil dieser Satz uns den bekanten Septimen-Gang anzeigt, so wollen wir nicht allein denselben mit lauter Septimen, sondern auch noch einen andern aus der schönen Melodie im grossen Hallischen Gesangbuch (in der Edition in länglich Duodez findet sich eine andere Melodie) dazu genommen werden. N. 1342. Nun ruht doch alle Welt, und ist sein stille 2c. hersetzen:

8) Septimen-Gang in ein Paar Exempeln vorgestellt.



Im letzten Exempel ist der Septimen-Griff 6 mal nach einander, und lieget zuerst die 7, und dann die 3 oben, eins ums ander. Lieget die 7 oben, wie hier zu Anfang eines Tactes, so nimt man 5, 3 dazu; lieget aber die 3 oben, wie hier bey der letzten Note des Tactes, so nimt man 8, 3 dazu:

alsdenn bleibet nicht allein die 7 in derselben Stimme, worin sie gelegen, liegen; sondern sie resolviret auch in eben derselben Stimme, wie aus den Exempeln nachzusehen. Die Achtel im andern Exempel gehen allein, und machen weiter nichts als eine Manier aus. Man thut wohl, wenn man sich mit der Septime recht bekant machet; im andern Abschnitt wird es Gelegenheit geben, von derselben noch mehr Exempel anzuführen. Wir wollen zur Uebung noch ein klein Septimen-Exempel hersehen.

Septimen-
Exempel mit
Bindungen.



Hier ist allezeit eine gebundene Septima, wie aus dem Exempel zu sehen, sie hat also im vorigen Griff schon gelegen, die Resolution ist auch ganz richtig, als welches ein Liebhaber, der lehrbegierig ist, selbst untersuchen mag. Wer dieses Exempel zu seiner Uebung exerciret, der hat hier nicht nöthig, die Bindungen zu machen; man hüte sich aber, daß man solche aus einander fließende und auf einander folgende Septimen-Griffe nicht nur so ohne Bedacht hinspielet, sondern examinire alles sorgfältig, damit man einsehen lernet, wo die Septime iederzeit lieget, und was jedesmal für Neben-Ziffern dazu sind genommen worden.

Erinnerung.

9) Durchge-
hende Noten
im Discant
ohne Baß,

mit einer
Baß-Note
und Griff,
ohne Griff.

10) Morus
contrarius
erlaubt
Quinten und
Octaven.

9) Wir haben ferner in unserer Melodie im Discant auch durchgehende Noten, da nemlich zwey Noten auf einer Sylbe des Liedes gesungen werden, und wozu nur Eine Baß-Note geschlagen wird, als im 4ten Satz das \bar{a} nach \bar{e} , im 5ten Satz das \bar{h} nach \bar{a} , und im 7ten und 8ten Satz mehr dergleichen. Wir haben auch durchgehende Noten im Discant, dazu eine aparte Baß-Note mit einem Griff geschlagen wird, als im 3ten Satz zu f im Baß stehet der Griff g , da die 6 oben lieget. Im 6ten Satz stehen auch durchgehende Noten im Discant, die zwar auch eine aparte Baß-Note haben, dazu aber nicht nöthig ist, einen Griff aufs neue wieder anzuschlagen, als zu \bar{h} wird a , und zu \bar{f} wieder a , doch ohne einen aparten Griff, angeschlagen.

10) Im 8ten Satz finden wir im Baß zu f und d zwey reine Accorde, da die Quinte zweymal nach einander im Tenor, nemlich \bar{e} \bar{a} , und die Octave zweymal nach einander im Alt, nemlich \bar{f} \bar{a} , vorkommt, der morus contrarius aber, der hier vorkommt, entschuldiget und erlaubt hier dergleichen Quinten und Octaven; wie man denn dergleichen in Lieder-

Melo-

Melodien sehr oft findet, und werden auch verstattet, weil sie *motu contrario* stehen; denn wer hier zu *d* einen vollkommen 4stimmigen Griff macht, wie denn erlaubt ist, der wird eben hiedurch solche Quinten und Octaven hinlänglich bedecken, oder man könnte auch zu *d* im Accord die Octave weglassen, und die Terzie *f* verdoppeln, und zu *e* einen vierstimmigen reinen Accord anschlagen. Auf diese Weise sind Quinten und Octaven *motu contrario* erlaubt; eben wie, so gar *motu recto*, eine kleine Quinte auf eine vollkommene folgen darf; wovon hernach Cap. XVII. §. 14. etwas wird zu finden seyn. Wir gehen aber zum dritten Liede.

§. 3. Es stehet im grossen Hallischen Gesangbuch N. 87.

N. 3. So ist denn nun die Hütte aufgebauet ic.

Das dritte
Lied aus *f* dur.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clef). The key signature has one flat (F major), and the time signature is 3/4. The melody is characterized by frequent sixteenth-note passages and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above the notes. Ornaments, represented by asterisks (*), are placed above specific notes in the third system. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Anmerkun-
gen.

1) Auswei-
chung dieser
Melodie.

Anmerkungen.

1) Diese Melodie ist aus *f dur*; die Neben-Töne, darin sie austweicht, sind *c dur* und *d moll*. Der 2te Satz weicht ins *c dur*, welches an dem \sharp vor \bar{c} zu erkennen. Der 3te Satz ist aus *d moll*, welches am \bar{c} zu ersehen. Gleich die erste Note dieses Satzes, nemlich *A*, hat ein \ast , welches die Terzie major andeutet, über sich, welches \bar{c} das Semitonium unterwärts zu *d* ist, fängt derothalben dieser Satz gleich in *d moll* an, und schliesset auch darin. Der 4te Satz ist wieder in *c dur*, und darauf kommen die beyden letzten Sätze wieder in die Haupt-Ton-Art, nemlich in *f dur*; weicht also dieses Lied nur in Quintam *c dur* und in Sextam *d moll* aus.

2) Vom
Sexten-Griff.

2) Die darin vorkommende Ziffern werden demjenigen, der bis hier her rechten Gebrauch von meinem Buche gemacht hat, nicht mehr unbekant seyn können. Nur viermal darf ich hier zum Sexten-Griff die Octave mitnehmen, nemlich im 1ten Satz zu *e*, im dritten Satz zu *f*, im 4ten Satz zu *e*, und endlich im letzten Satz zu dem ersten *a*; sonst muß hier allenthalben die 8 wegb bleiben, wegen des *motus recti* und wegen des fremden erhöhenden *Be quadrats* (\sharp). Es fällt hier der *motus rectus* oft vor, und zwar nur daß zwey Noten mit einander herauf oder herunter gehen, worauf denn, wie Cap XIII. §. 15. und 16. erinnert worden, wohl Acht zu geben ist; als, hier ist *motus rectus* im 1ten Satz bey *Hc*, da der Discant Terzienweise in $\bar{a} \bar{c}$ gehet, eben dieser Gang ist auch im 4ten Satz. Im 5ten und 6ten Satz hat der Bass *ba*, und der Discant $\bar{a} \bar{c}$, hier ist nun wieder *motus rectus*. Im dritten Satz bleibt diese gleiche Bewegung der Hände (*motus rectus*) in drey Noten, da hat der Bass *efg*, und der Discant $\bar{a} \bar{c} \bar{e}$. Diß sind nun drey Sexten nach der Reihe, wo die Octave wegb bleiben müßte; weil aber zu *e*, der Sexten-Griff, die 4 und 3 bey sich führet, und also keine Octave gehabt, so kan der folgende Sexten-Griff zu *f*, die Octave haben, bey *g* aber muß die 8 wegb bleiben. Im ersten Satz hat der Bass *abab*, und der Discant gehet mit demselben Terzienweise, denn er hat $\bar{c} \bar{a} \bar{c} \bar{a}$. Deswegen muß bey dem Sexten-Griff zu *a*, die Octave wegb bleiben.

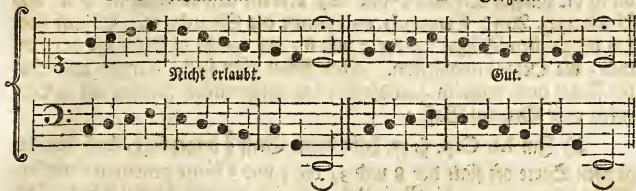
3) In 2stim-
migen Spi-
len ist *motus*
rectus Ter-
zien- und Sex-
tenweise er-
laubt, aber
nicht Quinten-
weise.

3) Hiebey wollen wir anmerken, daß der *motus rectus* oft vorkommt in Terzien- und Sexten-Gängen, oder daß der Discant wohl mit dem Bass in vielen auf einander folgenden Terzien und Sexten fortgehen kan, welches mit den beyden vollkommenen Consonanzen, mit der Quinte und Octave, nicht angehen kan. Ey! warum denn nicht? möchte jemand fragen. Antwort: man lasse einmal das Gehör allein Richter seyn, und höre wie einförmig, arm und schlecht es klinget, wenn man in Quinten herauf

herauf und herunter gehet, und wie munter und lieblich es dagegen lautet, Terzien- und Sexten-weise zu gehen. Man probire folgende drey Exempel:

N. 1. Quinten.

N. 2. Terzien.



N. 3. Sexten.



N. 1. gehet in lauter vollkommenen Quinten fort, dergleichen Gang wäre Erinnerung de einem bald verdriessen, ist daher auch aufs höchste verboten. N. 2. hiebey. gehet in lauter Terzien, und N. 3. in Sexten *motu recto* fort; das ist erlaubt, und klinget auch lieblich. Indessen könnte man einem den Terzien- und Sexten-Gang auch unendlich genug machen, wenn man nemlich vier, fünf oder mehr grosse Terzien oder Sexten nach einander spielen wolte, z. E. wenn man hier im Discant statt *f* *fs*, statt *g* *gis*, und statt *a* *dis* machen würde, das wären denn lauter grosse Terzien, das klinget nun noch erbärmlicher, als der Quinten-Gang. Eben so elend klinget es, wenn ich lauter kleine Terzien daraus machen wolte, und statt *e* *es*, und statt *a* *as* nehmen; das wären lauter kleine Terzien, und wäre in solchem Spielen gar keine Ton-Art. Es hat mit den Sexten, weil sie umgekehrte Terzien sind, eben die Verwandniß: man probire es, und nehme statt *e* nur *es*, so kommen lauter grosse Sexten heraus; oder man nehme statt *fa* *b*, und statt *e* *es*, so wären es lauter kleine Sexten: das würde denn jämmerlich genug klingen. Wenn aber eine Terzien- und Sexten-Folge lieblich seyn soll, so muß die Ton-Art wohl in Acht genommen werden, dadurch denn die Terzie oder Sexte bald groß, bald klein wird. Diese Abwechselung nun mit groß und klein, so wie es jedesmal die Scala meiner

ner Ton-Art gibt, macht den Terzien- und Sexten-Gang erlaubt und wohlklingend. Im Hallischen Gesangbuch findet man verschiedene Melodien, die zuweilen mit Terzien oder Sexten motu recto fortgehen, als da ist die hübsche Melodie Num. 269. *Meine Liebe lebet noch* 2c. und Num. 1323. *Auf! Triumph, es kommt die Stunde* 2c. Es muß aber bey dergleichen Bässen bey der 7 und 6, als welche alsdenn oft vorkommen, die Octave weglassen. Man findet aber solche Terzien- und Sexten-Folge doch mehr in Handsachen bey geschwinden Noten, als in Choralen oder General-Baß.

4) Vom Griff
 $\frac{6}{4}$.

4) Im XI. Cap. §. 17. habe beytm Griff $\frac{6}{4}$ angezeigt, daß bey der grossen Sexte oft statt der 8 und 3, die 4 und 3 könnte genommen werden, selbst alsdenn, wenn die Baß-Note nur eine 6 allein über sich hat. Dieses habe hier im 3ten Satz bey *e* gethan, allwo im Hallischen Gesang-Buch nur die 8 allein stehet. Sonsten habe diesen Griff im 4ten und 6ten Satz auch angebracht, um einem Liebhaber Gelegenheit zu geben, ihn zu üben. Die Sexte ist hier allezeit groß, und der Ton im Baß, worüber sie sich befindet, ist gemeinlich ein Ton höher als der Ton, daraus der Satz ist. Z. E. der dritte Satz ist aus *d moll*, hier stehet nun über *e* der Griff $\frac{6}{4}$, weil *e* ein Ton höher als *d*, und folglich die Secunde zu *d* ist, als aus welcher Ton-Art, nemlich *d moll*, der ganze Satz ist; daher gibt man nun folgende Regel, die zwar erst in 2ten Abschnitt gehöret, allein die doch leicht zu fassen und beytm Choral-Spielen auch oft angewendet werden kan, nemlich: Die Secunde des Tons (durch Ton, wird hier derjenige Ton verstanden, daraus ein Lied oder Satz eines Liedes oder ander musikalisches Stück ist) hat die Sexte major über sich, wozu man gerne die Quarte und Terzie nimt. In dur-Tönen ist die Sexta maior, naturalis, in moll-Tönen accidentalis. Weiter, der 4te Satz ist in *c dur*, welches $\frac{6}{4}$ über sich hat, ist abermals die Secunde des Tons (nemlich *d* ist eine Secunde zu *c*) und nimt deswegen diesen Griff gerne an. Der 6te Satz ist *f dur*, die Secunde nun zu *f* ist *g*, deswegen hat nun *g*, als die Secunde des Tons (*f*) den Griff $\frac{6}{4}$ über sich. Diß ist nun auch eine Sexta maior, aber eine Sexta maior naturalis, wie wir eben gesagt haben, daß sie in den dur-Tönen natürlich ist; die andern beyden grossen Sexten im 3ten und 4ten Satz waren accidentales (zufällige), sie kamen vor, nicht in der Haupt-Ton-Art *f dur*, sondern in einer Neben-Ton-Art, darin *f dur* gerne auszuweichen pfeget. Wer dieses in Acht nimt und verstanden hat, daß die Secunde des Tons, daraus ein Lied oder Satz ist, immer die Sexte major über sich hat, die Ton-

Hat seinen
 Sitz über der
 Secunde des
 Tones.

Art mag dur oder moll seyn (von den wenigen Exceptionen oder Ausnahmen ist hier noch nicht nöthig zu reden); der kan diesen Griff $\frac{3}{4}$ öfters anbringen, wenn auch nur, wie man gemeinlich findet, eine 6, 8 oder 12 darüber stehet. Das heisset nun: die *Secunda modi* hat *Sextam maiorem* mit 4 und 3 über sich. Uebrigens lieget hier in unserer Melodie immer die 6 oben, und 4 und 3 neben einander. Die drey kleinen Striche, die im 2ten Sage über dem andern e stehen, zeigen an, daß der vorhergegangene Griff noch einmal soll angeschlagen werden. Im ersten Theil des Clav. Spiel. IV. Abschn. Cap. XIV. §. 12. heisset es: „Man findet über einer Bass-Note zuweilen kleine Striche — —, dieses zeiget an, daß dieselbe Ziffer auch über der folgenden Note gelten soll; stehen 2 oder 3 Striche über einander, als = —, so zeiget dieses an, daß die 2 oder 3 vorhergegangene Ziffern, auch noch zu der Note gelten sollen, darüber solche Striche stehen.“ Ordentlich muß alsdenn die Bass-Note auch stehen bleiben. Im neuen Bernigeröder Choral-Buch aber hat man sich dieses kleinen Strichs auch noch bedienet, um den Griff $\frac{4}{2}$ anzudeuten, so oft er nemlich im Durchgange (vide Cap. XVI. §. 8.) vorfällt; da der kleine Strich denn keine Anzeige einer stehen bleibenden Ziffer, sondern eines zu wiederholenden vorhergegangenen Griffs der rechten Hand anzeigt, wie denn auch immer geschieht, wenn der Griff $\frac{4}{2}$ als im Durchgange stehet. Denen Liebhabern dieses Choral-Buchs dienet dieses zur Nachricht. Man sehe in bemeldetem Choral-Buch p. 225. lin. 2. Tact 4. item p. 216. lin. 2. Tact 2c. Wenn ferner über einer stehenden Note zwey bis drey Ziffern stehen, wovon im folgenden Griff eine oder zweye sollen unverändert stehen bleiben; so wird solches auch durch eben dergleichen Strich nach der Ziffer, die stehen bleiben soll, angezeigt, als: $\frac{7}{6}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{4}{3}$. Zuweilen wird dieses Strichlein auch statt eines Bogens bey einer durchzugehenden Note gefunden.

Von den kleinen Strichen über einer Bass-Note.

5) Die Septimam finden wir hier auch viermal. Im ersten Sage stehen alle Neben-Ziffern der Septime, nemlich 5 und 3, ausgeschrieben. Was bedeutet das? es ist ja bekant, daß zur Septime, wenn sie oben lieget, die 5 und 3 ordentlich kan genommen werden. Antwort: Es ist zwar eben so höchstnötig nicht gewesen; allein, wenn im Bass Ein Ton mehr als einmal vorkömmt, oder daß die rechte Hand zu Einer Bass-Note mehr als Einerley Griff anschlagen soll; so wird manche Ziffer geschrieben, die man sonst nicht drüber schreibet, als z. E. wenn zu einem Ton ein reiner Accord seyn soll, so stehet ordentlicher Weise keine Ziffer drüber, und doch wird man oft $\frac{3}{2}$, $\frac{8}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{4}$, * über einer Note finden, wodurch weiter nichts, als ein reiner Accord angezeigt wird. Hat

5) Warum die Neben-Ziffern zu einer Dissonanz oft ausgeschrieben werden.

Wenn und wie ein reiner Accord oft durch Ziffern angedeutet wird.

Wiedeb. Gen. Bass.

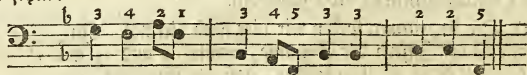
§ f

nun

nun eine Note $\frac{1}{2}$ gehabt, so hat entweder die folgende Note, welche aber eben wie die vorhergegangene Note heisset, oder dieselbe Note selbst $\frac{1}{2}$ über oder hinter sich. Das heisset nun so viel: aus der 6 soll eine 5, und aus der 4 eine 3 werden, darum stehen die Ziffern auch also neben einander: $\frac{5}{4}$, wie hier im 2ten, 4ten und 6ten Satz zu sehen. Es wäre also nicht übel gethan gewesen, wenn hier im ersten Satz über $\frac{1}{2}$ erst die 8 gestanden, und dann gleich die 7 daneben, also: $\frac{8}{7}$. Denn dieses zeigt deutlich an, daß aus der 8 eine 7, aus der 6 die 5, und aus der 4 eine 3 werden soll, es ist aber nicht viel gebräuchlich beym Griff $\frac{1}{2}$ die 8 zu schreiben; hieraus sehen wir, daß die letzte Ziffer die Resolution der vorhergegangenen Dissonanz anzeigt: denn obgleich hier nach der 8, welche keine Resolution bedarf, eine 7, und also eine Dissonanz (die im folgenden Griff unter sich resolviret) ist; so stehet sie hier doch nur statt der Octave, wie wir Cap. XIV. §. 5. angezeigt haben. Wenn nun $\frac{7}{6}$ stehet, so zeigt die 6 nur die Resolution der 7 an; hätte nun die 7 Neben-Ziffern bey sich, die auch Dissonanzen wären, so müßte hinter ieder Dissonanz die Resolution ausgeschriben stehen, als: $\frac{7}{6}\frac{8}{7}$, hier wird aus 7 eine 8, aus der 4 eine 5, und aus der 2 eine 3. $\frac{4}{3}$ zeigt, daß die 9 sich in 8, und 4 in 3 resolviren soll. Diß wäre nun Ziffer nach Ziffer; zuweilen findet man auch, daß nach zwey Ziffern nur Eine Ziffer folget, als: $\frac{4}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{8}{7}$ u. diß zeigt nun an, daß die Ziffer, welche keine Zahl hinter sich hat, liegen bleiben soll, und nicht darf verändert werden. Diß habe allhier anzeigen wollen. Ein mehreres davon siehe Cap. XVII. von den Signaturen.

6) Fingerse-
zung.

6) Weil ich hoffe, daß man aus dem vorigen den Septimen Griff schon wird kennen gelernt haben, so will mich dabey nicht länger aufhalten. Im 6ten Satz ist im Bass die Application oder Fingersezung ein wenig incommode, deswegen nun will diesen Satz mit der Fingersezung hieher setzen:



Wer hier beym 2ten f den Daumen nicht untersekte, der würde das B mit der Folge schwerlich treffen. Es ist diese Melodie, wegen der vielen Vorschläge (oder besser Nachschläge, weil sie nach dem Griff geschlagen werden), die darin vorkommen, Cap. XIII. §. 22. angeführet werden, und wovon dieses Capitel §. 1. in der 4ten Anmerkung nachzusehen. Den Nachschlag haben wir hier im 2ten, 4ten und 6ten Satz.

7) Punct al.
lein im Bass.

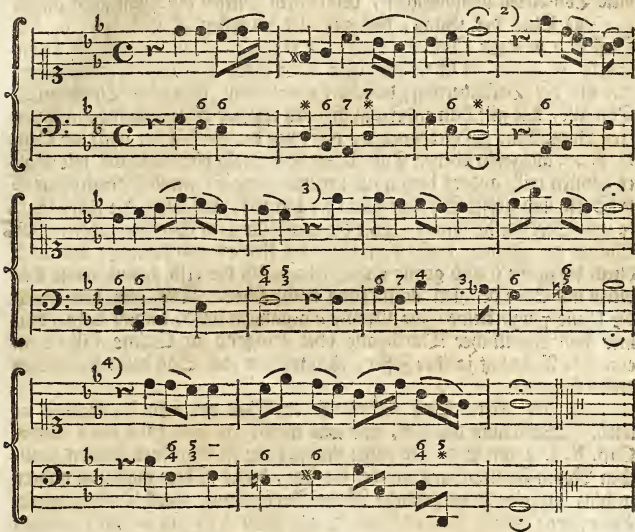
7) Im 2ten Satz finden wir hinter g ein Punct, diß lehret nun, daß das vorhergegangene g noch um ein Achtel soll verlängert werden, und

und daß die rechte Hand noch einmal einen Griff zu *g*, da die Terzie major *b* oben lieget, anschlagen soll, darauf denn *f* im Bass allein nachgeheth. Und hiemit gehen wir zum 4ten Liede.

§. 4. Diß mag eine kleine Melodie aus *g moll* seyn.

N. 4. O heilige Dreyeinigkeit 2c. N. 45r.

Das vierte
Lied aus
g moll.



Anmerkungen.

1) Diese kurze Melodie von 4 Sätzen weicht im 2 und 3ten Satz *g moll*, welches am *fr* zu erkennen, daß aber der andere und dritte Satz aus *b dur* sind, siehet man an keinem fremden * oder \sharp , sondern an dem *f* (womit *g moll* nur im Heruntergehen, wie der erste Satz zeigt, zu thun hat), denn das Semitonium unterwärts zu *b* ist naturalis, nemlich *a*. Cap. II §. 20. haben wir gezeigt, wie immer eine harte und eine weiche Ton-Art einerley Vorzeichnung haben, als hier *g moll* und *b dur*; daher erblicket man nun allhier in *b dur* kein fremdes *, \flat , oder \sharp . Es könnte aber nach Cap. XIII. §. 28. 29. 30. *g moll* ausweichen in *f* 2 *b dur*,
gen.
1) Auswei-
chung.

b dur, *c moll*, *d moll*, *es dur* und *f dur*, aber nicht in *a moll*, wie aus dem angeführten Capitel, worin von der Ausweichung der *dur*- und *moll*-Töne geredet worden, zu ersehen. Es weicht aber unsere Melodie nur bloß in *b dur* aus, zum Beweis dessen, was Cap. X. §. 6. in der 2ten Anmerkung gesagt worden, daß es eben nicht nöthig wäre, immer in viele Ton-Arten auszuweichen, denn darin besteht die Kunst nicht allein.

2) Gang des Basses zur Quinte, durch die kleine 7 und kleine 6.

2) Eben der Gang, den wir hier im ersten Satz haben, da der Bass in *g moll* zur Quinte *d* durch die kleine 7, *f*, und durch die kleine Septe, *es*, gehet, ist schon im ersten Liede dieses Capitels vorgekommen, nur mit der Veränderung, daß dort *e moll* war (was aber Einem *moll*-Ton gilt, das gilt dem andern auch), bey welcher Gelegenheit denn in der 2ten Anmerkung gesagt worden, daß zwar die *moll*-Töne nach der Cap. II. §. 27. ausgeschriebenen Ton-Leiter oder Scala oder Schema, wie man es nennen will, anders herauf als herunter gingen; nemlich durch die große Septe und große Septime gehen sie herauf, und durch die kleine Septe und Septime herunter. Wie die *moll*-Töne im Heruntergehen bis zur Quinte des Tones, dieses bald durch die kleine 6 und kleine 7, und bald durch die große 6 und große 7 thun, davon ist der erste *sphus* dieses Capitels am Ende der 2ten Anmerkung nachzusehen. Daß also hier durch die kleine 7 und kleine 6 zur Quinte *d* gegangen wird, kommt daher, weil hier kein eigentlicher Durchgang oder Hingang zur Quinte *d* ist, denn eine jede Note hat ja ihre Ziffer, eben wie im 8ten Satz des ersten Liedes dieses Capitels.

3) Kleine Neben-Ausweichung.

3) Im dritten Satz finden wir im Bass vor *a* ein *b*, welches *as* wird. Wo kommt das her, und was macht das hier in *b dur*? Antw. Cap. X. §. 4. am Ende der ersten Anmerkung ist von einer kleinen zierlichen Neben-Ausweichung geredet worden, dieses ist hier auch nun anders nichts, als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung eines Tones, worin *b dur* gerne gehet: denn es scheint, als wolle *b dur* in *es dur*, welches *as* hat, ausweichen; es kommt aber im folgenden Tact gleich *a* wieder, deswegen ist und bleibt es eigentlich *b dur*. Diejenige Ton-Arten, deren Semitonium unterwärts weder durch * noch *h* angezeigt werden darf, als *f dur*, dessen Semitonium unterwärts ist natürlich, nemlich *e*. *B dur* hat *a*, welches auch natürlich ist, weil es weder durch *, noch *b*, oder *h* darf gemacht werden. *Es dur* hat *d* zum Semitonio unterwärts; ich sage dergleichen Ton-Arten verrathen sich, oder werden erkant am *b*, wodurch die natürlich große Quarte, zur Quarte minor wird, als welche kleine Quarte in der Scala oder Ton-Folge aller *dur*- und *moll*-Töne seyn muß, wie aus der Ton-Leiter von *c dur* und *a moll* (wornach sich alle andere Ton-Arten richten) Cap. II. §. 1. pag. 17. zu ersehen. Wenn nun ein

Einige Ausweichung wird an der kleinen Quarte erkant.

ein dur-Ton und der mit ihm gleiche Vorzeichnung habende moll-Ton, als z. E. *c* dur und *a* moll, in *f* dur ausweichen will, so wird solches erkant, an dem *b* vor *b*. Ist ein Stück aus *f* dur oder *d* moll, und will in *b* dur ausweichen; so bekommt *e* ein *b*, und wird *es*. Ist ein Stück aus *g* moll oder *b* dur, und will in *es* dur ausweichen, wie hier, so nimt *a* ein *b* vor sich.

4) Im letzten Satz im 2ten Tact hat der Bass *e* mit der 6, und der Discant schlägt doch \bar{e} nach, als wozu das *e* noch liegen bleibet, diß wäre also eine Octava diminuta, Octava deficiens, oder verminderte Octave, welche sehr selten vorkömmt. Allein, weil die moll Töne anders herauf als herunter gehen, so entsteht daher wol diese verminderte Octave. Wolte hier nun der Discant das \bar{e} im Nachschlag haben, so würde die Verdoppelung der grossen Sexte (denn *e* ist die Sexta maior accidentalis zu *g*), die keine Verdoppelung vertragen kan) dem Gehör gar zu hart seyn, da hingegen hier das \bar{e} (statt \bar{e}) gar gelinde ohne Beleidigung der Ohren durchschleicht. In solchem geschwinden Durchgang will sich nicht allein die Octava deficiens (oder diminuta), sondern auch wol die Octava superflua, sonderlich in moll Tönen, zuweilen einfinden. Herr Kellner hat in seinem Unterricht zum General-Baß folgende Exempel, um zu zeigen, wie die verminderte und vermehrte Octaven im geschwinden Durchgang Platz haben können, es sind diese:

4) Octava diminuta, woher sie entsteht.

Octava superflua.



In den beyden ersten Exempeln ist Octava superflua, und im 2ten Octava diminuta. Die Stelle, wo sich diese Octave hören lästet, ist mit + bemerket.

5) Was ferner den Sexten-Griff betrifft, in wie ferne in dieser Melodie die Octave dabey kan genommen werden, oder nicht, so muß im ersten Satz bey *f* und *es*, und hernach wieder zu *es* die Octave wegbleiben. Gleich im Anfang ist *moros obliquus* in 2 Noten, dann der Discant bleibt zweymal auf \bar{a} , und der Bass gehet herunter, daher darf nun *f* zu seinem Sexten-Griff keine Octave haben. Er könnte nun zwar die Octave wol haben, allein um die durchgehende Noten des Discants, als

5) Vom Sexten-Griff.

der obersten Stimme, bequemen machen zu können, bleibet sie lieber weg. Das *es* im 2ten Tact dieses ersten Satzes, darf durchaus die Octave nicht haben, oder es bekäme der Tenor einen Gang in Secundam superfluum, nemlich *es* *fs*; es lässet sich aber hier der Griff $\frac{3}{2}$ anbringen, so hätte man doch drey Stimmen im Griff. Im zweyten Satz muß die Octave zum Sexten-Griff des zweyten *A* wegbleiben, weil *modus rectus* sonst Octaven verursachte. Im 4ten Satz bleibet sie bey *e* und *fs* auch weg, weil die Verdoppelung eines erhöhenden *k* und fremden * nicht erlaubt ist; sonst kan zu den übrigen Sexten-Griffen, die 8 mitgenommen werden.

6) Von der
Septime und
ihrer Resolu-
tion.

6) Die Septime haben wir hier dreyimal. Im ersten Satz lieget die 7 zu *A* unten, da doch \bar{e} , als daraus die 7 zu *A* werden sollte, im vorigen Griff oben lag. Diß ist nun zwar nicht nach der gegebenen Regel, daß die 7 in derselben Stimme, darin sie gelegen, liegen bleiben muß; allein es ist zu entschuldigen, und durch eine kleine Stimmen-Verwechslung in Richtigkeit zu bringen; man nehme nur das *a*, welches im vorigen Sexten-Griff zu *B* der Alt gehabt hat, und mache einen Nachschlag in der obersten Discant-Stimme daraus, welches nicht allein nicht übel klinget, sondern auch eine gute Manier ist; so findet sich die Septime in der untersten Stimme, worin sie liegen bleiben, und regelmässig resolviren kan; und weil die Terzie zu *A*, nemlich \bar{e} , oben lieget, so schicket sich Octave am besten dazu, und zum folgenden Septimen-Griff zu *d* bleibet wegen des Punctes, so hinter \bar{e} stehet, nicht allein das \bar{e} , als die Septima zu *d*, sondern auch das *a* liegen, und der Tenor machet aus seinem \bar{e} nur ein *fs*, und die beyden Sechszehnthelle *b* *a*, gehen allein nach, und bey dem \bar{e} des dritten Tactes, als welches die 3 zu *g* ist, wird die 7 zu *d* resolviret, wie hier zu erschen.



Im 2ten Satz haben wir bemerket, daß aus der 7 erstlich eine 4 zu *b* geworden, worauf die 3, worin beydes die Resolution der 7 zu *f*, als auch der 4 zu *b* geschieht, zum Puncte folget; diß ist nun ein bezifferter Punct (siehe Cap. X. §. 5. am Ende der 2ten Anmerkung). Die wird zum Punct der

der Griff zu *b*, mit der Terzie oben, noch einmal angeschlagen, und *as* gehet allein nach. Daß aus der Septima, ehe sie sich resolviret, erstlich eine *4* werden kan, ist Cap. XIV. §. 6. angezeigt; daß heisset nun: eine Dissonanz wird in die andere verwandelt, und die Resolution wird dadurch aufgehalten.

7) Im Discant gibts hier viel solcher durchgehenden Noten, wozu 7) Durchge- kein aparter Griff erfordert wird, der bekanten Achtel-Noten zu geschweigen, als wovon schon genug erwähnt worden, so will hier nur der Sechszehnteil. zehnteil gedenken. Im ersten Satz werden die beyden 16theile \bar{a} und \bar{e} , wie auch \bar{d} \bar{a} , nachgeschlagen, eben so auch im 2ten Satz die Sechszehnteile \bar{e} \bar{e} . Im 4ten Satz aber stehet eine neue Bass-Note dazu, deswegen gehet nur das letzte von den beyden Sechszehnteilen allein.

8) Es hat diese Melodie nur eine einzige förmliche Cadence, nemlich zu Ende des letzten Satzes, da erst ein rechtes musicalisches Punctum kömmt. Der erste und dritte Satz hat am Ende nur eine Fermate (Diß ist ein neues Wort, und im Walthersischen *Lexico* nicht zu finden, es ist aber heutiges Tages Mode geworden, und zeigt eine Note an, bey der man stille halten soll, die auch, so oft sie in Handsachen vorkömmt, einen Punct mit einem Bogen über sich hat, wie zu Ende eines ieden Lieder-Satzes gebräuchlich ist) oder musicalisches Colon, und der 2te Satz machet am Ende nur einen Einschnitt (als worauf in Handsachen gemeinlich eine kleine Pause folget). Eine rechte Cadence wird zwar in Ansehung der Griffe der rechten Hand auf verschiedene Weise gemacht, allein der Bass läßt doch bey einer ordentlichen Cadence vor dem Final-Ton erstlich die Quinte des Tons, und zwar in *dur* und *moll*, hören, als wenn ein Satz oder Stück in *g dur* oder *g moll* schliesset, so gehet vor der Final-Note (das ist, vor der letzten Note) *g*, erstlich die Quinte (zu *g*), nemlich *d*, vorher; *b dur* läßt vor dem letzten *b* erst seine Quinte *f* hören; *c dur* läßt *g* vor dem letzten *c* hören; *d dur* die Quinte *a* u. s. w. Diese vorletzte Note (oder diese Note im Bass, welche vor der Note, woraus das Stück ist, hergehet) kan etwas länger, als es ihre Schreib-Art eigentlich erfordert, gehalten werden, und hat, wenigstens zuletzt, Tertiam maiorem über sich: besche ich nun den Ton, der zu dieser Quinte oder vorletzten Note die Tertiam maiorem ausmachet, so finde ich, daß es die Septima maior oder das Semitonium unterwärts, meiner Ton-Art ist, als welches Semitonium unterwärts sich noch eben vor dem reinen Accord meines Final-Tones, worin ein Satz oder Stück schliesset, muß hören lassen. Weil aber, wie oben gesagt worden, diese Quinte des Tones, darin ich meinen Satz oder mein Stück schliessen will, ein

8) Förmliche Cadence, Fermate und Einschnitt.

Beschaffenheit einer rechten Bass-Cadence.

Warum die Quinte des Tones hier Tertiam maiorem über sich hat.

wenig

wenig länger, als die Schreib-Art mit sich bringet, halten kan und muß, so bedienet sich die rechte Hand dieser Gelegenheit, um die Cadence ein wenig aufzuhalten, um das Anschlagen der Terzie, als worauf der Record zur Final-Note bald folgen muß, zu verzögern, behält deswegen aus ihrem vorigen Griff die 4, als einen Vorschlag zur Terzie; oder nimt sie auch alsdenn, wenn sie im vorigen Griff gleich nicht da gewesen ist (vide Cap. XI. §. 7. 10.). Die Ziffern nun, welche man gemeinlich über der vorstehenden Note im Waß, bey einer rechten förmlichen Cadence findet, sind: 43, 4*, 4₂, 4₂^{*}, 4₂², 4₂³, 4₂⁴, 4₂⁵, 4₂⁶, 4₂⁷. Man kan auch, wie Cap. XIV. §. 5. gezeigt worden, in den Cadenzen, da die 43 oder 4₂ stehen, die Septime minor nach der Octave nachschlagen. Denn man muß bey Liedern, wenn der Satz eine förmliche Cadence hat, nicht eilen, sondern langsam gehen. Daß nun hier in den drey ersten Sätzen keine förmliche Cadence gewesen, siehet man daraus, daß in den beyden ersten Sätzen nicht einmal in der Octave, sondern nur in der Quinte, der ausgewichenen Ton-Art, geschlossen worden, und im dritten Satz gehet der Waß gradatim nach der Final-Note *b*, da doch der Waß bey einer förmlichen Cadence in *b* dur, statt *a*, die Quinte zu *b*, nemlich *f*, haben müßte.

Die 5te Mes-
sodie aus
g dur.

§. 5. Nun wollen wir eine leichte Melodie aus *g dur* nehmen:

N. 5. Laßt uns zugleich ietzt Lob dem HErrn geben 2c. N. 467.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments (circles with a dot) are placed over certain notes. Performance markings like 'x' and '*' are present. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

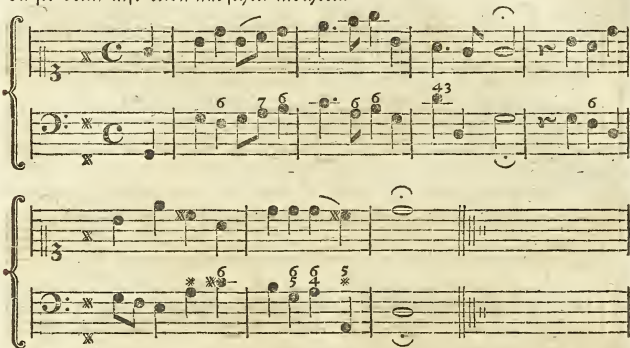
Anmerkungen.

1) Die Ausweichung dieser Melodie ist nur in Quintam und Se-
 cundam Toni, nemlich der 2te und 4te Satz ist in *d dur*, (als welches *d* gen.
 die Quinte zu *g* ist, worin *g dur* gerne weichen will) und der dritte Satz
 kommt in *a moll*, als welches *a*, die Secunde von *g* ist; der erste, 2te
 und 6te Satz sind in *g dur*. 1) Auswei-
chung.

2) Der Tact ist Drey-Zweytel-Tact, also ein Tripel-Tact. Vom 2) Mancher
 Tripel-Tact ist im ersten Theil Clavier-Spielers das Xte Cap. des drit-
 Wiedeb. Gen. Bass. ten lässt sich in

gleichen Tact
verändern.

ten Abschnitts nachzusehen, allwo wir §. 5. gesagt haben: wie solche Lieder, die im Tripel- (oder Drey-Viertel-) Tact stehen, deren Poesie aber nicht dactylischer Art ist, eben nicht tactmässig dürfen gespielt werden, auch nicht nothwendiger Weise im Tripel-Tact stehen, sondern mittelst einer kleinen Veränderung der Mensur gar bequem in 4 Viertel-Tact können gesetzt werden. Wir wollen zur Probe den ersten und zweiten Satz dieses Liedes einmal in vier Viertel- oder im ganzen Tact hersehen, da sie denn also etwa aussehn möchten.



Hier sind die Noten dieselben geblieben, nur bloß die Mensur ist verändert worden; ich zeige dieses aber nicht an, als wolte ich anrathen, den Tripel-Tact bey Versen, die nicht dactylisch wären, immer im ganzen Tact zu verwandeln; nein, es hat der Tripel-Tact, selbst bey Jambischen Versen, doch noch eine etwas munterere Bewegung, als der egale ganze Tact.

1) Vom Sexten Griff, und wie $\frac{3}{4}$ über die Secunde des Tones kan gemacht werden.

3) Was die Ziffern dieses Liedes betrifft, so finden wir sehr oft den reinen Accord und den Sexten-Griff. Zur 6 kan die Octave mitgenommen werden bey *b* im dritten Tact des ersten, vierten und sechsten Satzes, und im dritten Tact des 5ten Satzes bey *A*. Sonsten thut man am besten, an den andern Stellen die Octave bey der 6 wegzulassen. Der Griff kommt hier im ersten und 6ten Satz über *a* vor. Wir haben Cap. XI. §. 17. gesagt, daß zur Sexta maior oft die 4 und 3 könne genommen werden, wenn sie auch nicht darunter ausgefetzt stehen. Im Hallischen Gesang-Buch finden wir hier über *a* auch nur allein eine 6; ich habe aber $\frac{3}{4}$ darunter gesetzt, um einen Liebhaber an das erwähnte wieder zu erinnern.

Man

Man gibt, wie wir §. 3. 4te Anmerk. schon gehöret haben, diese Regel: Die Secunde des Tones, daraus man spielet, hat Sextam maiorem über sich, wozu denn gerne die 4 und 3 genommen werden. Der erste und letzte Satz unsers Liedes ist aus *g dur*; weil nun *a* die Secunde von *g* ist, so hat es nicht allein eine natürlich grosse Sexte über sich, sondern man kan auch 4 und 3 darzu nehmen: in moll-Tönen hat die Secunde des Tones eine Sextam maiorem accidentalem, wozu ebenfalls 4 und 3 gehöret. Wer sich dieses merket, der kan den Griff $\frac{2}{3}$ oft anbringen, sonderlich wenn die 6te oder die Terzie oben lieget; wenn aber, wie hier im 2ten Tact des 2ten Satzes bey *A*, die Octave oben lieget, so lästet man die 4 weg. So wie nun die Secunde des Tones die Sexte major über sich hat, so haben wir in diesem Capitel §. 1. 3te Anmerk. auch eine Regel von der Quarte des Tones gehabt, welche wir hier wiederholen wollen, sie heisset: Die Quarte eines moll-Tones hat die Terzie minor über sich, in *dur*-Tönen aber die Terzie major. Hiezu nehmen wir noch diese Regel, welche, wo ich nicht irre, auch schon angezeigt worden, nemlich: Die Quinte eines moll- und *dur*-Tones hat allezeit die Terzie major über sich. Man wundere sich nicht, daß ich dergleichen Regeln mehr als ein- oder zweymal anführe; es sind Regeln, daran viel gelegen, und wovon ich einem Liebhaber gerne bald etwas beybringen wolte. Wir haben hier nun bey einander drey Regeln, nemlich, was die Secunde, Quarte und Quinte des Tones, daraus gespielt wird, natürlich vor Ziffern über sich haben. Von der Terzie, Sexte und Septime des Tones merken wir nur kürzlich an, daß dieselben gerne die Sexte über sich haben. Nach und nach weiter. Sonsten haben wir im 2ten Tact des 2ten Satzes den Griff $\frac{2}{3}$ und $\frac{4}{5}$, welchen man vermuthlich schon wird aus dem vorigen treffen gelernt haben.

Die Secunde des Tones hat die Sexte major.

Die Quarte des Tones hat Tertiam minorem.

Die Quinte des Tones hat Tertiam maiorem.

Die Terzie, Sexte und Septime des Tones lieben die 6.

4) Die Septima minor findet sich hier über *a* im Durchgange, 4) Septimen nemlich im 2ten Tact des ersten und 2ten Satzes, wozu nichts als die Griff. Terzie kan genommen werden (vide Cap. XIV. §. 11.). Im dritten Tact des 2ten Satzes ist über *e* eine 7 mit der Terzie major; die Septime lieget schon im vorigen Griff zu *g*, nemlich $\frac{2}{3}$ (wie es denn auch durch ein Punkt um ein Viertel verlängert worden, und also noch zu *e* liegen bleibt); die Terzie major wird gemacht, wenn ich statt $\frac{2}{3}$, welches im vorhergegangenen Accord zu *g* war, nur *gis* nehme. Im 4ten Tact des 2ten Satzes haben wir zwey Septimen-Griffe nach einander. Hier gilt beym Septimen-Griff zu *A*, was in der 6ten Anmerkung des vorigen Liedes: O heilige Dreyeinigkeit &c. gesagt worden: man darf nemlich nur beym

Accord zu e , wo die Quinte \bar{g} oben gelegen, die Octave \bar{e} nachschlagen, so kommt die Septima zu a , nemlich \bar{f} , in der untersten Stimme, und resolviret auch darin. Zum ersten Septimen-Griff kan man entweder die 8, oder auch die 5 nehmen (daß die 3 dazu mit gehöret, versteht sich von selbst). Doch aber ist die Octave hier besser, oder man müßte denn zum Septimen-Griff zu a auch die 8 und 3 nehmen, da denn die Quinte weggeliebe, wolte man aber diesen Septimen-Griff in der rechten Hand vierstimmig nehmen, und zu a

\bar{e}
 \bar{a}
 \bar{f}
 \bar{a} nehmen, so könnte die Quinte zur 7 bey A wohl angehen, es kan also

dieser Tact auf viererley Art gespielt werden, als:



Alle vier Arten sind gut, die erste und letzte Art wäre die gewöhnlichste; doch ist die 2te Art der ersten im 4stimmigen Spielen vorzuziehen.

5) Von Puncten.

5) Wir finden ferner hier viele Puncte im Bass und Discant zugleich, da denn Note zu Note gehet, nur daß die Noten, welche das Punct hinter sich haben, ein wenig länger gehalten werden, und daß man von dem Viertel bald zum folgenden halben Tact wieder gehen muß. Bey der Cadence findet sich das Punct im Discant öfters, als ein Zeichen, daß man allda etwas langsam seyn kan, wie schon angezeigt worden.

6) Durchgehende Noten.

6) Die durchgehende Noten sind im Drey-Zweytel-Tact oft Viertel, als hier im 3ten, 4ten und 6ten Satz. Im Bass haben wir nur ein einzigmal eine durchgehende Note, nemlich im 2ten Tact des 2ten Satzes, den halben Tact \bar{f} , als welches ohne Griff nachgeschlagen wird. Sonsten kommen hier die beyden Hände auch oft so nahe zusammen, daß die rechte Hand mit zweyen Tönen zufrieden seyn muß; als im 4ten Tact des ersten Satzes bey \bar{a} im Bass kan die rechte Hand nur \bar{g} nehmen: im 3ten Tact des 2ten Satzes zu \bar{a} nur \bar{e} ,

und im ersten Tact des 3ten Satzes kan die rechte Hand zu \bar{g} nur \bar{a} anschlagen.

Weiter wollen wir uns voriezo nicht in den Anmerkungen ausbreiten; man untersuche selbst, warum bey dem Septen-Griffe allhier ofte die 8 weggelieben muß; ob motus contrarius, oder motus rectus, oder motus obliquus hie oder da vorhanden ist. Wir gehen zur 6ten Melodie.

§. 6. Diese Melodie ist aus *a dur*, und hat *fis*, *eis* und *gis*.
 N. 6. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen ic. N. 1105.

Sechste Melodie aus
a dur.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7)

Anmerkun-
gen.

1) Auswei-
chung.

Zierliche Ne-
ben-Auswei-
chung.

Anmerkungen.

1) Was die Ausweichung dieser lieblichen Melodie betrifft, so weicht es nur in Quintam modi, nemlich in *e dur* aus, denn *e* ist die Quinte zu *a*. Diß erkennet man an dem *dis*, vor *d* ein *, es mag sich nun dieses *dis* im Discant, Bass, oder in den darüber stehenden Ziffern befinden, denn *dis* ist das Semitonium unterwärts von *e*, als welches Semitonium unterwärts sich in *e dur* muß hören lassen. Man schlage hiebey nach Cap. X. §. 5. 1te Anmerk. darin zu sehen, warum hier im 2ten, 3ten und 6ten Satz *b* (als die Quinte zu *e*) die Terzie major über sich haben muß, nemlich weil diese Sätze in *e dur* schließen, und *e dur* mit *dis* (als welches eben die Terzie major zu *b* ist) zu thun hat. Sonsten weicht diese Melodie in keine andere Neben-Ton-Arten aus, daraus erhellet, daß ein Stück oder Melodie wol schön seyn könne, ohne in viele fremde Ton-Arten auszuweichen (vide Cap. X. §. 6. 3te Ann.). Gleich im ersten Tact scheint es an dem *dis*, als wenn die Melodie in *e dur* gehen wolte, weil aber im 2ten Tact wieder *a* im Discant kömmt, so ist es nur eine kleine zierliche Neben-Ausweichung (vide Cap. X. §. 4. 1te Ann.). Eben so ist im 7ten Satz auch vor *e* ein *, welches *eis* (oder *f*) und das Semitonium unterwärts von *fis* ist, daraus man schließen möchte, die Melodie käme in *fis moll* (als welches dem *a dur* sehr verwandt ist, und gleiche Vorzeichnung damit hat, vide Cap. II. §. 20.) allein bey *gis*, welches *g* über sich hat, verliert sich das *eis* gleich wieder, denn sonst müßte die *g* zu *gis* einen Strich durch sich haben, und eine Sexta maior accidentalis seyn, die aber hier naturalis, und also wieder *e*, nicht aber *eis*, ist. Im Anfang des achten Satzes, da über *cis* die Terzie major (welches *eis* ist) steht, könnte man wieder denken, es solte nach *fis moll* gehen, allein es ist abermal nur eine zierliche Neben-Ausweichung, die dem folgenden *fis* allein betrifft. Es weicht also diese Melodie nur in Quintam *e dur* aus (vide Cap. XIII. §. 28.).

2) Einige all-
gemeine Erin-
nerungen zur
Repetition.

2) Es gibt hier noch ziemlich viel Ziffern über dem Bass, und weil ich meinem sich selbst informirenden Clavier-Spieler gerne Gelegenheit zur Uebung der schon erlernten Griffe geben wolte, so habe hin und wieder auch ein und die andere Ziffer mehr angebracht, als im Hallischen Gesangbuch stehen, und deswegen auch mit dem Bass eine kleine Veränderung vornehmen müssen. Zur Repetition des vorhergehenden werde einem Liebhaber verschiedene Stellen des abgehandelten citiren, welche man nachschlagen und wiederholen kan. Viel Ziffern über dem Bass machen den General-Bass schwer (vide Cap. III. §. 12.), und erinnern einem, vorsichtig zu verfahren, und auf die Bass-Noten wohl Acht zu haben, damit man auf kein unrechtes Fundament anfangen zu bauen (vide Cap. V. §. 3. 5.).

Man

Man hätte, statt der vielen Ziffern, den Bass auch wohl so einrichten können, daß lauter reine Accorde und Sexten-Griffe drin wären vorgekommen, aber eben dadurch würde der Harmonie ihre schönste Zierde benommen worden seyn (Cap. III. §. 5.). Daß die Ziffern, welche über einander stehen, zugleich, und die, die nach einander stehen, auch nach einander müssen angeschlagen werden, ist schon aus Cap. III. §. 9, item Cap. X. §. 3. 8te Anmerkung bekant. Jedoch siehet im 2ten Tact des vierten Satzes die Ziffer über *gis*, § 6, etwas fremd aus; wir haben aber schon Cap. XIII. §. 22. angezeigt, wie eine durchgehende ausgeschriebene Note wohl mit einer Ziffer über dem Bass bemerkt wird; dieses ist nun hier geschehen, denn die 6, die nach der 5 steht, zeigt das nachschlagende $\bar{}$ im Discant an, und in der 5ten Anmerkung des 2ten Sphi unsers XVten Capitels finden wir Exempel von solchen Ziffern, dahin auch diese Ziffer § 6 gehöret, die man zuweilen auch wol bey Liedern findet; es wird also dadurch angezeigt, daß die Ziffer, welche keine andere Ziffer hinter sich hat, liegen bleiben muß, und statt der falschen Quinte \bar{a} läßt sich die Sexte \bar{e} allein nachhören, \bar{a} und \bar{e} aber bleiben liegen. Wenn also zwey Ziffern nach einander über Eine Bass-Note stehen, so schlägt die letzte Ziffer allein nach (vide Cap. XIII. §. 7.). Sonsten ist in dieser ganzen Melodie im Discant gar kein fremd * oder $\frac{1}{2}$, und durch die Ziffern findet man auch weder Strich noch $\frac{1}{2}$, deswegen hat man bey den Griffen nur auf *sis*, *eis* und *gis* Acht zu haben, und ja nicht dawider zu handeln (Cap. VIII. §. 10.). Diß wären einige allgemeine Anmerkungen.

3) Was nun die Ziffern dieser Melodie insonderheit betrifft, so kommen abermal keine andere darin vor, als wovon schon ist gehandelt worden. Wir besehen erstlich den Sexten-Griff; die bloße Sexte kommt 36mal darin vor, § fünfmal, $\frac{1}{2}$ zweymal, $\frac{1}{3}$ einmal, 65 auch einmal, 56 zweymal, § 6 wieder einmal. Vom ordinären Sexten-Griff, dazu 8 und 3 pfelegt genommen zu werden, ist zu merken, daß hier zuweilen die 8 wegbleiben muß, als zu *gis* im 2ten Satz, zu *gis* im 4ten Satz, ferner zu Anfang des 5ten und 6ten Satzes wieder zu *gis*, und endlich im 7ten Satz zu *eis*, im 2ten Tact des 6ten Satzes kan die Octave beyhm Sexten-Griff zu *gis* auch wegbleiben, sonst kan die 8 hier bey der 6 mitgenommen werden. Man kan hier auch im 5ten Satz bey *gis* die Sexte \bar{e} bequiem verdoppeln, wie auch im 7ten Satz bey *eis* das *eis*, davon Cap. X. §. 6. die 5te Anmerk. nachzusehen. Um einen ungeschickten Gang zu vermeiden, darf hier eben keine Octave wegbleiben, weil die dur- Töne nicht so viel Gelegenheit dazu geben, als die moll-Töne (Cap. X. §. 6. 7te Anmerk.). Im dritten Satz finden wir über dem Punct nach *gis* einen Strich (also $\bar{}$), Was der Melodie Strich =

Von § 6.

3) Von verschiedenen
Sexten-Griffen.

über dem Bass
bedeutet.

an dessen Statt hätte eine 6 stehen können, denn der kleine Strich bedeutet nichts anders, als daß die vorige Ziffer noch gelten soll (vide §. 3. am Ende der 4ten Anmerkung). Es gibt aber der Bass der rechten Hand nur zu zweyen Tönen, nemlich zu $\frac{c}{h}$ Plaz; das finden wir hier in eben diesem dritten Satz bey *a*, da die rechte Hand nur $\frac{c}{c'}$ und bey *b*, wo sie nur $\frac{c}{c'}$ nehmen kan. Im dritten Tact des ersten Satzes bey'm Sexten-Griff zu *cis*, da der Discant $\frac{c}{c'}$ durch einen Punct um die Hälfte, nemlich um ein Achtel, verlängert wird, merke man, daß, weil der Sexten-Griff zu *cis* im Accord zu *A* schon ganz lieget (Cap. IX. §. 15.), man den Griff zu *a* nur darf liegen lassen, und ersilich zu *d* den Griff $\frac{f}{f'}$ anschlagen.

4) Von $\frac{f}{f'}$.

4) Der Griff $\frac{f}{f'}$ zeigt sich hier 5mal. Im ersten und letzten Satz lieget die 6 oben, im 3ten, 4ten und 7ten Satz lieget die 5 oben. Daß sich bey'm Griff $\frac{f}{f'}$ nicht immer eine kleine, sondern auch wol eine vollkommene Quinte befindet, die doch aber auch, gleich der kleinen Quinte, unter sich resolviren muß, ist schon Cap. XII. §. 20. gesagt worden; wie denn hier im ersten und letzten Tact in der $\frac{f}{f'}$ zu *d* auch die reine Quinte *a* sich befindet, und unter sich resolviret. Man sehe hiebey wieder nach aus dem 12ten Capitel den 3, 4, 5, 18 und 20ten \S phum. Weiter finden wir hier auch 56 und 65 nach einander, dabey ich mich aber nicht aufhalte, weil Cap. XIII. §. 13. davon nachzusehen. Der Griff $\frac{f}{f'}$ stehet hier im ersten Satz über *H*, also, daß die Tertzie oben lieget; weil die Secunda modi (welches hier *H* ist, denn *H* ist eine Secunde zu *A*, als worin die Melodie ist) gerne den Griff $\frac{f}{f'}$ über sich hat, wie bey vorigem Liede angezeigt worden, so habe ihn hieher gesetzt, ob er gleich im Hallischen Gesang-Buch nicht stehet. Sonsten sehe man zur Repetition vom Griff $\frac{f}{f'}$ Cap. XI. §. 14. und 17, und vom Griff $\frac{f}{f'}$ Cap. XI. §. 10. 11. 14 und 17.

5) Von ver-
schiedenen Se-
ptimen-Grif-
fen, als: 76,

5) Was nun die Septimen-Griffe in dieser Melodie betrifft; so finden wir hier zweymal 76, wozu man nur die Tertzie nimt, wie davon nachzusehen Cap. XIV. §. 8. Und daß in diesem Fall die 7 oft nichts anders als ein Vorschlag zur 6 ist, ist eben daselbst §. 10. auch angezeigt, welches hier im 8ten Satz bey *a* eintrifft. Im 2ten Satz kommen zwey Septimen-Griffe nach einander; weil nun da *motus rectus* ist, so darf man zur 7 über *Fis* nur die Tertzie nehmen, zu *H* mit der 7 kan 5 und Tertzie major kommen. Vom Griff $\frac{7}{7'}$ ist Cap. XIV. §. 11. weitläufig gehandelt worden, wohin ich den Leser dann auch weisen will. Im 4ten Satz haben wir über *H* $\frac{7}{7'}$. Die beyden Achtel, *H* und *A*, sind Wechsel-Noten,

$\frac{7}{7'}$
 $\frac{7}{7'}$

$\frac{7}{7'}$
 $\frac{7}{7'}$

note cambiata, wovon in der 6ten Anmerkung des ersten Liedes §. 1. dieses Capitels gehandelt worden, und daher entliehet dieser fürchterliche Griff, (der eine gängliche Abweichung des reinen Accords in sich hält, weil statt der 8 die 7, statt der 5 die 4, und statt der 3 die 2 genommen werden muß), man schlage aber nur den reinen Accord von *A* zu *H* an, und lasse *A* allein nachschlagen, das ist die ganze Kunst. Wir haben ferner Cap. XIV. §. 5. gesagt, daß man bey der Cadence die 7 nach der 8 anschlagen kan; es muß aber eine förmliche Cadence seyn, so, wie solche in diesem Capitel §. 4. in der 8ten Anmerkung gezeigt worden; dergleichen Cadence sind in unserer Melodie am Ende des 3ten, 5ten und 8ten Sazes, allwo die Septima im 3ten Satz nach *H* (welche *a* ist) und im 5ten und 8ten Satz nach *e* (welche *a* ist) kan geschlagen werden; das Achtel aber im Discant, welches vor der Schluß-Note des Sazes steht, folget erst nach der Septime, und könnte auch gar wegbleiben. Die andern Schlüsse der Sätze unserer Melodie sind nur Einschnitte oder Fermate.

6) Die Ziffer 43 haben wir im 5ten Satz nicht nur bey der Cadence über *e*, sondern auch gleich im ersten Tact dieses Sazes über *a*, als einen Vorschlag zur Terzie zu *a*, nemlich zu \bar{a} . Diebey erinnere man sich, was Cap. XI. §. 8. und 9. von 43 ist gesagt worden. 6) Vom Griff 43.

7) Es gibt hier auch durchgehende Noten, so wol ausgeschriebene, als unausgeschriebene. Bey den ausgeschriebenen gibt es nichts mehr zu erinnern, als daß man, wenn solche im Discant und Bass zugleich kommen, wie hier im 5ten Tact des 2ten Sazes \bar{h} ^{gis}, und im 2ten Tact des drit-

ten Sazes bey \bar{f} ^{is} solche durchgehende Noten allein ohne Griff zusammen anschläget (vide Cap. XIII. §. 22.). Sonsten könnten hie und da so wol im Discant als Bass noch einige Terzien-Gänge ausgefüllet werden, iedoch aber hüte man sich, der Melodie dadurch keinen Schaden zuzufügen (vide Cap. X. §. 7. 4te Anmerk. item Cap. XIII. §. 38. 39. und Cap. XV §. 1. 4te Anmerk.). Im Discant kan im ersten Tact des ersten Sazes \bar{h} durchgehen; im 2ten Tact des 7ten Sazes und gleich im Anfang des 8ten Sazes kan \bar{h} wieder durchgehen und nach \bar{a} führen. Im Bass kan im 2ten Tact des dritten Sazes *gis* und *e*, nach *a* und *fr* gehen.

8) Im 2ten Tact des 8ten Sazes kan im Discant ein vierstimmiger Griff zu *b*, und zwar gebrochener Weise, gemacht werden, davon Cap. XIII. §. 23. am Ende, Nachricht zu finden, wo vom Brechen oder Harpesschiren eines Griffes etwas erwähnt worden. Dergleichen vollstimmige Griffe nun könnten hier zwar mehr angebracht werden, man hat sich aber dabey noch nicht aufzuhalten. Man hüte sich vielmehr, daß man Erinnerung.

242 I. Abschn. Cap. XV. Sechs Lieder mit Anmerk. (§. 6.)

zur 6 keine 8 nehme, wenn *motus rectus* oder *obliquus*, auch nur in Ansehung zweier Noten, da ist, wie hier im ersten, 2ten, 4ten, 5ten und 6ten Satz. Daß *motus contrarius* Quinten und Octaven zuläßet und verdecket, ist schon in diesem Capitel §. 3. in der 10ten Anmerkung gesagt worden, dergleichen kommt hier vornemlich im 5ten und 8ten Satz auch vor.

9) Nutzen und Gebrauch dieser Anmerkungen.

9) Ich habe mit Fleiß in den Anmerkungen über diese Melodie viele Stellen aus dem vorigen angeführet, und zweifle nicht, daß ein Liebhaber solche Stellen, wenn er sich die Sachen recht bekannt machen will, wie es denn seyn muß, nicht sollte nachschlagen und wiederholen; dadurch wird einer in Stand kommen, nicht allein diese Melodie, die doch noch ziemlich schwere Ziffern hat, spielen zu können, sondern es werden ihm auch wenig Lieder mehr vorkommen, die er nicht auch schon icht wird spielen können. Schlußlich will einem Liebhaber des General-Basses diese sechs Lieder mit ihren Anmerkungen fleißig zu üben, recommendiren. Wer sie fertig *cum iudicio* (d. i. mit Verstand, so, daß er weiß, was er macht) spielen kan, und diese 15 Capitel recht durchstudiret hat, dem versichere, daß er das schwereste und wesentlichste des General-Basses schon gefasset, und das übrige mit leichter Mühe auch begreifen wird. Wir gehen zum folgenden Capitel, darin wir die uns noch fehlende wenige Intervalla zusammen abhandeln wollen.

CAPVT XVI.

Von der Secunde, None, Quarte major und Septime major.

Wie nicht alle Dissonanzen eine gleiche Härte an sich haben.

§. 1. Alle bishero abgehandelte Griffe und dazu gehörige Ziffern nahmen ihren Ursprung entweder aus der Verwechslung der Stimmen eines reinen Accordes oder kleinen Septimen-Griffes. Weil nun nichts in der ganzen Harmonie vollkommener ist, als *Trias harmonica*, ein reiner Accord, so sind auch alle andere Griffe und musicalische Sätze, die davon herkommen, lieblich und wohlklingend; und da die *Septima minor* oft statt der Octave kan genommen werden, und nichts rauhes oder hartes in sich hat, so sind auch die daher kommende Griffe (vide Cap. XIV. §. 7.) nicht hart, sondern angenehm zu hören (den Griff $\frac{9}{2}$ ausgenommen, der etwas hart klingt). Diejenigen Intervalla aber, welche wir anieho vor uns haben zu betrachten, haben mehr unvollkommenes und rauhes in sich; sind aber deswegen nicht zu verwerfen, denn die Folge oder eine geschickte Resolution machet alles wieder lieblich. Wir wollen diese vier Intervalla vorhero erst kurglich (denn man wird zu ihrer Erlernung icht so viel Zeit nicht mehr bedürfen, als da man die Quinten lernte) nach einander abhandeln und zeigen, wie sie zu finden sind.

§. 2. Die Secunde ist leicht zu übersehen und zu treffen. Sie beste- Wie die Se-
het aus Einem ganzen Tone (diese Secunde wird auch Secunde major, cunde zu er-
zum Unterscheid von der kleinen Secunde, die nur aus einem grossen hal- lernen.
ben Ton besteht, genant, welche auch anz meissen vorkommt) und ist al-
so anders nichts als der Ton, der einen Grad oder Ton höher lieget, als
die Bass-Note, darüber sie stehet, als: die Secunde von *c* ist *d*, es mag
nun dieses *d* ungestrichen, eingestrichen oder zweygestrichen *d* seyn. Die
Secunde zu *d* ist *e*; zu *e* ist *f* (eigentlich *f*₁, denn *f* ist nur ein halber Ton
von *e*, und eine Secunde minor); die Secunde zu *f* ist *g*; zu *g* ist *a*; zu
a ist *b*; zu *b* ist *c*; (eigentlich *c*₂, denn *b* und *c* liegen nur einen halben
Ton von einander, eben wie *e* und *f*).

§. 3. Die None ist einen Ton höher als die Octave. Weil nun Wie die None
die Octave eben so wie der Grund-Ton heisset, und die Secunde, wie wir zu finden.
eben gesehen haben, einen Ton höher als der Grund-Ton ist, so sind Se-
cunde und None in Ansehung der Benennung einerley, deswegen ist nun
die None zu *c*, *a*; zu *d*, *e*; zu *e*, *f* (dieses ist aber eine None minor, die
in *a moll* wohl vorkommen will, sonst ist die None major *f*₂) zu *f*, *a*;
u. s. w. eben wie die Secunde; jedoch übersteiget die None die Octave al-
lezeit, die Secunde aber kan zuweilen wohl gleich über den Grund-Ton
in eben dem Octaven-Sprengel liegen. Kurz, die None und Secunde
sind in Ansehung der Benennung der Töne, welche sie ausmachen, zwar
einerley, aber ihr Unterschied bleibt doch groß, wie wir hernach sehen
werden. Um diese None auf unserer (Cap. II. pag. 17.) abgebildeten
Ton-Leiter anzuzeigen, so habe derselben Leiter 9 Stufen gegeben.

§. 4. Die Quarte major ist eine ziemlich harte Dissonanz. Sie Von der groß-
ist einen kleinen halben Ton höher, als die Quarte minor, und bestehet sen 4.
also aus dreym ganzen Tönen. Von Natur findet man sie in der Scala
diatonica allein bey *f*, nemlich *b*, denn die Quarte major zu *f* ist *b*. Sie
wird gemeinlich angedeutet, wenn durch die 4 ein zarter Strich oder er-
höhend *h* stehet. Bey gedruckten Noten, wo das *h*, an statt daß es mit
der 4 solte verbunden seyn, ein wenig davon getrennet stehet, hat man
wohl Acht zu geben, wie in diesen oder jenen gedruckten Noten solche Art
Ziffern, die accidentales sind, und durch ein *, *h* oder *b* gemacht wer-
den, vorgestellt worden (wie davon schon Cap. VII. §. 6. gesagt worden)
ob man sich eines Strichs oder Creuzes vor oder nach der Ziffer, oder
ob das *h* oder *b* von der Ziffer ein wenig getrennet oder damit verbunden
ist; sonstn könnte einen dieses, sonderlich bey der 4, leicht verwirren.
Um nun diese grosse Quarte zu finden, so setze man nur vor der kleinen
Quarte, die man nun schon fertig wissen muß, ein * oder ein erhöhend *h*.

Erinnerung,
worauf bey
gedruckten
Noten zu se-
hen.

Ist deswegen die Quarte major zu *c*, *fis*; zu *d*, *gis*; zu *e*, *aïs*; zu *f*, *b*; zu *g*, *aïs*; zu *a*, *aïs*; zu *es*, *a*; und zu *b*, *e*, und so weiter.

Von der grof-
sen 7.

§. 5. Was nun endlich die Septime major betrifft, so ist sie das Semitonium unterwärts, wovon schon so viel gesagt worden, und folget die Octave unmittelbar darnach, als: die Septime major zu *c* ist *b*; zu *d* ist *aïs*; zu *e* ist *aïs*; zu *f* ist *e* (diese Septima maior wird ohne * gemacht, und also natürlich) zu *g* ist *fis*; zu *a* ist *gis*; zu *b* ist *aïs*; zu *es* ist *a*; zu *b* ist *a* u. f. w. Sie ist also einen kleinen halben Ton grösser, als die kleine Septime, und wird angezeigt, wenn ein Strich oder erhöhend \sharp durch die 7 stehet. Bey gedruckten Sachen gilt hier, was eben bey der 4 erinnert worden. Ich finde nicht nöthig, diese Ziffern in Noten vorzustellen, und noch weitläufiger davon zu handeln; denn wer in diesem Buche schon bis zu diesem Capitel gekommen, der wird aus zweyen Zeilen bald mehr, als vorher aus einer ganzen Seite verstehen. Jetzt wollen wir die Griffe, welche diese Ziffern haben, besehen, und eine nach der andern noch einmal vornehmen.

Vom Griff \sharp .

§. 6. Die Secunde findet man selten allein über einer Note, gemeinlich stehet die 4 drüber, also: \sharp , dazu denn noch die 6 kommt; findet man aber auch die 2 allein über einer Note, so muß 6 und 4 doch dazu genommen werden. Cap. XIV. §. 17. ist dieser Griff schon angezeigt und gewiesen worden, wie er aus der Stimmen-Verwechselung eines Septimen-Griffs entsteht. Im grossen Hallischen Gesangbuch findet man diesen Griff durch \sharp immer voll ausgesetzt; es wäre aber \sharp schon genug; ihn anzuzeigen; wie denn auch in dem neulich zu Halle, im Verlag des Waisenhauses herausgekommenen Wernigerodischen Choral = Buch dieser Griff oft durch \sharp ausgedruckt wird, wie wir denn auch ferner hier thun wollen. Denn es ist schon bekant, daß zu \sharp die 6 gehört. Ja, wenn in diesem Griffe eine Quarta maior accidentalis vorkömmt, so wird dieser Griff bloß durch 4 oder $4\sharp$ angezeigt. Diß geschieht nun oft, daß im Griff \sharp die Quarte eine grosse Quarte ist, und haben wir von der grossen Quarte zu dem, was §. 4. davon kürzlich gesagt worden, althier nicht viel mehr zu meiden. Man merke nur, daß sie nicht nöthig hat, immer im vorigen Griff gelegen zu haben, und daß zuweilen sich wohl die kleine Terzie dazu gesellen will (In Liedern ist dieser Griff \sharp etwas seltenes, deswegen wird hernach davon zu handeln seyn). Es pflegt auch ordentlicher Weise die Discant-Note, welche nach der Note, welche die Quarte major gewesen, stehet, einen Grad höher und der Bass einen Grad tiefer zu gehen, wie aus den bald folgenden Exempeln wird zu ersehen seyn.

Von 4 im
Griff \sharp .

Von der grof-
sen Quarte
überhaupt.

§. 7. Man findet den Griff $\frac{1}{2}$ sehr oft in Liedern. Gemeinlich bleibt alsdenn die vorige Bass-Note stehen, oder wird repetiret: oder er steht über einer langsamen durchgehenden Note. Dahero wollen wir die Secunde auch betrachten 1) im Durchgange, 2) bey einer stehenden oder gebundenen Note.

§. 8. Wir nehmen also erstlich die Secunde im Durchgange vor, 1) Im Durchgange bey dem durch die 4 weder Strich, $\frac{1}{2}$ noch $\frac{1}{4}$, so nimt man die natürliche 4, (das ist, man beobachtet nur die zu Anfang des Stückes im Systemate befindliche ** oder $\frac{1}{2}$), sie mag nun groß oder klein seyn. Die 2 ist gemeinlich eben wie die 6, auch groß: jedoch ein Choral-Spieler, der nur die Verfekungs-Zeichen in seinen Griffen wohl observiret, hat eben noch nicht viel zu sehen, ob seine Intervalla groß oder klein sind, ob die Quarte eine Quarta maior oder eine Quarta superflua sey, u. s. w. Denn im 2ten Abschnitt werden wir die Intervalla nach ihren verschiedenen Arten wieder vornehmen. Wann dieser Griff $\frac{1}{2}$ im Durchgange vorkommt, so hat man nur den vorhergegangenen reinen Accord noch einmal anzuschlagen, als im folgenden Exempel gehet der Accord zu a vorher, eben dieser Accord zu g ist nun auch der Griff $\frac{1}{2}$ zu g. Denn wenn in diesem Griff $\frac{1}{2}$ die 4 oben lieget (wie denn bey Liedern am meisten vorkommt), so behält der Discant seine vorige Note, und der Bass gehet Einen Ton niedriger, das ist denn motus obliquus. Was nun im vorigen reinen Accord die Terzie gewesen, das wird zur Note, wo $\frac{1}{2}$ über stehet, die Quarte, als im folgenden ersten Exempel ist $\frac{1}{2}$ die Terzie zu a, zu g aber eine Quarte. Weiter: Die Octave des vorigen reinen Accordes wird die Secunde, als $\frac{1}{2}$ ist die Octave zu a, hingegen eine Secunde zu g. Endlich aus der Quinte des vorigen Griffes wird die 6, als in unserm Exempel war $\frac{1}{2}$ die Quinte zu a, zu g aber ist e die Sexte. Es hat also dieser Griff $\frac{1}{2}$, wenn er so im Durchgange steht, und einen Terzien-Gang ausfüllet, gar nichts schweres an sich, wie aus folgenden Exempeln erhellet.

N. 1.

Exempel von $\frac{1}{2}$ im Durchgange.

N. 2.

Die auf 4
folgende Bass-
Note hat eine
6,

oder 5 über
sich.

Wie man sich
im Tact zu
üben.

Ich habe die Griffe wieder drüber gesetzt, damit man sehen könne, daß der Griff 4 nichts anders ist, als ein reiner Accord zu einer um einen Grad höhern Note. Im ersten Exempel habe die 6 darnach folgen lassen; denn dieses ist am allergewöhnlichsten, das Nachschlagen der 7 nach der 8 im ersten Exempel ist leicht, die beyden Mittelstimmen im ersten Exempel haben einen halben Tact, und bleiben liegen. Im andern Exempel habe auf den Griff 4 die 5 folgen lassen, daraus hernach ein Septimen-Griff erwächst; hier haben Discant und Alt einen halben Tact, und die Tenor-Stimme Viertel; der Bass hat in der letzten Hälfte Achtel. Man kan das erste Exempel auch so spielen, daß man zu ieder Bass-Note anschläget (dadurch denn die halben Tacte wegsielen, und Viertel würden, wie im 4ten Tact des ersten Exempels) und die nachschlagende 7 gar wegläset, um sich zu üben, dieses Exempel in lauter Viertel tactmäßig spielen zu lernen. Man merke sich das erwählte Tempo (oder wie langsam oder geschwinde man ein Viertel auf das andere folgen läset) und sehe zu, daß man in einerley Tempo bleibe; hernach nehme man das andere Exempel, und zwar erstlich nur den Bass davon, und hernach sehe man zu, daß die rechte Hand in ihren Vierteln egal und gleich im Tact möge seyn, lasse in der andern Hälfte des Tactes das durchgehende Achtel also alleine nachschlagen, daß die rechte Hand in ihrer erwählten Bewegung oder Tact-Art nicht möge gestört werden; von dem letzten Achtel muß man zur rechten Zeit ab- und zum Viertel gehen, und nicht denken, weil der Tact-Strich da stünde, so wäre ein kleiner Abschnitt oder Comma vorhanden, nein, am Ende ist erstlich Ruhe, denn Pausen gibts hier nicht. Dieses wäre ein einfältiger Rath, sich im Tact (davon im ersten Theil des Clavier-

vier-Spielers im 3ten Abschn. in den sieben ersten Capiteln etwas nachzusehen zu üben, als welcher die Music beleben muß; im 2ten Abschnitt wird mehr vom Tact vorkommen.

§. 9. Die ganze Disharmonie der 4 rühret daher, daß der Bass Woher die eine in sich kurze durchgehende Note schon hören läset, mittlerweile der reine Griff des vorigen Tones noch tönet oder nachschallet, oder noch einmal angeschlagen wird. Was eine in sich kurze oder lange Note sey, wird im 2ten Abschnitt vorzustellen seyn. Man könnte diesen Griff 4 im Wie statt 4 des Griffes 4 zweymal in einem jeden Tact anschlagen und die Note (die hier 4 hat) ein reiner Accord kommen zum Achtel machen, und allein gehen lassen, so würden die Griffe dieselben in Ansehung der Töne selbst bleiben, nur der Bass allein bekäme eine geringe Veränderung, also:



Diß kan nun auch zur Uebung im Tact gespielt werden; sonst sieht man hier den Griff 4 nun gar nicht mehr, indessen aber bleibt der reine Accord doch noch liegen, und darf nachklingen, wenn die durchgehende Note anschläget; denn es heisset zwar: eine durchgehende Note gehet ohne Griff allein nach, allein der Schall und die Harmonie des Griffes ist noch nicht verloschen, wenn sich eine solche durchgehende Note allein hören läset, deswegen darf zu dieser durchgehenden Note der vorhergegangene Griff auch wieder angeschlagen werden, und will ich also niemand hiedurch lehren, wie er denselben vermeiden soll, nein, ich will im folgenden Spohr vielmehr Exempel geben, daran er zu üben ist.

§. 10. Es ist schon gesagt, daß der Griff 4 sehr oft in Liedern vorfällt, sowohl im Durchgange, als bey stehendem Bass, allein man muß im Durchgange doch gestehen, daß der reine Accord und die daher entstehende Septenge Griffe viel häufiger vorkommen. Anstatt nun allhier einige Melodien her zu setzen, worin 4 etwa drey- bis 4mal vorkäme, so habe für dienlicher erachtet, einige Sätze aus allerley Ton-Arten aus dem Hallischen Gesang-Buch herzusetzen. Die erste Zahl zeigt die Nummer des Liedes, und die andere kleinere den Satz desselben an. Ich werde aber allhier nur den Griff 4 und den Griff der vorhergehenden, wie auch der folgenden Note aussetzen,

248 I. Abschn. Cap. XVI. Vom Griff $\frac{4}{2}$. (§. 10.)

gen, sollte aber die Resolution dieses Griffes etwas aufgehalten werden; so wird man sie so lange aussetzen, bis die Resolution geschehen, obgleich hier eigentlich keine sonderliche Resolution nöthig ist.

1364. $\frac{4}{2}$. 1326. $\frac{5}{2}$.

362. $\frac{4}{2}$. 1444. $\frac{5}{2}$.

1144. $\frac{5}{2}$. 1083. $\frac{2}{2}$.

842. $\frac{2}{2}$. 94. $\frac{2}{2}$.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with specific guitar-related markings like fingerings (numbers 1-4) and fret positions (marked with 'x').

- System 1:** Treble staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. It is labeled "II 96. 7." and "I 234. 4.".
- System 2:** Treble staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. It is labeled "III 4. 4.".
- System 3:** Treble staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. It is labeled "268. 1." and "859. 1.".
- System 4:** Treble staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. It is labeled "812. 1.".
- System 5:** Treble staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. It is labeled "827. 1.".

250 I. Abschn. Cap. XVI. Vom Griff 2. (§. 10.)

189. 1. 449. 3.

379. 6.

189. 6. 1052. 8.

III. 3.

Aus diesen Exempeln erhellet, daß die 4 am meisten in unserm Griffe oben liege, denn in den 14 ersten Sätzen bis zu N. 812. lieget allenthalben die 4 oben. In den sechs folgenden Exempeln lieget die 6 oben, und im letzten Exempel ist es die 2, welche oben lieget; mehrere Stellen, als hier ausgesetzt sind, von der durchgehenden Secunde, wird man nicht viel im Hallischen Gesangbuch finden. Bey N. 268. wird zwar der vorige Accord zu g nicht wieder angeschlagen zu f, es ist aber doch der Griff $\frac{4}{2}$ zu f nichts anders als ein reiner Accord zu g. Hiebey merken wir an, daß, wenn im Griffe $\frac{4}{2}$ eine grosse 4 befindlich ist, die 4 nicht immer darf vorher gelegen haben, welches man aber gemeinlich bey der kleinen 4 findet, man sehe N. 268. 187. 449. und 189. In N. 859. wird der Griff $\frac{4}{2}$ zu c nicht wieder angeschlagen wegen des Punctes, so im Discant hinter f stehet, das e aber schläget allein nach, und $\frac{4}{2}$ welches ganze Tacte sind, bleiben liegen. Weiter dürfen wir uns bey diesen Sätzen nicht aufhalten. Im Wernigerodischen Choral-Buch ist der Griff $\frac{4}{2}$ auf allerley Weise angebracht.

Die Quarte major darf nicht immer vorher liegen.

§. 11. Nun wollen wir die gebundene Secunde auch ansehen. Es wird das Wort gebunden nicht so verstanden, wie es Cap. XIV. §. 15. bey der Septime, Cap. XII. §. 18. bey der kleinen Quinte, und Cap. XI. §. 9. bey der Quarte erklärt worden; sondern sie heisset eine gebundene Secunde, weil die Bass-Note, worüber die Secunde stehet, gebunden ist, entweder daß zwey Viertel oder Achtel, die ihre Noten-Stelle nicht verlassen, durch einen Bogen zusammengebunden sind, oder die doch repetiret und zweymal angeschlagen werden, wie aus dem Exempel wird zu sehen seyn, darauf denn die folgende Bass-Note einen halben oder ganzen Ton herunter gehet. Dahero man die Regel gibt: daß eine gebundene Bass-Note (nemlich die letzte von den beyden Noten) den Griff $\frac{4}{2}$ über sich hat. Dieser Griff mit der gebundenen Secunde ist nun zwar nicht im vorigen Griff enthalten, wie bey der Secunde im Durchgange; allein er ist doch gar leicht zu finden, wenn ich mir nemlich nur vorstelle, daß die Bass-Note, darüber $\frac{4}{2}$ stehet, einen Ton höher stehet, und ich dazu einen reinen Accord anschlagen soll. Ich will solches durch ein klein Exempel deutlich machen.

Was durch eine gebundene Secunde zu verstehen.

Eine gebundene oder stehende Bass-Note hat gerne $\frac{4}{2}$.



Gang vom Griff $\frac{4}{2}$ in Exempeln gezeigt.

Hier haben wir den Gang von 4, oder wie man die 4 oft anbringen kan. In Liedern trifft man dergleichen Gänge eben nicht an, in andern Stücken aber kommt dergleichen oft vor. Will ich nun den Griff 4 zu g machen, so denke ich nur, meine Bass-Note g wäre a mit einem reinen Accord; denn ein reiner Griff zu a ist der Griff 4 zu g, wie wir §. 8. gesehen haben; und ein reiner Accord zu g ist 4 zu f, und so weiter, wie aus dem Exempel zu ersehen; hier kommt ein ieder Ton zweymal vor.

Wie auf 4
der Griff 4
folgen kan.

§. 12. Statt der 6 kan die auf 4 folgende Note auch 4 haben, deswegen wir unser Exempel statt der 6 mit der 4 aussetzen wollen.



Hier können
Bindungen
statt haben.

Weil nun hier im Discant und Bass immer zwey Töne zweymal dieselben bleiben, so könnten immer zwey Viertel zusammengebunden werden, da ich denn dergleichen gebundene Noten nicht wieder anschlagen dürfte, nemlich die gebundene Bass-Stimme und die Discant- und Alt-Stimme, die Tenor-Stimme änderte sich nur, und ginge bey dem Griff 4 einen Ton niedriger. Wir wollen dieses Exempel mit solchen Bindungen im Bass und Discant aussetzen, damit man einsehe, was dergleichen gebundene Noten bedeuten, und wie sie aussehen und tractiret werden müssen.



Rückungen
statt Bindun-
gen.

Das lässet fürchterlich, wenn mans noch nicht verstehet: es ist nichts anders, als Bindungen, da ich immer im Griff liegen lasse, was vom vorigen Griff darin bleiben kan. Statt solcher Bindungen macht man, weil doch zwey gebundene Viertel einen halben Tact gelten, und eben so tractiret werden, lieber halbe Tacte, als:



Dieses Exempel wird mit dem vorigen einerley gespielt. Wer dergleichen nie gesehen, dem kommen dergleichen Noten sehr fremd vor; sie müssen auch immer accurat untergelegt werden, oder ein Anfänger geräth in Confusion. Hieraus ersiehet man auch, wie man sich zu verhalten, wenn eine Note an der Seite noch eine Ziffer hat, wie hier hinter den halben Tacten im Bass geschehen; da muß solche Note in zwey Theile abgetheilet werden, und zu jedem Theil der gehörige Griff geschlagen werden. Im Tenor und Bass sind noch Bindungen geblieben, weil der Tact-Strich solches hinderte. Der Tenor gehet hier mit dem Bass *motu recto* in Sexten fort (Cap. XV. §. 3. 3te Anm.), sonst rücken und wechseln die Stimmen gegen den Bass.

Von Ziffern nach der Bass-Note.

§. 13. In den ausgeschriebenen Griffen siehet man, sonderlich in denen beyden letzten Tacten, fremde Noten, die weit unter der untersten Discant-Linie gehen, und wegen der Ziffern nicht Platz gehabt haben, auf den Bass-Linien geschrieben zu werden. Diß ist dem Schreiber eine Mühe, dergleichen Noten zu schreiben, und dem Spieler verdrießlich zu spielen. In solchen Fällen thut man nun am besten, wenn man in den beyden letzten Tacten, statt des Discant-Schlüssels den Alt-Schlüssel gebrauchet. Diß findet man in den musicalischen Lehr-Büchern auch sehr oft, daß sie mit den musicalischen Schlüsseln nach Beschaffenheit der Höhe oder Tiefe der Noten abwechseln, und den bequemsten aussuchen, damit sie nicht nöthig haben, viele kleine Neben-Linien über oder unter den Linien zu machen. Wir wollen unserm Exempel in den beyden letzten Tacten den Alt-Schlüssel geben, denn siehet es so aus:

verschiedenen musicalischen Schlüsseln.



254 I. Abschn. Cap. XVI. Vom Griff $\frac{2}{4}$. (§. 14.)

Dahero ist es nun sehr nöthig, alle musicalische Schlüssel mit ihren Noten kennen zu lernen, sonderlich sind sehr gebräuchlich: Violin-Noten, Alt- und Tenor-Noten; deswegen habe im ersten Theil meines Clavier-spielers im 2ten Abschn. das ganze XVIIIte Capitel von allen musicalischen Schlüsseln, oder von den mancherley Arten Noten handeln lassen, welches man sich wohl bekant zu machen hat.

Säge, darin
eine gebunde-
ne Secunde.

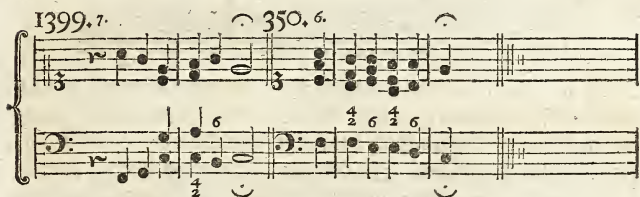
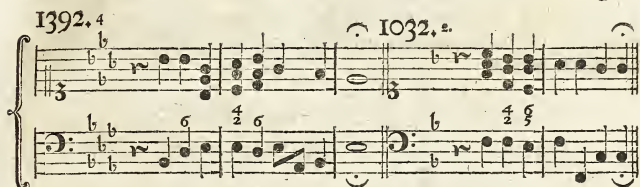
§. 14. Nun wollen wir auch aus dem Hallischen Gesangbuche ei-
nige Säge hersetzen, worinnen beym Griff $\frac{2}{4}$ eine gebundene Secunde ist.

1191. 3. 458. 5.

1543. 1. 1318. 4.

618. 4. 78. 2.

1259. 11. 52. 6.



Diese und die §. 10. befindliche Exempel und Sätze mit \sharp zeigen an, daß Anmerkungen der Griff \sharp sehr gebräuchlich ist: ja, da dieser Griff mit dem Griff \sharp , dabey \sharp und \sharp sehr verwandt ist, so könnte er bey einer geringen Aenderung des Basses öfterer angebracht werden, als man ihn findet (vide Cap. XV. §. 1. die 2te Anmerk.). Man übe diese Sätze wohl, und lasse sich nicht verdrießen, daß nichts zusammenhängendes drinnen ist, und daß die Ton-Art so oft variiret, man muß einen Satz nach dem andern üben. Im andern Satz 458. stehet über \sharp nur bloß die 2, als wodurch der ganze Griff schon angezeigt wird; eben wie bey N. 618. die 4 unter \sharp auch schon genug ist, diesen Griff anzuzeigen, vide §. 6. dieses Capitels. Sonsten finden wir hier in unsern Sätzen die 4 am meisten oben liegend, denn wir haben unter diesen 14 Sätzen, nur zwey Sätze, da die Secunde oben liegt, nemlich im andern und letzten Satz. Es ist aber kein Satz im Hallischen Gesangbuch, da bey dieser gebundenen Secunde die 6 oben liegt.

Andere Neben-Ziffern der 2, verrursachen die Wechsel-Noten.

§. 15. Diß mag genug seyn vom Griff 2. Es fräget sich nun; ob nicht noch andere Griffe mit der 2 gemacht werden? Ja, wir haben im vorigen Capitel §. 1. in der 6ten Anmerkung der Wechsel-Noten gedacht, und gezeigt, wie hiedurch oft fremde Ziffern, nemlich $\frac{7}{2}$, $\frac{5}{2}$ und $\frac{3}{2}$ entstehen. Wer nun die Lehre von den Wechsel-Noten (der Cambiate) wohl verstehet, und sie von den ordentlich durchgehenden Noten unterscheiden kan, (wovon der 2te Abschnitt weitläufiger handeln wird) dem werden dergleichen seltene Griffe nicht mehr schwer seyn: zwar findet man sie bey Liedern nicht viel; im Hallischen Gesangbuch habe nur Einen Satz gefunden, der hieher gehöret, nemlich N. 1200. der 5te Satz, den wir hier mittheilen wollen.

Vom Griff $\frac{7}{2}$.



Wenn hier über *e* im Bass die Sexte major *s* stünde, so müßte es doch eben so gespielt werden, als jetzt, da über *f* diese fremde Ziffer $\frac{7}{2}$ steht; hier wird also der Sexten-Griff anticipiret, und schon zu *f* angeschlagen, was eigentlich zu *e* gehöret. Im Hallischen Gesangbuch steht $\frac{7}{2}$, ich halte dieses für einen Druckfehler, und wolte lieber $\frac{7}{2}$ nehmen; denn *e* hat doch ordentlicher Weise die Sexte major über sich, (nach Cap. XV. §. 5. 3te Anmerk.) und $\frac{7}{2}$ ist eine Anticipation des Sexten-Griffes zu *e*. $\frac{7}{2}$ wäre ein reiner Accord mit der vollkommenen Quinte, der sich hier aber über *e* so gut nicht schicket, als die *s*. Sonsten findet man dergleichen fremde Griffe auch in künstlich oder bunt gesetzten Bässen, z. E. hin und wieder in Kaufmanns harmonischer Seelen-Lust (woraus Cap. XV. §. 1. in der 6ten Anmerk. einige Stellen angeführet habe) und sonst.

Vom Griff $\frac{3}{2}$.

Wie er leicht zu finden.

§. 16. Weil ich nun in diesem Abschnitte gerne alle Ziffern mit ihren Neben-Ziffern, und folglich alle gebräuchliche Griffe erklären, und einem Liebhaber zeigen wolte, und wir doch jetzt von der Secunde handeln, so wollen wir uns noch ein wenig dabey aufhalten. Unter denen §. 15. angezeigten fremden Griffen, kommt der Griff $\frac{3}{2}$ noch am meisten vor. Wer nun diesen Griff $\frac{3}{2}$ gerne bald will finden lernen, der stelle sich nur vor, daß die Note, darüber $\frac{3}{2}$ steht, nicht als eine Haupt-Note, sondern

sondern nur als ein Vorschlag zur folgenden Note (welche immer einen Grad herunter gehet) anzusehen ist, die eine 6 über sich hat. Soll diese, nach der Note, die $\frac{1}{2}$ über sich hat, folgende Note, einen Sexten-Griff ohne Octave haben, so stehet $\frac{1}{2}$ über dem ersten Achtel oder über der letzten Hälfte eines Viertels, da denn oft die 5 oder 2 verdoppelt wird (wie nachdem beym Sexten-Griff der folgenden Note die 6 oder 3 hätte können verdoppelt werden) als:



Hieraus ist offenbar, daß der Griff $\frac{1}{2}$ nichts anders ist, als der Sexten-Griff der folgenden Note; und entsteht, wenn der Bass sich aufhält und Griff $\frac{1}{2}$ zu nicht fort will. Soll aber zu diesem Sexten-Griff die Octave mit genommen werden, so entsteht bey der retardation des Basses der Griff $\frac{1}{2}$, der aber so gebräuchlich nicht ist, als $\frac{1}{2}$.



Zu Anfang des zweyten Tactes haben wir hier im Discant einen Punkt: Punkt zu Anfang eines Tactes, so lange er denket, der Tact-Strich sey eine Art sang des Tactes. vom Comma, fremde vorkommen; deswegen schreibt man an dessen statt auch wohl die vorige Note wieder aus, und bedienet sich einer Bindung. Hier ist nun der Griff $\frac{1}{2}$: man siehet, daß es nichts anders als ein Sexten-Accord mit der Octave ist. Soll $\frac{1}{2}$ folgen, so kommt $\frac{1}{2}$.

Vom Griff $\frac{1}{2}$.



Vom Griff ^{Rechts} Wer dergleichen Bässe liebet, der schaffe sich das erwähnte Kauffmannsche Werk an. Soll nun ferner $\frac{6}{3}$ da seyn, so hat diese meistens ge- bundene Note $\frac{7}{4}$ (der Griff sieht seltsam aus, und ist nicht viel gebräuchlich). Wir setzen folgendes Exempel davon her.



Dis sen genug von dergleichen Griffen: man braucht also nicht lange dar- nach zu suchen, wenn einem nur der folgende bekant ist. Oft siehet nun der folgende Griff darüber, wie hier über *e* und *cis*, ohne daß die rechte Hand nöthig hat ihn aufs neue wieder anzuschlagen; oft siehet aber auch diese Note ohne Ziffer, da man denn wissen muß, wo die 6 eigentlich ih- ren Platz hat, und was vor Neben-Ziffern dazu gehören. Man schlage hiebey wieder nach die Exempel des vorigen Capitels §. 1. in der 6ten Anmerkung.

Von der grof-
sen Septima
im Griff $\frac{7}{4}$.

§. 17. Weil sich die Secunde auch gerne zur Septima major, als wovon wir in diesem Capitel auch das nothwendigste anzuzeigen haben, gesellet, so wollen wir solche vor der Note hergehen lassen. Spho s. ha- ben wir schon gewiesen, wie sie leicht zu erlernen; sie ist nemlich nur einen halben Ton niedriger als die Octave. Ihre gewöhnliche Neben-Ziffern sind, die 4 und 2. Hier ist nun eine gänzliche Abweichung vom reinen Accord, denn aus der 8 wird eine 7, aus der 3 eine 4, und aus der 2 eine 2. (vide Cap. III. §. 6.). Ich habe diesen Griff $\frac{7}{4}$ im hallischen Gesang-Buch zwar nicht gefunden, indessen ist er doch sehr gebräuchlich, sonderlich in den so genannten Recitativen einer Cantate oder eines andern Singe- Stückes, und kan auch oft am Schlusse eines Sazes angebracht werden.

I. Abschn. Cap. XVI. Von der Septime major. (§. 18.) 259

§. 18. Man hat eine Regel, daß man über eine stehende Note (welche oft ein halber oder ganzer Tact ist, und dahin auch die Schluß-Note eines Satzes, Liedes oder Stückes gehöret) allerley Ziffern anbringen kan. Ja man findet mannichmal sehr schwere Ziffern drüber stehen: im 2ten Abschn. werden Exempel davon vorkommen. Im hallischen Gesang-Buch N. 232. finden wir im 2ten Satz im Bass viermal c nacheinander mit verschiedenen Griffen, das sind nun auch stehende Noten, wenn ein Ton verschiedene mal nach einander vorkommet; wenn auch diese Note zuweilen in eine andere Octave geführt wird, so heist es doch noch ein stehender Bass, wie N. 755. im 2, 5 und 6ten Satz. N. 336. bestehet die allerletzte Note aus zween ganzen Tacten, da denn der erste ganze Tact vier Griffe erfordert, wo die oberste Discant-Stimme kan liegen bleiben. Um mehrerer Deutlichkeit willen wollen wir erwähnte Sätze beyfügen.



Im letzten Exempel hätte zu $\frac{1}{2}$ gar gut, statt der 8 die Septime major können gemacht werden, und hätte der Griff dann geheissen $\overset{fis}{c}$. Ein solcher

Schluß kan nun am Ende aller Sätze und Lieder gemacht werden, und zwar unter allerley Veränderungen und Brechungen. Nehme ich zu $\frac{1}{2}$ hier die Septime major, so wird die ganze natürliche Ton-Leiter in diesen vier Griffen zum Gehör gebracht. Diß schicket sich nun um so viel besser, je mehr Zeit man bey einer jeden Schluß-Note eines Satzes oder Liedes hat. Man hat dabey aber wohl auf die vorgesezte * * oder b b zu sehen.

260 I. Abschn. Cap. XVI. Von der 2 u. ihren Nebenziff. (§. 19.)

Man muß die
Scalam seiner
Ton-Art wohl
inne haben,
ehe man spielt,

und besteuern
erst ein klein
Vorspiel machen,
dergleichen
hier einige
stehen.

§. 19. Weil es nun höchstnöthig ist, die Scalam seines Tones, und was vor * * oder b b darin vorkommen, recht zu kennen und zu wissen, sonderlich wenn in fremde Ton-Arten ausgewichen wird, so recommendire hiebey das 2te Capitel fleissig zu betrachten. Man thut wohl, wenn man vorher, ehe man zu spielen anfängt, die Ton-Leiter oder Scala seiner harten oder weichen Ton-Art, stufenweise nach Cap. II. §. 12. und 25. hören lästet, und sonderlich in Moll-Tönen eine Octave herauf und herunter spielt, zum Ueberfluß wollen wir einige kleine hierzu dienliche Vorspiele hersehen, und zwar zwey aus *g dur* und zwey aus *g moll*, darinnen keine schwere sondern leichte Ziffern vorkommen: man übe sich, es etwas tactmässig zu spielen; ich habe die Griffe wiederum drüber geschrieben, man brauche sie aber ja so, wie unter andern Cap. XI. §. 17. am Ende, erinnert worden.

Das erste *Praludium* aus *g dur*.



Das andere *Praludium* aus *g dur*.

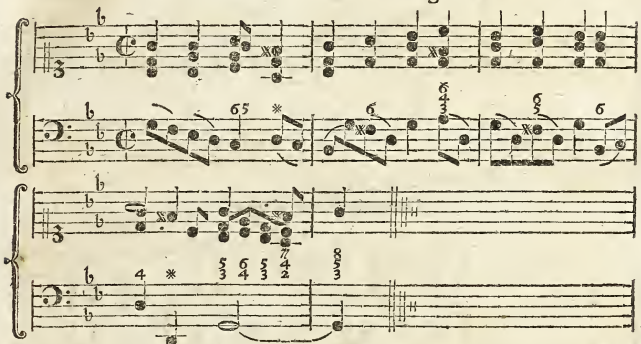


Erstes *Praludium* aus *g moll*. Ein wenig geschwind.



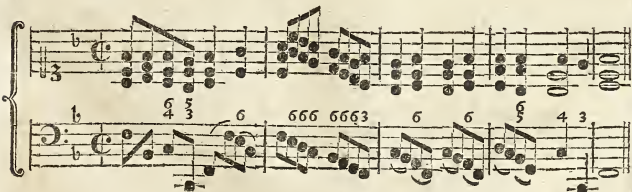


Das andere Praludium aus g moll.



Zu diesen vier Exempeln wollen wir noch etliche aus den gebräuchlichen Ton-Arten hersehen, die ganz kurz seyn sollen, und wo der Bass sich viel mit Achtel beschäftigt, da man denn zuerst, (ehe man es mit Griffen spielet) die Fingersetzung für die linke Hand auszusuchen hat, wovon der erste Theil des Clavier-Spielers nachzusehen ist.

Praludium ex f dur. Mäßig.



Præludium ex d moll.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on four staves, with the first two staves grouped by a brace on the left and the last two staves grouped by a brace on the left. The music is in 3/4 time, indicated by the '3' and '4' in the bottom left of the first staff. The key signature is one sharp (F#), indicated by the sharp sign on the F line of the first staff. The melody is written on the top staff of each pair, and the accompaniment is written on the bottom staff. The melody includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with an 'x'. The accompaniment includes chords, single notes, and rests, with some notes marked with an 'x'. The score is written in a cursive, handwritten style.

Præludium ex d dur.

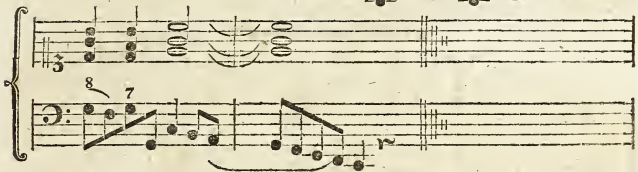
Præludium ex b moll.

The musical score is written on four staves. The first two staves are grouped by a brace on the left and contain a treble and bass staff. The last two staves are also grouped by a brace on the left and contain a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features various notes, rests, and accidentals, including a double bar line in the third staff. The score is labeled 'No. 1' in the top right corner.

Præludium ex e moll.



Præludium ex c dur.



Præludium ex a moll.



Præ

Præludium ex b dur.*Præludium ex es dur.**Præludium ex e dur.*

Warum man
sie im ersten
Abschnitt ge-
setzt.

Ich gestehe gerne, daß diese kurze Præludia oder wie man sie sonst nennen will, wohl von niemand in diesem Capitel werden gesucht werden: ich war vorher selber der Meynung, sie im folgenden Abschnitte hinzusetzen; allein was ist daran gelegen, ob sie hier oder weiter hin stehen, wenigstens sind die darin vorkommende Ziffern schon aus vorigem bekannt, und können zur Uebung der gebräuchlichsten Ziffern und des Tactes dienen. Ich habe sie mit Fleiß sehr kurz gemacht, die Griffe darüber geschrieben und zwar so, wie davon gelehret worden; es ist vor Anfänger, die solche, weil sie klein sind, bald zu ihrem Vergnügen auswendig lernen können. Weitläufige Anmerkungen gedente nicht drüber zu machen, die kan man leicht vor sich selbst machen. Wovon aber noch nichts gesagt, das will kürzlich berühren. Im Præludio ex d moll finden wir über die stehende Note D eine ganze Reihe Ziffern, unter andern auch 3. Wann die Ziffern, so wie hier, stehen, daß nach 2 die 3 folget, so zeigt solches an, daß die rechte

Anmerkungen
drüber.
Von 22.

Hand

Hand nicht mehr als die zwey darüber stehende Intervalla machen soll, und zwar daß die oberste Ziffer immer oben kommt; im Præludio ex a moll findet man dieses auch. Im Præludio ex d dur hat die rechte Hand eine ungleiche Bewegung, wie die drüber stehende Griffe zeigen. Im Præludio ex e moll wird im dritten Tact nur zur ersten und letzten Note ein Griff gemacht, übrigens geht der Bass, aus Liebe zur Veränderung, allein. Im Præludio ex e dur finden wir über dem vorletzten e den Griff $\frac{7}{2}$ als einen rechten Vorschlag zum reinen Accord. Hiemit überlasse diese kleine Stücke oder Sätze einem Liebhaber, um daraus die gebräuchlichen Ton-Arten kennen zu lernen, als wozu sie ihm sehr dienlich seyn können. Wir gehen weiter.

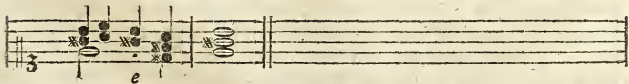
S. 20. Im 1sten Spho am Ende habe gesagt, wie man sich bey der Schluß-Note eines Satzes ein wenig durch Veränderung des reinen Accords aufhalten kan, davon wir denn auch noch einige Exempel aus den gebräuchlichsten Ton-Arten geben wollen. In diesen Exempeln be- kommt der Bass nur Eine Note, welche als die Schluß-Note eines Satzes oder Stückes anzusehen ist; und weil im Distant nicht nur in der Octave, sondern auch in der Terzie und Quinte aufgehalten und ge- schlossen werden kan, so wollen wir unsere Exempel auch darnach einrich- ten, die Bass-Noten aber zur Erspahrung des Raums nur mit einem Buch- staben anzeigen. Man nimmt dabey die in der Ton-Art sich befindende * * oder b b wohl in Acht, so ist es leicht

Cdur.



eben so auch *c moll*, nur muß man statt *e*, *es*, und statt *a* das *as* nehmen. *c moll*.

A moll.



In *a dur* wird statt *c* nur *cis* genommen, und statt *f*, *fis*.

a dur.

g dur.

G dur.

g moll.

In *g moll* wird statt *b, b*; und statt *e, es* genommen.

Emoll.

Wenn eine ganze Reihe einzelner Ziffern über einer Schluß-Note stehen.

Nach diesen Mustern wird man schon mit den andern Ton-Arten fertig werden können. Man findet zuweilen über der letzten Note eines Sakes im Bass eine ganze Reihe Ziffern, welche weiter nichts als eine kleine Manier bey der Schluß-Note im Tenor oder Alt anzeigen: dergleichen sehen wir im Hallischen Gesang-Buch bey dem Liede N. 185, fließt ihr Augen, fließt von Thränen &c., da stehet am Ende des zweyten Sakes über *d* im Bass 4 * 2 1/2 * und am Ende des 3ten und 4ten Sakes über *f*, 9 8 7 8. Diß wird also gespielt:



Diß gehöret nun schon zum manierlichen Spielen, und läßt sich leicht angewöhnen. N. 3. habe auch ein Exempel gegeben, da die Octave oben lieget, daran man genug haben wird. Nun ist es Zeit zur None zu gehen.

Von der None.
ne.

§. 21. Ich habe mit Fleiß die None zuletzt geparet, als eine Ziffer, die so gar oft nicht vorkommt, und an deren statt, wie wir bald sehen werden, auch zuweilen die Secunde kan genommen werden. Wir haben §. 3. schon angezeigt, wie sie heisse, und wie sie in der Benennung mit der Secunde einerley sey. Es ist aber die None dem ohngeachtet doch von der Secunde sehr unterschieden, vornehmlich in folgenden Stücken: 1) Sie hat andere Neben-Ziffern, als die Secunde. 2) Sie liegt gemeinlich schon vorher, und 3) muß sich ordentlich resolviren in die Octave. Sie kan also als ein Vorschlag zur Octave angesehen werden, und deswegen vor der 8 hergehen in allen Griffen, wo die 8 zu gehöret; nun aber gehöret die 8 zum

Wie sie von der Secunde unterschieden.

Wie die None als ein Vorschlag zur 8

8 zum reinen Accord, dahero dann die None, eben wie die 8, die Ziffern 5 und 3 neben sich hat. Zum 6ten Griff gehört auch die 8, an deren statt abermal die None stehen kan, daher kommt nun $\frac{9}{3}$. Zum Quarten-Griff gehöret $\frac{9}{2}$, nehme ich nun statt der 8 erslich die 9, so kommt der Griff 2, wozu noch die 5 gehöret. Weil ich nun auch zur Kleinen 7 die Octave nehmen kan, wenn ich nemlich die 7 oben und die 8 unten habe, so kan ich auch hier erslich die 9 nehmen, daher kommt 2, wozu denn die 5 und 3 noch gehöret. Wir wollen dis in Noten aussetzen, und erslich den Griff mit der Octave, denn mit der None hersetzen. Also:

Wie aus den Exempeln erhellet.

Aus diesen Exempeln siehet man, wie die None erst vor der 8 hergethet. Stehet nichts als eine 9 über eine Note, so gehöret 5 und 3 dazu: stehet 2 so gehöret die 3 noch dazu: zu 2 kan auch noch die 5 kommen. Es ist der Nonen-Griff kleinen Händen, vornemlich wenn die 9 oben lieget, etwas incommode zu greiffen; stehet 98 und die Terzie liegt oben, so machts nicht viel, ob man die None vor der 8 hergehen läset ober nicht, und wann auch die Mittel-Stimme, nemlich der Alt, solche None zu singen härte, so

Die-
solu-
tion
der 9, 4 und 7
kan die linke
Hand antici-
pieren.

muß sie doch zur 8 bald hingehen und der General-Bassiste hat die Resolution der None anticipiret. Denn wenn man ganz vollstimmig einen reinen Accord zu c anschlagen will, worüber die 9 erst stehet, so darf der Bass gleich die Octave machen, als:



Hier sehen wir, daß bey der Vollstimmigkeit die Resolution der 9, 4 und 7 kan im Bass anticipiret oder voraus genommen werden, eben da die Dissonanz noch in der rechten Hand erst angeschlagen wird.

Die gebundene und ungebundene None.

§. 22. Weil aber doch die None sehr gebräuchlich ist, so muß man auch damit fertig werden können; wir wollen deswegen abermal aus dem Hallischen Gesang-Buch einige Sätze, darin die None vorkömmt, hersehen, und zwar erstlich, wenn sie in der obersten Stimme lieget; da sie denn gebunden oder ungebunden seyn kan. Wir finden nur folgende zwey Sätze mit der gebundenen None im Discant.

Exempel der gebundenen None in der Discant-Stimme.



Im letzten Exempel ist zu a, eine None minor, das b. Dazu gehöret die Terzie major. Diese None minor kömmt oft in moll-Tönen vor. Nun wollen wir einige Nonen-Exempel, im Discant, als ungebunden hersehen.

442. 5. 466. 2.

Exempel der ungebundenen None in der Discant-Stimme.

468. 1. 961. 1.

1229. 5. 129. 1.

415. 1261. 1.

1281. (6)

etc.

21 3 Wann

270 I. Abschn. Cap. XVI. Von der None. (§. 22. 23.)

Wann man
statt des
Nonen-Griffs
7
2
4 nehmen
könnte?

Wenn die None einen Terzien-Gang ausfüllet, wie hier im ersten, 2ten, 3ten, 4ten, 6ten und 7ten Exempel, da der Bass die vorige Note behält, so kan statt der 9 eben so bequem der Griff mit der Septime major $\frac{7}{2}$ gemacht werden. Wir wollen von jedem Satz nur die beyden Noten, darauf es uns ankömmt, und worüber 9 8 stehet, hersehen, da denn statt 9 8; 7 8 stehen muß, oder $\sharp 7$ 8, zu dieser grossen Septime gehöret nun 4 und 2, und kan solcher Griff sehr oft gemacht werden, an statt daß man sonst die durchgehende Note allein nachschlägt. Wir wollen die Stellen hersehen aus den Sätzen, um dieses deutlich zu machen.

1) Satz 2 u. 3. Satz 4. Satz 6) Satz 7)

Nun müssen wir auch noch Exempel geben, von der gebundenen None in den Mittel-Stimmen.

Exempel der
gebundenen
None in der
Mittel-Stimme.

§. 23. In der Alt-Stimme kommt die None sehr oft vor, denn wenn die Octave darin lieget, so muß der Vorschlag zur Octave, das ist, die None auch darin liegen. Sie ist allhier immer eine gebundene None und lieget folglich schon im vorigen Griff. Wir wollen davon folgende Sätze zur Uebung mitnehmen.

89. 1. 202. 3.

242. 5. 206. 6.

721. 3. I233. 3.

I277. 7.

In allen diesen Sätzen liegt die None in der Alt-Stimme und resolviret auch darin. Dis wäre also gnug vom Nonen-Griff, wenn die 8 drauf folget. In der Tenor- oder untersten Mittel-Stimme steht sie nun auch wohl, ob ich gleich im Hallischen Gesang-Buch kein Exempel davon habe finden können, man sehe die Nonen-Griffe §. 21.

§. 24. Weil die Octave nicht allein zum reinen Accord, sondern auch sehr oft zum Sexten-Griff kan genommen werden; so findet man, wie schon §. 21. erwähnt worden, die None, als einen Vorschlag zur 8, bey der Sexte, da denn öfters die 6 ebenfalls an der 7 einen Vorschlag bekommt, daraus die Ziffer 2 8 entstehet, welcher ganze Griff gemeinlich schon im vorigen lieget: wir wollen zwey Sätze anführen, mehr habe nicht nöthig erachtet.

In der Tenor-Stimme darf die 9 auch stehen. Wie der Griff 2 8 anzusehen und leicht zu finden.

70. 6. 90. 5.

Wie der Griff
2 anzusehen,
woher er ent-
stehe, und wie
er leicht zu
lernen.

Es kommt dieser Nonen-Griff bey Liedern selten vor, eben wie auch der Griff 2 nicht viel vorfällt. Nach dem Griff 3 sollte der Bass einen Ton höher gehen und einen reinen Accord über sich haben, wie im 12ten Capitel gezeigt worden. Es repetiret aber der Discant diesen gehabten Griff 3 zuweilen noch einmal, wenn der Bass schon in die Höhe gegangen; daher kommt denn diese Ziffer 2; dazu auch noch die 5 kan genommen werden, was im vorigen Griff 3, die 5 gewesen, wird die 4, aus der 3 wird die None, und aus der 6 die 5. Man stelle sich nur vor, daß die Bass-Note, worüber dieser Griff 2 stehet, einen Ton niedriger stünde und 3 über sich hätte, so ist dieser so fremd scheinende Griff bald zu finden. Wir wollen auch ein paar Sätze zur Probe davon mittheilen.

1432. 2. 90. 6.

109. 2.

General: No-
nen-Exempel,
worin allerley
und zum Theil
fremde Ziffern
vorkommen.

§. 25. Zum Schluß dieses Capitels will noch ein Exempel zur Uebung der None hersetzen, und es in Sätzen, als eine Lieder-Melodie, denn geschwinder darf es nicht gespielt werden, abtheilen, so erlangt man dadurch noch Freyheit ein wenig auszuruhen. Ich gestehe gerne, daß es ein wenig schwer ist, und daß man freylich dergleichen Bässe wohl in keinem Choral-Buch findet; es wird zur Uebung gegeben, um zu probiren, wie weit man in seiner Selbst-Information gekommen. Hier ist es:

Choral = mäßig.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes have 'x' marks above them, possibly indicating breath marks or specific articulation. The bass staff of each system contains a series of numbers (e.g., 9 8 7 8, 4 3 2 3, 6 9, 4 3 2 3) which likely correspond to the 'None' (9) and '7' mentioned in the text as intervals or specific notes.

§. 26. In diesem Exempel befindet sich die 9, die 7 und die 4 sehr oft. Hier muß man nun gedenken, was schon hin und wieder gesagt worden, nemlich, daß die None ein Vorschlag zur Octave, die 7 ein Vorschlag zur 6 (die große Septime aber ein Vorschlag zur Octave) und daß die Quarte ein Vorschlag zur Terzie sey; wie man denn auch nach der None (wenn nemlich die Bass-Note stehen bleibt; sonst aber, wenn der

Wie solche fremde Griffe einzusehen, und woher sie entstehen.

Wiedeb. Gen. Bass. Mm Bass

Daß eine Terzie steigt oder Sexte fällt, wie in unserm Exempel auch vorkommt, die 6 nach sich hat) die 8; hinter der 7 (bey stehendem Bass) die 6; und hinter der 4 eine 3 (abermal bey stehendem Bass) findet. Ferner erinnere man sich, daß die 9, die 7 und die 4 oft gebundene Dissonanzen sind, das ist, die schon im vorigen Griff liegen; daher denn in unserm Exempel der Griff $\frac{2}{4}$ schon vorher gelegen, der aber nochmal (auch wegen der langsamen Noten) repetiret wird, ohne daß der Bass wartet, sondern fortgeht; der Griff nach $\frac{2}{4}$ nemlich $\frac{8}{3}$ ist eigentlich der intendirte Griff, es ist also nur ein Zaudern des Discants gegen den Bass, denn ob gleich hier die Töne aufs neue wieder angeschlagen werden, so könnten sie auch gebunden werden und also liegen bleiben. Was wir hier nun von $\frac{2}{4}$ gesagt, das gilt auch dem Griff $\frac{2}{4}$, denn $\frac{3}{2}$ oder der reine Accord ist nur gemeynet, dahin es denn auch zuletzt gehen muß. Ja die bloße None, worauf die 8 folget, und die 7 welche eine 6 hinter sich hat, wie auch die 4 wornach die 3 stehet, sind nichts als ein Warten und Aufhalten der 8, 6 und 3 durch einen Vorschlag von oben. Allein die Septime major, wozu 4 und 2 gehöret, ist auch ein Aufhalten des reinen Accordes, aber durch einen Vorschlag von unten.

Aus der Lehre von den Vorschlägen kan man alle Dissonanzen kennen und brauchen lernen.

§. 27. Dis alles nun kommt von den so beliebten Vorschlägen her, welche, wie wir gehöret haben, zuweilen die vorige Note repetiren, zuweilen auch nicht. Wenn nun alle Stimmen der rechten Hand ihre Vorschläge haben, so gibt es oft drey unbekante Ziffern, die alle drey vom Accord abweichen. Man hat Vorschläge von unten nach oben, und von oben nach unten; beyderley Arten werden oft durch Ziffern ausgedruckt. Wer die Lehre von den Vorschlägen wohl verstehet, nemlich bey welchen Stellen diese oder jene Vorschläge anzubringen, und was ihre Geltung in Ansehung der Zeitmaasse betrifft, der wird nicht allein dergleichen fremde Griffe leicht finden können, sondern er wird auch noch leicht einige hinzu machen können; er wird zuweilen (doch wo es sich schickt) zur folgenden Bass-Note seinen vorigen Griff, entweder ganz nach allen seinen Tönen oder nur auch nach Einer, entweder der Discant, Alt- oder Tenor-Stimme repetiren und daher leicht allerley Ziffern und Griffe machen, welche über seinen Bass nicht stehen, und eben dadurch zierlich spielen; da denn die Griffe $\frac{9}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$ und noch mehrere zum Vorschein kommen werden.

Anzeige, wie aus dem letztern Exempel fast alle Dissonanzen zu

§. 28. Weil alle fremde Ziffern dieses Exempels nichts als gebundene Vorschläge von oben sind, so wollen wir zur Erklärung dessen was gesagt worden, und um einem Liebhaber Gelegenheit zu weiterm Nachdenken zu geben, das Exempel also aussetzen, daß wir alle Ziffern und Noten, die

die

die als Vorschläge angesehen werden können, weglassen, da denn fast lauter Consonanzen übrig bleiben werden. Hieraus kan das Wesentliche eines Stückes von seinem Zufälligen am besten bemerkt werden.

Choral = måssig.

11

This page contains four systems of musical notation, each consisting of three staves (treble, alto, and bass). The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The page is numbered '11' in the top right corner.

Jetzt habe nicht nöthig erachtet, die Griffe drüber auszusprechen, weil nun alles leicht ist; man kan also erstlich dis leichte, hernach das schwerere §. 25. spielen. Wer Lust hätte, könnte probiren, ob er etliche Bindungen oder Dissonanzen von selbst darin anbringen könnte.

Kurze Wiederholung dessen, was bis her so weitläufig gelehret worden.

Autor hoffet, man werde nun bey der Selbst-Information schon weit gekommen seyn.

§. 29. Aniezo hätten wir nun die gebräuchlichen Ziffern und Griffe, welche im General-Baß, ja selbst in den Hallischen Lieder-Melodien, vorkommen, auf eine weitläufige und deutliche Art abgehandelt. Wir haben gezeigt, wie das wesentlichste der ganzen Harmonie auf einen reinen Accord, Trias harmonica, beruhet, und wie daher der Sexten-Griff und der Griff $\frac{4}{3}$ bloß durch Verwechselung der Stimmen entstehet. Ferner haben wir gesehen: daß, wenn statt der 8 im reinen Accord die kleine Septime genommen wird, man alsdenn durch Verwechselung dieses Septimen-Griffes noch drey andere Griffe, nemlich $\frac{5}{3}$, $\frac{7}{4}$ und $\frac{7}{3}$, bekömmt. Alle übrige Ziffern und Griffe haben wir als Vorschläge zu diesen Griffen anzusehen, und zwar als gebundene und ungebundene freye Vorschläge; wer dieses alles wohl gefasset und eingesehen, der wird nun schon wissen, was der General-Baß sey. Ferner, wer sich die Intervalla nach der gegebenen Anweisung recht bekant gemacht, dabey alle hinzugefügte Exempel fleißig exerciret und nicht eher weiter gegangen, als bis ihm das vorige erst recht bekant und geläufig geworden; der wird nun schon im Stande seyn, nicht nur alle Lieder-Melodien spielen zu können, sondern auch von verschiedenen musicalischen Kunst-Wörtern richtig denken, und ihre Bedeutung und Anwendung einsehen können, als da ist: vom Quinten und Octaven-Verbot; von ungeschickten Gängen; von Verdoppelung der Sexte oder Terzie; vom Ausweichen in fremde Ton-Arten; von der Cadence; von durchgehenden Noten; von Verwechselung der Stimmen; von Wechsel-Noten; vom Resolviren der Dissonanzen und dergleichen; davon mancher Choral-Spieler, der sich doch oft nicht unverständlich zu seyn dünket, vielleicht wenig oder nichts gewußt hat.

CAPVT XVII.

Von den Signaturen und den dazu gehörigen Ziffern. Item: Von Verdoppelung der Terzie und Sexte bey'm Sexten-Griff; von verdeckten Octaven und Quinten, wie auch vom vollstimmigen Spielen.

Inhalt dieses Capitels.

§. 1. Aniezo wollen wir zusammen nehmen, was in den vorigen Capiteln bey Abhandlung einer ieden Ziffer stückweise ist gesagt worden, nemlich, was man zu denen über dem Baß stehenden Ziffern (welche man auch Signaturen nennet) noch für Neben-Ziffern machen muß: dabey wir denn Gelegenheit nehmen werden, noch etwas von Verdoppelung der Sexte und Terzie; von verdeckten Octaven und Quinten; wie auch vom vollstimmigen Spielen noch ein wenig zu sagen.

§. 2. Wir erinnern uns hiebey wieder, was Cap. VIII. §. 2. ange- Vom Grund
und Anfang
der Harmo-
nie.
zeigt worden, nemlich, daß Trias harmonica (ein reiner Accord) die ein-
zige Haupt-Harmonie und gleichsam das Centrum derselben ist. Nun
aber läßt sich keine Harmonie der Töne machen, es muß denn zuerst ein
gewisser Ton angegeben und gleichsam zum Grunde gelegt werden, zu
welchem man andere damit harmonisirende Töne erfindet und hören lassen
will. Dieser Ton nun wird die Fundament-Note genant. Was vor an-
dere Töne nun zu einem Ton eine liebliche Harmonie machen, lehret uns
die Natur selbst, dis sind nun die Quinte und Terzie, wie davon Cap. IV.
§. 6. etwas gesagt worden. Diese drey Töne nun, nemlich die Funda-
ment-Note, die Quinte und die Terzie, machen Triadem harmonicam aus.
Es kan keine vollkommene Harmonie, als diese, erdacht werden. Alle
andere Harmonie beruhiget unser Gehör nicht eher vollkommen, als bis sie
wieder zu ihrem Ursprunge, zur Triade harmonica gekommen ist. Daher
denn auch alle musicalische Stücke darin endigen müssen.

§. 3. Diese Trias harmonica nun bestehet aus dreyen Tönen, und Von der Tri-
de harmoni-
ca.
wird auch nur bloß ein Accord oder reiner Griff genennet, als die Trias
harmonica zu \bar{c} ist $\bar{c} \bar{e} \bar{g}$, zu \bar{a} , $\bar{a} \bar{f} \bar{s}$ \bar{a} u. f. w. Es wird diese Trias mit
der grossen Terzie genant: Trias-harmonica perfecta; mit der kleinen
Terzie aber Trias harmonica minus perfecta (der nicht so vollkommene
Dreysklang). Will man nun die 4te Stimme und den 4ten Ton zu die-
sen dreyen Tönen machen, so fängt man von der Verdoppelung der Fun-
dament-Note an, und nimmt sie um eine Octave tiefer, nemlich c (unge-
strichen). Hier ist nun das ungestrichene c die Fundament-Note und
 $\bar{c} \bar{e} \bar{g}$ (zugleich angeschlagen) sind Octave, Terzie und Quinte zu der Fun-
dament-Note c . Das heist nun Trias harmonica aucta oder der ver-
mehrte Dreysklang. Dis sind nun vier Töne, davon die linke Einen Ton,
nemlich c , die rechte Hand aber drey, nemlich $\bar{c} \bar{e} \bar{g}$, nimmt. Weil nun
die Stimmung eines Claviers (als mit welchem und mit denen ihm ähn-
lichen Instrumenten wir allhier nur zu thun haben) also muß beschaffen
seyn, daß alle 7 Töne nebst ihren 5 halben Tönen in allen 4 Octaven egal
und rein klingen und nur bloß in Betracht der Höhe oder Tiefe unter-
schieden seyn müssen, so bekömmt die rechte Hand, jedoch mit Beybehal-
tung der Fundament-Note, die Freyheit, ihre drey Töne zu verändern,
also daß man oben nehmen darf, was unten oder in der Mitte gewesen ist;
daher entstehen die bekantten drey Haupt-Accorde.

§. 4. Man hat aber nicht allein diese Veränderung eines Accord: Gleich ver-
des, sondern es gibt auch noch eine andere, wenn nemlich beyde Hände theilte-
diesen Accord so theilen, daß die linke Hand zu ihrer Fundament-Note, cord.
dem Discante noch einen Ton abborget, da denn eine jede Hand zwey
Töne

278 I. Abschn. Cap. XVII. Von den Signaturen (§. 4. 5. 6.)

Töne bekommt, welches ein gleich-vertheilter Haupt-Accord heist. Wir wollen dieses in einem kleinen Exempel zeigen.



Vom vier-
stimmigen
Spielen.

N. 1. ist Trias harmonica. N. 2. ist Trias harmonica aucta. N. 3. zeigt die drey Haupt-Accorde zur Fundament-Note c. N. 4. 5. 6. und 7. halten einen gleich-vertheilten Accord in sich.

§. 5. Es ist aber das vierstimmige General-Baß-Spielen, da die linke Hand Einen Ton und die rechte Hand drey Töne hat, am gebräuchlichsten, und bey Erlernung des General-Basses allen andern Arten vorzuziehen. So wir aber ein vierstimmiges Accompagnement zuweilen (wenn nemlich beyde Hände zu nahe zusammen kommen, oder wenn beyhm Sexten-Griff die Octave und beyhm Septimen-Griff die 5 oder 8 wegbleiben muß) nur drestimmig seyn kan; so ist es auch kein Fehler, wenn sich zuweilen dabey ein fünfstimmiges Accompagnement einfindet, entweder daß die rechte Hand vier Töne, oder daß der Baß Octaven und also zwey Töne hat, als wovon §. 19. fqq. dieses Capitel's etwas vorfallen wird. Wir wollen aber beyhm vierstimmigen vorerst bleiben, und zeigen, was man zu den überschriebenen Ziffern noch vor Neben-Ziffern nehmen müsse, um eine vierstimmige Harmonie herauszubringen.

Von den Si-
gnaturen eines
reinen Accor-
des.

§. 6. Ein reiner Accord wird ordentlicher Weise gar nicht durch Ziffern über einer Note angedeutet; wenn aber etwa zu derselben Note ein nicht zum reinen Accord gehöriges Intervallum soll nachgeschlagen werden, so wird derselbe durch Signaturen angedeutet. Soll nur Ein Intervallum vom Accord geändert werden, so steht nur Eine Ziffer vom reinen Accord, nemlich diejenige so geändert werden soll drüber, als: 5 6. 8 7. Sollen aber zwey geändert werden, so findet man die beyden, die geändert werden sollen, zuerst gesetzt und die Aenderung hernach, als: 3 4. 5 4. 3 2. Sollen aber alle drey geändert werden, so findet man sie auch wohl alle drey ausgefeket, als: $\frac{3}{2} \frac{7}{4} \frac{7}{2}$ da denn in den beyden vorigen Fällen vom Accord liegen bleiben kan, was durch keine fremde Ziffer aufgehoben worden. Eben so wird auch ein reiner Accord durch Ziffern angezeigt, wenn nemlich Eine Note zwey Griffe haben soll, unter welchen der letzte ein rei-
ner

ner Accord ist; so wird, je nachdem im vorigen Griffe die Abweichung vom reinen Griff klein oder groß gewesen, derselbe angezeigt durch 3 , 4 , $*$, b , 5 , 8 , $\frac{3}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{7}{2}$, als zum Exempel, ist statt der 3 eine 4 genommen worden, so findet man die 3 (oder $*$, q) gleich dahinter, als 43 , $4*$, $4q$. Ist nun statt der Quinte, die zum reinen Accord gehört, erst eine Sexte zu solcher Note zu machen, so wird der reine Accord durch eine 5 angezeigt, als 65 . Weiter wenn vorher die Septime oder None genommen worden, so zeigt die gleich dahinter stehende 8 den reinen Accord an, als 78 , 98 . Sind aber in einem reinen Accord zwey Ziffern, etwa die 5 und 3 zugleich geändert worden, so, daß man statt der 5 erst die 6 und statt der 3 erst eine 4 genommen, so wird der reine Accord durch $\frac{3}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{7}{2}$ angedeutet, also: $4\frac{3}{2}$, $4\frac{5}{2}$, $4\frac{7}{2}$. Wenn aber, wie denn auch wohl geschieht, der Accord ganz und gar geändert worden, daß etwa $\frac{7}{2}$ vorhergegangen, so wird ein reiner Accord, wenn er nemlich noch zu eben dieser Note soll angeschlagen werden, durch $\frac{8}{3}$ angedeutet, als: $\frac{4}{2}\frac{8}{3}$. Hieraus sehen wir nun, in welchen Fällen und durch welche Ziffern ein reiner Accord über einer Note angezeigt wird. Bey einer richtigen Bezifferung wird man wenigstens dieses alles so antreffen. Stehet aber nach der 4 keine 3 , nach der 6 keine 5 , nach der 7 oder 9 keine 8 , so wird man finden, daß entweder die Baß-Note ihre Stelle verlassen, oder daß man noch weitere Abweichungen vom reinen Accord machet, als $4\frac{3}{2}$. Die 7 hat statt der 8 auch noch sehr oft eine 6 hinter sich, als welche 7 unter und über sich resolviren kan. Nun gehen wir weiter zum bekanten Sexten-Griff.

§. 7. Eine 6 findet man sehr oft über einer Baß-Note. Da nun der Sexten-Griff nur eine kleine Abweichung vom reinen Accord ist, nemlich es ist statt der 5 nur die 6 genommen, 8 und 3 aber sind vom reinen Accord geblieben; so folget daraus, daß wenn eine 6 , ohne andere Ziffern unter sich zu haben, allein über einer Note stehet, die 3 und 8 dazu gehören; soll sie andere Neben-Ziffern haben, so müssen sie gleich drunter stehen. Daß bey gewöhnlichen Sexten-Griff, die Octave zuweilen wegleiben muß, ist schon bekant; wie man aber durch Verdoppelung der 6 und 3 die dritte Stimme dazu nimt, ist schon gemeldet, und wir werden noch mehr davon hören. Stehet aber unter der 6 eine 4 , also 46 , so gehört noch die 8 dazu, (doch gibt es moru recto auch Fälle, da die 8 auch hier wegleibet,) denn die ist nur allein vom reinen Accord übergeblieben, weil statt der 3 die 4 , und statt der 5 die 6 genommen worden, wie wir denn auch eben gesagt haben, daß nach 4 oft $\frac{3}{2}$ stehet. Findet man aber, daß nach 4 nur allein hinter der 4 eine 3 stehet, so zeigt solches an, daß zur 3 die 6 noch liegen bleiben soll, da denn die 8 , welche sich sonst gerne zu 4 hält, weg-

Von den Signaturen der Sexten-Griffe.

wegbleiben muß, zumalen wenn die Quarte eine Quarta diminuta ist, oder wenn die 4 ein Vorschlag zur 3 bey einem solchen Sexten-Griff ist, wozu die 8 ohnedem doch hätte wegbleiben müssen. Zu § gehöret die 3, lieget in diesem Griff die kleine Quinte oben, so kan die 8 auch noch dazu genommen werden. Stehet aber hinter der 5 gleich eine 4, also, \sharp_4 , so gehöret die Octave dazu, weil hier die 5 nicht anders als ein Vorschlag zur 4 im Griff \sharp , als wozu die 8 gehöret, anzusehen ist; es ist dieser Griff \sharp_4 aber nicht viel gebräuchlich, daher ist in unserm Tractat auch noch nichts davon erwähnt worden. Viel gebräuchlicher aber sind die Griffe \sharp und \sharp_2 ; weil hier nun schon drey Ziffern ausgesetzt stehen, so darf ich nach den Neben-Ziffern nicht mehr fragen, (doch kan in etlichen Stellen zu \sharp noch wohl die 8 genommen werden). Daß der Griff \sharp oft durch \sharp_2 , \sharp_4 , oder auch nur durch eine 2 angezeigt wird, ist schon Cap. XVI. §. 6. gesagt worden. Eben so wird der Griff \sharp_2 auch oft nur durch \sharp angezeigt. Man findet über der 6 auch oft eine 8, also \sharp_8 . Dieses geschiehet nun, wenn entweder vor der 8 ein 7 oder 9 vorherho gegangen, als \sharp_8 , oder nachfolgen soll, als \sharp_8 , \sharp_9 , oder man will dadurch anzeigen, daß die rechte Hand zur 6 keine andere Neben-Ziffer als die 8 nehmen soll.

Von den Si-
gnaturen der
Quarten-
Griffe.

§. 8. Bey der Quarte ist wenig zu bemerken übrig, denn wir haben schon gehöret, daß die 5 und 8 dazu genommen wird. 4 und \sharp_4 ist eben wie \sharp eine Abkürzung des Griffes \sharp_2 . Imgleichen \sharp eine Abkürzung vom Griff \sharp_2 , der dadurch angezeigt wird.

Von den Si-
gnaturen der
Quinten-
Griffe.

§. 9. Bey der 5 ist noch dieses mit zu nehmen. Wenn eine 5 mit einem Bogen (also \curvearrowright) allein stehet, so ist es eine kleine oder falsche Quinte, der Bogen drüber zeiget an, daß sie hier statt der reinen 5 die 3 und 8 zu sich nehmen soll, da man sonst zu der kleinen Quinte gerne die 3 und 6 nimmt, und alsdenn gleichsam eine Abbreviatur vom Griff \sharp , (als worin sich gemeiniglich eine kleine Quinte befindet) abgibt. Der Griff \sharp leidet nicht gerne Neben-Ziffern, es kan hier aber nach Gelegenheit entweder die 2 oder 5 verdoppelt werden vide Cap. XVI. §. 16. allwo auch von den fremden Griffen \sharp und \sharp_2 nachzusehen.

Von den Si-
gnaturen der
Septimen-
Griffe.

§. 10. Nun bekommen wir eine Signatur, nemlich die 7, welche allerley Neben-Ziffern zu sich nimmt, welche man auch größten theils darunter gezeichnet findet. Stehet die 7 alleine, so wird entweder 3 und 5, oder 3 und 8 dazu genommen, oft, nemlich mehrentheils motu recto, darf nur bloß die Tertz dazu genommen werden. Wenn viele Septimen-Griffe in einer Folge vorkommen, so kan die Octave dazu genommen werden, wenn die Tertz oben lieget; lieget aber die Septime oben, so schieket sich die

die Quinte am besten. Man kan den Septimen-Griff, wenn nemlich die Septime eine kleine 7 ist, (denn von der Septime major werden wir bald hören) in der rechten Hand auch dann und wann wohl vierstimmig, da denn die 5, 3, 8 dazu gehöret, es will sich also die kleine 7 gene zu einem reinen Accord gesellen. Weil man aber bey dem Septimen-Griff leicht wider das Quinten-Verbot handeln kan, so muß die 5 deswegen im Septimen-Griff zuweilen wegleiben, wie Cap. XIV. §. 13. gezeigt worden. Stehet 76 über einer Note, so ist hier die 7 als ein Vorschlag zur 6 eines ordinairn Sexten-Griffes anzusehen: darf nun die Octave bey dem Sexten-Griff nicht immer genommen werden, so darf zu 76 auch nicht immer die Octave, sondern nur die 3 genommen werden. Ein Anfänger thut am sichersten, daß er zu 76 nur die 3 nimt: bekömmt er mehrere Einsicht, so wird er schon sehen lernen, wo die 8 geschickt zu 76 nebst der 3 noch gelten kan. Man findet diese Ziffer 76 auch oft in einer Folge, wovon im 2ten Abschnitt Exempel kommen werden; alsdenn aber wird nichts als die 3 zu 76 genommen, weil bey einer Folge von Sexten-Griffen *motu recto* auch nur die 3 passet. Da man aber bey dem Sexten-Griff oft auch die Terzie (wenn sie nemlich in der obersten Stimme lieget) verdoppeln kan, so kan diese Verdoppelung der Terzie bey 76 (wenn auch hier die 3 oben lieget) auch angehen. Weiter folget hinter der 7 gleich die 8, also 78; so gehöret 5, 3 schon zur 7 und die 8 schlägt nach (vide §. 6.). Man findet auch wohl die 5 gleich unter der 7, also 75; dis zeigt nun an, daß die 5 zur Septime ungeschadet kan genommen werden, wozu denn noch die 3 gehöret: findet man aber eine Folge von zwey Ziffern über einander, darunter 7 mit stehet, als 7743, so nimt die rechte Hand gar keine Neben-Ziffern dazu. Zu 7 gehöret bald noch die 5, bald die 8, wenn 7 darauf folget oder vorher gehet, als 74, 73, so werden auch keine Neben-Ziffern dazu genommen: 74 hat die 5, zuweilen auch noch wohl die 8 bey sich, kömmt aber nicht viel vor. 73 kan auch noch die 5 zu sich nehmen. 72 und 73 haben auch keine Neben-Ziffern mehr. Man findet auch wohl die grosse Septime 7 allein über einer Note, dazu denn noch 7 gehöret, es ist diese 7 eine Abbreuiatur vom Griff 72 so wie 4 eine Abbreuiatur 42 ist.

§. 11. Stehet eine 9 über einer Note, so gehöret 5 und 3 dazu (vide von den *Noten* §. 6.): 4 hat noch die 5 bey sich: 2 hat die 3 auch noch wohl die 5 bey sich: *nen-*
 2 hat noch wol zur 4ten Stimme die 5, sie kan aber auch wegleiben.
 Die 2 findet man selten allein über einer Note; ist sie aber da, so zeigt und *Secun-*
 sie den Griff 24 an, wie wir schon gehöret haben. Dieses wären nun die *den-Griffen*.
 gebräuchlichsten Signaturen, die man über die Baß-Noten findet, mit ih-
 Wiedeb. Gen. Baß. N n ren

282 I. Abschn. Cap. XVII. Von den Signaturen (§. 11.)

ren Neben-Stimmen, welche, nach der hiezu gegebenen Anleitung gar leicht zu behalten sind, und welche wir aniezo in eine Tabelle bringen wollen. Ich will die Signaturen, welche man über den Bass-Noten findet, oben, und die dazu gehörigen Neben-Ziffern unter den geraden Strich setzen; diejenige Ziffer, welche ein + vor sich hat, darf zuweilen nur dazu genommen werden, aber nicht allezeit.

Signaturen-
Tabelle mit
den dazu ge-
hörigen Ne-
ben-Stim-
men.

2.

2
4

3.

3	4	*	6
8	8	8	8

4.

4	43	4	4	4	4
8	8	6	6	6	6

5.

5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8

6.

6	65	6	63	6	64	6	6
8	8	8	8	8	8	8	8

7.

7	7	7	7	76	78	7	7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8

9.

9	98	9	98	9	9
8	8	8	8	8	8

Hieraus

Hieraus erhellet 1) daß wenn nur Eine Ziffer über der Note stehet, alsdenn ^{Erläuterung dieser Tabelle.} zwey Neben-Ziffern dazu gehören, damit das Accompagnement mag vierstimmig seyn: ausgenommen, wenn eine 6 oder 7 über einer Note stehet, da ich zuweilen mit der 3 allein muß vorlieb nehmen, oder ich verdoppele bey'm Sexten-Griff entweder die 3 oder 6, und bey'm Septimen-Griff kan die 3, wenn sie oben lieget, verdoppelt werden, alsdenn habe ich doch in der rechten Hand drey Stimmen, und folglich mit Zurechnung des Basses vier Stimmen. 2) Daß, wenn zwey Ziffern unter einander über einer Note stehen, ich alsdenn nur Eine Neben-Ziffer nöthig habe; und 3) wenn drey Ziffern unter einander stehen, alsdenn gar keine Neben-Ziffern mehr nöthig sind. 4) Daß die 8 und 5 bey verschiedenen Signaturen ein + vor sich haben; und folglich, wenn nemlich kein musicalisches Vitium daraus entsteht, bey manchen (selbst schon an sich drestimmigen Griffen) Signaturen kan hinzugenommen werden; aber, so oft dadurch wider das Octaven- und Quinten-Verbot könnte gehandelt werden, wegleiben muß, Daher man bloß bey der 3 oder 5 ein + (Sternchen) findet. Sonsten ist hierbey zu merken, daß die accidentaliter mit *, ♯ und ♭ bezeichnete oder durchstrichene Signaturen (z. E. 6♯, 7♯, 7♭) welche hier nicht befindlich sind, eben die Neben-Ziffern haben, welche die ohne Strich, ♮ oder ♯ haben (ausgenommen * und ♯, die hier deswegen auch ausgesetzt sind); diß ist nun leicht.

§. 12. Es ist diese Tabelle aber nicht deswegen hier gesetzt, um Vom Gebrauch dieser Tabelle. bey der Uebung immer erstlich darnach zu sehen, also, daß man sich verhero nicht hinlänglich bemühen wolte, die Neben-Ziffern zu lernen und bekant zu machen; zumal da es einem Liebhaber ein Leichtes seyn wird, aus dem weitläufigten Unterricht eines jeden Griffes fast iezo von selbst zu urtheilen, was für Neben-Ziffern zu einer jeden Signatur gehören; denn es bestehen alle Neben-Ziffern mehrentheils aus den vier Consonantien 3, 5, 8 und 6, ausgenommen daß zur 2 die 6 und 4, zur 4, 4½ die 6 und 2, und zur 7 die 4 und 2 gehöret. Zur ½ gehöret keine Neben-Ziffer, woselbst aber entweder die 5 oder 2 verdoppelt werden kan. Uebrigens ist das vorhergegangene die beste Erläuterung dieser Tabelle, worin man alles in einem Blick vor sich hat, und woraus man sich sonderlich bey etwas ungewöhnlichen Ziffern Rathsch erholen kan. Ein mehreres finde nicht nöthig, hiebey zu erinnern. Weil nun zum Sexten-Griff nicht immer die Octave und zum Septimen-Griff nicht immer die Quinte mit genommen werden darf; und ich versprochen habe, von Verdoppelung der 6 oder 3 bey'm Sexten-Griff noch ein wenig zu reden: so mag solches allhier geschehen, da wir denn auch die verdeckten Octaven und Quinten offenbaren, entdecken und anzeigen wollen.

Von der Verdoppelung der 6 beim Sex-
ten-Griff,

Von der Verdoppelung der 6 bey'm 7ten Griff, §. 13. Daß nun zum Serten-Griff die Octave nicht immer mit genommen werden darf, ist Cap. IX. §. 18. schon erinnert, und sonderlich ist im XII. Cap. §. 6. in der 5ten Anmerkung auch schon weitläufig gezeiget worden, in welchen Fällen statt der Octave die 6- oder 3 verdoppelt werden kan. Auch ist davon nachzusehen im XIII. Cap. §. 1. die 5te Anm. und Cap. XV. §. 1. die 7te Anm. und sonst hin und wieder in den Anmerkungen. Weil aber diese Lehre einem Anfänger etwas schwer zu seyn scheint, so will allhier noch einige Exempel beysügen, worin die Verdoppelung der 6 oder 3 statt hat: um den Raum zu ersparen, wollen wir nur den vorhergehenden und folgenden Griff aussetzen. Es wird sonderlich diese Verdoppelung *motu recto* vorgenommen, um den verbotenen Octaven aus dem Wege zu gehen und der rechten Hand doch drey Stimmen zu geben, als aus folgenden Exempeln erhellet.

Verdoppelung der 6, um Octaven zu vermeiden.

um eine ver-
botene Octave
zu vermeiden.



Wer hier im Sexten-Griff immer die Octave nehmen wolte, der würde seine Unwissenheit verrathen; alle diese Exempel stehen *motu recto*, und alsdenn können am ersten Quinten und Octaven gemacht werden; (wie man denn spricht: Quinten und Octaven machen; dadurch lauter verbotene Quinten und Octaven verstanden werden.). Hier hat nun die 6 verdoppelt werden müssen, weil sie oben lag. Nun wollen wir auch Exempel hersehen, da beym Sexten-Griff die Terzie oben sieget, und also verdoppelt werden kan, 3 E.

Ver=

Verdoppelung der Terzie, um Octaven zu vermeiden.



Verdoppelung der Terzie beim Sexten-Griff, um die Octave zu vermeiden.



Ferner darf, wie wir auch schon gehöret haben, beim Sexten-Griff kein fremd * oder erhöhend ♯ verdoppelt werden, sondern an dessen statt wird wieder die 6 oder 3 verdoppelt, als:



Verdoppelung der 6 oder 3 beim Sexten-Griff, um ein fremd * nicht zu verdoppeln.



286 I. Abschn. Cap. XVII. Von Verdopp. der 6 oder 3 u. (§. 12.)

Aus diesen Exempeln sehen wir, daß so gar motu contrario die Octave bey'm Sexten-Griff wegleiben muß. Es geschieht aber diese Verdoppelung auch wohl deswegen, damit die Mittel-Stimmen einen bessern Gang bekommen, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen:

Verdoppelung der 6 oder 3 bey'm Sexten-Griff, um den Mittelstimmen einen bessern Gang zu geben.

Man hat Gänge, da der Vnisonus am besten.

Doch gibt es auch Gänge, wo sich der Vnisonus (da die rechte Hand nur eigentlich zwey Stimmen hat) besser schickt, als eine Verdoppelung. Dahin gehören folgende Sätze:

Die Note, welche oben und unten einen Strich hat, stehet im Vnisono: die Verdoppelung hat hier nicht gut statt, denn es ist nicht üblich, in einer Folge etlicher Sexten-Griffe die Sexte zweymal nacheinander zu verdoppeln. Die Octave würde hier im ersten Exempel einen ungeschickten Gang, im andern Exempel verbotene Octaven, und im dritten eine Verdoppelung des fremden Creuzes verursacht haben; daher denn der Vnisonus hier am besten ist.

§. 14. Jetzt ist es Zeit, auch ein wenig vom Quinten-Verbot zu reden. Von verbotenen Octaven, wie sie sonderlich beym Sexten-Griff können gemacht werden, ist schon zur Gnüge geredet worden; von den verbotenen Quinten aber ist noch nicht viel vorgefallen. Bey Liedern, wo der rechten Hand gewiesen wird, ob sie herauf oder herunter gehen soll, findet man eben nicht viel Gelegenheit (wenn anders der Bass dazu von einem Music-Verständigen ist gesetzt worden, denn es gibt selbst in alten gedruckten Choral- und Melodeyen-Büchern ungeschickte Bässe genug, da die rechte Hand selbst beym reinen Accord nicht einmal dreystimmig agiren oder spielen darf) zwey Quinten nach einander in einer und eben derselben Stimme zu nehmen. Dis kan aber geschehen, wenn zwey Töne *motu recto* (in gerader Bewegung) einen reinen Accord haben, und zweymal nach der Reihe die Terzie in der obersten Stimme haben; so dumm aber wird wohl keiner, der sich untersethet einen Bass zur Melodie zu setzen, seyn, daß er zweymal nach der Reihe die Quinte oder Octave in der obersten Stimme setzen sollte, denn das wäre gar zu offenbar unrecht: der Terzien-Gang aber (wovon Cap. XV. §. 3. in der 3ten Anmerk.) ist gefährlich, wenn keine richtige Bezifferung dabey in acht genommen worden; und kan einen Unerfahrenen, der nicht weiß, welche Bezifferung statt haben kan bey dergleichen Gängen, leicht verführen, nicht nur verbotene Octaven, sondern auch verbotene Quinten zu machen. Ferner können auch zwey Quinten in eben derselben Stimme gemacht werden, wenn nach einem reinen Accord, die um einen Grad steigende Note eine Septime hat, als wozu denn auch, wie schon gesagt, oft die Quinte kan genommen werden. Dergleichen Gang findet sich nun wohl bey Liedern; daher hat man, ehe man zum Septimen-Griff die Quinte mit nimt, Acht zu haben, daß man nicht diese oder jene Mittel-Stimme mit dem Bass zweymal nach einander in Quinten fortgehen lästet. Wir wollen solches mit ein paar Exempeln erläutern.

Vom Quinten-Verbot, und an welchen Stellen leicht verbotene Quinten können gemacht werden.

288 I. Abschn. Cap. XVII. Vom Quinten-Verbot. (§. 14.)

Exempel, dar-
in die Quinten
offenbar lie-
gen, und wie
sie zu corrigi-
ren.

Erläuterung.

Im ersten Exempel liegt im Accord zu *c*, die Quinte \bar{a} im Alt, und im Septimen-Griff zu *d*, liegt die Quinte \bar{a} wieder im Alt. Im 4ten Exempel liegen wieder zwey Quinten nach einander im Alt, nemlich, zu *A* und *H*, hat der Alt \bar{a} und \bar{f} , als welches die Quinten zu *A* und *H* sind. Im siebenten Exempel geht der Tenor mit dem Bass bey *G* und *A* in Quinten fort, bey \bar{a} , \bar{e} . Dieses ist nun nicht zu dulden; denn es ist schnurstracks wider das Quinten-Verbot gehandelt und taugt nicht. Im 10ten Exempel, wo das Wort verdächtig unter stehet, hat der Alt nun zwar mit dem Bass auch zwey Quinten, nemlich zu *AH* das \bar{a} und \bar{f} . Es sind diß aber keine zwey vollkommene Quinten, (denn die reine Quinte zu *H* ist \bar{f}), es darf aber wohl eine unvollkommene Quinte auf eine reine, selbst in der Ober-Discant-Stimme, folgen, und findet man dergleichen hier und da, als;

Eine unvoll-
kommene
Quinte darf
wohl auf eine
reine folgen,

Hier ist in der Discant-Stimme zu *g* die Quinte \bar{a} im Discant, und hernach hat \bar{f} *g*, da denn \bar{e} , als eine falsche oder kleine Quinte zu \bar{f} , wieder im Discant lieget; dieses ist nun erlaubet und geschieht sehr oft. Wolte ich

hier

hier aber nach der falschen Quinte \bar{e} , zu g die reine Quinte \bar{a} im Accord wieder im Discant nehmen, so geschähe der falschen Quinte, als welche unter sich resolviren muß, ihr Recht nicht; daher es denn nicht erlaubt ist, nach einer falschen Quinte *motu recto* eine reine Quinte folgen zu lassen. Nun können aber solche Quinten bey'm Septimen-Griff gar leicht vermieden werden, wie aus Exempel 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11 und 12 deutlich zu sehen; als da ist im ersten Exempel statt der Quinte, welche sonst oft zum Septimen-Griff passet, wenn die 7 oben lieget, die Octave \bar{a} genommen worden; im dritten Exempel ist der Einklang (der Unisonus) bey f , für Alt und Tenor gebraucht worden. Gleiche Bewandniß hat es mit dem 5ten und 6ten Exempel. Die Quinte des siebenden Exempels ist N. 8. durch Verdoppelung der Terzie, und N. 9. durch die 4, welche im vorigen Griff gelegen und auch im folgenden Griff liegen bleibet, vermieden worden; daß zur 7 statt der 3 oft die 4 kan genommen werden, ist Cap. XV. §. 6. in der 5ten Anmerk. gezeigt worden. Das rote verdächtige Exempel ist im 11ten Exempel durch den Einklang und im 12ten abermal durch die 4 bey der 7 und 3 verbessert worden. Man kan hier auch zu H die Octave nehmen und hernach bey'm Sexten-Griff zu c die 6 verdoppeln. Es kan aber ein vierstimmiger Griff solche Quinten auch bedecken, wie wir im folgenden Spho zeigen wollen.

aber nicht ei-
ne reine auf
eine unvoll-
kommene
Quinte.

§. 15. Ein vollstimmiger Griff, zur rechten Zeit angebracht, kan die sonst nicht erlaubte Quinten und Octaven auf eine bequeme Art be- decken und entschuldigen, wie aus folgenden Exempeln zu sehen:

Ein vollstimmiger Griff
entschuldiget
die Quinte
und Octave.



Wer also in diesem Fall, wenn die Septime oben lieget, die 8 mit nimt; wenn aber die Terzie oben lieget, die Terzie verdoppelt, der bedeckt solche Quinten, und gehören dergleichen bedeckte Quinten nicht unter die Zahl der verdeckten Quinten, (denn bedeckt und verdeckt ist nicht einerley) wovon wir bald etwas melden werden. N. 3. aber kan, weis doch die Septime hier im Durchgange stehet (Cap. XIV. §. 11.) bloß mit der Terzie sehr bequem gespielt werden: wer aber im Discant gerne drey oder vier Töne haben will, der kan es machen, wie hier angezeigt ist. Diese Bedeckung der Quinten wäre nun also zu erklären. Es sind eigentlich nur Wie solches zu
Miedeb. Gen. Daß. D o vier erklären.

vier Singe-Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Bass, und doch können der Sängers, die zusammen Chor-mässig singen, wohl achte, und noch mehr seyn. Wir setzen, es wären acht Sängers, zwey Discantisten, zwey Altisten, zwey Tenoristen, zwey Bassisten; da denn, so lange das Accompanement vierstimmig wäre, immer zwey Sängers im Vnisono sängen, bey einem vollstimmigen Griff aber hätten entweder die beyden Altisten, oder auch die beyden Tenoristen, ein ieder einen aparten Ton; da denn in unserm Exempel N. 1. der erste Altiste, wie aus N. 4. zu ersehen, $\bar{c} \ a \ \bar{g}$ und der andere Altiste $\bar{g} \ f \ \bar{g}$ sänge; im 2ten Exempel sänge der erste Altiste (wie aus N. 5. zu ersehen) $\bar{a} \ f \ \bar{e}$ und der andere hätte $\bar{e} \ d \ \bar{e}$ zu singen. Im dritten Exempel ist die Tenor-Stimme doppelt, da (wie aus N. 6. zu ersehen) der eine Tenoriste $\bar{g} \ \bar{e} \ \bar{a}$ und der andere $\bar{a} \ \bar{c} \ \bar{a}$ zu singen hätte; die Discantisten und Altisten hielten den Vnisonum: auf diese Weise nun, werden die Quinten bedeckt und die verbotene Quinten vermieden; wie ich nun denke deutlich gezeigt zu haben. Eben auf die Art, nemlich vermittlest eines vierstimmigen Griffs, wird auch eine sonst verbotene Octave bey dem Sexten-Griff bedeckt und erlaubt, wie aus folgenden Exempeln erhellet, und aus dem vorigen leicht zu erklären ist.

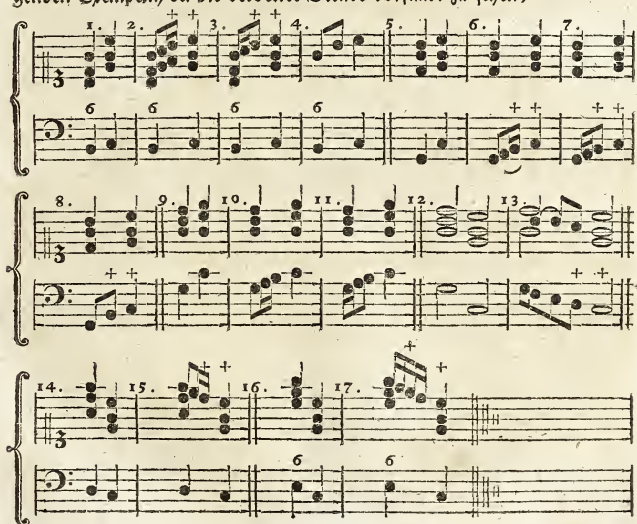


Von verdeck-
ten Octaven
und Quinten
überhaupt.

§. 16. Nun wollen wir die verdeckte Octaven und Quinten auch ein wenig aufdecken und sie einem Liebhaber zeigen; sie können in der obersten oder in den beyden Mittel-Stimmen liegen; doch sind sie im Alt so schlimm nicht, als im Discant und Tenor, zumal wenn zwischen der Tenor- und Bass-Stimme ein grosser leerer Raum (Vacuum) ist. Ueberhaupt aber (wenn nemlich die Bass-Stimme dem Tenor nicht gar zu ferne ist,) hat es mit den verdeckten Octaven und Quinten so sehr viel nicht zu bedeuten, daß man so gar verschiedene muß passiren und gelten lassen, sonderlich in der Alt-Stimme. Bey Spielung der Lieder darf eben nicht viel darauf reflectiret werden, denn da hat man eine Vorschrift, wie die rechte Hand liegen soll, nemlich, die Melodie im kleinen Finger. Der Componist, oder der den Bass zu den Lieder-Melodien setzt, muß den Bass von rechts wegen so einrichten, daß der Spieler nicht gezwungen wird, verdeckte Quinten oder Octaven zu machen.

§. 17. Es sind aber die verdeckten von den offenbaren verbotenen Octaven und Quinten darin unterschieden. Unbedeckte und gänglich verbotene Quinten und Octaven aber sind, wenn Eine und eben dieselbe Stimme mit dem Bass zweymal in Quinten und Octaven nach der Reihe fortgehen. Verdeckte Quinten und Octaven aber entstehen, wenn man die durchgehende unausgeschriebene Noten dieser oder jener Stimme, es mag nun im Bass, Discant, Alt oder Tenor seyn, hören lässet. Es herrschet dabey immer *motus rectus* oder *motus obliquus*. *Motus rectus* kommt hier zwar nicht also vor, daß beyde äußerste Stimmen Discant und Bass mit einander *gradatim* herauf oder herunter gehen, nein: sondern der *motus rectus* ist alhier, daß eine Stimme *gradatim* herauf, und die andere *per saltus* (Sprungsweise) hin-
 Worin die verdeckten octaven und sten von den offenbaren verbotenen unterschieden.
 An welchen Stellen verdeckte Octaven können gemacht werden.

auf gehet; oder umgekehrt, daß eine Stimme *gradatim* herunter und die andere *per saltus* herunter gehet; eine solche Bewegung möchte *motus mixtus* genant werden. Inzwischen können auch wohl beyde Stimmen *per saltus* gehen, wie die Exempel es ausweisen. Es offenbaren sich also dergleichen verdeckte Octaven und Quinten, wenn man in derjenigen Stimme, so im Sprunge stehet, die durchgehende Noten mitmachet, wie aus folgenden Exempeln, da die verdeckte Octave vorfällt, zu sehen;

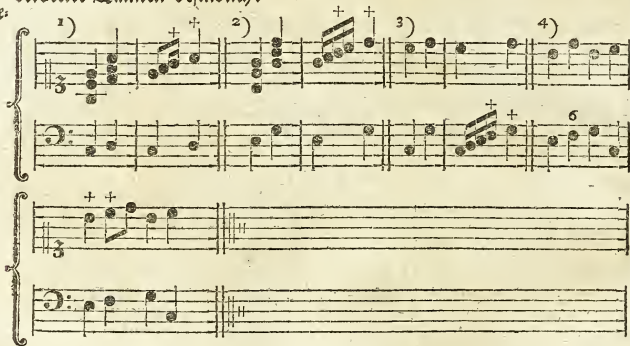


Wenn sich die verdeckte Octave offenbaret.

Hiedurch meyne die Octaven aufgedeckt zu haben. Wir sehen hieraus klar, daß die Octave verdeckt ist und sich erst offenbaret, wenn man die durchgehende Noten aussetzt. Bey N. 2. und 13. kommen zu den verdeckten Octaven auch zugleich die verdeckten Quinten zum Vorschein in der Alt-Stimme. Nämlich im 2ten Exempel sind im Alt zwey durchgehende Noten \bar{e} \bar{f} , nun ist \bar{f} zu H (welches noch zu diesem \bar{f} mit gilt) zwar nur eine falsche, und \bar{e} zu c nur eine vollkommene Quinte; allein es ist schon §. 14 gesagt worden, wie auf eine falsche Quinte keine reine Quinte folgen darf, es kan aber wohl (sonderlich im Heruntergehen) auf eine reine Quinte eine falsche folgen. Bey N. 10. und 11. möchten die Octaven \bar{h} \bar{c} noch am leidlichsten seyn, erslich, weil sie im Alt vorkommen; zweytens, weil der Bass nicht weit von der rechten Hand entfernt ist. Man sehe übrigens die mit + bemerkte Noten gegen den Discant oder Bass an, so wird man die Octaven erkennen. Wir nehmen hieraus noch diese Regel, daß man bey Ausfüllung eines Quarten-Ganges vorsichtig seyn müsse, oder man bringet offenbare Octaven vors Gehör.

Exempel, dar-
in sich verdeck-
te Quinten be-
finden.

§. 18. Nun wollen wir auch einige Exempel hersehen, worinnen verdeckte Quinten befindlich:



Motus con-
trarius ver-
hindert auch,
verdeckte even
und 2ten zu
machen.

Der Motus contrarius ist das sicherste Mittel, allen verdeckten Quinten und Octaven zu entgehen; daher solcher bey Setzung eines Basses zu einer Lieder-Melodie billig fleißig solte in Acht genommen werden. Ich finde nicht nöthig, mich weitläufiger damit abzugeben, oder Exempel herzusetzen, in welchen Fällen verdeckte Quinten oder Octaven passiren oder nicht passiren können. N. 5. des vorigen Sphi ist im Schlusse eines Sa-
hes

294 I. Abschn. Cap. XVII. Vom vollstimmig. Spiel. (§. 20. 21.)

„aber alle im Accord oder Griff über sich nächst gelegene zwey bis drey
 „Mittel-Stimmen ergreiffe, ohne sich im geringsten an die in gedachten
 „Mittel-Stimmen ohngefahr vorfallenden Quinten oder Octaven zukeh-
 „ren, so wird das Accompagnement beyder Hände, ohne weitere Rün-
 „ste iederzeit 6, 7 bis 8 stimmig ausfallen.“ Was aber nun die Anzahl
 der Töne betrifft, welche eine iede Hand beym 6 bis 7 stimmigen Griff zu
 nehmen hat, so siehet man hier bloß auf die Bequemlichkeit der Hände.
 Eine iede Hand nimt so viel Töne, als sie bequem greiffen kan: beym sechs-
 stimmigen Accompagnement haben beyde Hände oft drey Töne; und
 beym siebenstimmigen Accompagnement hat bald die rechte, bald die linke
 Hand vier Töne, und drey Töne. Wer mit dem bishero gelehrtten vierstim-
 migen Accompagnement erst gut und ohne Mühe fertig werden kan,
 (eher rathe auch das vollstimmige nicht an) dem wird ein vollstimmiges
 Accompagnement (wenn anders die Hände groß und geschickt dazu sind)
 sehr leicht fallen, und hat er die ikt gegebene Regel nur zu observiren.

Probe eines
 vollstimmig
 ausgefetzten
 Liedes aus
 g moll.

§. 21. Zur Probe wollen wir das Lied: Auf meinen lieben
 GOTT 2c. welches Cap. X. §. 8. vierstimmig ist exerciret worden, allhier
 vollstimmig ausfetzen.

Auf meinen lieben GOTT 2c.





Dies ist nun so vollstimmig, daß allein bey'm Accord zu *g*, wo im Discant Anmerkungen die Tertie *c* oben lieget, nur noch ungestrichen *b* könnte genommen wer- hierüber.
den, welches aber ein wenig unbequem zu greiffen ist; im Accord zu *f* wo die Quinte *e* oben lieget, ist noch das ungestrichene *a*, welches aber die Hände nicht greiffen können; sonst ist hier allenthalben das Vacuum oder der leere Raum zwischen Discant und Bass ausgefüllet. Hier kan man nun seine Hände exerciren, damit man sich gewöhne einen vollstimmigen Griff im Discant und Bass greiffen zu lernen: wer es nicht gewohnt ist, dem kömmt es im Anfange fremde vor. Wir finden hier mehrentheils ein sieben- bis achtstimmiges Accompagnement, einige mal gibt es nur ein sechsstimmiges, nemlich bey *d* und *f*ir. Wer nun auf der Orgel vollstimmig spielen will, der hat sich zu merken, daß er in der linken Hand, wenn die Bass-Note in der grossen Octave befindlich ist, alsdenn keine Terzie nimt, sondern sie alsdenn weglassen muß, vornemlich wenn er ein sechzehnfüßiges Register angezogen hat; dahero müste hier im Griff zu *G* das *B*, zu *F* das *A*, und zu *B* das *d* wegleiben: doch davon wird bald ein mehreres vorkommen. Bey Spielung dieses Liedes greiffet die rechte Hand die Noten, so im Discant stehen; und die linke, die im Bass stehen. Es ist aber nicht nöthig, eine egale Vollstimmigkeit in allen und ieden Griffen immer zu beobachten. Ich habe dieses Lied nur so ausgesezet, um einem Anfänger zu zeigen, was vollstimmig im höchsten Grad heisse; es ist auch eben mein Zweck nicht die Lehre vom vollstimmigen Spielen, und welche Stimmen, sonderlich bey Griffen, worinnen Dissonanzen vorkommen, im Bass können verdoppelt werden.

§. 22. Es könnte unser Lied auch so gespielt werden:

Eben dieselbe
Melodie,
fünf- bis sechs-
stimmig aus-
gesezet.



Hier ist alles fünf bis sechsstimmig. Vom Pedal und dessen Gebrauch, als wodurch man noch mehr Gelegenheit bekommt zum vollstimmigen Spielen, wird im folgenden Capitel etwas vorkommen. Man thut sehr wohl, wenn man sich ein wenig im vollstimmigen Spielen übet: es können sonderlich Organisten dergleichen bey starken Gemeinden nicht gut entbehren, wollen sie anders haben, daß ihre Orgel dem ganzen Chor Sängern, ich meyne der Gemeinde, zur Stütze dienen soll; ein vierstimmiges Spielen ist oft zu schwach. Hiernit schliesse dieses Capitel; und will denen Liebhabern der Orgel zu gefallen, noch ein wenig von der Orgel, und ihrem Bau, und vom Spielen darauf, im folgenden Capitel hinzufügen.

C A P V T XVIII.

Kurze Beschreibung der Orgel, nebst der verschiedenen Art, darauf zu spielen.

S. 1. Ein ieder Musicus muß sein Instrument, worauf er spielt, so viel möglich, vorherho kennen lernen, ehe er anfängt darauf zu spielen. Weil wir nun in diesem ersten Abschnitte nicht allein die Principia des General-Basses auf eine deutliche Art abgehandelt, sondern auch hauptsächlich einen Unterricht gegeben haben, einen Choral vierstimmig oder nach dem General-Bass zu spielen; ein Choral aber am meisten vom Organisten auf der Orgel muß gespielt werden, daher denn der Organist sein kostbares Instrument vor allen andern wohl kennen muß: so habe dieses Capitel der Orgel und den Orgelspielern gewidmet.

S. 2. Ein Organiste, der seinem Amte wohl vorstehen will, hat bey Drey wichtigen Umständen wohl acht zu haben: 1) daß er seinem ihm anvertrauten künstlichen Instrumente, durch ungeschicktes Verfahren oder Spielen keinen Schaden zufüge, zum Nachtheil einer ganzen Gemeine: 2) daß er sich bemühe, die grossen und vielen Vorzüge seines beliebten Instruments an den Tag zu legen und zu gebrauchen: 3) Daß er sich bemühe, den Zweck seines Spielens vor Augen zu haben, und dasselbe so suche einzurichten, daß der öffentliche Gottesdienst, als wozu dieses Instrument ja einzig und allein, auf Kosten einer ganzen Gemeine, in der Kirche ist gesetzt und gleichsam gepflanzt worden, dadurch keinesweges gehindert, sondern die Andacht und Erbauung, sonderlich beym Singen geistlicher und lieblicher Lieder, vielmehr befördert und erhalten werde. Dis sind drey Punkte, die einen Organisten, wenn er solche fleißig beherzigt, bey Gott und Menschen gefällig und nützlich machen. Wir wollen bey diesen dreyen Punkten ein wenig stehen bleiben, und einen nach dem andern vornehmen.

S. 3. Niemand erwarte allhier von mir eine weitläuftige Beschreibung vom Bau einer Orgel und von ihrer künstlichen Zusammensetzung: denn bin ich gleich bis hieher weitläuftig gewesen, so bin ich es mit Fleiß gewesen, aber nur im General-Bass; von der Orgel aber will nur ein und anders kürzlich anzeigen. Es ist nöthig, daß ein ieder Organist seine Orgel, sie mag so groß oder klein seyn als sie wolle, kenne, und die Art, wie selbige gebauet und eingerichtet ist, wohl wisse. Es ist bekant, daß es überall noch viele alte Orgeln gibt, die noch nach der alten Mode gebauet sind; die Invention und die Bau-Art der Orgelmacher ist auch sehr verschieden. Viele alte Orgeln haben ihre fast schon eingewurzelte Fehler und Gebrechen, und sind gleich einem Patienten, mit dem säuberlich muß verfahren werden, und

Wiedeb. Gen. Bass.

Pp

womit

Anlaß zu diesem Capitel.

ge Stücke, worauf ein Organist bey seinem Spielen zu achten.

Ein ieder Organist muß seine Orgel kennen.

womit ein Organist vorsichtig und zärtlich muß umgehen, zumal wenn die Gemeine nicht vermag, sie repariren zu lassen. Andere Organisten haben gute Orgel-Werke unter Händen: die sind nun glücklich, und haben desto mehr dahin zu sehen, daß kein Schand-Fleck daran komme. Einige Orgeln haben Spring- andere Schleiff-Laden, und was dergleichen Unterschiede zwischen Orgeln und Orgeln mehr seyn mögen. Nun muß ein ieder Organist wissen, was er vor eine Orgel unter den Händen hat, damit er sich darnach richten und drein schicken lerne.

Was er vor-
nemlich davon
wissen muß.

§. 4. Ueberhaupt sollte ein ieder, der sich auf die Organisten-Kunst leget, vornemlich auch dahin sehen, daß er die Structur oder Einrichtung der Orgel kennen lernete, daß er sagen könnte, wie die Wind-Lade beschaffen; wozu die mancherley Stücke und Theile, die man an einer Orgel findet, nützen; was einem Orgel-Werke schädlich, und was zu dessen Erhaltung dienete; wie mit den Rohr-Werken umzugehen, wie sie zu stimmen, und wie dieser und jener kleine Fehler leicht zu verbessern wäre; woher das Heulen käme, und wie es mannigmal leicht zu stillen; was ein grosser oder kleiner Fehler an einer Orgel wäre; wie mit der Verwechselung der Register umzugehen; von der Disposition einer Orgel; wie die Temperatur oder Stimmung der Orgel beschaffen, und aus welchen Ton-Arten auf den meisten Orgeln, sonderlich auf der seinigen, am reinesten zu spielen ist. Dieses alles wäre eine nützliche Materie, um einen besondern kleinen Tractat davon zu schreiben, und zwar auf eine so deutliche Art, daß ein ieder Organist, ohne andere Bücher dabei zu gebrauchen, sich dessen mit Nutzen bedienen könnte. Ich habe schon etwas davon entworfen, welches vielleicht einmal weiter könnte ausgeführt und dem Druck überlassen werden: wenn ich aber wüßte, daß eine geschicktere Feder, als die meinige, dieses alles in gehöriger Deutlichkeit und Weitläufigkeit den Liebhabern der Orgel treulich entdecken und beschreiben wolte; so würde meine geringe Arbeit gerne liegen lassen, und das Bessere dem Publico von Herzen gönnen.

Bei Erbau-
ung oder Re-
paration einer
Orgel läßt sich
viel lernen,

§. 5. Wer Gelegenheit hat, eine neue Orgel bauen zu sehen, der kan hiedurch oben benanntes am besten lernen. Wer sich mit den Herren Orgelbauern deswegen freundlich bespricht, der kan vieles erfahren, das ihm hernach, wenn er einmal eine Orgel zu bespielen übernimmt, grossen Nutzen bringen kan. Bei einer Reparation einer Orgel, sie mag groß oder klein seyn, kan ein Lehrbegieriger auch viele Einsichten erlangen. Es wäre derjenige gewiß kein rechter Liebhaber der Orgel, und möchte auch wohl nur ein schlechter Organist daraus werden, der dergleichen Gelegenheit hätte, und sie nicht zu seinem Vortheile anwendete. Wer nun aber dergleichen schöne Gelegenheiten nicht hat, der muß sich hübsche Bücher anschaffen, die von der Orgel und ihrem Bau handeln, damit er daraus lerne, sich einen rechten Begriff von der Structur der Orgel zu machen.

oder auch aus
Büchern.

Mir

Mir würde es zu weitläufig werden, deswegen will ich einem Liebhaber vorerst-recommendiren des redlichen Herrn Organisten, **Andreas Werckmeisters**, erweiterte und verbesserte Orgel-Probe, welche anno 1754 in Leipzig bey Joh. Mich. Teubner in 8vo wieder aufgelegt worden. Es ist diese Orgel-Probe auch von Herrn **Lustig, Organisten in Gröningen**, ins Holländische übersetzt und mit Anmerkungen versehen. Item **Werner Fabricii** Unterricht, ein neu Orgelwerk zu examiniren und zu probiren; ist 1756 zu Franckfurt und Leipzig herausgekommen, in 8vo, stark 5½ Bogen. Aus diesen beyden kleinen Tractaten kan einer schon manches lernen. **Michael Prätorius** hat ein *Syntagma Musicum* in vier Theilen geschrieben, wovon der andere Theil, welcher teutsch abgefasst ist, von allen damals gebräuchlichen Instrumenten und vornemlich von den alten und neuen Orgeln handelt: es ist 1619 in 4to gedruckt, und also schon ziemlich alt, indessen findet ein Liebhaber doch noch manches zu seinem Vergnügen darin. Der Herr **Mattheson** hat in seinem vollkommenen Capellmeister das ganze 24ste Capitel des dritten Theils der Orgel gewidmet, und darin von Verfertigung und Beschaffenheit der Orgeln gehandelt. Von denen auf so mancherley Weise benenneten Orgelstimmen oder Registern findet man in den *Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Music des Herrn Marpurgs* eine hübsche Nachricht, die von ihm selbst zum Vergnügen der Liebhaber der Orgel aufgesetzt und mitgetheilet worden. Anderer vor dieses mal zu geschweigen. Ein Organist schreibt und spricht gerne von der Orgel, dahero erlaube man mir, auch kürzlich ein wenig davon hinzu zu fügen.

§. 6. Die Haupt-Theile einer Orgel, welche aber wieder aus sehr vielen kleinen Theilen zusammen gesetzt sind, können auf drey reduciret werden. Als da ist 1) die Wind-Lade, 2) das Register-Werk und 3) die Pfeiffen. Von jedem ein paar Zeilen. 1) Die Wind-Lade ist ein Haupt-Theil einer Orgel, daran ein Meister alles mit gar großem Fleiß verfertigen muß; darin sind die Cancellen und Register-Schleiffe: unter derselben Wind-Lade liegt der Wind-Kasten, darin die Ventile, die Federn und die Säckleins, und das Angehängte; dieser Kasten kommt gleich voller Wind, so bald nur ein Balg getreten wird, welcher Wind denn, so bald ein Clavier niedergedrückt wird (als wodurch ein Ventil oder kleine Klappe in der Lade geöffnet wird) durch die Cancellen, Löcher der Register-Schleiffe und des Pfeiffen-Stocks, worin die Pfeiffen stehen, in die Pfeiffe dringet, die den Ton hat, welchen der Organist auf dem Clavier niederdrückt. Durch diese Register-Schleiffe, als welche in der Lade sich auf einer accuraten Weite ziehen und schleifen lassen, dringet oder gehet vielmehr gar bequeme der Wind, so lange der Register-Knopf vorne bey der Orgel ausgezogen

ist, denn alsdenn passen alle Löcher accurat auf einander, nemlich die Löcher des Fundament-Bretts, (welches über die Cancellen liegt,) der Register-Schleiffe und des Pfeifen-Stocks; so bald aber ein Register-Knopf eingestossen, oder das Register abgezogen wird, erfolgt accurat das Gegentheil und kan kein Wind durchkommen. Daß der Bälgentreter durch das Treten der Bälge der Orgel den Wind geben muß, weiß ein ieder. Es wird aber der Wind aus den Bälgen durch Canäle zum Wind-Kasten geführt, darin also, wenn anders der Canal durch ein Sperr-Ventil nicht geschlossen worden, immer ein starker heftiger Wind ist, zum Dienst des Orgelspielers. Enug vom ersten Haupt-Theile einer Orgel.

II. Die Abstracter.

§. 7. Der andere Haupt-Theil einer Orgel ist das Regier-Werk, Abstracter, Abstraktur genannt: dadurch versteht man gemeinlich die feinen oft sehr langen schmalen Stücken Holz vom Clavier zu den Wellen oder Walzen, welche sich am Well-Brette befinden, und dann wieder von den Walzen zu dem Ventil (oder zu der kleinen Klappe) in den Wind-Kasten; da gibts nun verschiedene Stifte, Winkelhacken, Schrauben u. d. g. Hieher gehöret auch das Regier-Werk zu den Register-Zügen, wodurch die Register-Schleiffe in der Lade sich hin und her bewegen und schleifen lassen; das Manual- und Pedal-Clavier mit seinem Zubehör.

III. Die Pfeifen.

§. 8. Der dritte Haupt-Theil besteht aus den Pfeifen. Diese werden wieder in zweyerley Arten eingetheilt, nemlich in Pfeifen-Werk und in Rohr- oder Schnarr-Werk. Das Pfeif-Werk kan wieder in das so genannte Principal-Werk und Flöten-Werk eingetheilt werden.. Alles Principal-Werk ist offen, und die Proportion der Pfeifen in Ansehung ihrer Länge und Weite ist gleich, das heißt, sie sind von gleicher Mensur. Hierzu gehören alle Principale (so wird das Register Pfeiffen genannt, die im Gesicht stehen) von 32 oder 16 oder 8 oder 4 Fuß; die Octave von 8, 4 oder 2 Fuß; die Super-Octave von 2 und 1 Fuß. Alle Mixturen, wo verschiedene Pfeifen bey Niederdrückung eines Claviers zugleich klingen, so viel Pfeifen nun eine Mixtur auf jedem Niederschlag eines Claviers hören läset, so vielfach wird sie genennet, als Mixtur sechsfach läset sechs Pfeifen, die aber verschieden vom Ton sind und etwa $\bar{c} \ \bar{c} \ \bar{c} \ \bar{c} \ \bar{c} \ \bar{c}$ angeben, zugleich hören; vierfach, wenn vier Pfeifen zugleich gehöret werden. Dieser Art sind auch die so genannte Scharfe, die Quinten, Terzien, Sesquialteren, Rauschpfeifen, Cymbeln &c. Das Flöten-Werk ist entweder offen oder gedeckt, oder gedeckt und wieder etwas geöffnet. Es würde nur gar zu vielen Raum wegnehmen, wenn ich alle Stimmen benennen wolte, die entweder zu dieser oder jener Gattung gehörten. Wir müssen auch noch kürzlich der Rohr- oder Schnarr-

Flöten-Werk.

2) Rohr-Werk.

Werke

Werke gedenken. Diese klingen stark und prächtig, und geben einer Orgel den Nachdruck. Dahin gehören die Posaune 32 und 16 Fuß, die Trompete 16, 8 und 4 Fuß, das Regal 8 Fuß, die Schalmey 4 Fuß, Vox humana 8 Fuß, das Cornet 2 Fuß, Dulcian 8 Fuß, der Sordun 16 Fuß u. deren Körper auf unterschiedliche Art gestaltet sind; alle diese und andere Rohr-Werke werden von Organisten gestimmt, (weil sie der Verstimmung viel mehr unterworfen sind, als das Flöt-Werk, dessen Stimmung den Orgelmachern gebühret) wenn mit einem so genannten Stimm-Eisen der messingene Drath (die Stimm-Krücke genannt) bald heraus, bald herein geschlagen wird; das Einschlagen erhöht und das Ausschlagen erniedriget den Ton der Pfeife. Diese Art Pfeifen stehen immer vorne auf der Lade, damit der Organist sie stimmen, heraus nehmen, und den sich etwa daran hervorthuenden kleinen Fehler verbessern könne.

§. 9. Weil hier das Wort Fuß oft vorgefallen, und mancher unrichtig denken möchte, daß diese angegebene Pfeifen-Maasse (eigentlich Ton-Maasse genannt) die Länge oder Kürze einer Pfeife anzeigete; so will einem Liebhaber die Auslegung davon geben. Zu der Zeit, da die Orgeln nur aus blossen Principal-Werken bestanden, mag die größte Pfeife, von ihrem Mundstücke, labio oder dem Einschnitt an zu rechnen, (denn der Theil einer Pfeife unter dem Einschnitt wird der Pfeifen-Fuß genannt, dessen Länge oder Kürze an der Ton-Maasse einer Pfeife nichts verändert) 8 Fuß hoch gewesen seyn. Es zeigt aber die bey den Orgelstimmen gebräuchliche Ton-Maasse nicht die Quantität des Werkzeuges (der Pfeifen Länge) sondern die Quantität (die Höhe oder Tiefe) des Klanges an. Eine Orgel-Stimme von 8 Fuß ist durchgehends an Höhe und Tiefe des Klanges der menschlichen Stimme gleich, oder siehet im Ton, wie alle Clavicordia oder Flügel; wer eingestrichen c auf dem Claviere singen kan, der kan auch τ auf der Orgel singen von Principal 8 Fuß (und von allen andern 8 füssigen Stimmen); hält man aber τ auf dem Orgel-Clavier niedergedrückt, und ziehet Octave 4 Fuß an, so höret man schon \bar{c} : ziehet man aber Octave 2 Fuß an, so höre ich, wenn ich eingestrichen τ niederdücke, schon $\bar{\tau}$. Wer aber eine 16 füssige Stimme anziehet und τ anschläget, der höret alsdenn ungestrichen c und bey einer 32 füssigen groß C , hätte ich also fünf Stimmen, nemlich von 32, 16, 8, 4 und 2 Fuß, angezogen und drückte alsdenn eingestrichen τ nieder; so würden sich alle fünf Ceen meines Clavichords hören lassen, nemlich $C, c, \tau, \bar{c}, \bar{\tau}$. So viel hievon.

§. 10. Wer nun den Bau einer Orgel ein wenig betrachtet, der vom Heulen kan schon begreifen, daß derselben leicht ein kleiner Fehler ankommen kan. eines Claviers, wie es zu hemmen.

Das allerverdrießlichste aber, so einem Organisten unterm Spielen widerfahren kan, ist, wenn unvermuthet ein Heulen entsethet: da sich nemlich eine Pfeife, die nicht ansprechen soll, immer ungebeten fort hören läßt. Wer nun zwey Wind-Laden und zwey Claviere hat, (wie denn grosse Orgeln deren wol drey über einander liegend haben), der wird auch ein-Sperr-Ventil haben, und dann kan man sich bald helfen. Man versperrt diejenige Wind-Lade, darauf die heulende Pfeife stehet, und spielt so lange auf dem andern Clavier; nach dem Gottesdienst kan man die Ursache des Heulens auffuchen, und den Fehler verbessern. Oft höret das Heulen auf, wenn man nur das Clavier etwas schnellend oder prallend niederschlägt. Ein sehr geringes, als ein Steinchen, ein wenig Kalk u. d. g. kan schon ein grosses Heulen verursachen, wenn es sich zwischen die Claviere oder sonst zwischen der Abstraktur setzet. Jedoch kan die Schuld des Heulens auch platt an der Abstraktur selbst liegen, denn darin gibt es so viele Gänge, Hacken, Angehänge und Stiften, woran leicht etwas kan verrückt werden, dadurch denn der Abstraktur ihre gehörige Länge benommen wird, und das Ventil in der Lade nicht schliessen kan: das muß denn wol heulen. Oft füget sich die Abstraktur durch ein rasches Anschlagen des Heulenden Claviers wieder in seine Fugen und Ordnung: will das nicht helfen, so muß man der Abstraktur im Untersuchen des Fehlers nachgehen, so wird sich bald zeigen, wo der Fehler steckt. Ja es kan auch etwas auf das Ventil in der Lade gefallen seyn; diß kan nun geschehen, wenn alle oder etliche Register angezogen sind, und man, ohne Wind zu haben, auf dem Orgel-Clavier herum spielt, denn da kan dasjenige, was etwa aus der Pfeife auf das Ventil gefallen, an der unrichten Stelle liegen bleiben, weil es, wie sonst geschieht, vom Winde nicht weggeblasen wird. Wenn diß nun gleich nicht oft geschieht, so ist überhaupt das Herumspielen auf der Orgel, wenn keine Bälge getreten sind, unnütz, und kan ein unverhoftes Heulen verursachen, welches sich offenbaret, wenn Wind in die Lade kommt. Fände man nun etwas auf dem Ventil in der Lade, so muß solches sehr vorsichtig, ohne das Ventil zu weit aufzureissen, mit einem hiezu bequemen Instrument, entweder mit einer Feder oder sonst etwas, weggethan werden. Ehe man aber den Fehler in der Lade suchet, probire man erst, ob nicht der Clavis durch öfteres schnellendes Anschlagen wieder in die Höhe will. Die Veränderung des Wetters kan an der Abstraktur viele Ungelegenheit und auch wol ein Heulen verursachen, wenn nemlich das Holz nicht trocken genug gewesen. Es kan auch wol eine Feder in der Lade abbrechen oder zu schwach werden, da denn eine so genannte Noth-Feder muß untergesezet werden.

Von so stark und laute werden, daß eine starke zahlreiche Gemeine durch ihr Singen solchen nicht überschreyen kan. Welch ein prächtiges Getöse erregen die grosse 32 füssige, ja schon die 16 füssige Bass-Stimmen. Welch ein ansehnliches Chor so grober als feiner Pfeifen kan der Organiste mit so geringer Mühe, bloß durch ein commodos Niederdrücken des Claviers, hören lassen; wie groß ist die Anzahl solcher klingenden Pfeifen beyrn vollen Werk einer Orgel, worin über 40 bis 50 Register sind, wenn der Organiste mit vollen Griffen in den Händen und auf dem Pedal mit beyden Füßen die Gemeine im Singen begleitet. Gewiß eine grosse Pracht! Das mag ein Instrument aller Instrumente, Instrumentum Instrumentorum seyn. Welche Veränderung! Dieses Instrument, welches über alles Singen der Gemeine erschallet, kan nun aber auch so gelinde tractiret und gespielt werden, daß eine einzige Singe-Stimme deutlich dabey kan gehört werden. Gewiß eine künstliche Erfindung, die höchlich zu bewundern ist. Es gibt also viele und mancherley Stimmen in einer Orgel, wie wir §. 8. schon gesehen haben. Doch gibt es grosse und kleine Orgeln. Orgeln die nur wenig, und andere die viel Stimmen oder Register haben. Die Disposition oder die Wahl solcher Stimmen ist auch sehr unterschieden; in einigen Orgeln gibt es diese, in andern wieder andere Stimmen.

Allgemeine
Anleitung
zum Registri-
ren.

§. 15. Nun möchte ein angehender Organist wohl gerne wissen wollen, welche Stimmen sich am besten mit einander hören lassen, oder was er etwa im Vorspiel seines Liedes vor Register anzuziehen habe, und wie er mit dem Registriren kunstmässig variiren könne. Sie könnte nun freylich wohl ein Unterricht statt haben, allein weil die Dispositionen der Orgeln so verschieden, und die Veränderungen unzählich seyn können, so ist nicht möglich weisläufig zu zeigen, wie die Stimmen mit einander zu verbinden; deswegen will nur überhaupt etwas davon ins allgemeine sagen. Alle Principal-Werke können zusammen genommen werden (§. 8.): denn sie sind alle gleicher Mensur und aus einerley Fundament gearbeitet: wer eine Trommet 8 oder 16 Fuß in seiner Orgel hat, der zieht solche hiebey zum vollen Werke an unterm Singen. Das Flöten-Werk wird eben nicht zum vollen Werk gezogen, wohl aber die Quinta dena 16 Fuß, wenn das Principal nur 8 Fuß ist. Es ist bey Ziehung der Register zu sehen, daß in jedem Accord (wie die Orgelbauer sprechen) d. i. unter denen angezogenen Registern sich eine 8 füssige Stimme befinde, denn eine 4 füssige Stimme kan nicht ohne eine 8 füssige gebraucht werden; man müste denn sehr geschwinde Läufe und Passagen darauf machen. Doch kan man im Vorspiel zu einem Rohrwerk von 8 Fuß wohl eine 2 füssige Stimme nehmen (daß also 4 Fuß wegleibet). Sonsten hat man bey Anziehung der Register zu observiren, ob man einstimmig (Durch Passagen) oder viestim-

mig

mit (d. i. mit Griffen) spielen will. Bey einstimmigen Spielen kan man wohl 16 und 4 Fuß bey einander nehmen, als Quintadene 16 Fuß und eine Flöte 4 Fuß. Zum Flötenwerk nimt man keine Mixturen. Ferner wird ein Rohrwerk, als eine Trommete 8 Fuß, selten allein gebraucht, sondern damit vereinigt man Octave 4 Fuß oder Principal 8 Fuß. Man hielte vor diesem dafür, daß zwey gleiche Stimmen von 8 Fuß von einerley Mensur zusammen gezogen, nicht rein klängen; allein wenn sie nur rein gestimmt sind, so kan es wol angehen. Uebrigens muß sich das Pedal nach der Stärke des Manuals richten. Nach diesen allgemeinen Anmerkungen kan ein ieder Organiste sich im Ziehen der Register seiner Orgel selbst üben, und seine Orgel nach verschiedenen Zügen probiren.

§. 16. Nun noch ein wenig vom Pedal. Ist nun bey einer Orgel ein Pedal, so wird bekant, massen darauf der Baß mit den Füßen getreten. Nun ist die Frage: was soll die linke Hand (als welche sonst den Baß spielt) denn machen? Antwort: Wer vierstimmig spielen will, der nimt in der rechten Hand bloß und allein die Melodie oder die Discant-Stimme; und mit der linken Hand greifet er die beyden Mittel-Stimmen, Alt und Tenor, dazu; und auf dem Pedal tritt er den Baß. Hier bekommt nun die rechte Hand Freyheit, die Melodie manierlich zu spielen; und ist solch vierstimmig Spielen, wenn die Harmonie rein eingerichtet ist, bey einer kleinen Versammlung Leute auf einer grossen Orgel auch stark und durchdringend genug. Wer aber in den Haupt-Predigten in grossen Kirchen nur immer vierstimmig spielen wolte, der würde machen, daß man zwar seinen Baß im Pedal stark genug, die Melodie aber mit den Mittel-Stimmen sehr wenig verstehen würde. Dahero macht ein verständiger Organist nun einen Unterschied unter einer kleinen oder grossen Versammlung. Ist die Versammlung groß, so werden viel Register angezogen und man spielt vollstimmig (6, 7, 8 oder 9 stimmig); ist sie aber klein, so hat man so viele Register auch nicht nöthig anzuziehen, und man spielt 4 bis 5 stimmig. Doch ist beym vollstimmigen Spielen noch zu merken, daß man in der Tiefe, nemlich in der grossen Octave, nicht vollstimmig spielt, d. i. man nimt keine Quinte, vielweniger eine Terzie, zur Octave. Als wenn ein Accord zu C im Schluß eines Satzes, oder auch sonst käme, da der

Discant eingestrichen τ hat, und also die rechte Hand den Griff $\overset{c}{g}$ hat, da macht die linke Hand nur $\underset{c}{c}$ und das Pedal auch C. Wer hier nun in der linken Hand, wenn ein 16 füssiges Register angezogen wäre, $\overset{c}{G}$ nehmen

Wiedeb. Gen. Baß.

29

wolte,

wolte, der würde bald hören, wie unangenehm, sonderlich in Rohrwerken, dieses klingen würde. Fremde * * verdoppelt man nicht leicht in der linken Hand. Einige fangen auch an, die linke Hand bloß mit dem Pedal in vnifono gehen zu lassen; und spielen also den Baß mit der linken Hand und dem Pedal zugleich, damit der Baß, welcher doch das Fundament der ganzen Harmonie ist, desto heller und stärker möge hervorragen; hie muß ein ieder wissen, was und warum er dieses oder jenes thut. Wenn kein Pedal bey einer Orgel ist, so ist es ganz gut, daß die linke Hand den Baß durch Octaven verstärket; allein wo ein Pedal mit ziemlichen starken Stimmen ist, da weiß ich nicht, wie solches zu approbiren stehet.

Was bey der Art, die Orgel zu spielen, zu vermeiden.

§. 17. Ferner merken wir noch an, daß es nicht orgelmäßig gespielt heißen kan, wenn man sich, selbst bey Spielung eines Chorals unterm Singen, nicht auf Bindungen leget, sondern die Töne alle immer zugleich aufhebet, welches denn ein getrennetes und gebrochenes Spielen ist. Es ist besser, daß man bindet, und aus dem vorigen Griff die Töne, welche zum folgenden Griff wieder gelten, liegen lässet. Beym Accompaniren mit der Orgel zu einer Kirchen-Music muß man freylich die Töne nicht so heulen lassen, sondern etwas kurz abbrechen. Einige haben auch die Gewohnheit, den Baß im Pedal nur anzustossen und kurz abzubrechen; diß hat mir nie gefallen wollen: denn da die ganze Gemeinde singet und einen Ton an den andern füget; ey warum will denn der Orgelspieler, (der mit seinem Pedal die Stelle des Bassisten, als der Fundament-Stimme,) den Baß so abstoßen, als dürfe sich der Ton nicht hören lassen? Nein, es ist besser, der Baß gehe auch singend, so findet die Gemeinde eine Haupt-Stütze daran; zudem klingen solche tiefe Baß-Töne ja auch prächtig. Beym Schluß eines Sazes, der immer aus einem reinen Accord bestehet, hebt man den Griff nach allen seinen Intervallen nicht zugleich mit einmal auf, sondern es muß sich die Vollstimmigkeit nach und nach verlieren: die Discant-Stimme läßt sich länger als die Mittel-Stimmen hören, der Baß aber steht am allerlängsten, und bleibet auch bis zum Eintritt des folgenden Sazes liegen. Ueberhaupt aber herrschet die Veränderung bey dem Orgel-Spielen; denn man hat nicht nöthig, sonderlich bey dem Phantaisiren, immer in Einer Farbe zu spielen: es ist hier auch nur die Rede gewesen vom Choral-Spielen unter dem Singen der Gemeinde. Nun noch ein wenig vom dritten Punct.

Zweck des Orgelspiels,

§. 18. Es muß der Organist bey dem Orgel-Spielen den Zweck desselben immer vor Augen haben: nemlich das Singen der Gemeinde in der Kirche soll dadurch registret und in Ordnung gehalten werden; und die Andacht und Erbauung der Gemeinde soll durch ungeziemeßendes Spielen nicht gestöret, sondern vielmehr befördert werden. Vom Choral-Spielen unter dem

dem Singen ist im vorigen Sp̃ho schon etwas erwähnt, wie es ordentlich, sitzſam und mit Verſtand einzurichten; ſonderlich muß der Organist ſich hüten, daß er mit ſeiner Orgel nicht lange hinten nach kömmt, oder gar zu ſehr eilet. Ich hätte bald der wunderlichen und oft lächerlichen Geberden mancher Organisten vergeſſen: es ſcheinet, als wenn mancher nicht ſpielen könnte, wenn er ſich nicht dabey viel neigte, bückte, in den Rücken lehnte, und das Geſicht verzögte; ſolche übele unnöthige Geberden erwecken nur bey den Zuſehern ein Gelächter, ſtören die Andacht und nußen nirgends zu, deswegen ſind ſie abzugerödhnen. Was nun das Präludiren oder auch das Vorſpielen eines anzufangenden Chorals betrifft, ſo ſoll es ſo eingerichtet werden, daß folgender dreyſacher Nußen daraus zu ziehen. 1) Sol- ludirens, iſt dreyſach. len die Zuhörer dadurch zum angeſetzten Choral vorbereitet werden: deswegen iſt es nun nicht genug, daß der Organist nur weiß, was er vor eine Melodie ſpielen ſoll; nein, er muß das Lied ſelber anſehen und ſein Phantaſiren darnach einrichten, damit nicht vor ein Klag- oder Buß-Lied ein luſtiges Vorſpiel oder vor ein Lob- oder Dank-Lied ein lahmes geſpielt werde; vielmehr muß er, ſo viel in ſeinem Vermögen ſtehet, ſuchen die Gemeine zu dem Liede, das bald ſoll abgeſungen werden, vorzubereiten. 2) Soll der Organist durch ſein Vorſpiel aus dem Ton des abgeſungenen Liedes zum Ton des folgenden leiten, damit der Gemeine die Ton-Art des folgenden Liedes bekannt werde. 3. E. das eine Lied ſchlieſſet etwa in *d dur* und das folgende iſt aus *g moll*; da fängt nun der Organist ſeine Phantaſie in *d dur* an, und lenket ſie ſo, daß ſie endlich geſchickt in *g moll* ſchlieſſet, darin er denn auch die Melodie deutlich, ſo, daß die Gemeine es verſtehen kan, vorſpielt: hieran hat der meiſte Theil der Gemeine ihr größtes Vergnügen, und ie langſamer, deutlicher und ungekünſtelter ſolches ausfällt, ie lieber höret und ie mehr lobet ſie es. 3) Es ſoll dienen, damit die Zeit, die zum öffentlichen Gottesdienſt gewidmet iſt, genau abgetheilet werde; daher kan das Vorſpiel bey kurzen Geſängen etwas länger, und bey langen hingegen deſto kürzer ſeyn. Ueberhaupt findet das lange Präludiren bey den wenigſten unter der Gemeine groſſen Beyfall: an etlichen Orten iſt dem Organisten nur eine Zeit von fünf Minuten dazu eingeräumt, darin er fertig ſeyn muß. Im Nachſpiel, oder wenn er zum Ausgang ſpielt, kan er ſich ſelbſt ſo viel Zeit nehmen, als er verlangt. Doch muß auch dieſes Nachſpiel ſo eingerichtet werden, daß das Gemüth eines durch den öffentlichen Vortrag des Wortes Gottes gerührten Zuhörers dadurch nicht geärgert werde. Hieraus erhellet, in wie weit auch ein Organist ein Kirchen-Diener heiſt und ſich auch als einen ſolchen aufführen ſoll.

§. 19. Wie nun von manchem Organisten ſolch Vorſpiel, davon eben gehandelt worden, oft ungeſchickt genug eingerichtet und daher ge-
 Klagen über das ungeſchickte Vorſpiel
 ſpielt

eslicher Orga-
nisten.

spielet wird, also, daß es manchem redlichen Manne Anlaß zum Klagen gegeben; davon will ich hier lieber mit anderer als mit eigenen Worten reden. Der Herr Magister J. M. Schmidt schreibet in seiner *Musico-Theologia* §. 75. pag. 167. sq. also:

„ Unverständige Organisten haben schon oft gemacht, daß oft die bit-
 „ tersten Klagen über den Mißbrauch der Orgeln in den Gottes-
 „ Häusern sind geführt worden. Die Heiligkeit der Orte und der
 „ Inhalt der Lieder erfordern freylich, daß man da anders spiele, als
 „ in einer weltlichen Capelle oder auf dem Schau-Platz. Gleichwol
 „ habe ich selbst gehöret, daß einer bey einer Leichen-Predigt zu dem
 „ letzten Verse des Liedes das ganze Werk angezogen und lustig
 „ drauf los gespielt hat. Und ein andermal wurde ich nebst andern
 „ so gar zu meiner Betrübnis gewahr, daß auf eine sehr bewegliche
 „ Buß-Predigt einer kam, der seine Kunst wolte hören lassen, und
 „ ein greulich Geräusel auf der Orgel anfang. Da nun alle Leute ge-
 „ dachten, was vor ein freudiges Lied auf ein so lustiges Vorspiel
 „ gesungen werden würde; so kam auf einmal der betrübte Text:
 „ Erbarm dich mein, o Herre GOTT! u. Wer seine Unempfind-
 „ lichkeit bey geistlichen göttlichen Dingen, ja seinen Unverstand selbst
 „ nicht verrathen will, der wird sich dergleichen nicht zu Schulden
 „ kommen lassen. Hingegen habe ich auch selbst erfahren, wie rüh-
 „ rend der singende Gottesdienst werde, wenn der Organist seine
 „ Stimmen und Modulationen, nach dem Inhalt des Gesanges,
 „ der Beschaffenheit der Zeit und anderer Umstände recht einzurich-
 „ ten weiß. „

Ungleichen
über das un-
geschickte Cho-
ral-Spielen:

§. 20. Im andern Bande der historisch-critischen Beyträge zur
 Music von Herr Marburg findet sich daselbst im 3ten Stück pag. 210. fol-
 gendes Klag-Lied über das ungeschickte Choral-Spielen unter dem Singen:

„ Wenn die Organisten bey den Kirchen-Gesängen doch bedenken wol-
 „ ten, daß sie mit der Orgel die Gemeine im Tone und in der Ord-
 „ nung halten sollen. Allein, so wie die meisten [ist viel gesagt] spie-
 „ len, läßt es, als machte die Gemeine den Canto firmo, damit
 „ der Organist mit Händen und Füßen bray darauf herum kramen
 „ könne. Welchen Mißlaut solches gibt, das läßt sich zu verdrießlich
 „ anhören, als daß man es noch beschreiben könnte. Weil sich diese
 „ Orgel-Spieler in ihr Gewühle und lermendes Variiren so sehr ver-
 „ liebet haben, so spielen sie so wankend, daß es klingt, als wenn sie
 „ die Melodie nicht wüsten, und sie erst von der Gemeine lernen wol-
 „ ten; denn sie kommen beständig hinter derselben her, an statt, daß
 „ sie

„ sie mit ihr zugleich spielen sollten, indem nur dadurch möglich ist,
„ dieselbe im Tone zu erhalten zc.

Ferner im IVten Bande besagter Beyträge im 3ten Stück, befindet sich
auch eine freundschaftliche Erinnerung an einige Herren Organisten, wo
es unter andern pag. 193. also heisset:

„ Was würde es zum Wohlklange helfen, wenn auch die Melodie an ^{und übertrie-}
„ sich selbst noch so richtig gesungen würde, wenn sie der Orga- ^{bene Klänge}
„ niß durch unrichtige Bässe und noch unreinere Harmonien ver- ^{leben.}
„ stellen wolte? Einige glauben mit ihren verwünschten Bässen,
„ chromatischem Gezerre, unnatürlichem Zwischen-Gequirle, [hiedurch
„ werden die ungeschickte und übel angebrachte Zwischen-Spiele, zwi-
„ schen ieder Zeile eines Liedes verstanden] „ ungeräumten Vorschlä-
„ gen zc. den Kennern der Music, deren sie sich etwa einige in der
„ Gemeine vermuthen, ihre verneymte tiefe Wissenschaften zu ver-
„ nehmen zu geben: ich besorge aber, mit gutem Grunde, daß viele
„ öfters gerade das Gegentheil zeigen. Solte man sich nicht lieber
„ die Gemeine, als eine der Music nicht gar zu kundige Versamm-
„ lung vorstellen und die Bässe so einrichten, daß sie allenfalls ein
„ Halb-Gelehrter in der Music mit singen könnte? „

Es ist 1742 zu Erfurth eines Anonymi Gespräch von der Music heraus
gekommen, darin auch vieles vom ungeschickten Clavier- und Orgel-Spie-
len vorkommt. Der redliche Werkmeister, hat auch geschrieben: von der
Würde, Gebrauch und Mißbrauch der Music; hieher gehöret das 5te Ca-
pitel dieses Buches. Diß mag genug seyn zum Beweise, daß es noch bra-
ve Leute gibt und gegeben hat, die der musicalischen Eitelkeit und Thorheit
in der Kirche haben Einhalt thun wollen.

§. 21. Jezo schliesse diesen ersten Abschnitt, der in Ansehung seiner Beschluß,
Größe vor sich schon, als der andere Theil meines sich selbst informirenden
Clavier-Spielers könnte angesehen werden; in wie ferne es mir nun gelun-
gen, in Erreichung meines Zwecks, mag der Liebhaber der Music selbst ur-
theilen. Ich wende mich nun zum andern Abschnitt, woben ich aber diesen
ersten Abschnitt voraussetze, und vermuthet, daß er wohl durch-
studiret sey, ehe man zum andern gehet.



Anderer Abschnitt, Vom General-Baß bey Accompagniren.

CAPUT I.

Worin dieser Abschnitt vom ersten unterschieden.

§. 1.

Anzeige, was
im ersten Ab-
schnitt abge-
handelt.

Wir haben im ersten Abschnitt hinlänglichen Grund zum General-Baß gelegt, und darin alles aufs deutlichste gezeigt, nicht nur überhaupt, sondern auch insonderheit; auch den Gebrauch der Intervallen, so wol in Lieder-Exempeln, als auch sonst, sehr weisläufig anzuweisen: woben denn schon allerley hin und wieder, mehr als einmal, abgehandelt worden, als von der dreyfachen Bewegung der Hände; vom Quinten- und Octaven-Verbot; von der Präparation und Resolution der Dissonanzen; von durchgehenden Noten; von der Verwechselung der Stimmen; von den Ausweichungen in andere Ton-Arten; von ungeschickten Vängen; und von mehrern Lehren des General-Basses: welches alles denn mit Anzeige verschiedener Vortheile beschrieben, erklärt und durch Exempel erläutert worden, also, daß ich nicht zweifle, ein Liebhaber wird diesen meinen ungeschminkten Vortrag von der, ihm sonst so verwirrten, Materie vom General-Baß, nicht nur wohl verstanden, sondern nun auch schon daraus gefasset haben, was ihm vom General-Baß, bey Spielung eines Choral's, zu wissen nöthig ist.

Warum im
ersten Ab-
schnitt die
Haupt-Mate-
rien des G.
B. schon sind
abgehandelt.

§. 2. Ich gestehe gerne, daß im ersten Abschnitt vielleicht unterschiedenes schon berührt worden, welches eigentlich bis zum 2ten Abschnitt hätte können verspartet werden: allein weil ich im ersten Abschnitt einen Liebhaber zu diesem Abschnitte habe präpariren und gleichsam unvermerkt einleiten wollen; so habe daselbst dergleichen Materien (darin freylich ein Choral-Spieler, wenn er anders seinen Choral mit Verstand will spielen lernen, auch nicht unwissend seyn darf) hin und wieder mit eingestreuet.

Hier wird
manches wei-
ter ausgefüh-
ret.

§. 3. Hier wird nun manches noch weiter ausgeführt werden: und weil wir es nun mit einem Accompagnement zu thun bekommen, wo man mit einem begifferten Baß allein zufrieden seyn muß; so wird noch manches vorkommen, wovon im ersten Abschnitte wenig oder gar nichts ist gesagt worden.

§. 4. Ich werde zwar keine Meister im manierlichen Accompaniren zu machen suchen, noch alle kleine Zierathen oder Ausschmückungen anzeigen. Mein, meine Sache betrifft hauptsächlich das Fundament und das wesentlich nöthige; denn wer dieses inne hat, der kan sich durch die Uebung, und sonderlich durch den Gebrauch anderer Bücher, die vom General-Baß handeln, schon nach seinem eigenen Belieben und Stande weiter helfen. Hat er aber diese meine einfältige Anweisung recht und lange genug gebraucht, so verspreche ich ihm, es werden ihm die musicalischen Lehr-Bücher nicht mehr so dunkel und unangenehm zu lesen seyn, indem er alsdenn manches darin finden wird, was er schon gelernt und das Neue, was er darin antrifft, wird er alsdenn auch leicht einsehen lernen. Man könnte also diesen Tractat als einen Schlüssel zu andern musicalischen Büchern ansehen.

Was in diesem Abschnitt zu erwarten.

Ist eine Einleitung zu andern Büchern.

§. 5. Wer einen Choral fertig nach dem General-Baß wegspielen kan, der kan doch noch nicht accompagniren. Beym Choral-Spielen ist vieles vorgeschrieben und angezeigt, was man aber beym Accompaniren selbst erfinden muß. Da ist nun vorerst die Lage der rechten Hand das vornehmste, welche bey den Choralen durch die Discant-Stimme bestimmt wird. Weil aber beym Accompagnement nur bloß Baß-Noten einem General-Bassisten vorgeleget werden, und man folglich die Lage der Hand selbst einrichten muß; so hat ein Choral-Spieler, wenn er nun anfängt, sich eigentlich im General-Baß zu üben, erst grosse Mühe vor sich, nach der einzelnen Baß-Stimme der rechten Hand, ohne einige Hülfe der Discant-Noten, woran er sich so sehr gewöhnet hat, ihre rechte Lage und geschickte Fortschreitungen zu geben; es kömmt ihm wunderseitsam und fremde vor, ihm ist immer, als fehlete ihm noch was. Daher wird nun hier hauptsächlich zuerst von der Lage der Hand und denen dahin gehörigen dreyerley Bewegungen beyder Hände Nachricht zu ertheilen seyn. Wovon hier Ferner muß er jetzt alle Ziffern erfinden, weil ihm hier keine bekant gemacht werden, wie ihm bey Lieder-Melodien doch allezeit Eine ist angezeigt worden, deswegen werden wir alle Intervalla nochmal nach der Reihe vornehmen. Vom Tact, darauf bey Liedern nicht viel zu reflectiren war, muß auch alhier, eben wie von den mancherley durchgehenden Noten, etwas zu finden seyn. Kurz, wir wollen in diesem Abschnitt wieder von Anfang anfangen, damit wir das, was im ersten Abschnitt noch nicht nöthig war, hinzu thun mögen. Bey den Exempeln wird man dahin sehen, daß sie geschickt mögen seyn, das erlernte in Uebung zu bringen; ja sie werden Gelegenheit geben, die wichtigsten Lehren unvermerkt und spielend anzuzeigen. Wir wollen vom leichtern immer zum schwerern gehen, und bey dem allen bey unserer vorigen Lehr-Art bleiben.

Warum hier von der Lage der rechten Hand zu reden ist.

Wovon hier noch nöthig zu handeln.

CAPVT II.

Von den musicalischen Ton-Leitern, oder Ton-Arten.

Scala diatonica

§. 1. Was im ersten Abschnitt von der Scala diatonica so weitläufig ist gesagt, und wie in einer jeden Scala zwey halbe Töne liegen müssen, das wollen wir hier nicht repetiren. Indessen wollen wir unsere Scalam diatonicam hier auf eine andere Art betrachten, und zwar nach der obersten Leiter, wie sie pag. 17. zu finden ist, wo eine jede Stufe nicht nur eine Ziffer neben sich hat, welche die Intervalla zu \bar{c} , als dem Grund-Ton der Leiter abzählet, sondern wo auch dabey stehet, ob das Intervallum von Natur groß oder klein ist.

zeigt, ob die Intervalla von Natur groß oder klein seyn müssen.

§. 2. Besehen wir nun pag. 17. die oberste von den 4 auf einander stehenden Leitern, so finden wir die diatonische Octave von c dur darauf, nemlich $\bar{c} \bar{a} \bar{e} \bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{b} \bar{c}$, nebst den Zahlen von 1—9. Bey der 2 stehet Secunde major, bey der 3 Terzie major, bey der 4 Quarte, bey der 5 Quinta, bey der 6 Sexte major, bey der 7 Septime major, bey der 8 Octava und endlich bey der 9 Nona major. Was kan man nun daraus lernen? Antwort: Hieraus erhellet, wie die Intervalla oder Klänge der ganzen Ton-Leiter, gegen ihren Grund-Ton gerechnet, in den dur-Tönen von Natur müssen beschaffen seyn. Nemlich, daß in allen dur-Tönen die Secunde, Terzie, Sexte und Septime groß seyn müssen; deswegen stehet nun das Wort major dabey. Weil aber bey der Quarte, Quinte und Octave weder minor oder major stehet; so zeigt das an, daß diese 3 Intervalla rein, das ist Consonanzen-mässig, seyn müssen, nemlich Quarta recta (sonsten auch Quarta minor genannt), Quinta perfecta und eine reine Octava oder Repetition des Grund-Tones. Halten wir nun hier die Scalam der moll-Töne (unsere Leiter gibt die von a moll) dagegen, und zwar so, wie sie herunter gehen, (denn darnach geschieht, wie bekant, die Verzeichnung): so finden wir daselbst die Tertiam, Sextam und Septimam klein, als wodurch sich die moll-Töne in ihrer Scala hauptsächlich von den dur-Tönen unterscheiden; die Secunda, Quarta, Quinta und Octava sind wie in den dur-Tönen.

Beschaffenheit der Intervallen in den dur- und moll-Tönen.

§. 3. Ich finde fast nicht mehr nöthig anzuzeigen, daß wenn sich im Accord zu dem Tone, daraus ein Stück ist, eine Terzie major befindet, alsdann die Ton-Art *dur* oder eine harte Ton-Art ist; wenn aber eine kleine Terzie drinnen, die Ton-Art *moll* oder weich ist. So wie nun die Terzie ist, so muß auch die Sexte und Septime seyn. In den dur-Tönen ist sie groß, darum muß die Sexte und Septime auch groß seyn: in den moll-Tönen hingegen ist die Terzie klein, darum ist hier die Sexte und Septime

Septime auch klein. Die übrigen Intervalla, nemlich die 2, 4, 5 und 8 sind in beyden Ton-Arten einerley; denn die Secunde muß in dur und moll Tönen eine ganze Secunde seyn, welche auch Secunde major heißet; die Quarte ist in beyden Ton-Arten klein oder eine Quarta perfecta, und die Quinte ist iederzeit eine vollkommene Quinte. Die Octave muß rein seyn.

§. 4. Aniezo wollen wir nun einmal nach dieser Anleitung und Anzeige, wie die Intervalla in den dur- und moll-Tönen müssen beschaffen seyn, einen dur- und einen moll-Ton einrichten. Wir nehmen *e dur* zum Exempel; auf unserm Clavier ist die Ton-Folge von *e* bis \bar{e} , wenn man die halben Töne auslässet, also:

1	2	3	4	5	6	7	8
<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>

Dieses könnte man eine uneingerichtete Ton-Folge oder Scalam von *e* nennen, es ist aber weder *e dur* noch *e moll*, sondern heut zu Tage nullius modi, das ist, es ist gar keine Ton-Art. Die Alten haben dergleichen Ton-Leitern gehabt, und wenn etwa ein Lied, dergleichen wir denn noch aus dem Alterthum haben, diese 8 Töne, so wie sie hier sind hergesetzt, gebraucht, und nicht höher oder tiefer ging; so sagten sie, es wäre Phrygii modi; denn modus Phrygius ging von *e* durch *f g a b c d e* ins \bar{e} . Modus Phrygius. Bey welchen alten Ton-Arten wir uns aniezo aber nicht aufhalten wollen, vielleicht wird anderswo noch etwas davon vorkommen. Weil nun die ausgesetzte Ton-Folge von *e* bis \bar{e} , wie gesagt, weder moll noch dur, sondern nullius modi ist; wir aber *e dur* haben wollen: so müssen wir die Beschaffenheit der Intervallen in den dur-Tönen wissen, und uns der Versetzungs-Zeichen bedienen. Erstlich müssen alle dur-Töne eine grosse Terz, Sexte und Septime haben. Betrachten wir nun unsere uneingerichtete Ton-Folge von *e*, so ist die Terz *g* drin; weil nun *g* eine kleine Terz zu *e* ist (wie bekant seyn wird), so muß vor *g* ein * stehen, da ist denn *gis* die Terz major zu *e*. Die Sexte zu *e* ist in unserer uneingerichteten Scala *c*, und die Septime ist *d*; diß sind nun zwey kleine Intervalla, die aber groß seyn müssen: darum muß vor *c* und *d* auch ein * kommen, so wird dadurch zu *e* die grosse Sexte *cis* und die grosse Septime *dis*. Nun wären die drey Intervalla eingerichtet, welche in den dur-Tönen immer groß seyn müssen. Nun betrachten wir die Intervalla, welche in dur und moll einerley sind, nemlich die Secundam, Quartam und Quintam. Von der Secunde hieß es, sie müste in allen Ton-Arten groß seyn, oder einen ganzen Ton von der Prima (so nennet man wohl die Octave, wenn

Wiedeb. Gen. Bass.

Nr

Prima, wenn man die Octavam also nennet.

Wie *e dur* nach *c dur* einzurichten.

Modus Phrygius.

Wie *e dur* durch * * nach *c dur* einzurichten.

man von der Secunde geredet hat oder noch reden will) entfernt seyn: hier ist nun *f* eine kleine Secunde von *e*, denn es ist nur ein halber Ton; deswegen muß nun vor *f* auch ein * stehen, so wird die grosse Secunde zu *e* nemlich *fis* daraus. Besehen wir endlich die Quarte und Quinte unserer Ton-Folge, so gibt sich da *a* und *b* an, *a* als eine kleine Quarte zu *e*, und *b* als eine reine Quinte; weil nun die 4 klein und die 5 rein, so wie es denn seyn muß, ist, so bedürfen wir hier kein *. Hat also *e* *dur*, vier **, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d* nöthig, und ist seine Scala nun also:

1	2	3	4	5	6	7	8
<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>cis</i>	<i>dis</i>	<i>e</i> .

F moll ist nach
a moll einzurichten.

§. 5. Aus den moll-Tönen wollen wir *f* moll einrichten. Die ungerichtete Ton-Folge, so wie sie sich auf unserm Claviere befindet, ist:

1	2	3	4	5	6	7	8
<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i> .

Der Älten
Modus Ly-
dius.

Diese Ton-Folge war der Älten ihr Modus Lydius, bey uns aber gilt sie nicht mehr. Aus dieser Ton-Folge läßt sich nun *f* *dur* und *f* *moll* machen: wir haben es mit *f* *moll* zu thun, dahero wir denn erslich sehen, daß die Terzie, Sexte und Septime klein seyn möge; das *a* ist eine Terzie major zu *f*, deswegen muß nun vor *a* ein *b* stehen, so wird es *as*, und ist eine Tertie minor zu *f*. Die Sexte und Septime sind *a* und *b*, die sind nun wieder beyde groß, müssen aber, damit eine weiche Ton-Art herauskomme, klein seyn; deswegen muß nun vor *d* und *e* ein *c* stehen, so wird *des* die kleine Sexte und *es* die kleine Septime zu *f*. Aniezo hätten wir nun die drey Intervalla in Ordnung gebracht, wodurch sich die moll-Töne von den *dur*-Tönen unterscheiden. Nun wollen wir sehen, ob die 2, 4 und 6te auch in ihrer gehörigen Grösse sind: die Secunde ist wenigstens groß, wie sie seyn muß, denn *g* ist eine Secunde major von *f*. Die Quarte muß klein seyn, wir finden hier aber *b*, welches zu *f*, wie bekant, eine Quarte major ist, derowegen muß vor *b* ein *a* stehen, so wird aus *b* ein *a*, welches die Quarte minor zu *f* ist, bey der Quinte ist nichts zu thun, denn *e* ist die reine Quinte zu *f*. Wäre also die Ton-Folge von *f* *moll* diese:

1	2	3	4	5	6	7	8
<i>f</i>	<i>g</i>	<i>as</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>des</i>	<i>es</i>	<i>f</i>

Es ist bekant, daß man in den moll-Tönen, die Scalas einrichtet nach der Art herunter zu gehen, und so hat man die moll-Töne auch am meisten auf seinem Claviere zu üben, nemlich:

$\frac{8}{f}$ $\frac{7}{es}$ $\frac{6}{des}$ $\frac{5}{c}$ $\frac{4}{B}$ $\frac{3}{As}$ $\frac{2}{G}$ $\frac{1}{F}$.

§. 6. Sonsten kan man sich auch noch mit grossm Vortheil merken, wie die ** oder bb in den dur- und moll-Tönen wachsen. In den dur-Tönen wachsen die ** Quinten-weise, als: *c dur* hat gar kein *. *G dur* (*g* aber ist eine Quinte zu *c*) hat ein * nemlich vor *f*; *D dur* (als eine Quinte zu *g*) hat zwey **, nemlich *fis* und *cis*; *A dur* hat *fis*, *cis*, *gis*; *e dur* hat vier Creuze, *fis*, *cis*, *gis* und *dis*; *b dur* hat 5 **, als *fis*, *cis*, *gis*, *dis* und *ais*; *fis dur* hat 6 **, als *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais* und *eis*; *Cis dur* hat 7 **, als *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*, *eis*, *bis*. Die Been aber wachsen Quarten-weise, als: *C dur* hat kein *b*; *F dur* (als eine Quarte zu *c*) hat Ein *b*, vor *b*; *B dur* (als eine Quarte von *f*) hat zwey bb, nemlich vor *b* und *e*, ist *b* und *es*; *Es dur* (*Es* oder *Dis* ist eine Quarte zu *B*) hat drey bb, als *b*, *es*, *as* (oder *gis*); *As dur* hat vier bb, als *b*, *es*, *as*, *des*; *Des dur* hat 5 bb, nemlich *b*, *es*, *as*, *des*, *ges*; *Ges dur* hat 6 bb, als *b*, *es*, *as*, *des*, *ges*, *ces*; *Ces* (ist vor *c* ein *b*, ist eigentlich auf unserm Clavier *b*) *dur* hat sieben bb, als *b*, *es*, *as*, *des*, *ges*, *ces*, *fes* (vor *f* ein *b*, ist auf unserm Clavier *e*); das wäre nun vor allen sieben Tönen unserer Octave ein *b*. Man pfleget aber im Gebrauch der ** und *b b* nicht weiter als bis zu 6 ** oder 6 *b b* zu gehen: und kan man *fis dur* entweder mit 6 **, oder wenn man statt *fis dur*, *ges dur* nimt (daß *fis* und *ges* einerley Clavier sey, ist bekant) mit 6 *b b* zeichnen; da denn eine Aenderung in der Schreib-Art geschieht, ob gleich im Spielen keine Aenderung gemacht wird, dergleichen heist *mutatio generis* (die Aenderung des Geschlechts) welche man vornemlich in den Stücken findet, welche zur Uebung durch alle 24 Töne circuliren oder durchwandern, damit man zu seinem Anfangs-Ton möge wieder gelangen können. Solche musicalische Cirkel-Stücken finden sich beym *Seinichen*, *Sorge* und *Mathefon*. Statt *Cis dur* mit 7 **, nimt man lieber *Des* (denn *des* und *cis* ist auf unserm Clavier doch einerley Ton) *dur* mit 5 *b b*. Statt *Ces dur* welches 7 *b b* hat, nimt man lieber *b dur* mit 5 ** (weil *ces* und *b* doch Ein Ton ist).

§. 7. Ich will noch ein Hülfsmittel geben, um alle Ton-Arten geschwind vorzeichnen zu können. Erstlich ist bekant, daß *c dur* und *a moll* weder * noch *b* bedürfen. Zum andern wissen wir auch schon, daß die Einrichtung der übrigen Ton-Arten durch die Versetzungs-Zeichen geschehen muß, woben man denn nicht weiter als bis zu 6 ** oder *b b* gehet. Fünf *dur*-Töne pflegen immer mit ** gezeichnet zu werden, als *g dur*, *d dur*, *A dur*, *E dur* und *b dur*. Hiezu kommt *fis dur*, welches man auch oft mit ** gezeichnet findet; ist es aber mit 6 *b b* gezeichnet so heist es *ges dur*.

Wie die * *
Quintenweise
wachsen.

Die bb aber
wachsen
Quartenwei-
se.

Was mutatio
generis sey.

Musicalische
Cirkel-Stücke.

Welche Ton-
Arten * *,
und welche *b b*
bedürfen.

Durch diese ** werden sechs dur- und auch sechs moll-Töne eingerichtet, nemlich *e moll*, *b moll*, *Fis moll*, *Cis moll*, *Gis moll* und *Dis moll*. Der *bb* bedienet man sich abermal, um das Systema von *f dur*, *B dur*, *Es dur*, *as dur* und *des dur* einzurichten, wozu denn zuweilen auch, wie wir eben gehöret, auch zuweilen das *ges dur* kommt. Mit diesen 6 dur-Tönen haben folgende moll-Töne gleiche Vorzeichnung, nemlich *d moll*, *g moll*, *c moll*, *f moll*, *b moll* und *es moll* (weil *es moll* 6 *bb* hat, so kan es auch mit 6 ** gezeichnet werden, und heist denn *dis moll*).

In allen har-
ten Ton Ar-
ten, die **
bedürfen, muß
die Septima
maior durch
ein * gemacht
werden.

§. 8. Bey den dur-Tönen, so viel ihrer die ** gebrauchen, mer-
ken wir folgendes: Wo Eine Ton-Art nur Ein * bedarf, so muß es vor
f stehen; wachsen nun die **, so bleiben die vorigen und es kommt nur
immer ein neues dazu; diß heist so viel: wo *cis* ist, da muß auch *fis*
seyn; wo *gis* ist, da muß auch *cis* und *fis* seyn; wo *dis* ist, da muß
auch *gis*, *cis* und *fis* seyn; item, wo *ais* ist, da muß auch *dis*, *gis*,
cis und *fis* seyn; und endlich wo *eis* ist, da muß auch *ais*, *dis*, *gis*,
cis und *fis* seyn. Wer also nur dahin siehet, daß er in den dur-Tönen,
welche ** gebrauchen, die Septime zu einer grossen Septime macht, (wel-
che Septime major ich auch das *Semitonium* unterwärts nenne) und
in den moll-Tönen, welche mit diesen dur Tönen einerley Vorzeichnung
haben, nur Acht gibt, daß die Secunde major, oder ganze Secunde
eingerichtet werde: so kan er schon aus obigen schließen, was vor ** fol-
gen oder vielmehr schon vorher gehen müssen. Das einzige *c dur* hat von
Natur sein *Semitonium* unterwärts nemlich *b*, bey den übrigen muß es
durch ein * gemacht werden; und in den moll-Tönen ist nur allein *a moll*,
welches von Natur eine ganze Secunde hat; deswegen haben nun auch
e dur und *a moll* keine ** oder *bb* nöthig.

In den moll-
Tönen, die **
bedürfen, muß
die Secunda
maior durch
ein * gezeich-
net werden.

Bezeichnung
aller Ton Ar-
ten, die **
haben, als von

§. 9. Nach dieser Anleitung wollen wir nun die Bezeichnung vor-
nehmen, und bey den dur Tönen, das *Semitonium* unterwärts; bey den
moll Tönen aber die Secunde zu einer ganzen Secunde machen, und an-
zeigen nach §. 8. was vor ** alsdenn schon da seyn müssen.

g dur,

G dur, das *Semitonium* unterwärts ist *fis*, deswegen hat nun *g dur*
nur allein vor f ein *, die übrigen Intervalla sind richtig.

e moll,

E moll, die Secunde major ist *fis*, daher hat nun *e* nur vor f ein *
nöthig, alle andere Intervalla bedürfen nichts.

d dur,

D dur, man zeichne das *Semitonium* unterwärts von *d*, nemlich
vor *c* ein *, ist *cis*, nun haben wir §. 8. gesagt, wo *cis* ist muß auch *fis*
seyn, daher hat *d dur* 2 ** nöthig, nemlich vor f und c.

b moll,

H moll ist wie *d dur*, man mache vor c ein *, so bekommt *b* an *Cis*
eine ganze Secunde; wo nun *cis* ist, da muß auch *fis* seyn.

A dur,

A dur, hier ist das Semitonium unterwärts *gis*, dahero muß nun in *a dur* vor *g* ein * stehen, wird *gis*, wo nun *gis* ist, da muß auch *cis* und *fis* seyn, deswegen hat nun *a dur* drey **, nemlich vor *f*, *c* und *g*.

Fis moll ist dem *a dur* gleich. (Wenn der Haupt-Ton, daraus ein musicalisches Stück ist, als hier *Fis* durch ein * ist gemacht worden, so siehet man daraus gleich, daß man im Systemare der ** bedarff; ist aber dieser End-Ton durch ein *b* gemacht, welches ich an der Syllbe *es* oder durch Hinzufegung eines blossen *s* erkennen kan, so wird das Systema durch lauter *b b* eingerichtet; als *ces moll*, *des dur*, *es moll*, *es dur*, *ges moll*, *ges dur* &c. haben alle mit *bb* zu thun. Folget aber die Syllbe *is*, als *cis dur*, *cis moll*, *dis dur*, *dis moll*, *eis dur*, *fis dur*, *fis moll* &c. so müssen die ** herhalten, wenn man sich auch gar der doppelten ** bedienen sollte. Hieraus erhellet nun auch der Nutzen, daß man einem ieden Tone (oder Semitonio) eine doppelte Benennung giebet, denn ich kan gleich hören, ob ich zu dessen Einrichtung ** oder *bb* bedarf.) *Fis moll* muß eine ganze Secunde haben, deswegen muß nun aus *g gis* werden, wo nun *gis* ist, da muß auch *cis* und *fis* seyn, deswegen hat nun *fis moll*, eben wie *a dur* drey **, nemlich vor *f*, *c* und *g*.

E dur, sein Semitonium unterwärts ist *dis*, folglich hat *e dur* vor *d* ein *, nemlich *dis*; wo nun *dis* ist, da wird *gis*, *cis* und *fis* vorausgesetzt, hat also *e dur* vier **, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d*.

Cis moll (hie muß erst ein * vor *c* stehen, damit der Fundament-Ton gemacht werde) die Secunde muß ganz seyn, deswegen hat nun *cis moll* (eben wie *e dur*) vor *d* ein *, wo nun *dis* ist, da muß auch *gis*, *cis* und *fis* seyn, darum hat *cis moll* vier **, nemlich vor *f*, *c*, *g* und *d*.

Nota. Diese 8 Ton-Arten mit **, da die Anzahl zuletzt auf vier kömmt, sind nun sehr gebräuchlich; folgende vier sind schon ein wenig fremder und kommen gewiß auch seltener vor.

H dur, das zu machende Semitonium unterwärts von *b* ist *aiz*, dahero muß nun in *b dur* vor *a* ein * stehen, wird *aiz*; wo nun *aiz* ist, da muß nach §. 8. auch *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn; hat also *b dur* fünf **, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d* und *a*.

Gis moll (hie muß aber erst vor *g* ein * stehen, damit es *gis* und nicht *as* werde) muß eine ganze Secunde haben, dahero muß vor *a* ein * stehen, ist alsdenn *aiz*, welches eine ganze Secunde von *gis* ist. Wo nun *aiz* ist, da muß auch *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn; hat also *gis moll*, eben wie *b dur*, fünf **, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d* und *a*.

fis dur,

Fis dur (das * vor *f* ist vorerst zu merken) das Semitonium unterwärts zu *fis* entsteht, wenn ich vor *e* ein * setze, welches denn *eis* genannt wird (auf unserm Clavier ist es nichts anders als *f*). Wo man nun sieht, daß eine Ton-Art *eis* fordert, so kan man schon wissen aus §. 8., was vor ** mehr seyn müssen: denn wo *eis* ist, da muß auch *aïs*, *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn; hat also *fis dur* sechs **, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d*, *a* und *e*.

oder

Ges dur,

NB. 1. Weil *Ges dur* nichts anders als unser *fis dur* auf unserm Claviere ist, nur daß es mit *bb* muß gezeichnet werden; so werden wir eben diese Ton-Art *fis dur*, noch einmal §. 11. unter dem Namen *ges dur* antreffen.

dis moll,

Dis moll (erfordert erst vor *d* ein *, um die Art der Vorzeichnung oder das Genus zu bestimmen, und damit der Fundament-Ton herauskomme). Hier ist natürlich, wie in allen vorigen moll-Tönen, die Secunde klein, nemlich *e* ist zu *dis* nur ein halber Ton, daher muß in *dis moll* vor *e* ein * stehen; wo nun *eis* ist, da muß, eben wie in *fis dur*, *aïs*, *dis*, *gis*, *cis* und *fis* seyn, hat also *dis moll* sechs **, nemlich vor *f*, *c*, *g*, *d*, *a* und *e*.

oder

es moll.

NB. 2. Diese Ton-Art wird zuweilen mit *bb* gezeichnet, und heißt alsdenn *es moll* und wird daher §. 11. noch einmal vorkommen.

In allen dur-Tönen, die *bb* gebrauchen, ist die Quarta minor durch ein *b* zu machen.

§. 10. Nun wollen wir auch den Gebrauch des *b*, beydes, bey den dur- als moll-Tönen ansehen. Wo eine Ton-Art nur Ein *b* nöthig hat, so muß es vor *b* stehen; wachsen nun die *bb*, so bleiben die vorigen immer vest, und es kommt nur immer ein neues *b* hinzu, das ist: wo *es* ist, da muß auch *b* seyn; wo *as* ist, da muß auch *es* und *b* seyn; wo *des* ist, da muß auch *as*, *es* und *b* seyn; wo *ges* ist, da muß auch *des*, *as*, *es* und *b* seyn; und endlich wo *ces* ist, da muß auch *ges*, *des*, *as*, *es* und *b* seyn. Man hat bey Einrichtung derer dur-Töne, welche ein *b* gebrauchen, solches *b* nur vor der Quarte des Fundament-Tons zu setzen, denn es ist nur allein in *c dur* von Natur eine kleine Quarte; in den andern harten Ton-Arten ist die Quarte immer groß, und muß durch ein *b* zu einer kleinen Quarte gemacht werden. In den moll-Tönen, welche mit diesen dur-Tönen gleiche Vorzeichnung haben, ist es die Sexte, wofür ich ein *b* zu setzen habe, denn die muß nach §. 2. 3. in den moll-Tönen klein seyn, allein das einzige *a moll* hat nur allein von Natur eine kleine Sexte, bey den andern ist sie groß und muß durch ein *b* erniedriget werden. Habe ich nun in den dur-Tönen, die Quarte durch ein *b* klein, und in den moll-Tönen die Sexte durch ein *b* zur kleinen Sexte gemacht;

In den moll-Tönen, die *bb* gebrauchen, muß die Sexta minor durch ein *b* gemacht werden.

so kan ich aus dem vorigen schon schliessen, welche und wieviel *bb* eine ieder Ton-Art bedarf.

§. II. Nach dieser gegebenen Anzeige nun, wollen wir die Bezeichnung vornehmen, und bey denen *dur*-Tönen die Quarte, bey denen *moll*-Tönen aber nur die Sexte klein machen, so werden sich die übrigen, die *bb* gebrauchen.

F dur hat von Natur am *b* eine grosse Quarte, daher muß im *f dur* vor *b* ein *b* stehen: die übrigen Intervalla sind, wie sie seyn sollen. *f dur*,

D moll hat an sich eine grosse Sexte, nemlich *b*, welche aber klein seyn muß, deswegen muß vor *b* in *d moll* ein *b* stehen, so ist das ganze Systema von *d moll* eingerichtet. *d moll*,

B dur, hier muß erst vor *b* ein *b* stehen, um die Fundament-Note zu bestimmen: sonst mache ich hier nur die natürlich grosse Quarte zu *b* nemlich *e* klein, deswegen muß vor *e* ein *b* stehen, ist *es*; wo nun *es* ist, da muß auch *b* seyn, hat also *b dur* zwey *b*, nemlich vor *b* und *e*. *b dur*,

G moll, hier muß nur eine kleine Sexte, nemlich vor *e* ein *b*, gemacht werden, wo nun *es* ist, da muß auch *b* seyn, deswegen hat *g moll* zwey *bb* nemlich vor *b* und *e*. *g moll*,

Es dur, hier muß wieder erstlich vor *e* ein *b* stehen, nun wird vor *a* als der natürlich grossen Quarte zu *e* ein *b* gesetzt, denn *as* ist die kleine Quarte zu *es*; wo nun *as* ist, da muß auch *es* und *b* seyn, hat also *es dur* drey *bb*, nemlich vor *b*, *e* und *a*. *es dur*,

C moll, die natürlich grosse Sexte *a*, wird durch ein *b* vor *a*, welches *as* ist, zur kleinen Sexte gemacht, wo nun *as* ist, da ist auch *es* und *b*, hat also *c moll* (eben wie *es dur*) drey *bb* nemlich vor *b*, *e* und *a*. *c moll*,

As dur, hier muß erstlich, wie bekant, vor *a* ein *b* stehen, so wird *es* *as*, nun hat *as* an *d* eine natürlich grosse Quarte, die aber klein seyn muß, deswegen hat nun *as dur* vor *d* ein *b*, welches *des* ist; wo nun *des* ist, da muß auch *as*, *es* und *b* seyn; folglich hat *as dur* vier *bb*, nemlich vor *b*, *e*, *a* und *d*. *as dur*,

F moll, hier ist die grosse Sexte *d* durch ein *b* zu *des*, und also zu einer kleinen Sexte zu machen, wo nun *des* ist, da muß auch *as*, *es* und *b* seyn, hat also *f moll* vier *bb*, nemlich vor *b*, *e*, *a* und *d*. *f moll*,

Nota. Bis hieher sind die *bb* sehr gebräuchlich, denn diese 8 Ton-Arten kommen viel vor.

Des dur. Hier wird erstlich vor *d* ein *b* gesetzt, welches *des* ist, ferner hat man nur vor *g*, als welches die grosse Quarte zu *des* ist, ein *b* zu *des dur*,

320 II. Abschn. Cap. II. Von den Ton-Arten. (§. II. 12.)

zu setzen, wird *ges* (auf dem Clavier *fis*); wo nun *ges* ist, da muß *des*, *as*, *es* und *b* seyn, hat also *des dur* fünf *bb*, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d* und *g*.

b moll,

B moll ist dem *des dur* ähnlich, erstlich wird *b* zu *b* gemacht, dann mache ich die natürlich grosse Serte durch ein *b* klein, nemlich das *g* bekommt ein *b*, so wird es *ges* und die kleine Serte zu *b*; wo nun *ges* ist, da muß auch *des*, *as*, *es* und *b* seyn, deswegen hat nun *b moll* fünf *bb*, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d* und *g*.

ges dur,

Ges dur, mache erstlich vor *g* ein *b*, so wird es *ges* (ist auf unserm Clavier *fis*, vide §. 9. NB. 1.) und dann mache die natürlich grosse Quarte zu *ges*, nemlich das *c*, zur kleinen Quarte, nemlich setze ein *b* vor *c*, wird *ces*; wo nun *ces* ist, da muß auch *ges*, *des*, *as*, *es* und *b* seyn, folglich hat *ges dur* sechs *bb*, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d*, *g* und *c*.

es moll.

es moll. Hier muß erstlich vor *e* ein *b* stehen, so bekomme ich meinen Haupt-Ton; die natürliche grosse Serte zu *es*, nemlich *c*, erniedrige ich durch ein *b* um einen halben Ton, so wird es *ces* (auf dem Clavier *b*) die kleine Serte zu *es*. Wo nun *ces* ist, da muß auch *ges*, *des*, *as*, *es* und *b* seyn, hat also *es moll* sechs *b b*, nemlich vor *b*, *e*, *a*, *d*, *g* und *c* (vide §. 9. NB. 2. bey *Dis moll*).

Wie alle 24 Ton-Arten entweder mit lauter **, oder lauter bb könnten bezeichnet werden.

§. 12. Diß wären nun alle 24 Ton-Arten, unter denen *fis dur* und *ges dur*, *es moll* und *dis moll* eine doppelte Vorzeichnung haben. Wir haben nun 12 Ton-Arten mit ** und 12 mit *b b* gehabt. Nun könnte man auch alle 24 Ton-Arten mit lauter ** und auch mit lauter *b b* einrichten, welche Arten der Vorzeichnung eingeführet werden müßten, wenn wir auf unserm Claviere Subsemitonia hätten, da denn, wenn man in der Scala gar keine Semitonia oder Subsemitonia nöthig hätte, so wie in *c dur* und *a moll*, die Scala von *c dur* und *a moll* eine Scala diatonica könnte genannt werden, die mit Creuzen und doppel Creuzen reichlich besetzte Scala, wäre Scala chromatica, und die mit vielen *b b* und doppelten *bb* besetzte Scala, wäre Scala enharmonica. Weil wir hier der chromatischen (der **) und der enharmonischen (der *bb*) Zeichen gedacht, so wollen wir aus Lust versuchen, wie man durch ** alle 24 Ton-Arten, und wie man solche auch durch lauter *b b* einrichten könnte; daraus man denn sehen wird, wie doppelte Creuze und doppelte Beenen in der letzten Helfte vorkommen werden, und wie man weder durch ** noch durch *b b* seinen Anfangs-Ton wieder erreichen kan. Um der Kürze willen, wollen wir eine Art von Tabelle daraus machen.

Tabelle

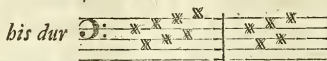
Tabelle von 52 Ton-Arten, davon aber nur 24 im Gebrauch sind. 321

Die 12 dur-Töne, mit lauter ** gezeichnet.				Die 12 dur-Töne, mit lauter bb gezeichnet.			
1	C dur	kein *	(7)	1	C dur	kein b	(47)
2	G dur	— 1 *	fis	2	F dur	ein b	b
3	D dur	— 2 **	cis	3	B dur	— 2 bb	es
4	A dur	— 3 **	gis	4	Es dur	— 3 bb	as
5	E dur	— 4 **	dis	5	As dur	— 4 bb	des
6	H dur	— 5 **	ais	6	Des dur	— 5 bb	ges
7	Fis dur	— 6 **	eis	7	Ges dur	— 6 bb	ces
8	Cis dur	— 7 **	bis	8	Ces dur	— 7 bb	fes (ist H dur)
9	Gis dur	— 8 **	fis fis	9	Fes dur	— 8 bb	Bb (ist E dur)
10	Dis dur	— 9 **	cis cis	10	Bb dur	— 9 bb	es es (ist A dur)
11	Ais dur	— 10 **	gis gis	11	Es es dur	— 10 bb	as as (ist D dur)
12	Eis dur	— 11 **	dis dis	12	As as dur	— 11 bb	des des (ist G dur)
13	His dur	— 12 **	ais ais	13	Des des dur	— 12 bb	ges ges (ist C dur)
Die 12 moll-Töne, mit lauter ** gezeichnet.				Die 12 moll-Töne, mit lauter bb gezeichnet.			
1	A moll	kein *	(2)	1	A moll	kein b	(67)
2	E moll	— 1 *	fis	2	D moll	ein b	b
3	H moll	— 2 **	cis	3	G moll	— 2 bb	es
4	Fis moll	— 3 **	gis	4	C moll	— 3 bb	as
5	Cis moll	— 4 **	dis	5	F moll	— 4 bb	des
6	Gis moll	— 5 **	ais	6	B moll	— 5 bb	ges
7	Dis moll	— 6 **	eis	7	Es moll	— 6 bb	ces
8	Ais moll	— 7 **	bis	8	As moll	— 7 bb	fes (ist Gis moll)
9	Eis moll	— 8 **	fis fis	9	Des moll	— 8 bb	Bb (ist Cis moll)
10	His moll	— 9 **	cis cis	10	Ges moll	— 9 bb	es es (ist Fis moll)
11	Fis fis moll	— 10 **	gis gis	11	Ces moll	— 10 bb	as as (ist H moll)
12	Cis cis moll	— 11 **	dis dis	12	Fes moll	— 11 bb	des des (ist E moll)
13	Gis gis moll	— 12 **	ais ais	13	Bb moll	— 12 bb	ges ges (ist A moll)

Erläuterung
der ersten Co-
lumne dieser
Tabelle.

§. 13. Zur Erläuterung dieser Tabelle mag folgendes dienen: die erste Hälfte der Columnne dieser Tabelle zeigt an, was §. 8. und 9. gesagt worden, da siehet man in Einem Blick, was und wie viel * * die ersten sieben dur-Töne haben müssen. Die 7 (Septime major) welche bey *G dur* über *fis* in zwey Klammern siehet, zeigt an, wie in den dur-Tönen, welche Creuze gebrauchen, nur das Semitonium unterwärts (welches eben die Septime major ist) immer hinzu kömmt, da denn allezeit zu den folgenden harten Ton-Arten alle vorhergegangene darüber stehende Semitonia bleiben (vide §. 8.). Die andere Helfte dieser ersten Columnne zeigt, wie alle moll-Töne mit * * zu bezeichnen wären, doch sind die ersten sieben weiche Ton-Arten, nur mit * * zu zeichnen, gebräuchlich. Die Zahl 2, welche bey *E moll* über *fis* in zwey Klammern siehet, zeigt an, wie in den moll-Tönen, welche * * gebrauchen, nur die Secunde zu einer ganzen Secunde (Secunde major) darf eingerichtet werden (vide §. 8.), alle vorhergehende * * bleiben zu den folgenden Ton-Arten. Z. E. Ich will wissen, wie *H dur* zu zeichnen: ich suche nur *H dur* unter den dur-Tönen, so sehe ich gleich dabey, 5 * * *ais*. Hieraus ist mir gleich bekant gemacht, daß *H dur* 5 * * haben muß; die Septime major oder das Semitonium unterwärts zu *H*, welches in den dur-Tönen seyn muß, ist *ais*; zu diesem *ais* hat nun *b dur* noch die vier gerade über *ais* stehende halbe Töne, nemlich *dis*, *gis*, *cis* und *fis*. Wer nun *H dur* vorzeichnen will, der fängt von oben an, nemlich von *fis*, und machet vor *f* ein * wird *fis*, vor *c* ein * wird *cis*, vor *g* ein * wird *gis*, vor *d* ein * wird *dis*, und endlich vor *a* ein * wird *ais*: tiefer gehet er nicht, wenn er *b dur* haben will, denn er hat seine 5 * * nun schon. Und so kan ers mit allen andern Ton-Arten machen, als wer aus Lust *His dur* vorzeichnen wolte, der machet erstlich ein * vor *f* (man fängt also immer von oben an, und macht durch ein * die unter einander stehende halbe Töne, so lange, bis man zu seiner Ton-Art kömmt, da höret man auf) *c*, *g*, *d*, *a*, *e* und *b*; nun kommen doppel * * er macht deswegen vor *f*, *c*, *g*, *d* und *a* noch mal ein *, so bekömmt er endlich bey *bis dur* 12 * *, als:

Vorzeichnung
von *bis dur*
mit doppel * *



Vom dop-
pel *.

Wenn mitten in einem Stücke ein Ton, welcher in der Vorzeichnung schon ein * hat, noch ein * haben soll, so macht man ein doppel Creuz, also: x. Dadurch wird nun der Ton, welcher schon um einen halben Ton ist erhöht worden, nochmal um einen halben Ton erhöht; und wird daher die Note, vor der ein solches x stehet, einen ganzen Ton höher, als sie ohne * ist. Es hat aber solches x vor einer Note nicht eher statt, als bis ein einfaches * vor derselben Note vorher gestanden.

§. 14. Die andere Columnne unserer Tabelle zeigt an, was §. 10. und 11. ist gesagt worden. Hier siehet man, wie alle dur- und moll-Töne mit lauter bb könnten gezeichnet werden, von beyden aber sind nur die sieben ersten, so dur- als moll-Töne, gewöhnlich. Die Zahl 44, welche man bey *F. dur* über *b* in zwey Klammern siehet, zeigt an, wie in den *dur*-Tönen, welche Ween gebrauchen, nur immer die Quarte minor hinzu kömmt: hingegen zeigt bey den moll-Tönen die *b*, welche bey *D moll* über *b* in Klammern stehet, an, wie in den *moll*-Tönen, welche Ween gebrauchen, immer die Sexte minor zu setzen ist, da denn die vorhergegangenen bb bleiben, als zu *ges dur* gehören 6 bb, nemlich *b, es, as, des, ges* und *ces*, eben diese Semitonia gehören auch zu *es moll*. Mit dem doppel *b* hat es gleiche Verwandniß, wie mit dem doppel *Creus*, nur daß es um so viel erniedriget als dieses erhöht. Wenn mitten im Stück ein Ton, welcher schon in der Vorzeichnung durch ein *b* erniedriget worden (eher hat das doppel *b* auch nicht statt) noch um einen halben Ton soll erniedriget werden, so findet man ein grosses *Be* also *b*, dergleichen nun findet man wohl, sonderlich in schweren Hand-Sachen. §. 13. wird schon hinlängliche Erläuterung zum Gebrauch auch dieser Columnne unserer Tabelle gegeben haben. Wir müssen nun noch sagen, was die Striche bedeuten, welche in unserer Tabelle aus der ersten zur andern Columnne hingleiten. Sie zeigen an, wie man statt dergleichen fremde und schwere Ton-Arten (als *bis dur, eis dur, ais dur* 2c.) eine leichtere (als *c dur, f dur, b dur* 2c.) erwählet und sich dabey eines *b* bedienet hat; als bey *bis dur* fängt der Strich von *ais ais* an, und gehet in die Höhe, und führet nach *n. 1.* in der andern Columnne, nemlich *c dur*. Wer wolte sichs nun wol so säuer werden lassen, und spielen aus *bis dur*, da ja *c dur* eben dasselbe auf unserm Clavier ist, und *bis dur* nicht anders als *c dur* kan gespielt werden. Ferner *eis dur* führet zu *n. 2.* der andern Columnne und zeigt *f dur* an; denn *eis* ist auf unserm Clavier doch nichts anders als *f*. Es können also die sieben untere harte und weiche Ton-Arten, viel commodor durch *bb* als durch **** eingerichtet werden; eben wie die sechs untere harte und weiche Ton-Arten der andern Columnne viel bequemer durch **** als durch *bb* können eingerichtet werden, deswegen ich denn solche in Klammern habe dahinter gesetzt; denn *Ces* ist *H*, *Fes* ist *E*, Doppel *B* (vor *H* zwey *b*) ist *A* 2c. Denn so lange wir keine andere Claviere mit Subsemitoniis bekommen, so lange bleiben wir bey der gewöhnlichen Bezeichnung, nehmen mit 24 Ton-Arten (welches manchem schon mehr als zu viel seyn dürfte) vorlieb, und nehmen zu ihrer Einrichtung entweder **** oder *bb*, so wie es sich am commodestten schicken will. Es ist zwar *Cis* und *Des*, *Dis* und *Es* 2c. auf unserm Clavier einerley Taste und Ton: eigentlich aber ist *dis*

Erläuterung der andern Columnne die-
ser Tabelle.

Vom doppel *b*.

Was die Striche in der Tabelle anzeigen. Man kan die Ton-Arten mit doppel **** oder doppel *bb* gar gut entbehren.

doch noch kein *es* und *Des* kein *cis*; es ist aber ein Clavier also zu temperiren oder zu stimmen, daß der Ton *cis* beydes ein *cis* und *des*, und *dis* beydes ein *dis* und *es* seyn kan, und so auch von *fis* *ges*, *gis* *as*, *ais* und *b*. Deswegen wäre es bey unserer ichtigen Temperatur (daran so viele brave Männer gearbeitet und auch davon geschrieben haben) eine unnütze Arbeit, ein Stück aus *f dur* in *eis dur* zu transponiren.

Jadessen muß man doch nicht unvorsend darinnen seyn.

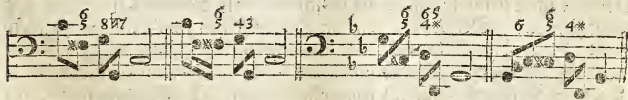
§. 15. Weil man aber doch wohl Stücke findet, welche aus *fis dur* oder *ges dur*, aus *Cis dur* oder aus *des dur* gesetzt sind, diese aber in noch fremdere Töne ausweichen können, so hat man sich doch dergleichen Ton-Arten, ob sie gleich nicht alle Tage vorkommen, zu merken. Denn wie bald weicht nicht oft ein Stück aus *fis dur* in *ais moll* und in *Dis moll* aus. *Ges dur* weicht gerne aus in *as moll*, *des dur*, *es moll* und *ces dur*. Ferner *Cis dur* weicht aus in *Dis moll*, *eis moll*, *gis dur*, *ais moll* und *fis dur*. *Des dur* hingegen (ist zwar wie *cis dur*, aber die *bb* geben ihm eine ganz andere Gestalt, als *cis dur* welches ** hat,) weicht aus in *es moll*, *f moll*, *as dur*, *B moll* und *Ges dur*. Diß zeige allhier nur an, um einem Liebhaber zu zeigen, wie dergleichen fremde Ton-Arten doch mitten in einem Stücke oft vorkommen können. Ja, was können nicht vor fremde Ton-Arten vorkommen, wenn ein Organist bey der Kirchen-Music verbunden ist, seinen Bass einen ganzen oder halben Ton tieffer zu spielen, wenn er zum Exempel aus *f moll*, *es moll* (welches 6 *bb* hat) machen soll; das ist an sich schon eine fremde Ton-Art, und weicht in noch fremdere Ton-Arten aus, nemlich in *as moll* (hat 7 *bb*) in *b moll* (hat 5 *bb*) *des dur* (hat wieder 5 *bb*) in *ces dur* (hat 7 *bb*) und in *ges dur* (hat 6 *bb*). Soll er nun seinen Bass nur einen halben Ton transponiren, so kan es wieder fremde Ton-Arten geben, als wer *g moll* in *ges moll* transponiren soll, der muß oft ausweichen in *ces moll*, *des moll*, *fes dur*, *es es dur* und *Bb dur* (ist eigentlich *A dur*). Wie nun alle solche fremde Ton-Arten zu bezeichnen sind, und was sie vor ** oder *bb* bedürfen, das kan man in unserer Tabelle gleich finden. Ob nun gleich noch nicht Mode ist, aus solchen fremden Ton-Arten ein Stück zu componiren, so weiß man doch nicht, wie bald solche Mode aufkommen könnte. (vide Matthessons Organisten-Probe am Ende pag. 241.).

Die Erkenntniß aller Ton-Arten ist nöthig.

§. 16. Wenn man nun hiezu nimt, was im ersten Abschnitt Cap. 2. von den Modis Musicis ist gesagt worden, so wird man leicht alle (wenigstens die gebräuchliche) Ton-Arten einrichten und ihnen die gehörige Versetzungs-Zeichen geben können. Denn weil, wie schon erwähnt, eine jede Ton-Art in andere, oft ziemlich fremde Ton-Arten ausweicht, deren Versetzungs-Zeichen nur bloß vor der Bass-Note oder an den Signaturen erscheinen, und im Schreiben oder Drucken leicht darin kan gefehlet werden;

den; so ist es höchstnöthig, daß einem wenigstens alle 24 Ton-Arten recht bekannt und geläufig werden. Zu geschweigen, wenn einer etwas aus dem Kopfe spielen oder einen Bass wozu setzen wolte, da es denn ganz unentbehrlich ist, alle, sowohl moll- als dur-Töne perfect inne zu haben. Man übe sich derothalben aufs beste darin. Man übe sich, ein leichtes Lied aus allerley Tönen zu spielen, und merke sich wohl, wie das Systema des Tones, daraus man spielen will, beschaffen seyn muß. Eine kleine Uebung muß doch bey der besten Theorie seyn, oder es hapert doch hie oder da. Alles, was von §. 12-15. einem noch ein wenig zu undeutlich vorkommen möchte, das wird hernach schon deutlicher werden.

§. 17. Halten wir nun unsere diatonische Ton-Leiter gegen das ^{unter den} Clavier, so finden wir bey *c dur*, und bey *a moll* im Heruntergehen, gar ^{Chordis ele-} kein Semitonium, da ist weder *cis*, *dis*, *fis*, *gis* noch *b* vorhanden. Nun ^{gantioribus} ist zwar bekannt, daß diese Semitonia, wie wir zum Ueberfluß gesehen ha- ^{ist sonderlich} ben, bey den andern Ton-Arten herhalten müssen; allein, weil doch alle ^{die Quarta} andere harte Ton-Arten nur eine Nachahmung der Ton-Leiter von *c dur*, ^{major ge-} so wie es die weiche Ton-Arten von *a moll*, sind, so möchte einer fragen: ^{bräuchlich.} sind denn in *c dur* gar keine Semitonia von unsern fünf Semitoniis zu gebrauchen? Es klingt zwar ein Lied anders aus *e dur* als aus *c dur*, allein die ganze Veränderung bestehet doch nur vornemlich darin, daß es eine Terzie höher klingen als aus *c dur*. Wer nun singen kan, dem ist es einerley, ob er seine Melodie aus *e dur* oder *c dur* singet, wenn er nur die Höhe haben kan: ja was weiß der gemeine Mann davon, ob ein Lied in *g dur* aus *b dur* gespielt wird? er singet die Melodie getrost mit, und dünket ihm nur, sie ginge was höher, wie er gewohnt ist. Hierauf antworte: daß man zwar in *c dur* ordentlicher Weise kein Semitonium nöthig hat, und in den andern dur-Tönen auch nur die in der Vorzeichnung befindliche halbe Töne gelten läßt: so findet man doch oft, daß mitten im Stücke, ob es gleich noch im *c dur* ist, das *fis* statt *f*, vornemlich wenn *g* drauf folget, angeschlagen wird, insonderheit wenn es zur Cadence gehet, als: wie bekannt ist nicht folgender Gang in *c dur* und *g moll*?



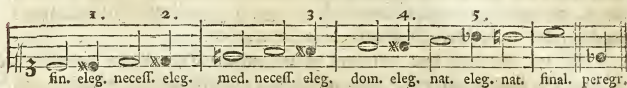
Dahero nehmen wir hieraus diese Regel, daß in allen Ton-Arten die Quarte major (so wie hier denn *fis*, die Quarte major zu *c*, und *cis* die Quarte major zu *g* ist) des Fundament-Tones oder auch eines Neben-Tones auf allerley Weise gebraucht wird. Im ersten Abschnitt haben wir

ein solches *, welches nur vor Einer Note galt und bald wieder verlassen wurde, nur als ein Zeichen einer kleinen zierlichen Neben-Ausweichung gehalten, es ist aber nichts anders als eine Chorda elegans, ein zierlicher Ton, dergleichen in einer künstlichen Scala vier bis fünf sind.

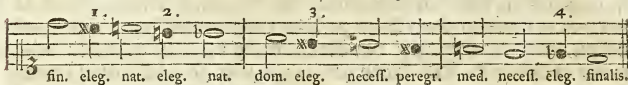
Scala elegans.

§. 18. Um dis nun deutlicher zu machen, so will eine solche zierliche Scala aus *c dur* und aus *d moll* hersehen.

C dur.



D moll im Herabsteigen.



D moll im Heraufsteigen.



Erklärung
dieser Ton-
leiter, sader-
lich der latei-
nischen Wör-
ter.

Wer hier die 3te zierliche Note das *gis*, zeichnen wolte vor *a* ein *b*, welches auf unserm Clavier zwar auch *gis* ist, aber eigentlich *as* ist, der würde seine Scalam unrichtig bezeichnet haben. Denen zugefallen, die kein Latein verstehen, muß ich die darunter stehende Lateinische Wörter ein wenig erklären. *Finalis* sc. chorda, so wird hier der Ton genannt, daraus ein Stück oder hier die Ton-Leiter ist, hier ist chorda finalis (der End-Ton) *c* und *d*. *Eleg.* (*elegans* die zierliche, *elegantior* die zierlichere) bedeutet eine zierliche Note, welche ein Versetzungs-Zeichen annimmt, welches im Systemate nicht befindlich ist, und folglich zur Scala diatonica einer Ton-Art nicht gehöret. Dergleichen sind im Heraufsteigen fünf, im Herabgehen vier. *Necess.* (*necessaria* chorda die nothwendige Saiten) diß ist in moll- und dur-Tönen die Secunde und Quarte, als welche immer in allen Ton-Arten im Systemate einerley seyn müssen, nemlich die Secunde major und die Quarte minor. (vide §. 3.). *Med.* (*medians* die vermittelnde) ist nichts anders als die Terzie, als welche in Triade harmonica in der Mitten liegt, in den dur-Tönen ist sie groß und in den moll-Tönen klein. *Dom.* (*dominans* die herrschende) ist nichts anders als die Quinte, welche in allen

allen dur- und moll-Tönen immer rein oder vollkommen seyn muß. Nat. (*naturalis* die natürliche) so wird die Sexte und Septime genannt; sie heißen deswegen natürlich, weil sie bey den dur-Tönen gleich der Terzie groß seyn müssen, und deswegen in der Scala der dur-Töne vorgezeichnet seyn müssen. Bey moll-Tönen hat man zu unterscheiden das Herunter- oder Heraufgehen. Beym Heruntergehen ist die kleine Septime und kleine Sexte der natürliche Ton, und darnach geschieht auch die Vorgezeichnung der moll-Töne, da sind denn die Septime und Sexte, gleich der Terzie, klein; beyhm Heraufgehen aber ist die Sexte und Septime major die natürliche oder *chorda naturalis*. Peregr. (*peregrina* der fremde Ton,) der hier eben nicht zu Hause gehöret und ein fremder Gast oder eine seltene Note ist, die man nicht viel findet; in den dur-Tönen ist es die Terzie minor und in den moll-Tönen ist es die Tertia major.

Vom Herunter- und Heraufgehen der moll-Töne.

§. 19. Diß dienet nun abermal zum Unterricht, eine iede Ton-Art Gebrauch der recht kennen zu lernen und auch zur Beurtheilung mancher musicalischer zierlichen Stücke. Heute zu Tage werden die zierlichen Töne oft gebraucht; doch muß es mit Bescheidenheit und in der gehörigen Mäßigkeit geschehen, alsdenn sind sie nicht allein erlaubt, sondern sie geben auch der Melodie und Harmonie ein schönes Ansehen, ja wenn sie ungezungen und zu rechter Zeit angebracht werden, vornemlich auch bey geschwinden Passagen der rechten Hand, so verursachen sie eine rechte Zierde, daher sie auch zierliche Töne heißen. Sie sind ferner auch leicht von den wesentlichen Tönen einer Scala zu unterscheiden, selbst bey der Ausweichung eines Stückes, denn sie variiren und ändern sich geschwinde.

§. 20. Diese *chorda elegantior* hat nun nicht allein ein fremdes *, sondern es fällt auch oft hiedurch ein im Systemare befindliches * weg, vornemlich das Semitonium unterwärts; daher findet man in *g dur* wohl *f* statt *fis*, und in *d dur c* statt *cis*, als:

Oft fällt ein * in den dur-Tönen zierlich weg.



§. 21. Wir haben im ersten Abschnitt versprochen, von der Scala Vom Worte chromatica und enharmonica noch ein wenig zu sagen. Der Herr chromatisch Sorge schreibt hievon im ersten Theil seines Vorgemachs also: „Die und enharmonisch. „Ton.

„Ton-Arten, welche in ihrer Scala * * gebrauchen, nennet man das chromatische Geschlecht, und die welche b b gebrauchen, das enharmonische Geschlecht. Sind ein paar Benennungen, die sich nicht allerdings reimen; allein es ist nun so Mode worden. Wenn man aber die erste Classe Genus intensum, und die andere Genus remissum nannte, so wäre man der heut zu Tage fast ungereimten Terminorum: Genus chromaticum, Genus enharmonicum überhoben. Zumalen, da das Genus enharmonicum ganz was anders bedeutet, [als ein mit vielen b b besetztes Systema.]. In welchem eine Octave wenigstens 28 Intervalla aufweisen muß. Es ist freylich wahr, daß das noch nicht Genus enharmonicum (besser anarmonicum) heißen kan, wenn eine Ton-Art zu ihrer Einrichtung der b b nöthig hat: wenn aber ein Stück mit * * und b b inwendig besetzt ist, da bald *as* (vor *a* ein *b*) bald *gis* (vor *g* ein *) vorkömmt, und also die Versetzungs-Zeichen nicht einerley Art bleiben, so möchte man es noch wohl enharmonisch nennen, denn auf wenig Orgeln wird *gis* beydes vor *as* und vor *gis* gleich gut klingen, das könnte dann enharmonisch heißen. Es beschäftigt sich also eine Scala chromatica mit * * (und geht also bey halben Tönen herauf und herunter); die Scala enharmonica (es ist dis Wort so üblich, wie man auch disharmonie statt anarmonie sagt), aber hat * * und b b zugleich, als:

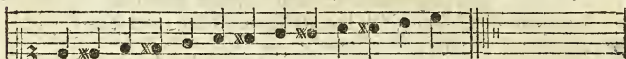
Genus enharmonicum,

Scala chromatica

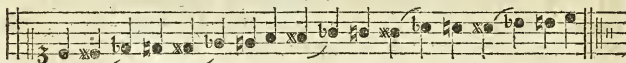
und

enharmonic.

Scala chromatica von *c dur*, (oder Genus chromaticum).



Scala enharmonica von *c dur*, (oder Genus enharmonicum).



Temperatur, In der Scala enharmonica ist *cis* gegen *des*, *dis* gegen *es*, *fis* gegen *ges*, worin sie bestehe, und was sie nuge. *gis* gegen *as* und *ais* gegen *b* enharmonisch. Die Temperatur unserer Claviere hat nun zwar das *cis* auch zu *des*, das *dis* zu *es*, das *gis* zu *as*, das *ais* zu *b* und das *fis* auch zu *ges* gemacht; aber es ist doch eigentlich, im strengsten Verstande genommen, weder *cis* noch *des* 2c. Zu *cis* ist es ein wenig zu hoch, und zu *des* ein wenig zu niedrig, es ist zwischen beyden; daher nennet man es auch eine Temperatur, eine Stimmung, daß es zu *cis* und zu *des* gelten kan: und so von den andern Tönen auch. Es muß nemlich *dis* so gestimmt und temperiret werden, daß es auch ein *es* seyn kan, das ist, es muß das *dis* gut klingen als eine Terzie major zu *b*, und auch eine gute kleine Terzie zu *c* abgeben; das ist nun eine Kunst, und hier gibts verschiedene Arten zu temperiren. Der Herr Sorge hat sehr deutlich und gründ-

gründlich davon geschrieben, sowohl in seinem Gespräch von der *Temperatur*, als auch in seiner Rational-Rechnung. Wer wissen will, was die Temperatur eines Clavier-Instruments sey, der schaffe sich benannte Bücher des Herrn Sorgens an, sie sind klein, er wird aber grossen Nutzen daraus ziehen und sein Clavier rein stimmen lernen. Nun wollen wir noch eine *Scalam enharmonicam* hersehen zu *c*; bey dieser Gelegenheit wollen wir zugleich die Intervalla nach ihrer verschiedenen Grösse anzeigen, welches also doppelten Nutzen haben kan.

Scala enharmonica von *c* dur, welche

alle musicalische Intervalla zeigt.

Oct. Oct. Secunda Secunda Secunda Tertia Tertia Tertia Quarta Quarta
superfl. minor maior superfl. minor maior superfl. recta maior

Quinta Quinta Quinta Sexta Sexta Sexta Septima Septima Septima
falsa recta superfl. minor maior superfl. minor maior superfl.

Octava Octava Nona Nona Nona Tertia Quarta Sexta Sept. Octava
superfl. minor maior superfl. dim. dim. dim. falsa diminuta.

Verminderte Intervalla.

Wer seine *Scalam enharmonicam* noch grösser sehen will, der darf nur das doppelte * oder das doppelte *b* gebrauchen, nach Anleitung der Tabelle §. 12. da er denn 31 Töne bekommen wird, die zwar nicht alle dem Klangge, sondern der Benennung und Schreib-Art nach unterschieden sind.

§. 22. Noch ein Wort von grossen ganzen und kleinen ganzen Tönen, weil wir doch pag. 17. bey unserer dritten Ton-Leiter diese Benennung finden. Ueberhaupt hat dieser Unterscheid sehr wenig zu bedeuten, ja bey der heutigen Temperatur unserer Claviere gar nichts. Sonsten
Wiedeb. Gen. Bass. Et heist

heißt es überhaupt: ein ganzer Ton besteht aus zween halben Tönen oder hemitoniis (ist eben so viel als Semitoniis). Nun aber besteht ein **großer ganzer Ton** aus einem grossen und kleinen halben Ton; hingegen ein **kleiner ganzer Ton** besteht aus zween kleinen halben Tönen. Daben wollen wir uns aber nicht aufhalten. Man erweist daraus, daß ein Stück besser klinge in der Ton-Art, darin es gesetzt ist, als in einer andern, darin es transponiret worden. Was ferner hie und da zuweilen von der Eigenschaft dieser oder jener Ton-Art in Büchern zu finden ist, das gehen wir als etwas ungewisses und ungegründetes vorüber, und lassen hierin einem iden seine Meynung.

CAP V T III.

- Von der Lage der rechten Hand bey'm Accompagnement.

Beym Chor-
al-Spielen
wird die Lage
der rechten
Hand angezei-
gt.

§. 1. Wer nun den ersten Abschnitt recht, nach meinen so oft wiederholten Erinnerungen, wird gebraucht haben, der wird nun gewohnt geworden seyn, immer nach Discant und Bass zugleich zu sehen, und schon ziemlich damit fertig werden können. Weil er denn die ausgeschriebene Discant-Note immer im kleinen Finger oder in der obersten Partie oder Stimme der rechten Hand hat genommen; so hat er eben nicht nöthig gehabt, auf die Lage seiner rechten Hand scharf acht zu haben: hat er aber bey dem allen doch auf die Bewegung der Hände reflectiret und alles gehörig untersucht, so wird ihm das nun sehr zu statten kommen.

Von der Lage
der rechten
Hand bey
dem Accom-
pagnement.

§. 2. Unieko aber müssen wir zeigen, wie es einer machen soll, wenn ihm nur der Bass allein vorgeleget wird, und wie er da die bisher gehabte Discant-Noten muß entbehren lernen und selbst erfinden. Im Anfange kommt es einem sehr fremde und schwer vor, wenn man nach der einzigen Bass-Stimme die Griffe der rechten Hand selbst erfinden soll; daran muß man sich aber nicht kehren: es wird mit der Zeit, wenn man nur ein wenig Fleiß anwendet, immer leichter. Ich werde mich auch bemühen, es einem Liebhaber so leicht und deutlich, als es mir möglich seyn wird, zu machen. Denn da ich für solche schreibe, die sich selbst aus meinem Buche informiren wollen; so muß ich freylich ja daran gedenken, und mich hüten, daß ich sie nicht müde oder verdrießlich mache. Ich will anfänglich einige kurze Regeln, wornach sich die rechte Hand in ihren Griffen, in Ansehung der Lage und Folge derselben, richten kan, hersehen, kleine Exempel geben, und oft daran wieder erinnern.

Sechzehn
Regeln
von.

§. 3. Kurze Regeln, betreffend die Lage der rechten Hand bey'm Accompagnement.

Reg. 1.

Reg. 1. Der höchste Ton der rechten Hand muß nicht höher als bis *f* oder *fi*, und der tiefste nicht unter eingestrichen *f* oder *e* gehen.

Reg. 1.

Anmerk. Hiedurch bekömmt nun die rechte Hand mehr als zwey ganze Octaven des Claviers zu ihrem Gebrauch. Sehet der Bass aber etwa bis *e* oder wohl gar bis *f*, so darf die rechte Hand wohl bis *g*, ja bis *a* gehen: und eben so, wenn sich die linke Hand in der grossen Octave aufhält (nemlich in einer Folge von Tönen), so darf die rechte Hand auch wohl bis *e* oder *d* herunter gehen. Die 13te Regel gehört hierher.

Reg. 2. Ein jedes Stück fängt ordinair mit einem reinen Accord an; da kan ich nun anfangen, mit welchem Haupt-Accorde ich will.

Reg. 2.

Anmerk. Was man durch die drey Haupt-Accorde verstehet, ist aus dem ersten Abschnitt Cap. VIII. §. 2. bekant. Ich kan derowegen mein Stück anfangen, also, daß ich die Octave oder Tergie des reinen Accords oben im kleinen Finger habe; es ist auch nicht verboten, mit der Quinte des Accords anzufangen; die Folge der übrigen Griffe und die gute Melodie muß die beste Lehrmeisterin seyn. In der eingestrichenen Octave wird am meisten angefangen, doch im Stück aus *e* oder *d* fängt die Ober-Stimme wohl in der zweygestrichenen Octave mit *e*, *a*, *e* oder *fi* an, je nachdem die Bass Note hoch oder tief siehet.

Reg. 3. Nach dem Anfange richten sich die nächst-folgenden Griffe.

Reg. 3.

Anmerk. Diese Regel ist wohl zu merken. Bey der Fingerfegung in Handsachen muß die Folge betrachtet werden; denn dadurch lernet man, welche Finger hie oder da am geschicktesten zu nehmen sind: bey dem General-Bass siehet man auch auf die Folge; aber auch, fast noch schärfer, auf den vorhergegangenen Griff. Es gelten diese kleine Regeln, die wir hier geben, vornemlich, wenn man in seinen Exempeln nur vorerst mit lauter Consonanzen zu thun hat. Kommt man erst zu den Dissonanzen, so bestimmt diese Regel die Lage der rechten Hand noch genauer, wie an seinem Ort vorkommen wird.

Reg. 4. Wenn Pausen vorhergegangen, so kan ich meine Hand wieder nach Belieben, eben wie zu Anfang eines Stückes, einsetzen.

Reg. 4.

Anmerk. Beym Accompagnement gibt es Pausen, da das Clavier eine genau bestimmte Zeit schweigen muß, und das heist pausiren; welches wiederum eine Kunst ist, damit man nicht länger, als bestimmt ist, wartet, sondern zu rechter Zeit (nicht einen Augenblick zu früh noch zu spät) wieder anfängt. Wir werden in einem besondern Capitel davon handeln.

Reg. 5. Man nimmt immer denjenigen Griff (oder Haupt-Accord) der am nächsten zur Hand ist.

Reg. 5.

Reg. 6.

Reg. 6. Man läßt die rechte Hand folglich nicht viel herauf oder herunter springen.

Anmerk. Bey Liedern sind dergleichen Sprünge und Fälle oft vorgefallen, daher hat ein Choral-Spieler sich beym Accompaniren dafür zu hüten.

Reg. 7.

Reg. 7. Wenn der Baß eine Terzie steigt oder fällt, so kan die oberste Stimme der rechten Hand bestehen bleiben.

Anmerk. Wir werden bey den Exempeln sehen, wie alsdenn nur Eine Stimme, nemlich der Alt, ihren Ton ändert, und die oberste und unterste Stimme der rechten Hand ihren gehabten Ton behalten. Es ist ein grosser Vortheil, daß in den Griffen der rechten Hand nicht immer alle Töne dürfen geändert werden. Die schweresten Ziffern sind gemeiniglich schon im vorigen Griff gewesen, und also bezubehalten, und leicht zu finden, wenn man nur die Intervalla aus dem ersten Abschnitt gut gelernt hat.

Reg. 8.

Reg. 8. Man siehet dahin, daß die oberste Stimme der rechten Hand mit dem Baß eine Melodie oder singbaren Gang hat.

Erläuterung
dieser Regel.

Anmerk. Hiedurch wird nun von einem Anfänger nicht gleich gefordert, eine liebliche Melodie zu seinen Baß-Noten machen zu können, denn es heist: so wie der Mann; so seine Kraft. Es will diese Regel ihn hier nur lehren, mit seiner rechten Hand nicht so lange, als es die folgenden Griffe erlaubeten, immer auf Einem und demselben Ton stehen zu bleiben; oder die rechte Hand so zu bewegen, daß alles fließende singende Wesen daraus gleichsam verbannet ist. Mit den Mittel-Stimmen, die aber doch auch singbar und ohne Quinten und Octaven seyn müssen, hat es so viel nicht zu bedeuten, als mit der obersten Stimme, weil solche am meisten ins Gehör fällt und deren Fehler oder ungeschickte Fortschreitungen durch keine Vollstimmigkeit können bedeckt werden, wie bey den Mittel-Stimmen geschehen kan. Wer unsere kleine Regeln in Acht nimt, der wird schon was singbares in seiner obersten Stimme finden. Fast alle andere Regeln, die noch vorkommen werden, sind um der Melodie willen da. Daher hat ein General-Bassiste sich besonders darauf zu legen, daß er seine rechte Hand so fortschreiten und einrichten lernet, damit wenigstens die oberste Stimme nicht allein von verbotenen Quinten und Octaven (selbst von den verdeckten) und von ungeschickten Gängen gesäubert sey, sondern auch was Melodieuses hören lasse. Eine schöne Melodie zu machen, ist das vornehmste eines zierlichen manierlichen General-Basses. Dazu hilft folgende Regel auch sehr viel.

Reg. 9.

Reg. 9. Man nimt, so viel möglich, *Motum contrarium* in acht.

Reg. 9.

Anmerk. Was *Motus contrarius*, *Motus rectus* und *Motus obliquus* sey, ist im ersten Abschnitt schon hinlänglich und deutlich angezeigt worden, als vornehmlich Cap. X. §. 6. 5te Anmerk. item Cap. XIII. §. 15. und 16. item Cap. XV. §. 2. 10te Anmerk. *ibid.* §. 3. die 2te und 3te Anmerk. und sonst hin und wieder. Diß ist auch eine der wichtigsten Haupt-Regeln, wornach sich die rechte Hand in ihrem Herauf- und Herniedergehen zu richten hat, daß sie nemlich *Motum contrarium* gebraucht, das ist, sie gehet herunter, wenn der Bass herauf gehet; und umgekehrt, sie gehet hinauf, wenn der Bass herunter gehet, kurz: die Hände gehen einander entgegen, oder sie scheiden sich von einander; diß mag nun *gradatim* oder *Sprungsweise* (*per saltus*, *saltuatim*) geschehen. Hiedurch aber wird *Motus rectus* und *motus obliquus* nicht etwa so verhaßt und verboten, wie eine Reihe oder Folge verbotener Quinten und Octaven; mit nichten, *Motus rectus* befördert öfters und in manchen Fällen die Melodie der obersten Stimme besser, als *Motus contrarius*, und wird eben deswegen auch oft vorgezogen. Ein Anfänger aber, der sich noch nicht recht vor Quinten und Octaven in acht nehmen kan, muß sich mit dem *Motu recto* ohne Noth noch nicht viel abgeben. *Motus obliquus* kan auch leicht Anlaß zu Octaven geben, darum ist *Motus contrarius* am sichersten zu gebrauchen.

Reg. 10. In die oberste Stimme muß man weder offenbare noch verdeckte Quinten und Octaven bringen, und auch keinen ungeschickten Gang.

Reg. 10.

Reg. 11. In den Mittel-Stimmen müssen solche auch aufs beste vermieden werden.

Reg. 11.

Reg. 12. Um einen ungeschickten Gang zu vermeiden; läßt man bey'm reinen Accord wohl die Octave aus und verdoppelt die Terzie.

Reg. 12.

Anmerk. Zu den ungeschickten Gängen gehöret unter andern (wovon hernach etwas vorkommen wird) auch der Gang in *Secundam superfluum*; hievon ist schon im ersten Abschnitt etwas erwähnt worden, nemlich Cap. X. §. 5. 4te Anmerk. und Cap. XV. §. 2. 7te Anmerk. Von der Verdoppelung der Terzie oder Sexte bey'm Sexten-Griff siehe den ersten Abschnitt Cap. X. §. 6. die 6te Anmerk. Cap. XIII. §. 5. und Cap. XVII. §. 13. wo man schon hinlängliche Nachricht davon findet. Wie aber bey'm reinen Accord statt der Octave die Terzie muß verdoppelt werden, davon werden wir bald ein Exempel haben.

Reg. 13. Man hält beyde Hände so nahe als möglich zusammen.

Reg. 13.

Anmerk. Man hat sich zu hüten, daß zwischen der untersten Stimme der rechten Hand (dem Tenor) und der Bass-Stimme kein gar zu lee-

rer Zwischen-Raum (oder Vacuum) sey; denn dadurch hängen die Harmonie gar schön zusammen, und können auf solche Weise die etwa vorfallende Quinten und Octaven in den Mittel-Stimmen bedeckt und entschuldigt werden.

Reg. 14.

Reg. 14. Durch einen vollstimmigen Griff (vier Töne in der rechten Hand) kan man die rechte Hand, wenn sie der linken gar zu nahe gekommen ist, wieder in die Höhe bringen, damit man Raum zu neuen Fortschreitungen gewinne.

Anmerk. Dieser Vortheil ist erst recht zu gebrauchen, wenn wir mit Dissonanzen werden zu thun bekommen: denn da kan es leicht kommen, daß wegen regelmässiger Resolution derselben die rechte Hand ziemlich nahe zum Bass geräth; da denn zu einer etwas langen Note der Griff noch einmal in die Höhe genommen wird, wie an seinem Ort deutlicher wird gezeigt werden.

Reg. 15.

Reg. 15. Die grosse Terzie liebet das Heraufgehen.

Anmerk. Was hiedurch zu verstehen, wird am deutlichsten bey den Exempeln können gezeigt werden, wohin wir es versparen.

Reg. 16.

Reg. 16. Man schliesset nicht gerne ein Stück mit der Quinte oben.

Anmerk. Ein reiner Accord ist das Ende eines jeden musicalischen Stückes, oder eines Satzes im Liede; ja ein jedes musicalisches Punctum (vid. I. Abschn. Cap. XV. §. 8.) hat zuletzt einen reinen Accord. In diesem Schluß-Accord wird nun lieber die 8 oder 3 als die 5 oben genommen. Ein Einschnitt aber (vide l. c.) hat oft im letzten Griff die Quinte, hierauf folget oft eine Achtel-Pause.

Anwendung
dieser Regeln.

§. 4. Sind der Regeln gleich vor diesmal viel geworden, so sind sie doch leicht in acht zu nehmen. Man hätte wohl aus diesen sechzehn Regeln drey bis vier machen können, allein ich denke, es wird so besser und leichter zu verstehen seyn. Aniezo wollen wir solche Regeln ein wenig üben, und dazu anfänglich die Sätze aus dem Liede: *Werde munter, mein Gemüthe* u. so wie es sich im ersten Theil des Clavier-Spielers befindet, nehmen. Unser Zweck soll dabey vornemlich seyn, eine kleine Anweisung zur Lage der rechten Hand zu geben, und zwar nach den gegebenen sechzehn Regeln; da wir denn finden werden, wie zu einerley Bass-Noten die rechte Hand in der obersten Stimme auf verschiedene Weise so wohl gut als unrecht ihre Griffe nehmen kan. Der erste Satz unsers Liedes hat nichts als reine Accorde zu *g*, *d* und *e*, und kan doch so oft verändert werden, wie aus folgenden Exempeln zu sehen.

Die Lage der
rechten Hand
kan verschiede-
nen seyn.

N. I.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

Erster Satz,
worin die rech-
te Hand aller-
ley Fortschrei-
tungen nimt.

Erläuterung
derselben.

Verdeckte
Octaven.

Hier haben wir nun dem Bass des ersten Sages eine neunstimmige Begleitung der rechten Hand gegeben. In allen neun Arten sind weder verbotene Quinten noch Octaven, jedoch ist eine besser als die andere. N. 1. 2. 3. haben alle eine gute Melodie, die rechte Hand nimmt hier auch immer den nächstgelegenen Griff; hingegen bey N. 5. und 6. nimmt sie zwar ihren Accord noch näher, und behält im folgenden Accord, was vom vorhergehenden hat bleiben können, allein eben dadurch ist die Melodie doch ein wenig zu einfältig geworden. N. 4. hat die Melodie vom Liede: Werde munter ic. und ist so gut nicht, wie N. 1. 2. 3. denn es gibt verdeckte Octaven drinn, bey der 3 und 4ten Bass-Note *d* und *g* hat der Discant $\bar{a} \bar{a}$. Der Accord zu *d* ist $\bar{a} \bar{a} \bar{f} \bar{r}$, und der darauf folgende Accord zu *g* ist $\bar{a} \bar{h} \bar{g}$. Nun ist aus dem ersten Abschnitt Cap. XVII §. 17. bekant, wie die verdeckten Octaven offenbar werden, wenn man die durchgehende Noten (als hier bey *d g*) machet, da denn die letzte durchgehende Note von *d* zu *g* das *fr* ist, *fr* hat die Tenor-Stimme im Griffe zu *d*, und *s* im Griffe zu *g*, da sind nun die verdeckten Octaven im Tenor entdeckt; es lassen sich von einem Anfänger die verdeckten Octaven am besten merken, wenn er solche verdächtige Griffe aussehet; es mag hier geschehen:



Es ist diese Melodie im ersten Theil mit Fleiß in lauter reinen Accorden gesetzt, darum ist der Bass, der freylich durch Untermischung anderer Griffe viel besser hätte können gemacht werden, nun so gerathen; es war auch noch nicht Zeit, von verdeckten Octaven zu reden. N. 7. 8. und 9. haben zwar alle eine gute Melodie, welche sich zu einer Lieder-Melodie wohl schicken, indessen machte ein Accompanist schon zu viel Bewegung, er kan es sonst ja gut und näher haben. N. 8. und 9. haben im Anfange auch einen unnöthigen Sprung.

§. 5. Nun wollen wir, zu eben diesem Bass, der rechten Hand allhier eine unrechte Lage geben, und mit Fleiß unrecht machen; damit wir Seltsamkeit haben, dafür zu warnen.

N. 1.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Wiedeb. Gen, Baß.

uu

Hier

Entdeckung
der darin be-
findlichen
Fehler.

Hier ist die Lage der rechten Hand wieder auf zehnerley Art, aber eine ieder Art hat ihre Fehler und ist deswegen zu verwerfen. N. 1. und 2. haben zwar eine Melodie, allein es sind Octaven drinnen, und zwar da, wo der kleine Strich stehet. N. 3. hat wieder eine Melodie, allein der Sprung von \bar{a} nach $\bar{f}\bar{s}$ die verdeckten Octaven bey $\bar{f}\bar{s}$ \bar{g} , und der Sprung von \bar{a} nach \bar{a} machen es verwerflich. Wir haben im iten Abschn. Cap. XVII. §. 18. zwar gesagt, daß zuweilen in der Ober-Stimme eine verdeckte Octave erlaubt ist und §. 17. finden wir bey den Exempeln, nemlich N. 5. eben diese verdeckte Octave bey \bar{h} \bar{c} . Allein es ist zu merken, daß dergleichen verdeckte Octaven in der Ober-Stimme nur im Schluß eines Satzes passieren können und auch oft vorkommen; hier ist aber die verdeckte Octave in der obern Stimme mitten im Satz, und also nicht erlaubt. N. 4. 5. 6. und 7. haben keine gute Melodie, springen auch gar zu sehr. Eine solche hüpfende Bewegung der rechten Hand ist nun im Accompagnement ganz und gar verboten, und deswegen aufs strengste zu meiden; N. 8. hat wieder gar zu viel Sprünge, und dazu auch Octaven (obgleich *motu contrario*) und taugt derowegen für uns nicht; N. 9. gehet fast in lauter verbotenen Quinten, und eben dadurch bekommt die Tenor-Stimme lauter Octaven mit dem Bass, es springt sehr gefährlich und taugt überall nichts; gleichen Schlags ist N. 10., da sind im ersten Tact Quinten und im andern Octaven und ist voller Sprünge, so gar bis \bar{g} , ist derowegen auch nichts werth.

Anfänger ma-
chen sich aus
Unwissenheit
oft manches
schwerer, als
es ist.

§. 6. Wer nun die guten Exempel §. 4. mit diesen vitiosen vergleicht und dabey an die gegebene sechzehn Regeln gedenket, der wird finden, daß die guten Exempel nicht allein besser ins Gehör fallen, sondern auch besser und viel leichter zu spielen sind als die unrechten. Es sind folglich viele Regeln, die man von der rechten Lage der Hand gibt, auch deswegen mit da, damit ein Anfänger sich keine unnöthige Mühe mit Sprüngen und Hüpfen geben möge, es ist also ein Vortheil darin, wenn man diese Regeln ausübet und in acht nimmt. Es ist die Art eines Anfängers, sich ein Ding fast schwerer zu machen, als es nöthig ist. Man bedenke nur, was bey Hand-Sachen eine unrechte Fingersehung bey einem Anfänger nicht vor Schwürigkeiten, Stolpern und Fehlen verursacht, welche Schwürigkeiten durch eine gute und commode Fingersehung aber alle gehoben werden. Eben so macht es ein Anfänger im Accompagniren, er springet und vagiret mit der rechten Hand gerne ohne Noth herum; das Choral-Spielen, welches dergleichen oft erfordert hat, hat ihn daran geöhnet. Ist er nun noch nicht im Stande, die dreyfache Veränderungen eines Accordes (und aller andern Griffe) zur rechten Zeit zu gebrauchen, oder ist ihm eine Veränderung des Accordes (oder ein Haupt-Accord) be-
fanter

Fanter als die andere, so will er immer gerne die nehmen, die er dem Gedächtniß nach inne hat; er nimt entweder gerne immer (beym reinen Accord) die Octave oben, oder die Quinte oder die Tertz, ie nachdem ihm eine Art vor der andern geläufiger oder bekant ist, da kan es denn nicht allein ohne viele Sprünge (die Gelegenheit zu manchem Mißschlag geben) nicht ablaufen, sondern Quinten und Octaven finden sich auch allezeit dabey nothwendiger Weise mit ein; daher es denn höchstnötig ist, daß ein Anfänger die dreyfache Veränderung eines Accordes (ja aller andern Griffe) so vollkommen inne habe, daß ihm einerley ist, diese oder jene Veränderung des Accordes zu nehmen; ob er die Octave oder die Quinte oder die Tertz oben im kleinen Finger haben soll, das muß ihm, sage ich, einerley seyn. Wie ich denn auch hoffe, daß meine Leser und die sich meiner Arbeit zur Selbst-Information bedienen wollen, durch den Gebrauch des ersten Abschnitts sich werden geschickt gemacht haben, alle Accorde mit ihren Veränderungen gleich treffen zu können; denn diß ist die erste Uebung eines angehenden Accompanisten, daran es auf keine Weise mehr fehlen muß.

Die drey Veränderungen aller Griffe muß man recht inne haben.

§. 7. Es kan einem Anfänger auch nicht schaden, wenn er auch seine rechte Hand in der obern Stimme so viel möglich ruhen liesse, so wie unter den Exempeln Sp. 4. N. 5. und 6. zeigt: denn ob hie gleich die Melodie nicht sonderlich ist, so gewöhnet er sich doch hiedurch an, den nächstgelegenen Accord zu suchen und verlernet das Springen und Flattern der rechten Hand, es ist auch am leichtesten auszuüben. Tractiret er beym General: Daß zugleich Hand-Sachen, so wird die rechte Hand dadurch nicht steif oder verdorben: ich sage auch nicht, daß er hernach immer hin dabey bleiben sollte; nein, ich widerspräche sonst meinen gegebenen Regeln; hier wird ein Anfänger gemeynet in seinen ersten Uebungen, und der beym Choral-Spielen gewohnt geworden mit der rechten Hand allerley Sprünge zu machen. Die Melodie der obern Stimme ist eine Zierde des Accompaniments, dergleichen aber noch von keinem Anfänger kan gefordert werden. Nimt ein Anfänger nur zuerst immer den nächstgelegenen Accord, und hütet sich vor Quinten, Octaven und ungeschickten Gängen, und erlanget in dieser Art des Accompaniments erst einen kleinen Habitus, so kan man schon mit ihm zufrieden seyn; vornemlich da er bey dem allen doch auch sehr genau auf den Tact muß acht haben. Das zerliche muß kommen, wenn das wesentlich-nothwendige erst da ist. Diß sey einem Anfänger zum Trost gesagt, der mannigmal bey Lesung der musicalischen Bücher nicht wenig erschrickt, wenn er so viel und so mancherley darin findet, was zum Accompaniment gehöret, da er doch grosse Lust hat, zu seinem bloßen Vergnügen, nur erstlich das nothwendigste hiebon zu wissen, um mit einem guten Freunde, der etwa eine hübsche Violin oder Traversiere spielt

Das Springen mit der rechten Hand muß man meiden.

Vom Anfanger muß man nicht zu viel fordern.

Musicalische
Schriften
werden re-
commendiret.

oder bläset, zuweilen eins machen zu können, (wie man zu reden pfleget.). Solchen Liebhabern möchte gerne in diesem Abschnitte ein Genüge thun: dahero ich denn auch meinen ganzen Vortrag darnach suche einzurichten. Bey diesem allen aber werde ich doch der Kunst nichts vergeben, oder einem Liebhaber, mit wenigem schon vergnügt zu seyn, anrathen; nein, ein rechter Liebhaber der Music wird ohne mein Erinnern schon immer weiter zu kommen suchen. Andere musicalische Schriften können ihm hernach gute Dienste thun, sonderlich des Herrn Bachs zweyter Versuch über das *Accompagnement*, Herrn Sorgens *Compendium harmonicum* und Vorgemach, und Herrn Löhleins *Clavier-Schule*, und andere neue und ältere Autores, die bekant sind und vom General-Baß geschrieben haben, und deren schon hin und wieder ist gedacht worden.

Zweyter Satz
in guten und
schlechten
Fortsetzungen.

§. 8. Nach dieser kleinen Digression gehen wir zum zweyten Satz unsers Liedes, da wir denn abermal verschiedene Arten der Lage der rechten Hand hersehen wollen, erslich die guten und hernach die unnützen; daraus ein Anfänger denn begreifen lernet, daß er nicht an einerley Lage der Hand gebunden ist, und wofür er sich vornemlich zu hüten hat. Hier sind sie:

N. 1.

The musical notation consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'N. 1.' and shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, and 3. The second system shows fingerings 4, 5, and 6. The third system shows fingerings 7, 8, and 9. The notation is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.



N. 1. hat die Melodie des Liedes, und ist so gut nicht als N. 2. 3. und 4. Anzeige, welche Arten gut, und welche nicht gut sind. (vide §. 4. fast am Ende) denn hier geht die nach der grossen Terzie folgende Stimme oder Note in die Höhe nach §. 4. Reg. 15. diß Herausgehen liebet die grosse Terzie, es klingt auch besser, wie man hören kan, wenn man N. 7. da zu g die Terzie major *b* nicht in derselben Stimme herausgeheth, spielet. Ferner ist eine gute Melodie darin, und die rechte Hand hat eine mässige erlaubte Bewegung. N. 5. hat zwar eine sehr einfältige Melodie, kömmt es aber, daß die rechte Hand in andern Sachen, worin der Bass so wie hier wäre, so läge, daß zu g die Octave im Accord oben wäre, so könnte ein Anfänger (siehe §. 7.) die rechte Hand, so wie hier N. 5., ruhen lassen, das wäre ihm nicht zu verdenken. Die andern Exempel sind verschiedener Ursachen wegen nicht nachzuahmen. N. 6. macht zwar keine offenbare aber doch verdeckte Quinten, ein paar Noten können solches am besten zeigen: Verdeckte Quinten.



Weil ich hier in beyden Händen die durchgehende Noten ausgesetzet habe, so offenbaren sich bey *a d* und *g c* die Quinten.

Wenn also die Terte major im Griffe oben gewesen, so nimt man nicht gerne im folgenden Griff die Quinte, viel lieber aber die Octave, eben wie N. 1. 2. und 4. geschehen. N. 7. könte wohl passiren im vierstimmigen Accompagnement, und ist vollends gut, wenn die linke Hand hier zu ungestrichen *c* die Octave *c* nimt: alsdenn lieget die ganze Harmonie zu *c* beyammen: wer aber zweystimmig mit Bass und Discant also spielen wolte, daß die Ober-Stimme mit dem Bass gleichen Ton hätte, der

würde bald hören, daß es nicht gut klinge, denn im zweystimigen Spielen muß Bass und Discant, sonderlich wenn der vorige Ton zum Bass die Quinte gewesen, nicht oft einerley Noten haben. N. 8. und 9. haben zwar eine gute Melodie, allein die linke Hand macht bey N. 8. ein wenig zu viel Bewegung vor einen Anfänger, besser ist hier N. 3. Sonsten kan N. 8. passiren. N. 9. fängt zu hoch, nemlich mit \bar{e} an. N. 10. aber springt gar zu sehr, und hält auch, obgleich *motu contrario*, Octaven in sich, und ist deswegen zu vermeiden.

Dritter Satz,
nach seinen vi-
tiosen Fort-
schreitungen.

§. 9. Nun wollen wir auch den dritten Satz unsers Liedes, der der erste im andern Theil ist, nach seiner rechten als unrichten Lage der rechten Hand aussetzen, es mögen einige vitiose vorhergehen.



Gefährlicher
Gang in moll-
Tönen kan auf
mancherley
Art unrecht
gemacht wer-
den.

Es ist der Gang im Bass von *f* nach *e* (oder auch von *e* nach *f*) ein fataler Gang, der in den moll-Tönen gar leicht und mannigmal unvermuthet vorfällt, denn hier ist die Melodie von *g dur* ins *a moll* gewichen; denn man hat hier die schönste Gelegenheit von der Welt, alles, was nur verbessert ist, nemlich Quinten, Octaven und einen ungeschickten Gang anzubringen. Wolten wir die ersten zwey Noten unsers Satzes so accompagniren, wie bey N. 1. zu sehen, und mit der Octave anfangen, so würde gar keine gute Fortschreitung folgen können, und es ginge die oberste Stimme mit dem Bass bey \bar{f} \bar{e} in gänzlich verbotenen Octaven, und in der Alt-Stimme wären bey \bar{e} und \bar{f} die Quinten zu *f* und *e* einmal offenbar gnug; wir dürfen

fen hier also wegen der Folge (vide §. 3. Reg. 3.) im Accord zu *f* die Octave nicht oben nehmen. Versuchten wirs endlich mit der Quinte oben, wie N. 2. zu sehen, so sind denn zwar keine Quinten und Octaven darin, weil es motu contrario gehet, allein die unterste Stimme der rechten Hand der Tenor hat eine übermäßige Secunde (Secundam superfluum) von *f* nach *gis*, (vide §. 3. Reg. 11. und 12.) welches auch wieder nicht erlaubt ist. Nun wollen wir im Accord zu *f* mit der Terzie oben anfangen, so wie es eigentlich die Melodie unsers Liedes mit sich bringet, wie bey N. 3. zu sehen. Allein jetzt liegt die Secunda superflua *f* *gis* wieder in einer Mittel-Stimme, nemlich in Alt. Nun ist dieser Gang der Secundæ superfluæ im Alt Gang der Secundæ superflua. zwar so schlimm nicht als im Discant und Tenor, und fällt auch so stark nicht ins Gehör, wenn der Bass (wie hier) nicht zu weit davon liegt; allein wer die Alt-Stimme singen sollte, würde doch seine liebe Noth dabey finden, und weil dieser Fehler auch am meisten in den Mittel-Stimmen begangen wird, (denn es wäre ein gar zu starker Uebellaut und auch zugleich wieder andere Regeln gefehlet, wenn man der obersten Stimme, dem Discant, ohne Ursach, einen Gang in Secundam superfluum geben wolte. Heut zu Tage findet man diesen Gang wohl, wenn der Componist einen gewissen Affect oder dergleichen ausdrücken will, darauf sich aber ein angehender Accompagnist nicht berufen darf,) so ist er auch in den Mittel-Stimmen zu vermeiden. Wolte man aber alles vollstimmig, so wie bey N. 4. spielen, so wäre der Fehler bedeckt, und ginge im ersten Griff zu *f* das *a* in unisono, also, daß Alt und Discant beyde *a* hätten, und im folgenden Griff hätte der Discant *a* und die erste Alt-Stimme *gis*. Bey der Vollstimmigkeit haben also alle dergleichen Fehler nichts zu bedeuten, wenn da nur die oberste Stimme mit dem Bass rein und ohne Fehler ist. Weil wir es nun aber mit einem vierstimmigen Accompagnement zu thun haben, wie machen wir es denn, das wir diesen beyden ersten Noten *f* *e* ihr Recht geben? Wäre es mir erlaubt hier den Bass zu ändern, so wolte ich statt *f* lieber *a* mit einem reinen Accor^t nehmen, als welches hier wohl angehen könnte. Allein wenn nun alle Stricke reissen und gar kein Rath mehr ist diese beyde Accorde dreystimmig in der rechten Hand zu nehmen, so will einmal der rechten Hand eine Stimme nehmen oder sie vielmehr mit einer andern in unisono gehen lassen; wie man denn beyim vierstimmigen Accompagnement doch so gebunden nicht ist, daß man nicht zuweilen, selbst beyim reinen Accord, wenn es die Noth oder der Wohlklang erforderte, eine Stimme mit der andern sollte in unisono können gehen lassen; wir wollen deswegen wieder einige Exempel von der Lage der Hand bey diesem Satz hersehen, und allerley Proben machen, bis wir die beste finden.

Bey N. 5. habe ich den Alt mit dem Discant in unisono gehen lassen, da
 sehe ich nun zwar die fatale Secundam superfluum nicht mehr, allein in
 der Tenor-Stimme merke ich zu meinem Leidwesen zwey offbare Quin-
 ten, denn \bar{c} ist die Quinte zu f , und b ist die Quinte zu e ; diß wegwerfen
 der Octave im Alt beym Accord zu f hat mir nichts geholfen. Ich will also die
 Octave im Accord zu e wegwerfen, wie bey N. 6. geschehen, da ich Alt und
 Tenor in unisono habe, Nun ist endlich ein mal das Quinten- und Octa-
 ven:

ven-Geschmeiß und die unartige Secunda superflua weg. Allein, halt! was habe ich gemacht? es geht der Alt ja mit dem Bass in Octaven einher bey *f*. Ich will einmal statt des motus recti den motum contrarium gebrauchen, wie N. 7. zeigt, da gehet nun Discant und Alt in unisono, nun deucht mir, ist kein Fehler darin. Nein, so ist es recht, so muß dergleichen Satz gespielt werden. Von N. 1. bis 6. ist also alles unrecht; N. 7. aber ist recht. Ob nun aber gleich bey N. 6. der motus rectus Octaven verursachte, so kan doch auch der motus rectus allhier gar gut angehen, wenn ich im Accord zu *f*, die Octave weglasse, und hingegen die Terzie verdopple, wie N. 8. zeigt. N. 9. weist, wie dieser Satz zu spielen wäre, wenn im ersten Accord die Quinte oben läge. Diese drey letzte Arten N. 7. 8. 9. sind auch allein gut und müssen in solchen Fällen in acht genommen werden. Daher merke man sich diese Regel: „Wenn zwei Noten im Bass einen halben Ton steigen oder fallen (oder wenn in moll Tönen die Sexta modi, wie hier *f* zu *a* in *a moll* die Sexte ist, vor der Quinte des Tones mit der grossen Terzie hergehet) und die tiefste Note Tertiam maiorem über sich hat, und beyde Töne einen reinen Accord haben sollen, so muß beym höchsten Ton (bey der Sexta modi) entweder die Octave wegfallen, da denn der Alt mit dem Discant in unisono motu contrario gehet, oder man verdoppelt allhier die Terzie und brauchet motum rectum.“ Wir haben hier nun den Fall, da die höchste Note guerst steht, als *fe*, steht nun aber die tiefste Note erst, als *ef*; so gehet es, wie N. 10. und N. 11. entweder muß die Octave in unisono stehen, oder die Terzie bey *f* muß verdoppelt werden. Dieses habe mit Fleiß so ausführlich abhandeln wollen, fällt nun dergleichen Gang vor, so wird man sich desto besser erinnern, daß hiebey was in acht zu nehmen. Unrecht wäre es, wenn dieser Satz also gespielt würde wie N. 1. 2. 3. und so, wie folget:

Regel, wie in den moll-Tönen die Secunda superflua zu vermeiden.

Verbotenes Springen der rechten Hand.



Wiedeb. Gen. Bass.

Alt

Bass

346 II. Abschn. Cap. III. Von der Lage (§. 10.)

In diesen dreyen Exempeln springet die rechte Hand gar zu sehr, sind also nur zur Warnung hier, um sich in der rechten Hand für dergleichen Sprünge zu hüten.

Vierter Satz,
mit verschie-
denen guten
und schlechten
Fortschreitun-
gen.

§. 10. Nun wollen wir den vierten Satz hersehen, und verschiedene Arten der Lage der rechten Hand hersehen.

N. 1.

11.



Dieser Satz ist eine Repetition des vorigen Satzes, nur daß der vorhergehende Satz aus *a moll* war, dieser aber aus *c dur*. Es ist also eben so viel als eine Transposition des vorigen Satzes: weil ich aber kein Stück, so aus einem *moll*-Ton ist, in *dur*-Ton übersetzen kan, eben so wenig wie ich ein Stück aus *g dur* auch aus *g moll* spielen kan; so ist es eigentlich keine Transposition, sondern eine Repetition um eine Terz höher; dergleichen denn allenthalben genug zu finden ist. Im Hallischen Gesang-Buch steht das Lied: Warum betrübst du dich mein Herz? im *g moll*: an unserm Orte und sonst wird diese Melodie aus *g dur* gesungen; denn weil diese Melodie nur eine Quinte im Ambitu hat, so hat solches hier angehen können. Dergleichen findet man aber selten. Wer es aus *g dur* spielen will, muß wenigstens den Bass hie und da ein wenig ändern; der Discant braucht keine andere Aenderung, als daß ich statt *b* das *b* spiele; sie klingt aus *g dur* zuversichtlicher und lieblicher, als aus *g moll*.

Gleich bey den beyden ersten Noten unsers Satzes haben wir eine bekannte aber wichtige Regel zu bemerken. Wir wollen sie repetiren, es ist diese: „Wenn zwey Bass-Noten nacheinander oder gradatim steigen oder fallen, so muß die rechte Hand nicht mit steigen oder fallen, wie der Bass, (das wäre Motus rectus, der hier bey den vierstimmigen Accorden-Exempeln von einem Anfänger noch zu vermeiden ist) „sondern den Motum contrarium gebrauchen (vide §. 3. Reg. 9.) nemlich weil hier die linke Hand „zweyne Töne gradatim herunter gehet, so muß die rechte Hand das Gegentheil thun, nemlich herauf gehen: als N. 1. hat der Bass *a g*, daher geht nun der Discant herauf und nimmt *c̄ ā* oder auch wie bey N. 2. *ā b̄*. Wer nun hier nicht Motum contrarium, sondern Motum rectum gebrauchen wolte, der machte, wie aus N. 3. und 4. zu sehen, Quinten und Octaven und zwar beyderley zugleich, N. 3. liegen die Octaven im Alt und die Quinten im Tenor. N. 4. hat die liebliche Quinten gar in der obersten Stimme und die Octaven im Tenor, größer ließen sich keine Quinten und Octaven machen. Daher merke man sich dieses als eine rechte Haupt-

Ermunterung.

Beurtheilung
voriger Arten
der Fortschrei-
tungen.

Regul, daß man sich sonderlich bey gradatim gehenden Noten des *Motus contrarii* bedienen muß. Wer sich diese Regul wohl merket, und dabey immer den nächstgelegenen Griff erwählet, und alle *Intervalia* oder *Signaturen* mit ihren dazu gehörigen Stimmen unverweilt und ohne mühsames Suchen treffen kan; der hat, wenn er hiebey noch ein wenig vom Tact und von den durchgehenden Noten verstehet, die Kunst des General-Basses und zu accompagniren schon so gut als gefasset, das andere läßt sich nach und nach mit leichter Mühe lernen. Sonsten ist die Lage der Hand bey N. 1. 2. 5. 6. recht gut. N. 7. gehet auch wohl an und von einem Anfänger zu gebrauchen; bloß daß hier nach dem Accord zu *g*, wozu eine Terzie major im Alt gewesen, der Alt nicht herauf sondern herunter gehet, das macht, daß N. 1. 2. 5. 6. besser ist. Wenn aber dergleichen in der Ober-Stimme vorfällt, wie bey N. 8. da erslich zu *g* die Terzie major \sharp oben lieget, und im folgenden Griff zu \bar{c} die Quinte \sharp wieder oben lieget, so kömmt eben der Gang wieder heraus, wofür schon §. 8. bey Gelegenheit des sechsten Exempels gewarnt worden, daher ist N. 2. besser. N. 9. springt zu sehr, und hat mit dem Bass keine gute Melodie. N. 10. gehet zu hoch, ordentlicher Weise darf die rechte Hand nicht höher als \bar{f} und nicht tiefer als ungestrichen *f* kommen. Bey N. 1. und N. 6. könte im letzten Griff zu *c* die Terzie eben so gut als die Octave oben liegen. N. 11. schließet mit der Quinte im Accord zu *c* oben, diß thut man nun nicht gerne, sondern schließet viel lieber mit der Octave oder Terzie oben, deswegen ist N. 11. nicht gut.

Fünfter Satz,
nach guten
und schlechten
Fortschreitun-
gen der rech-
ten Hand.

§. 11. Nun kommen wir endlich zum fünften Satz unsers Liedes, welcher im Discant zwar, was die Melodie des Liedes selbst betrifft, mit dem ersten Satz einerley ist, allein der Bass hat doch eine kleine Aenderung; denn im ersten Satz finden wir zu \sharp zweymal im Bass *g*, hier aber steht zum zweyten \sharp im Bass *e*. Diß kömmt nun bey Liedern oft vor, nemlich daß Ein Satz mehr als einmal darin vorkömmt, da man denn diesen Satz, wenn er zum andern mal vorfällt, zur Veränderung einen andern Bass giebet, dadurch denn die Harmonie gleich ein wenig verändert wird. Wir wollen nach unserer Gewohnheit abermal in verschiedenen Exempeln anzeigen, wie die rechte Hand hier recht oder unrecht verfahren kan in Ansehung ihrer Bewegung. Hiedurch meyne einem Anfänger den deutlichsten Begriff von der rechten oder unrichten Lage der rechten Hand beybringen zu können: denn weil viel daran gelegen, und ein Choral-Spieler bey dem Accompannement die rechte Hand nach Regeln selber muß einrichten und legen lernen, und die geschickte Fortschreitung derselben in acht zu nehmen hat; so können ihm dergleichen Exempel sehr nützlich seyn.

N. 1.

3.

5.

7.

10.

Beurtheilung
dieser Sätze.

N. 1. 2. 3. und 4. sind unter allen am besten: da ist eine gute Melodie, und die rechte Hand nimt allhier auch keine Sprünge vor, wie bey N. 5. und 6. die deswegen nicht gut. Unter den vier ersten Nummern ist wiederum N. 2. und N. 4. besser als N. 1. und 3. Bey N. 1. ist nicht zum besten, daß nach dem letzten *g* des ersten Tactes, da die grosse Terzie *a* im Alt lieget, die rechte Hand bey *c* im Bass herunter gehet, denn dadurch ist verhindert das Heraufgehen der grossen Terzie welches bey N. 2. und 4. geschieht. Zudem ist in diesem Exempel und auch bey N. 3. bey *d g* in der rechten Hand eine solche verdeckte Octave im Tenor, wie §. 4. im Exempel ist angezeigt worden. N. 2. und 4. aber sind ganz rein. Freylich ist dieses, was an N. 1. und 3. aniezo getadelt worden, nur eine Kleinigkeit, worauf ein Anfänger unmöglich schon reflectiren kan. Man siehet aber, daß selbst der *Morus obliquus* auch gefährlich zu gebrauchen ist, denn daher sind hier die verdeckten Octaven entstanden. N. 7. wäre noch so ziemlich, es gehet aber zu hoch; eine Octave tieffer könnte es ein wenig besser angehen, doch kan alsdenn die rechte Hand beym ersten Griff nur zwey Stimmen oder Töne nehmen, wie bey N. 8. und 9. zu sehen, unter welchen beyden Nummern N. 9. besser ist als N. 8. N. 10. hat gar Quinten und Octaven in den Accorden zu *e* und *d*, und taugt daher gar nichts: der *Morus rectus* ist Schuld daran, deswegen ist N. 4. besser und N. 11. auch weit vorzuziehen.

Morus rectus
bey einer Folge
reiner Accorde verur-
sacht, daß die 8
wegbleibet.

§. 12. Vom sechsten Satz finde nicht nöthig, wieder Exempel her zu setzen, denn er ist im Bass und Discant mit dem zweyten Satz ganz einseley. An statt dessen wollen wir noch ein Wort reden von der Verdoppelung der Terzie beym reinen Accord mit Hinnweglassung der Octave. Es wird heut zu Tage Mode, einen reinen Accord in der rechten Hand nur zweystimmig zu nehmen, und entweder die 8 oder 5 weg zu lassen, oder statt der 8 die Terzie zu verdoppeln. Ein Anfänger aber bemühet sich hier noch nicht sonderlich damit, ausgenommen, was beym dritten Satz davon ist angemerkt worden; denn hier erfordert es die Noth, und war dieses das einzige Mittel, den Quinten, Octaven und der übermässigen Secunde daselbst aus dem Wege zu gehen. Es wird aber heutiges Tages die Octave im reinen Accord weggelassen und die Terzie dafür verdoppelt, oder man läßt eine Stimme mit der andern in *Vnisono* gehen, um allen Stimmen einen bessern Gang oder Gesang zu geben, da man denn selbst in einer Folge von reinen Accorden so gar *Motum rectum* gebraucht, als:



Dies gehöret nun zwar einiger massen schon mit zum zierlichen General-Baß, und ist nicht für Anfänger, indessen wollen wir noch ein wenig dabey stille stehen.

Mannichmal darf ein reiner Griff nicht nach seinem gewöhnlichen Inhalt gemacht werden, und zwar um dreyerley Ursachen willen: 1) Um verbotene Octaven zu vermeiden, 2) um der Resolution einer Dissonans willen, und endlich 3) am öftersten um den Mittel-Stimmen einen bessern Gang zu geben. Denen Besitzern und Liebhabern des neuen Vernigeröder Choral-Buchs zu gefallen, und überhaupt die Nothwendigkeit der Weglassung der Octave desto besser einzusehen, wollen wir einige Sätze aus bemeldtem Choral-Buch hersehen, und die Griffe darüber ausschreiben. Es gehet also eine Verdoppelung bey einem reinen Accord vor,

1) Um verbotene Octaven zu vermeiden, als aus diesen Exempeln zu sehen:

The musical examples are arranged in three systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'Pag. 17.' and '137.'. The second system is labeled '223.' and '229.'. The third system is labeled '250.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with specific fingering numbers (1-7) and symbols (+, *, **) indicating particular techniques or warnings. The examples demonstrate how to resolve chords and move between positions to avoid forbidden octaves.

301.

310. 311.

312.

314.

2) Um der Resolution einer Dissonans willen. (vide Cap. VI. und VIII.)

Pag. 23.

30.

44.

Handwritten musical score for the right hand, measures 104 to 246. The score is written on five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The measures are numbered at the beginning of each system: 104, 109, 122, 128 u. 252, 150, 190, 214, 218, 240, and 246. The score ends with the instruction 'Wiedeb. Gen. Bass.' and a final measure number '246'.

104. 109. 122. 128 u. 252. 150. 190. 214. 218. 240. 246.

Wiedeb. Gen. Bass.

Two systems of musical notation. The first system contains measures 246 to 252. The second system contains measures 307 to 312. Each system consists of a treble and a bass staff. The treble staff features various chords and melodic lines, with some measures marked with a '+' sign. The bass staff includes figured bass notation with figures such as 5b, 6, 6 7, 6 7, b 6, 7, 6, 4, 5, 4, 6, 6, 7, and 4. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

a) Um den Mittel-Stimmen einen bessern Gang zu geben.

Two systems of musical notation. The first system contains measures 17 to 24, with the word 'ibid.' appearing above measure 22. The second system contains measures 31 to 33. Each system consists of a treble and a bass staff. The treble staff features various chords and melodic lines, with some measures marked with a '+' sign. The bass staff includes figured bass notation with figures such as 5, 6, 5, 6, 6, 6, 4, 5, 6, 4, 5, and 6. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

38.

46.

47.

ibid. und p. 95.

ibid.

69. u. 116.

78.

80.

83.

93.

101.

136.

158.

196. 197.

207. 227.

239. 245.

274. 292.

303.

Aus allen diesen Exempeln kan ein Liebhaber sehen, nicht nur wie ein Accord oft nur zweystimmig, oft aber mit einer doppelten Terzie gemacht wird, dergleichen Griffe sind hier immer mit einem + bezeichnet; sondern er kan auch hieraus lernen, wo der Vnifonus und die Verdoppelung der 3 oder 6 beym Sexten-Griff statt hat. Hiedurch wird vornemlich den Mittel-Stimmen das Springen benommen, wenn die oberste Stimme oder die Melodie im Discant springet. Wer das ganze Buch erst ausstudiret, der wird diese Exempel am besten beurtheilen können. Wir wollen noch etliche dergleichen Exempel geben. Wer folgende Sätze aus bemeldeten Choral-Buch nach der gewöhnlichen Art einen Accord zu greifen spielen wolte, der würde offenbare Quinten und Octaven machen und die Secundam superfluum fleissig hören; man spiele sie aber entweder nur zweystimmig im Discant oder man verdoppele die Terzie. Einem Liebhaber der reinen Harmonie ist am regelmässigen Spielen viel gelegen, deswegen wollen wir zu den vorigen Sätzen noch folgende fügen, worin die Quinte, Octave und Secunda superflua ist vermieden worden.

Sätze, da der Accord nicht voll seyn kan, um Quinten und Octaven zu vermeiden.

The musical examples are presented in three systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system is labeled 'P. 13.' and shows a two-stimmig setting with figured bass numbers 3, 6, 4, 3, 6, 7. The second system is labeled 'ibid.' and shows a three-stimmig setting with figured bass numbers 3, 6, 7, 6, 7, 6, 6, 5, 6, 6. The third system is labeled '38.' and shows a three-stimmig setting with figured bass numbers 3, 6, 7, 6, 7, 6, 6, 5, 6, 6. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and figured bass numbers (3, 6, 4, 3, 6, 7, 6, 7, 6, 6, 5, 6, 6).

73. 88.

103. 121.

137. 155.

177. 194.

Sätze, darin die Secunda superflua vermieden.

pag. 5. 202. 223. 42.

und mehrere Stellen, welche man nun schon wird wissen zu machen. Man verzeihe mir diese Digression; es hätten sich diese Sätze freylich am besten in den ersten Abschnitt geschicket, allein ich habe das Wernigeröder Choral-Buch bey Verfertigung des ersten Abschnitts noch nicht gehabt. Hiemit gehen wir in unserer Abhandlung weiter.

Was das heisse, den nächsten gelegenen Griff nehmen.

§. 13. Wenn der Baß eine Terz steiget oder fällt, und beyde Töne einen reinen Accord haben sollen, so geschieht nur eine kleine Veränderung, wie aus den vorigen §. 11. befindlichen Sätzen zu erschen, da fiel die Baß-

Baß-Note *g* eine Terzie tiefer, nemlich in *e*; als im ersten Exempel blieb zu *e* der ganze Accord zu *g* liegen, nur bloß das unterste *a* muß ein *e* werden, als die Octave zu *e*. Im vierten Exempel wurde wieder aus *a* nur *e*. Das heist nun recht den nächst gelegenen Accord suchen; es heist auch den nächst gelegenen Accord suchen, wenn der Discant gradatim steigt oder fällt. Bey N. 5. und 6. aber hat man den nächstgelegenen Accord nicht genommen, sondern heruñt vagirét. Diß ist leicht, wer nur einen ieden Haupt-Accord weiß, der nimt immer den nächst gelegenen, und zwar bedienet er sich hiebey des *Motus contrarii*. Wer dieses Capitel mit Bedacht gelesen, die guten und schlechten Exempel betrachtet und alles selber nach der gegebenen Anleitung, warum dieses oder jenes gut oder unrecht ist, untersucht hat, und sich die sechzehn Regeln gemerket hat, der hat schon das nöthigste von der Lage der Hand gefasset, und wird durch die Übung immer weiter kommen.

CAPVT IV. Übungen im Accord.

§. 1. Im ersten Abschnitte haben wir schon dreyerley Accorde gehabt, nemlich 1) wenn bey der vollkommenen Quinte und Octave die große Terzie ist, 2) wenn statt der grossen Terzie zur Quinte und Octave die kleine Terzie kömmt, 3) wenn die Octave und kleine Terzie eine unvollkommene Quinte bey sich haben: hiezu kommt noch 4) wenn zur Octave und grossen Terzie eine Quinte *superflua* kömmt. Sie sehen in ihrer drey-maligen Veränderung also aus:



Die letzte Art mit der Quinta *superflua* kömmt selten vor, klinget auch sehr hart, und ist nur deswegen zu merken, weil daraus einige andere Griffe durch Verwechselung der Stimmen hergeleitet werden. Es hat diese Quinta *superflua* auch eine Resolution nöthig; denn sie resolvirét über sich, das ist, die Note die darauf folget muß einen halben Ton höher gehen, als hier muß nach *g*, *a* folgen, sie ist deswegen auch keine Consonans mehr, eben so wenig wie die kleine Quinte, (in unserm Exempel N. 3. ist *f* die kleine oder falsche Quinte zu *H*) welche unter sich resolviren muß, eine Consonans ist. Ich finde aber nicht nöthig, einen Anfänger hier damit

Wiedeh. Gen. Baß.

31

auf-

aufzuhalten, sondern ich will ihm vielmehr gleich Gelegenheit geben, seinen ordentlichen Accord, worin die Quinta perfecta ist, zu üben, und ihn zum Accompagnement auf die leichteste Art suchen zu gewöhnen.

Sehr leichtes
Accorden-
Exempel

§. 2. Unsere erste Uebung im Accord soll aus einer Zusammenfassung des vorhergehenden bestehen; wir wollen nemlich die vorhergegangene sechs Sätze vom Liede: Werde munter mein Gemüthe zc. als womit einem Liebhaber nun schon wird bekant geworden seyn, hersehen, vorhero erstlich die Lage der Hand nach der dreyimaligen bekanten Veränderung der Accorde drüber sehen, nachhero aber weg lassen. Die Abtheilung in Sätze soll hier auch wegfallen, deswegen man sich zu üben hat, dieses Exempel egal im Tacte weg zu spielen. Wer nun die Accorde fertig treffen kan, dem wird es, meiner Meynung nach, nicht schwer fallen, eine Gleichheit der Zeit in seinen Griffen in Acht zu nehmen. Er zehle eins, zwey, drey, vier auf eine egale Weise, wie im ersten Theil ist gelehret worden, und schlage jedes mal einen Griff dazu. Wer sich nun ein wenig in Hand-Sachen oder nur im ersten Theil meines Clavierspieters umgesehen hat, der wird die Fingersezung dieser langsam gehenden Bass-Noten schon wissen. Wir wollen zuerst mit der Octave in der Ober-Stimme anfangen, und immer den nächstgelegenen Accord nehmen, es möchte etwa so kommen:

mit der Octa-
ve in der
Ober-Stim-
me.

Hier

Hier ist nun zwar die Melodie nicht immer die beste, allein es ist auch doch kein unsingbarer Gang darin; die Bewegung der rechten Hand ist sehr sanft; wer sich nur ein wenig im ersten Abschnitt geübet hat der wird diese Accorde gleich treffen lernen, man nehme indessen die beyden ersten Noten des andern Sazes *f e*, als wovon §. 9. mit Fleiß so weitläufigt gehandelt worden, wohl in Acht, bey *f* bleibet die Octave weg und die Terzie wird verdoppelt, weil hier *Motus rectus* ist. Nun muß man sich üben dieses nach dem Tact zu lernen, welches leicht geschehen kan, indem es lauter reine Accorde und dazu einerley Mensur, nemlich lauter Viertel sind.

§. 3. Nun wollen wir die rechte Hand einmal ein wenig ändern und mit der Terzie anfangen:

Dasselbe
Exempel mit
der Terzie in
der Ober-
Stimme.

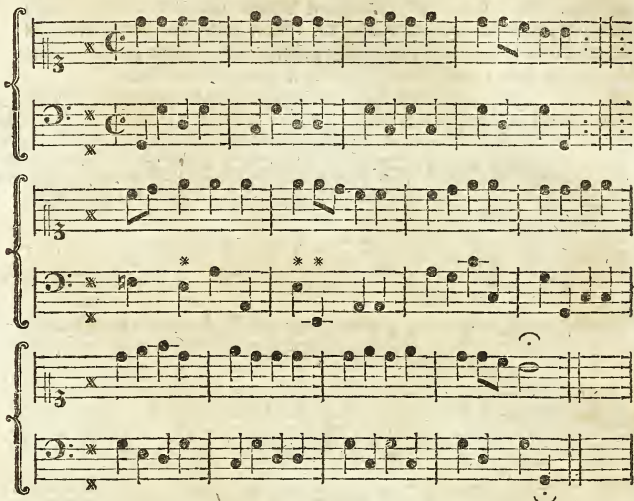


Hier ist nun die Melodie besser als im ersten Exempel, die rechte Hand gehet auch ganz ordentlich ohne Sprünge. Die beyden Bass-Noten *f e* zu Anfang des andern Sazes stehen hier *Motu contrario*, deswegen wird hier bey *f* die Terzie nicht verdoppelt, sondern man darf nur die Octave weglassen, und diesen Griff in der rechten Hand zweystimmig spielen. Man siehet überhaupt hieraus, wie man immer den nächstgelegenen Accord genommen hat. Ein Liebhaber übe dieses nun fein, wir wollen nachhero den

Daß allein aussagen ohne Discant, um einen Anfänger zu gewöhnen mit einerley Noten zufrieden zu seyn und die rechte Hand selbst zu erfinden. Indessen spiele man alles mit Einsicht, und untersuche alles nach Cap. III.

Dasselbe, mit
der Quinte in
der Ober-
Stimme.

§. 4. Jetzt folget der dritte Haupt-Accord, da die Quinte oben liegt, hie könnte einer nun etwa so accompagniren:



Die beyden ersten Noten *fe* des andern Sazes werden hier also gemacht, nemlich die Octave bleibt im *f* Accord weg, und die rechte Hand nimt nur *e*, wie Cap. III. §. 9. N. 9. auch nachzusehen ist. Die Melodie ist durch und durch so gut nicht wie bey §. 3. da wir mit der Terzie ansingen. Man hat hier nun vornemlich eine Probe geben wollen, was die rechte Hand für Fortschreitungen zu thun habe, nemlich ohne Sprünge, mit Beobachtung des *Motus contrarii* und Vermeidung unmelodischer oder ungeschickter Gänge. Es hat aber nicht die Meynung, daß man, wenn einem *z. E.* diese Baß-Noten ohne Discant vorgeleget würde, es alles juit eben so machen müste; nein, es kan einer hier mit der Quinte oben anfangen, und ist darum doch nicht gebunden, immer so wie hier mit der rechten Hand fort zu gehen,

Wie diese
Exempel zu
gebrauchen.

gehen, und so auch von den beyden andern Exempeln. Wer nun folgen-des spielen und mit der Terzie anfangen wolte, von dem könnte man eben nicht fordern, daß er die rechte Hand in ihrer Lage, nach S. 3. sollte gleichsam auswendig gelernt haben; nein, er hat hieran nur ein Muster und im vorigen dritten Capitel findet er deutlichen Unterricht.

S. 5. Nun wollen wir es wagen, und den Bass nur allein hersehen. Frisch gewagt, ist halb gewonnen; wer nur alle Accorde kennet und das vorige mit Aufmerksamkeit und nöthigem Fleiß gelesen und durchstudiret hat, dem wird es nicht leicht fehlen. Hier stehet nun der Bass:

Der Bass des
vorigen Exem-
pels ohne
Oberstim-
me.



Wie oft wird man nun vergeblich nach einen Wegweiser, ich meyne nach einer Discant-Stimme suchen, es wäre auch kein Wunder, wenn man sich anfangs nicht gleich darin finden könnte, es ist ungewohnt, allein das beste ist, daß es sehr leicht ist. Da die Erlernung der Music bey den meisten bloß aus Lust oder zum Vergnügen geschieht, (denn wie viel Liebhaber der Music gibt es, welche nicht eben ihr Brod damit verdienen, oder Organisten, Cantores oder Glieder einer Capelle werden wollen,) so ist dieses eine Ursache, warum man nicht mehr Liebhaber findet, welche sich auf das Accompanement legen; denn gewiß sind nicht die meisten Bässe so trocken und dürr, wenn kein ander Instrument dabey gespielt wird, daß es einem Liebhaber leicht verdriessen kan, sich in seiner Einsamkeit dabey lange aufzuhalten, hielte er aber aus und sähe, (wie es denn auch seyn soll,) nicht auf das Vergnügen, sondern bemühet sich nur seinen Bass tactmässig mit den Signaturen treffen zu können, und studirte also recht den General-Bass, so würde er wohl nachher Gelegenheit finden, entweder einen Violinisten, Traversisten oder Sänger zu begleiten und seine Kunst gebrauchen zu können. Im Fall jemand einen guten Freund hätte, der eine hübsche Violin oder Traversiere spielte oder nach Noten singen könnte, und zwar tactmäs-

Warum die
Erlernung des
General-Bas-
ses manchen
verdrisset.

Wie der Tact
am besten zu
lernen.

sig, der könnte bey Erlernung des Accompanements nicht allein bald gro-sen Nutzen, sondern auch viel Vergnügen davon haben; der würde nicht allein mit ihm Geduld haben, sondern ihn auch am besten im Tact infor-

miren können. In Hoffnung nun, man habe einen solchen guten Freund, der auch zugleich ein Musicus ist, will ich diesem Bass eine Violin oder Traverse geben, und um einem Liebhaber Gelegenheit zu Erlernung des Tactes zu geben, einige Veränderungen damit vornehmen, da der Bass immer derselbe bleibt. Nachhero wollen wir dem Bass auch eine kleine Variation geben. Da nun aus vorigen die Griffe werden bekant seyn, so kan man desto mehr auf den Tact und auf die Lage der Hand acht geben. Im ersten Exempel habe die Violin mit dem Bass in Viertel gehen lassen, zu desto besserer Unterstützung des Accompagnisten. Man suche hiebey immer im Sinne zu zählen: Eins, zwey, drey, vier, auf eine egale Weise, bis sich eine musicalische tactmäßige Bewegung einfindet, man gehe nicht eher weiter, als bis man erst erkennen lernet, was denn eigentlich der Tact sey; alle andere Gedanken müssen ferne seyn, das ganze Gemüth muß sich im Anfang drauf legen. Wir werden zwar noch ein Capitel vom Tact haben, weil aber in der Music (bloß die Chorale ausgenommen) alles im Tact geschrieben und eingetheilet stehet, so kan nicht das allermindeste musiciret werden, oder es muß tactmäßig geschehen, daher habe nun hier schon daran erinnern, und zugleich Exempel, die nach dem Tact gehen müssen, hersehen wollen. Man hat vorerst die Freyheit einen langsamen Tact wählen; die ganze Kunst ist, daß man den Tact so läßt, wie man ihn angefangen und hernach nicht geschwinder wird. Wer musicalisch ist, der hat vieles voraus, der kan sich leicht, wenn es ihm nur nicht in den Griffen fehlen will, in den Tact, den der Violinist erwöhlet, richten.

Accorden-
Exempel, da
die Violin
gleiche Men-
sur mit dem
Bass hat.

§. 6. Wir wollen ohne weitern Umschweif unser Exempel hersehen:

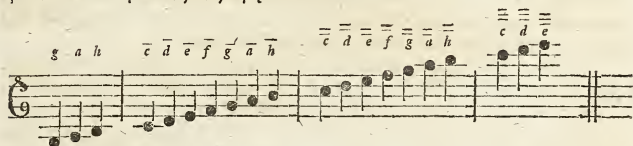
N. 1. Accorden = Exempel.





Hier hat der Accompagnist nun zwar eine Ober-Stimme über seinem Bass, Erinnerung. es sind aber Violin- und keine Discant-Noten, er darf sich aber nicht so darnach richten, daß er, wie im vorigen ersten Abschnitt bey Liedern, die Ober-Stimme in kleinen Finger nehmen müste, wie wolte er denn hier mit den Sprüngen fertig werden. Nein, er lässet dem Violinisten seine Stimme, und reflectiret und siehet vorerst nur bloß und genau auf seine Bass-Noten. Es ist aber auch unumgänglich nöthig, daß ein Accom- Die Erkennt- niß der musi- calischen Schlüssel ist nöthig, son- derlich

pagnist alle bekante und gebräuchliche Schlüssel der Music kennet, als den Violin-Alt- und Tenor-Schlüssel. Im ersten Theil meines Clavier-Spielers findet man im 2ten Abschn. Cap. XVIII. alle musicalische Schlüssel und die mancherley Art Noten. Unter allen diesen nun, ist einem Accompagnisten (der nun schon Discant- und Bass-Noten fertig kennet) der Violin-Schlüssel oder die Violin-Noten am nöthigsten. Wir wollen sie aus dem ersten Theil hersehen: der Violin-Schlüssel.



Tieffer als ungestrichen g gehet die Violin nicht, aber wohl noch höher, als ich hier angezeigt habe, doch nur selten. Die Traversiere gebra- Der Vortheil davon.

uchet eben diese Art Noten, ihr tieffster Ton aber ist eingestrichen a, die Höhe aber ist nicht zu bestimmen, einige können sehr hoch in der dregestrichenen Octave kommen. Wer nun die Violin-Noten kennet, der hat den Vor- theil, daß er bey dem Accompagniren, wenn anders die Violin über seinem Bass steht, immer sehen kan, wo die Violin ist; ferner kan er folgende Regel, die man einem Accompagnisten auch gibt, auch in acht nehmen lernen: „Man richtet sich, so viel möglich, in Ansehung der Höhe oder Tieffe „der obersten Stimme der rechten Hand, nach der Stimme welche die „Haupt-Melodie führet, es sey nun eine Violin, Traversiere oder Di- „scant-Stimme, das ist, man überschreitet selbige nicht, sondern läßt fol- che

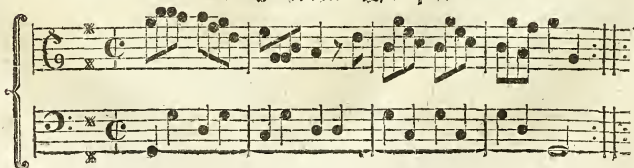
„Die Haupt-Stimme gerne hervor ragen.“ Ein Accompanist, der die Haupt-Stimme über seinen Bass hat, und die Noten dieser Stimme kennt, thut nicht mehr als recht, wenn er diese Regel wohl in acht nimmt; hat er aber nichts als seinen Bass vor sich, so ist es ihm nicht zu verdenken, wenn er es nicht allenthalben trifft, sondern zuweilen höher als die Haupt-Stimme ist; ein gutes Gehör und Achthaben auf die Haupt-Stimme muß alsdenn seine Regel seyn. Von einem Anfänger aber ist dieses noch nicht zu fordern, der siehet nur zu, daß er seine gegebene Grenzen von *f* bis *f* nicht ohne Noth überschreitet. Wen hier die darüber stehende Violin-Stimme verwirren sollte, der nehme den Bass allein, so wie er §. 5. siehet. Schreibt er etwa seinen Bass ab, so mache er die Zeilen was weit von einander und schreibe es, wie §. 5. geschehen, nemlich daß die Noten nicht das Ansehen haben, als wäre die andere Zeile der ersten untergeleget, wie der Bass zu den Liedern unter den Discant-Noten muß geleyet werden, er mache es auch so, daß die Tact-Striche nicht unter einander zu stehen kommen; es kan ihn dieses sonst auch leicht confus machen. Man kan auch dem mitspielenden Violinisten oder Traversisten seine Stimme a parte aufschreiben, denn dazu ist er gewöhnt. Vornemlich muß das Exempel aufgeschrieben werden, wenn man im gedruckten Buche mitten im Stück umkehren muß, denn diß störet bey Anfängern gleich den Tact. Uebrigens denke ich nicht, daß dieses Exempel meinem Clavierpieler, selbst in Ansehung des Tactes, schwer fallen sollte, weil er an der Violin eine gute Stütze hat, als welche hier mit ihm in Vierteln fortgeht.

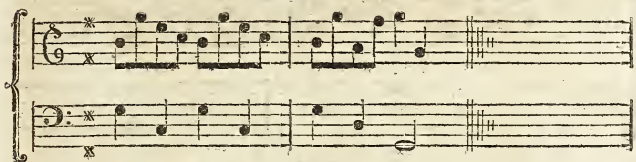
Nach für An-
fänger, sich
den Bass
apart abzu-
schreiben.

Dasselbe
Exempel mit
Achtel in der
Ober-Stim-
me.
Hand Sa-
chen.

§. 7. Im andern Exempel wollen wir der Violin viele Achtel machen lassen, der Bass soll seine Viertel und vorige langsame Bewegung behalten. Weil nun zwey Achtel auf ein Viertel gehen, so muß ein Anfänger sich darnach richten und dem Violinisten Zeit zu seinem nachzuschlagenden Achtel geben. Es ist sehr nöthig, daß man hübsche Hand-Sachen fertig nach dem Tacte spielen lernet, das hilft viel den Tact beym Accompanement halten zu können. Es macht hier die Violin zuweilen auch eine kleine Pause, nemlich eine Achtel-Pause, der Accompanist aber wartet nicht darnach, sondern schlägt seine Viertel in gleicher egalen Zeit-Maasse nach einander fort. Das Exempel ist dieses:

N. 2. Accorden = Exempel.





Dies ist vor einen Accompaniffen so leicht als das vorige; indessen machet Erinnerung eine veränderte Melodie hier wieder neue Lust es zu spielen: man reflectire hiebey vornemlich auf den Tact. Die rechte Hand kan der Viertel-Mensur auch gewöhnen, sie gehet auch mehrentheils in Viertel oder langsamen Achteln, wie wir hernach weiter sehen werden. Man merke sich sonderlich die beyden ersten Bass-Noten im andern Theil *f e*; man lasse im Accord zu *f* die Terzie oben, lasse vor allen die Octave weg, und brauche *Morum contrarium*. Nach den Griffen muß man iezo nicht mehr suchen dürfen, sondern man gibt genaue Acht auf den Tact und auf eine gute Fortschreitung der rechten Hand, als wogu im vorigen Capitel eine deutliche Anleitung ist gegeben worden.

Derfelbe
Baß, dazu die
Violin ver-
schiedene
Mensur hat.

§. 8. Anieho wollen wir der Ober-Stimme die Art eines Allegro geben. Der Accompagnist machts wieder wie vorher, denn im Baß ist noch keine Aenderung vorgenommen; er muß nun aber schon die Zeit-Maasse eines Viertels kennen, denn die Violin macht bald vier, bald drey, bald zwey Noten zu einem Viertel, wie hier zu sehen.

N. 3. Accorden-Exempel. Ein wenig munter.

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The top staff (treble) is in G major (one sharp) and 3/4 time, showing complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, often marked with 'tr' (trills). The bottom staff (bass) is in C major (no sharps or flats) and 3/4 time, featuring simpler rhythmic patterns with quarter and eighth notes. The systems are connected by brace-like symbols on the left.



Daß es nun hier in der Violin ein wenig bunt aussiehet, das macht den General-Baß nicht schwerer; indessen muß man sich dadurch nicht im Tact irre machen lassen, und seine Viertel nicht anfangen geschwinde zu machen, sondern sich bey diesem Exempel vornemlich auf den Tact legen. Im Anfange gibt ein guter Freund, der etwa ein Instrument dazu spielt, wohl ein wenig nach, das heist: er wartet oder eilet, je nachdem der Accompagnist den Tact schleppet, dehnet und folglich zu langsam spielt; oder nachdem er eilet, und zu geschwinde spielt: das erste geschieht gemeinlich im Anfange, wenn man mit den Griffen noch nicht gut fertig werden kan; das andere aber, nemlich das Eilen, wenn ein angenehmer Accompagnist einen leichten Baß vor sich hat, worin ihm alle Griffen bekant. Beydes aber taugt nicht. Der Tact ist eine abgemessene Zeit, nach welcher ich einer jeden Note oder Pause, sie sey nun ein ganzer oder halber Tact, ein Viertel, Achtel oder Sechzehn-Theil, nicht mehr oder weniger Zeit verstatte, oder sie länger oder kürzer aushalte, als es die Tact-Art (welche langsam oder geschwinde seyn kan, je nachdem der Componist sie bey jedem Stücke bestimmt hat) mit sich bringet. Man wundere sich nicht, wenn bey der Uebung dieser leichten Stücke es nicht gleich nach Wunsch fort will. Wer mit einem Anfänger spielt, muß Geduld mit ihm haben, und sich nicht verdriessen lassen, ein Stück etliche mal von vorne wieder anzufangen, und zwar so lange, bis es glücklich, ohne Unterbrechung des Tactes, zu Ende gekommen. Es ist der Tact so wesentlich nöthig, daß viel eher ein unrechter Griff darf vorbeyn rauschen, als daß der Tact leiden sollte. Man übe also

Bey diesem Exempel ist sonderlich der Tact zu üben.

Wie genau derselbe zu observiren.

privatim alle Griffe aufs beste, gewöhne sich zu der besten Lage der Hand, und remarquire alle Kleinigkeiten. Spielet man aber in Gesellschaft, so gibt man zwar auch acht, daß alle Griffe und Signaturen getroffen werden, daß man keine Quinten, Octaven und ungeschickte Gänge in der rechten Hand macht; allein auf den Tact ist alsdenn am genauesten zu achten. Hat man etwa einen unrechten Griff gemacht, so muß einen das im Tact nicht stören, welches nothwendig geschehen müste, wenn man seinen Fehler wolte corrigiren oder sich bedenken: Nein, man gewöhne sich lieber nur dreist wegzuschlagen, und nehme sich vor, die etwa begangene Fehler zum andern mal zu verbessern. Genüg, wenn man nur vorerst Tact-mässig lernet spielen. Hiedurch aber billige und lobe ich das kühne Verfahren mancher seyn wollenden Accompagnisten nicht, denen nun, weil sie auch andere Instrumente spielen können, der Tact bekant ist, welche in den Tag hinein accompagniren, und die ganze Kunst fast bloß darin setzen, daß sie doch im Tact bleiben und mit den andern Musicis zugleich aufhören: Mit nichten. Ich rede mit Anfängern, die erst den Tact lernen müssen: diese werden schon wissen oder erfahren, daß es, um den Tact nicht zu stören, schon eine Uebung erfordert, seinen erkannten Fehler, ohne ihn gleich zu verbessern, vorbeystreichen zu lassen, und daraus seine Unwissenheit erkennen lernen. Denn mit der Zeit muß es doch dahin kommen, daß nicht allein tactmässig gespielt wird, sondern daß auch einem jeden Griff sein Recht widerfähret. Ich habe nun in den drey ersten Accorden-Exempeln den Baß immer ungeändert gelassen, hingegen der Violin im zweyten und dritten Exempel Achtel und Sechszehn-Theile gegeben, um einem Liebhaber hiedurch zu zeigen, wie er auf die Zeit-Maasse und auf die Geltung seiner Noten genau acht geben und dem Violinisten wieder seine Noten, nach der ihm gegebenen Vorschrift, machen lassen muß, ohne sich im geringsten stören zu lassen. Ja ein angehender Accompagnist muß so genau auf alles, was ihm zu machen steht, acht haben, daß er fast gar auf die Mitspielenden nicht attendiret und nicht wartet, ob er spielt oder pausiret. Kurz! ein jeder spielt seine Partie, bekümmert sich nur, daß er das Seine möge thun, und bleibet mit den andern vor allen Dingen im Tact; ist einem Anfänger nun aber dieses oder jenes Stück schon bekant, und er kan es ohne Mühe heraus bringen, so höret er nach den andern Stimmen, wie sie harmoniren, und wie ein jeder das Seine thut. Im Anfang aber hat man beyde Hände voll mit sich selber zu thun, da muß man sorgfältig acht haben, daß man den Zuhörern ihre Lust durch seine Unachtsamkeit nicht benimt: denn welch eine elende Music gibt es doch ab, wenn der Accompagnist, oder auch nur sonst eine Mittel-Stimme, einen halben oder ganzen Tact zu früh oder zu spät kommt!

Man muß sich
im Spielen
nicht corrigi-
ren.

Wie es nicht
zu verstehen,

und wie es zu
verstehen.

Ein jeder muß
genau auf sei-
ne Stimme
Acht haben,

um nicht aus
dem Tact zu
kommen.

Kommt! Wer nicht ganz dumm und unwissend in der Music ist, der kan nicht hören; deswegen muß das Stück alsdenn wieder von Anfang angehen. Ein Accompagnist nun hüte sich, daß dieses nicht aus seiner Schuld geschehen muß; darum, sage ich noch einmal, corrigire er sich nicht, wenn er gefehlet hat, sondern sehe nur zu, daß er im Tact bleibe: was das aber zu bedeuten habe, und wie leicht es einem Anfänger widerfahren kan, daß er oft nicht weiß wo hin oder her, ob er hie oder da ist; kan und wird ein ieder, vielleicht mehr als ihm lieb ist, erfahren. Jedoch Übung bringt Kunst. Dieses habe einem Liebhaber von der Nothwendigkeit des Tactes erinnern müssen, damit er seine Exempel erst fertig in seiner Einsamkeit spielen lernet, ehe er seinen guten Freund bittet, die Violin zu ergreifen und mit ihm zu spielen. Er kan es immer so spielen, wie es §. 3. siehet, da mit der Terz angefangen worden.

§. 9. Weil ich nun hoffe, daß man die rechte Hand zu den Viertel-Schlägen wird gewöhnet haben, weil der Baß eben auch Viertel hatte: so wollen wir sie einmal probiren, wie vest ihr diese Viertel-Bewegung ist, und der rechten Hand ihre vorige Griffe zwar ungestört lassen, der linken Hand aber eine kleine Veränderung geben; nemlich sie soll zuweilen Achtel und machen, und auch hie und da eine Achtel-Pause zu pausiren haben, Viertel soll sie indessen zuweilen auch noch behalten. Die Violin hat wieder eine andere als die vorige Melodie, und könnte bey den Sechszehnthel-Pausen einem Anfänger leicht Gelegenheit geben auch zu warten; der Accompagnist aber denke: Was habe ich mit der Violin zu thun? wenn ich nur meinen Baß gut schlage. Was ein junger Accompagnist bey diesem Exempel zu merken hat, wollen wir hernach anzeigen, anieho aber das Exempel her-
 Dasselbe Exempel, das in aber der Baß zuweilen Achtel und Achtel-Pausen hat.

N. 4. Accorden-Exempel. Mässig, nicht zu geschwinde.

The musical score is written for two staves, likely representing a piano and a bass. It consists of five systems, each with a treble and a bass staff joined by a brace. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

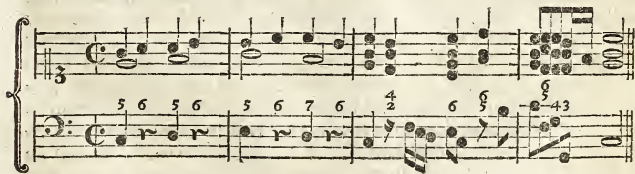
- System 1:** The treble staff features a series of ascending and descending eighth-note chords, with a trill (tr) marking over the final measure. The bass staff provides a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** Similar to the first system, with ascending and descending eighth-note chords in the treble and a trill (tr) marking over the final measure. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.
- System 3:** The treble staff shows more complex chordal structures, including some beamed sixteenth notes. The bass staff has asterisks (*) above certain notes, possibly indicating specific fingering or emphasis.
- System 4:** The treble staff continues with complex chordal patterns. The bass staff has asterisks (*) above certain notes.
- System 5:** The final system, showing a continuation of the complex chordal and melodic patterns in both staves.



Zuerst merken wir hiebey an, daß wenn im Bass eine Note in Achtel etliche Erinnerungen mal nach einander vorkommt, alsdenn immer ein Achtel allein nachgeheth, und wenn vier oder auch mehr da sind, der Griff nur zum ersten und dritten Achtel geschlagen, das andere und vierte Achtel schlägt die linke Hand allein nach: auf diese Weise bleibt die rechte Hand in einer sanften egalien Bewegung, und erhält den Accompagnisten im Tact. Eine kleine Uebung macht dieses sehr leicht. Man zählet bey vollem Tact, das ist, bey vier Viertel-Tact lieber acht als vier: denn wenn im Bass Achtel stehen, so thut man viel besser, wenn man von Eins bis Acht, als nur bis Vier zählet; die Bewegung der Achtel ist lebhafter, und ein Anfänger kan sich so leicht nicht verwirren; diß Zählen aber geschieht im Sinne. Zum Viertel, wo eine Achtel-Pause (dergleichen wir hier in der letzten Hälfte des Tactes etliche mal finden) hinter stehet, zählet man drey, und zwar fällt die Zahl 5, 6, 7 drauf; die rechte Hand aber behält ihre Egalität und schläget zu den Zahlen 1, 3, 5, 7. Wer nun Tact-mässig 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 zählen kan, dem wird diß Exempel nicht schwer seyn, sonst ist es nach Anleitung des ersten Theils meines Clavierpielers zu exerciren. Es schlägt also die rechte Hand zu der Achtel-Pause den Griff an, den die folgende Note, als welche allein nachschläget, haben solte. Wir werden hernach weiter sehen, wie kleine und grössere Pausen zuweilen eine Ziffer über sich haben, da denn die Ziffer über einer etwas langen Pause sich auf die vorhergegangene Note beziehet, stehet aber eine Ziffer über eine kurze Pause, so beziehet sich die Ziffer auf die folgende Note, wie aus diesem Exempel zu ersehen.

Von kurzen Pausen.

Von beziffer-ten Pausen.



In unserm Accorden-Exempel finden wir im ersten und neunten Tacte zwischen *d* und *g* eine Achtel-Pause, wenn nun die Achtel-Pause eintritt, so muß die rechte Hand den Griff zu *g* vorschlagen; denn ein Achtel ist eine kleine Pause, worauf die Zahl der Achtel, sieben, fällt, bey welcher Zahl 7 die rechte Hand ihren Griff schlagen muß, wie wir oben gesehen haben. Bey den andern vorkommenden Achtel-Pausen gibt es kein Bedenken, ob der Griff der rechten Hand sich nach der vorhergehenden oder folgenden Note richten soll, denn sie sind einerley Noten, wobey man nicht fehlen kan. Im obenstehenden kleinen Exempel, stehet eine Ziffer über eine Viertel-Pause, welche schon als eine lange Pause angesehen wird, deswegen wird die vorhergegangene Note gemeynet, wie aus den ausgeschriebenen Griffen zu sehen; hingegen wenn eine Ziffer über eine Achtel- oder Sechszehnthel-Pause stehet, so wird die folgende Note gemeynet, als hier *f* und *b*, wozu die rechte Hand den Griff anticipiret. Dieses ist, was wir bey diesem Exempel haben anmerken wollen.

Das Accor-
den-Exempel
aus dem 1.
Abschnitt,
nach dem *Baß*
allein.

§. 10. Wir haben im ersten Abschnitt Cap. VIII. auch sechs Accorden-Exempel, welche sich hieher wieder gut schicken; es muß aber die Discant-Stimme nicht drüber stehen, sondern nur der *Baß* allein. Weil sie wenig Raum wegnehmen, so mögen sie hier wieder stehen. Cap. VIII. §. 4. stehet das erste Exempel aus *c* *dur*, und ist der *Baß* dieser:



Dieses Exempel hat nun schon ein wenig mehr zu bedeuten, als das erstere aus dem Liebe: Werde munter mein Gemüthe &c. Den Motum contrarium muß man hier vor allen wohl in acht nehmen. Man kan sich aniezo mit Ruhen bedienen, was im vorhergehenden Capitel von der Lage der Hand gelehret worden. Weiter kan man dieses Exempel und alle folgende, welche aus dem ersten Abschnitt hier wieder vorkommen werden, an bemeldetem Orte nachschlagen, wo man die Lage der rechten Hand, oder die Ober-Stimme eines jeden Griffs antrifft. Man untersuche selbst, ob und an welchen Stellen die Regeln in acht genommen worden; man spiele es nun

Wie hiebey
der erste Ab-
schnitt wieder
nachzusehen.

erst wieder etliche mal aus dem ersten Abschnitt, und wenn man nun von allem Grund und Ursache hat eingesehen, so spiele man es nach dem hier stehenden Bass. Wir haben dieses Exempel auch in *d dur* und in *b dur* transponiret, wir wollen es hier auch zur Uebung hersehen.

Exempel aus *d dur*.

Das vorige in *d dur* transponiret,

So wie die Lage der Hand im 1sten Abschn. Cap. VIII. §. 7. über dieses Exempel stehet, gehet es fast ein wenig zu hoch, es gehet nemlich bis $\frac{7}{8}$ im 3ten und 14ten Tact, einem Choral-Spieler ist es nicht ungewohnt mit der rechten Hand bis $\frac{7}{8}$ zu kommen, und dem zu gute und zur Uebung ist die rechte Hand auch nur ausgefesselt, im Accompagnement aber gehet man so hoch nicht und man kan manches auch näher besammeln haben. Deswegen habe ich unter einer jeden Bass-Note dieses Exempels eine Ziffer gesetzt, welche das Intervallum, so oben liegen kan, andeutet. Wer erstlich einsieheth an welchen Stellen *Motus contrarius* muß gebrauchet werden, und wie das Springen in der rechten Hand zu vermeiden; kurz, wer bis hieher in meinem Buche mit Fleiß gelesen und auf alles recht gemerket hat, dem werde nicht mehr nöthig haben die Lage der Hand weiter hin zu zeigen, dahero werde auch nicht viel davon mehr sagen. Es wäre eine sehr nützliche Uebung, wenn einer diesen Bass ausschriebe und den Distant selbst darüber setzte, als der ja, wie man nun schon einsehen kan, aus dem Bass fließet und folget; er ordnet erstlich die oberste Stimme seines Griffes, machet den Schwanz der Noten in die Höhe und setzet alsdenn die beyden Mittel-Stimmen dazu, hernach untersucht er, ob er auch hie oder da gefehlet und worin er gefehlet hat. Wer Lust zu dieser schönen nützlichen Uebung hat, der wird nun schon wissen, wie ers angreifen soll. Nun wollen wir unser Exempel aus *b dur* hersehen.

Die Lage der rechten Hand ist durch Ziffern angezeigt.

Anweisung, wie man die Griffe selber ausschreiben kan.

Dasselbe
Exempel aus
b dur.



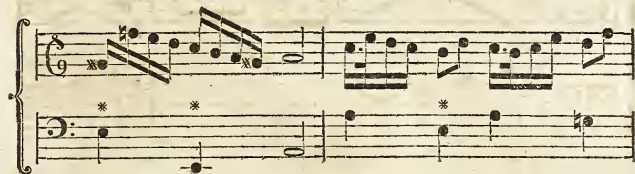
Bei diesem Exempel kan man nun die Lage der rechten Hand wohl so nehmen, wie sie l. c. §. 10. drüber stehet. Man übe ja b dur, es ist eine schöne Ton-Art und kommt sehr oft vor.

Diese drey
Exempel mit
einer Violin,
um sich im
Tact zu üben.

§. 11. Um noch einmal Gelegenheit zur Uebung im Tact zu geben, so wollen wir diesen dreyen Exempeln eine Violin zufügen; man kehre sich nicht daran, wenn es nicht gleich fort will, vielleicht sind diese Exempel ein wenig schwer. Vorhero muß man alles in seiner Einsamkeit wohl exerciret und gelernt haben, desto besser gehet das Accompagnement hernach. Wir wollen dem Bass seine Viertel lassen, damit man sich recht zu den Viertel-Schlägen, dergleichen sehr oft in der rechten Hand vorfällt, gewöhne.

Mäßig.





Eben diesem Bass, in *d* dur transponiret, wollen wir nun einmal eine Melodie geben, da die Violin in beständigen Achteln fortgehet, und welches ein wenig geschwinde gehen kan, der Violinist siehet seine Achtel als Sechszehnthelle und der Accompagnist seine Viertel als Achtel an; diß ist gut zur Uebung, wenn man seinen Bass erst fertig kan. Man mache es so geschwinde, als man es ausführen kan. Man könnte es eine Double nennen, dergleichen vor Zeiten gebräuchlicher waren, als iezo, es ist keine Ruhe darin, als am Ende.

Etwas geschwinde.





Hier kan man sich im geschwinden Treffen der Griffe üben. Eben dieses Exempel haben wir nun noch auch aus *b* dur. Wir wollen eine Violin dazu setzen, das mag nun langsamer gespielt werden; hier hat man nun die Sechszehntheile als Achtel und die Viertel als halbe Schläge anzusehen, und auch so zu spielen.

Langsam.

The musical score consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and trills (tr). The exercise is marked 'Langsam.' (Slowly).

System 1: Treble clef has a series of eighth notes and sixteenth notes, mostly beamed together. Bass clef has a simple melody of quarter and half notes.

System 2: Treble clef continues with more complex sixteenth-note patterns, including some triplets. Bass clef continues with a simple melody.

System 3: Treble clef features more intricate sixteenth-note passages. Bass clef has a simple melody with some rests.

System 4: Treble clef has a series of sixteenth-note runs. Bass clef continues with a simple melody.

System 5: Treble clef features a series of trills (tr) over sixteenth-note patterns. Bass clef has a simple melody ending with an asterisk (*).



§. 12. In diesem Exempel werden die Sechszehnthelle als Achtel, Einwurf, war-
 die Achtel als Viertel und die Viertel als halbe Tacte gespielt und ange- um die 16theile
 sehen, wie wir schon erwähnt haben. Hiebey möchte nun ein Anfänger zuweilen als
 fragen, warum läßt man die Sechszehnthelle nicht allezeit Sechszehnthelle, stel zu spielen.
 die Achtel nicht immer Achtel, und die Viertel doch nicht immer Viertel
 seyn? Warum hätte man hier nicht lieber statt der Sechszehnthelle Achtel,
 und im vorigen Exempel statt der Achtel Sechszehnthelle machen können;
 das wäre ja besser gewesen, und man hätte alsdenn auch nicht nöthig ge-
 habt zu erinnern, daß man hier die Sechszehnthelle als Achtel und dort
 die Achtel als Sechszehnthelle anzusehen und zu spielen hätte? Was be-
 deutet das? Das kommt mir wunderlich vor. Hierauf antworte: Es
 hätten freylich in diesem Exempel statt der Sechszehnthelle wohl Achtel und
 im vorigen statt der Achtel wohl Sechszehnthelle können genommen wer-
 den; da denn in diesem Exempel aus Einem Tacte zweene, und im vori-
 gen Exempel hingegen aus zweenen Tacten Ein Tact geworden wäre;
 allein hiedurch wären diese beyde Exempel dem ersten Exempel und ihrem
 Muster

Beantwor-
 tung.

Muster (wie es im ersten Abschnitt stehet) unähnlich geworden und hätte doch wenig geholfen.

Die Zeit-
Maasse des
Tactes wird
zu Anfang ei-
nes Stückes
angedeutet,

durch gewisse
Italiänische
Wörter, die
erkläret wer-
den.

§. 13. Es ist zu merken, daß die Zeitmaasse eines Tactes (an sich selbst, nicht aber daß ein ieder ganzer Tact vier Viertel oder acht Achtel hat) sehr verschieden ist, lang oder kurz, geschwinde oder langsam, so wie ieder Componist sie für sein Stück am dienlichsten hält; deswegen findet man gleich hinter der Ueberschrift des Stückes allerley Wörter, wenn auch der Tact in allen Stücken immer aus vier Viertel bestehet, (dies wird genannt, *Ganze* oder schlechter, *egaler*, *gleicher Tact*) da heist es: *Aria*, geschwind. *Aria*, langsam. Man bedienet sich oft Italiänischer Wörter dieses aus-
zudrücken, als: *allegro*, heist munter, geschwind; *un poco allegro*, ein wenig geschwind; *presto*, geschwinde; *presto assai*, sehr geschwind, oder geschwind genug; *vivace*, munter, lebhaft; *un poco vivace*, ein wenig geschwinde; *allegro di molto*, sehr geschwinde; *moderato*, mässig, d. i. nicht zu geschwinde und auch nicht zu langsam; *allegro ma non presto*, geschwind aber nicht gar zu geschwinde; *Tempo di allabreve*, nach dem Tact, wie ein *allabreve* gespielt wird; (im *allabreve* sind die Viertel schon geschwinde Noten, die Achtel die geschwindesten, Sechszehntheile findet man in keinem *allabreve*); *allegretto*, etwas lustig; *molto andante*, in starken etwas geschwinden Schritten; *andante*, gehend, nicht geschwind; *larghetto*, nicht gar zu langsam; *adagio*, langsam; *largo*, langsam, weilläufig; *molto*, traurig; *affettuoso*, herzlich; *soave*, lieblich, angenehm; *dolce*, süß, angenehm; *lento*, träge, saumselig; und was man mehr für fremde Wörter findet, als: *allegro furioso*, wütend, lustig; *amoroso*, verliebt; *spirituoso*, feurig, munter; *con spirito*, geistreich, lustig, 2c. Heut zu Tage bedienet man sich teutscher Wörter, als: geschwinde; ein wenig geschwind; etwas geschwind; nicht zu geschwind; sehr geschwind; langsam; etwas langsam; mässig (d. i. nicht zu geschwind und auch nicht zu langsam); sehr langsam.

Jetzt bedienet
man sich teut-
scher Wörter,

§. 14. Um den Affect und um auch zugleich die Tact-Art auszu-
drücken und anzuzeigen, findet man unter andern auch wohl folgende Wör-
ter: zärtlich, lebhaft, liebevoll, munter, lustig, tändelnd, gefällig,
ernsthaft, reizend, pathetisch, kriegerisch, aufgeweckt, sanft, schmei-
chelnd und kühn, etwas ernsthaft, freudig, angenehm, hurtig, un-
schuldig, muthig, schleichend, süß, gelassen, traurig, prächtig, und
was dergleichen Wörter mehr seyn mögen, und noch immer mehr können
erdacht werden, dadurch der Componist dem Spieler seines Stückes an-
zeigt, was vor einen Affect er habe ausdrücken wollen, und was in einem
Stücke herrschen und erweckt werden soll bey den Zuhörern. Eben hie-
durch

hiedurch nun wird nicht nur hauptsächlich der ganze Vortrag eines Stückes den Tact zu bestimmen und angezeigt, sondern auch zugleich die Art des Tactes (ob er bestimmt, geschwind oder langsam seyn soll) offenbaret, und zwar mehr als die bloße Schreib-Art der Noten in Sechszehnteile, Achtel, Viertel &c. thut. Denn da die Währung der Zeit eines Tactes von 4 Viertel so sehr verschieden und mancherley seyn kan, wie wir aus den beygefügtten Wörtern erlernen müssen; so bekommt eine ieder Art Noten (es mögen nun Sechszehnteile, Achtel oder Viertel oder halbe Tacte seyn) ihre abgemessene Zeit, kurz oder lang, kürzer oder länger, nach dem Worte welches den Affect und zugleich die ihm gebührende Zeit-Maasse eines Stückes anzeigt.

§. 15. Es dienet also die verschiedene Mensur der Noten, in so fern sie Sechszehnteile, Achtel, Viertel, halbe und ganze Tacte sind, mehr zur Einrichtung eines ganzen Stückes nach allen seinen Partien oder Stimmen, damit ein ieder die ihm gegebenen Noten zur rechten Zeit möge eintreten und hören lassen, um eine liebliche vorgeschriebene Harmonie zuwege zu bringen; als daß sie schlechterdings nur das langsame oder geschwinde sollte anzeigen. Es kan also, wie hier, ein Stück in lauter Sechszehnteile stehen, und dem ohngeachtet doch langsam gehen, oder auch lauter Achtel haben und doch geschwinde gehen. Ein Anfänger, wenn er etwa in einem Stücke viele Sechszehnteile siehet, so denkt er gleich: das Stück ist schwer, das muß sehr geschwinde gehen: das folget aber nicht immer. Siehet er aber lauter Achtel, oder wohl gar viele Viertel und halbe Tacte, so denkt er bald, es das ist leicht, das gehet nur langsam; allein wie verwundert er sich, wenn er ein Allabreve, (worin nichts als Viertel, Achtel und halbe Tacte vorfallen) eine Gigue (welche mit geschwinden Achteln zu thun hat) oder ein Presto so geschwinde spielen höret, und hingegen im Adagio oder Andante die Sechszehnteile so langsam und sitzsam einher treten höret.

§. 16. Findet man also ein Stück, wobey weiter nichts als das Wort allegro siehet, so muß diß zwar geschwinde gespielt werden, (so wie ein Adagio oder Cantabile langsam muß vorgetragen werden), allein man darf, wenn man nemlich nur allein vor sich spielt, ein Allegro wohl erstlich etwas langsam im Tact spielen, damit man es hernach lerne so geschwinde, wie es seyn soll, spielen. Sonderlich siehet man erst zu, ob auch schwere Sänge in Sechszehnteilen oder gar Passagen in 32 Theilen darin vorkommen, damit man keine geschwindere Tact-Art erwählet, als man durch das ganze Stück commodie ausführen kan. Einige Sachen nehmen sich, wenn sie geschwinde gespielt werden, viel besser heraus, als wenn man sie träge oder langsam spielt; so wie im Gegentheil eine devote geistliche

Wieder: Gen. Bass. Etc Arie

Nutzen der verschiedenen Mensur der Noten, nach ihrer Schreib-Art.

Die Zeit-Maasse eines jeden Stückes ist in Acht zu nehmen.

nur in die Octave fällt, schlägt deswegen die rechte Hand hier oft nur den Griff zur ersten und letzten Note an, wie im ersten Abschnitt Cap. VIII. §. 12. nachzusehen. Man hat hier auch nicht nöthig, die rechte Hand so viel springen zu lassen, wie l. c. in der ausgeschriebenen Discant-Stimme zu sehen: denn im Accompagnement wird der nächstgelegene Griff genommen und darf die rechte Hand nur fein ruhig bleiben. Zur Nachricht habe die Ober-Stimme durch eine kleine Ziffer unter den Bass angedeutet, wornach man sich exerciren kan. Es hat der Dreyviertel-Tact an sich eine etwas muntere Bewegung, deswegen alle Griffe fertig in den Fingern seyn müssen, damit der Tact nicht aufgehalten werde. Nun wollen wir es auch aus dem *g moll* und *b moll* hersehen.

Von der Lage der Hand in diesem Exempel.



Das vorige, transponiret in *g moll*,

Aus *b moll* wird es vielleicht am schweresten zu spielen seyn, wie man hier probiren kan.

Hand b moll.



Die drey vor-
rigen, mit ei-
ner Violin-
Stimme.

§. 18. Um einem Liebhaber eine Uebung im Tripel-Tact zu geben, wollen wir diesen dreyen Exempeln eine Violin zufügen.

Cantabile.



Handwritten musical score for 'The Merry Widow' (No. 10). The score is written on two staves, Treble and Bass clef, with a 6/8 time signature. The melody is in the Treble staff, and the bass line is in the Bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. There are also some handwritten markings, including 'tr' (trill) and asterisks (*).

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of several measures, including a half note, a quarter note, and a half note, followed by a double bar line. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The melody consists of several measures, including a half note, a quarter note, and a half note, followed by a double bar line. The score is written in a clear, legible hand.

Wer nun dieses Stück accompagniren kan, und so weit im Fact ist geübet worden, der kan das folgende aus *g moll* etwas geschwinder und munterer spielen, deswegen habe auch Tempo di Menuet darüber gesetzt, denn es soll als eine Menuet gespielt werden. Wer nur den Accord mit seinen dreyen Veränderungen fertig treffen kan, dem wird es nicht schwer seyn.

Tempo di Menuet.

The musical score is for a Minuet in G minor, 3/4 time. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is G minor (two flats). The tempo is marked 'Tempo di Menuet'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also trills marked with 'tr' and asterisks indicating specific notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

The musical score is written for piano and bass. It consists of three systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The first system has a treble staff with a trill (tr) and a bass staff with two asterisks (*). The second system has a treble staff with a trill (tr) and a bass staff with two flats (b) and two eighth notes. The third system has a treble staff with two trills (tr) and a bass staff with two asterisks (*).

Folgendes Exempel aus *b moll* kan wieder geschwinde gespielt werden, so wie ein angehender Accompagnist es vermag auszuführen; indessen aber sehe er doch sorgfältig zu, daß ein ieder Accord sein Recht bekommt.

Allegro.

Allegro.

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical ornaments and techniques:

- System 1:** Treble staff has a trill (tr) on the first measure. Bass staff has a mordent (*) on the first measure.
- System 2:** Treble staff has a trill (tr) on the first measure. Bass staff has a mordent (*) on the first measure.
- System 3:** Treble staff has a triplet (3) on the first measure. Bass staff has a mordent (*) on the first measure.
- System 4:** Treble staff has a trill (tr) on the first measure. Bass staff has a mordent (*) on the first measure.
- System 5:** Treble staff has a trill (tr) on the first measure. Bass staff has a mordent (*) on the first measure.



Es kan in diesen dreyen letzten Exempeln statt der Violin auch eine Traverser genommen werden.

§. 19. Diß sind nun zehn Accorden-Exempel, die hinlänglich genug Accorden-Exempel sind, sich im Treffen aller gebräuchlichen Accorde zu üben, und woben man zugleich auch den Fact erlernen kan. Bey Exempeln, worinnen mancherley Griffes vorkommen, hat ein Anfänger so viel mit den Griffen zu thun, daß er dadurch bald hie bald da im Fact aufgehalten wird. Man findet in den musicalischen Lehr-Büchern gemeiniglich zu wenig Exempel zur Uebung im Accord; doch der Herr Sorge hat in seinem Vorgemach im ersten Theil eine ziemliche Anzahl dergleichen Accorden-Exempel, theils ohne, theils mit einer Violin. Ja man findet so gar zwey Circul-Exempel darin, das ist, die durch alle Ton-Arten gehen: das erste fängt an in *c dur* und endiget auch darin, gehet aber durch alle harte und weiche Ton-Arten; das andere fängt in *a moll* an und endiget auch darin, und gehet wieder durch alle Ton-Arten. Wer nun dieses Buch besitzet, der kan diese Accorden-Exempel zu unsern zehen nehmen. Sind ihm nun dergleichen Exempel leicht und geläufig geworden, so, daß er einen ieden Griff zur rechten Zeit ohne Verzug kan eintreten lassen; so ist es Zeit, weiter zu gehen.

§. 20. Noch eins erinnere bey allen diesen Exempeln. Es kan leicht kommen, daß man bey diesen Exempeln, sonderlich wenn man ein gutes musicalisches Gehör hat, gleichsam eine mechanische Fertigkeit im Treffen der Accorde erlangt, ja es kan das Gedächtniß bey einigen so scharf seyn, daß sie auf Befragen alle Töne zu diesem oder jenem Accord gleich hersagen können. Dieses ist nun zwar nicht zu verwerfen, allein man muß auch

Nothwendige Erinnerung hiebey.

Wiedeb. Gen. Daß.

D d d

doch

Wer einen Accord recht versteht, der kan leicht auch andere Griffe treffen.

doch dabey immer auch wissen, was dieser oder jener Ton eines Accordes vor ein Intervallum ist, ob es die Quinte, die Terzje oder die Octave ist: sonst bleibt man nur ein blinder Treffer, und ist gleich verlegen, wenn man statt der 5 die 6, statt der 8 die 7, oder statt der 3 die 4 nehmen soll. Bey der Privat-Information nun, sehe man bey jedem Griff immer wohl zu, wo ein jedes Intervallum eines Accordes in der rechten Hand lieget, ob es oben, unten oder in der Mitte lieget. Man hat überaus grossen Nutzen davon, und kan sich alsdenn gar leicht im Sexten-Septimen- und Quarten-Griff finden; die sind denn leicht zu machen, denn ein Sexten-Griff ist nur vom reinen Accord darin unterschieden, daß man statt der Quinte die Sexte nimt, 8 und 3 bleiben; im Septimen-Griff wird nur statt der 8 die Septime genommen, 5 und 3 bleiben; und so wird im Quarten-Griff nur statt der 3 die Quarte genommen, 8 und 5 bleiben. Wer nun alle Accorde und alle Sexten-Septimen- und Quarten-Griffe fertig treffen kan, dabey immer weiß, wo ein jedes Intervallum in der rechten Hand lieget, der hat schon vieles vom General-Baß gelernt. Ich habe dieses Capitel von den Accorden eben deswegen nicht zu kurz machen wollen, damit ein Liebhaber die Accorde zu den gebräuchlichen Tönen recht möge kennen und einsehen lernen. Jetzt aber ist es Zeit, weiter zu gehen.

CAPUT V.

Vom Tact und von den durchgehenden Noten.

Von den Tact-
Arten.

1. Der egale
Tact ist vier
Viertel-Tact,

oder zwey
Viertel.
Vom Tact-
treten oder
Tactschlagen.

§. 1. Wir haben im vorigen Capitel §. 13 Sqq. schon gesagt, daß die Wörter, welche zu Anfang eines Stückes stehen, die Zeitmaasse des Tacts, ob sie kurz oder lang seyn soll, anzeigen; und daß die Zeitmaasse eines Stückes mehr hiedurch, als durch die Schreib-Art der Noten, bestimmt wird. Niezo aber haben wir noch eine besondere Eintheilung der Tact-Arten zu bemerken, es gibt nemlich einen egalen und unegalen Tact, schlechten oder Tripel-Tact. Zu der egalen Tact-Art rechnet man den vier Viertel- und den zwey Viertel-Tact. Zu Anfang eines Stückes findet man derowegen oft ein solches Zeichen **C C**, welches denn anzeigt, daß Ein Tact aus vier Vierteln bestehen soll; stehet aber $\frac{2}{4}$ voran, so müssen nur zwey Viertel in Einem Tact stehen, oder zu einem Tact gelten. Beym ordinairen ganzen Tact, der aus vier Viertel bestehet, zehlet ein Anfänger, um sich im Tact zu erhalten, 8 Achtel; bey Zweyviertel-Tact aber hat er nur 4 Achtel zu zehlen. Der Zweyviertel-Tact ist etwas munter, und nicht allein leichter zu treten (so spricht man, wenn man das gebräuchliche Niedertreten mit den Füßen oder Niederschlagen mit der Hand zu Anfang eines jeden Tacts

Tacts beschreibet), sondern auch einem, der noch nicht Tact-vest ist, wegen seiner Kürze viel commodor als der Viertelt-Tact, welcher etwas lang-sames und träges an sich hat; und wem das Tacttreten noch einige Hülfe, im Tact zu bleiben, leisten kan, der muß hier auf den Niederschlag der Hän-de oder Füße, sonderlich bey langsamer Mensur, als bey dem Adagio oder Aria, länger warten, und kan also eher im Tact verrückt werden, als bey dem $\frac{3}{4}$ Tact; denn weil hier das Tretten geschwinder auf einander folget, so kan er sich bald wieder finden, wo er etwa hie oder da wider den Tact gefehlet hat. Weil manche Stücke, die im $\frac{4}{4}$ Viertel-Tact stehen, leicht in $\frac{3}{4}$ Tact können gesetzt werden, (da ich denn nur aus Einem Tacte zwey machen dürfte), so findet man wohl, daß etliche Ueübte leicht in diesen Fehler fallen wollen, daß sie nemlich, oft ehe sie es selbst merken, im ganzen Tact zweymal niedertreten und also in $\frac{3}{4}$ Tact gerathen, wofür man sich aber zu hüten hat, denn es erwecket nur Confusion. Wer den Tact treten will, muß den rechten vorgeschriebenen Tact treten, sonst halte man sich lieber stille und attendire auf des Directoris Tactschlagen.

Im ganzen Tact muß man nicht zweymal nie-dertreten.

§. 2. Einem Anfänger aber rathe, den $\frac{4}{4}$ Viertel-Tact wohl zu üben; denn die stüchtigen Tact-Arten, als $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ u. sind manchen leicht, da es ihnen noch wohl im ganzen Tact fehlen kan. Es ist eine sehr delicate Sache um den Tact: es gelingt derselbe nur denen, welche dazu geböhren sind, oder die von Natur den Tact im Kopfe haben; denen andern wird er blut-sauer, und sie erlangen doch niemals eine rechte Fertigkeit darin. Zwar ist es auch wahr, daß es mit manchen mit dem Tact noch wohl gehen solte, wenn sie nur sonst im Stande wären. alle Griffe zur rechten Zeit anzuschla-gen, oder die im Bass zuweilen vorkommende Passagen oder Läufer rein und leicht heraus zu bringen. Wer nun merket, daß es ihm hier fehlet, der muß sich üben, und sonderlich dergleichen Stellen oder Griffe erst recht ge-wohnt und geläufig werden; so kan er hernach besser auf den Tact merken.

Der Tact fällt manchem schwer zu ler-nen.

§. 3. Die andere Haupt-Tact-Art ist der unegale Tact, der Tripel-^{2. Der unegale Tact, oder Tripel.} Tact genannt. Dieser ist nun mancherley, er hat seinen Namen von der gedritten Zahl, vom Triplo, welche gedritte Zahl zu Anfang eines Stückes auch immer vorgezeichnet stehen muß, als: $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$, dieses sind in der Re-chen-Kunst Brüche, da die oberste Zahl der Zehler (numerator) die dar-unter stehende Ziffer aber der Nenner (denominator) genannt wird. Die unterste Zahl nennet die Haupt-Noten, womit jedweder Tripel-Tact zu thun hat, und die oberste Zahl zeigt an, wie viel dergleichen auf einen Tact gehen sollen. Die gebräuchlichsten Tripel sind $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{3}{16}$, diese können Triplæ simplices (einfache Tripel-Tacte) genennet werden. Die Triplæ composi-tæ (zusammen gesetzte Tripel-Tacte) sind, wenn ich $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ du-^{Deßen Gat-tungen.} plire, daher kommt $\frac{9}{8}$ und $\frac{9}{16}$; nehme ich weiter bey $\frac{3}{4}$ die Zahl 3 dreymal,

so habe ich $\frac{2}{3}$ Tact; und endlich $\frac{3}{8}$ vier mal genommen zeigt, $\frac{1}{2}$ Tact. Alle diese Tripel-Tacte nun sind sehr gewöhnlich, nemlich:

$$\frac{3}{2} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{6}{4} \quad \frac{6}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{12}{8}$$

Einwurf, we-
gen der ver-
schiedenen
Tripel-Tacte.

§. 4. Hiebey möchte ein Anfänger vielleicht sagen: wozu dienen so mancherley Tripel-Tacte, warum bleibt man nicht lieber bloß bey $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Tact, als welche doch am kürzesten sind, und in welchen man sich leicht helfen kan, wenn man etwa fehlet, indem mir ja durch das Tact-Treten, welches hier geschwinde auf einander folget, gleich Erinnerung gegeben wird, wann ein neuer Tact anfängt. Habe ich aber einen langsamen 4 Viertel-Tact oder wohl gar $\frac{12}{8}$ Tact, so wird mir oft Zeit und Weile lang, ehe ich treten höre; welches Tact-Treten (zumal wenn solches geschwinde auf einander folget) doch gewiß eine treffliche Hülfe ist, im Tact zu bleiben. Es wäre also meiner Meynung nach ja viel besser, daß man alle vier Viertel-Tacte in $\frac{3}{4}$, alle $\frac{6}{8}$ in $\frac{3}{4}$, und alle $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tacte in $\frac{3}{4}$ Tact verwandelte. Es könnte dieses ja ganz gut angehen, nemlich also: aus $\frac{6}{8}$ Tacte würde $\frac{3}{4}$, wenn ich einen jeden Tact noch einmal abtheilte, da denn Ein Tact von $\frac{6}{8}$, zwey Tacte von $\frac{3}{4}$ würden. Eben so könnte aus $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ ja leicht $\frac{3}{4}$ gemacht werden, wenn ich aus $\frac{9}{8}$ zwey Tacte machte in $\frac{3}{4}$. Aus Einem Tact von $\frac{6}{8}$ machte ich ihrer drey in $\frac{3}{4}$ und aus $\frac{12}{8}$ bekäme ich vier $\frac{3}{4}$ Tacte; das ginge also ganz gut an. Denn ob ein Stück langsam oder geschwind, traurig oder lustig gehen soll, das liegt ja eigentlich nicht an der Tact-Art, sondern das wird ja noch a parte durch gewisse zu Anfang des Stückes stehende Wörter bestimmt.

Beantwortung dieses
Einwurfs.

§. 5. Hierauf antworte. Ueberhaupt ist es wahr, daß es einem Anfänger schon etwas beschwerlich fällt, so vielerley Arten von Tact inne zu haben, oder (wie man zu reden pflegt) in die Füße zu bringen: Wer $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ (welche beyde Tripel einander sehr ähnlich sind) spielen und treten kan, und also die Bewegung oder Zeitmaasse dieser kurzen Tact-Arten mit dem Fuß an den Tag geben kan, der wünschet freylich, daß es keine andere Tact-Arten, als $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{3}{4}$ geben möchte, zumal da sie doch alle darin können reduciret werden. Ob nun gleich dieser Einfall und Vorschlag so gar dumm nicht ist, so muß doch was dahinter stecken, daß so vielerley Tact-Arten, sonderlich vom Tripel, sind eingeführet worden; es wird doch nicht geschehen seyn, einem unnützer Weise das Leben sauer und die Music schwer zu machen; ach nein! das muß keiner denken. Gesezt, ein Stück, das in $\frac{6}{8}$ Tact stehet und geschwinde soll gespielt werden, könnte in $\frac{3}{4}$ Tact gesezt werden, so daß Ein Tact zwey ausmache, wie höchstbeschwerlich würde es einem Directori, ja einem jeden der zu seiner Nachrich den Tact für sich führete, werden, so oft und so geschwinde nach einan-

einander bey einem etwas langen Stücke nieder zu treten, da denn das Aufheben des Fußes gleich wieder nach dem Niedertreten geschehen müste! Gewiß, man würde so müde; bloß vom Tact-Treten werden, als wenn man auf der Tenne gedroschen hätte, das hurtige Auf- und Niederschlagen des Tactes würde denen Zuhörern sehr verdrießlich und hinderlich fallen, die Music anzuhören. Daher schreibt Heinichen auch in seinem Werke vom General-Baß pag. 291. unten in der Note: „Ich meines Ortes“ wolte die Triplas compositas [darunter $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{2}$ zu verstehen sind] „vor nicht viel mehr, als vor ein blosses commodos Wesen des Tact-Schlagens ansehen. Denn es würde z. E. bey einem geschwinden $\frac{1}{2}$ einem ziemlich sauer ankommen, wenn man eben dieses geschwinde Mou- vement in $\frac{3}{4}$ tractiren solte.“ Zudem ist alle Composition in $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{2}$ auch nicht der Art, daß sie schlechterdings in $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ könten reducirt werden, dabey wir uns aber iezo nicht aufhalten wollen.

§. 6. Es ist artig, vorherho hat ein Anfänger was daran zu lernen, Vom Tact ehe er spielen und dabey den Tact zugleich schlagen lernet; hernach, wenn schlagen ers nun kan, hat er wieder was zu thun, daß er sich moderiren lernet: oft fällt ihm dieses so schwer, als ihm jenes geworden. Ueberhaupt aber etwas Dessen Nu- vom Tact-Schlagen zu sagen; so ist solches vornemlich nur nöthig, um ten und Ge- einer ganzen Capelle die eigentliche Maasse der Geschwindigkeit oder Lang- branch. samkeit einer jeden Tact-Art anzudeuten; und im Fall noch ungeübte Musi- ci mit drunter sind, sie in der zuerst angefangenen Tact-Art zu erhalten. Wer aber Mensur im Kopfe hat, oder wie man auch zu reden pfleget, Tact- vest ist, der hat schon genug, wenn ihm nur bey den ersten Tacten eines Stückes angezeigt wird, wie geschwind oder langsam man es haben wolle; denn wer musikalisch ist und Tact-vest, der kan hernach sein Stück schon in der angefangenen Tact-Art, ohne Tactiren oder Tact-Treten, glücklich zu Ende bringen. Allein ein Anfänger oder dem es noch wohl im Tacte fehlen will, findet mannigmal eine große Hülfe darin, wenn der Tact fein- ordentlich getreten wird. In der allergeheiligste bedarf es, wenn nemlich unter den Mitmusicirenden ungeübte oder Tact-lose Glieder sind, um dero- willens man zuweilen nachgeben, warten oder eilen muß, damit alles doch endlich durch Hülfe des Tact-Tretens des Directoris wieder in Einigkeit komme. Mattheson klaget in seiner Organisten-Probean verschiedenen Stellen über das Tact-Schlagen, und machet den Mißbrauch desselben ziem- lich lächerlich; doch verwirft er es nicht gar, sondern schreibt l. c. pag. 181. §. 4. davon also: „Wir brauchen des Tact-Schlagens bey unsern grossen“ „Concerten und Chören anders nicht, als aus Noth; wie etwa ein Lah-“ „mer feines Stockes nicht entbehren kan — das Tact-Schlagen ist

„also ein Nothhelfer, weil es weiter zu nichts dienet, als denen, die unter dem Haufen etwa hinken, eine Stütze abzugeben, bey welcher sie sich wie- der aufrichten und in guter Einigkeit mit machen können.“ Indessen ist es doch gut, daß man den Tact treten, aber auch bleiben lassen kan. Im ganzen oder egalten Tact wird Hand oder Fuß (eins ist gnug) bey'm letzten Achtel des Tactes aufgehoben und zu Anfang des Tactes, gleich bey'm Eintritt der ersten Note niedergetreten oder niedergeschlagen. Im Tripel-Tact hebt man den Fuß bey dem letzten Viertel oder Achtel auf, und tritt gleich zu Anfang des Tactes wieder nieder. Diß mag genug vom Tact und vom Tactiren seyn.

Von durch-
gehenden No-
ten überhaupt.

§. 7. Unieko befehen wir die durchgehende Noten, wovon zwar im ersten Abschnitt schon hin und wieder etwas vorgefallen ist, indessen gehört deren Abhandlung doch hauptsächlich in diesen Abschnitt. Es ist viel daran gelegen, daß ein Accompagnist recht wisse, zu welchen Noten er einen Griff anzuschlagen habe, und zu welchen nicht; und diß um so viel mehr, weil ihm hier keine Discant-Stimme, welche nicht allein die Lage der rechten Hand, sondern auch die im Baß durchgehende Noten anzeigte, gegeben wird. Im ersten Abschnitt hatte es mit den durchgehenden Noten wenig zu bedeuten, und sie waren bald zu kennen: denn wenn im Discant ein Viertel war, und im Baß zwey Achtel, so wußte man schon, daß das letzte Achtel des Basses hinten nach allein ohne Griff blieb oder, wie man sagt, durchgehen mußte. Was nun durchgehende Noten sind, wird man schon aus dem ersten Abschnitte einiger maassen verstanden haben.

Eigenschaft
der durchge-
henden No-
ten.

§. 8. Durchgehende Noten sind solche Noten, dazu die rechte Hand nicht nöthig hat, einen Griff aufs neue wieder anzuschlagen, oder dazu die rechte Hand keine aparte Harmonie erfinden darf. Es sind keine wesentlich nöthige Noten; es sind Noten, die nur dem Baß zur Zierde und zur Ausfüllung dienen, und die Melodie im Baß befördern; es sind Noten, welche keine Ziffern über sich haben, und wozu auch kein reiner Accord darf angeschlagen werden, die daher nur allein mit der linken Hand nachgeschlagen, und oft durch einen Bogen angedeutet werden; es sind gemeinlich kurze Noten, und die noch wohl kürzer können abgefertiget werden, als es die Schreib-Art derselben sonst wohl erforderte; es sind Noten, welche bald ausgeschrieben werden, bald aber vom Accompagnisten selbst können erdacht und hinzugemacht werden. Wir wollen aber nur bloß von den ausgeschrieben durchgehenden Noten handeln; denn die andern gehören zum zierlichen Accompanement.

Sind von den
andern wohl
zu unterschei-
den.

§. 9. Wer zu durchgehenden Noten einen a partem Griff (nicht aber den ganzen vorbegegungenen Griff, denn das geschieht zuweilen wohl bey einer langsamen Mensur) anschlagent, der handelt hiedurch wider des Componisten Sinn und Zweck, ja verdirbt wohl gar die ganze Harmonie:

darum

darum ist einem Accompagnisten die Lehre von den durchgehenden Noten so nöthig zu wissen, zumal da die sonst gebräuchliche Zeichen, womit selbige angedeutet werden, oft ausgelassen oder nicht deutlich genug ausgedruckt sind, dahero wir denn ein wenig dabey stehen bleiben wollen.

§. 10. Um einen rechten Begriff von den durchgehenden Noten zu erlangen, so müssen wir merken, daß die Noten in sich selbst noch eine andere Quantität, Valorem oder Gültigkeit (in Ansehung der Mensur) haben, als die welche man durch die verschiedene Schreib-Art derselben angezeigt. Das heißt nun: Noten von gleicher Geltung, der Schreibart nach, haben *Quantitatem extrinsecam* und *Quantitatem intrinsecam*, (eben wie in der Poesie eine Syllbe kurz und die andere lang ist, welche Quantität der Syllben in der Poesie am besten zu unterscheiden und zu merken ist): z. E. in Einem Tacte stünden 8 Achtel, so würde man sagen: das sind 8 Achtel, eins so lang und so kurz als das andere; sie sind in der Mensur egal. Das ist nun auch wahr; denn sie können alle auch gleich langsam oder gleich geschwinde tractiret werden: das ist nun *Quantitas extrinseca*. Weil indessen die Noten von gleicher Geltung auch eine *Quantitatem intrinsecam* haben, die durch die Schreib-Art nicht ausgedruckt wird; so ist, nach dieser innerlichen Geltung der Noten, zu merken, daß das erste Achtel lang, das andere kurz, das dritte lang, das vierte kurz, das fünfte wieder lang, das sechste kurz, und endlich das siebende lang und das achte Achtel kurz ist. Eben dergleichen doppelte innerliche Geltung haben auch die langsamen Sechszehnteile und die geschwinden Viertel. Hierauf hat vornemlich der Componist zu merken, wenn er eine Melodie zu Versen setzet, daß er zu einer langen Syllben eine in sich lange Note, und zu einer kurzen eine in sich kurze setzet.

Von der
Quantitate
extrinseca
und intrinseca
der Noten.

§. 11. Hierauf ist nun auch Acht zu haben, um die durchgehende Noten kennen zu lernen, denn die in sich kurze Note ist gemeiniglich eine durchgehende Note, wo nicht diese oder jene darüber stehende Ziffer sie zu einer Haupt-Note machet; denn eine jede Note, sie mag nun in sich kurz oder lang seyn, die eine Ziffer über sich hat, ist keine durchgehende Note, sondern die erfordert einen aparten Griff. Wenn nun eine in sich kurze Note durchgeheth, so wird dieser Durchgang *Transitus regularis* genannt, welcher auch am allermeisten vorkommt. *Transitus irregularis* aber ist, wenn eine in sich kurze Note durchgeheth, welche aber eine Ziffer über sich hat, da denn der Griff zu dieser in sich kurzen Note von der rechten Hand anticipiret, oder voraus zu der vorhergegangenen in sich langen Note angeschlagen wird. *Transitus irregularis* ist also nichts anders, als was schon von den Wechsel-Noten der *Cambiata* gesagt worden: wer das nun wohl verstanden, der weiß schon, was *Transitus irregularis* ist. Wir wol-

Vom Transi-
tu regulari
und irregula-
ri überhaupt.

len

ten indessen von einer jeden Art des Transitus noch weitläufiger handeln, dabey man denn, was §. 9. von der doppelten Geltung der Noten gesagt worden, als bekannt annimmt.

Vom freyen
Durchgang in
die Terzie.

§. 12. Transitus, in seinem eigentlichen Verstande genommen, ist ein freyer Durchgang in die Terzie auf- oder niederwärts, da eine in sich kurze Note ohne Griff frey durchpassiret. Dergleichen findet sich bey der Triade harmonica und bey allen Terzien-Gängen, wie aus folgendem Exempel zu sehen:



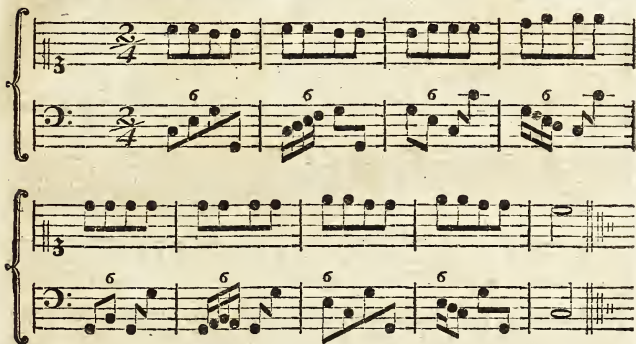
Im ersten und dritten Tact haben wir hier Triadem harmonicam oder einen reinen Accord zu c, und zwar daß sich die Töne derselben Triadis nicht zugleich, sondern nach einander hören lassen, da ist nun zwischen c e und zwischen e g ein Ton übersprungen, und also ein kleines Vacuum geblieben; im 2ten und 4ten Tact aber ist dieser leere Raum ausgefüllet vermittelst der durchgehenden Noten, das heist nun ein freyer Durchgang in die Terzie, beydes so wohl im Herauf- als Heruntergehen; unter diesen vier Achteln nun ist das erste und dritte virtualiter (oder in sich) lang, und haben auch den Griff; und das zweyte und vierte Achtel sind in sich kurz, und gehen deswegen auch durch. Im 5ten und 7ten Tact haben wir Terzien-Gänge, dazu wir im 6ten und 8ten Tact die durchgehende Noten finden. Es werden sonst die durchgehende Noten durch einen Bogen oder kleinen Quersrich angedeutet, allein beym freyen Durchgang in die Terzie findet man solchen selten oder gar nicht. Dieser Durchgang heist ein freyer Durchgang, weil es einem jeden frey stehet, die durchgehende Noten bey Terzien-Sprüngen zu machen: wenn deswegen der Bass so, wie im Tact

Warum er ein
freyer
Durchgang
heisset.

II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 12. 13.) 401

1, 3, 5 und 7 geschrieben stehet, so darf man doch selbigen wie Tact 2, 4, 6 und 8 spielen, das stehet frey. Bey Untersuchung der durchgehenden Noten wird man finden, daß sie gemeinlich zur Ausfüllung eines Terzian-Ganges dienen und anzutreffen sind. Wer nun aus diesem Exempel $\frac{3}{4}$ Tact machen wolte, der könnte es zur Noth, doch ziemlich ungeschickt, so machen, daß er einen jeden Tact noch mal durchschneide durch einen Tact-Strich; besser aber geschieht es, wenn man die Tact-Striche nicht vermehret, sondern aus Viertel Achtel und aus Achtel 16 Theile macht, als: denn würde es so aussehen:

Wie aus 4
Viertel Tact
2 Viertel Tact
zu machen
wäre.



Wer also statt vier Viertel-Tact lieber zwey Viertel hätte, was hätte der gewonnen, wenn hier das Wort langsam, und im vorigen Exempel das Wort geschwinde stünde, sie wären alsdenn in sich einerley und nur der Schreib-Art nach unterschieden. Hier gilt nun in Ansehung der durchgehenden Noten bey den 16 Theilen was im vorigen bey den Achteln gesagt worden. Dergleichen kleine Exempel können einem Anfänger auch sehr dienlich zur Erlernung des Tactes seyn, weil die rechte Hand immer einerley Bewegung, oder Mensur behält, die linke sich aber ändert.

Durchgehen-
de Noten im
 $\frac{3}{4}$ Viertel Tact
und

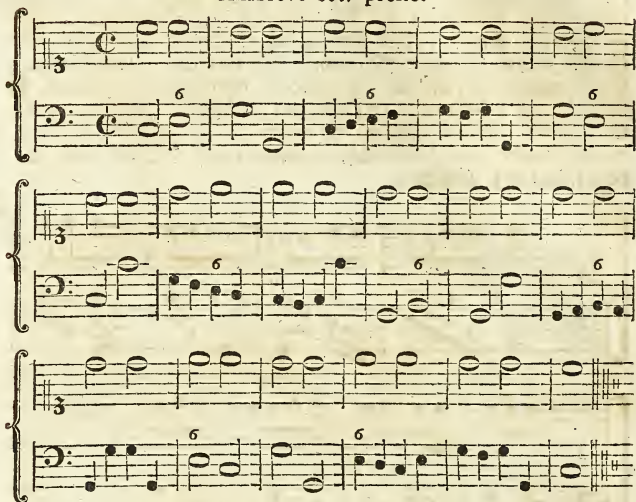
§. 13. Wir wollen unser Exempel noch auf eine andere Art verändern im *allabreve*. und aus Einem Tact zwey machen, da denn aus einem Viertel ein halber Tact und aus einem Achtel ein Sechszehnthel wird, damit wir Gelegenheit haben, noch ein wenig weiter von durchgehenden Noten zu reden.

Wiedeb. Gen. Bass.

Eee

Alla-

Allabreve oder presto.

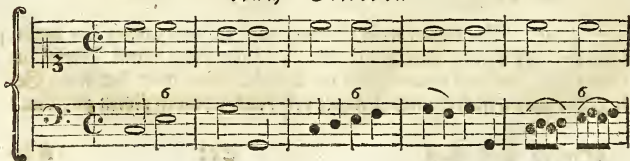


Hier haben wir nun eine ganz andere Schreib-Art, nemlich lauter halbe Tacte und Viertel, und würde es freylich langsam gehen müssen, wenn nicht allabreve oder presto drüber stünde, als wodurch man gezwungen wird es geschwinde zu spielen, wenigstens so geschwinde wie die beyden vorhergegangene, die geschwinden Noten sind hier die Viertel, da denn, wie die Ober-Stimme lehret, das andere und 4te Viertel durchgeht.

§. 14. Weil nun viele durchgehende Noten nur aus einer blossen Variation des Basses bestehen, und es eben daher kömmt, daß oft vier Noten nur Einen Griff haben; so soll uns unser Exempel nun dienen, solches zu zeigen.

Nach Belieben.

Exempel, da
vier Achtel
durchgehen.



The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The exercises are as follows:

- System 1:** Treble staff has a series of quarter notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#). Bass staff has a series of sixteenth-note patterns, each marked with a '6'.
- System 2:** Treble staff has a series of quarter notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#). Bass staff has a series of sixteenth-note patterns, each marked with a '6'.
- System 3:** Treble staff has a series of quarter notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#). Bass staff has a series of sixteenth-note patterns, each marked with a '6'.
- System 4:** Treble staff has a series of quarter notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#). Bass staff has a series of sixteenth-note patterns, each marked with a '6'.
- System 5:** Treble staff has a series of quarter notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#). Bass staff has a series of sixteenth-note patterns, each marked with a '6'.

404 II. Abschn. Cap.V. Von durchgehenden Noten. (§. 15.)

Exempel, da
vier 16theile
durchgehen.

§. 15. Wer 16 Theile sehen will als durchgehende Noten, der kan in diesem Exempel aus zwey wieder (wie §. 12.) nur Einen Tact machen, denn siehet es also aus, und ist alles eben dasselbe, die Schreib-Art ist nur anders.

Nicht zu geschwinde.

The musical score consists of two systems, each with two staves. The top staff of each system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is written in a style where 16 parts are represented as continuous notes across two measures. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff features several measures with a '6' above the notes, indicating a sixteenth-note rhythm. The overall structure is designed to illustrate the concept of continuous notes in a specific musical context.



In diesen beyden Exempeln finden wir nun auch, daß wohl vier Noten nur einen Griff haben und drey Noten durchgehen, dergleichen und noch mehrere Variationen findet man nun oft, wo nur die erste Note als die Haupt-Note angesehen wird. Alle unsere Exempel aber betreffen nur einen Terzian-Gang, nebst einiger Variation derselben, oder da ein Accord gebrochen worden, wie die vier letzten Sechszehnthelle Tact 3, 4, 7, 11, 12, 16 anzeigen, der Bogen oder Quers-Strich saget alsdenn daß die Noten durchgehen sollen. Einem Anfänger wäre am besten geholfen, wenn die Noten, die durchgehen und so viel ihrer durchgehen sollen, immer durch einen Bogen oder Quers-Strich angezeigt würden, so bedürfte er weiter nichts mehr davon zu wissen, als daß er diese Noten im Bass allein müßte machen; weil es aber bald hie bald da an den nöthigen Zeichen fehlet, so muß man doch ein wenig davon wissen, daß man zur Noth ohne Bogen oder Striche die durchgehende Noten erkennen kan.

Durchgehen-
de Noten
müßten durch
einen Bogen
angezeigt
werden.

§. 16. Es gehet Transitus regularis nicht allein in Tertiam, sondern auch wohl in Quartam, Quintam, Sextam, Septimam und Octavam, wie die Exempel zeigen, und zwar so wol herauf als herunter:

Vom Transi-
tu regulari
insonderheit.



Matthesons
Organisten-
Probe.

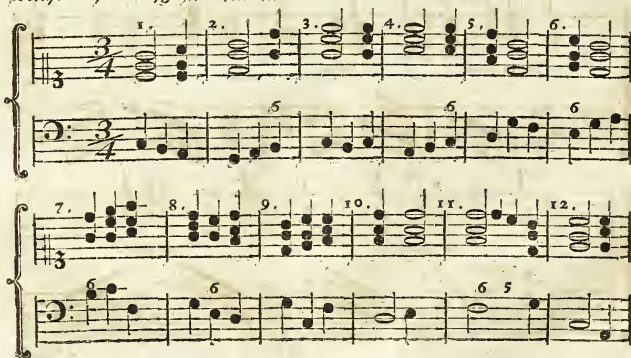
Hier sind die
Zeichen des
Durchgangs
nöthig.

Durchgehen-
de Noten im
Tripel-Tact
überhaupt.

Exempel hier-
über.

Wer mehr von dergleichen durchgehenden Noten wissen will, der findet solche überflüssig in Matthesons Organisten = Probe. Ein Anfänger im Accompaniren hat eben nicht nöthig zu seiner Uebung solche schwere, mit vielen durchgehenden Noten gezierte, Bässe zu erwehlen; ich habe aber dieses doch, weil wir hier mit durchgehenden Noten zu thun haben, anzeigen wollen. So wie ein Accompaniste mit Recht einen richtig beziffer-ten Bass fordern kan, mit eben dem Recht darf er auch fordern, daß die gehörigen Zeichen des Durchgangs dabey notiret seyn müssen, sonderlich wenn der Durchgang in Quartam, Quintam &c. gehet. Denn wenn diß geschieht, so hat man weiter nicht nöthig vieles mehr davon zu sagen. Der beliebte Capellmeister Heinichen hat sich sehr viele Mühe gegeben, die Lehre vom Transitu oder von den durchgehenden Noten weisläufig auszu-führen, wo ein Liebhaber gnug davon findet. Bey Tripel-Tact ist noch kürzlich zu merken, daß wenn der Tact aus lauter Vierteln besteht, alsdenn gemeiniglich das andere Viertel durchgeheth, wie aus den Exempeln des ersten Abschnitts Cap. VIII. §. 12. zu ersehen. Nach Dreyviertel-Tact rich-ten sich alle andere Tripel-Tacte, als $\frac{3}{4}$ da gehet das andere Achtel durch; im $\frac{3}{8}$ Tact gehet das andere und fünfte Viertel durch; im 6 Achtel wieder das andere und fünfte Achtel. Kommen in diesen Tripel-Tacten lauter Ach-tel vor, so sind immer drey und drey Noten zusammen gestrichen; wie in den Stücken, die im $\frac{12}{8}$ stehen, zu ersehen ist.

§. 17. Wir wollen ein klein Exempel aus dem gebräuchlichen $\frac{3}{4}$ Tact hersetzen, und daraus zeigen, welche Noten im Tripel-Tact durchgehen und welche nicht durchgehen können.





Ueberhaupt bemerken wir hier erstlich, daß in den Tripel-Tacten, und zwar in den einfachen Tripel-Tacten (siehe §. 3.) die erste Note eines Tactes, wovon der Tripel seine Benennung empfängt (als in $\frac{3}{2}$ der erste halbe Tact, in $\frac{3}{4}$ das erste Viertel, und in $\frac{3}{8}$ das erste Achtel) virtualiter lang ist, die andere und dritte aber virtualiter (§. 10.) kurz sind, daher denn bald die andere, bald die dritte Note allein, bald beyde zugleich durchgehend. Kommen aber im $\frac{3}{2}$ Tact Viertel, im $\frac{3}{4}$ Achtel, und im $\frac{3}{8}$ (und in allen von $\frac{3}{8}$ herkommenden Tacten, als: $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$) Sechszehnthteile vor, so hat es damit in Ansehung der innern Geltung eben die Bewandniß, wie im ordinairn vier Viertel-Tact (§. 10.). Nun wollen wir die Regeln von den durchgehenden Noten im Tripel-Tact aus unserm Exempel zeigen.

1) Wenn drey solche Noten, davon der Tripel seine Benennung hat, gradatim herunter oder herauf gehen, so gehet die mittlere Note ordentlicher Weise durch, wie hier Tact 1, 2 und 4 zu sehen: eben so gehet es auch, wenn man nach der mittlern Noten gradatim wieder herauf gehet, als im dritten Tact zu sehen. 2) Wenn nach der ersten Note ein Sprung folget (also, daß die Note, worin der Bass springet, nicht schon im vorigen Accord oder Griff enthalten ist), so wird zur mittlern Note der gehörige Griff geschlagen, und die dritte Note gehet durch, wenn nemlich die erste Note des folgenden Tactes nur einen Ton tiefer oder höher gehet, und folglich kein Sprung darnach erfolgt, wie im 5ten und 6ten Tact zu sehen; denn im 5ten Tact folget nach *d* das *g* (welches im Accord zu *d* nicht enthalten ist) welches ein Sprung ist, deswegen hat nun *g* einen aparten Griff, *f* aber gehet durch, weil kein Sprung darauf folget, denn die erste Note des folgenden Tactes ist *e*; weiter im 6ten Tact folget nach *e*, welches die 6 über sich hat, ein Sprung ins *g*, wozu ein reiner Accord kommt, (welcher reine Accord zu *g* aber nicht im Seften-Griff zu *e* enthalten ist), derohalben hat hier *g* seinen aparten Griff, die dritte Note *a* aber gehet durch, weil kein Sprung darauf folget, denn der 7te Tact fängt mit *b* an, welches nur einen Grad höher als *a* ist. 3) Wenn nach der andern Note ein Sprung folget, als hier folget im 7ten Tact nach *b* das *f* (welches *f* wieder im Accord zu *b* nicht enthalten ist) so haben alle drey Noten einen beson-

Innerliche
Quantität der
Noten im
Tripel-Tact.

Regeln, wie
die durchge-
hende Noten
im Tripel-
Tact zu er-
kennen.

2te Regel.

3te Regel.

4te Regel.

besondern Griff, wie im 7ten Tact zu sehen. Die erste Note im Tripel-Tact ist immer in sich lang (hat *quantitatem intrinsecam longam*) und erfordert daher allezeit einen eigenen Griff, man mag *gradatim* oder Sprungs-weise dahin gekommen seyn. Folget nach der dritten Note ein Sprung, wie hier im 8ten Tact nach *d* im folgenden Tact das *g* kömmt, so haben alle drey Noten wieder ihren eigenen Griff, wie im 8ten Tact zu sehen: sehen ferner alle drey Noten im Sprunge, wie der 9te Tact solches zeigt, so hat abermal eine jede Note einen Griff. 4) Wenn vor der dritten Note ein halber Tact (im $\frac{3}{4}$ aber ein Viertel, und im $\frac{3}{2}$ Tact ein ganzer Tact) hergehet, so kan die dritte Note, wenn nemlich kein Sprung darauf folget, durchgehen, wie der 10te Tact zeigt, da ist *d* ein halber Tact und es folget *e* darnach, darauf wieder kein Sprung, sondern *f* folget, derowegen gehet *e* durch, weil aber alsdenn die rechte Hand nur Einen Griff machte, so theilet die rechte Hand lieber das *d* in Viertel und schlägt zu dem halben Tact zweymal denselben Accord an, und *e* gehet durch; Indessen wäre es eben nicht höchstnötig gewesen, es dienet zur Erleichterung des Tactes und die rechte Hand erhält eine ordentliche Bewegung. Folget aber in diesem Fall (da nemlich die erste Note des Tactes einen halben Tact hat) nach der dritten Note ein Sprung, so hat sie ihren eigenen Accord, wie im 11ten Tact zu sehen, da die dritte Note *g* (es sind in diesem Tact eigentlich nur zwey Noten, da aber die erste Note *f* ein halber Tact, so viel als zwey Viertel gilt, so wird hier *g* die dritte Note im Tact genennet) einen Sprung nach sich hat, nemlich die erste Note des 12ten Tactes ist *c*. Stehet aber die dritte Note mitten in Sprüngen, wie hier im 12ten Tact das *A*, so hat sie auch ihren eigenen Accord.

Kurzer Be-
griff des vori-
gen.

§. 18. Das wesentlichste von allen diesem ist, daß bey *gradatim* gehenden Noten die mittelfte durchgeheth, und daß die Note die im Sprunge stehet einen aparten Griff hat, wenn sie denselben nicht schon im vorigen Accord findet. Was nun hier vom $\frac{3}{4}$ Tact gesagt worden, gilt auch vom $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ Tact, wie auch von $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tact. Weil nun aber $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{12}{8}$ oft geschwinde gehen, so gehen alsden oft drey Achtel auf Einen Griff, wenn sie nemlich *gradatim* gehen, oder in solchen Sprüngen, deren Noten sich im ersten Griff schon befinden, als wovon schon im ersten Abschnitt Cap. XII. §. 15. etwas gesagt worden. Wenn also die linke Hand in ihren Achteln oder Sechszehnthetheilen solche Töne nimt, die im Griff der rechten Hand liegen, so sind das lauter durchgehende Noten, man hat alsdenn nur auf die Fundamental-Note zu sehen, um derselben ihren gebührenden Griff zu geben. Ob es nun gleich nicht möglich ist alle Variationen eines Accords, ja nur einzel Gänge, zu bestimmen, weil ein ieder Componist dergleichen immer noch mehr suchet zu erden-

Bei einer
Variation des
Basses ist auf
die Funda-
mental-Note
zu sehen.

erdenken, so will ich doch einige sehr gewöhnliche hierher setzen, welche einen Anfänger zugleich auf die Spur bringen können, einen Bass zu einem Liede zu variiren, oder mit einem lauffenden Bass zu spielen.

1) Variation der Viertel mit Einem Accord zu 4 Sechszehnteile.

2) Variation eines Viertels in vier 16theile.

Wiedeh. Gen. Bass.

8ff

7.

410 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 18.)



2) Variation zweyer Achtel in 16theile.

2) Variation zweyer gradatim gehenden Achtel mit Einem Griff.



II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 18.) 417



3) Variation der Terzien-Sprünge, 4 Sechszehnththeile zu einem Griff.

3) Variation der Terzien-Sprünge.





4) Der Quart-
en Sprünge.

4) Variation der Quart-
en Sprünge, zum Viertel Ein Griff.



5) Variation des Septimen-Ganges, da der Bass eine Quinte fällt und eine Quarte steigt.

5) Variation des Septimen-Ganges.

The musical score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with chords and a bass staff with a descending eighth-note scale. The second system has a treble staff with a descending eighth-note scale and a bass staff with a descending eighth-note scale. The score is numbered 1 through 7 in the bass staff.

414 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 18.)



6) Variation
des Ganges
mit ♯.

6) Variation des Sages ♯. 4 Sechszehnteile zu Einem Griff.





Man hätte dergleichen Veränderungen noch viel mehr hersetzen können, allein wir lassen es dabei. Geschwinde Achtel werden eben wie ordinaire 16 Theile tractiret.

§. 19. Es ist wahr, heut zu Tage hält man nicht viel mehr von solchen Bässen, worin viel 16 Theile vorkommen, sie sind gleichsam nicht mehr Mode, vor wenigen Jahren wurden dergleichen Bässe mehr gesetzt, doch muß keiner denken, er bedürfe deswegen seine linke Hand in geschwinden Gängen und Passagen nicht zu üben, ach nein; ehe man sich oft versiehet, trifft man Sechszehn-Theile an: deswegen kan man diese Exempel auch zur Uebung der linken Hand brauchen und sich prüfen, wie weit man in der Fingersetzung gekommen. Kurz, man findet hier eine Menge durchgehender 16 Theile, die rechte Hand geht immer in Viertel, wie ich deswegen zu Anfang einer jeden Art die Fundamental-Noten mit ihren Griffen ausgesetzt habe. Wir finden hier auch verschiedene Variationen vom Gange, wo die Septime und wo 2 viel nach einander vorkommen. Die heutige galante Art zu componiren bedient sich solcher Gänge wenig oder gar nicht: der berühmte Bach hat dergleichen Gänge in seinen Probe-Stücken nicht angebracht; Mattheson aber hat in den Probe-Stücken seiner Organisten-Probe sich ihrer oft bedient. Wir wollen sie auch nicht verwerfen, sondern sie vielmehr zur Uebung anrathen, damit man zur rechten Zeit sich ihrer wissen zu bedienen. Weiter.

§. 20. Wir müssen aus diesem allen nun nicht den Schluß machen, Es haben daß vier Sechszehn-Theile immer nur Einen Griff haben; nein, wir wollen aber 4 Sechszehn-Theile derowegen auch noch in wenigen kurzen Exempeln anzeigen, in welchen Fällen zwey Griffe zu 4 Sechszehn-Theile gehören. Es versteht sich von selbst, wenn das dritte 16 Theil eine a parte Ziffer hat, so kan es nicht durchgehen: und wenn unsere gegebene Exempel des vorigen Sphi auch andere Ziffern hätten, als wir ihnen gegeben; so passeten die Variationen nicht und die vier 16 Theile könnten alsdenn auch nicht durchgehen: denn bey allen Variationen muß die Fundament-Note mit ihrer Ziffer wohl in acht genommen werden, oder man verdirbt es.

Varia-

416 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 20. 21.)

Exempel, da 4
16theile zwey
Griffe haben.

Variation der Achtel, mit zwey Accorden zu 4 Sechszehn-Theilen.

Hätte hier im ersten Exempel *f* eine 6 über sich, so könnten die vier 16 Theile durchgehen: weil es hier aber einen reinen Accord hat, so muß zu *d* wieder ein Griff angeschlagen werden, weil im Accord zu *f* das *d* nicht mit enthalten ist. Hiernach lassen sich die andern Exempel leicht einsehen.

Vom Transi-
tu irregulari,
oder von den
Wechsel-Not-
ten.

§. 21. Bisher haben wir nun vom Transitu regulari, der auch am meisten vorfällt, geredet; nun ist es Zeit, auch ein wenig vom Transitu irregulari (vide §. 11.) zu handeln. Hier erscheinen nun die Wechsel-Noten (cambiate), da die rechte Hand, nicht zu der Note, die eine Ziffer

II. Abschn. Cap.V. Von durchgehenden Noten. (§. 21.) 417

Ziffer über sich hat, sondern zu der, die vor derselben hergeheth, anschläget, und den Griff oder die Ziffer anticipiret; daher es denn kömmt, daß der Griff zu der virtualiter langen Note dissoniret und beym Eintritt der in sich kurzen Note erst consoniret. Wir haben hievon im ersten Abschnitt schon gezeigt, wie der lange Vorschlag, der ordentlich ausgeschrieven stehet, die Ursache und der Grund davon ist. Man kan diesen Transitus irregularum am besten kennen, wenn die letzte kurze Note eine Ziffer über sich hat, oder wenn nach derselben ein Sprung erfolgt. Weil nun der Transitus irregularis auch öfters angebracht wird, nicht nur zur Ausfüllung eines Terzian-Ganges, sondern auch wenn viele Noten durchgehen, wie wir §. 6. Exempel vom Transitu regulari gegeben; deswegen wollen wir eben dergleichen auch vom Transitu irregulari geben, daraus man denn diesen Durchgang am besten wird erkennen lernen.

Arten des
Transitus
regularis.

The musical notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'Wiedeb. Gen. Bass' and the second 'Gag'. Both systems show a sequence of chords and single notes, with some notes marked with asterisks (*). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures (3/4, 6/8), and accidentals. The first system has a treble staff with a 3/4 time signature and a bass staff with a 6/8 time signature. The second system has a treble staff with a 3/4 time signature and a bass staff with a 6/8 time signature. The notation is written in a style typical of 18th-century musical manuscripts.

Wiedeb. Gen. Bass.

Gag

Hier:

Hiedurch blei-
bet die rechte
Hand in ihrer
Egalität.

Hieraus ſehen wir, daß die rechte Hand beym Accompagnement die Egalität bewahret, welche verlohren würde, wenn ſie zum erſten und vier-
ten Sechszehntheile den Griff anſchlagen wolte, noch vielmehr aber, wenn
ſie im $\frac{6}{8}$ Tact zum erſten und ſechſten Sechszehn- Theil den Griff nehmen
würde. Ueberhaupt hält man die rechte Hand gerne in einer egalen Men-
ſur, daß ſie, wie wir nun bald ſehen werden, weder kleine Pauſen, Punkte
oder Rückungen, die etwa im Baß vorkommen, achtet, ſondern ihren ega-
len Schlag in Viertel oder Achtel faſt durchgehends behält. Will aber
die Bezifferung ſchlechterdings in der rechten Hand Sechszehn- Theile ha-
ben, ſo muß ſie ſich freylich darnach richten.

Weitere Ab-
handlung der
durchgehen-
den Noten zur
Übung.

§. 22. Zur Repetition deſſen, was biſhero von den durchgehenden
geſagt worden, und zugleich zur Übung des regulairen und irregulairen
Durchgangs, will einem Liebhaber einige kleine Exempel herſetzen; dabey
wir denn Gelegenheit nehmen werden, noch ein und anderes zu erinnern.
Und da ich die kleinen Exempel, welche der beſobte Capellmeiſter Zeini-
ſchen in ſeinem Werke vom General-Baß gegeben hat, zu Erreichung mei-
nes Zweckes ſehr dienlich finde, ſo will ich einige abborgen und dem Lieb-
haber mittheilen, jedoch mit einer kleinen Veränderung.

N. 1. Exempel von durchgehenden Achteln.

Exempel von
durchgehen-
den Achteln.



Anmerkun-
gen.

Dieſes Exempel zeigt nun Tranſitum regularem, es gehet nemlich das
in ſich kurze Achtel durch: im Fall aber eine Signatur darüber ſtehet, wie
Tact 3 über *d* und Tact 4 über *f*, ſo gehöret ein aparter Griff, hier der
Sexten- und Sextquinten-Griff, dazu. Im zweyten Tact findet ſich über

Von der No-
te und ihrer
Reſolution.

a eine Diſſonans, nemlich die None, dazu die 3 und 8 gehöret: ſie muß im-
mer

mer vorher liegen, wie sie denn hier auch im Griff zu *e*, als wogu *b* die Quinte ist, woraus die None zu *a* wird, vorher lieget: sie lag im Alt vorher, und bleibet auch im Alt, und resolviret auch darin im Accord zu *f*. Es darf also der Ton, welcher eine Dissonans über sich hat, nicht bis zur Resolution immer nothwendig liegen bleiben; nein, die Resolution geschieht hier doch richtig, ob gleich der Bass nicht auf *a* stehen bleibet, sondern nach *f* herunter gehet und einen reinen Accord hat, in welchem Accord zu *f* denn die Resolution der None zu *a*, nemlich *b*, unter sich in *a* richtig resolviret. Es heist: die None muß sich in der Octave resolviren; das ist: der folgende Ton muß herunter gehen. Hier ist die None zu *a* das *b*: aus *b*, als der None, muß nun *a* werden; diß ist nothwendig: aber (wie gesagt, es ist nicht nothwendig, daß der Bass stehen bleibet, er kan einen andern Ton und Griff nehmen, wenn nur die Resolution der None (diß gilt auch von den andern Dissonanzen) in *a* geschieht, so machts nichts, ob dieses *a*, als worin die None resolviren muß, zum folgenden Griff eine Terzie (wie hier das *a* im Griff zu *f* die Terzie ist) oder Sexte ist, es muß aber die Resolution in der rechten Stimme unverändert bey aller Aenderung *g* des Basses geschehen; wie wir hernach weiter sehen werden. Diese None über *a* hat auch verursacht, daß zu *f* wieder ein Griff hat müssen angeschlagen werden, damit die Resolution der None nicht zu lange möchte aufgehalten werden. Denn ob zwar die Resolution einer Dissonanz oft lange darf aufgehalten werden, so geschieht sie doch so bald, als eine hiezu dienliche Bass-Note sich einstellt. Bey *d* hätte nun auch zwar die Resolution der None zu *a* kommen können, indem *a* im Accord zu *d* ist, allein alsdenn hätte entweder ein Bogen über die 4 Achtel *a g f e* stehen müssen, oder eine Ziffer über *f*.

Im dritten Tact hat *g* eine 4, welche sich bey dem folgenden *g*, nachdem *a* vorhero durchgegangen, in die 3 resolviret. Sonsten merke man sich hier die Lage der rechten Hand, und sehe wie im 3ten und 4ten Tact *Morus contrarius* ist observiret worden. Bey einer langsamen Mensur darf man zu der durchgehenden Note den vorigen Accord wohl wieder aufs neue anschlagen, doch muß man keine Gewohnheit daraus machen. In diesem Fall bekäme die rechte Hand auch mehrentheils Achtel. Um aber den Uebellaut der Secunde etwas zu vermeiden, in so ferne nicht der Griff $\frac{3}{2}$ heraus kömmt, so nimt man viel lieber zur durchgehenden Note die Terzie, und läßt dabey die Töne, welche im vorigen Griff gewesen, repetiren. Dieses wird deutlich werden, wenn wir unser Exempel ein wenig verlängert vorstellen. Es ist entweder die unterste oder oberste Stimme der rechten Hand, welche mit dem Bass in Terzien fortgeheth, wie aus folgendem Exempel (welches ein Anfänger vorerst überschlagen kan) erhellet.

Wie hier die rechte Hand bey jedem Achtel einen Griff machen könnte, doch mit einiger Veränderung des vorigen Griffes.

The musical score consists of three systems, each with a treble and a bass staff. The treble staff contains chords and single notes. The bass staff contains single notes and chords, with various time signatures (3, 6/4, 9/4, 7/4, 6/4, 3/4) written below. Fingering numbers (1-6) are placed above or below notes. The music is in G major (one sharp).

Was die Ziffern unter den Noten hier bedeuten.

Die Ziffern, welche hier unter den Baß-Noten stehen, zeigen an, was die durchgehende Noten eigentlich für eine Ziffer über sich bekommen würde, wenn der vorhergegangene Griff, mit einer kleinen Veränderung der Terzie, durch Signaturen sollte angezeigt werden. Wir merken uns hier sonderlich 3, $\frac{7}{4}$ und $\frac{9}{4}$, als welche Griffe gar oft den durchgehenden Noten zu theil fallen. Daraus kan man nun lernen, was das heiſſe, daß die 7, wenn sie im Durchgange vorfällt, keiner Resolution bedarf, und daß sich die 4 alsdenn wohl dazu gekellet. Ferner, daß auf $\frac{9}{4}$ wohl ein reiner Accord kommen kan, da sonst gemeinlich eine Sexte darauf folget. Wir gehen weiter.

§. 23. Da wir denn hersehen:

N. 2. Exempel, wo in sich kurze Achtel einen aparten Griff haben:

In sich kurze
Achtel mit ei-
nem Griff,
wenn sie gra-
datim gehen,
und



Hier haben wir nun, daß nach 4 oder 2 gradatim gehenden Achteln ein Sprung erfolgt, dahero denn die virtualiter kurze Note ihren eigenen Griff hat, als welches wohl zu merken ist. Wenn solche virtualiter kurze Noten in lauter Sprüngen stehen, so haben sie bey langsamen Tact auch ihren aparten Griff, als:

Wenn sie in
Sprüngen ste-
hen.

N. 3. Exempel, da jedes Achtel einen Griff hat.

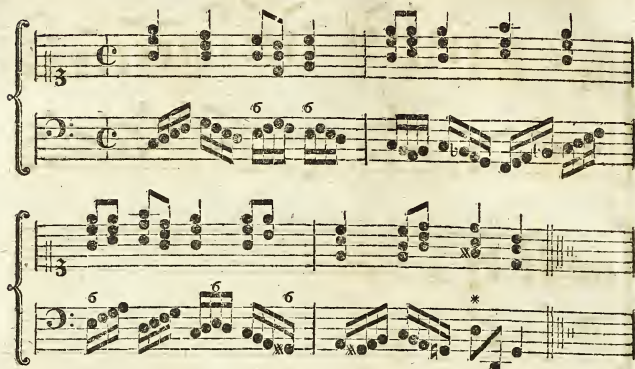


§. 24. Nun wollen wir zu den Sechszehn-Theilen gehen, als wel-ches gemeinlich geschwinde Noten sind; dahero man auch hier am meisten durchgehende Noten hat, wie die Exempel zeigen werden.

Von durchge-
henden und
nicht durchge-
henden Sechz-
ehentheilen.

422 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 24. 25.)

N. 4. Exempel von vier gradatim gehenden 16-Theilen.



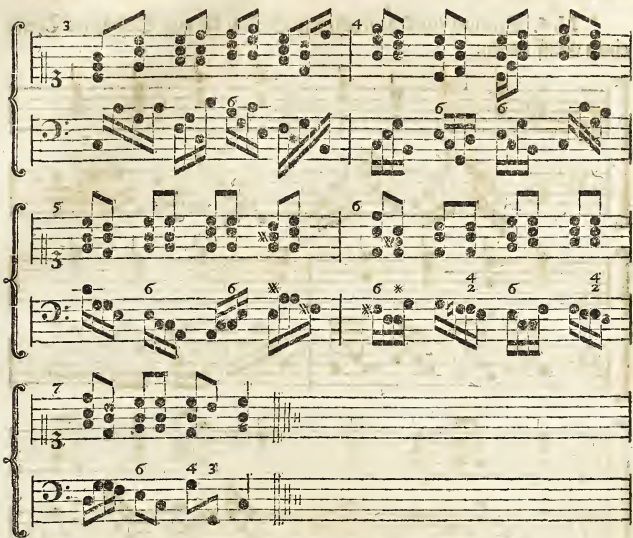
Erläuterung. Hieraus erhellet nun, daß wenn vier 16-Theile gerade auf- oder absteigen, und kein Sprung darnach folget; alsdenn alle 4 nur Einen Accord haben, wie im ersten und zweyten Tact: folget aber nach solchen 4 gradatim gehenden 16-Theilen ein Sprung, wie im 3ten und 4ten Tact zu sehen, so gehören zwey Griffe dazu, und ist alsdenn Transitus irregularis da, ohne Ziffer oder mit einer Ziffer über das letzte 16-Theil, als hier im dritten Tact. Schlägt von den vier 16-Theilen das vierte wieder zurück, so haben zwey und zwey einen Accord, wie im ersten und zweyten Tact zu sehen: wenn aber alsdenn der Griff zum dritten 16-Theile im vorigen Accord schon steckt, wie hier im dritten Tact, so kan der Griff liegen bleiben.

§. 25. Nun folget

N. 5. Exempel, wo zwey Accorde zu vier 16-Theile gehören.

Fälle, wo nur
Ein 16theil
durchgeht.





Weil hier das dritte Sechszehn-Theil seinen Griff im vorigen Accord nicht findet, so müssen in den vier ersten Tacten zwey Griffe zu vier 16-Theile kommen: im 5ten, 6ten und 7ten Tact, steckt das vierte 16-Theil auch nicht einmal im Griff, der zum dritten Sechszehn-Theile geschlagen worden, sondern das vierte 16-Theil, wie auch das andere 16 Theil schlägt die folgende Note anticipando voran, woran sich aber die rechte Hand nicht kehret, sondern dem Bass die Lust läßt. In geschwinde Zeit-Maasse agiret die rechte Hand nicht gerne in 16-Theilen, in einer langsamen mässigen Zeit-Maasse liesse es sich noch thun: diß ist also eine Ausnahme wider die Regel §. 20. daß man bey Variation des Basses den Griff der Fundament-Note nicht vergessen mußte.

§. 26. Gegenwärtiges Exempel aber bestätigt unsere Regel wieder, da der Bass ein Harpeggio macht, oder den ganzen Griff nach einander hören läßt, oder sonst Variationen aus dem Griff machet, da denn vier 16-Theile zu Einem Griff gehören.

424 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 26.)

N. 6. Exempel eines gebrochenen Basses, da vier Sechszehn-Theile einen Griff haben.

The musical score consists of eight systems, each containing two staves. The top staff of each system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music is written in a style typical of 18th-century pedagogical texts, featuring many beamed sixteenth notes and slurs. The bass line is characterized by frequent slurs and ties, indicating a continuous sequence of notes. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-6). The overall structure suggests a complex exercise in bass line movement, specifically designed to illustrate the concept of a 'broken bass' where multiple parts share a single fret.

In den letzten anderthalb Tacten habe angeführet, wie man eine in sich lange Note wohl durch Terzien begleitet.

§. 27. Man findet oft statt des ersten Sechzehn-Theils eine 16-Theil Pause; diese observiret nun die rechte Hand nicht, sondern schlägt zu dieser kurzen Pause gleich den Griff zur folgenden Note. Ein Anfänger, der zu dem Vorschlagen der rechten Hand noch nicht gewöhnet ist, hat sich sonderlich darin zu üben: er hat den Nutzen davon, daß er viel leichter im Tact bleiben kan, denn der egale Anschlag der rechten Hand unterstützt ihn.

Von durchgehenden Noten, wenn der Bass nach einer kurzen Pause gradatim gehet, und

N. 7. Exempel darin kurze Pausen vorkommen, und da der Bass gradatim gehet.



Im 1ten und 2ten Tact finden wir, daß nach dem vierten 16-Theile ein Sprung erfolget, welches ein Zeichen des Transitus irregularis ist; daher denn die rechte Hand den Griff des vierten 16 Theils schon zum dritten 16 Theil anschläget, wovon schon hinklänglicher Unterricht §. 21. ertheilet worden. Mannichmal stehet auch eine kleine Pause vor drey 16-Theile, welche in Sprüngen gehen; ist nun der Sprung im vorigen Griff enthalten, so schlage ich zu der 16-Theil-Pause den Griff zur folgenden Note an, und lasse die drey 16-Theile durchgehen; wo aber nicht, so schlägt die rechte Hand zum andern Sechzehn-Theile den gehörigen Griff. Wie aus folgendem Exempel zu sehen, da im ersten und zweyten Tact die rechte Hand immer in Achteln gehen muß, im dritten Tact aber ist dieses nicht nöthig, weil der Sprung der Bass-Noten sich schon im Griff befindet; der vierte und fünfte Tact enthält beyderley. Wer diese beyde Exempel übet, der wird bald sich gewöhnen, den Griff zur Pause anzuschlagen, deann es ist leicht.

wenn er in Sprüngen gehet.

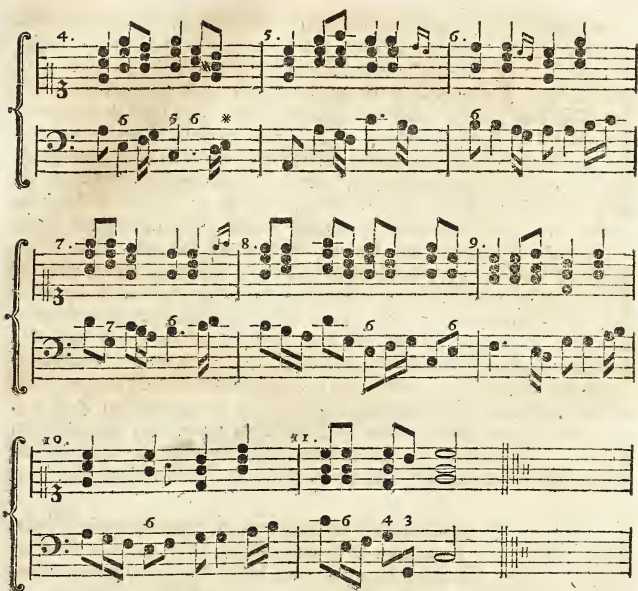
426 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 27. 28.)

N. 8. Exempel mit kurzen Pausen, da der Baß per saltus gehet.

Exempel, da
im Baß Rü-
ckungen oder
Puncte sind.

§. 28. Ja wenn der Baß Rückungen hat, oder durch einen Punct um die Hälfte verlängert wird, so bleibet die rechte Hand doch bey einer egalen Mensur, wie folgendes Exempel zeigt.

N. 9. Exempel mit Rückungen und Puncten im Baß.



In diesem Exempel sehen wir, wie die rechte Hand in ganz egafer Bewegung einhergehet: nemlich in Viertel oder Achtel. Wer das, was schon von den durchgehenden Noten, und zwar sowohl vom Transitu regulari, als irregulari, ist gesagt worden, wohl verstanden und behalten hat, der wird nun schon so viel ludicium oder Einsicht erlangt haben, einzusehen, warum die rechte Hand im 4ten, 5ten, 7ten, 8ten, 9ten und 11ten Tact nicht in lauter Viertel hat einhergehen können, sondern zuweilen Achtel hat haben müssen. Ja der ganze 8te Tact hat lauter Achtel in der rechten Hand erfordert, welches zu erklären nicht mehr nöthig achte, es kan einem aufmerksamen Leser nicht mehr dunkel seyn: bloß beym letzten e wäre es nicht nöthig gewesen, es müste hier aber die Octave im Certen-Griff zu e wegen des folgenden Griffs zu f verlassen werden. Wer dieses Exempel mit Bedacht übersieht und betrachtet, der wird Transitem regularem in den drey

ersten Tacten, und den irregularem oder die Wechsel-Noten im 4ten, 5ten, 6ten und 7ten Tact finden. Kurz: zwey gerade auf- oder unterwärts gehende 16 Theile passiren ordentlicher Weise nach einem Viertel, Achtel oder Achtel-Puncte frey aus, NB. wenn kein Sprung darauf erfolgt, wie hier Tact 1, 2, 3, 6, 7, 8 und 9 zu ersehen; folget aber nach dem zweyten 16 Theil ein Sprung, wie hier Tact 4, 5, 8 und 9, so ist es ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird alsdenn zum ersten 16 Theile der Griff des letzten 16 Theils angeschlagen. An den Rückungen des Basses, wenn nach einem Achtel, das in sich virtualiter lang ist, ein Viertel folget, kehret sich die rechte Hand nicht, sie theilet solches Viertel und siehet es als 2 Achtel an, davon das erste kurz und das andere lang ist. Wir haben hier Tact 1 und 4 auch einen bezifferten Punct, welches hier statt eines in sich langen Achtels anzusehen, daher denn die rechte Hand auch den gehörigen Griff dazu wieder anschläget: wenn also die Bezifferung nicht platerdings ein anders fordert, so beobachtet die rechte Hand beständig quantitatem intrinsecam der Noten (vide §. 10.) und machet den Griff zu der in sich langen Note, es mag nun an deren statt ein Punct oder eine kleine Pause stehen. Die kleine Sechszehn-Theile, welche wir hier Tact 2, 3, 5, 6 und 7 finden, dürfen einen Anfänger nicht verwirren: sie gehen ihn nicht an, ein anderer aber findet hier eine Erinnerung, die durchgehende Noten Terzien-weise zu begleiten (vide §. 22. am Ende das Exempel).

Bezifferter
Punct.

Vom Durch-
gang bey
Triolen

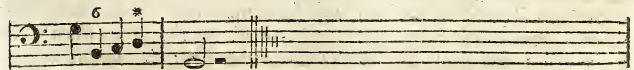
§. 29. Voriges Exempel hat nun gezeigt, wie 2 Sechszehn-Theile, wenn nemlich nach dem letzten ein Sprung folget, einen aparten Griff erfordern; dabey wir anmerken, daß eben dieses Accompagnement bey Triolen (das ist, wenn statt ein Achtel mit zwey Sechszehn-Theile, als welche ein Viertel ausmachen, drey Achtel in einer Figur stehen im egalen Tact, und eine kleine 3 oder Bogen über sich haben, anzuzeigen, daß ihre Währung nur ein Viertel ausmachen soll), wie auch wenn im Tripel-Tact, als: $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{12}{8}$, drey Achtel in einer Figur, oder zusammen gestrichen stehen, es muß aber alsdenn die Zeit-Maasse oder der Tact nicht zu geschwinde seyn; denn bey einer geschwinden Zeit-Maasse gehen solche drey Noten (es mögen nun 3 Achtel oder 1 Achtel mit 2 Sechszehn-Theilen seyn) selbst auch wenn nach der dritten Note ein Sprung folget, frey durch, so wohl ascendendo als descendendo, das ist, sowohl im Herauf- als Heruntergehen, wie folgendes Exempel zeigt, welches wir erstlich im egalen Tact unter dem Titul Presto und hernach im 12 Achtel-Tact hinsetzen wollen.

bey geschwin-
der Zeitmaas-
se, wann auf
Ein Achtel 2
Sechszehen-
theile folgen.

N. 10. Presto.



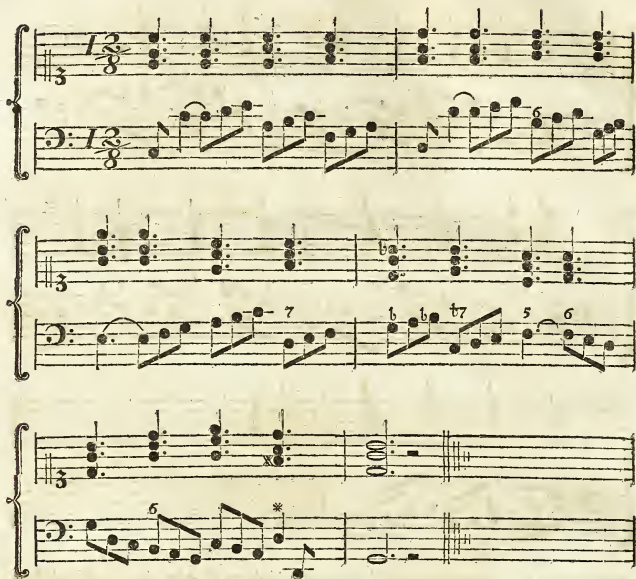
Hier gehen die 2 Sechszehn-Theile durch, indem sie bey einer geschwinden
Mentur nichts anders als eine Variation folgender Grund-Noten sind.



Stehet nun die Variation in $\frac{12}{8}$ Tact, so hat es eben das Accompagne- oder im
ment und würde alsdenn so aussehen: Triplet-Tact.

430 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 29.)

N. II. Geschwind.

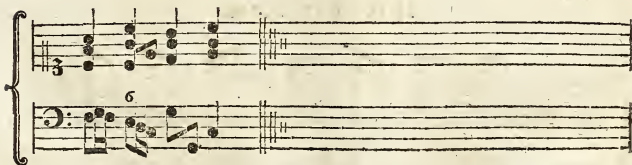


Auf die Zeit-Maasse ist bey der rechten Hand so ähnlich ist. Man kan also den ganzen Tact leicht in $\frac{12}{8}$, und wiederum $\frac{12}{8}$ leicht in ganzen Tact verwandeln (vide Cap. IV. §. 12. und Cap. V. §. 12. 13.). Es kommt in diesem Fall also viel darauf an, ob ein Stück geschwind oder langsam gehen muß. Eben so macht man auch einen Unterschied zwischen einer langsamen oder geschwinden Zeit-Maasse, wenn nach einem Achtel das erste Sechszehn-Theil einen Ton höher oder tieffer gehet, das andere Sechszehn-Theil aber wieder in den vorigen Ton zurück tritt: denn alsdenn wird bey einer langsamen Zeit-Maasse zum ersten 16-Theile ein neuer Griff gemacht, bey geschwinder Mensur aber haben alle drey Noten nur Einen Griff, als:

N.12. Larghetto.

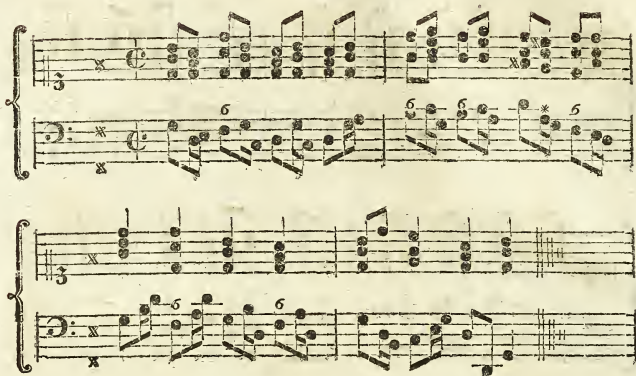


N.13. Allegro.



432 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 29. 30.)

N. 14. Moderato.



Im letzten Exempel haben wir nun, daß zwischen einem Achtel und den zwey darauf folgenden 16-Theilen ein Sprung vorfällt, und zwar entweder nach dem Achtel oder nach dem ersten 16-Theile. In beyden Fällen nun muß zu dem ersten 16-Theil ein aparter Griff angeschlagen werden, wie aus den beyden ersten Tacten unsers Exempels zu sehen: wenn aber diese beyde 16-Theile schon im Griff des vorigen Achtels enthalten sind, so gehen die beyden 16-Theile frey durch, wie die beyden letzten Tacte dieses Exempels zeigen.

Von punctir-
ten Noten,
wenn sie nicht
durchgehen,

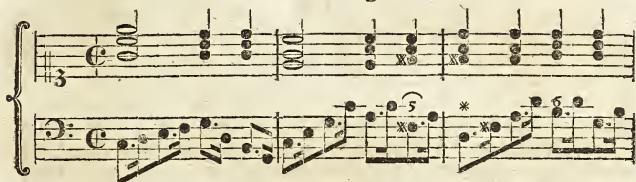
§. 30. Nun wollen wir noch schließlicß ein paar Exempel mit punctirten Noten, und zwar in langsamer und geschwinder Zeit-Maasse hersehen.

N. 15. Larghetto.





N. 16. Allegro.



und wenn sie
durchgehen.



§. 31. Diese 16 kleine Exempel werden einem Anfänger nun hinlänglich gezeigt haben, was es mit den durchgehenden Noten für eine Bewandniß habe, wie leicht man darin fehlen kan, und wie nützlich und vortheilhaft es ist, wenn solche durchgehende Noten durch einen Bogen oder Quer-Strich angedeutet werden; wie mannigmal aber wird einem nur bloß die Violoncello-Stimme vorgelegt, wo etwa hie oder da nur eine 6 oder andere Ziffer stehet, und wo die Bogen zuweilen nur dem Violoncello.

Wie deb. Gen. Bass.

Zi

cello.

cello-Spieler zur Nachricht, nicht aber zur Anzeigung durchgehender Noten dienen? Wer nun selbst ein wenig von durchgehenden Noten und deren Beschaffenheit versteht, der kan sich helfen; darum wenn auch ein oder anders von diesen Exempeln, als N. 5. 6. 9. 10. und 11. einem Anfänger wegen der vielen darin vorkommenden Sprüngen und 16 Theilen etwas zu schwer zur Uebung vorkommen möchte, der betrachte sie nur und lerne die durchgehende Noten daraus erkennen; ja selbst bey den leichtern Exempeln, als N. 1. 2. 3. 4. 7. 8. 12. 13. 14. 15. und 16. muß man nicht mit dem blossen Spielen solcher Exempel zufrieden seyn, sondern, weil sie wegen der durchgehenden und nicht durchgehenden Noten sind gegeben worden, so muß einer auch suchen diese Exempel so zu betrachten, daß sie ihm beförderlich seyn auch in andern Bässen, die ihm etwa vorkommen, die durchgehende Noten von denen, die nicht durchgehen sollen, zu unterscheiden, als wozu ihm die gegebene kleine Exempel sehr dienlich seyn werden. Wer diese Exempel hernach ohne Griffe, nur den blossen Baß davon, wolte abschreiben und sie darnach spielen, der thäte sehr wohl, und wer sich meines Clavier-Spielers bey der Information anderer bedienen wolte, der könnte dem Discipel erstlich die Exempel aus dem gedruckten Buche spielen lassen, hernach aber müste man ihm den blossen Baß abschreiben und die Exempel darnach spielen und üben lassen. Ein Anfänger wird nach und nach immer bessern Gebrauch von diesem Capitel machen lernen, daher ich denn auch in allen folgenden Exempeln die durchgehende Noten durch einen Bogen oder Quer-Strich werde anzeigen. Indessen wird es keinem einen Schaden thun, wenn er sich bemühet die Lehre von den durchgehenden Noten recht zu fassen und einzusehen, sondern er wird vielmehr grossen Nutzen davon haben, nicht nur daß er einen Baß wird variiren lernen, sondern auch daß er einen Baß aus der obern Haupt-Stimme wird bejßern lernen; denn es dürfen nicht alle Manieren und Auszierungen der Melodie, noch die Rückungen (da die Harmonie entweder vorausgenommen oder aufgehalten wird) noch die durchgehende Noten der Haupt-Stimme vom Accompagniren mit gemacht werden, welches wohl zu merken, denn bey dem allen behält der Accompagnist sein natürlich Accompagnement; weil mancher vielleicht noch nicht recht einsehen möchte, was man durch Rückungen meynet, so mag noch ein wenig hievon folgen.

Guter Rath,
diese Exempel
mit Nutzen zu
gebrauchen.

Wie die Be-
zifferung nach
der obern
Stimme zu
machen.

Von den Rück-
kungen im
Diskant, wie
sie

§. 32. Rückungen haben den Namen vom Fortrücken, Weiter-schreiten. Diese Rückungen können nun so wohl gradatim als in Sprüngen vorfallen: sie kommen bald in der Haupt-Stimme, welche die Melodie führet, bald im Baß selbst vor. Ueberhaupt wird hiedurch die Harmonie (wenn solche Rückungen in der Melodie sind) zu der folgenden Baß-Note entweder aufgehalten (das heißt nun retardatio, wenn die

Melo-

II. Abschn. Cap.V. Von durchgehenden Noten. (§. 32.) 435

Melodie ihren vorhergehabten Ton bey Fortschreitung des Basses noch behält): oder vorausgenommen (welches anticipatio heisset, indem die Melodie, gegen den Bass gerechnet, zu früh eintritt). Beyderley erhellet aus folgendem Exempel, da die Rückungen in der Discant-Stimme sind.

per retardationem, oder

The first system shows a melody in treble clef and bass in bass clef, both in 3/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the bass consists of quarter and eighth notes. The second system shows the continuation of the melody and bass, with the melody ending on a whole note and the bass ending on a half note. The third system shows the melody and bass ending on whole notes.

Hieraus siehet man nun, wie im Discant die Harmonie aufgehalten wird: denn da zum *d* gleich *f* kommen sollte, so behält der Discant sein gehaltenes noch zu *d*; und kommt also immer gegen den Bass um ein Achtel zu spät: das ist nun eine Rückung oder Fortschreitung, da der Discant zaudert und die Harmonie aufhält. Nimt aber der Discant die Harmonie voraus, so siehet der Discant also aus:

per anticipationem, oder

The first system shows a melody in treble clef and bass in bass clef, both in 3/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the bass consists of quarter and eighth notes. The second system shows the continuation of the melody and bass, with the melody ending on a whole note and the bass ending on a half note. The third system shows the melody and bass ending on whole notes.

436 II. Abschn. Cap. V. Von durchgehenden Noten. (§. 32.)

Von Rückun- Es findet sich auch wohl eine Folge von Rückungen im Bass, da der Bass
gen im Bass. gegen den Discant oder die Haupt-Stimme zu sehr eilet, als:



Bei solchen Rückungen nun, sie mögen im Bass oder Discant seyn, schlä-
get der Accompanist seine Griffe in Vierteln an, vornemlich bey geschwin-
der Mensur, dadurch kan man, sonderlich wenn die Rückungen im Bass
liegen, am besten im Tact bleiben, und die rechte Hand bleibt in ihrer Ega-
lité. Wäre aber die Mensur langsam, so bekäme die rechte Hand Ach-
tel-Schläge und verursachten die Rückungen alsdenn allerley Ziffern, als:

In langsamer
Zeit Maasse
werden die
Rückungen
durch Ziffern
angedeutet.



Weiter dürfen wir uns hiebey nicht aufhalten, in andern musicalischen Bü-
chern suche man ein mehreres davon.

CAP V T VI. Von den Dissonanzen.

§. 1. Es ist im ersten Abschnitt schon das nöthigste von den Dissonanzen überhaupt, woher sie entstehen, wie sie präpariret und resolviret werden, und was sie vor Neben-Ziffern haben, deutlich und weitläufigt angezeigt worden, also, daß ein Lehrbegieriger nun schon einiger maassen damit wird wissen umzugehen, und wenigstens nicht mehr vor einen Choral wird dürfen bange seyn, wenn sich auch hie und da eine 7, 4, 9 oder 2 darin finden sollte. Weil wir aber anieho mit dem Accompagnement zu thun haben, wo man die Lage der rechten Hand selbst regelmässig muß einrichten: so forderts hier im Anfang ein wenig mehr Nachdenken und Vorsichtigkeit in Ansehung der rechten Hand, damit man lerne gewisse Tritte thun, keine verbotene Quinten und Octaven, grosse Sprünge oder ungeschickte Gänge mache, eine jede Dissonanz, die vorher gelegen, in ihrer Stimme, worin sie gelegen, liegen lasse und auch darin resolvire. Wer dieses alles beobachtet, der findet hieran den sichersten Begreifer für die rechte Hand.

Auf die Fortschreitung der rechten Hand ist bey den Dissonanzen am meisten Acht zu haben.

§. 2. Weil wir nun im ersten Abschnitt hie und da einige kleine Exempel gegeben haben, mit darüber gesetzten Griffen, so wollen wir, ehe wir weiter zu der Lehre von den Dissonanzen gehen, diesen kleinen Exempeln eine Melodie für die Violin oder Traversiere geben, da man sich denn üben kan, solche zu accompagniren. Man darf nur hiebey den ersten Abschnitt wieder nachschlagen, wenn einem noch etwas fremdes, sonderlich in Ansehung der Lage der rechten Hand, darin sollte auffossen. Cap. IX. § 15. findet sich ein klein Sexten-Exempel von der leichtesten Art; dazu mag nun folgende Melodie mit der Violin oder einem andern Instrumente gespielt werden: der Accompagniste findet Cap. IX. §. 15. die beste Lage der Hand, wo nemlich mit der Terzie angefangen wird, §. 16. und 17. ist nur zur Uebung in den drey Haupt-Accorden, er spielt es nach §. 15. aber vor allen nach dem Tact, sonst wird es nicht gut harmoniren. Es gehöret zwar die Sexte nicht mit zu den Dissonanzen, wir haben aber dieses Exempel mit der Sexte nicht überschlagen wollen.

ersten Abschnitts, mit einer Violin zur Uebung.

438 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (S. 2.)

N. 1. Munter.

Leichtes Sep-
ten-Exempel.

N. 2. Mäßig.

Klein Quar-
ten-Exempel.

Das letztere Exempel N. 2. hat den Quartens-Griff und stehet Cap. XI. § 8. im ersten Abschnitt, man kan hier wieder mit der Terzie anfangen. §. 11. ist statt 43 der Griff $\frac{2}{3}$ genommen, da denn der Bass nicht geändert worden, deswegen kan das Exempel §. 11. zu eben dieser Melodie genommen werden. In eben diesem Spho befinden sich noch ein paar Exempel nemlich aus *c dur* und *g moll*, wo die Quarte im Griff $\frac{4}{4}$ nicht vorherrschet; wir wollen auch dazu eine kleine Melodie setzen, die Griffe stehen im ersten Abschnitt ausgesetzt, welche man erst ansehen kan. Ich habe zu Ende des Sages einen Lauf in die Octave zur Uebung gesetzt, und hat sich der Accompaniste an den kleinen Pausen der obersten Stimme nicht zu kehren.

Von § 3
zwei Exempel
mit einiger
Veränderung
im Bass.

N. 3. Munter.



440 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 2.)

N. 4. Munter.



Das kleine Exempel N. 5. aus *d dur* mit der $\frac{5}{4}$, im ersten Abschn. Cap. XI. §. 12. gehet zwar in lauter Viertel und halben Schlägen, es muß aber doch etwas munter gespielt werden, deswegen sind hier die Achtel als 16 Theile, die Viertel als Achtel, und die halben Schläge als Viertel anzusehen, das heißt nun ein Allabreve; wir wollen eine Melodie dazu setzen, da denn der Accompaniste seinen Bass spielen kan, wie es die Griffe im ersten Abschnitt zeigen.

N. 5. Allabreve. Munter.





§. 3. Wir finden in eben diesem eilften Capitel des ersten Abschnitts Exempel über §. 17. ein Exempel aus *c dur*, worin der Griff $\frac{4}{2}$ vorkommt: hiezu wollen wir auch eine Melodie setzen, nicht allein zur Uebung der Griffe, sondern auch des Tactes. Die Lage der Hand kan mehrentheils bleiben, wie im ersten Abschnitt zu sehen; nur im Anfange fange man lieber im Accord zu *c* mit der Octave an, dadurch denn der ganze erste Tact in seiner Fortschreitung geändert wird: zu *d* kommt alsdenn die 6te *h* oben: welches *h* bey *g* liegen bleibt, und bey *c* ist wieder die 8ve oben, im andern Tact wird der Griff $\frac{4}{2}$ zu *g* zwey mal genommen, da denn der halbe Tact getheilet wird, einmal daß die 4, zum andernmal daß die 6 oben lieget, übrigens kan man die Lage behalten.

N. 6. Mäßig.



Wiedeb. Gen. Bass.

Rff

Im

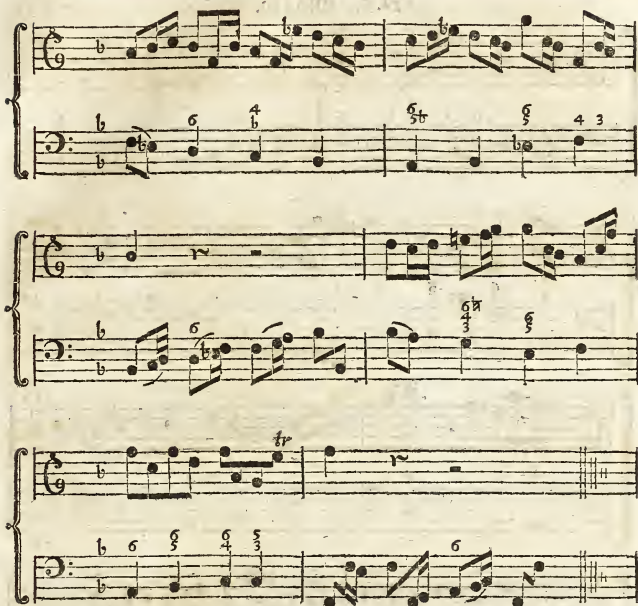
442 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 3.)

Im 12ten Cap. des 1sten Abschn. §. 18. haben wir ein Exempel, wo die $\frac{6}{5}$ nebst andern Sexten-Griffen anzutreffen sind: wir wollen es zur Repetition mit einer Violin-Stimme hersetzen. Zu Ende eines jeden Satzes habe ich der linken Hand etliche durchgehende Noten zur Uebung gegeben.

N. 7. Mäßig.

Exempel über
den Griff
 $\frac{6}{5}$ und $\frac{7}{4}$.

The musical score is written for two staves, likely representing a violin and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) for the top staff and one flat (Bb) for the bottom staff. The time signature is common time (C). The score is divided into three systems. The first system shows a sequence of chords and intervals, with the bottom staff having a continuous line of notes. The second system continues the sequence, with the bottom staff having a continuous line of notes. The third system concludes the piece, with the bottom staff having a continuous line of notes. The score is written in a historical style with various ornaments and accidentals.



§. 4. Aniecho folget im ersten Abschnitt im 13ten Capitel ein General-Exempel, welches schon ziemlich mit Ziffern besäet ist. Es siehet allda Choral-mässig in Sätzen: wir wollen es aniecho zusammen verbinden, und eine Melodie dazu setzen, worin zuweilen wieder eine kleine Pause kommen soll, dadurch sich der Accompannist aber nicht muß im Tact hindern lassen. Man kan die Lage der Hand wählen, welche Cap. XIII. § 1., wo alle Griffe drüber stehen, zu finden ist. Wer dieses Exempel tactmässig wegschlagen kan, der kan gewiß schon mehrere Bässe zu spielen annehmen; denn wie viele Bässe zu einem Trio, Concerto &c. sind so nicht beziffert, als dieses Exempel? darum übe man es fleissig.

444 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 4.)

N. 8. Mäßig.

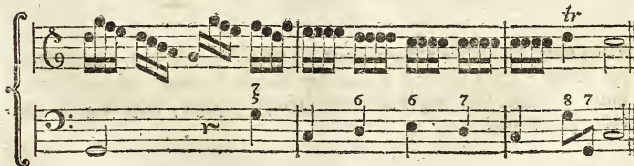
The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols and fingerings:

- System 1:** Treble staff has a trill (tr) on the second measure. Bass staff has fingerings 6, 4 3, 6 3, 6, 4 3, 6.
- System 2:** Treble staff has a trill (tr) on the second measure. Bass staff has fingerings 5, 5, 4 3, 5, 4, 5, *, 6 5, 4 3 *, 6, 4 3.
- System 3:** Treble staff has a trill (tr) on the second measure. Bass staff has fingerings 5, *, 6 5, 4 3 4 3, 6 6 6 4 5.
- System 4:** Treble staff has a trill (tr) on the second measure. Bass staff has fingerings 6, 4 3, 4 3, 6 6, 6, 4.
- System 5:** Treble staff has a trill (tr) on the second measure. Bass staff has fingerings 4, *, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 4 3.



§. 5. Aniezo kommen wir zu den kleinen Exempeln des 14ten Capitels im ersten Abschnitt, worin die kleine Septime abgehandelt worden. §. 4. ist ein leichtes Exempel: wir wollen der Violin einige 16 Theile geben, die etwas auf Einem Tone bleiben. Sie muß nun ein angehender Accompanist sich in seinen Viertel-Schlägen nicht stören lassen, daß er auch eilen wolte; sonst kan man die Lage behalten, welche l. c. §. 14. ausgesetzt ist.

N. 9. Munter.



446 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 5.)

Weiter haben wir daselbst §. 5. ein Exempel, da die Septime nach der Octave schläget; zu diesem Bass kan nun also gesungen oder gespielt werden, wie, folget:

N. 10. Etwas langsam.

Man nimt hier in der rechten Hand die Griffe so, wie sie §. 5. ausgeschrie-
ben stehen. Wir haben §. 6. aus der kleinen Septime erst eine Quarte
minor gemacht, und solches in einem Exempel gezeigt, wozu folgende Me-
lodie harmoniret.

N. 11.

N. II. Sittsam.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various chords, trills (marked 'tr'), and figured bass notation in the bass staff. The first three systems end with a double bar line, and the fourth system ends with a final cadence.

Das Septimen-Exempel §. 7. worin die Resolution der Septime durch eine Verwechselung der Stimmen oder durch die 4 aufgehalten wird, kan, so wie es daselbst ausgesetzet ist, zu folgender Melodie gespielt werden.

448 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 5. 6.)

N. 12. Nicht geschwinde.

Der Septi-
men-Gang
mit dreyfacher
Violin-Stim-
me.

§. 6. Den bekanten Septimen-Gang finden wir Cap. XV. §. 5. pag. 235, welcher von einem Liebhaber wohl zu üben ist, nicht nur in *c dur*, sondern in allen andern gebräuchlichen Ton-Arten, so wohl *dur* als auch *moll*. So wie der Septimen-Gang an sich selbst im Bass sehr geschickt ist zu allerley Variationen (wie wir denn auch im vorigen Capitel §. 18. N. 5. ihrer etliche angezeigt haben); so kan auch die rechte Hand, oder die Melodie dazu, sehr oft variiret werden. Wir wolten über unsern Bass nur ein paar leichte setzen, zur Uebung im Accompagniren und im Tact-halten:
son-

II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (S. 6.) 449

sonderlich wenn die Melodie Bindungen oder Rückungen hat, als welche hier auf allerley Art können angebracht werden.

N. 13. Munter.

The musical score for N. 13, titled 'Munter', is presented in two systems. Each system contains three staves for voices (N. 1, N. 2, N. 3) and a fourth staff for the basso continuo. The music is written in a style characteristic of 18th-century dissonant exercises, featuring frequent accidentals and complex rhythmic patterns. The basso continuo part is indicated by a series of '7' figures, suggesting a specific harmonic progression.

450 II Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 6. 7.)

Wie die erste Art mit Bindungen für Orgel oder Clavier zu spielen.

Die erste Variation kan auch auf der Orgel mit Bindungen gespielt werden, und weil alsdenn in der rechten Hand immer ein Ton muß liegen bleiben, mancher aber, sonderlich in fremden Ton-Arten, seine liebe Noth mit dem liegen lassen der Finger hat, so wollen wir es im Discant-Schlüssel fürs Clavier oder Orgel aussetzen zur Uebung der Bindungen in der rechten Hand:



Der Baß ist eine Octave höher gesetzt, damit er nicht gar zu weit vom Discant entfernt, und folglich ein gar zu grosses Vacuum da wäre. Die Ziffern über den Discant zeigen die Finger an.

Einige Exempel, worin $\frac{1}{2}$ ist.

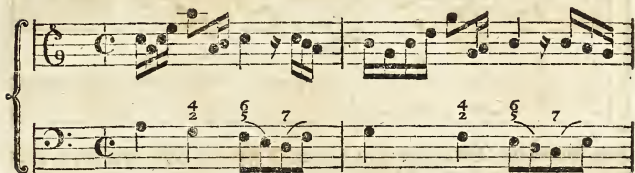
§. 7. Den Griff $\frac{1}{2}$ haben wir im 16ten Capitel, und §. 8. sind zwey kleine Exempel darüber gegeben; erstlich wenn die 6, zum andern wenn $\frac{1}{2}$ darauf folget. Hier kan man nun mit der Melodie wiederum allerley Veränderungen machen, wir wollen aber vorieße nur Eine über unsern Baß setzen.

N. 14.





N. 15.



Wir haben auch daselbst §. II. den Gang mit $\frac{4}{2}$, so wol daß die 6 als daß $\frac{6}{4}$ darauf folget. Von beyden ist ein klein Exempel, welchen wir eine Melodie geben wollen. Die Lage der rechten Hand findet man im ersten Abschnitt darüber.

N. 16.



Hier könnten der Veränderungen wiederum sehr viel seyn, wir gehen aber weiter und lassen § auf $\frac{4}{2}$ folgen.

N. 17.



Ein Nonen-
Exempel mit
Violin.

§ 8. Nun ist noch übrig das Nonen-Exempel, welches Cap. XVI. §. 25. steht. Wir wollen eine Melodie dazu setzen; man kan es langsam und gefällig spielen, aber auch im Tact.

N. 18.

N. 18. Cantabile.

N. 18. Cantabile.

The image displays a musical score for a piece titled "N. 18. Cantabile." The score is written for a single melodic instrument, likely a violin or flute, using a treble and bass staff system. The music is in 2/4 time, as indicated by the time signature. The key signature is one flat (B-flat), and the tempo/mood is marked "Cantabile." The score consists of eight measures, each with a treble staff and a bass staff. The treble staff contains the main melody, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the left hand and 1-2 on the right hand. The piece concludes with a final cadence in the eighth measure.

Vom Nutzen
und rechten
Gebrauch die-
ser Exempel.

§. 9. Nun hätten wir allen Exempeln des ersten Abschnitts eine Melodie zugefügt. Sie lassen sich auch alle, als Hand-Sachen, aufs Clavier spielen, alsdenn können sie zur Uebung der Application der Finger und des Violin-Schlüssels dienen. Wer die Violin-Noten noch nicht kennt, der muß sich ja damit bekant machen; ich habe sie in diesem Abschnitt Cap. IV. §. 6. ausgesetzt, wornach sich einer helfen kan. Sie sind leicht zu lernen, und einem Clavier-Spieler und General-Bassisten unentbehrlich. Es geben diese Exempel auch Gelegenheit, sich im Tacte zu üben. Man sehe aber ein jedes Exempel im ersten Abschnitt mit den ausgeschriebenen Griff immer erstlich wieder an, und bemerke sich sonderlich die Präparation und Resolution einer jeden darin vor kommenden Dissonanz, so kan es am Nutzen nicht fehlen; man wird alsdenn leicht im Stande kommen, ein etwas langes Air. gro zu accompagniren, wenn man nur seinen Bass erst ein wenig durchgesehen und exerciret hat. Kommen fremde Ziffern darin vor, so wird man alsdenn schon wissen, wo man in diesem Buche einen Unterricht davon finden wird. Einer hat überaus viel gewonnen, wenn er die Intervalla von allen Tönen fertig und geläufig kennt, daher übe man sich ja aufs allerbeste darin ferner, wenn er die Neben-Ziffern zu allen Signaturen kennt.

Wie das Aus-
schreiben der
Griffe anzu-
stellen und zu
üben.

§. 10. Es ist auch eine schöne Uebung, die gar grossen Nutzen bringet, wenn ein Liebhaber zu einem Basse die Griffe der rechten Hand ausschreibet. Hierzu habe einem auch eine schöne Gelegenheit gegeben: Er nehme nemlich diese Exempel, eines nach dem andern, schreibe den Bass alleine aus, und lasse immer eine Reihe Linien zu Ausschreibung der Griffe frey. Er betrachte das Exempel im ersten Abschnitt, mache das Buch zu, und schreibe die Griffe selber drüber; hernach halte er es gegen das Exempel im Buche, sehe zu ob es damit überein kommt: findet er, daß es nicht in allen Griffen eben so ist, so untersuche er, ob er auch etwa verbotene Quinten oder Octaven, einen ungeschickten Gang oder auch verbotene Sprünge gemacht, ob er auch ein fremdes oder erhöhend verdoppelt hat, ob die Dissonanz auch in derselben Stimme, darin sie gelegen, von ihm gelassen worden, ob sie sich auch in derselben resolvirte, entweder unter oder über sich, nach Erfordern einer jeden Dissonanz: hat dieses alles seine Richtigkeit, so kan die Aussetzung seiner Griffe wol ganz recht seyn, wenn sie gleich nicht allezeit mit dem gedruckten überein kommet, weil, wie wir schon gehöret haben, mehr als einerley Lage d. r. Hand in vielen Fällen gut seyn kan und wirklich auch ist; einige Gänge ausgenommen, wo diese oder jene Lage der Hand allein ohne Fehler ist, und da man wegen der Präparation und Resolution der Dissonanzen gebunden worden, nur einerley Lage der Hand beizubehalten. Um den Mittel-Stimmen einen guten Gang zu geben,

ben, wird auch oft eine gewisse Lage der Hand, ja selbst der *Motus rectus* dem *Motui contrario*, vorgezogen. Eine gute Melodie in der oberen Stimme zu erhalten, läßt man so gar wohl bey einem reinen Accord die Octave weg und verdoppelt an ihrer statt die Terzie; oder man bedient sich des *Vnisoni*, daher denn die rechte Hand im letztern Fall nur zwey Töne hören läßt; jedoch dis gehört schon zum Theil mit zum manierlichen General-Baß, davon es hier aber noch nicht Zeit ist zu handeln.

§. 11. Ehe wir eine weitere Uebung in den Dissonanzen geben, wollen wir vorher noch erst ein und anderes davon anmerken. Eine stehende Note, die einen oder mehrere Tacte nicht von ihrer Stelle weicht, hat oft allerley Ziffern, wie dergleichen im ersten Abschnitt Cap. XVI. §. 19. in dem kleinen *Præludio aus d moll und a moll* zu sehen ist. Bey welchen Noten denn auch wohl die Zahlen 10, 11, 12 vorkommen; es ist aber die 10 (die Decima) nichts anders als eine Terzie, die 11 (Vndecima) eine Quarte und die 12 (Duodecima) eine Quinte. Wenn man eine Fortschreitung mit zweyen Stimmen in der rechten Hand andeuten will, so bedient man sich dieser Doppel-Zahlen, wenn nemlich die Einfachen schon vorhergegangen sind. Sossien findet man unter einer Doppel-Zahl immer eine einfache stehen, da denn die Doppel-Zahl immer die oberste Stimme andeutet, als:



Ob man nun gleich die Doppel-Zahlen über die einfachen schreibt, so setzt man doch bey den einfachen Zahlen die mehrste zu oberst, wenn auch gleich im Spielen die mindere oben liegen muß, als: man schreibt immer $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{1}$, $\frac{5}{1}$, $\frac{6}{1}$, $\frac{7}{1}$ u. und nicht umgekehrt $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ u. als welches die Augen so gut nicht gewohnt sind zu sehen. Man findet die Doppel-Zahlen am meisten in der galanten Composition und wenn ein schwaches dreystimmiges Accompanement erfordert wird, als etwa zu einem Solo, Sing-Arie oder Ode. Im Wernigerödischen Choral-Buch finden wir pag. 30. im ersten Satz des Liedes: Die Liebe, die Gott zu uns trägt u. über f die C-gnatur $\frac{11}{7}$. Dieses zeigt nun an, daß hier zu freier nichts als $\frac{6}{4}$ zu nehmen

Wenn die Octave bey reinen Accord wegleibt.

Stehende Note kan allerley Ziffern haben.

der Gebrauch der 10, 11, 12.

Anmerkung.

Wie und wo $\frac{7}{4}$ besser ist, als $\frac{3}{2}$.

ist,

456 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 12.)

ist, und ist so viel als 4. Weil wir aber eben gehört haben, daß dergleichen Schreib-Art nicht Mode; so hätte man ja, möchte man meynen, wohl 2 schreiben können, da denn das im Discant stehende 6 schon gezeigt hätte, daß die Quarte oben liegen müßte: allein weil der Componist der Melodie hier nur ein dreystimmig Accompagnement (nemlich zwei Töne in der rechten und Einen in der linken Hand) haben will, so mußte er sich der Doppel-Ziffer 11 bedienen, denn zu 11 gehört keine Neben-Ziffer, zu 2 aber könnte man noch die 5 oder 8 hinzu nehmen. Hieraus wird man nun verstehen, was die Doppel-Zahlen 10, 11 und 12 bedeuten, und wann und warum man sich ihrer bedienet.

Von Orgel-
Puncten.

§. 12. Man findet ferner auch über eine lange stehende Note allerley Ziffern und Dissonanzen, die ihre ordentliche Resolution haben, wie bey den so genannten Orgel-Puncten (point d'orgues) geschieht, da sich die rechte Hand mit binden und auflösen beschäftigt. Der Herr Bach hat in seinem Versuch vom General-Baß im 24sten Capitel von den Orgel-Puncten geredet und einige Exempel davon gegeben, daraus ich ein Paar zur Probe hersehen will, nemlich die beyden ersten;



Dergleichen Orgel-Puncte nun gehören eigentlich der Orgel, Kommen sie aber in einem Concerto oder sonsten vor, so findet man gemeinlich die Worte Tasto solo (allein mit der linken Hand) unter der Baß-Note, da denn die rechte Hand nichts zu thun hat.

§. 13. Eine Dissonanz, die im Durchgange nach oben vorkömmt, bedarf keiner Präparation noch Resolution, wenn nemlich der Durchgang von unten nach oben ist. Als denn findet man wol folgende Ziffern, die einem verkehrt zu stehen scheinen, 89, 45, 34, 78, 67, da denn die letzte Ziffer nichts anders anzeigt als einen Durchgang; hat man also den Ton, durch diese Ziffer angedeutet, nur allein nachzuschlagen. Der Durchgang nach unten ist gebräuchlicher, wenigstens schreibt man die Ziffern, welche solchen Durchgang nach unten anzeigen, viel eher hin, als die Ziffern, welche den Durchgang nach oben anzeigen. Da findet man nun folgende Signaturen 98, 87, 43, davon im ersten Abschnitt schon hinlänglich ist gesagt worden, hier ist nun keine Präparation aber doch eine Resolution der Dissonanz. Beyderley Arten des Durchganges zeigt folgendes Exempel:

Von der Präparation und Resolution der Dissonanzen im Durchgang.

Nun ist zwar gar nicht nöthig, bey Bezifferung eines Basses alle durchgehende Noten der Melodie oder Mittel-Stimmen durch Ziffern anzuzeigen; allein weil es doch zuweilen von einigen geschieht, und in gewissen Fällen auch geschehen muß; so habe einem Liebhaber auch hievon Nachricht geben wollen. Im neuen Wernigerödischen Choral-Buch findet man auch Proben davon.

§. 14. Es entstehen aber die Dissonanzen, oder werden präpariret, wenn sich bey Fortschreitung des Basses, eine, zwey oder auch wol gar alle drey Stimmen der rechten Hand gleichsam verspäten und nicht mit dem Baß zugleich fortgehen, wie wir schon im ersten Abschnitt gezeigt haben. Indessen aber wollen wir uns doch noch ein wenig dabey aufhalten:

Ursprung oder Präparation der Dissonanzen.

Wiedeb. Gen. Bass.

M m m

es

458 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 14. 15.)

Wenn in der
rechten Hand
Ein Ton lie-
gen bleibt.

es werden die Dissonanzen einem dadurch doch je mehr und mehr bekannt, und man lernet recht mit ihnen umzugehen. Oft zaubert die rechte Hand, nur in Einer Stimme, da sie nemlich aus dem vorigen Griff Einen Ton, noch beym Eintritt einer fortschreitenden Bass-Note behält, daraus denn eine Dissonanz entsteht, als:

Hier liegt die 7 und 4 allein im vorigen Griff, und wird da behalten, wo sie gelegen. Die halben Tacte in den Griffen bleiben bey Eintretung des andern Viertels noch liegen. Die Bindung zeigt nur an, daß die Dissonanz eine gebundene Dissonanz ist, die man aber doch wohl frey wieder anschlagen darf; bey Pfeifen-Werk kan man sie liegen lassen.

Wenn zwei
Töne liegen
bleiben.

S. 15. Gemeiniglich bleiben zwey Töne aus dem vorigen Griff liegen, da denn nicht allein die Dissonans selbst, sondern auch eine von ihren Neben-Ziffern, schon im vorigen Griff ist, als:

[illegible]



§. 16. Mannigmal, und zwar wenn die Signaturen am fürchter- Wenn drey
lichsten ausſehen, liegt der ganze Griff ſchon im vorigen, und darf man Töne liegen
denſelben nur nach ſeinem ganzen Inhalt noch einmal anſchlagen, als: bleiben.

Hieraus siehet man nun, wie die Dissonanzen entstehen, und worin ihre Vorbereitung besteht; ferner, daß sie eben so schwer nicht zu treffen sind im Accompagnement, wenn man sich nur die Sache recht vorstellt. Ein solches Binden nun, gibt der Harmonie eine grosse Zierde, macht die Consonanzen gefällig, und hänget die Melodie fein zusammen.

Wenn vier
Töne liegen
bleiben.

§. 17. Zuweilen findet man wohl vier Ziffern über einander, da denn der vorige Griff der Inhalt des folgenden ist, als:

Hier

Hier ist der vorhergehende Griff 7, 5 und 3 mit Fleiß vierstimmig genommen worden, damit der ganze Griff zur folgenden Note schon da möchte seyn; und hat hier die Octave im Septimen-Griff zu *d* N. 1. müssen mit genommen werden, weil dadurch die Quarte im Griff zu *g* präpariret mußte werden; im Griff 5 zu *H* mußte die 3 mit genommen werden, damit die 7 zu *c* präpariret möchte seyn; eben so auch im Griff 5 zu *H*.

§. 18. Diß gibt uns Gelegenheit zu zeigen, wie man, um eine folgende Dissonanz zu präpariren, zum Sexten- und Septimen-Griff, wie auch beym Griff 5, wol die Octave mit nehmen muß. Folgende Exempel werden es zeigen:

Eine Dissonanz zu präpariren, nimt man in verschiedenen Griffen wol die Octave mit.

The musical notation consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system contains exercises 1, 2, and 3. Exercise 1 is in G major, starting with a treble staff chord of G4, B4, D5 and a bass staff chord of G2, B2, D3. Exercise 2 is in G major, starting with a treble staff chord of G4, B4, D5 and a bass staff chord of G2, B2, D3. Exercise 3 is in G major, starting with a treble staff chord of G4, B4, D5 and a bass staff chord of G2, B2, D3. The second system contains exercises 4, 5, and 6. Exercise 4 is in G major, starting with a treble staff chord of G4, B4, D5 and a bass staff chord of G2, B2, D3. Exercise 5 is in G major, starting with a treble staff chord of G4, B4, D5 and a bass staff chord of G2, B2, D3. Exercise 6 is in G major, starting with a treble staff chord of G4, B4, D5 and a bass staff chord of G2, B2, D3. The third system contains exercises 7, 8, and 9. Exercise 7 is in G major, starting with a treble staff chord of G4, B4, D5 and a bass staff chord of G2, B2, D3. Exercise 8 is in G major, starting with a treble staff chord of G4, B4, D5 and a bass staff chord of G2, B2, D3. Exercise 9 is in G major, starting with a treble staff chord of G4, B4, D5 and a bass staff chord of G2, B2, D3.

Bev N. 1. hat im Sexten-Griff zu *e* die Octave müssen mit genommen werden, damit die Septime zu *f* ihre Präparation hätte. Bev N. 2. hat im Sexten-Griff zu *b* die Octave da seyn müssen, als wodurch die Secunde zu *a* vorbereitet worden. N. 3. schlägt, um die Septime zu *g* vorzubereiten, im Sexten-Griff zu *f* die Octave nach. N. 4. erforderte den

M m 3

Griff

Griff \sharp zu f mit der Octave, damit die Septime zu g möchte vorbereitet seyn. Eben darum ist auch N. 5. zu g die Octave mit genommen worden, damit die Septime zu a möchte liegen. Bey N. 6. ist der Septimen-Griff zu g vollstimmig genommen, dadurch denn der ganze Sert-Quinten-Griff zu b präpariret worden. Im Septimen-Griff zu f bey N. 7. mußte die Octave mit genommen werden, damit die Quinte im Griff \sharp zu b möchte vorbereitet seyn. Bey N. 8. darf im Septimen-Griff zu e keine Quinte genommen werden, sondern nur die Octave. N. 9. hat im Septimen-Griff zu e die Octave, damit wiederum die Septime zu f mag vorbereitet seyn.

Ein Versetzungs-Zeichen hebet die Präparation einer Dissonanz nicht auf.

§. 19. Wenn ein Ton, der im folgenden Griff eine Dissonanz abgeben soll, durch ein Versetzungs-Zeichen, es sey nun ein \ast , b oder \sharp , um einen halben Ton erhöht oder erniedriget worden, so heist die daher entstehende Dissonanz dem ohngeachtet doch eine gebundene oder präparirte Dissonanz. Dergleichen kommt nun sehr oft vor, und kan man dadurch Gelegenheit nehmen, in eine andere Ton-Art zu gehen; als wovon ich zwar versprochen habe, ausführlich zu handeln: weil aber dieser zweyter Theil meines Clavier-Spielers wider Vermuthen schon aniezo fast zu stark geworden, so werde diß auf ein andermal versparen müssen. Es sind aber die hieher gehörige Exempel folgende:





N. 1. ist aus *c dur* und weicht in seine Quarte *f dur* aus, welches an dem *b* zu erkennen, womit *c dur* nichts zu thun hat. N. 2. ist aus *a dur*, und weicht wieder bey dem *a* vor *g* in seine Quartam *d dur* aus. N. 3. ist aus *c dur* und weicht in seine Secundam *d moll* aus. Man kan auch annehmen, daß es aus *a moll* ist und in seine Quartam *d moll* ausweicht; oder daß es aus *f dur* ist und in seine Sextam *d moll* ausweicht. N. 4. ist aus *f dur* und weicht in seine Quartam *b dur* aus, welches an dem *b* so vor *e* stehet, zu sehen ist. N. 5. kan aus *c dur* und *a moll* seyn: ist es aus *c dur*, so weicht es bey dem *b* vor *b* in seine Quartam *f dur*; ist es aus *a moll*, so weicht es ebendadurch in seine Sextam *f dur*. N. 6. ist aus *c dur* und weicht in seine Sextam *a moll* aus, welches das *gis* anzeigt. N. 7. kan wieder aus *c dur* oder aus *a moll* seyn: hält man es für *c dur*, so weicht es bey dem *b* vor *b* in seine Secundam *d moll* aus; ist es aus *a moll*, so weicht es in Quartam *d moll* aus. N. 8. ist aus *b dur*, und weicht bey dem *b* vor *a* in *es dur*: bey dem gleich darauf folgenden *b* vor *d* weicht es in *as dur* aus, worin eigentlich *b dur* nicht ausweicht; der Gang mit der kleinen Septime verursacht solche kleine Neben-Ausweichung, davon vielleicht bald ein mehreres. N. 9. kan wieder aus *c dur* und aus *a moll* seyn: ist es aus *c dur*, so weicht es bey *cs* in seine Secundam *d moll* aus; ist es aber aus *a moll*, so weicht es in seine Quartam *d moll* aus. N. 10. kan aus *c dur* oder auch aus *g dur* seyn: aus *c dur* weicht es bey *gis* in seine Sextam *a moll*; hält man es aber aus *g dur*, so ist nicht allein das *gis*, sondern die Grund-Note *f* (als womit *g dur* nichts zu thun hat) selbst eine Anzei-

464 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 19.)

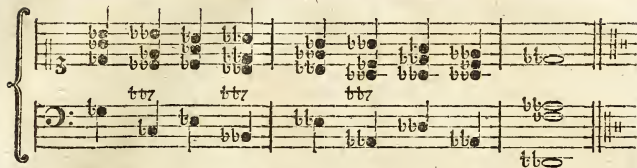
Anzeige von *a moll*, und daß *g dur* in seine Secundam gewichen. N. 11. ist aus *b dur*, und weicht bey *fis* in seine Sextam *g moll*; wolte ich es aber ansehen als aus *f dur*, so wäre abermal nicht allein das *fis* (als welches *f dur* gar nicht angehet) sondern die Bass-Note *es* selbst eine Anzeige von *g moll* und daß also *f dur* in *g moll* ausgewichen wäre. N. 12. beschäfftiget sich wieder mit der kleinen 7; hier kommt *g dur* mit Hülfe der kleinen 7 zu *g* ins *c dur* und *f dur* und von *f dur* durch die kleine 7 über *f* ins *b dur* und *es dur*. Wolten wir diesen Gang noch weiter fortsetzen, so könnte man dadurch mit leichter Mühe von *c dur* gar nach *ges dur*, und wenn wir bey *ges dur* das Genus veränderten, das ist, statt der *bb* die * * nehmen und aus *ges dur* also *fis dur* machen wolten, so könnten wir von *fis dur* bald wieder zu *c dur* kommen. Wir wollen es einem Liebhaber zur Lust hersehen in Noten.

Durch die kleine Septime kan man leicht in die entfernteste Tonarten kommen.



Matatio generis.

Hätten wir hier im sechsten Tact das Genus nicht verändert, sondern wären mit den *bb* fortgefahren, so würden wir uns der Doppel-Been oder eines grossen Bees *b* haben bedienen müssen, welches die Note um einen ganzen Ton erniedriget, und wären dadurch nach *Des des dur* (siehe in diesem Abschnitt Cap. II. §. 12. die Tabelle alle 12 dur-Töne mit lauter *bb* zu bezeichnen) gekommen; alsdenn hätten die drey letzten Tacte in Noten also ausgesehen:



Daraus siehet man nun, daß mutatio Generis nützlich und nöthig ist, und daß man alsdenn der Doppel-Veen oder Doppel-Creuze nicht bedarf; deswegen man denn auch dergleichen Veränderung des Geschlechts in allen Circel-Vrien antrifft. Doch genug hievon. Man halte mir diese kleine Abweichung zu gute. Wir gehen wieder zu der Präparation der Visonnen.

§. 20. Wir haben schon gesehen, wie die Dissonanzen entstehen, wenn die rechte Hand bey einem fortgehenden Baſſe zaubert, und bald Eine oder mehrere Stimmen noch aus dem vorigen Griff behält. Es entstehen aber auch Dissonanzen, wenn der Baſſ zaubert, (daß ich ſo rede) und der Diſcant oder vielmehr die ganze Harmonie, dem Baſſe nicht warten will, ſondern den Griff zur folgenden Baſſ-Note voraus nimmt. Bey einem ſolchen gebundenen Baſſe fällt die Secunde ſehr oft vor, wie aus dem Exempeln erhellen wird: diß nennet man nun eine Secunde bey einer Syncopation. Allhier verurſachet alſo der Baſſ mit ſeiner Retardation die Diſſonanz, und findet die daher entſtehende Diſſonanz ihre Reſolution, wenn der Baſſ ſeinen eigentlichen Ton nimmt; nach einer ſolchen Bindung pfeget der Baſſ gemeinlich einen Grad herunter zu gehen, wie folgende Exempel zeigen.



Wiedeb. Gen. Bass.

Ann

3.



Von unprä-
parirten Dis-
sonanzen.

§. 21. Hieraus sehen wir nun, wie die Dissonanzen entweder schon im vorigen Griff liegen, oder den folgenden Griff voraus nehmen, wie der vorige §phus gezeigt hat, wozu denn auch die Wechsel-Noten die Cambiate (siehe im ersten Abschn. Cap. XV. §. 1. die 6te Anmerk.) kommen. Es ist aber eben nicht nöthig, daß die Dissonanzen jederzeit vorher liegen müssen: nein, man kan sie auch unpräpariret hören lassen, die None ausgenommen, als welche allezeit vorhero liegen muß. Als da kan die 4, 4, 5^{te}, 6^{te} und 7 unpräpariret gebraucht werden. Es ist §. 13. schon gesagt worden, daß eine jede Dissonanz, die im Durchgange einfällt, keiner Präparation bedarf. Nun geschicht es oft, daß die Haupt-Note, wornach die durchgehende Note mit ihrer Dissonanz folget, gar nicht gesetzt, sondern zierlich ausgelassen wird, daher denn manche Dissonanz als ganz unvermuthet und unvorbereitet scheint herein zu treten, welches aber nichts anders als eine Ellipsis (eine zierliche Auslassung) ist. Wer sich dieses merket, der wird finden, daß sehr wenige Dissonanzen ohne Vorbereitung dürfen gebraucht werden. Als da heisset es, die reine Quarte und die Quarta superflua können ohne Vorbereitung herein treten, wie auch die Quinta falsa (welche im Griff 5 oft vorkommt) und die Septima minor. Wir wollen aber zeigen, wie bey der grossen 4, wenn sie unvorbereitet da ist, eine Bass-Note zierlich ausgelassen worden, und wie die kleine 5 und 7 als ein Vorschlag von der 6 und 8, können angesehen werden. Unsere Meinung ist in Exempeln am deutlichsten zu ersehen:

Daben findet
sich gemeinlich
eine Ellipsis.

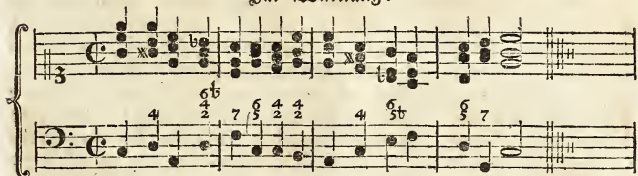




Hieraus können wir überhaupt dieses lernen, daß man keinem Erlaubniß gebe, unbescheiden und dumm mit unvorbereiteten Dissonanzen umzugehen, und etwa zu gedenken: Diese oder jene Dissonanz darf nicht vorbereitet seyn, darum will ich sie machen, wenn es mir in Sinn kommt. Nein! Lasset uns ein mal eine kleine Probe geben, worin die ungebundene Dissonanzen ungebunden (ich meyne unbescheiden) gnug herein treten, wer es probiret, wird eckelhaftes genug darin gewahr werden. Ein Liebhaber gebraucht es zu seiner Warnung, und um eine Erkenntniß der musicalischen Fehler daraus zu erlangen, es zu beurtheilen und nachzudenken, woher doch hier die grosse Disharmonie komme. Sonsten ist es nicht zu corrigiren, denn es taugt nichts.

Man darf aber nicht unbescheiden mit den Dissonanzen umgehen.

Zur Warnung:



Probe eines unrichtigen Gebrauchs der Dissonanzen.

In den fünf Exempeln habe erst die Dissonanz als unpräpariret gesetzt, Erläuterung und hinter einem jeden gleich gezeigt, wie z. E. bey der 4 eine Note im der vorigen Daß ausgelassen worden, und wie in 5 die 5 als ein Nachschlag der 6 und die 7 als ein Nachschlag der 8 kan betrachtet werden, und wie folglich solche Ziffern können angesehen werden, als stünden sie im Durchgang, und

N n 2 eben

eben deswegen keiner Vorbereitung bedürfen. Weiter finde nun nicht nöthig, von der Präparation der Dissonanzen zu handeln, zumal da hernach bey den Uebungs-Exempeln noch ein und anderes davon vorkommen wird.

Von der Resolution der Dissonanzen überhaupt und insonderheit.

§. 22. Wir haben nun auch von der Resolution oder Auflösung der Dissonanzen etwas zu sagen, denn eine Dissonanz muß wieder in eine Consonanz kommen. Weil nun, wie bekannt, nur vier Consonanzen sind, nemlich 8, 5, 3 und 6, so müssen alle Dissonanzen sich hierin auflösen, als die None und Septima maior resolviren in Octavam, die Quarta in Tertiam und die Septima minor in Sextam, wenn nemlich die Bass-Note stehen bleibet und die Resolution abwartet; die Quinta superflua resolviret sich auch oft über derselben Note, dazu diese Dissonanz ist genommen worden, nemlich in Sextam. Die Quarte major tritt einen Grad in die Höhe, und die Bass-Note gehet einen Grad herunter, und nimt die 6 über sich. Die Quinta falsa tritt einen Grad herunter, der Bass aber gehet gemeiniglich einen Grad herauf. Die Secunde kommt meistens über einer gebundenen Bass-Note vor, welche hernach einen Grad herunter gehet und einen Sexten-Griff (oder auch einen reinen Accord oder Griff mit $\frac{2}{2}$) hat, die Secunde bleibet liegen; denn der sich aufhaltende Bass verursacht hier die Dissonanz, und resolviret sie auch in der folgenden Note. Wir können uns hiebey merken, daß wenn eine Dissonanz unter sich resolviret, die Fundament-Note alsdenn herauf gehet, und wenn die Dissonanz herauf oder über sich resolviret, der Bass alsdenn herunter gehet; es trifft also *Motus contrarius* ein. Findet man, daß eine Note, die eine Dissonanz über sich hat, nicht gradatim steigt oder fällt, so ist eine Verwechselung der Stimmen oder fälschliche Auslassung einer Bass-Note schuld daran, welches wir hernach zeigen wollen.

Allgemeine Anmerkung von der Resolution aller Dissonanzen.

§. 23. Von der Resolution der Dissonanzen merken wir uns überhaupt noch folgendes: „Alle groſſe und vergrößerte *Intervalla*, die im Latein das Wort maior oder superflua bey sich haben, lieben das Zer-aufgehen, sonderlich die, welche durch ein fremd * oder erhöhend * wieder die Haupt-Ton-Art sind erhöht worden; hingegen alle kleine oder verkleinerte *Intervalla*, die im Latein das Wort minor oder diminuta, falsa oder imperfecta bey sich führen, lieben das Zer-unter-gehen, sonderlich die, welche durch ein fremd b oder erniedrigend * wieder die Haupt-Ton-Art sind erniedriget worden. „Man hat sich diese Regel wohl zu merken: denn ob sie gleich nicht ganz allgemein ist, sondern eine kleine Ausnahme leiden muß, so wird man doch finden, daß die Resolution der Dissonanzen sich fast allezeit darnach richtet. Wir wollen solches in Exempeln zeigen, und da wir in den Exempeln von der Präparation

tion der Dissonanzen gleich die Resolution derselben dahinter gesetzt, so kan man solche hiebey auch wieder nachsehen.

§. 24. Wir wollen von den grossen und vergrößerten Intervallen anfangen. Die *Secunda superflua* gehet in die Höhe, wie die folgenden Exempel bey *a* zeigen; als da wird aus dem *gis*, welches zu *f* eine Secunda superflua ist, ein *a* siehe auch §. 16. n. 10. 11. und §. 20. n. 5. Die natürliche Secunde major, als welche vorher sieget, bleibt im folgenden Griff gemeiniglich liegen §. 19. n. 9. Die *Tertia maior*, (als welche sich in allen Ton-Arten über die Bass-Note, welche die Quinte zur Ton-Art ist, befindet, s. Abschn. Cap. XV. §. 5. die 3te Anmerk.) gehet auch gerne herauf, wie im 3ten Capitel dieses Abschnitts schon hin und wieder ist gezeigt worden, siehe auch §. 21. n. 5. Vornehmlich aber gehet die Tertia major herauf, wenn sich die Secunde minor, nebst der reinen Quinte dazu gesellet, wie hier das Exempel bey *b* zeigt.

Die *Quarta maior* oder *superflua* resolviret auch immer über sich, es mag nun eine 2 oder Tertia minor dabey seyn, wie aus den Exempel bey *c* zu sehen, und auch aus §. 21. n. 1. 2.

Die *Quinta superflua* muß bey der Resolution auch herauf gehen, siehe §. 15. n. 5. und hier das Exempel bey *d*.

Die natürlich grosse Sexte mit der kleinen Tertia, gehet am liebsten in die Höhe, als das Exempel *e* zeigt. Die *Sexta superflua* gehet immer herauf, siehe §. 18. n. 7. da hat *b* Sextam superfluum *gis*, welches herauf ins *a* gehet, item ibid. n. 9. da hat *F* Sextam maiorem *dis*, welches ins *e* tritt.

Die *Septima maior* gehet allezeit herauf, wie sub *f* zu sehen, kommt sie aber im Septimen-Gang (Cap. XV. §. 5.) vor, so muß sie gleich der kleinen Septime mit herunter gehen.



The image displays a handwritten musical score for the song "Die Schöne Müllerin" by Franz Schubert. It consists of three systems of staves, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system includes measures 1 through 6, with the vocal line starting on a whole note G4 and the piano accompaniment on a whole note G3. The second system contains measures 7 through 12, featuring a key signature change to E major (two sharps) in measure 10. The third system shows measures 13 through 15, returning to G major. The manuscript includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with some handwritten annotations like "also" and "statt so" in measure 11. The paper is aged and shows some staining.

Erläuterung.

Erklärung. Hieraus erhellet nun klar, wie alle vergrößerte Intervalla über sich resolviren. Gemeinlich zeigt ein solches erhöhtes Intervallum das *Semitonium* unterwärts der Ton-Art an, und dieses Semitonum leitet zur Octave der Ton-Art, es gehet nemlich einen halben Ton in die Höhe. Unsere Exempel sind aus folgenden Ton-Arten: aus *a moll* sind die drey ersten; bey *a* und *b*; bey *c* das vierte; das bey *d* und das erste Exempel bey *f*. Aus *c dur* ist bey *c* n. 1. und bey *f* n. 2. Aus *d moll* ist bey *c* n. 2. und 3. Aus *c moll* ist bey *c* n. 5. und n. e. ist aus *g dur*. Wer also dieses wohl merket, der hat hieran einen sichern Wegweiser, der ihm zeigt, ob er mit der rechten Hand nach einer Dissonans herauf oder herunter gehen muß, und zugleich wird ihm auch der Gebrauch des Vnisoni bekant, und warum die rechte Hand also nicht immer drey Stimmen haben kan.

Die verklei-
nerten Inter-
valla resolviren unter sich.

S. 25. Unieko wollen wir auch zeigen und in Exempeln klar machen, wie die verkleinerten Intervalla das Heruntergehen lieben.

Die Secunde, sie mag nun major oder minor seyn, wird eigentlich nicht in der rechten Hand resolviret, denn die Dissonans lieget, wie gesagt,

in dem gebundenen Bass, welcher hernach gemeinlich einen Grad herunter gehet; der Ton aber, welcher die Secunde gewesen, bleibet entweder liegen oder gehet hernach herunter, wie bey den vier Exempeln bey *a* zu sehen. Die Secunde minor liebet das Heruntergehen, oder gehet einen kleinen halben Ton in die Höhe, wie die Exempel *b* zeigen.

Die Tercie minor gehet auch herunter, so oft sie in Gesellschaft der 6 und 4 ist, wie aus den Exempeln bey *c* zu sehen. Selbst die Tercie major muß alsdenn unter sich, gleich einer Dissonans resolviren, wie bey *c* n. 3. und 5. zeigen.

Die Quarta minor und diminuta resolviren auch unter sich, davon die Exempel bey *d* nachzusehen.

Die Quinta minor (ja selbst die Quinta perfecta im Griff $\frac{5}{2}$, oder wenn dieser Griff mehr als einmal in einer Folge vorkommt) muß auch immer unter sich resolviren, wie aus den Exempeln bey *e* erhellet.

Die kleine Sexte mit der grossen Tercie liebet auch das Heruntergehen, siehe das Exempel bey *f*. Ist aber die kleine Tercie dabey, so kan sie so wohl herauf- als heruntergehen, siehe das Exempel bey *g*.

Die kleine Septime resolviret gemeinlich unter sich, wie die Exempel bey *h* und bey *o* zeigen. Im Durchgange bleibt sie entweder stehen, wie bey den Exempeln *i* zu sehen, oder sie gehet herauf in die Octave, wie bey *k* zu finden: Wenn die 7 gleich nach der 2 folget, so läßt man sie gerne in der Stimme, worin die Octave gewesen, daher denn der folgende Accord mannigmal ohne Octave mit einer doppelten Tercie muß genommen werden, wie die Exempel bey *l* zeigen.

Die None, so wohl minor als major (Nonam superfluum gibt es nicht) gehen immer unter sich, wie bey num. *m* zu sehen.

Nota. Es muß die None niemals aus der Octave des vorigen Griffs bereitet werden, sondern gemeinlich ist es die Tercie oder Quinte des vorigen Griffs, woraus die None entsteht, wie die Exempel bey *n* zeigen. Ob gleich die None immer vorhero muß präpariret seyn, so hindert solches doch nicht, daß sie nicht im Durchgange unpräpariret erscheinen darf, wovon im ersten Abschnitte Exempel genug sind gegeben worden.

Anmerkung,
betreffend die
Präparation
der None.



472 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 25.)

The image displays a handwritten musical score for two staves, likely a keyboard instrument. The notation includes various chords and dissonances, with figured bass notation (numbers 1-7) indicating the intervals and accidentals. The score is organized into five systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various chords and dissonances, with figured bass notation (numbers 1-7) indicating the intervals and accidentals. The second system continues the progression, featuring more complex chords and dissonances. The third system shows further developments, including some chords marked with 'c. r.' (crescendo) and 'd. r.' (diminuendo). The fourth system continues the sequence, with some chords marked with 'c. r.' and 'd. r.'. The fifth system concludes the piece, featuring a final chord marked with 'h. r.' (harmonic resonance). The notation is clear and legible, with some corrections and markings visible throughout the score.

II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 25.) 473

1. 2. 3. 4.

Figured bass: 7 6 7 8 8 b7 8 7

3. 4. 5. 6.

Figured bass: 8 7 8 7 6 9 8 7 9 8

3. 4. 5. 6.

Figured bass: 7 9 6 8 6 * 5 6 9 8

nicht gut.

2. 3. 4. 5.

Figured bass: 6 9 8 6 9 8 * 9 8 7

gut.

1. 2. 3. 4.

Figured bass: 7 7 7 7 7 6

Wiedeh. Gen. Bass.

Do

Hier

Man muß einem jeden Intervall so leicht ansehen können, wie groß oder klein es ist:

so kan man die Resolution bald finden

in den ausgelegten Griffen.

Von der Resolution der Dissonanzen bey einem stehen bleiben den Bass.

Hieraus ist nun offenbar, daß die verkleinerten Intervalla herunter gehen. Im ersten Abschnitt haben wir gesagt, daß ein Anfänger sich nicht viel zu bekümmern hätte, ob die Intervalla groß oder klein, vergrößert oder verkleinert wären, sondern daß er sie nur so zu greifen hätte, wie es die Versetzungs-Zeichen im Systemate erforderten. Wer aber Gebrauch von dem bisher abgehandelten Resolviren der Dissonanzen machen und sich dabei meiner Regel bedienen will, der muß aniesz fertig wissen, ob die Intervalla seines zu machenden Griffes groß oder klein sind; weil, wie wir jetzt gehöret haben, die grossen über sich und die kleinen unter sich resolviren. Wer nun das, was im ersten Abschnitt schon von der Resolution der Dissonanzen ist gesagt worden, hiezu nunt, der wird das nothwendige davon wissen, und aus diesem alles beurtheilen können. Hat der General-Bass Regeln, welche auch für die Composition eines musicalischen Stückes gehören, so sind es gewiß diese von der Präparation und Resolution der Dissonanzen. Deswegen habe man seine Lust darin, und betrachte in den gedruckten Lehr-Büchern die ausgelegten Griffe mit Fleiß. Wer diese meine hergesetzte Exempel hat einsehen lernen, der wird auch dadurch schon gelernt haben andere zu beurtheilen; deswegen wollen wir es auch hiebey lassen.

§. 26. Wir merken nun weiter an, daß bey der Resolution einer oder mehrerer Dissonanzen der Bass oft so lange stehen bleibet, bis die Dissonans wieder in eine Consonans aufgelöst worden, da sich denn die 4 in eine 3, welche alsdenn auch gleich dahinter stehet, resolviret als 43; gemeinlich folget eine grosse Terzie darnach, welche durch ein * oder erhöhend \sharp angezeigt wird, also 4^* , 4^\sharp . (In gedruckten Noten, da die Versetzungs-Zeichen nicht gut so nahe an den Ziffern, dazu sie eigentlich gehören, können gesetzt werden, (wenigstens findet man sie oft etwas entfernt davon) siehet die Quarta major mit einem \sharp oft aus, als die 4 mit ihrer 3 major, wenn nemlich diese Terzie major, wie sonst gewöhnlich ist, durch ein erhöhend \sharp angedeutet werden muß; deswegen wäre es am besten, wenn die Quarte major immer durch eine 4, mit einem Strich dadurch, angezeigt würde; oder daß die Terzie major nach einer 4 durch 3^\sharp , wie im Wernigeröder Choral-Buch zuweilen geschehen ist, gezeichnet würde; findet man eine 4^\sharp mit einer 2 darunter, also 2^\sharp , so kan man gewiß seyn, daß das \sharp zur 4 gehöret, und dieselbe um einen halben Ton erhöht). Indessen aber muß man doch nicht zu sicher seyn und denken, es müßte auf der 4 immer eine Terzie major folgen: nein, es resolviret die 4 auch wohl in einer kleinen Terzie, sonderlich mitten im Stück. Ferner, die 7 hat alsdenn (wenn der Bass stehen bleibet) die 6, die 3 auch die 6, die 7 die 8, und die 9 gleichfalls die 8 hinter sich. Alsdenn ist im Griff nur Eine

Dis

Dissonans, die als ein einfacher Vorschlag anzusehen ist, davon im ersten Abschnitte schon hinlänglich ist geredet worden, und welches auch aus den Exempeln §. 14. 2c. erhellet. Hat aber ein Griff zwey Dissonanzen in sich, und die Bass-Note bleibet bey der Resolution noch stehen, so finden wir hinter ieder Dissonans gleich ihre Resolution, als: $\frac{7}{4}, \frac{9}{8}, \frac{4}{3}, \frac{7}{3}, \frac{6}{5}$. (NB. Bey diesem Griff $\frac{4}{3}$ und $\frac{7}{3}$ lässet sich die Sexte von der 4 binden und gleichsam zu einer Dissonans machen, die sich resolviren muß) $\frac{7}{3}, \frac{4}{3}, \frac{4}{3}$. Oft wird Eine Dissonans von den beyden, erstlich alleine resolviret, und die andere erst nachhero; alsdenn stehet entweder diejenige Dissonans, welche noch liegen bleiben soll, ohne Neben-Ziffer, oder man findet einen kleinen Strich — daneben, als: $\frac{7}{4}, \frac{7}{5}, \frac{7}{3}, \frac{4}{3}, \frac{8}{8}, \frac{4}{3}$, (im Wernigeröder Choral-Buch zeigt dieser Strich, über einer fort gehenden Note, auch oft an, daß der vorige Griff nach seinem ganzen Inhalt wieder soll repetiret werden, dadurch denn der Griff $\frac{4}{3}$ ist gemeynet worden, welches sich ein Liebhaber dieses nützlichen Choral-Buchs zu merken hat.) Stehen aber 3 oder 4 Dissonanzen über einander, und die Bass-Note bleibet stehen, so stehet hinter einer jeden die Resolution daneben, als:

$\frac{9}{8}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{7}{8}$
$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{7}{3}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{7}{8}$

§. 27. Es gibt aber auch Dissonanzen, da bey Resolution derselben der Bass nicht stehen bleibet, sondern entweder einen Grad herauf oder herunter gehen muß, als nach der falschen Quinte gehet der Bass gemeinlich einen Grad in die Höhe, und nach der Quarta superflua einen Grad herunter. Weil einem Liebhaber viel daran gelegen, daß er wisse, welche Tour der Bass nach einer angeschlagenen Dissonans nehmen muß, so wollen wir dabey noch ein wenig stille stehen, und uns besserer Ordnung willen erstlich zeigen, wie die Dissonanzen bey fortgehendem Basse in Consonanzen, und wie sie auch durch Verwechslung der Stimmen in andere Dissonanzen können resolviren oder verwandelt werden. Es ist aus dem ersten Abschnitt Cap. XII. und Cap. XIV. §. 7. bekant, wie aus einem Septimen-Griff durch Verwechslung der Stimmen die Griffe $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{3}$ und $\frac{7}{2}$ entstehen: wer nun weiß, welche Tour der Bass nach der kleinen Septime mit der großen Terzie nehmen muß, der kan daraus auch erkennen, ob der Bass nach $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{2}{1}$ herunter oder heraufgehen muß. Wir wollen den Septimen-Griff zu e mit der großen Terzie zum Exempel nehmen, und zeigen, wie nach diesem Septimen-Griff zu e am besten a mit einem reinen Accord folget, wenn nemlich die kleine 7 unter sich und die Terzie major (wie es seyn muß) über sich gehen soll, es muß also aus a ein \bar{a} , und aus g ein \bar{a} werden; diß geschieht nun, wenn ich nach der Bass-Note e das

Von der Fortschreitung des Basses nach einer Dissonanz.

Die kan uns der Septimen-Griff mit seinen Verwechslungen zu staten kommen.

a mit einem reinen Accorde nehme, denn da wird die Terzie zu *a* das $\bar{7}$, die Resolution der Septime zu *e*, und die Octave des reinen Accords zu *a*, nemlich \bar{a} , machet daß die Terzie major zu *e* das $\bar{g}is$ über sich gehet. Diß *e* mit der grossen Terzie und kleinen 7 sehen wir hier an, als eine Quinte zu *a*, in *a moll*, welche die grosse Terzie über sich haben muß; uns deutlicher zu machen, mag diß Exempel dienen:



Untersuchung,
ob sich hier
nach *e* das *a*
nicht am be-
sten schicke.

Nun wollen wir sehen, ob denn *a*, nach dem Septimen-Accord zu *e*, sich am besten schicke? Ich antworte: Ja. Der vorige Griff zu *e* erforderte eine Resolution der Septime zu *e*, nemlich \bar{a} mußte einen Ton herunter gehen, weil die kleine 7 unter sich resolviret, diß geschieht nun bey $\bar{7}$, als der Terzie zu *a*. Ferner die Terzie major liebet das Heraufgehen, diß geschieht bey \bar{a} , als der Octave zu *a*. \bar{a} und $\bar{g}is$ sind also die beyden Töne, worauf zu reflectiren. Die Quinte im Septimen-Griff zu *e*, gebraucht als eine vollkommene Consonans allhier keine Resolution, die kan nach Belieben herauf oder herunter gehen, eben wie auch die Octave. Man muß aber auch acht haben, daß keine offenbare oder unerlaubte verdeckte Quinten oder Octaven entstehen durch die fortgehende Bass-Note. Wer nun hier wissen wolte, ob auch verdeckte Octaven da wären, der müßte die zwischen *e* und *a* sich befindende Töne mit nehmen, und sehen, ob auch, wenn die Bass-Noten $\bar{g}is$ und *a* wären, in den Stimmen $\bar{g}is$ und \bar{a} in einer und derselben Stimme bliebe; wir wollen es untersuchen. In der Ober-Stimme sind sie wenigstens nicht, als wo sie am meisten verboten sind, wie das vorhergehende Exempel *a* zeigt; indessen gehöret diese Art der verdeckten Octaven noch mit unter die erlaubten, als welche im Schluß eines Satzes sehr oft vorfallen, und durch die Verwechselung der Stimmen können entschuldigt werden: denn man nehme nur statt ungestrichen *a* das grosse *A*, so ist nichts von verdeckten Octaven darinnen zu finden. vide 1sten Abschn. Cap. XVII. §. 18. In den Mittel-Stimmen, als worin sie hier nach unsern ausgeschriebenen Griffen, da wir den Unisonum ins \bar{e} gesetzt, haben sie, vornemlich im Accompanement, wenig oder nichts zu be-
deuten.

Verdeckte
Octaven.

deuten. Eine bloße Stimmen-Verwechselung kan auch hier alles wieder gut machen, man könnte nemlich den Vnisonum im Griff bey *e* nehmen, so folgte nicht *a* sondern *e* nach *gis*, welches aber doch, gegen den Bass allein genommen, oder wenn man solche Ton-Folge in der obersten Stimme nehmen wolte, auch ein ungeschickter Gang ist, worin verdeckte Quinten sind (vide 2ten Abschn. Cap. III. §. 8.); derothalben ist der Vnisonus ins *e*, als der Terzie zu *a*, hier am besten; welches nun weitausfütig gezeigt haben, ist also nach dem Septimen-Griff mit der grossen Terzie am besten, daß der Bass eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt. Nun wollen wir sehen, warum die Folge anderer Töne so gut nicht ist. Wer nach einem Septimen-Griff mit seinem Bass einen Grad höher gehet, der bekommt wieder dazu einen Septimen-Griff oder einen reinen Accord; liegt im vorigen Griff die 7 oben, so muß er zur folgenden Note wieder eine Septime nehmen, oder er machet in der untersten Stimme Octaven, wie das unten stehende Exempel *a* zeigt, alsdenn wäre aus einem Griff mit Dissonanzen wieder ein anderer Dissonanzen-Griff entstanden, wovon wir aber noch nicht handeln. Wolte er im Septimen-Griff, als hier bey *e*, die Quinte oben nehmen, so läge die 7 zu *e* nemlich *a* unten, und müste *f* wieder eine 7 haben, wie das Exempel *b* zeigt. Wolte man aber die Terzie, wie im Exempel *c* zu sehen, im Septimen-Griff oben nehmen, so hätte *f* einen reinen Accord mit einer verdoppelten Terzie. Es kan also freylich nach einem Septimen-Griff der Bass einen halben Ton höher gehen, gebräuchlicher aber ist es, daß der Bass eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt, und erfordert das *f* schon mehr Geschicklichkeit, sich für Fehlern zu hüten und den Vnisonum recht anzubringen.

Es kan auch nach *e* das *f* folgen.

a. b. c.

unrecht. recht. recht. unrecht. unrecht. recht. recht. unrecht. recht.

7 7 7 7 7 7 7 7

Wir gehen weiter; wolten wir nach *e* das *gis* nehmen, so bliebe die Se- Durch die prime zu *e* unresolviret, und bliebe stehen, und verursachte durch eine Stim- Stimmen- men-Verwechselung zu *gis* den Griff *g* und zu *b* den Griff *f* und bey *d* Verwechs- lung geschieht den Griff *f*, in allen diesen Griffen ist kein *e*, worin sich doch die Septime keine Resolu- tion. *d* resolviren muß, wie aus den vorigen Exempeln erhellet. Nun könnte man nach *e* noch wohl *e* nehmen mit einer 6, alsdenn würde die Septime Nach *e* könnte resol- auch *e* folgen.

resolviret und *gis* ginge aufwärts, wie das Exempel zeigt. Wolte ich aber das *c* eine Octave tiefer, nemlich ungestrichen *c* nehmen, so taugte es gar nicht, denn es kämen verbotene verdeckte Octaven in der obersten Stimme vor, wie zu sehen wenn der Bass seinen Terzien-Fall ausfüllet. Aus allem diesem erhellet nun, daß nach dem Septimen-Griff mit der grossen Terzie der Bass am sichersten eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt, und daß man Vorsichtigkeit nöthig hat, wenn der Bass ein Semitonium steigt.

Gang des
Basses nach
den Griffen,
die aus der
Verwechsel-
ung entstehen.

§. 28. Nun laßt uns die drey Griffe, welche aus diesem Septimen-Griff durch Verwechselung der Stimmen entstehen, hersehen, und daraus lernen, wie der Bass nach den dreyen Griffen $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{2}{1}$ gehen muß:



Hieraus sehen wir nun, daß der Bass nach $\frac{6}{4}$ einen Ton herauf, wie bey *a*, oder herunter gehen kan, wie bey *b* zu sehen. Aus dem Exempel bey *c* ist offenbar, wie der Bass nach $\frac{4}{3}$ ordentlicher Weise einen Grad steigt, und das Exempel *d* weist, wie der Bass nach $\frac{2}{1}$ auch gerne herunter gehet. Die Stimmen-Verwechselung wird man hier leicht sehen, und auch aus dem bisher gesagten schon wissen, warum bey $\frac{6}{4}$ die folgende Note herauf oder herunter gehen kan, und warum der Bass nach $\frac{4}{3}$ in die Höhe und nach $\frac{2}{1}$ gerne herunter tritt; es folget alles ganz natürlich daraus, daß die Septime mit der Terzie major gerne eine Quarte steigt oder Quinte fällt, und daß die andern drey Griffe aus der Verwechselung der Stimmen dieses Septimen-Accordes entstehen.

Gang des
Basses nach
der vermin-
derten Septi-
me und den
daher entste-
henden Griff-
sen.

§. 29. Nun wollen wir auch den Griff mit der verminderten Septime hersehen, und wieder durch die Verwechselung der Stimmen drey andere Griffe daraus herleiten:



Aus diesem Septimen-Griff entsteht nun wieder der Griff $\frac{6}{2}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$, Von den doch mit dem Unterscheid, daß wir hier eine Falsam haben, wie *Septima* Faltis. chen diese Benennung brauchet, wenn ein Intervallum in seinen gehörigen Graden ein Semitonium minus zu viel oder zu wenig hat. Wenn nun ein solches Intervallum, das einen halben Ton zu viel, und eines, das einen halben Ton zu wenig hat, bey einander sind, und sich zugleich hören lassen, so gibt solches harte Sätze oder Griffe und haben vor allen andern einer Resolution nöthig; wobey es denn vornemlich darauf ankommt, daß das verkleinerte Intervallum herunter und das vergrößerte herauf gehet, nach den Regeln, welche wir §. 23. gegeben haben. Im ersten und vierten Exempel steckt die Falsa im Bass, und im zweyten und dritten Exempel im Griff der rechten Hand. Es gehet der Bass nach der Septima diminuta oder falsa gemeiniglich einen Grad in die Höhe; daher es denn auch kommt, daß die Folge des Basses bey den daher geleiteten drey andern Sätzen eine andere Ziffer über sich hat, als bey denen die aus dem Griff der kleinen 7 mit der grossen Terzie kamen, wie aus den Exempeln zu ersehen; welches ein Liebhaber sich wohl zu merken hat. In moll-Tönen kommen solche Sätze am ehesten vor. Im ersten und vierten Exempel bey *a*, sind die Griffe Quinten-weise, dieses will man anieho; sonderlich bey'm galanten Accompagnement, nicht mehr gelten lassen: es ist aber das erste Exempel zu entschuldigen, weil auf einer kleinen Quinte eine grosse im Heruntergehen folgen darf. Das vierte möchte eher eine Verbesserung bedürfen, weil hier nach der kleinen eine grosse Quinte im Heraufgehen folget, welches nicht erlaubt ist. Man lasse also im Griff $\frac{4}{2}$ zu *a* die Octave $\frac{8}{2}$ weg, und bediene sich bey $\frac{7}{2}$ des Vnisoni, so ist alles rein. Ein Anfänger würde zu thun finden, sich zu hüten, daß sich in den Griffen nicht zuweilen solcher Art Quinten-Griffe solten einschleichen. Wer mit dem nothwendigen fertig ist, der kan sich hernach auch des manierlichen befeissen, und auch solche kleine Fehler vermeiden lernen; deswegen ich denn allhier auch den Griff immer einerley gelassen habe, um desto deutlicher zu sehn: indessen habe dieses doch anzeigen wollen.

Griffe, die in sich Quinten in einer Folge machen, sind nicht gut.

§. 30. Es haben die Falsae ihren Ursprung aus den uneigentlichen Accorden: als welch ein falscher wunderlicher Accord wäre es, wenn ich zu *e*, die Quinte minor $\frac{6}{2}$, und die Tertie major $\frac{4}{2}$ und die 8 $\frac{8}{2}$ anschlagen wolte; item zu *gis* die Quinte minor $\frac{7}{2}$ und die Tertia diminuta $\frac{4}{2}$ und dazu die Octave $\frac{8}{2}$. Das sind nun zwar keine wohlklingende Griffe, allein, wenn ich hiezu eine kleine Septime nehme, so entstehen Griffe, welche noch wohl zuweilen erscheinen, ja, worin sich manche verlieben, wofür aber Ungeübte erschrecken. Wir wollen dem wunderlichen Griff zu *e* eine kleine 7 geben, und unsere drey Griffe wieder daraus herleiten:

Ursprung der Falsarum aus uneigentlichen Accorden.



Es ist dieser Satz aus *d moll*, das *gis* im Griff zu *e* ist hier nicht das Semitonium unterwärts zu *a*, sondern *chorda elegans* in *d moll* (vide Cap. II. §. 17 — 20.) und *b* ist die in *d moll* befindliche *Septa minor*; überhaupt verursacht der Gebrauch der zierlichen Töne, wovon l. c. nachzusehen, solche enharmonische Griffe, die aber nach der Kunst und zu rechter Zeit müssen angebracht werden. Wir dürfen uns in dieser Sache nicht länger aufhalten; genug, wir haben nun gesehen, wie die Resolution der kleinen 7, der $\frac{7}{4}$, $\frac{6}{2}$ und $\frac{4}{2}$ anzustellen, und zwar alle diese Griffe nach dreierley Arten, wie aus den Exempeln zu sehen.

Der Bass fällt auch wol einen halben Ton.

§. 31. Hierzu fügen wir noch folgende Exempel:



Erläuterung.

Bev N. 1. gehet der Bass nach $\frac{6}{2}$ einen halben Ton herunter, als von *gis* nach *g*, da denn *g* den Griff $\frac{7}{4}$ hat; hier ist das *a* welches nach *gis* folgen sollte zierlich ausgelassen. Eben so bey N. 2, wo nach *cis*, *d* folgen müßte, ist gleich *c* genommen; und *d*, welches einen reinen Accord mit der großen Terzie haben sollte, zierlich ausgelassen. N. 3. sollte im Bass nach *H*, *c* folgen mit einem reinen Accord; an dessen statt ist hier *e* mit der 6 genommen, welcher *Septen*-Griff aus der Stimmen-Verwechselung eines reinen Accords

cords entsteht; eben so ist bey N. 4 bey dem *e* eine Stimmen-Verwechslung vorgenommen, und statt *c* das *e* im Bass genommen worden. Der gleichen kommt nun bey Resolution der Dissonanzen sehr oft vor.

§. 32. Anieko wollen wir noch sehen, wie die Dissonanzen-Griffe wieder Gelegenheit zu andern Dissonanzen-Griffen geben können. Wir haben eben gesehen, wie durch die Verwechselung der Stimmen eines Septimen-Griffes drey andere Dissonanzen-Griffe entstehen, da denn die erste Dissonans erst in der letzten aufgelöset wird; (vide 1ten Abshn. Cap. XIV. §. 7. und sonderlich den 7ten Tact des daselbst befindlichen Exempels) die Auflösung aber muß geschehen und geschieht in diesen Griffen erst, wenn der Bass einen Ton nimmt, der nicht im Dissonanzen-Griff enthalten gewesen; (siehe das Exempel §. 27.) thut der Bass nun dieses, so siehet es der rechten Hand frey, aus dem vorigen Dissonanzen-Griff einen Ton, oder wohl gar zwey bis drey Töne zu dieser neuen Bass-Note liegen zu lassen, dadurch denn eine neue Dissonans entsteht, die ihre richtige Resolution wieder haben muß. Allhier könten nun der Exempel ohne Zahl gegeben werden, wir wollen aber bey unsern vier Dissonanzen-Sätzen bleiben, so werden wir finden, wie fast alle gebräuchliche Dissonanzen darin durch dieses Mittel werden vorkommen.

N. 1.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "N. 1.". It consists of two systems, each with a treble and bass staff. The treble staves contain musical notation with notes, rests, and accidentals. The bass staves contain fingerings and other markings. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass staves in both systems contain fingerings and other markings.

Wiedeb. Gen. Bass.

U p p



Hieraus sehen wir nun, wie statt der 3 erstlich die 4, statt der 8 erstlich die Septime major oder 9, statt der 6 erstlich eine Quinta superflua genommen worden: Auf eben diese Weise kan man es auch mit den Exempeln §. 29. und 30. machen, wie ein Liebhaber zu seinem Vergnügen und Nutzen anieho leicht selber wird thun können, wir dürfen uns nicht dabei aufhalten. Es kan aber die Dissonanzen-Folge sich noch weiter erstrecken, als:

Wie eine Folge von Dissonanzen Statt haben kan.



Hier wird aus einer Dissonanz immer wieder eine neue, die im vorhergehenden Griff ihre ordentliche Preparation findet und im folgenden ihre regelmäßige Resolution findet; ich habe hier die Resolution einer jeden Dissonanz durch Bogen angezeigt, als der Bogen zu Anfang von \bar{g} nach \bar{a} , zeigt die Resolution der grossen Terzie, die über sich geht; von \bar{a} nach \bar{e} zeigt die Resolution der kleinen 4 in die Terzie \bar{e} , der Bogen von \bar{e} nach \bar{f} die von der grossen 7 über sich, der Bogen von \bar{a} nach \bar{g} zeigt die Resolution der Quinte im Griff \bar{e} nemlich unter sich; der von \bar{f} nach \bar{e} zeigt die Resolution der kleinen Quinte \bar{f} unter sich; der von \bar{a} nach \bar{e} die Resolution der None in die 8 unter sich; der von \bar{e} nach \bar{h} zeigt die Resolution der kleinen Septime zu \bar{d} unter sich; item der von \bar{f} nach \bar{e} zeigt die Resolution der verminderten Terzie zu \bar{d} ; der von \bar{a} nach \bar{g} zeigt die Resolution der Quarte zu \bar{e} , und endlich der Bogen bey \bar{h} \bar{a} zeigt beydes, die Resolution der 2 und der 7 in die Octave, und der untere Bogen zeigt die Resolution der Quarte in die Terzie. Hieraus sieht man nun, daß die Resolution der Dissonanzen in diesem Exempel seine Richtigkeit habe; man beseh die §. 25. gegebene Exempel, worin auch oft eine Dissonanz in die andere verwandelt und aufgelöst wird. Jetzt wollen wir auch anzeigen durch einen Bogen, wie in unserm Exempel eine jede Dissonanz im vorigen Griff ihre Preparation findet, als:



Hier wird aus der 7 zu e die 4 zu a, aus der Quinte zu a die 7 zu f, aus der 3 zu f die Quinte zu d, aus der 3 zu d die Quinta falsa zu H, aus der 3 zu H die 9 zu c, und so weiter, wie die Bogen anzeigen.

§. 33. Anieho meyne genug gesagt zu haben von der Präparation und Resolution der Dissonanzen, der Raum erlaubt mir auch nicht ein mehreres hinzu zu fügen; es kan diß auch schon hinlänglich seyn, einem Liebhaber einen hinlänglichen Begriff davon bezubringen. Nun ist auch andern, daß in den Compositionen geschickter Künstler oft ein Dissonanzen-Griff ganz unpräpariret und unvermuthet vorfällt, worinnen mannigmal eine harte Falsa vorhanden ist; sind bey einer solchen Composition Wörter zu singen, so ist solches oft geschehen den Affekt der Wörter auszudrücken; wovon die Composition des Herrn Bachs über die Gellert'schen Oden viele herrliche Proben gibt: selbst im Wernigeröder Choral-Buch sind solche fremde Griffe hin und wieder angebracht, wohin ich den Liebhaber verweise. Die betrüglischen Cadenzen gehören auch hieher, als wo statt des gehoften Grund- oder Final-Tones sich oft ein ganz fremder unerwarteter Ton, wohl gar mit einer Dissonanz hören läset, und den Zuhörer auf eine angenehme Weise betrieget. Hievon habe nun auch etwas erwähnen und einige Exempel solcher betrüglischen Cadenzen geben wollen, allein es bleibet dieses auch auf einer andern Zeit ausgesetzt.

§. 34. Den Inhalt von allem was bisher abgehandelt worden, vornemlich dieses ganzen Capitels von den Dissonanzen und deren Präparation und Resolution wollen wir zum Schluß in ein kurzes Exempel verfassen und die Griffe darüber ausschreiben:



Transponiren
dieses Exem-
pels.

Was in die-
sem Exempel
enthalten.

Es könnte dieses Exempel eine gute Uebung seyn, sonderlich wenn es in andere Ton-Arten, als in *b dur*, *d dur* und *es dur*, von einem Liebhaber transponiret würde; solches überlasse eines jeden Lust und Fleiß, im ersten Abschnitt werden ihm die in andere Ton-Arten transponirte Exempel schon Anweisung zur Transposition geben. Ich habe in diesem Exempel die Ziffern mit Fleiß ein wenig gehäufet, und werden wenig Griffe seyn, welche nicht auch darinnen sind; der erste Tact zeigt die drey Haupt-Accorde, im neunten-Tact sind Wechsel-Noten oder Transitus irregularis, wie auch im sechsten Tact über *c*, da hätte auch über *H* eine *c* stehen können; Transitus regularis ist im zweyten und zehnten Tact; im fünften Tact haben wir eine gebundene Bass-Note mit der Secunda superflua, in eben diesem Tacte ist bey ersten *f* bey *a* der Unisonus um die Secundam superflua zu meiden; im vierten kommt die Verwechselung der Stimmen vor; im zehnten Tact haben wir eine stehende Note mit verschiedenen Ziffern; die Dissonanzen sind präpariret und resolviren mehrentheils noch zur selben Bass-Note, im fünften und sechsten Tact aber nicht. Es ist also dieses Exempel gleichsam der kurze Inbegriff von dem was bishero abgehandelt

debt worden. Wir wollen eine Ober-Stimme dazu setzen, damit man Gelegenheit hat, sich im ungesäumten Treffen aller dieser Griffe zu üben; denn so lange einer vor sich alleine spielt, zaudert er (oft ohne sein Wissen) bald hie bald da; spielt er aber in Gesellschaft, oder hat sein Exempel eine Violin oder Traverser, die er begleiten muß, so lernet er hiedurch seine Fehler am besten kennen, und hat sein Vergnügen daran, wenn er es im Tact weis zu spielen.

M á f f i g.

Eben dieses
Exempel mit
einer Violin.

Ppp 2

Hie:

Warum diese
Exempel nach
ihrem blossen
Bass auszu-
schreiben sind.

Hiemit schliesse dieses wichtige Capitel, welches zwar ziemlich lang geworden, allein diese Haupt-Materie forderte eine etwas weitläufige Abhandlung und verschiedene Exempel. Bey den Exempeln wo eine Violin überstehet, erinnere nochmalen, daß es sehr gut wäre, wenn man den Bass allein aussetzte und die Violin auch: man bekommt sonst, ehe man es weiß, eine geheime Stütze an der Ober-Stimme, was den Tact anlanget; und man bleibet ungewohnt, nach einem blossen Bass den General-Bass zu schlagen, welches doch von einem Accompagnisten gefordert wird. So bald einer nun merket, daß es ihm leichter und bequemer ist, den General-Bass zu schlagen bey einer über den Bass stehenden Stimme, so bald muß er sich dieser Stütze selbst berauben; ist ihm aber beydes einerley, so schadet's nicht, sondern ist in Ansehung der Lage der Hand nützlich, weil er dadurch in Stand gesetzt wird, die Höhe der Haupt-Stimme in seinen Griffen nicht zu überschreiten. Beym manierlichen General-Bass Schlagen ist es sehr nützlich, die Ober- oder Haupt-Stimme eines musicalischen Stückes über seinen Bass zu haben.

CAP V T VII.

Vom Pausiren und den Pausen.

Gelegenheit
zu diesem Ca-
pitel.

§. 1. Ich habe versprochen, apart von den Pausen und vom Pausiren etwas zu handeln, vielleicht findet mancher Anfänger noch einen guten Rath darin; denn ich rede ja mit Ungeübten und mit solchen, die sich selbst informiren wollen, denen zu gefallen und zu dienen habe dieses Buch geschrieben; es mag derohalben auch ein klein Capitel vom Pausiren darinnen seyn.

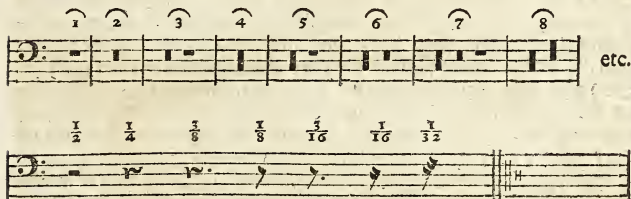
Man muß ac-
curat pausiren
lernen.

§. 2. Es ist einem Accompagnisten unumgänglich nöthig pausiren zu können, das heißt: mit seinem Instrumente aufzuhören, so lang oder kurz als ihm in seiner Stimme oder auf seinem Blatte, durch gewisse Zeichen ist angedeutet worden. Es sind fast keine Concerte, Cantaten und andere, sonderlich vielstimmige, musicalische Stücke, worin nicht bald diese bald jene Stimme pausiren oder schweigen muß, wo denn auch die Reihe oft an den Accompagnisten kömmt, daß er nemlich etliche Tacte schweigen muß, da denn an seiner statt ein ander Instrument die Grund-Stimme um eine Octave höher spielt; denn ob gleich alsdenn der Bass, der das

Sun-

Grundament der ganzen Harmonie ist, schweiget, so muß doch eine andere Stimme dessen Stelle vertreten, damit man nicht eine bloße Melodie ohne Harmonie höre. Doch weil die Veränderung bey der Music die schönste Wirkung hat und sehr geliebet wird, so schweigen zuweilen wohl alle Stimmen und Eine alleine läßt sich hören, ja es wird wohl, je nachdem es sonderlich in Cantaten, der auszudruckende Affect mit sich bringet, eine General-Pause gemacht, da das ganze Chor auf eine kurze Zeit schweiget.

§. 3. Wir haben im ersten Theil unsers Clavier-Spielers im 2ten Bunden Zeit Abschn. im XII. Capitel die Zeichen des Stillschweigens oder die verschiedenen Arten von Pausen, wenn sie nicht über einen ganzen Tact dauern, angegeben. Allein ein Accompaniste muß oft mehr als Einen Tact, ja manchmal eine ganze Menge derselben pausiren. Daher wir denn zu denen im ersten Theil befindlichen Pausen-Zeichen noch einige hinzufügen wollen.



Im $\frac{1}{8}$ Tact findet man oft hinter einer Viertel-Pause einen Punkt, dadurch denn die Pause um die Helfte verlängert wird und drey Achtel gilt. Die Ziffern, welche man über die langen Pausen setzet, besparen einem das Addiren, über die Brüche des Tactes, oder wenn nur ein Theil von einem Tacte soll pausiret werden, werden die Zahlen nicht geschrieben, daher man solche wohl muß kennen lernen, vornemlich die Viertel-Pausen, deren Schreib-Art bey allen nicht einerley ist, je nachdem es sich der Schreiber hat angewöhnet, wie ich denn die Figur einer Viertel-Pause wohl also gefunden, gleich einer umgewandten Achtel-Pause. Diß sind aber Kleinigkeiten, womit man bald kan fertig werden.

§. 4. Ob nun gleich solche Signaturen der Pausen gar leicht sind Wer erst recht kennen zu lernen, so ist es doch für einen Ungeübten schon schwer genug, pausiren kan.
das

Hülfs-Mittel,
accurat pausi-
ren zu lernen.

das rechte Tempo zu treffen, darin er nach einer Pause wieder anfangen soll. Es kömmt hier darauf an, daß man den Tact inne hat und erst Tact-mässig spielen lernet, ehe wird man auch nicht accurat pausiren können; man muß unter währendem Pausiren, sonderlich wenn man viele Tacte zu schweigen hat, dahin sehen, daß man die Tact-mässige Bewegung (ich meyne hier keine unanständige Bewegung des Körpers, sondern eine innerliche bey der äußerlichen moderaten Bewegung der Füße) nicht verliere. Ein Anfänger, der die Achtel hat abzehlen gelernt, kan die Achtel aller zu pausirenden Tacte ganz geheim im Sinn abzehlen, und etwa so oft ein neuer Tact anfänget, einen Finger seiner Hand einbiegen, so weiß er an seinen Fingern wie viel Tacte er schon pausiret hat. Er muß aber bey einerley Methode bleiben, so daß er entweder zu Anfang oder am Schluß eines Tactes einen Finger krümmet, sonderlich wenn er viel Tacte zu pausiren hat; er hätte nemlich 5 Tacte zu pausiren, so thut er am besten, daß er zu Anfang des ersten Tactes, worauf bey Abzehlung der Achtel die Zahl Eins folget, den Daumen in seiner Hand bieget, zu Anfang des andern Tactes bieget er zu dem Daumen den vörder Finger, und so weiter, bis seine fünf Finger geschlossen; hat er nun nicht mehr als fünf Tacte zu pausiren, so muß er diesen fünften Tact vor allen Dingen erst aus pausiren. Sind aber mehr Tacte zu pausiren, so fängt er mit den fünf Fingern seiner Hand wieder aufs neue an, da er denn leicht behalten kan, wie oft er aufs neue den Daumen gebogen. Wer aber nun schon eine Fertigkeit im Tact besitzet, der nennet nur in sich die Zahl des Tactes, den er zu pausiren anfängt. Geschicht es nun, wie es denn oft geschicht, daß er in dem vorhergehenden Tact nur Ein Viertel hat zu machen gehabt, den folgenden Tact aber ganz zu pausiren und vom dritten Tact nur ein Achtel zu spielen mehr übrig hat, so hat man im Anfang Vorsichtigkeit nöthig, damit man nicht zu frühe wieder anfanget, sondern wohl wisse daß man hier bey nahe drey Tacte zu pausiren habe. Ein Anfänger kan beym Pausiren nicht sorgfältig und vorsichtig genug seyn, und muß sich sonderlich bemühen Tact-vest zu werden; man gebrauche das Hülfs-Mittel, welches ich im ersten Theil meines Clavier-Spielers vorgeschlagen habe, und zehle in sich, sonderlich wenn die Bass-Stimme in Achteln gehet, die Achtel in aller Stille ab, damit einem beym Pausiren die Zeit-Maasse eines Achtels möge bekant seyn und bleiben.

Das Pausiren
hat seine
Schwierigkei-
ten.

§. 5. Wer noch nicht vest in seinen Schuhen stehet, wie man zu sagen pfleget, und noch keine Uebung im Pausiren hat, der sollte viel lieber immerhin fortspielen, als pausiren; sonderlich wenn kleine Pausen mitten im Tact, oder viel

Mäßig, doch nicht langsam.

The musical score is written for two staves per system. The top staff uses a G-clef and the bottom staff uses a C-clef. The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The music is characterized by flowing eighth and sixteenth notes in the upper voice, while the lower voice often contains rests or simple rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Some notes are marked with an asterisk (*), possibly indicating natural harmonics or specific articulation. The piece ends with a final measure in the bottom staff of the fifth system, marked with a fermata.



Wir wollen aber dieſes Exempel auch nur nach dem bloſſen Baß herſehen, denn die Ober-Stimme gibt hier dem Accompagniſten eine gar zu groſſe Stütze, daran er ſich aber nicht gewöhnen muß, oder er lernet niemals pauſiren, inſdeſſen muß der Violiniſt hier den Tact treten. Man übe ſich bey dieſem Exempel im Zehlen von 1 bis 8: dieſes zu erleichtern, habe ich hier erſtlich die Ziffern von 1 bis 8 unter jedem Tact geſetzt, da denn ſo wohl eine jede Pauſe als Note ihre Zahl oder Zahlen hat; zum andern habe der Violin, wenn ſie ohne Baß alleine gehet, mit Fleiß eine ſolche Menſur gegeben, die das Zehlen der Achtel nicht hindert, ſondern unterſtützet, einige Stellen, wo Punkte und Viertel ſtehen, ausgenommen.

Das Abzählen der Achtel iſt hier möglich.

II. Abschn. Cap. VII. Vom Pausiren. (§. 6. 7.)

Mäßig, doch nicht zu langsam.

12 34 5678 12345678 1234 56 7 8 1 2 3 4 56 78

12345678 1234 56 7 8 12 34 56 7 8 12 34 56 7 8

12 3 4 56 78 12 3 4 56 78 12345678 123 4 56 78

Tafo solo.

1 2 34 5 678 12 34 56 7 8 12 34 5678 12345678

1234 56 7 8 1 2 3 4 5678

Das Vor-
schlagen der
rechten Hand
zu einer flei-
nen Pause ge-
het nicht im-
mer gut an.

S. 7. Wir haben oben Cap. IV. S. 9. gesagt, daß man zu einer Note, welche eine kurze Pause, als etwa eine Achtel-Pause, vor sich hat, mit der rechten Hand, um eine egale Mensur zu erhalten, zur kleinen Pause den Griff zur folgenden Note anschlagen könnte: allein allezeit erlaubt es die Ober-Stimme nicht. Hier kan es geschehen Tact 6, zu der Achtel-Pause vor *A*; Tact 9, zu der Achtel-Pause vor *c*; Tact 10, zu der Achtel-Pause mit einem Punct vor *e*; Tact 13 vor *cis* und endlich zu der Achtel-Pause vor *f* Tact 17. Hingegen leidet es die Ober-Stimme nicht, daß der Griff zur Pause angeschlagen wird, Tact 3 bey *F*, Tact 8 bey *H*, Tact 10 bey *c*, Tact 13 bey *fis* und Tact 14 bey *d*. Es nimt sich oft auch besser heraus, wenn die rechte Hand solche kurze Pausen mit machet, und mit derselben zugleich eintritt, als hier Tact 3 bey *F*. Denn da könnte zwar, wegen der Ober-Stimme *a*, die rechte Hand vorschlagen zur Pause, weil diß *a* doch im Griff $\frac{1}{2}$ zu *F* vorhanden ist, allein das erste ist hier doch besser, damit das Tutti (tutti zeigt an, daß alle Stimmen mit einander sich hören lassen sollen, entgegen gesetzt dem Worte Solo, allein, dadurch angezei-

gezeigt wird, daß eine Stimme allein, doch gemeinlich mit einer leisen Begleitung einer Bass-Stimme, sich soll hören lassen) desto merklicher und zu rechter Zeit einfalle. Zu gar kurzen Pausen, als zum Sechzehnteil, aber darf die rechte Hand immer den folgenden Griff anticipiren, wie aus dem Exempel N. 8. im 5ten Capitel §. 27. dieses Abschn. zu ersehen. (item ibid. §. 27. N. 7.). Bey dieser Gelegenheit kan man wieder nachsehen, was Cap. IV. §. 9. von den bezifferten Pausen ist gesagt worden.

§. 8. Es wird an sich freylich eine schlechte Lust seyn, dieses Ex- Wie dieses
 p e l vor sich allein nach dem blossen Bass zu üben, weil man so oft darin Exempel zu
 schweigen muß; wer die Violin-Noten kennet und darnach seine Hand- gebrauchen.
 Sachen eben so gut, als nach den Discant-Noten spielen kan (als worin sich ein ieder Liebhaber zu üben hat) der mag es erstlich Tact-mässig als ein Hand-Stück vor sich spielen, und hernach einem andern die Melodie zu spielen oder zu singen überlassen, da er denn erst Gelegenheit hat sich im Pausiren zu exerciren. Die Griffe sind leicht, und wird man sie schon finden und treffen können, nachdem schon so viel davon gehandelt worden. Was die Lage der Hand betrifft, so setzet es hier wenig Schwierigkeit, weil die vielen Pausen Freyheit geben, die Hand nach eigenen Gutachten wieder einzusetzen, nach der 4ten Reg. des 2ten Cap. §. 3. dahero finde nicht nöthig länger hiebey stehen zu bleiben. Schließlich rathe einem Ungewübten, wo möglich, sich an Tact-veste Leute zu halten und mit denen zu spielen, damit er einen egalten Tact halten lernet: welches aber nicht geschehen kan, wenn er mit solchen Leuten oft spielt, die selber keinen Tact haben, sondern bald eilen, bald wieder den Tact ziehen und schleppen; bey solchen Leuten nur wird ein Anfänger leicht verdorben, die nehmen es nicht genau mit dem Tact; einem andern aber ist das Variiren im Tact unerträglich. Disß mag genug seyn vom Pausiren; Uebung und Naturell bringt Kunst.

CAPVT VIII.

U e b u n g s - E x e m p e l.

§. 1. Nun wollen wir etliche Exempel geben, die ein wenig länger Einrichtung als die vorigen seyn sollen. Wir werden erstlich den Bass mit den darüber dieser Exem-
 geschriebenen Griffen von einem jeden Exempel voran gehen lassen, und sel.
 einige Anmerkungen darüber machen, hernach demselben Exempel eine Violin-Stimme geben, damit ein Liebhaber Gelegenheit habe, sich zu probiren, ob er es auch Tactmässig spielen kan.

§. 2. Das erste Exempel mag aus dem sehr gebräuchlichen Das erste
 D dur seyn. Exempel.

Mäßig.

The musical score is a piano exercise consisting of 25 measures, organized into six systems of two staves each. The time signature is 3/4, and the key signature has one sharp (F#). The notation includes chords, arpeggios, and single notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The exercise is marked 'Mäßig' (Moderate). The measures are numbered 1 through 25. The first system contains measures 1-5, the second system contains measures 6-10, the third system contains measures 11-15, the fourth system contains measures 16-20, and the fifth system contains measures 21-25. The score concludes with a double bar line after measure 25.

II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (§. 2.) 495

26. 27. 28. 29. 30. 31. 32.

Tasto solo.

33. 34. 35. 36. 37. 38.

39. 40. 41. 42. 43.

44. 45. 46. 47. 48. 49.

50. 51. 52. 53. 54.

496 II. Abſchn. Cap. VIII. Uebungs-Exempel. (§. 2.)

55 56 57 58

59 60 61 62 63

64 65 66 67 68 69

70 71 72 73 74

75 76

Anmerkungen.

1) In diesem Exempel gibt es Pausen, als da schweigen beyde Hän- Von den Pau-
de stille, Tact 9. 21. 37. 38. 45. und 46. die rechte Hand aber schweigt Tact sen,
29 bis 31. allein stille, da denn die linke Hand ihr *fr* (wozu mit dem kleinen
Finger die Octave; das grosse *fr*, kan genommen werden) liegen läßt,
welches die Worte rasto Solo anzeigen; sonst sind hier auch verschiedene
kleine Pausen, wozu die rechte Hand den Griff zur folgenden Note vor-
schlagen kan, ausgenommen Tact 14 zu *e*, da es wegen der Melodie nicht
gut angehen kan. Wer dieses Stück zu seiner Uebung spielet, der hat
eben nicht nöthig die langen Pausen zu pausiren, denn diß ist nur in acht
zu nehmen, wenn nun die Violin die Ober-Stimme spielet. Die beyden
Viertel-Pausen im 2. und 3ten, wie auch im 9. und 10ten Tact kan man
beym allein Spielen auch nach Belieben überschlagen, und alsdenn wird
aus zwey Tacten nur Einer.

2) Man hat den leichten Zwey-Viertel-Tact gewählt. Die bey- kleinen Stri-
den Striche im 8. und 9ten Tact über *d* und *A* zeigen an, daß diese beyden Gen,
Töne mit ihren Griffen etwas kurz abgestossen sollen gespielt werden.
Tact 61. haben wir ein Ruhe-Zeichen, da nach Belieben inne gehalten Ruhe-Zeichen,
wird, und welche letzte Note auch länger darf ausgehalten werden, als es
ihre Schreib-Art eigentlich mit sich bringet. Beym Wiederanfangen
muß man seine gehabte Tact-Art oder vorige Zeit-Maasse wieder anheben,
da denn ein wenig Tactirens wieder nöthig seyn möchte.

3) Die durchgehende Noten sind hier durch Bogen angezeigt; als durchgehen-
da ist Transitus regularis bey gradatim gehenden Noten, Tact 14. 26. den Noten,
27. 33. 39. 40. 2c. bey springenden Noten Tact 15. 17. 36. 49. 50. 53. 2c. Den
Transitum irregularem haben wir hier nicht.

4) Im 16. und 17ten Tact hat der Bass eine Rückung, woran sich Rückungen,
die rechte Hand aber nicht kehret, sondern in ihrer egalen Bewegung blei-
bet, da sie nemlich zur letzten Helfte des Bass-Viertels den Griff anschlä-
get, dadurch denn der Signatur des letzten Achtels dieser beyden Tacte auch
ein Genüge geschieht.

5) Stehende Noten mit verschiedenen Ziffern nach einander, finden und stehenden
wir Tact 43. und sonderlich von Tact 55. bis 61. allwo ein dreistimmiges Noten.
Accompagnement am besten ist, und zwar nach der ausgeschriebenen
Fortsetzung.

6) Sonderlich erscheinen in diesem Exempel die Sexten-Griffe auf Der Sexten-
allerley Art, da bald die Sexte, bald die Terzie verdoppelt worden, gemei- Griff ist hier
niglich um den Mittel-Stimmen einen geschickten Gang zu geben, oder oft mit Ver-
Wiedeb. Gen. Bass. *Ar r* auch 3 oder 6.

auch um verbotene Octaven zu vermeiden. Wenn Tact 22. bis 26. die Verdoppelung der Sexte etwas incommode werden sollte (es kan ein Fehler der Hand, wenn die Finger nicht ausgewachsen sind, oder wenn man in seiner Jugend zu keiner Ausspannung der Finger gewöhnet worden, dergleichen oft unmöglich machen. Ein Knabe von 12 Jahren, dessen Finger zwar noch klein sind, kan es einem Erwachsenen von 27 Jahren, dessen Finger zwar lang genug, aber doch nicht zur Ausspannung gewöhnet, hierin zuvor thun) der kan hier zur Noth auch wohl die Octave statt der verdoppelten Sexte nehmen, weil Morus contrarius da ist. Es ist aber diese Verdoppelung Tact 4. 5. 11. 33. 67. und 69. nöthig; ein Liebhaber wird anieho die Ursache leicht einsehen. Tact 33. hätte leicht zu einer ungeschickten Fortschreitung in den Mittel-Stimmen verführen können, dieses nun zu vermeiden, hat zu *g* die Terzie im Sexten-Griff verdoppelt werden müssen; allein Tact 41. ist der Vnisonus besser, als eine Verdoppelung der Sexte, es wäre sonst die grosse Terzie *aïs* nicht in derselben Tenor-Stimme über sich gegangen.

Sexten-Folge.
ge.

Wie ein fremd
* nicht zu
verdoppeln.

7) Wir haben hier auch eine Sexten-Folge bey gradatim gehenden Noten, wo man nur dreystimmig spielet und die Octave Motu recto weg läßt als Tact 6. und 35. Im 34sten Tact haben wir Motum contrarium und die Octave mit genommen. Im 39. und 40sten Tact mußte die Octave nothwendig wegleiben, denn die Verdoppelung eines fremden Creuzes ist nicht erlaubt; *aïs* und *gis* entstehen hier durch ein fremdes *, wolte ich nun im Discant dieses *aïs* und *gis* im Griff mit nehmen, und durch den motum contrarium die Octaven vermeiden, so hätte ich diß fremde * verdoppelt, nemlich ich hätte es einmal im Bass und einmal im Discant; deswegen läßt man am besten hier die 8 weg, an deren statt kan nun freylich die Terzie motu contrario verdoppelt (d. i. in der rechten Hand zweymal genommen) werden, indessen habe hier lieber den Vnisonum gewählt.

Sexta super-
flua.
Octava dimi-
nuta.

8) Tact 40 haben wir Sextam superfluum zu *g*, nemlich *aïs*, wozu hier nur die Terzie gehört; im 59. und 60sten Tact haben wir Octavam diminutam, welche sehr selten vorkommt und als eine Dissonans unter sich resolviren muß, sie wird angedeutet wenn vor der 8 ein 4 oder 6 steht. Im 61. Tact bey der ersten Note, wird das Accompagnement nur dreystimmig und dabey ist noch der Vnisonus. Man sehe selber zu, ob nicht bey Mitnehmung der Octave zu *d*, ein ungeschickter Gang von *aïs* in *d* gekommen und die Terzie major, die doch so gerne herauf gehet, herunter gegangen wäre. Sonsten findet man hier auch die gebräuchlichsten Sexten-

ten-Griffe, als: $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{4}{2}$, 65, 56, daß man also hieraus diese Griffe kan kennen lernen.

9) Was die Präparation und Resolution der in diesem Exempel Vom Griff vorkommenden Dissonanzen betrifft, so wollen wir dabey noch ein wenig §. stehen bleiben, und eine nach der andern vornehmen. Von der kleinen und vollkommenen Quinte im Griff $\frac{6}{3}$ wissen wir, daß sie (ob sie gleich nicht immer darf präpariret seyn) unter sich resolviren müssen. Tact 13. hat *gis* $\frac{6}{3}$, die kleine Quinte \bar{a} resolviret unter sich in \bar{a} . Tact 54, 62 und 64 ist die Resolution auch richtig; Tact 66 wird die Resolution ein wenig aufgehalten, und wird aus der Quinte erslich eine Quarte zu *a*, welche unter sich in *cis* resolviret. Sonsten ist die Quinte Tact 1. 62. 64. und 66. präpariret, Tact 13 aber nicht.

10) Der Griff $\frac{5}{3}$ ist hier auch verschiedene mal, da denn die 4 immer Vom Griff im vorigen Griff gelegen, und im folgenden Griff wieder liegen bleibt, und also keiner Resolution bedarf, wie Tact 7, 12, 15, 17, 69, 72 und 74 zu sehen ist. Die Secunde der Ton-Art, hat, wie wir schon im ersten Abschnitt gesagt haben, Sextam maiorem über sich, dazu denn $\frac{4}{3}$ gehöret. Im 7, 17, 69, 72 und 74sten Tact hat *e* diesen Griff, weil alda die Ton-Art *d* dur, und *e* eine Secunde zu *d* ist. Tact 12 und 15 hat *H* diesen Griff, weil die Ton-Art da in *a* dur ausgewichen, und *H* die Secunde zu *a* ist. In diesem Griff wird die Terzie als eine Dissonanz angesehen, und muß unter sich resolviren, wie hier in den angezeigten Tacten zu sehen ist. Tact 69 wird die Resolution der Terzie aufgehalten und geschieht erst bey der letzten Note des folgenden Tactes. Tact 35 kan zu dem *cis* auch $\frac{4}{3}$ genommen werden, denn *cis* ist die Secunde in *H* moll, darin das Stück hier ausgewichen ist. Gehet nach diesem Griff der Bass nicht mehr als einen Grad herunter oder herauf, so kan diese folgende Note nicht durchgehen, sondern muß einen aparten Griff haben, solches ist überhaupt von der grossen Serze zu merken, es mag nun die Quarte dabey seyn oder nicht, vide Tact 7. 12. und 71. Springet aber die folgende Note eine Terzie oder Quarte, oder fällt eine Quinte, so gehet ein solches Achtel durch, siehe Tact 15, 17, 74 und 72. Im 74sten Tact stehet zwar über *a* eine Septime, man hat aber, sonderlich in geschwinder Zeit-Maasse, nicht nöthig, den Septimen-Griff zu *a* aufs neue anzuschlagen, weil er im vorigen Griff zu *e* enthalten und bloß aus Verwechselung der Stimmen entstanden ist.

11) Die kleine Quarte, welche unter sich in Terriam resolviret und Von der kleinen 5 und 8 zu sich nimt, finden wir Tact 70 über *d*, präpariret ist sie nen 4.

Tact 69, in der Terzie zu *e* nemlich in *g*, und im 70sten Tact resolviret sie unter sich ins *fis*; der Bass *d* aber wartet die Resolution nicht ab, sondern gehet ins *fis* mit der 6. Wenn ich nun zum Sexten-Griff zu *fis* keine Octave genommen, sondern etwa die 6 verdoppelt oder den Vnisonum gebraucht hätte, so wäre die 4 zu *d* ohne Resolution geblieben; man muß derohalben zum Sexten-Griff nothwendig die Octave mit nehmen, so oft dadurch eine Dissonans entweder präpariret oder resolviret werden muß; wie wir bald weiter bey der Septime sehen werden. Im Griff 4 resolviret die 4 auch immer unter sich, ob ihre Präparation gleich nicht immer nöthig ist, wie Tact 20, 47, 66 und 75 zu sehen. Ordentlicher Weise folget nach 4 die Signatur 3, da denn die Septe sich, gleich einer Dissonans, in die 5 resolviret, und die 4 in eine 3. Wenn aber, wie hier Tact 66, nach der 6 keine 5, sondern allein nach der 4 eine 3 folget, so bleibt die 6 liegen und die 4 ist alsdenn nur als ein Vorschlag zur Terzie (die zum Sexten-Griff gehöret) anzusehen. Tact 12 haben wir über *H* die Signatur 7: hier lieget beydes die 4 und die 7, und bleiben auch im folgenden Griff liegen, und stehen also beyde im Durchgang.

Vom Griff
4.

Vom Griff
4.

Was in Acht
zu nehmen,
wann der Bass
eine Imita-
tion hat,

oder wann
beyde Hände
in vnisono
gehen.

12) Tact 39 und 40 imitiret der Bass, was die Violin in den beyden vorhergehenden Tacten, die der Accompaniste zu pausiren hat, gemacht hatte; dergleichen Imitationen (oder Nachahmungen) kommen nun wohl zuweilen selbst im Bass vor, da denn der Accompanist dahin zu sehen, daß er einem geschickten Vorgänger gut, rein und lieblich wisse nachzuahmen. Tact 36 macht die Violin mit dem Basse die vier 16-Theile in Vnisono. In solchen Fällen kan die rechte Hand auch mit dem Bass in Vnisono (das ist, eine Octave höher als der Bass) spielen und alsdenn die Griffe verlassen. Hier wird nun wieder eine Geschicklichkeit erfordert, damit der Vnisonus in beyden Händen mit dem dazu spielenden Instrument rein und accurat heraus komme: unsere vier 16-Theile sind leicht, es kommen aber oft schwerere Gänge vor. Ob nun gleich bey'm Vnisono keine Griffe zu machen sind, so hat die Ausübung desselben schon seine Schwierigkeit und erfordert Uebung, um so viel mehr, je seltener sich derselbe ereignet, aber eben deswegen von guter Wirkung bey den Zuhörern ist. Im ersten Theil meines Clavier-Spielers finden sich im 1ten Abschn. Cap. XVII. kleine Exempel zur Uebung für die rechte Hand, ein Liebhaber übe diese auch mit der linken Hand und spiele selbige mit beyden Händen im Vnisono, wie auch die in diesem andern Theile im 1ten Abschn. Cap. II. § 27. befindliche Ton-Folgen aller dur und moll Ton-Arten.

13) Die Septime kommt hier auch etliche mal vor. Von der Septime, welche sich, wie hier Tact 55 und ferner, über einer stehenden Note befindet, wollen wir hier nichts sagen, weil sie keiner Präparation bedarf. Lasset uns aber diejenige Septimam ein wenig betrachten, welche zu ihren Neben-Ziffern nebst der Terzie entweder die 5 oder die 8, oder auch diese beyde Intervalla zugleich hat. Von der über sich resolvirenden grossen Septime haben wir hier kein Beispiel. Die Septime, wenn sie ein Nachschlag der Octave ist, befindet sich hier Tact 43 und macht keine Schwürigkeit. Wir haben hier vornemlich mit der Septime zu thun, die einer Vorbereitung und Resolution bedarf. Tact 19 hat *g* die Septime, die sich gleich in Sextam resolviret, sie ist im vorigen Tact in der untersten Stimme bey *fs* präpariret, bleibt darinnen liegen und resolviret auch darin. Tact 20 hat *a* wieder 76: damit nun diese 7 möchte präpariret werden, so müßte die Octave zum Sexten-Griff zu *g* genommen werden, denn wer hier die Sexte verdoppelt, der bekäme keine präparirte Septime zu *a*. Tact 62 hat der Griff $\frac{2}{3}$ zu *H* die Octave bey sich haben müssen, um die 7 zu *cis* zu präpariren, und damit nun die Resolution in derselben Stimme geschehen möchte, so hat hier der Sexten-Griff zu *A* auch ganz vollstimmig seyn müssen. Tact 67 hat $\frac{2}{3}$ 76. Im vorhergehenden Sexten-Griff zu *b* durfte (um, in Ansehung des vorigen Griffes zu *a*, die Octaven zu vermeiden) die Octave (wodurch sonst die Septime zu *cis* wäre bereitet worden) nicht mitgenommen werden, und doch mußte die 7 präpariret werden; dahero bedienet man sich in solchem Fall dieses Vortheils, daß man nemlich erstlich die Sexte verdoppelt, hernach aber in eben der Stimme die Octave nachschläget, alsdenn ist die 7 doch, ehe sie eintritt, präpariret, wie Tact 67 geschehen ist. Hieraus erhellet nun, wie man, so viel möglich, dahin sehen muß, daß die Dissonanzen immer mögen vorbereitet seyn. Die Resolution hat hier auch ihre Richtigkeit, weil die Bass-Note selbige abwartet und nachher eine 6 bekommt. Tact 68 haben wir über *g* wieder eine 7, da denn der Bass die Resolution nicht abwartet. Die Vorbereitung der 7 hat erfordert, daß im Sexten-Griff zu *fs* die Octave liegen geblieben, denn *fs* ist die 7 zu *g*; damit nun diese 7 unter sich resolviren möchte, so hat zum Sexten-Griff zu *cis* die Terzie müssen verdoppelt werden. Tact 74 stehet über *a* eine 7, dieser Septimen-Griff entsteht zwar, wie wir in der 10ten Anmerkung gesehen haben, aus einer Stimmen-Verwechselung, und darf auch nicht wieder angeschlagen werden, allein die Resolution der 7 muß doch richtig geschehen, wie hier aus der Septime $\frac{2}{3}$ die Sexte $\frac{2}{3}$ wird.

14) Im 23, 24 und 25ten Tact finden wir die None; ihre Präparation ist richtig, sie entstehet hier aus der Terzie der vorigen Bass-Note, Nona.

(daß sie nicht aus der Octave des vorigen Griffes darf präpariret werden, ist Cap. VI. §. 25. bey der Resolution der None gesetzt worden); ihre Resolution ist auch in Octavam in derselben Stimme. Tact 25 wartet der Bass die Resolution der None wieder nicht ab, sondern gehet zu früh herunter nach a mit 4 , indessen bleibet die Resolution der 9 doch ungekränkt, wie aus den ausgelegten Griffen erhellet, denn da wird aus der None e die Octave a , welches bey dem heruntergehenden Bass die Secunde anieho ist. Die Verdoppelung der 6 , bey der vor dem Nonen-Griff hergehenden Bass-Note, schicket sich bey einem vierstimmigen Accompanement am besten.

Beschaffenheit der Melodie zu diesem Exempel.

Ein Anfänger muß nicht blöde oder furchtsam seyn.

§. 3. Nun wollen wir zu diesem Bass eine Melodie setzen für die Violin oder einem andern Instrumente, daran man sich im Tact üben und seine Geschicklichkeit zu pausiren probiren kan. Ich habe der Violin mit Fleiß zuweilen Rückungen und Bindungen gegeben; alles, einem jungen Accompagnisten zu zeigen, wie er sich dadurch in seinem Tact nicht muß lassen irre machen. Wer seinen Bass aus dem vorigen Spoho nun inne hat, der hat wenigstens in seiner Einsamkeit doch keine Gelegenheit gehabt, seine Geschicklichkeit im Pausiren zu erfahren, welches hier nun am besten angehen kan. Fehlet ihm etwa hie oder da ein Griff, so corrigire er sich ja nicht, damit er sich dadurch nicht aus dem Tact bringe. Vor allen Dingen muß man alle ängstliche Furcht so bald möglich ablegen (einem Anfänger, sonderlich jungen Menschen, ist dergleichen Furcht bey Ablegung der ersten Probe des Accompanements nicht zu verdenken, doch hat man ihm selbige, so viel und so bald möglich zu benehmen und überwinden zu helfen), denn Blödigkeit und Furcht sind grosse Feinde, die einem Anfänger, selbst beym größten Fleiß, und wenn er auch seinen Bass auswendig daher schlagen könnte, dergleichen confus und verwirrt machen können, daß er dumm und blind davon werden kan, und nicht mehr weiß, wohin oder woher. Ein gefestetes Gemüth schicket sich am besten dazu, als welches auch von allen Musicis erfordert wird; man lasse also seine Fehler unerschrocken vorbehey rauschen, genug, wenn man sie nur kennet und nach und nach immer fleissiger und sorgfältiger wird, sie gänzlich zu vermeiden. Sondern merke man diß, wenn man im Concert accompagniret; denn hier bey unsern Exempeln kan ein guter Freund dem andern rathen, einhelfen, nachgeben und forthelfen, welches aber von einer ganzen Versammlung nicht geschehen kan. Die Violin-Stimme zu unserm Bass könnte etwa diese seyn:

Dieses Exempel mit einer Violin-Stimme.

Mäßig geſchwinde.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and fingerings (numbers 1-6). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is written in a historical style with a key signature of one sharp (F#).

Volti ſubito.

504 II. Abſchn. Cap. VIII. Uebungs-Exempel. (S. 3.)

The musical score consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and fingerings (6, 5, 9, 8, 4, 2). The key signature has one sharp (F#). The exercise concludes with the instruction "Tasto solo."

System 1: Treble clef has a trill (tr) on the final note. Bass clef has fingerings 6, 6 5 9 8, 6 5 9 8, and 6 5 9 4 2.

System 2: Treble clef has a trill (tr) on the final note. Bass clef has fingerings 6 5, 6 5, 6 5 *, and a whole note rest. The instruction "Tasto solo." is written below the bass staff.

System 3: Treble clef has a trill (tr) on the final note. Bass clef has a whole note rest, a whole note rest, and a whole note rest with a trill (tr) on the final note.

System 4: Treble clef has a trill (tr) on the final note. Bass clef has fingerings 6 6, 6 6, 6 6, and a whole note rest.

System 5: Treble clef has a trill (tr) on the final note. Bass clef has fingerings 6, 4 2, 6 6, *, and 6.

II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (§. 3.) 505

The musical score is written for a double bass (Wied. Gen. Bass). It consists of six systems, each with two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth system has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth system has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth system has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth system has a bass clef and a key signature of one sharp (F#).

Wied. Gen. Bass.

Es

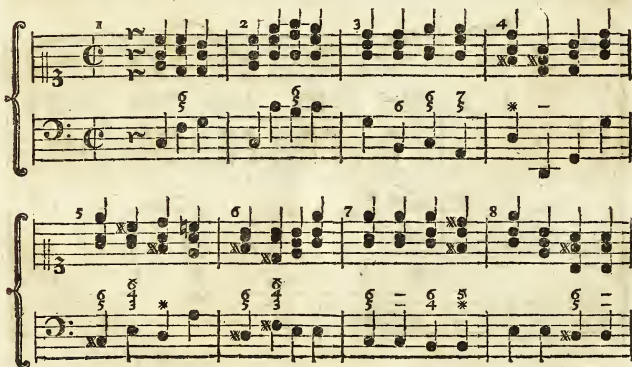
Volti subito.

506 II. Abschn. Cap. VIII. Uebungs-Exempel. (§. 3. 4.)



Das andere
Uebungs-
Exempel.

§. 4. Das folgende Exempel soll aus *c* *dur* im ganzen Tact seyn; da wir uns denn wieder am meisten mit den Sexten-Griffen beschäftigen wollen, sonderlich mit der 5. Es kommen diese Griffe allenthalben am meisten vor; ein Anfänger darf auch nicht denken, daß alle Bässe bey Concerte, Trios &c. so stark beiffert sind, ach nein! wer diese Exempel Tactmässig spielen und die Griffe derselben fertig treffen kan, der wird im Stande seyn manches Concert begleiten zu können.







Anmerkungen.

Vom Griff ♯

und dessen
Eig.

1. Ob wohl fast alles, was in diesem Exempel vorkommt, aus dem vorigen leicht einzusehen ist, so wollen wir uns doch noch ein wenig beym Griff ♯ aufhalten, als welcher hier über dreissig mal zu nehmen ist. Bald ist im Griff ♯ die Quinte eine vollkommene Quinte, die aber sich alsdenn eben so wohl, wie die kleine Quinte, der Resolution unterwerfen und unter sich gehen muß; bald ist hier die kleine Quinte. Es wird dieser Griff sehr oft gefunden über die Quarte des Tones, darin man moduliret oder spielet, und über das *Semitonium* unterwärts oder *Septime major* des Tones. Als hier stehet dieser Griff über die Quarte des Tones Tact 1. über *f*. Das Stück ist aus *c dur*, und *f* ist die Quarte des Tones (nemlich *c*). Tact 3. weicht das Stück in *g dur*, *c* als die Quarte des Tones (nemlich *g*) hat deswegen ♯. Tact 16. ist in *a moll* ausgewichen, nun ist *d* die Quarte von *a moll*, dahero denn über der Viertel-Pause, die noch wie *d* anzusehen, ♯ stehet. Tact 18. ist die Ton-Art *g dur*, *c* ist die Quarte von *g*, dahero hat die letzte Hälfte derselben ♯ über sich. Tact 20. ist wieder *c dur*, dahero hat *f* auch ♯ über sich. Tact 22. ist in *b dur*, weil nun *e* die Quarte zu *b* ist, so finden wir abermal ♯ darüber. Tact 24. weicht das Stück in *d moll*, dahero hat *g*, als eine Quarte zu *d*, den Griff ♯ u. s. w. Es findet sich dieser Griff auch über das *Semitonium* unterwärts aller *dur*- und *moll*-Töne, als hier Tact 2. ist *b* das *Semitonium* unterwärts von *c dur* daraus das Stück ist. Tact 5. ist *cis* das *Semitonium* unterwärts von *d dur*, darin dieser Tact ist, und hat daher ♯. Tact 6 bis 10. ist

10. ist man in *e moll*, da ist nun *dis* das Semitonium unterwärts und hat $\frac{6}{5}$, *gis* ist das Semitonium unterwärts von *a moll* und hat daher Tact 14. $\frac{6}{5}$; *a* ist das Semitonium unterwärts von *b dur* und hat Tact 22. den Griff $\frac{6}{5}$ u. s. w. Wann sich der Griff $\frac{6}{5}$ über das Semitonium unterwärts befindet, so ist die Quinte immer klein; befindet sie sich aber über der Quarte des Tones, so ist sie eine vollkommene 5 und resolviret unter sich. Wir haben im 2ten Cap. dieses Abschnitts §. 17. 199. gesagt, wie die Quarte minor in *dur* und *moll* oft zierlich um einen halben Ton erhöht wird; alsdenn ist im Griff $\frac{6}{5}$ die Quinte zur Quarte des Tones auch eine kleine Quinte.

2) Es darf die 5 beym Griff $\frac{6}{5}$ auch wohl unpräpariret hereintreten, Von der und zwar ohne Unterscheid; die kleine so wohl als die vollkommene Quinte, Quinte im wie in unserm Exempel Tact 2, 10, 21 und 31. sonst ist sie hier allezeit vor- Griff $\frac{6}{5}$, wie bereitet. Gemeinlich gehet der Bass hernach einen Grad in die Höhe, sie ihre Reso- lution immer als Tact 1, 2, 12, 15, 16, 18 &c. oder fällt einen kleinen halben Ton herunter, haben muß. als Tact 21, woselbst nach *H* mit der $\frac{6}{5}$, *B* mit $\frac{6}{5}$ folget (vide Cap. VI. §. 31.); oder es wird der Bass auch wohl gebunden, wie wir Tact 11 und 12 sehen; es wird ferner die Resolution der 5 wohl durch eine Verwechslung der Stimmen aufgehalten, als hier Tact 3, 5, 6 und 10. Ob nun gleich die Quinte nicht in der folgenden Bass-Note ihre Resolution findet, sondern in einer andern Dissonans wieder verwandelt wird, so muß sie doch in der Stimme worin sie gelegen liegen bleiben, und darin auch resolviren, wie hier in angezeigten Tacten denn auch geschehen ist. Wer hier Tact 3 über *A* keine 7 machen wolte, der benähme der 5 ihre Resolution, als:



Hier ist nun gar keine Resolution der 5 im Griff $\frac{6}{5}$ zu $\frac{6}{5}$; denn nach $\frac{6}{5}$ muß $\frac{6}{5}$ nicht aber erstlich $\frac{6}{5}$ folgen, daher muß $\frac{6}{5}$ im Griff zu *A* noch liegen bleiben und bey *d* geschieht die Resolution der Quinte alsdenn Regelmäßig in der Tenor-Stimme. Wenn also der Bass so, wie das kleine Exempel zeigt, beziffert wäre, daß nemlich über *A* keine Signatur stünde, so würde ein verständiger Accompanist doch die 7 zu *A* nehmen, und die 5 nicht eher fahren lassen, bis sich Gelegenheit zeigte zur Resolution derselben.

Von der
Stimmen-
Verwechse-
lung bey der
Resolution ei-
ner Disso-
nanz.

3) Wir haben in diesem Abschnitt Cap. VI. §. 27. (bald am Ende) in der Rand-Glosse gesagt: durch die Stimmen-Verwechselung geschieht keine Resolution; da wir denn solches auch deutlich gezeigt haben, wie die Resolution der Dissonans nur dadurch aufgehoben wird, und hernach doch in eben derselben Stimme resolviren muß, diß hat nun auch seine völlige Richtigkeit und ist von einem jeden Accompagnisten wohl zu merken. Indessen muß ich einem Liebhaber doch noch einen kleinen Begriff beybringen, von einer Verwechselung der Stimmen, darin die Resolution einer Dissonans enthalten ist. Sehen wir in unserm Exempel die letzte Note des 8ten und die erste Note des 9ten Tactes im Bass an, so ist im 8ten Tact *dis* mit \sharp und zu Anfang des 9ten Tactes haben wir *H* mit dem Griff \sharp . Diß heißt nun auch eine Verwechselung der Stimmen, aber es ist eine solche Stimmen-Verwechselung, darin die Resolution der *5* zu *dis* enthalten ist: denn die *ste* zu *dis* das *a* resolviret im Discant regelmäßig unter sich, der Bass aber nimt doch einen andern Ton als bey einer ordinären Verwechselung der Stimmen (vide 1ten Abschn. Cap. XII. §. 8—16. item 2ten Abschn. Cap. VI. §. 27. 1q.) geschieht, und geschieht hier also eine Verwechselung der Stimmen bey der Resolution selbst; denn an statt daß der Bass hätte *e* haben sollen, nimt er aus dem Griff *z* die Quinte *H* mit \sharp . Es gibt aber noch eine andere Art der Stimmen-Verwechselung, worin die Resolution einer Dissonans auch geschieht, da nemlich der Bass den Ton um eine Octave tieffer nimt, den der Discant eigentlich hätte haben sollen, und da der Discant hingegen den Ton um eine Octave höher nimt, den der Bass eigentlich hätte haben sollen, wir wollen solches kürzlich in einem Exempel zeigen:

Durch ein
Exempel er-
läutert.



Tact 1. hat *fs* \sharp , die Quinte zu *fs* liegt hier oben und ist \sharp , nun sollte die Quinte unter sich resolviren, und nach *e* sollte also \sharp folgen, so wäre die Resolution richtig, hier aber nimt der Bass statt *g* das *b* und der Discant gehet herauf ins \sharp . Weiter, *a* hat \sharp , die Septime zu *a* ist \sharp im Alt, aus diesem \sharp sollte nun *fs* werden, und der Bass sollte *a* behalten, an dessen statt aber nimt er dem Alt das *fs* und überläßt ihm sein *a*, das heißt nun eine Verwechselung der Stimmen in der Resolution, oder eine verwechselte Reso-

Resolution. Im 2ten Tact hat *d* die 7, welche \bar{e} ist, diese 7 sollte nun unter sich resolviren ins *b*, allein der Bass nimt das *b* und läßt dem Discant dafür sein *d*, welches der Bass hier mit der Signatur $\frac{2}{4}$ hätte behalten sollen; eben so machts der Bass im 3ten Tact und nimt dem Discant das \bar{e} , gibt ihm dagegen das \bar{e} . In eben diesem Tact hat *d* $\frac{5}{4}$, die 4 zu *d* nemlich *e* sollte nun unter sich in \bar{f} resolviren, allein diß \bar{f} wechselt der Bass mit seinem *d* wieder ein, ist also die Resolution der Quarte zu *d* im Griff gar nicht zu sehen, sondern steckt im \bar{f} , welches der Bass hat. Tact 4 hat *e* eine 7. Diese 7 zu *e* ist *d*, und lieget im Alt, nun hätte der Bass stehen bleiben sollen ins *e*, damit die 7 in der 6 zu *e* in \bar{e} im Alt hätte können resolviret werden, allein der Bass nimt hier abermal das *c* und läßt dem Alt sein gehabtes *e*. Im letzten Tact hat *A* eine 7, diß *A* hätte nun sollen stehen bleiben und eine *s* über sich haben, allein an statt dessen nimt der Bass dem Discant sein \bar{f} wiederum ab, und gibt ihm dafür sein *A*. Das ist nun eine verwechselte Resolution. Wir wollen diß Exempel ohne solche Verwechselung hersehen, damit man eines gegen das andere halten kan.

Das vorige
Exempel ohne
Stimmen-
Verwechselung.



Ich habe diese Verwechselung der Stimmen bey der Resolution hier nur anzeigen wollen, sie gehöret eigentlich zu den Regeln der Composition, und wenn einem Accompagnisten ein solcher Bass vorkommen sollte, so siehet er doch dahin, daß die Lage seiner rechten Hand so mag beschaffen seyn, daß die Resolution einer jeden Dissonans in derselben geschehen möge, und könnte etwa also herauskommen:

Wie es aber
zu accompa-
gniren ist.



Es gibt aber der Componist dem Bass eine solche verwechselte Note, um der Melodie des Basses willen, damit der nicht immer so nackend und schlecht einher gehen möge. Ich darf anieho mich nicht länger dabey aufhalten, genug, wenn ein Liebhaber nur hat eingesehen und verstanden, was man durch Verwechslung der Stimmen, Verkehrungen und Umwendungen (als welche drey einerley Ding anzeigen) der Partien meynet. Wir wenden uns noch ein wenig wieder zu unserm Exempel.

Wenn § etliche mal nach einander stehen.

4) Es kan der Griff $\frac{5}{2}$ auch etliche mal nach einander folgen, wenn nemlich der Bass Terzien-weise fällt, wie Tact 13, 14 und 15 zu sehen, da aus der Terzie des vorigen Sext-Quinten-Griffes die Quinte zum folgenden Sext-Quinten-Griffe wird, indessen resolviret hier doch eine jede Quinte gebührend unter sich.

Wann bey § die Octave zu nehmen.

5) Ordentlich gehöret zu $\frac{5}{2}$ nur die 3, indessen wird auch die Octave noch mit hinzu genommen, wenn nemlich durch diese Octave eine folgende Dissonans präpariret oder eine vorhergegangene Dissonans resolviret werden muß, als Tact 20 mußte zu f die Octave mit genommen werden, damit die 7 zu g möchte präpariret seyn, item Tact 24 mußte ebenfalls im Sext-Quinten-Griff zu g die Octave seyn, als woraus die Septime zu a präpariret ist. Tact 16 muß zu d die None resolviret werden, diese Resolution aber kan nun nicht anders allhier geschehen, als wenn ich zu $\frac{5}{2}$ die 8 mit nehme, Tact 18 haben wir denselben Gang, allein um einen Ton tieffer. Wenn die Octave zu $\frac{5}{2}$ genommen wird, so ist die Lage am besten wenn die 5 oben, die 6 unten und also die 8 und 3 in der Mitte liegen, hier aber muß um der vorhergegangenen None willen die Octave oben liegen. Ueberhaupt ist es bey allen Sexten-Griffen die schlechteste Lage, wenn die Octave in der obersten Stimme lieget, denn es ist immer besser (so lange es nemlich die Folge nicht schlechterdings haben will) daß die Octave in einer von den beyden Mittel-Stimmen ist. Indessen muß ein ieder selber beurtheilen lernen, welche Lage jedesmal am besten ist.

Schlechteste Lage der rechten Hand bey dem Sexten-Griff.

Warum die rechte Hand zuweilen ihre Lage verändert und in die Höhe gehet.

6) Wir haben gehöret, daß man immer den nächstgelegenen Griff nehmen muß, nach dieser Regel mußte ich nun die rechte Hand nicht bewegen, wenn etwa zwey Töne ihren Griff unverändert behielten, als Tact 2, haben wir den Accord zu c zweymal, Tact 4 bleibt d und g zweymal, und so auch Tact 8 das e , und Tact 13 das a . Nun will ich die Ursache anzeigen, warum ich hier den ersten Griff nicht unverrückt zur 2ten Note behalten habe. Tact 2 habe ich in dem andern Accord zu $\bar{7}$ die Terzie oben genommen, hier hätte nun bey dem andern $\bar{7}$ die Octave wohl wieder oben bleiben können, alsdenn aber wäre zu b die Terzie oben und die 6 und 5 unten zusammen liegend gekommen, welches so gut nicht ist, als wenn sie zerstreuet, die 5 oben und die 6 unten liegen; alle Stimmen bekommen auch einen

einen bessern Gang. Tact 4 hätte in der obersten Stimme das \bar{e} viermal stehen bleiben können, allein weil bey g wieder Gelegenheit war herauf zu gehen, so habe die Accorde verwechselt, dadurch denn die oberste Stimme auch eine bessere Melodie bekommen, als wenn sie wäre stehen geblieben. Weiter ist das Vacuum vom Bass D bis zum \bar{a} im Tenor schon groß genug, welches aber noch grösser geworden wäre, wenn \bar{a} wäre stehen geblieben. Der verdeckten Octaven nicht zu gedenken, die alsdenn im Bass und Tenor wären vorgekommen. Je grösser das Vacuum zwischen Bass und Tenor ist, ie mehr fallen dergleichen verdeckte Octaven ins Gehör; da hingegen diese Octaven, welche sich hier zwischen dem Bass und Alt befinden, so nicht ins Gehör fallen und auch erlaubt sind. Tact 8 ist im andern Accord zu e die Quinte oben genommen, wäre diß nicht geschehen, so wäre die Fortschreitung der rechten Hand folgender Gestalt gewesen:



Hier gehet Tact 11 die rechte Hand bis ins \bar{g} , welches ein wenig zu hoch ist: das Vacuum zwischen dem Bass und Tenor ist auch grösser dadurch geworden. Weiter ist der Griff \bar{e} nicht zerstreuet, sondern die 6 und die 5 liegen hier immer bey einander, welches alles in unserm Exempel, da wir im 8ten Tact im Accord zu e herunter fallen, corrigiret wird. Tact 13 haben wir bey dem andern \bar{a} den Accord wieder verwechselt, sonst hätte die rechte Hand also fortschreiten müssen:



Hier sind nun beyde Hände sehr nahe zusammen, allein die oberste Stimme hat eine sehr schlechte Melodie. Im 16ten Tact siehet es wunderbarlich aus, da wachsen die Stimmen von 2 bis auf 4: und wenn zu *d* der Griff $\frac{2}{3}$ kommen soll, so ist die Resolution der None sehr verworren, besser schickte sich in diesem Fall ein reiner Accord. Die Zerstreung hat auch so oft nicht geschehen können, darum ist die Art der Fortschreitung der rechten Hand, so wie wir sie in unserm Exempel finden, dieser vorzuziehen.

Eine Falsa.

7) Es ist eine Falsa (vide Cap. VI. §. 30.) wenn sich die Sexte major zur kleinen Quinte gesellet, als hier Tact 14 und 28 zu *H*, oder wenn sich die Sexta superflua zur vollkommenen Quinte thut, als Tact 29 zu *F*, (da die Quinte $\frac{2}{3}$ noch bey Eintretung der vergrößerten Sexte *dis* muß liegen bleiben.)

Wie unser Exempel zu untersuchen.

8) Nun untersuche man, ob nicht eintrifft, was Cap. VI. §. 29. von der Resolution der Dissonanzen überhaupt ist gesagt worden, nemlich, daß die grosse Dissonanzen über sich, die kleinen aber unter sich resolviren, und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen; man betrachte deswegen die ausgesetzten Griffe, worin $\frac{2}{3}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{7}$, 43, und 9, ja 8 und * befindlich; so wird man die Richtigkeit von obiger Haupt-Regel finden.

Von der Nonn.

9) Die Verdoppelung der Terzie bey'm Serten-Griff ist hier auch wohl zu merken, als im 16 und 18ten Tact ist die Terzie verdoppelt, damit die 9 in der obersten Stimme möchte präpariret werden. Es gefällt mir der Nonnen-Griff am besten, wenn die 9 oben liegt. Im 25ten Tact ist auch eine Falsa, da die Terzie major sich zur kleinen None gesellet.

Wie die Trio. len zu spielen.

10) Sonsten gehet hier der Bass mehrentheils in Vierteln einher. Tact 17 und 19 hat nur vier Achtel, dazu die rechte Hand nur Einen Griff thut, die drey letzten macht die linke allein nach. Tact 9 bis 12 hat der Bass Triolen, da drey dergleichen Achtel ein Viertel ausmachen. In der ersten wir Tact 7 und 8 dergleichen Triolen, daraus ein Anfänger die Mensur dieser Triolen vorher hören kan, damit er sie desto leichter und geschickter möge nachmachen können. Tact 11 und 12 gehet es eins ums andere, wenn der Bass sie gemacht, so macht die Violin sie nach. Man hat in der

der Mensur der Triolen dahin zu sehen, daß man sie fein egal und zusammenhängend mache, nicht als wenn die erste Note ein Achtel und die beyden andern Sechszehn-Theile wären, auch nicht so, daß man aus den beyden ersten Noten wolte Sechszehn-Theile und aus der letzten ein Achtel machen, man muß im Spielen auch nicht eine Figur (so nennet man eine Anzahl Noten, welche Achtel, 16-Theile 2c. sind, und 3 bey 3, 4 bey 4, oder 6 bey 6, durch Einen oder mehrere Striche zusammen gezogen stehen. Eine kleine Figur von 4 bis 6 Noten lästet sich leicht übersehen, mit welchen Fingern sie zu machen sind, und worin ihre Gleichheit oder Ungleichheit bestehet, allein wenn 16 Sechszehn-Theile oder wohl gar 32 Zwey und dreyßig-Theile Eine Figur ausmachen, so erfordert schon eine Uebung sie recht in der Geschwindigkeit einzusehen, am gewöhnlichsten ist es im ganzen Tact immer 4 und 4 Sechszehn-Theile, und 8 und 8 Zwey und dreyßig-Theile zusammen zu ziehen, im Tripel-Tact ziehet man 6 Achtel, oder 4 und 4 Sechszehn-Theile zusammen, im zusammen gesetzten Tripel, als $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{3}$ = Tact werden gemeiniglich 6 Sechszehn-Theile zusammen gezogen, dazu ist das Gesicht schon gewöhnet; die langen Figuren, da zuweilen eine ganze Zeile damit ausgefüllet ist, sind dem Spieler lange so commode nicht,) von der andern ablösen, oder hier nicht zwischen drey und drey Noten ein klein wenig inne halten, sondern sie müssen fein fließen und zusammen hängen nach ihrer rechten Zeit-Maasse. Man koppelt auch wol zwey solcher Figuren von Triolen zusammen und macht eine kleine 6 mit einem Bogen darüber, welche Figur zwey Paar Triolen mit Einem Griff anzeigt.

Eine lange Noten-Figur von vielen 16-theilen ist incommode für die Augen.

11) Bey halben Tacten, wozu nur Ein Griff gehöret, darf die rechte Hand eben nicht liegen bleiben, sondern sie machets wie Tact 25 zu sehen. Hat ein halber Tact aber zwey Signaturen über sich, so macht die rechte Hand Viertel, wie Tact 15, 18 und 19 zu sehen. Hat ein halber Tact drey Signaturen, wie hier Tact 29, so ist der erste Griff ein Viertel und die beyden letzten sind Achtel. Die beyden Signaturen, die in der Zeit-Maasse als Achtel sollen gemacht werden, müssen immer etwas nahe zusammen stehen, so weiß der Accompanist hieraus, ob die beyden ersten oder die beyden letzten als Achtel sollen angesehen werden. Hat aber ein halber Tact einen Punct und drey Ziffern nach der Reihe über sich, wie Tact 26, so schläget die rechte Hand Viertel. Gleiche Bewandniß hat es auch mit den ganzen Tacten. (vide Tact 32, 33, 34.)

Accompagnement halber Tact-Schl.

12) Schließlich erinnere man sich bey'm 28sten Tact, da wir im Accord zu f die Octave weggelassen, was Cap. III. §. 9. vom ungeschickten Gang ist gesagt worden. Bey Uebung dieser und der folgenden Exempel muß man nicht seine Lust in der Melodie, sondern in der Fertigkeit, sie accurat nach allen ihren Signaturen Tact-mässig zu treffen, suchen; daher wollen

516 II. Abschn. Cap.VIII. Uebungs-Exempel. (§.5.)

wollen wir nun auch diesem Exempel eine Violin geben, damit man Gelegenheit habe, eine Fertigkeit im Treffen zu erlangen.

Das vorige
Exempel mit
einer Violin.

§. 5. Im vorigen Exempel aus *d* dur hatte der Bass einige Pausen, hier wollen wir nun der Violin zurweilen eine geben:

The musical score is written for Violin and Bass. It consists of six systems of music. Each system has a Violin staff (treble clef) and a Bass staff (bass clef). The music is in D major (two sharps: F# and C#) and 3/4 time. The Violin part includes various ornaments (trills, mordents) and triplets. The Bass part includes rests, triplets, and various accidentals. The key signature has two sharps (F# and C#).

The musical score is written for a piano exercise in G major and 6/8 time. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments are marked with 'tr' and 'or'. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

518 II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (§. 6.)

Das dritte
Exempel, wor-
in es viel Se-
ptimen gibt.

§. 6. Jetzt ist es Zeit, daß wir auch ein Septimen-Exempel geben: denn nach den Sexten-Griffen kommt die Septime auch am meisten vor, und zwar auf allerley Art und Weise; davon ein angehender Accompanist muß unterrichtet seyn. Wir wollen das Exempel erstlich mit ausgefesten Griffen geben, und hernach einige Anmerkungen darüber machen. Hier ist es im zwey Viertel-Tact.

M u n t e r.

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, in 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat). The score is numbered 1 through 23, indicating measures. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7 above or below notes. The notation includes chords, single notes, and rests. The piece is titled 'Munter'.

II. Abschn. Cap. VIII. Uebungs-Exempel. (§. 6.) 519

The musical score is written for a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The measures are numbered 24 through 53. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulations are marked with asterisks (*), slurs, and other symbols. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Ammer=

Anmerkungen.

Septimen-
Griff ist hier
zu merken.

1) In diesem Exempel hat man nun Gelegenheit, sich die Septimen recht bekannt zu machen: sie lieget hier fast allezeit vorher und resolviret in allen Fällen unter sich; bald bleibet der Bass bis zur Resolution stehen, da denn die 6 darauf folget, als Tact 7, 10, 11. Bald verändert der Bass seine Stelle, wie Tact 25, 26, 34, 36, 38 und 51 geschehen, und die Resolution geschiehet doch in eben der Stimme, darin sie gelegen. Tact 27 — 29 haben wir den Septimen-Gang, und Tact 22 — 24 ist eine kleine Variation dieses Septimen-Ganges, da der Septimen-Griff zur kleinen Pause muß angeschlagen werden (vide Cap. IV. §. 5.). Bey diesem Septimen-Gang ist am sichersten, daß man, wenn die Septime oben lieget, die 5 und 3, wenn sie aber unten lieget, die 8 und 3 dazu nimt; wie wir denn schon im ersten Abschn. Cap. XV. §. 2. in der 8ten Anmerkung davon deutlich gehandelt, und die Richtigkeit der Præparation und Resolution der 7 im Septimen-Gang gezeigt haben.

Septima im
Durchgang
ohne Quinte.

2) Die Septime im Durchgange leidet keine Quinte, sondern alsdenn nimt man entweder nur bloß die 3 dazu, als Tact 4, oder man nimt auch wohl noch die Octave dazu, wie Tact 16 und 17 zeigt. Bey einzelnen Septimen-Griffen, wenn nemlich die darauf folgende Note keine 7 hat, hat man sich für verbotene Quinten zu hüten, davon beliebe man den 1sten Abschn. Cap. XVII. §. 14. wieder nachzusehen. Hier aber Tact 12, 26, 34, 36 und 38 kan sie ohne Schaden mitgenommen werden.

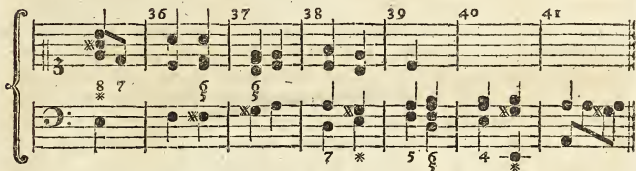
Von der Prä-
paration der
Septime.

3) Man merke Tact 34, da ist die 7 zu *d* nicht präpariret, es ist hier eine Ellipsis (vide Cap. VI. §. 21.), nach der 7 zu *e* sollte erstlich die 6 nachschlagen, so wäre dadurch die 7 zu *d* präpariret. Ein Anfänger aber hat dergleichen seltene Fälle nicht nachzumachen (es sey denn, daß der Bass es absolut nicht anders haben will, wie hier, da nach der 7 zu *e* keine 6 stehet), sondern er siehet immer darauf, daß seine 7 möge präpariret seyn; deswegen er denn zum Sexten-Griff die Octave mit nehmen muß, wenn eine 7 daraus kan vorbereitet (oder auch resolviret) werden, wie Tact 25, 26 bey *e* und *f* zu sehen. Ja zum Septimen-Griff selbst nimt man auch die Octave (selbst wenn die 5 oben lieget) wenn aus derselben eine 7 muß bereitet werden, als Tact 19, da zum Septimen-Griff zu *f* die Octave hat müssen genommen werden, um die 7 zu *g* vorzubereiten. Wird in der rechten Hand eine Fortschreitung von 2 Tönen erfordert, als hier Tact 5, so nimt man zur 7 nichts mehr als die darunter stehende Neben-Ziffer, hier siehet über *c* 7, da brauchts nun weder 3 noch 8 zur Septime.

Wenn die Kle-
ne 7 nach der
8 schlägt.

4) Wir haben hier auch, daß die kleine 7 gleich nach der 8 folget, nemlich Tact 45, 46 und 50. Hierbey ist nun zu merken, daß man die 7 gerne in eben derselben Stimme folgen lässet, darin die 8 gelegen. Indes-
sen

sen ist es doch auch erlaubt, in die kleine 7 zu springen, wie wir hier Tact 35 bey *e*, worüber 87 steht, gethan haben: denn hier ist die 7 nicht in der Stimme geblieben, darin die 8 gewesen, nemlich im Tenor, sondern es ist die 7 in der obersten Stimme genommen worden, und diß darum, damit Veränderung die rechte Hand zur Präparation und Resolution der folgenden Dissonanz der Lage der zien möchte Platz bekommen. Gesezt aber auch, daß die folgende Note *f* rechten Hand, auch keine 7 (als um deren Vorbereitung willen die 8 zu *e* hat stehen bleiben müssen) sondern einen reinen Accord über sich hätte, so müßte die rechte Hand in ihrer Fortschreitung also seyn, daß man im Accord zu *f* den Vnisonum in die Terzie setze; dadurch aber käme die rechte Hand endlich so ober sie ge- tief herunter, daß sie Tact 37 zu *a* nur die 5 und 3 hätte nehmen können: räch zu tief herunter. wer nun Tact 38 bey *e* seine Hand noch nicht wieder in die Höhe richten wolte, dessen Accompagnement würde folgender gestalt ausfallen.



Hieraus erhellet nun klar, daß die rechte Hand, so ofte sie dem Basse zu nahe kommet, bey einer bequemen Gelegenheit wieder zu erheben; und hiezu schickt sich am besten eine etwas lange Note, die einen reinen Accord hat; es muß aber, wie sich ohne mein Erinnern versteht, die Resolution einer Dissonanz vorher richtig geschehen seyn.

5) Tact 31 und 32 haben wir Wechsel-Noten, da die Signatur über Wechsel-Noten einer in sich kurzen Note steht, da denn die rechte Hand einen viersimmigen Griff zu der in sich langen Note (zu der ersten und andern Note von den 4 Achtern) anschlagen kan. Tact 44 kömmt die 4 im Durchgange nach oben vor, als da sie weder Präparation noch Resolution bedarf, vide Cap. VI. §. 13. Das übrige dieses Exempels ist aus vorigem schon bekannt, deswegen überlasse hiemit dem Liebhaber die nähere und ausführlichere Betrachtung dieses Exempels.

6) Weil in diesem Capitel Uebungs-Exempel haben seyn sollen, so Uebungs- muß man sich nicht wundern, daß der Ziffern hier so viel sind; viele Bässe Exempel müs- sen viel Zif- fern haben.

Wiedeb. Gen. Bass.

U u u

zu

zu andern musicalischen Stücken haben desto weniger, und werden dahero viel leichter als diese Exempel seyn. Ein Liebhaber wird leicht Gelegenheit haben, zu seinem Vergnügen hübsche Trios und Concerte und andere musicalische Stücke abzuschreiben oder abschreiben zu lassen, dazu denn der Bass oft leicht genug ist; deswegen habe mein Buch mit solchen leichten Bässen und Stücken nicht vergrößern wollen, zumal da Cap. IV. und VI. schon verschiedene leichte Uebungs-Exempel vorgekommen sind.

Von der Violin-Stimme unserer Exempel.

§. 7. Wir wollen aniezo unserm Basse eine Violin zusetzen. Wer die Melodien, welche bis hieher zu den Bässen sind gesetzt worden, beurtheilen will, der muß auch hiebey nicht vergessen zu bedenken, wie ich auch hierin mehr gesucht habe einen angenehmen General-Bassisten zu unterrichten, als blosser Dings zu belustigen. Wer aber diese Exempel fertig cum judicio spielen kan, und zwar nach den blossen ausgeschriebenen Bässen, und sich meines schriftlichen Unterrichts treulich bedienet hat, der wird gewiß schon eine ziemliche Fertigkeit erlangt haben, viele Stücke ohne grosse Vorbereitung begleiten zu können; da denn ein ieder Stücke oder Melodien nach seinem Genie wählen kan: denn der eine liebt lustige geschwinde Sachen, der andere hingegen sittsame und langsame; dem einen gefällt dieses, dem andern aber jenes Componisten Arbeit am besten. Ein anderer hat sich in den heutigen galanten Gout verliebet, oder liebt bunte künstliche Sachen; der andere aber höret und spielet am liebsten ungekünstelte und leichte Sachen, deren Inhalt er bald fassen kan. Wer ferner Lust zur musicalischen Gelehrsamkeit hat, der findet aniezo Bücher genug, (deren ich in diesem meinem Werke auch hin und wieder verschiedene angeführet habe) darin er studiren kan. Was aber zum ordentlichen (denn vom manierlichen ist mein Zweck nicht gewesen zu schreiben) Accompanement gehöret, und womit ein Liebhaber sich anfangs auch wohl begnügen lassen kan (denn das ordinaire regelmässige Accompanement muß man doch erstlich fertig inne haben, ehe man sich zum manierlichen wendet), so gibt dieser Tractat davon einen deutlichen und aufrichtigen Unterricht, also daß einer gewiß schon den General-Bass daraus wird lernen können. Wer ihn bey der Information brauchen will, der kan seinem Discipel manche Exempel transponiren lassen, und selbige nach eigenem Gefallen in schwere Ton-Arten versetzen lassen, als mit welcher Transposition wir das Papier nicht haben anfüllen wollen, weil dergleichen leicht von andern geschehen kan. Was die Violin zu diesem Exempel betrifft, so habe mit Fleiß hin und wieder kleine Pausen, Bindungen oder auch Rückungen angebracht, wie hier zu sehen.

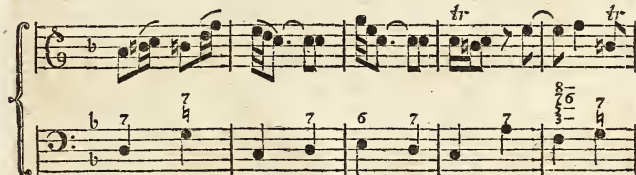
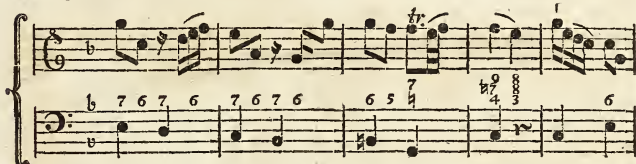
Unterschiede: ner Geschmacks der Liebhaber der Music.

Dieser Tractat lehret den ordentlichen Gen. Bass,

und kan bey der Information darin dienlich seyn.

Munter.

Das dritte
Exempel mit
einer Violin.



uuu 2

Volti subito.

524 II Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (§. 7.)

The musical score is written for a single melodic line, likely for a flute or violin, in a key with one flat (B-flat). It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes are marked with an asterisk (*). The bass staff contains many accidentals and complex rhythmic patterns.

System 1:
 Treble staff: Starts with a trill (tr) on G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes.
 Bass staff: Contains fingerings 7, 6, 7, 5, 4, 7, 7, 7, and an asterisk (*).

System 2:
 Treble staff: Continues the melodic line with various note values and slurs.
 Bass staff: Contains fingerings 6, 7, 5, 4, 3, 6, 7, and an asterisk (*).

System 3:
 Treble staff: Features more complex rhythmic patterns and slurs.
 Bass staff: Contains fingerings 5, 8, 7, 5, 5, 7, and an asterisk (*).

System 4:
 Treble staff: Includes a trill (tr) on G4 and various note values.
 Bass staff: Contains fingerings 4, 6, 7, 6, and an asterisk (*).

System 5:
 Treble staff: Ends with a trill (tr) on G4.
 Bass staff: Contains fingerings 6, 8, 7, 8, 7, 5, 6, 6, 5, and an asterisk (*).



§. 8. Nun wollen wir noch ein Exempel im Tripel-Tact hersehen, Das vierte und zwar aus dem gebräuchlichen *g dur*; die darüber ausgeschriebene Exempel. Griffe wird ein Liebhaber so brauchen lernen, daß er hernach im Stande ist, es auch ohne selbe accompagniren zu können.

Nach Belieben etwas munter.



Volti subito.

526 II. Abſchn. Cap. VIII. Uebungs-Exempel. (§. 8.)

The musical score is organized into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The measures are numbered 13 through 32. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'x' and '*'.

System 1 (Measures 13-16):
 Measure 13: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 14: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 15: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 16: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).

System 2 (Measures 17-20):
 Measure 17: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 18: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 19: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 20: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).

System 3 (Measures 21-24):
 Measure 21: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 22: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 23: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 24: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).

System 4 (Measures 25-28):
 Measure 25: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 26: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 27: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 28: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).

System 5 (Measures 29-32):
 Measure 29: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 30: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 31: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).
 Measure 32: Treble staff has a whole note chord (F#, A, C#); Bass staff has a whole note chord (F#, A, C#).

33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48

Immer

Anmerkungen.

Kurze An-
merkungen
hierüber.

1) Wenn 43, 76, 87 und 65 über einer Note stehet, so hat man bey geschwinder Mensur nicht nöthig, den ganzen Griff noch einmal wieder anzuschlagen, sondern man darf nur in diesem Fall die Dissonanz auflösen, wie hier Tact 4, 6, 11, 13, 21, 36, 42 und 47 geschehen. Siehe auch Tact 10, 24 und 46, da abermal nicht nöthig war, alle Töne der rechten Hand zu repetiren.

2) Tact 14 ist der Griff zu *e* zum andern mal mit der Octave oben genommen worden, um der Melodie willen, eben wie auch Tact 24 geschehen. Tact 30, 31 und 32 schlägt die rechte Hand vierstimmig, weil dieser vollstimmige Griff auch der Inhalt der beyden folgenden ist, diese Vollstimmigkeit nun dauret bis zum letzten *A* des 32sten Tactes. Wer hier den Griff brechen will, und ein Harpeggio von unten nach oben machen, dem ist es erlaubt; sonst kan man hier seine Hand auch zur Ausspannung gewöhnen.

Rückungen
und Wechsel-
Noten.

3) Tact 39 und 40 hat der Bass eine Rückung, daran sich aber die rechte Hand nicht kehret, sondern bey ihrer egalen Mensur bleibt; hier sind auch Wechsel-Noten, nemlich *fir* und *Fir*, ich habe sie bejziffert, damit man desto besser den Griff $\frac{1}{2}$ und $\frac{5}{2}$ möge treffen können. Von Tact 42 — 46 ist das Accompagnement nur dreystimmig. Weiter finde nichts mehr nöthig hiebey anzumerken, ich müste denn des Repetirens nicht müde werden können. Ein verständiger Leser wird sich nun schon wissen zu helfen, und aus dem vorigen gelernt haben, warum diß so, und jenes so gesetzt worden. Die Uebung des Tactes lasse man sich sonderlich auch bey diesem Exempel angelegen seyn.

Dasselbe
Exempel mit
einer Violin.

§. 9. Nun wollen wir diesem Exempel auch eine Violin zusehen.

Nach Belieben etwas munter.



The musical score is written for a double bass, indicated by the 'B' in the key signature and the 'Bass' instruction at the bottom. It consists of five systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and fingerings (e.g., 6, 5, 4, 3, 2, 1). The key signature has one flat (B-flat).

Wiedeh. Gen. Bass.

Tr

Volta subito.

The musical score is a piano exercise in G major and 6/8 time, consisting of five systems of two staves each. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with 'tr'. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Beschluß.

Beschluß.

Hiermit schliesse nicht allein dieses Capitel, sondern zugleich den ganzen andern Theil meines Clavier-Spielers. Zwar hatte ich mir anfangs vorgenommen, diesem Theile drey Abschnitte zu geben, da der dritte denn hätte handeln sollen:

„Von der Kunst, zu einer Melodie ex tempore einen Bass setzen zu können; von den Interludiis (Zwischen-Spielen) beym Choral-Spielen und worauf dabey hauptsächlich zu sehen; wie ein schlechter Bass zu variiren; von den alten Modis musicis (Ton-Arten), so viel man davon, wegen einiger alten Kirchen-Melodien, noch zu wissen nöthig hat; vom Orgel-Punct; vom Fantasiren oder Spielen aus dem Kopfe, und woher die Einfälle zu nehmen; vom Ausweichen in andere Ton-Arten und wie solches anzustellen; von den betrüglischen Cadenzen; vom Sitz der Dissonanzen und vom eigentlichen Gebrauch derselben; etwas vom manierlichen General-Bass und vom Accompagnement bey Recitativen; vom dreystimmigen und vollstimmigen Accompagnement; wie man einen Bass aus der Partitur oder aus einer einzelnen Haupt-Stimme selbst beziffern könne; etliche allgemeine Regeln nach einem unbeyziffertem Basse zu accompagniren. Von der Temperatur und Stimmung eines Claviers. Wozu denn noch, als im Anhang, hätte kommen sollen, ein klein musicalisches Lexicon, oder Sammlung einiger musicalischen Kunst-Wörter nebst deren Erklärung; und endlich ein Register zum ganzen Werke.“

Allein ich habe es, verschiedener Ursachen wegen, vorerst bey gegenwärtigen beyden Abschnitten bewenden lassen müssen; es würde dieser andere Theil auch zu stark und zu kostbar geworden seyn.

Weil nun oben stehende Materien wohl verdienen, eben so weitläufig und deutlich abgehandelt zu werden, als in diesen beyden Abschnitten mit dem Choral- und General-Bass geschehen: so könnte vielleicht, wenn Gott Leben und Gesundheit verliehe, ein dritter Theil bemeldete nützliche und wichtige Stücke abhandeln. Indessen ist dieser andere Theil doch schon vor sich complet, indem oben erwähnte Stücke als etwas apartes vor sich find.

Indessen wünsche, daß meine Bemühung überhaupt zur Aufnahme der edlen Music, die so viele Liebhaber findet, und welcher es nie an Verehrern fehlen wird, und zur angenehmen Selbst-Information und auch zur Erleichterung bey der Information gereichen möge; insonderheit aber, daß ich meinerseits die Lehre vom General-Baß so deutlich und verständlich möchte abgehandelt haben (als woran fast nicht zweifele) als es zur Selbst-Information erforderlich ist. Schließlich gebe Gott, der uns Menschen die edle Ton-Kunst und Harmonie zum unschuldigen Vergnügen verliehen hat, daß meine Arbeit zu seiner Ehre und zum Nutzen des Nächsten gereichen möge, alsdenn habe meinen Zweck vollkommen erreicht.

E N D E.



Inhalt.

Vorerinnerung.

Seite 1 — 3

Erster Abschnitt

ehret, wie man vornemlich ein Lied nach dem General-Baß spielen soll, darinnen denn die Fundamenta des General-Basses abgehandelt werden.

- Caput 1. Vom General-Baß und dessen Beschreibungen überhaupt und insonderheit. Hier wird weitläufig gezeigt, was der General-Baß sey, was er nütze, und wie man sich darin informiren müsse. S. 4 — 16
- Caput 2. Von der Scala diatonica und Modis musicis, und wie man nach c dur und a moll alle andere harte und weiche Ton-Arten leicht kan einrichten lernen; item wie die moll-Töne anders herauf als herunter gehen ic. S. 17 — 35
- Caput 3. Von den Musikalischen Intervallen überhaupt. Von den vier Haupt-Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Baß. Wie die Intervalla durch Ziffern angedeutet werden, nebst einigen allgemeinen Anmerkungen. S. 36 — 41
- Caput 4. Von den Con- und Dissonanzen überhaupt. Vom Nutzen der Dissonanzen. Welche Intervalla Consonanzen und welche Dissonanzen sind. Worin eine Dissonanz hauptsächlich von einer Consonanz unterschieden ist. S. 41 — 45
- Caput 5. Von der Octave und dem Einklang oder Unisono. Was ein Anfänger vornemlich bey der Octave in acht zu nehmen und worin sie vom Unisono unterschieden ist. S. 45 — 49
- Caput 6. Von der Quinta perfecta, nebst einer Anweisung, wie solche von allen Tönen leicht zu erkennen, und wie man sich dabey zugleich die Sexte und Quarte zu allen Tönen bekant machen kan. S. 50 — 57
- Caput 7. Von der Tertz, darin vornemlich gezeigt wird, was ein Intervallum naturale und accidentale ist, und worin die Veränderung bestehe, deren bloß die 3 und 5 nicht unterworfen sind. Von den Signaturen der Tertz. S. 57 — 62
- Caput 8. Vom Accord, woraus er bestehe, wie er leicht zu erlernen, und mit welchen Fingern er zu greiffen. Zur Uebung ist ein Accorden Exempel aus c dur, welches hernach in d dur und b dur transponiret worden; ferner ein Accorden Exempel aus A moll, welches ebenfalls wieder transponiret worden in g moll und h moll, mit nützlichen Anmerkungen zum Unterricht versehen. Wobey auch etwas von der Kunst zu transponiren gesagt wird. S. 62 — 79
- Caput 9. Von der Sexte, wie mancherley sie sey, da denn nochmal gezeigt wird, was ein Intervallum naturale und accidentale ist; wie sie eine umgekehrte Tertz, und wie daher der Sexten-Griff leicht zu finden; was sie vor Neben-Ziffern habe, wie dabey statt der Octave oft die Sexte oder Tertz zu verdoppeln ist. Mit hinlänglichen Exempeln erläutert, nebst andern hieher gehörigen nützlichen Anmerkungen. S. 79 — 93
- Caput 10. Sechs Lieder: Melodien mit Anmerkungen, als worin gezeigt wird: die Aenderung eines jeden Liedes in andere Ton-Arten; von dem darin vorkommenden Sexten Griff, und wenn die Octave dabey nicht darf genommen werden; von den durchgehenden Noten eines jeden Liedes im Discant und Baß; von Ausfüllung eines Tertzigen Ganges; wie die Secunda superflua selbst in den Mittel Stimmen zu vermeiden; vom Motu recto, contrario et obliquo; item vom Octaven-Fröb; von verdächtigen und vitiosen Gängen; von offenbaren, leidlichen und verdächtigen Octaven. Von der Verdoppelung der 6 oder 3, beym Sexten-Griff, und wozu weiter die Melodie Anlaß gegeben. S. 93 — 122

I n h a l t.

- Caput 11. Von der kleinen Quarte, wie sie leicht zu erlernen, was sie vor Neben-Ziffern habe, woher sie entstehe und wie sie resolvire. Wie sie gebunden und ungebunden gebrauchet wird. Wie die Dissonanzen meistens nur als Vorschläge anzusehen sind. Vom Griff $4\frac{1}{2}$ und von $\frac{5}{2}$, mit Exempeln. Warum man nicht alle Neben-Ziffern zu den Haupt-Signaturen über den Bass schreibt, ic. zuletzt ein Exempel zur Repetition. S. 122 — 139
- Caput 12. Von der kleinen Quinte. Wie sie bald zu lernen, ihre Resolution und Neben-Ziffern. Daher der Griff $\frac{5}{2}$. Wie dieser Griff $\frac{5}{2}$ mit dem Griff $\frac{5}{3}$ verwandt sey, und aus der Stimmen-Verwechselung, welche deutlich erklärt wird, entstehe. Mit hinlänglichen Exempeln erläutert, nebst Uebungs Exempel über $\frac{5}{2}$ ic. S. 139 — 151
- Caput 13. General-Exempel, zur Repetition der schon gehaltenen Griffe dienlich, erslich aus c dur, hernach in d dur und b dur mit einiger Veränderung transponiret, wobey in den Anmerkungen von allerley nützlichen Materien gehandelt wird, als: von der Ausweichung in andere Ton-Arten. Von den Motibus. Von der Resolution der Quarte. Von den durchgehenden Noten. In welche Ton-Arten alle dur- und moll-Töne gerne ausweichen. Vom Vorschlag und Nachschlag. Von allen in diesem Exempel vorkommenden Griffen insonderheit. Item: Eine Probe, wie ein Anfänger alle ausgelegte Griffe genau zu untersuchen hat; mit Exempeln erläutert ic. S. 152 — 187
- Caput 14. Von der kleinen Septime, wie sie leicht zu erlernen. Was sie für verschiedene Neben-Ziffern habe. Wie man sich dabey für verbotenen Quinten zu hüten. Von der nachschlagenden Septime. Von der Resolution dieser 7, und wie sie san gehalten werden. Von 76. Von der Septime im Durchgange. Vom Griff $\frac{7}{2}$ statt $\frac{7}{3}$. Vom ordinairn Septimen-Gang, oder wenn viele Septimen-Griffe nach einander folgen. Von der gebundenen und ungebundenen Septime ic. alles mit vielen Exempeln erläutert. S. 187 — 203
- Caput 15. Sechs Lieder mit Anmerkungen, darin aber allerley nützliches angezeigt wird, als die Ausweichung eines jeden Liedes. Von denen Ziffern, die darin vorkommen. Vom Heraus- und Heruntergehen der moll-Töne. Wie Tertien-Sprünge auf dreierley Art können ausgefüllt werden. Von Wechsel-Noten und Rückungen. Vom Orgel Spielen überhaupt. Vom Septimen-Gang. Von der Octava diminuta und superflua. Vom Sitz $\frac{6}{2}$ und der grossen Terzie, und was alle Intervalla der dur- und moll-Töne gewöhnlich für Ziffern zu sich nehmen, und von vielen andern Sachen; mit deutlichen Exempeln versehen. S. 204 — 242
- Caput 16. Von der Secunde, None, Quarte major und Septime major. Wie diese Intervalla leicht zu lernen. Von der Secunde im Durchgange und über einer stehenden Bass-Note, dabey vieles vom Griff $\frac{6}{2}$ vorfällt. Von stehbleibenden Bass, Von Bindungen und Rückungen. Von den Griffen $\frac{7}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{4}{2}$ und $\frac{7}{4}$. Kurze Vorspiele aus den gebräuchlichsten Ton Arten zur Uebung. Von der None, wie sie von der Secunde unterschieden. Von der gebundenen und ungebundenen None. Vom Griff $\frac{7}{2}$ und $\frac{4}{2}$. Wie er leicht zu erlernen, und mehr hieher gehöriges. Endlich ein General-Noten-Exempel, worin allerley fremde Griffe vorkommen. Wie fast alle Dissonanzen als Vorschläge anzusehen, wird in einem Exempel gezeigt. Sonsten überall mit eingemischten nöthigen Exempeln versehen. S. 242 — 276

I n h a l t.

- Caput 17. Von den Signaturen und den dazu gehörigen Ziffern, nebst einer Signaturen-Tabelle. Ursachen der Verdoppelung der 6 oder 3 bey'm Ceyten Griff. Von verbotenen offenbaren Quinten, wie sie zu vermeiden; wie auch von den verdeckten Quinten und Octaven; und vom vollstimmigen Spielen. S. 276 — 296
- Caput 18. Kurze Beschreibung der Orgel, nebst der verschiedenen Art darauf zu spielen; da denn kürzlich beschrieben wird die Wind-Lade, Abstractur und das Pfeiffen-Werk. Item wie das Heulen eines Tons zu stillen, und wie man auf einer Orgel vorsichtig, bindend und dem Gottesdienst gemäß spielen muß. Item wie zu registriren. Vom Pedal-Spielen, und wie das Präludiren einzurichten. Klagen über das unanständige Spielen etlicher Organisten. S. 297 — 309

Anderer Abschnitt.

Vom General-Baß bey'm Accompaniren.

- Caput 1. Vom Inhalt dieses Abschnitts überhaupt. S. 310 und 311
- Caput 2. Von den musicalischen Ton-Leitern oder Ton-Arten, daraus gezeigt wird, wie die Intervalla in den dur- und moll-Tönen von Natur müssen beschaffen seyn, und wie alle Ton-Arten darnach einzurichten; hiebey zeigt man einen besondern Vortheil. Tabelle von 52 Ton-Arten, davon aber nur 24 gebräuchlich sind. Scala elegans der harten und weichen Ton-Art. Item eine Scala chromatica und enharmonica, wobey alle Intervalla in Noten gezeigt werden. Vom grossen und kleinen ganzen Ton. S. 312 — 330
- Caput 3. Von der Lage der rechten Hand bey'm Accompanement. Sechszehn kurze Regeln hievon, nebst verschiedenen Exempeln von guter und schlechter Fortschreibung der rechten Hand, wobey alles weitläufig und deutlich erklärt wird. Hier finden sich verschiedene Sätze aus dem Wernigeröder Choral-Buch, die eine besondere Art erfordern. S. 330 — 361
- Caput 4. Uebungen im Accord. Erste Proben in einem sehr leichten Accorden Exempel, woyu hernach eine vierfache Melodie für die Violin gesetzt worden, als einen Anfang sich im Tact und Accompaniren zu üben. Anzeige wie die Violin-Noten heissen. Wie hier vor allen auf den Tact acht zu geben. Wie sich die rechte Hand gegen kurze Pausen zu verhalten hat. Weiter stehen hier die Accorden-Exempel des ersten Abschnitts, erst nach dem blossen Baß, hernach mit einer Melodie für die Violin dazu. Hiebey kommt manches vom Tact vor, nebst Erklärung der Italianischen Wörter, die man zu Anfang eines Stückes findet, und welche eigentlich und hauptsächlich die Zeit-Maasse des Tacts und den Vortrag selbst bestimmen. S. 361 — 394
- Caput 5. Vom Tact und von den durchgehenden Noten. 1) Vom equalen Tact, dabey etwas vom Tact-Treten. 2) Vom unegalen oder Tripel-Tact. Warum man davon so vielerley Arten hat. Item noch etwas vom Tact-Schlagen, und was dabey in acht zu nehmen. Zum andern, von durchgehenden Noten, wie sie zu erkennen. Von der Quantitate extrinseca und intrinseca der Noten. Vom Transitu überhaupt. Vom freyen Durchgang. Vom Transitu regulari insonderheit, so wohl im ganzen als Tripel-Tact, dahin gehören die Variationes der Fundament-Noten. Einige Variationes in Noten. Vom Transitu irregulari insonderheit oder Wechsel-Noten. Weitere Abhandlung der Lehre von durchgehenden Noten in 16 Exempeln zur Uebung. Hiebey fällt etwas von der Resolution der Note vor. S. 394 — 436

I n h a l t.

Caput 6. Von den Dissonanzen. Hier finden wir erslich zu allen Exempeln des ersten Abschnitts eine Violin-Stimme, um sich im Accompaniren und Tact üben zu können. Von Dissonanzen, über stehenden Noten, vom Gebrauch der Ziffern 10, 11, 12, etwas vom Orgel-Punct. Von den Dissonanzen im Durchgang nach oben. Von der Preparation der Dissonanzen insonderheit. Von unpräparirten Dissonanzen; Ellipsis dabey; man muß mit den Dissonanzen bescheiden umgehen. Von der Resolution der Dissonanzen überhaupt und insonderheit. Eine Haupt-Regel hievon. Von der Resolution derselben bey einem stehenbleibenden Bass, und wie der Bass noch vor der Resolution zu ändern ist. Wie aus einem Dissonanzen Griff oft ein neuer Dissonanzen-Griff entsteht. Inhalt des ganzen Capitels und fast alles vorhergegangenen in einem kurzen Exempel mit einer Violin-Stimme. Alles mit vielen Exempeln erläutert. S. 437 — 486

Caput 7. Von Pausiren und von Pausen. 1) Die Zeichen der verschiedenen Pausen. 2) Anleitung, wie man pausiren lernen soll, nebst einem Exempel mit der Violin, darin der Accompanist allerley Pausen zu observiren hat. S. 486 — 493

Caput 8. Uebungs-Exempel, an der Zahl vier: aus d-dur, e-dur, f-dur und g-dur, erslich mit ausgelegten Griffen, darnach mit einer Violin-Stimme. In den Anmerkungen findet sich eine Erläuterung der Griffe und alles dessen, was in den Exempeln vorkommt: das erste hat allerley Sexten-Griffe; das andere beschäftigt sich viel mit 7. Hiebey nimt man Gelegenheit zu reden von der Stimmen-Verwechslung bey der Resolution einer Dissonans, von der Erhebung der rechten Hand, wenn sie zu tief herunter geräth; item wie die Triolen recht zu spielen, und von langen Noten-Figuren. Das dritte Exempel hat viel Septimen-Griffe, und das vierte hat verschiedene theils schwere Griffe. Mehr dahin gehöriges findet sich untermischt. S. 493 — 530

Beschluß.

S. 531. 532

R e g i s t e r,

der in diesem Werk vorkommenden Lieder-Melodien.

1. Auf meinen lieben Gott p. 119. 294 — 296	7. Mein Jesu dem die Seraphinen 98
2. Das ist ein theures Wort 204	8. Mein Seuffzen bricht herfür 101
3. Jesu, als du erslich kamest 214	9. O heilige Drey-Einigkeit 227
4. Rein Christ soll ihm die Rechnung 94	10. So ist denn nun die Hütte 221
5. Laßt uns zugleich icht Lob 232	11. Was mich auf dieser Welt betrübt 106
6. Mein Herz sey zufrieden 116	12. Wie wohl ist mir, o Freund 237



Verbesserungen zum andern Theil des Clavier-Spielers.

- pag. 1. §. 2. lin. 2. nach unbekante streich das Comma weg.
- p. 4. §. 1. lin. 6. statt solche Trager, setze diese Trager.
- p. 15. §. 32. lin. 2. 3. statt selbst vier, setze selbst-viert.
- p. 18. §. 5. lin. 4. statt §. 198. setze pag. 198.
- p. 21. §. 9. lin. 5. über *e f* schreibe einen kleinen Strich.
- p. 24. §. 15. lin. 7. statt: ist *A*, setze: ist sie *A*.
- p. 26. §. 20. In der Vorzeichnung von *dis* dur setze im dritten Spatio auch ein *.
- p. 28. §. 23. lin. 20. ist gleichsam, setze ein Comma nach ist.
- p. 32. §. 27. *A moll* im heruntergehen, setze vor *f* ein *h*.
- ibid. *E moll* im heruntergehen setze vor *e* ein *h*.
- p. 46. §. 4. lin. 2. meines Griffes, setze: des Griffes.
- p. 48. §. 5. lin. 9. nach recommendiren setze ein Comma.
- p. 56. §. 13. lin. 2. statt pag. 184 setze 183.
- p. 60. lin. 1. oben, streich auch weg.
- ibid. §. 6. lin. 16. hinter die, setze hinter der.
- p. 64. §. 4. letzte lin. statt und zufrieden, setze oder zufrieden.
- p. 68. §. 8. lin. 12. statt 9ten Tact liß 10ten Tact.
- p. 69. §. 9. lin. 8. statt Cap. II. setze Cap. XI.
- p. 71. §. 11. lin. 1. statt: so ist die eben, setze so ist sie eben so.
- p. 72. §. 12. im Exemp. Tact 25 setze im Bass über *A* ein *h* und Tact 27 im Discant setze nach *a* noch *e* und mache zwey Achtel daraus.
- p. 76. §. 15. in der andern Randglosse muß es heißen: fällt oft statt eines * ein *h*.
- p. 82. §. 7. lin. 16. streich das Comma zwischen minor deficiens weg.
- p. 84. §. 9. lin. 16. statt: zu *e* Das *cis*, setze: zu *e* sonst *cis*.
- p. 85. lin. 2. erhöht er, setze: erhöht man.
- ibid. lin. 3. erniedriget er, setze: erniedriget man.
- ibid. §. 10. lin. 3. nach die Quinte (*fi*) setze hinzu: zu *a* ist *fi*.
- p. 99. §. 4. Anmerk. 2. lin. 4. statt Cap. VI. setze Cap. VIII.
- p. 102. lin. 2. statt Cap. IV. setze Cap. II.
- p. 107. §. 6. Anmerk. 1. lin. 5. statt wie der, setze: wieder.
- p. 109. lin. 15. streich weg: entweder überhaupt.
- p. 111. die letzte Zeile, statt, mit Basse, setze: mit dem Basse.
- p. 120. lin. 10. und die darin, streich und weg.
- p. 121. lin. 13. statt, könnte und müßte, setze: kan und muß.
- ibid. lin. 15. nach, allda nur, setze hinzu, in den Noten.
- p. 122. §. 9. lin. 13. streich weg: wir gehen also zu den Dissonanzen.
- ibid. §. 1. lin. 4. streiche das Comma nach man weg.
- p. 126. lin. 9. statt, die 5 und 3, setze: die 5 und 8.
- p. 130. lin. 5. von unten, statt, 2, 4 und 6ten, setze, 1. 3 und 5ten.
- p. 136. lin. 2. statt: angezeigt, setze: angezeigt.
- p. 141. §. 6. lin. 4. statt Detabe, setze Serete.
- p. 170. letzte Zeile statt: Man hiebey, setze: Man hat hiebey.
- p. 175. lin. 1. Tact. 20. die unterste Note im 2ten Griff muß *e*, nicht *a* seyn.
- p. 176. §. 29. lin. 12. in gerne, streich weg in.
- p. 178. in der andern Columne 2) Hauptton. lin. 5. setze statt in 2dam *d moll*: in 2dam *e moll*.

p. 181. Tact 21. im Bass muß die erste Note f seyn.

p. 183. lin. 16. statt: werden dergleichen, seße, wollen dergleichen.

p. 201. lin. 4. von unten, Grad höher, seße hinzu: gehet.

p. 209. lin. 25. statt, siehet man, seße: so siehet man.

ib. lin. 5. von unten, statt: da müste nun, seße: so müste.

p. 212. lin. 1. \bar{a} muß ein Viertel seyn, und das darunter stehende \bar{c} ist ein 16theil.

p. 226. lin. 5. von unten, statt, angeführet werden, seße angeführet worden.

p. 244. §. 6. lin. 4. statt §. 17 seße: §. 7.

p. 257. im Ex. aus f dur im Disc. muß statt des Punctes unter \bar{c} , \bar{c} stehen, da denn \bar{c} b Sechszehnteile werden.

p. 265. im Ex. aus A moll Tact 5. seße unter der ersten Terzie \bar{c} \bar{a} einen ganzen Tact.

p. 278. §. 5. lin. 4. statt: wir, seße: wie.

p. 281. lin. 3. nach vierstimmig, seße, nehmen.

ibid. lin. 26. seße hinter 8 ein 3.

ibid. §. 10. letzte Zeile, seße abbreviatur von $\frac{f}{2}$.

p. 282. in der Sign. Tabelle muß unter π nicht $\frac{f}{8}$ sondern $\frac{f}{2}$ stehen.

p. 284. lin. 3. statt, im XII. Cap. seße: im X. Cap.

ib. lin. 5. statt §. 1. die 5te Anm. seße: §. 5.

p. 287. §. 14. lin. 7. nach worden, seße: 3.

ib. lin. 7. statt: denn es gibt, seße: doch es gibt.

ib. lin. 8. streich das Wort ungeschickte weg.

ib. lin. 10. spielen darf, seße hinzu: vide II. Abschn. Cap. III. §. 12.)

p. 295. §. 21. am Ende, nach verdoppelt worden, seße: abzuhandeln.

p. 296. lin. 6. Tact 1. streich im letzten Griff A weg.

p. 350. lin. 5. §. 12. nach, rechten Hand, seße: zuweisen.

p. 362. §. 2. lin. 3. einem liebhaber, seße: ein liebhaber.

p. 366. lin. 20. wehlen, seße: zu wehlen.

p. 367. lin. 4. statt, denn, seße: sonst.

p. 369. lin. 3. Tact 1. vor der vierten Note seße ein h .

p. 373. lin. 2. statt, nicht, seße: bald.

p. 375. lin. 4. nach geschlagen, seße: wird.

p. 377. Im Ex. lin. 1. Tact 3. unter der ersten Note seße statt der 5 eine 8.

p. 385. lin. 4. von unten, statt, erwählet, lies, erwähle.

p. 386. im Ex. lin. 2. Tact 6. mache einen Bogen über e HE .

ib. lin. 3. Tact 1. unter der ersten Note a seße statt 5 eine 8.

p. 390. im Ex. lin. 7. Tact 2. vor der 2ten Note seße ein h .

p. 397. lin. 3. nach so müde seße ein Comma.

p. 398. §. 7. lin. 3. statt, in diesen, seße: in diesem.

p. 404. lin. 2. statt (wie §. 12) seße: (wie §. 14.)

ibid. in der letzten Zeile Tact 1. müssen die vier ersten Noten auch 16theile seyn.

p. 406. im Ex. Tact 11. wird im ersten Griff das erste \bar{a} weggestrichen, und das Viertel \bar{a} gehört über $\frac{\bar{a}}{f}$.

p. 418. §. 22. lin. 1. nach durchgehenden, seße hinzu: Noten.

p. 500. lin. 30. statt, so hat die, seße: so hat doch die.

pag. 513. lin. 1. das \bar{c} , seße: das \bar{a} .

pag. 533. Im Inhalts-Register, lin. 3. statt ehret, seße: lehret.

