Ee 3664.
Kom. prés. 73.

8°

180274
D. 1918. 1105

Dritter Theil
des
sich selbst informirenden Clavier-Spielers,
worin gezeiget wird,
wie ein Liebhaber der Music bey fleißiger Selbst-Information
nicht allein nach und nach
zum
Fantasiren
auf der Orgel und dem Clavier,
sondern auch
zu einer Geschicklichkeit, allerley musicalische Stücke zu seinem
und anderer Vergnügen zu verfertigen und
zu
Componiren,
gelangen kan;
vermittelst einer deutlichen und gründlichen Abhandlung
der wichtigsten Stücke und Grundlehren der Composition,
so viel hierzu erforderlich sind;
wobey alles,
den angehenden Organisten und andern Liebhabern der Music
zu gefallen, mit sehr vielen Exempeln erläutert,
und
und mit Fleiß weitläuftig abgefasset ist
von
Michael Johann Friedrich Wideburg,
Organist an der grossen Lutherischen Kirche zu Norden in Ostfriesland.

Halle, im Verlag des Waisenhauses, 1775.

Stadtbibliothek
DANZIG

Dem

Hochedelgebohrnen, Hochgelahrten

und Hocherfahrnen Herrn,

Herrn

Christian Eberhard Lot,

Medicinae Doctori und Practico allhier,

meinem hochgeehrtesten Herrn Vetter;

wie auch

dem

Hochedlen und Hochgelahrten Herrn,

Herrn

Johann Joachim Gerhard Wideburg,

vieljährigem treuverdientestem Rectori der Ulrichs-Schule allhier,

meinem vielgeliebten Bruder.

Hochgeehrtester Herr Doctor;
wie auch
Vielgeliebter Bruder.



Denenselben als Freunden und Kennern der Ton-Kunst ein musicalisches Buch zu dediciren, dazu bin bewogen worden, theils, weil ich hiedurch eine erwünschte Gelegenheit hatte, Denenselben meine Hochachtung und Liebe öffentlich an den Tag zu legen, theils, weil ich der Hoffnung lebte, Sie würden beyderseits dieses musicalische Werk zu einem Angedenken von mir gütigst annehmen, und meine hierin gebrauchte Freyheit bestens entschuldigen. Denn

Hochgeehrtester Herr Doctor, da Sie sonderlich den andern Theil meines sich selbst informirenden Clavier-Spielers mit vielem Wohlgefallen aufgenommen, und Dero schon gehabte Einsichten im General-Baß theils dadurch bestätiget, theils verbessert gefunden, so hoffe, dieser dritte Theil wird Denenselben nicht weniger angenehm seyn, und dasjenige leisten, was Sie gütigst darin erwartet haben. Es kommen zwar viele Dinge darin vor, welche hauptsächlich denen Herren Organisten angehören; allein da Sie nicht allein ein Liebhaber des Claviers, sondern auch der Orgel sind, und ein schönes Positiv besitzen, so haben Dieselben den Vortheil, die Bindungen und Rückungen, welche in diesem dritten Theil oft vorkommen, auch vors Gehör zu bringen, welches im Clavier so nicht geschehen kan.

Die meiner Arbeit anklebenden Fehler, vornemlich wenn ich hie oder da etwas zu weitläuftig gewesen bin, bitte bestens zu entschuldigen. Uebrigens wünsche, daß Sie, mein hochgeehrtester Herr Doctor, in den wenigen müßigen Stunden, welche Sie von Dero häufigen Berufsgeschäften noch

übrig haben, bey Durchblätterung dieses dritten Theils einiges Vergnügen finden mögen, und daß Sie mir und den Meinigen, die Sie durch Dero viele Liebes-Erweisungen schon so sehr verpflichtet haben, fernerhin an Dero werthgeschätzten Freundschaft und Wohlgewogenheit mögen Theil nehmen lassen.

Dir aber, wertheſter Bruder, der Du Dich bey Deinen Amts-Verrichtungen auch mit der Music in freyen Stunden aufzumuntern weißt, und selbige hochachtest und liebest, Dir überreiche und dedicire aus brüderlicher Liebe mit geziemender Hochachtung diesen meinen dritten Theil meines Clavier-Spielers. Nimm ihn von Deinem Bruder als ein kleines Geschenk und zugleich als eine Versicherung meiner bis ans Ende fortdaurenden herzlichen Liebe zu Dir an.

Laß Deine Augen, die Deines Amtes wegen gewohnet worden, die Fehler zu sehen und zu entdecken, sich allhier bemühen, selbige, vornemlich was den Punct der Schreibart betrifft, zu übersehen und zu bedecken.

Der HErr, der Dir in der Welt einen wichtigen Amts-Posten anvertrauet hat, stehe Dir ferner mit seines Geistes Kraft und Weisheit bey, dieses so nützliche als schwere Amt, nach GOttes Wohlgefallen und zu Nutz der Jugend, noch lange Jahre im Segen zu verwalten, bis endlich ein seliger Tod Dir auf ewig Ferien von aller Arbeit geben wird.

Hiermit verharre, unter herzlichem Wunsche, daß GOtt beyderseits hoch- und werthgeschätzte Angehörigen mit vielen geist- und leiblichen Wohlthaten segnen und begnadigen wolle,

Meines hochzuehrenden Herrn Doctoris
wie auch werthgeschätzten Bruders

Norden, den 16ten April
1775.

ergebenster
Michael Johann Friedrich Wideburg.

J. N. J.

Vorrede.

Endlich erscheinet der dritte Theil des sich selbst informirenden Clavier-Spielers. Die freundliche Nachfrage, welche einige Liebhaber der Music, beydes in der Nähe und Ferne, die da zugleich bezeugten, aus dem andern Theil grossen Nutzen gehabt zu haben, bey mir deswegen schriftlich gethan, hat mich um ein merkliches ermuntert, keine Mühe und Arbeit zu scheuen, den Liebhabern der Music, die sich gerne selber informiren mögen, nach meinem besten Vermögen zu dienen. Ich habe deswegen alles treulich, auftrichtig, weitläuftig und deutlich ausgeführet, was mir nöthig zu seyn schiene, jemanden dahin zu bringen, daß er etwas aus frey-

freyem Kopfe möchte spielen lernen. Ja ich habe meinen Vortrag allenthalben so eingerichtet, daß allerley Liebhaber, selbst die, welche nicht viele Fähigkeit zum Nachdenken besitzen, grossen Nutzen daraus ziehen können. Die Materialien, daß ich so reden darf, zum Fantasiren, sind meines Erachtens hinlänglich darin zu finden; ich habe auch gezeiget, wie selbige zu verbinden und anzuwenden sind, also, daß in diesem Buche manches vorkömmt, und weitläuftig abgehandelt wird, davon ein Anfänger in andern musicalischen Schriften vielleicht wenig finden möchte.

Nun ist nicht zu leugnen, daß auch ein und anders darin abgehandelt worden, was eigentlich einem angehenden Organisten am meisten gilt, als z. E. das Capitel von den Ton-Arten der Alten, von den Interludiis und vom Orgel-Punct; allein da ein jeder Liebhaber des Claviers auch ohne Zweifel ein Liebhaber der Orgel ist, und sein Vergnügen im Fantasiren auf der Orgel findet; auch sich nicht schämet, zu seinem selbst eigenem Vergnügen, ein Lied auf der Orgel unter dem Singen zu spielen, so folget daraus, daß obbemeldte drey Stücke ihm auch nicht unnütz seyn können. Alle andere Capitel dieses dritten Theils sind allen Liebhabern der Music und der Composition gleich nützlich. Der Organiste hat zwar am nöthigsten, fantasiren zu lernen; allein, wer accompagniren kan, hat auch noch etwas mehr nöthig, als das blosse Treffen und Spielen seines bezifferten Basses; er würde sich, sonderlich in seiner Einsamkeit, gewiß eine gar schlechte Lust bey seiner blossen Baß-Stimme machen können, wenn er nicht auch im Stande wäre, etwas aus freyem Kopfe spielen, und eine Composition einigermassen aus der Partitur beurtheilen zu können.

Diese nun, welche sich bishero nach dem andern Theil des Clavier-Spielers informiret, und daraus den General-Baß studiret haben, werden in diesem

sem dritten Theile nach eben der Methode weiter geführet, und viele wichtige Regeln der Composition allhier deutlich und weitläuftig abgehandelt und erkläret finden; ich meyne aber hier diejenigen Regeln der Composition, die erfordert werden zur Verfertigung eines Præludii und andern damit verwandten musicalischen Stückes fürs Clavier oder Orgel: denn Instrumental-Sachen gehören nicht für den sich selbst informirenden Clavierspieler; indessen wird ein Nachdenkender bey Durchlesung der Partituren vieles finden, wovon hier Erwehnung geschehen.

Was nun aber diejenigen betrifft, welche etwa als angehende Organisten nur den ersten Abschnitt des andern Theils des Clavierspielers durchstudiret haben, und gedacht, der andere Abschnitt, vom Accompagnement, ginge ihnen nicht an, so werden selbige aus diesem dritten Theile sehen, wie unentbehrlich ihnen auch der zweyte Abschnitt des andern Theils ist. Denn obgleich dieser dritte Theil fast durch und durch so geschrieben ist, daß man alles nöthige darin zusammen findet, so wird man doch bald einsehen, wie nöthig es sey, die Griffe zu einem blossen Basse nach den darüber stehenden Ziffern in einer geschickten Fortschreitung machen zu können. Niemand mißbrauche die in diesem Theile über den Baß stehende Griffe also, daß er sich nicht auch üben solte, sie selber ohne Vorschrift machen zu können. Ja wer aus diesem dritten Theile was lernen will, der muß nicht nur den ersten, sondern auch den andern Abschnitt des zweyten Theils mit allem Fleisse durchstudiret haben.

Wenn einer alle Lieder, so wie im ersten Abschnitte des andern Theils gelehret worden, nun nach dem General-Baß hat spielen gelernet, und sich eine Anzahl schicklicher Stücke zum Präludiren und Nachspielen gesammlet, und fleißig geübet hat, so kan er zur Noth schon eines Organisten Stelle auf dem Lande vertreten; allein ein solcher Organist, dessen Kunst nicht weiter gehet, betrachte sich nur einmal selber, so wird

er seine Armuth und grosse Unvollkommenheiten bald merken, und Ursache finden, sich zu schämen. Entweder kan ein solcher seine Præludia oder Stücke auswendig wegspielen, oder er muß die Noten vor sich haben; in beyden Fällen aber hat er doch, wo er anders seinem Amte einigermassen ein Genüge thun will, erstlich Mühe in Ansehung der Wahl seines Præludii, zum andern fangen solche auswendig erlernte und viel exercirte Stücke, wenn man sie, bey Ermangelung eines hinlänglichen Noten-Vorraths aus allen üblichen Ton-Arten, oft hat brauchen müssen, an, einen Eckel zu erwecken; ja selbst die Zuhörer, unter welchen sich oft mehr Aufmerker und Kenner befinden, als der Organist denket, empfinden statt des Vergnügens einen Widersinn an solchen so hergeleyerten Stücken, welches dem Organisten alsdenn wenig Ehre bringet. Zu geschweigen, wie unschicklich solche auswendig erlernte Stücke oft herausgebracht werden, und wie übel die Wahl des Organisten in Ansehung derselben gerathen kan. Es ist also gewiß ein sehr unvollkommener Organist, der nichts mehr, als bemeldte beyde Stücke, von der Music verstehet.

Wie manche Gemeinde aber wird bey dem Probe-Spielen der Organisten betrogen: denn wann jemand ein hübsch gesetztes Stück, das etwa zum Glück nach dem Geschmack der meisten Zuhörer ist, fertig herspielen kan, und solches noch wol bey Unverständigen für eine Fantasie oder eigen Machwerk ausgeben darf, so sperren viele Maul und Nase auf, und ziehen solchen Spieler wol einem geschickten Musicverständigen Organisten, dessen Kunst sie nicht zu beurtheilen wissen, vor; nachhero fangen sie an, ihre Wahl zu bedauren, sie lernen ihren Organisten kennen, und seine Schwäche wird mit der Zeit je mehr und mehr offenbar; da hingegen ein gründlicher Musicverständiger mit der Zeit in seiner Kunst immer mehr wächset und zunimmt.

Ich habe es also gewaget, und einen Versuch gemacht, ob ich einem Liebhaber nicht

nicht eine Anleitung möchte geben können, diese schöne Kunst, aus freyem Kopfe etwas zu spielen, ohne Hülfe eines Lehrmeisters zu erlernen. Zwar bekenne gerne, daß ich mich nicht schmeichele, bloß durch diese Schrift einen Künstler zu bilden; aber ich hoffe doch, einen fleißigen, nachdenkenden und muntern Kopf hiedurch so weit zu bringen, daß er es wagen darf, etwas aus dem Kopfe zu spielen. Ein gutes Genie, womit doch noch mancher von der Natur begabet ist, und eine hinlänglich weitläuftige Anweisung treulich gebraucht, wie auch die Wissenschaft des General-Basses und einige Regeln der Composition, und endlich das fleißige Spielen wohlgesetzter Handsachen, thut in diesem Stücke wol das meiste, und hiebey wird keiner leer ausgehen.

Man wundere sich nicht, daß ich einem Liebhaber hin und wieder Artem combinatoriam recommendire, und so viel vom Variiren, Verwechseln, Verbinden, Verkehren, Versetzen, Vervielfältigen und Fortsetzen verschiedener Sätze und Gänge rede, und so viele Exempel gehäufet habe. Ich hielte dieses für die bequemste und beste Methode, eine Anleitung zum Fantasiren zu geben; ja, ich habe dieses als ein Hauptstück bey dem Unterricht zum Fantasiren angesehen, und wußte keinen bessern Weg. Denn in allgemeinen Ausdrücken (daran es hier auch nicht fehlet) etwas zu reden, wie man fantasiren müsse, ist nicht genug für einen der sich selbst informiret. Invention aber kan man keinem auf eine andere Art geben, als daß man ihm zeiget, woher er Gelegenheit nehmen könne, allerley zu erfinden, und das erfundene auf allerley Art zu verändern, zu verlängern, zu verkürzen und auf verschiedene Weise vorzutragen. Ferner habe ihm auch gezeiget, wie er aus den Compositionen geschickter Meister soll profitiren lernen, und was dergleichen Vortheile mehr seyn mögen, die man hier finden wird.

Vorrede.

Der Tadler und sich selbst aufgeworfene Censor siehet meine Arbeit vielleicht mit unfreundlichen Augen an; ich will ihrentwegen aber kein Wort zu meiner Entschuldigung oder Vertheidigung allhier schreiben, sondern nur versichern, daß ich in meinem Machwerk so verliebt nicht bin, daß ich denken solte, es wäre frey von menschlichen Schwachheiten, Unvollkommenheiten und Gebrechen; ach nein, wer Lust zu tadeln hat, der möchte vielleicht manches nicht nach seinem Kopfe finden; er denke sich was bessers. Meine Weitläuftigkeit habe hin und wieder im Buche selbst entschuldiget, ob ich sie gleich als eine Haupt-Eigenschaft meines sich selbst informirenden Clavierspielers habe betrachten, und mit Fleiß nicht ohne viele Mühe auch in diesen dritten Theile beobachten müssen; in Betracht, daß die Weitläuftigkeit mehr dem Auctori, als einem, der sich gerne selbst informiret, beschwerlich ist.

Mit aller meiner Bemühung suche nach der mir verliehenen Gabe meinem Nächsten zu dienen, ohne andere musicalische Schriften zu verachten, sondern sie vielmehr zu recommendiren, und letzteres um desto williger, je mehr ich befunden, wie nützlich die Lesung gründlicher musicalischer Schriften einem Liebhaber ist. Wer will, der sehe die Vorrede vom ersten und andern Theil des Clavierspielers nach; verschiedene Stücke derselben gehören wieder hieher, ich mag es nicht repetiren. Ich weise hiemit den Leser ins Buch selbst; er mache sich es zu Nutze, und bleibe gewogen.

Norden, den 10ten April,
1775.

dem Auctori.

CAPVT



Dritter Theil
lehret
Wie man zum Fantasiren nach und nach geschickt werden kan.

Caput I.
Vom Sitz der Con- und Dissonanzen.

§. 1.

Diejenigen Materien, welche in diesem dritten Theil des Clavierspielers versprochener massen noch abzuhandeln sind, sind gröstentheils der Art, daß sie die Wissenschaft voraussetzen, wo und wann diese oder jene Ziffer über diese oder jene Baß-Note zu gebrauchen, oder die Lehre vom Sitz der Dissonanzen. Es ist dieses eine Haupt-Materie für die so fantasiren lernen wollen; ja wer nur zu einer Lieder-Melodie, Arie, oder zu einem andern musicalischen Stücke einen Baß setzen lernen will, als wozu Cap. VII. VIII. Anleitung gegeben worden, der muß die Lehre

Die Lehre vom Sitz der Dissonanzen ist sehr nützlich und nothwendig.

vom Sitz der Dissonanzen verstehen. Die Kunst, nach einem unbezifferten Baß zu accompagniren, oder den General-Baß ohne Ziffern zu schlagen, so viel solches nemlich angehen kan, hat ihren Grund hauptsächlich hierin. Ferner muß in dieser Sache auch geübt seyn, derjenige, welcher aus der Partitur oder aus der Hauptstimme eines Concerts oder Trios und dergleichen einen Baß beziffern will. Inzwischen ist nicht zu leugnen, daß es, bey der grossen Mannigfaltigkeit der Gedanken der Componisten, und weil es in verschiedenen Fällen willkührlich ist, über eine und dieselbe Note diese oder jene Ziffer zu setzen, und es also oft blos von dem Willen des Componisten herrühret, ob er diese oder jene Ziffer darüber setzen oder brauchen will, welches aber keiner aus den blossen Regeln vom Sitz der Dissonanzen errathen kan; daß es, sage ich, sehr schwer, ja unmöglich ist, den Gebrauch aller Dissonanzen also zu bestimmen, daß man nach solchen Regeln, ohne wenigstens die Hauptstimme einzusehen, einen Baß so solte beziffern können, daß er zu den andern Stimmen in allen immer accordirte. Indessen findet man doch in allen musicalischen Lehrbüchern bey Abhandlung der Intervallen des General-Basses immer mit eingemischet, wo diese oder jene Dissonanz ihren Sitz habe. Ja es hat sogar der Herr Kellner in seinem kleinen Unterricht vom General-Baß eine eigene Tabelle vom Sitz der Dissonanzen verfertiget und mitgetheilet. Ob ich nun gleich dadurch nicht im Stand gesetzet werde, einem jeden unbezifferten Baß ex tempore beym Accompagniren sein Recht geben zu können, oder ihn zu beziffern, so ist doch der Nutzen dieser Wissenschaft überhaupt und sonderlich beym Fantasiren sehr groß, und verdienet einer weitläuftigen Betrachtung. Ich will mich bemühen dem Liebhaber diese Lehre so deutlich, als mir wird möglich seyn, vorzutragen.

Schwürigkeiten hiebey.

Heben den Nutzen dieser Lehre nicht auf.

§. 2. Vorher aber müssen wir erstlich mit wenigen anzeigen, worin einer, der dieses und folgendes wichtige Capitel mit rechten Nutzen brauchen und lesen will, nun schon geübet seyn muß. Man muß nemlich alle Ton-Arten (wenigstens die gebräuchlichsten) fertig kennen, das ist, die Scala aller dur- und moll-Töne muß uns beydes im Herauf- und Heruntergehen schon bekannt und ganz geläufig seyn, so wie solches im andern Theil I. Abschn. Cap. II. und im zweiten Abschn. Cap. II. weitläuftig ist gezeiget worden; wem die Vorzeichnung der Ton-Arten und die Scala diatonica derselben noch Mühe macht, dem ist zu rathen, daß er bemerkte zwey Capitel des andern Theiles erst recht durchstudire. Indessen wird er, bey etwaniger Ermangelung dieses andern Theils, doch wenigstens die Vorzeichnung, Art und Beschaffen-

Alle Ton-Arten muß man vorhero gut kennen.

schaffenheit der gebräuchlichsten Ton-Arten, als von *c dur*, *a moll*, *g dur*, *g moll*, *d dur*, *d moll*, *f dur* und *e moll*, kennen. Sonsten habe ich im andern Theil schon hin und wieder etwas vom Sitz der Dissonanzen vorläufig angezeiget, also daß der Leser nicht mehr ganz fremd in dieser Lehre seyn wird.

§. 3. Weiter muß man alle Intervalla, sowol natürliche als zufällige, von allen Tönen der Ton-Leiter fertig inne haben, und ohne Mühe zu sagen wissen; ja man muß beym ersten Anblick einer Ziffer, ohne langes Nachdenken, wissen, sowol wie dieses oder jenes Intervallum zu einer Baß-Note heißt; als auch umgekehrt, was dieser oder jener Ton für ein Intervallum zu dieser oder jener Baß-Note sey; als zum Exempel, daß *a* zu *c* eine Sexte, *f* zu *c* eine Quarte, *h* eine Sept. maj. und *e* zu *c* eine Terzie sey. u. s. w. Doch dieses wird durch die Uebung immer besser erlernet.

Wie auch alle Intervalia.

§. 4. Wenn man den Sitz dieser oder jener Dissonanz anzeigen will, oder wenn man den Ton oder die Note nennen will, darüber diese oder jene Ziffer gesetzet werden kan, so nennet man diesen Grund-Ton oder diese Baß-Note nicht bey ihren gewöhnlichen Buchstaben: *c d e f g a h*, sondern, weil diese Art der Benennung Weitläuftigkeit verursachen würde, so bedienet man sich einer andern Art der Benennung, wie aus folgenden klar werden wird. Wenn ich sage, daß diese oder jene Ziffer über einen Grund-Ton oder Baß-Note zu gebrauchen ist, so lege ich den Ton der harten oder weichen Ton-Art, darin ein Stück sich hören lässet, zum Grunde, darauf denn die Zahl 1 fällt. Z. E. In einem Stücke aus *c dur* (oder auch, wenn in der Mitte eines Stückes *c dur* eine Neben-Ton-Art ist, darin die Haupt-Ton-Art ausgewichen) wird *c* (es sey in welcher Octave des Claviers es wolle) im Basse 1 genannt (oder der Grund-Ton, der Final-Ton, der Ton, daraus das Stück ist, die Prime oder auch nur blos der Ton), und die ganze Ton-Leiter von *c dur* oder *c moll* wird nicht nach den sieben bekannten Buchstaben, sondern nach der Zahl, wie weit nemlich ein jeder vorkommender Ton dieser Ton-Leiter von seinem Grund-Tone *c* entfernet ist, genannt, als in *c dur*, da wird die Baß-Note *d* die Secunde des Tones genannt; *e* heißt die Tertia modi, weil *e* zu *c* die Terzie ist; *f* nennet man die Quarte des Tones, *g* ist die quinta modi; *a* wird Sexta modi und *h* Septima modi oder das Semitonium unterwärts, genannt (vide II. Theil pag. 235.). Diese doppelte Benennung, nemlich mit Buchstaben und mit Zahlen, ist auch an den im andern Theile pag. 17. befindlichen abgedruckten Leitern bemerket worden. Nun wird man verstehen, was das heisse, wenn man saget:

Man muß die Benennung der Töne durch Zahlen fertig inne haben.

Was dadurch zu verstehen.

saget: die Quinta des Tones (oder die Quinta modi) hat Tertiam majorem über sich, nemlich es ist eben so viel, als wenn ich sagte, wenn z. E. in *c dur* (oder so oft und so lange ein Stück sich in *c dur* aufhält) die Baß-Note *g* stehet, so muß man zu diesem *g* die Tertiam majorem nehmen, nemlich *h*. Item. Wenn in *a moll* im Baß *e* stehet, (als welches die quinta zu *a* ist) so muß darüber die Tert. maj. (nemlich *gis*) genommen werden. Weil nun aber ein Lied oder ein ander Stück selten in einer Ton-Art bleibet, sondern gemeiniglich in andere Ton-Arten ausweichet, so würde es nur Weitläuftigkeit verursachen, wenn ich die Töne mit Buchstaben benennen wolte, um den Sitz einer Ziffer anzuzeigen; alsdenn müßte ich etwa so lehren: wenn und so lange ein Stück in *c dur* modulirt, so muß über *g* eine Tertia major seyn; wenn dieses Stück aber in *a* oder *e moll* ausweichet, so muß über *g* eine 6 stehen; ist es aber in *f dur* ausgewichen, so muß über *g* die Tertia minor mit der 6 stehen u. s. w. Dieses wäre nun sehr unbequem. Man thut also besser, daß man sich hiebey der Zahlen bedienet, und kurz spricht: quinta modi hat Tertiam majorem; so darf ich nur sehen, in welcher Ton-Art sich ein Stück aufhält, damit ich zu der fünften Stufe meiner Ton-Leiter, die grosse Terzie nehme.

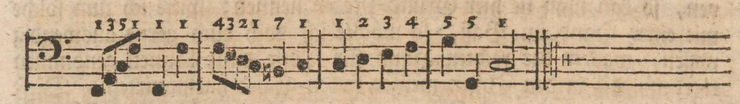
Nutzen derselben.

Benennung der Töne einer Ton-Art durch Zahlen in einem Exempel gezeiget.

§. 5. Sobald ich also einen Baß vor mich sehe, muß ich eine jede Note eben so geschwinde mit einer Zahl (und zwar auf lateinisch) als mit einem Buchstaben benennen, und daher gleich sehen können, in welcher Ton-Art mein Stück ist. Wir wollen aus dem andern Theil das Exempel, so pag. 167. stehet, hersetzen, und Ziffern darüber schreiben, nicht die Ziffern, die zum General-Baß gehören, sondern wir wollen die Noten anjetzo mit Ziffern benennen und bezeichnen, die aber lateinisch pflegen ausgesprochen zu werden



Was



Was die Ausweichung dieses Exempels betrift, so ist dieselbe im andern Theil p. 154. §. 4. deutlich gezeiget worden, dahin ich dem Leser weise; weil nur die Haupt-Ton-Art *c dur* in die Neben-Töne *g dur*, *e moll*, *a moll*, *d moll* und *f dur* ausweichet, so fällt die Zahl 1 hier auf so viele verschiedene Töne; ich hoffe hiedurch hinlänglich gezeiget zu haben, was die Benennung der Töne durch Zahlen sagen wolle.

§. 6. Ich setze ferner voraus, daß man gleich sehen könne, in welche Ton-Art ein Stück ausgewichen, und zwar also, daß es einem gleich in die Augen leuchte, so bald die Ton-Art eines Stückes sich ändert: denn diese Einsicht ist unentbehrlich nöthig; wie auch, daß ich die Scalam dieser Neben-Ton-Art, darin man ausgewichen, ganz fertig inne habe, und gleich wisse, welche x x oder b b man zur Einrichtung derselben gebraucht, beydes der harten und weichen Ton-Arten. Kurz, der andere Theil meines Clavier-Spielers muß wohl durchstudiret und gefasset seyn, wenigstens der Theorie nach, wenn man gegenwärtigen dritten Theil mit Nutzen will gebrauchen. Wir wollen indessen zur Sache schreiten, und so oft es nöthig seyn wird, kürzlich repetiren, was im andern Theil weitläuftig abgehandelt worden ist.

Der andere Theil des Clav. Spiel. muß fleißig durchstudiret seyn.

§. 7. Eine jede Scala bestehet, wie bekannt, aus 7 Tönen, als in *c dur* aus *c d e f g a h*; in *g dur* aus *G A H c d e fis*, in *a moll* *A H c d e fis* (im Heruntergehen *f*) *gis* (im Heruntergehen *g*); und so weiter, wie aus dem zweyten Theil bekannt. Wir wollen anjetzo *g dur* annehmen und zum Exempel setzen, (weil doch *c dur* schon gnug zum Muster hat herhalten müssen, und *g dur* fast gebräuchlicher als *c dur* ist). Die Scala von *g dur* ist *G A H c d e fis*, diese sieben Töne lassen sich im Baß und Discant hören, also in allen vorhandenen Octaven, so lange man aus *g dur* spielet; daran muß sich ein Anfänger zuerst halten, und sich nicht viel um die zierlichen Töne (v. 2 Theil p. 325. seqq.) bekümmern, (als welche er nach diesen kan gebrauchen lernen) damit er die Scalam diatonicam wohl kennen lerne, und seine Ohren recht daran gewöhne. Wenn ich diese sieben Töne nach der Reihe hören lasse, so geben sie einen melodieusen Gang, wenn ich nemlich nach *fis*, den siebenden Ton, das folgende *g*, die Octave, hören lasse. Diese sieben Töne nun sind die natürlichen Töne der Ton-Art *g dur*; stehen sie im Baß in den beyden untersten Octa-

Sitz der Dissonanzen ist beym Fantasiren nöthig zu wissen.

ven, so kan man sie hier Grund-Noten nennen; spiele ich nun solche mit einer Hand im Baß, so möchte ich doch auch gerne auswendig wissen, was in der rechten Hand für Töne dazu können genommen werden, die zu den Tönen meiner linken Hand harmonirten. Diese Töne nun werden durch Ziffern angezeiget, und welche man sich merken muß, damit man beym Fantasiren einen Gebrauch davon machen kan. Wolte ich mit der rechten Hand eben diese sieben Töne um ein oder zwey Octaven höher dazu machen, so würde dieses zwar nicht ganz und gar zu verwerfen seyn, aber man würde dergleichen Spiel-Art doch bald überdrüßig werden, weil darin noch keine eigentliche Harmonie enthalten ist (v. 2. Th. p. 49. §. 8.). Deswegen früge nun ein Lehrbegieriger nicht unbillig, was er doch für einen Ton in der rechten Hand zu einem jeden dieser sieben Töne zu schlagen hätte, und wie er auf diesen musicalischen Grund oder Tönen der linken Hand ein musicalisches Gebäude aufführen könte, oder welcher Art Griffe er zu einem jeden dieser Töne zu nehmen hätte, damit eine liebliche regelmäßige Harmonie herauskäme? ja weil er von Dissonanzen gelesen, und selbige auch machen kan, wenn sie über den Baß nur durch Ziffern angedeutet worden, so möchte er nun auch gerne wissen, wie er solche Dissonanzen anzubringen hätte, wenn er zum Exempel in *g dur* diese sieben Töne *G A H c d e fis* nach seinem eigenen Gefallen veränderte und verwechselte? Dieses heißt nun eben so viel, als wenn er sagte: ich möchte die Lehre vom **Sitz der Dissonanzen** gerne wissen, oder sichere Regeln haben, die mir zeigen, über welchen Ton oder über welche Töne meiner sieben Töne ich einen Quarten- Secunden- Septimen- oder Nonen-Griff machen darf und kan.

Was durch den Ausdruck: Sitz der Dissonanzen, zu verstehen.

Vom Sitz der Consonanzen.

§. 8. Die Beantwortung dieser Frage findet man nun in den meisten musicalischen Büchern, aber gemeiniglich nur mit wenig Worten. Weil es aber eine Materie ist daran einem Liebhaber so viel gelegen, so wollen wir uns nicht verdriessen lassen die ganze Sache weitläuftig und deutlich vorzutragen. Ehe wir aber den Sitz der Dissonanzen in unserer Ton-Leiter von *g dur* anzeigen und weisen, so wollen wir zuerst noch eine Frage hinlänglich zu beantworten suchen, nemlich: **Wo haben die Consonanzen, oder die Griffe, die aus lauter Consonanzen bestehen, ihren Sitz? oder wo lassen sich der reine Accord und der Sexten-Griff gebrauchen?** Im andern Theil ist zwar hievon schon hin und wieder etwas gemeldet, allein es geschah nur mit wenig Worten und zu einer kleinen Vorbereitung zu diesen beiden wichtigen Capiteln, hier aber wird der Leser alles, so viel ihm vorerst nöthig ist, bey einander finden.

§. 9.

§. 9. Wer aus *g dur* spielet, (es mag nun 1. 2. 3. 4. und mehrstimmig geschehen) der gebrauchet die Scalam diatonicam von *g dur*, nemlich diese Töne *G A H c d e fis* und zwar in allen Octaven, und stehen ihm also für die linke Hand im Baß folgende Töne seines Claviers (wenn es nemlich von *C* bis $\overline{\overline{c}}$ gehet) zu Dienste, nemlich:

Anzeige mit welchen Tönen *g dur* zu thun und nicht zu thun hat.

C D E Fis G A H c d e fis g a h c d e

in der rechten Hand sind zu seinem Gebrauche:

g a h c d e fis g a h c d e fis g a h c

Hingegen hat er mit *Cis Dis F Gis B, cis dis f gis b, cis dis f gis b, cis dis f gis* und $\overline{b}$ vorerst nichts zu thun, so lange er nemlich ordentlicher Weise aus *g dur* spielet, und weder in Neben-Ton-Arten ausweichet, noch sich einiger zierlichen Töne bedienet; 20 Töne seines Claviers kan er also in *g dur* entbehren, und 29 sind ihm zu Dienste; dis heißt nun *g dur* hat mit *cis dis f gis* und *b* nichts zu thun in allen vier Octaven des Claviers; unter allen so genannten Semitoniis hat *g dur* nur allein das *fis* nöthig, und von den ganzen Tönen gebraucht es das *f* nicht. Was hier von *g dur* gesagt worden, betrift alle Dur-Töne, ein jeder Dur-Ton hat 29 Töne zu seinem Gebrauch, und kan 20 entrathen. Bey Moll-Tönen stehen, wegen des verschiedenen Herauf- und Heruntergehens derselben, mehr Töne zu Dienste, wovon die Rechnung leicht selber zu machen. Wer nun aus einer harten Ton-Art spielen will, der muß wissen, welche Töne ihm in einer jeden Ton-Art zum Gebrauch gegeben werden, und solches erhellet aus der Vorzeichnung und Einrichtung einer jeden Ton-Art; dahero einer denn bey seinem Spielen wol wissen muß, welche Töne ihm erlaubt und welche ihm nicht erlaubt sind; bey der Anweisung zum Fantasiren, als wohin dieses eigentlich gehöret, wird dieses wieder vorkommen, hier dienet es nur, daß man daraus sehen kan, ob die Con- oder Dissonanzen groß oder klein seyn müssen, und daß dieses alles seinen Grund habe in der natürlichen Ton-Leiter einer jeden Ton-Art, sowol was die Haupt-Ziffer als die dazu gehörigen Neben-Ziffern betrift.

§. 10. Was den Gebrauch dieser sieben Töne betrift, so merken wir vier Haupt-Arten an. 1) Wenn man von den Grund-Ton *G* bis zur Octave *g* stufenweise heraufgehet; 2) Wenn man stufenweise heruntergehet; 3) Wenn man nicht stufenweise, sondern mit

Vier Haupt-Arten des Gebrauchs der sieben Töne einer Ton-Leiter.

mit Auslassung einiger Töne heraufgehet; 4) Wenn man nicht stufenweise heruntergehet; in Noten sehen diese vier Arten also aus:



Die unterste Zahl zeiget an, wie ein jeder Ton in *g dur* mit einer Ziffer zu benennen ist. vide §. 4. 5. Nun kömmt es darauf an, daß ich zu solchen Baß-Noten, wenn ich etwa diese Folge erwählet hätte, eine Melodie und Harmonie im Discant machen lerne. Wir wollen uns vornemlich mit der Harmonie, als die Quelle der Melodie, beschäftigen. Da wir denn erst den Gebrauch oder Sitz der Consonanzen bey diesen vier Arten zu spielen anzeigen wollen.

Gebrauch der Consonanzen bey gradatim heraufgehenden Noten.

§. 11. Im **Heraufgehen**, wie *No.* 1. zeiget, verhält es sich damit also: **Der Ton, woraus man spielet** (welches hier *g dur* ist) **hat einen reinen Accord mit der grossen Terzie. Die Secunde des Tones** (welches hier in *g dur a* ist) **hat einen Sexten-Griff** (welches hier die **grosse Sexte** *fis* mit der **kleinen Terzie** *c* ist, laut §. 9.). **Die Terzie des Tones** (welches in *g dur h* ist) **hat wieder einen Sexten-Griff** (welches hier die **kleine Sexte mit der kleinen Terzie** ist). **Die Quarte des Tones** (alhier *c*) **hat einen reinen Accord mit der grossen Tertie** (so wie die Scala solches fodert). **Die Quinte des Tones** (welches hier *d* ist), **hat wieder einen reinen Accord mit der grossen Terzie. Die Sexte des Tones**, daraus gespielet wird (hier *e*), **hat einen Sexten-Griff** (und zwar mit der **kleinen Sexte und kleinen Terzie**). **Die Septima des Tones**, oder das Semitonium unterwärts (welches in *g dur fis* ist), **hat auch einen Sexten-Griff, und zwar eine kleine Sexte und kleine Terzie.** Dieses haben wir nun mit Ziffern *No.* 1. über den Noten angezeiget. Dieses ist nun der einfältige natürliche Sitz der Consonanzen bey einer heraufgehenden Scala. Ehe man dieses verläßt, welches im andern Theil auch schon hie und da angezeiget worden, muß man wissen, daß dieses eine Hauptsache ist, darin man sich wohl üben muß; und zwar stelle man seine Uebung auch also damit an, daß man nicht alles immer

mer in einerley Ordnung lerne, sondern etwa also: 1) **Die Secunde, Terzie, Sexte und Septime des Tones haben einen Sexten-Griff.** 2) **Der Haupt- oder Grund-Ton einer Ton-Art, wie auch die Quarte und Quinte des Tones haben einen reinen Accord.** 3) Man merke über dieses sonderlich, daß die **Sexte im Sexten-Griff über der Secunde des Tones eine grosse Sexte** seyn müsse. 4) Daß im reinen Accord zur **Quarte und Quinte des Tones eine grosse Terzie** vorhanden seyn müsse. Man sehe im andern Theil die Lehre von der Scala Diatonica.

Sitz der Cons. bey gradatim heruntergehenden Noten.

§. 12. Im **Heruntergehen**, wie *No.* 2. zeiget, können eben dieselben Griffe statt haben, wie im Heraufgehen, nur **die Quarte des Tones** (welches in *g dur c* ist) hat alsdenn gerne den **Griff** $\frac{4}{2}$. Dis ist nun die natürliche ungekünstelte Bezifferung der Ton-Leiter von *g dur* beym Herauf- und Heruntergehen, welche leicht zu behalten. Könte man aber, möchte jemand fragen, nicht zu einem jeden Tone einen reinen Accord schlagen? Antwort, nein. Selbst das Gehör würde etwas unangenehmes dabey wahrnehmen; man probire es nur, so wird man sehen wie die Stimmen springen, und wie die Lage der rechten Hand muß verändert werden, um Quinten und Octaven zu vermeiden. Wenn ich reine Accorde machen, und dabey, wie es denn billig und recht ist; motum contrarium und einen melodieusen Gang in Acht nehmen will, so können nicht mehr als drey gradatim gehende Noten solchen reinen Accord haben, die Sexte ist also bey vielen gradatim gehenden Noten unentbehrlich. Man besehe die Accorden-Exempel des andern Theils im ersten Abschnitt Cap. VIII.

Gebrauch reiner Accorde bey gradatim gehenden Noten.

Warum die Secunde und Quarte des Tones oft durchgehen.

§. 13. Sonsten ist auch zu merken, daß ein solcher Gang in Octaven fast nicht anders, als eine Ausfüllung eines reinen Accordes anzusehen ist, da dann *A* nur eine durchgehende Note zwischen *G* und *H* ist, *c* führet nur von *H* nach *d*, und *e fis* führen von *d* zur Octave *g*. Dahero es denn auch oft geschiehet, sonderlich wenn der Gang bis zur Quinte *d* oder bis zur Octave *g* gehet, und zwar in Achtel oder einer geschwinden Zeitmaasse, daß man *A*, *c* und *e*, *fis*, ohne Griff durchgehen lässet, als *No.* 1. zeiget:



No. 2. zeiget, wie beym Heruntergehen auch die Terzie des Tones (hier *H*) wol ohne Griff durchgehet, und *No.* 3. weiset, daß im Heraufgehen bis zur Quinte des Tones eben diese Terzie des Tones, ohne Repetirung des Griffes zu *G*, (als welches auch ein Sexten-Griff zu *H* ist) durchgehet.

Grund dieser Bezifferung.

§. 14. Will man also zu einem jeden Tone eines Octaven-Ganges einen aparten Griff machen, so ist diese Bezifferung im Heraufgehen die regelmäßige, wenn nemlich die Secunde, Terzie, Sexte und Septime des Tones eine 6 über sich haben, und wenn im Heruntergehen die Quarte des Tones $\frac{4}{2}$ bekömmt. Da denn das *c* (die Quarte des Tones von *g dur*) als eine nach *H* führende Note anzusehen, weil der Griff zu *d* lieget, bleiben oder repetiret werden kan. Es ist eine Regel in der Composition, **das** Semitonium **unterwärts oft hören zu lassen, und den Haupt-Ton der Ton-Art einen reinen Accord zu geben** (die Ausnahmen werden sich hernach schon finden). Beydes wird nun am besten bey der angezeigten Bezifferung einer musicalischen Ton-Leiter in Acht genommen; als da ich der Secunde des Tones (welche hier *A* ist) Sextam majorem (*fis*) gebe, so höre ich eben dadurch das Semitonium unterwärts (von *g*). Wenn ich über die Terzie des Tones

Tones (welches hier *H* ist) die Sexte und zwar die kleine Sexte nehme, so höre ich den reinen Accord meines Grund-Tons (hier *g*). Nehme ich zur Quinte des Tones (hier *d*) die Tertiam majorem (*fis*), so habe ich wieder das Semitonium unterwärts, dergleichen auch geschicht, wenn ich im Heruntergehen zur Quarte des Tones (nemlich hier zu *c*) die grosse Quarte mit der Secunde nehme; wenn ich endlich zur Septime des Tones (hier *fis*) die Sexte nehme, so höre ich den reinen Accord zur Quinte des Tones (nemlich zu *d*). Wolte ich zur Sexte des Tones (zu *e*) statt des Sexten-Griffes, bey einem solchen Octaven-Gang, wieder einen reinen Accord machen, so ließ sich dieses zwar noch eher thun, als über der Secunde oder Tertie des Tones; so wie denn auch die Quarte des Tones im Heraufgehen einen Sexten-Griff haben könte. Es heißt aber die alte Regel, die Sexte des Tones hat wieder die Sexte über sich. Indessen aber findet man, wie diese einfältige ob zwar gründliche Bezifferung der Ton-Leiter, vornemlich in Ansehung der Neben-Ziffern, zierlich verändert worden, doch ohne Verwerfung der ersten, sondern nur um eine bessere Harmonie herauszubringen, da denn eine kleine Untermischung von Dissonanzen, (die aber noch lieblich klingen) nemlich der kleinen Quarte und kleinen Quinte, geschehen, davon nun folgen soll.

Verbesserte Bezifferung einer Ton-Leiter im Heraufgehen.

§. 15. Man findet nemlich, daß **zu der Secunde des Tones** im Heraufgehen, (als wovon hier erstlich die Rede ist) statt der grossen Sexte mit der 3 und 8, **die grosse Sexte mit** 4 **und** 3 genommen wird; ferner daß **die Quarte des Tones** statt eines reinen Accordes **den Griff** $\frac{4}{2}$ hat, und daß endlich **die grosse Septime** des Tones, oder das Semitonium unterwärts statt der Sexte mit 3 und 8, auch gerne **den Griff** $\frac{4}{2}$ hat. Dieses ist nun auch wol zu merken, und erlange ich folgenden Vortheil dadurch: Ich habe immer, ohne einen Fehler zu begehen, einen dreystimmigen Griff in der rechten Hand, und zwar ohne die rechte Hand viel zu bewegen, und thue doch den Dissonanzen der 4 und 5 min. auch ihr Recht; wir wollen die Ton-Leiter nach dieser Verbesserung aussetzen, und die Griffe nach ihren drey Haupt-Accorden drüber setzen.



Hier klinget es nun schon harmonischer, und dis ist, so zu sagen, die nach der Natur ausgeschmückte Scala diatonica, worin nicht allein eine dreystimmige Harmonie zu einem jeden Ton enthalten, sondern auch eine gute Melodie ist, und ist derowegen im Gebrauch der ersten einfältigen Art §. 10. als worin gar keine Dissonanz war, um ein vieles vorzuziehen. Beym Unterricht vom Fantasiren, beym Beziffern eines Basses, und bey Setzung eines Basses zu einer Melodie, und sonsten, wird eine solche bezifferte Scala erst ihre rechte Dienste thun, darum recommendire sie aufs allerbeste. Ja, weil man, wenn man nicht im Stande ist seine Ton-Leiter auswendig ohne Mühe zu beziffern, und einem jeden Ton derselben seinen hier angezeigten Griff zu geben, nichts gründliches aus dem Kopfe setzen oder spielen kan, ja vom Nothwendigen so viel als nichts verstehet, so muß man sich alle Mühe geben diese Lehre recht in seine Memorie zu fassen; wir wollen es noch einmal kurz repetiren. „Der Ton, daraus gespielet wird, hat einen reinen Accord; die Secunde hat die grosse Sexte mit 4 „ und 3; die Terzie hat den Sexten-Griff. Die Quarte hat „ die

Ist von der höchsten Nothwendigkeit.

Wie man sie fertig inne haben müsse.

„ die grosse Terzie mit 5 und 8, oder mit 5 und 6; die Quinte „ einen reinen Accord mit der grossen Terzie; die Sexte hat wie„ der einen Sexten-Griff, wobey die Sexte oder Terzie motu „ recto verdoppelt werden kan; die Septime des Tones hat ♮ oder „ auch einen Sexten-Griff, worin die Sexte gerne verdoppelt „ wird.„ Diese bezifferte Ton-Leiter mache man sich selber von allen andern gebräuchlichen harten Ton-Arten, welches geschehen kan, wenn man aus den andern Theil des Clavier-Spielers pag. 32. seqq. die Scalas der gebräuchlichen Dur-Töne ausschreibet, und statt der allda befindlichen Ziffern, welche daselbst die Application der Finger anzeigen, die hier in diesem Opho befindlichen Ziffern setzet; dann übe und spiele man solches so lange nach den drey Haupt-Accorden, daß man wenigstens von den bekannten Ton-Arten, als von *c dur*, *d dur*, *f dur*, *g dur* und *b dur* solches auswendig ohne Mühe spielen kan, ehe man sich noch um etwas anders bekümmert.

§. 16. Wir haben §. 12. gesaget, daß beym **Herunter-gehen** eines Dur-Tones alles bleibe, wie beym Heraufgehen, nur, daß die Quarte des Tones alsdenn gerne $\frac{4}{2}$ habe; hier bey der Verbesserung der Ton-Leiter, kommt nun noch hinzu, daß die Secunde des Tones (eben wie im Heraufgehen) auch gerne zu der natürlich grossen Sexte die 4 und 3 hat, und daß **die Sexte des Tones im Heruntergehen** gerne **die grosse Sexte** (ist in *g dur eis*) **mit der 4 und 3 habe.** Diese Sexta major ist eine Sexta major accidentalis, dadurch der Eintritt der Quinta modi um ein vieles lebhafter wird; dis ist nun eine chorda elegantior, die aber unter den andern allen vielleicht am gebräuchlichsten ist (vide den andern Theil pag. 325. §. 17.). Nun wollen wir die bezifferte Scalam diatonicam von *g dur* im Heruntergehen mit ihrer Verbesserung hieher setzen, und zwar abermal nach den dreyen Haupt-Accorden oder Arten der Veränderungen eines jeden Griffes; der Griff $\frac{4}{2}$ über der Quarte des Tones erlaubet mir zwar die Lage der Hand zu verändern, wir aber wollen vorerst bey der ordentlichen Fortschreitung bleiben.

Verbesserte Bezifferung einer Ton-Leiter im Heruntergehen.



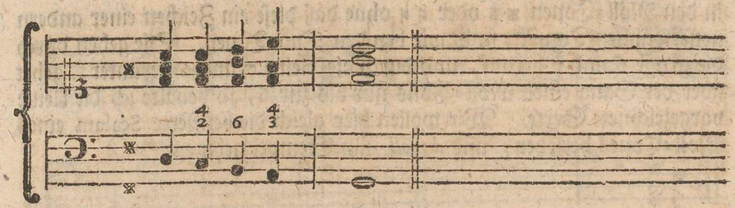
In diesen dreyen Exempeln haben wir erst mit der Quinte, hernach mit der Terzie, und endlich mit der Octave angefangen. Die 7 über die Septime des Tones, welche im Heraufgehen so gut passete, will sich hier nicht gut schicken, dahero wird entweder die Sexte oder Terzie verdoppelt, oder man nimt den Unisonum.

Diese Bezifferung gilt auch bey meiner abgebrochenen Ton-Folge.

§. 17. Es ist aber zu merken, daß der Baß selten mit solchen langsamen Noten in solcher Folge von acht Tönen, als hier in *g dur* von *g* biß *G*, vorkömmt, also, daß eine jede Note ihren aparten Griff haben solte, sondern wie wir §. 13. gezeiget haben, stehen dergleichen Gänge oft in etwas geschwinden und durchgehenden Noten; dem ohngeachtet aber, bleibt die Bezifferung eben dieselbe in vielen Fällen, wenn gleich so viele Noten nicht nach der Reihe herunter- oder heraufgehen, oft steiget oder fällt der Baß nur bis zur Quinte des Tones, alles mit Beybehaltung der angezeigten Bezifferung, oft steiget oder fällt der Baß von der Quinte des Tones bis zur Octave oder zum Grund-Ton unter eben dieser Bezifferung, wie folgende Exempel zeigen:



Kurz;



Kurz; diese Bezifferung hat fast allenthalben statt, so oft einige Noten der Scalae gradatim herauf oder herunter gehen. Wir werden davon in der Folge immer mehr überzeuget werden. Man will aber hiermit nicht sagen, daß hiedurch die §. 10. angezeigte Bezifferung nicht gelte, und daß man immer über die Secunde des Tons statt der 8 die 4 nehmen müßte; nein, sehr oft (als z. E. wenn in der Melodie die 8 zum Sexten-Griff oben lieget) bleibt die 4 weg, so wie die Quarte des Tones im Heruntergehen auch nicht immer den Griff $\frac{4}{2}$, sondern oft einen ordentlichen Sexten-Griff oder einen reinen Accord hat, vielweniger hat die Sexte des Tones immer die Sextam majorem accidentalem im Heruntergehen, noch die Septime allezeit den Griff 7 im Heraufgehen der Dur-Töne, sondern es bleibt oft bey der Bezifferung §. 10. dieses alles wird hernach schon deutlicher werden; genug, daß wir verschiedene Arten von Bezifferungen nach und nach anzeigen, welche alle ihre gute Dienste thun können. Anmerkung.

§. 18. Nun betrachten wir auch die Scalam der Moll-Töne im Herauf- und Heruntergehen. Wer da inne hat, worin die harte von der weichen Ton-Art unterschieden ist, und was beyde Ton-Arten mit einander gemein haben, der wird hier nicht viel Schwürigkeiten finden. Doch ein recht eingerichtetes System eines Moll-Tones lehret an sich schon, daß die Terzie, Sexte und Septime klein seyn müssen, als welche in den Dur-Tönen groß sind, und daß hingegen die Secunde, Quarte und Quinte so seyn muß wie in den Dur-Tönen. Sonsten haben die Moll-Töne mit den Dur-Tönen noch gemein das Semitonium unterwärts, daher denn die Quinte des Tones auch eine grosse Terzie (welche aber, weil sie in der Vorzeichnung nicht befindlich ist, über der Note muß gezeichnet werden) über sich haben muß. Da nun die Moll-Töne anders herauf als heruntergehen, und die Vorzeichnung nach dem Heruntergehen geschiehet, so hat man sich dieses aus dem andern Theil des Clav. Spiel. wohl zu merken, und daher giebt es nun in Bezifferung einer weichen Ton-Leiter im Heraufgehen.

in den Moll-Tönen 𝄪 𝄪 oder ♮ ♮ ohne daß diese ein Zeichen einer andern neuerwählten Ton-Art sind, wie bey den Dur-Tönen. Sie gehen durch die grosse 6 und 7 herauf, und durch die kleine 7 und 6 herunter; gehet aber der Gang eines Moll-Tons nur bis zur 6, so behalte ich die kleine vorgezeichnete Sexte. Wir wollen hier gleich die bezifferte Scalam eines Moll-Tones hersetzen, und *d moll* zum Exempel nehmen:



Hieraus erhellet, daß das Heraufgehen der Moll-Töne in Ansehung der Bezifferung den Dur-Tönen gleich ist. Wer die einfältigste Art der Bezifferung auch von den Moll-Tönen sehen will, so wie sie §. 10. von den Dur-Tönen stehet, der mache die Vorzeichnung von *g moll* (nemlich vor *h* und *e* ein *b*) und gehe durch *e* und *fis* zur Octave, die Ziffern bleiben dieselben, nur muß er über der Secunde des Tones, nemlich über *A*, eine grosse Sexte (also 6) zeichnen, so hat alles seine Richtigkeit.

Bezifferung einer weichen Ton-Art im Heruntergehen.

§. 19. Im Heruntergehen der Moll-Töne ist die Bezifferung mit den Dur-Tönen wieder einförmig, wie hieraus erhellet:

Zu



Zu *b*, als der Sexte des Tones, haben wir hier wieder, wie bey den Dur-Tönen §. 16. einen Ton, der eigentlich in der Scala von *d moll* nicht gehöret, nemlich das *gis*, eben so wenig wie *cis* in der Scala von *g dur* gehöret, und gilt hievon was §. 16. von *cis* in *g dur* gemeldet worden, doch mit dem Unterscheide, daß dort eine Sexta major war, hier aber eine Sexta superflua ist. Wem sie zu hart klinget, der nehme die natürliche Sexte mit der 3 dazu. Indessen bleibt die Sexta superflua hier doch erlaubt: denn darf der Baß zierlich, ehe er zur Quinte des Tones gehet, statt der natürlichen kleinen Quarte gleich die grosse hören lassen, wie aus dem andern Theil bekannt ist, so dürfen die andern Stimmen solches auch thun; nur muß alsdenn dieselbe Stimme, welche diese zierliche Quarte (welches hier *gis* ist) gemacht hat, auch die Quinte gleich darauf ohne Verwechselung der Stimmen folgen und hören lassen, wie hier auch ist observiret worden. Weiter gilt hier auch von den Moll-Tönen was §. 17. von den Dur-Tönen gesaget worden, als wobey ich nicht nöthig finde, mich weiter aufzuhalten.

Die Sexta superflua hat hier statt.

Sexten-Folge bey gradatim gehenden Noten.

§. 20. Es kan aber unsere diatonische Ton-Folge einer Octave bey des in der harten und weichen Ton-Art auch mit lauter Sexten besäet seyn, also, daß alle Intervalla des Tones eine 6 über sich haben, nur allein der Grund-Ton hat alsdenn einen reinen Accord (ginge der Baß aber

aber noch tiefer, also, daß die letzte Note etwa die Quinte des Tones wäre, so bekäme der Grund-Ton auch eine Sexte), zu diesen Sexten aber nimmt man nur blos die natürliche Terzie der Ton-Art; ja so gar die Quinte einer weichen Ton-Art, die sonsten tertiam majorem so liebet, muß die kleine Terzie für dismal nehmen, gemeiniglich herrschet alsdenn motus rectus. Folgende Exempel zeigen es deutlich.



Dergleichen findet man nun sehr oft, ob zwar nicht immer in einer solchen langen Folge; dis ist nun leicht. Siehe noch davon den andern Theil, pag. 99. 3). Sind die Noten langsamer Zeitmaasse, so kan auch beym Heraufgehen 5 6 und beym Heruntergehen umgekehrt 6 5 gebraucht

5 6 und 6 5 wo sie stehen können.

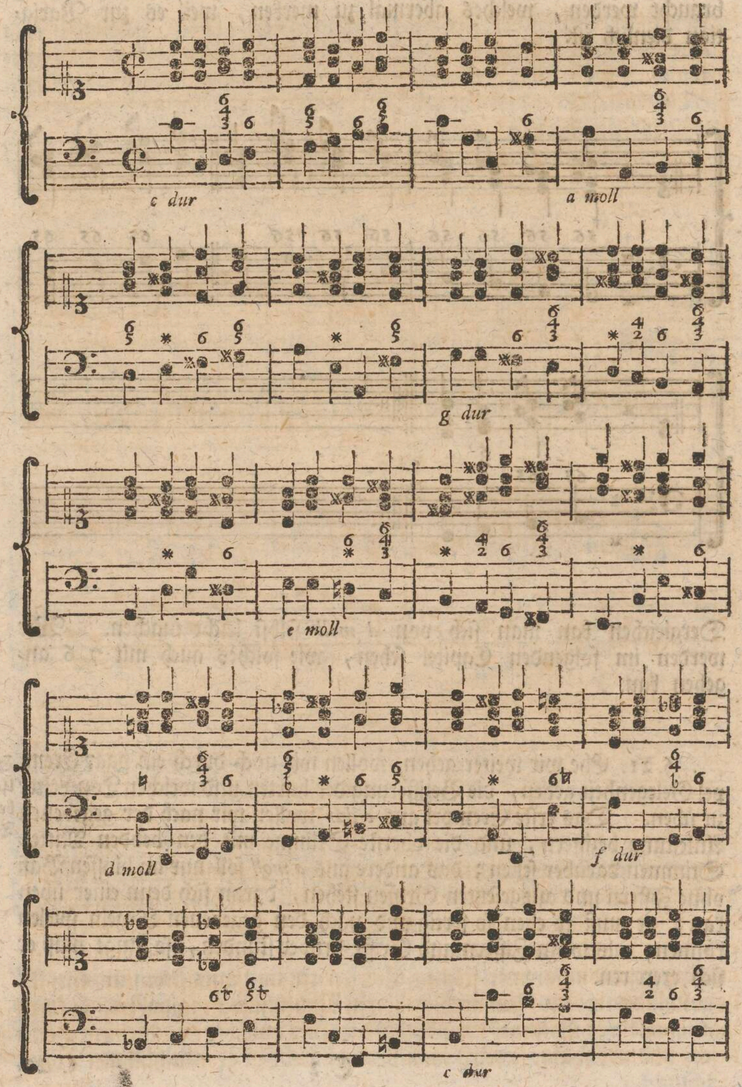
braucht werden, welches abermal zu merken, weil es zur Variation dienlich ist.



Dergleichen kan man sich von *d moll* selbst leicht machen. Wir werden im folgenden Capitel sehen, wie solches auch mit 7 6 angehen kan.

§. 21. Ehe wir weiter gehen, wollen wir noch durch ein paar Exempel Gelegenheit geben, die Bezifferung der harten und weichen Ton-Leiter zu üben. Das erste Exempel aus *c dur* wollen wir nach der gegebenen Anleitung beziffern, und die oberste Stimme mit den beyden Mittel-Stimmen darüber setzen; das andere aus *a moll* soll nur im blossen Baß ohne Ziffern und ausgesetzten Griffen stehen, daran sich denn einer üben kan; er muß es eben so fertig und nach den gegebenen Regeln spielen können, als wenn Ziffern und Griffe drüber stünden, so lange muß er sich exerciren.

Exempel zur Uebung einer bezifferten Ton-Leiter.





§. 22. Bey Uebung dieser Exempel kömmt es nun nicht auf das blosse Treffen der Griffe an: denn dieses ist aus dem andern Theil nun schon gelernet, und leicht geworden; sondern, daß man lerne, was ein jedes Intervallum einer harten und weichen Ton-Art bey gradatim gehenden Noten für Ziffern natürlich und gewöhnlichermassen habe; oder wie eine herauf- und heruntergehende Ton-Leiter zu beziffern, und was man also bey Erwählung einer solchen Ton-Leiter im Fantasiren für Griffe dazu schlagen könne. Um noch mehreren Nutzen hievon zu haben, so setze man diese beyde Exempel für sich selbst einen Ton höher und einen Ton tiefer, und übe solche, so wird man dadurch mit den gebräuchlichsten Ton-

Transposition dieser beyden Exempel wird angerathen.

Arten recht bekannt; da denn das erste Exempel aus *c dur*, wenn man es in *d dur* transponiret, folgende Ton-Arten bringet: *h moll*, *a dur*, *fis moll*, *e moll* und *g dur*; gleiche Ton-Arten giebt das andere Exempel, wenn man es in *h moll* transponiret. Transponiret man diese Exempel einen Ton tiefer, so daß aus *c dur*, *b dur*, und aus *a moll*, *g moll* wird, so bekomme ich *b dur*, *g moll*, *f dur*, *d moll*, *c moll* und *es dur*. Diese beyde Exempel geben also bey gedoppelter Transposition, diese beziffer-te Ton-Leiter von folgenden sehr gewöhnlichen Ton-Arten, nemlich: *c dur*, *c moll*, *d dur*, *d moll*, *es dur*, *e moll*, *f dur*. *fis moll*, *g dur*, *g moll*, *a dur*, *a moll*, *b dur* und *h moll*; sind 14 Ton-Arten. Indessen hoffe, die Betrachtung und Uebung der Exempel des andern Theils, welche auch transponiret worden sind, (siehe unter andern im ersten Abschnitt Cap. VIII. §. 4. bis 17.) wird schon so viel gewirket haben, daß man mit der Transposition dieser Exempel leicht wird fertig werden können. Man lasse sich diese Mühe nicht verdriessen, sie bringet grossen Nutzen. Ob nun gleich ein Liebhaber hiedurch sehr geübet wird, so ist es auch wahr, daß es eine schöne Uebung ist, wenn man dergleichen Transposition auch ohne Aussetzung in Noten gleich auf dem Clavier zu bewerkstelligen suchet, da denn der blosse Baß schon hinlänglich seyn muß. Wir werden nachhero von der Nothwendigkeit und dem Nutzen ex tempore transponiren zu können, wenn man fantasiren lernen will, noch mehr überzeuget werden.

Man muß ex tempore transponiren können.

Baß zu lauter reinen Accorden stehet mehrentheils in Sprüngen.

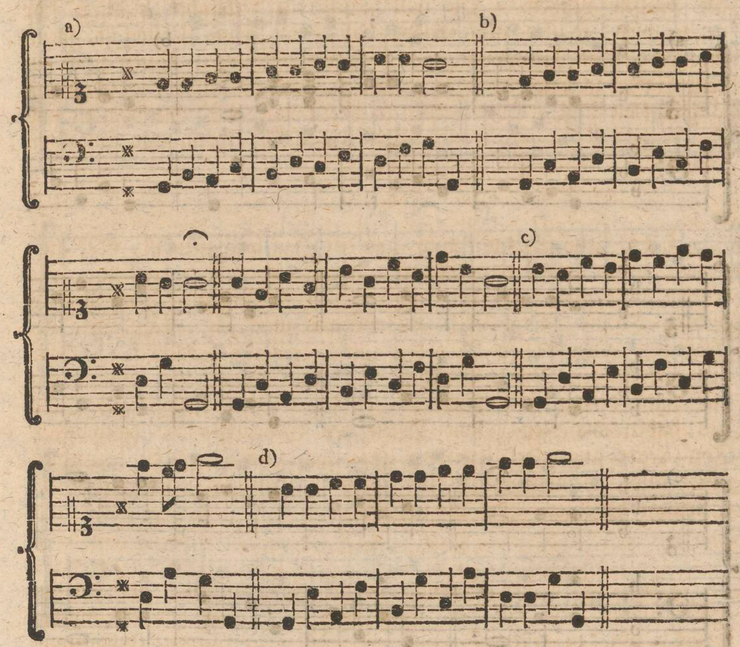
§. 23. Jetzo sehen wir noch, wie der Baß beschaffen ist, oder aussiehet, wenn lauter reine Accorde angebracht werden können. Dis erhellet nun zwar aus den verschiedenen Accorden-Exempeln des andern Theils, Cap. VIII. als woraus man sehen kan, wie der Baß bey lauter reinen Accorden theils gradatim fortschreitet, theils mit springenden Noten versehen ist; dem ohngeachtet wollen wir hier nicht davon stille schweigen. Im zehnten Spho dieses Capitels haben wir vier Haupt-Arten des Gebrauchs der diatonischen Ton-Leiter angezeiget, wovon uns noch zwo Arten zu betrachten übrig sind, nemlich wenn die Noten mehrentheils oder überall im Sprunge herunter- oder hinaufgehen.

Exempel, da die sieben Töne einer harten Ton-Art in

§. 24. Soll der Sprung in die Höhe gehen, oder in die Höhe führen, so trit der Baß nach dem Sprunge erst wieder zurück, um den ersten Sprung wiederholen zu können (ausgenommen,

men, wenn der Grund-Ton in die Quinte und von der Quinte in die Octave steiget, wie aus den Exempeln §. 21. da die Ton-Art zu Ende, und eine neue ergriffen worden, als *G d g*, *E H e* &c.). So wie nun der Sprung in die Höhe verschieden ist, so ist auch der Zurücktritt nicht einerley. Die gewöhnlichsten Sprünge, die in die Höhe führen, sind 1) wenn der Baß eine Terzie springet, und nur einen Grad zurück trit, um diesen Terzien-Sprung wieder vornehmen zu können, wie das Exempel a) zeiget. 2) Wenn der Baß eine Quarte steiget, und eine Terzie fällt, siehe das Exempel b). 3) Wenn der Baß eine Quinte steiget, und eine Quarte fällt, wie aus dem Exempel c) zu ersehen; und endlich 4) wenn der Baß eine Sexte steiget, und eine Quinte fällt, im Exempel d) zeiget sich dieser Satz, der ein wenig ungewöhnlicher ist, als die beyden mittelsten sind.

Sprüngen gebraucht werden.



In

In allen diesen Sprüngen, die in die Höhe führen, kan ein reiner Accord statt haben, ob gleich auch eine andere Bezifferung, wie wir hernach sehen werden, üblich ist; wir haben nur die oberste Stimme des reinen Griffes ausgesetzet, die andern sind leicht zu finden; bey n. b) finden wir, erstlich, da mit der Quinte, hernach mit der Octave angefangen worden; es muß zwar die rechte Hand nicht viel springen, allein der Discant macht hier eine artige Imitation oder Nachahmung des Basses, und fällt in die Terzie, und steigt darauf in die Quarte; doch ist bey diesen Sprüngen motus contrarius in Acht genommen worden. Das erste Exempel sub a) ist sonderlich in einer langen Fortsetzung nicht viel in reinen Griffen gebräuchlich, es kommt auch etwas gezwungen heraus, und ist nicht nachzuahmen. Ein Liebhaber übe die drey letzte Exempel fleißig durch alle gebräuchliche Ton-Arten. Nun wollen wir, ehe wir weiter gehen, auch sehen, wie eine solche Fortsetzung in den Moll-Tönen vorzunehmen.

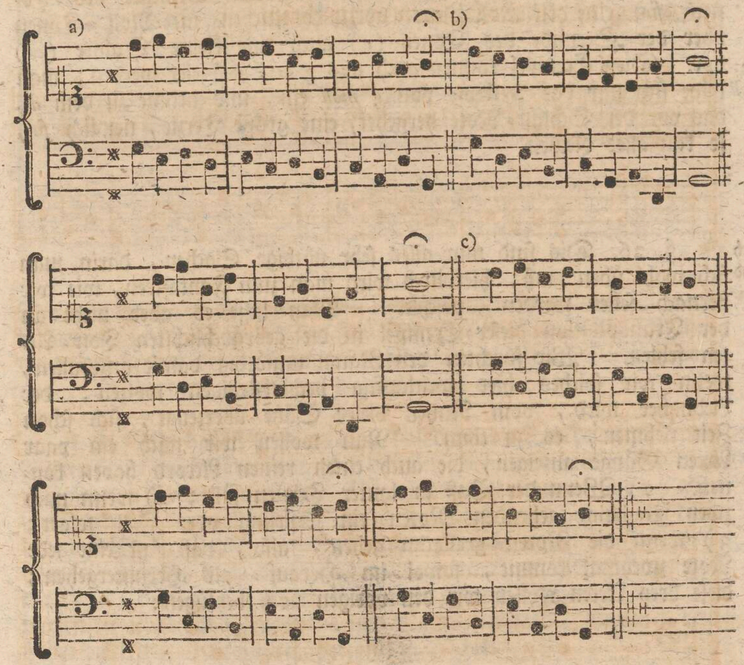
Eben diese Sätze in *g moll.*



§. 25.



§. 25. Anjetzo wollen wir auch die Sprünge zeigen und hersetzen, die nach und nach in die Tiefe führen, und nur steigen, damit sie fallen können; wir nehmen wieder zuerst den Dur-Ton, und wollen drey Arten hersetzen. Sprünge, die den Gang herunter führen.



Anmerkungen darüber.

Bey a) fällt der Baß eine Terzie, und steigt einen Ton, und geht so nach und nach immer tiefer. Wir haben hier mit der Quinte im Discant angefangen, man kan auch mit der Terzie anfangen; mit der Octave ist dieses Verfahren schon so gut nicht. Bey b) zeiget sich ein doppelter Discant, einmal, da derselbe gradatim herunter gehet, und dann, da er eine Terzie steigt und eine Quinte fällt; diese letztere Art habe ich hergesetzt, weil sie geschickt zur Variation ist, und beym Fantasiren dienen kan; sonsten fällt hier der Baß eine Quarte, und steigt nur einen Ton. Die dritte Art bey c) fällt eine Quinte, und steigt eine Quarte; die beyden ersten Lagen der rechten Hand, da die Terzie und Quinte anfängt, sind sehr üblich; die letzte Art fällt und steigt mit dem Baß motu contrario, und ist gut zur Variation beym Fantasiren. Bey diesen Accorden-Exempeln kommt in Dur-Tönen über die Septime des Tones (*fis*) eine kleine Quinte (*c*), desgleichen in Moll-Tönen über der Secunde des Tones (*a*) auch eine kleine Quinte (*es*) vor. Diese Exempel können auch aus *g moll* gespielet werden; man bilde sich nur das Systema von *g moll* ein, und nehme zu dem *d*, das vor der Schluß-Note hergehet, eine grosse Terzie, nemlich *fis*, so kan alles bleiben.

Diese Sätze sind in *g moll* zu setzen.

Sind nützlich zu üben und zu transponiren.

§. 26. Dis sind nun alles sehr nöthige Sachen, darin man sich wohl üben muß; hierdurch wird man zum Fantasiren, wie wir hernach sehen werden, geschickt. Man lasse es aber nicht an der Transposition dieser Exempel in die gebräuchlichsten Ton-Arten fehlen. Wir fürchten den Raum unnöthig damit anzufüllen, wenn wir solches hier weitläuftig bewerkstelligen wolten; der Liebhaber wird, vom Nutzen dieser Sätze überzeugt, sich schon Zeit nehmen, es zu thun. Nun wollen wir noch ein paar Arten Gänge anzeigen, die auch einen reinen Accord haben können.

Noch einige Accorden-Sätze.

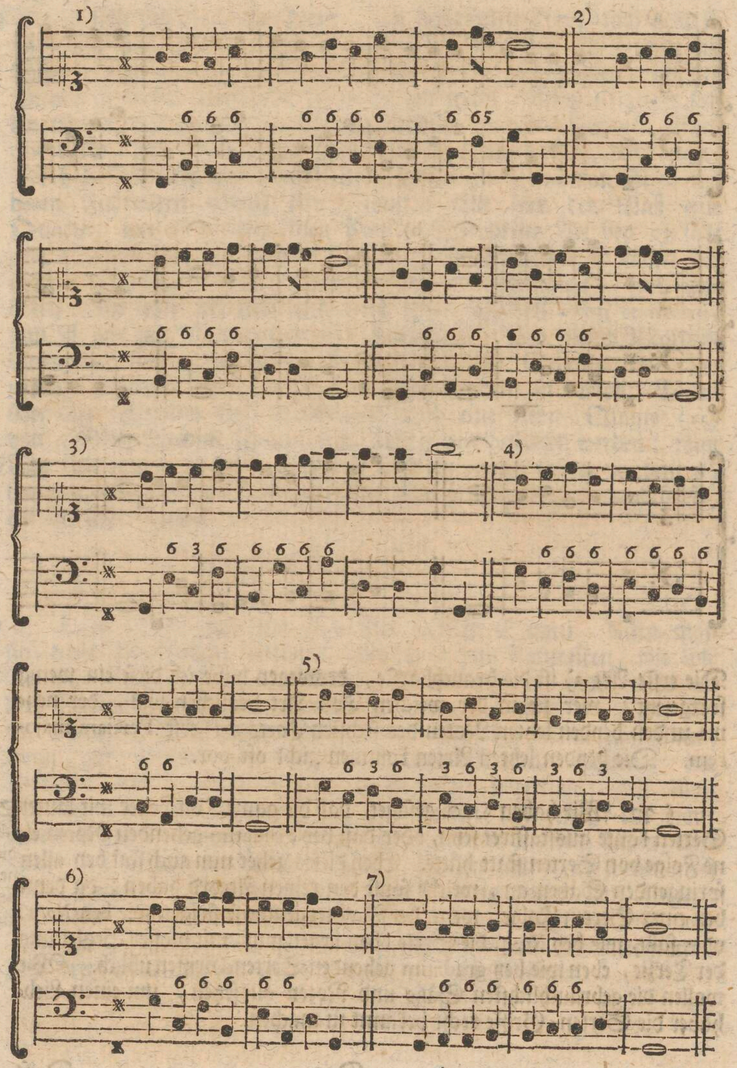
1) Wenn der Baß in lauter Terzien fällt; 2) wenn nach zwey gradatim gehenden Noten ein Sprung oder Fall folget; 3) wenn die Noten gradatim gehen, also, daß fast eine jede Note zweymal kömmt, sowol im Herauf- als Heruntergehen; diese drey Arten wollen wir den vorigen noch beyfügen:

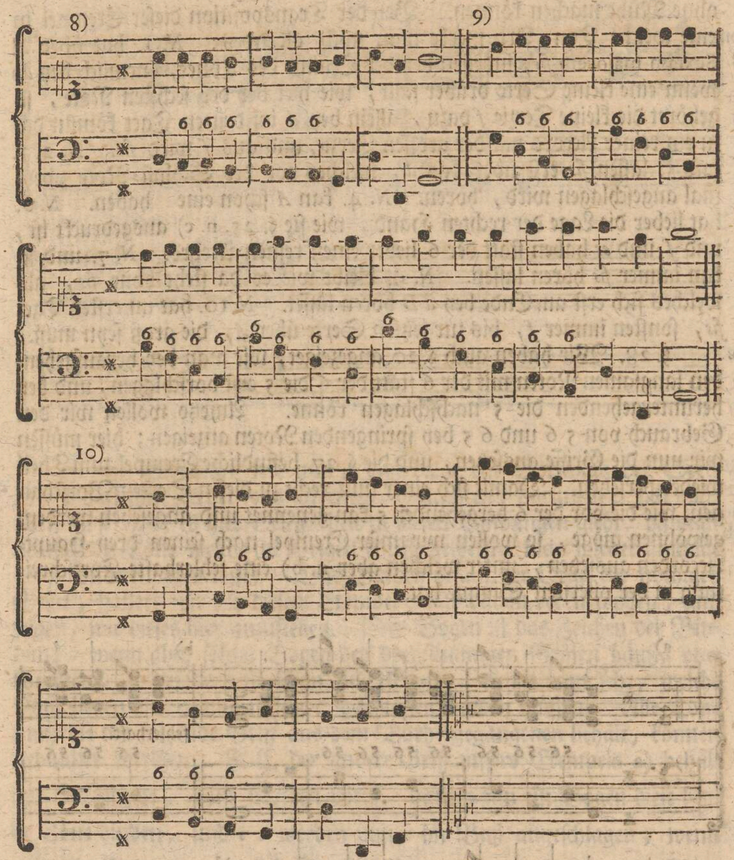


Die erste Art a) ist die brauchbarste, deswegen habe ich diese ein wenig fortgesetzt; wer sie in der weichen Ton-Art brauchen will, der nehme zu den beyden letzten Noten des sechsten Tacts *d D* erst Tertiam majorem. Die beyden letzten Arten kommen nicht oft vor.

Serten-Folge über Noten die im Sprunge stehen und auch gradatim gehen.

§. 27. Wir haben §. 20. gesaget, daß die ganze Ton-Leiter mit lauter Serten könte ausstaffiret seyn, oder daß bey gradatim gehenden Noten eine Folge von Serten statt hätte. Eben dieses gehet nun auch fast bey allen springenden Sätzen an, welche sonst den reinen Accord haben; da denn bey einer Serten-Folge, wenn der Baß terzienweise steiget, wie bey *No.* 1. oder fällt, wie bey *No.* 4. die Serte oben liegen muß, mit blosser Begleitung der Terzie, eben wie bey gradatim gehenden Serten-Griffen üblich. Wir wollen die gebräuchlichsten Sätze und Noten aussetzen, um einen Liebhaber die Serten-Griffe recht bekannt zu machen.





Diese Exempel, deren noch mehr hätten hergesetzet werden können, zeigen nun den Gebrauch des Serten-Griffes schon hinlänglich; wer die nun abermal in andere Ton-Arten transponiret, und selbige fleißig übet, der wird, ehe er es weiß, etwas weniges aus dem Kopfe herspielen können, wenigstens wird er ein klein Praeludium von vier Tacten, worin seine Ton-Art nach ihren natürlichen Intervallen enthalten ist, schon

ohne Mühe machen können. Bey der Transposition dieser Exempel in eine weiche Ton-Art merke man noch folgendes: *N.* 1. hat über *A* Sextam majorem *fis*, indessen bey der Quinte des Tones, (nemlich bey *d*) wenn eine kleine Sexte drüber fällt, wie hier bey der sechsten Note, so gehöret die kleine Terzie *f* dazu, allein bey *d* im dritten Tact kömmt dazu ein reiner Accord mit der grossen Terzie, und aus *f* wird *fis*. *N.* 2. 3. und 5. lassen *fis* erst über das *d*, welches vor der Schluß-Note zweymal angeschlagen wird, hören. *N.* 4. kan *A* schon eine haben. *N.* 6. hat lieber die Lage der rechten Hand, wie sie §. 25. n. c) ausgedruckt ist, und *f* und *es* haben statt der 6 lieber einen reinen Accord. *N.* 7. und 8. kan immer *fis* hören lassen. *N.* 9. bleibt wie es da steht ohne *fis*, als welches sich erst am Ende bey *d D* hören lässet. *N.* 10. hat im ersten Tact *fis*, sonsten immer *f*, bis zur letzten Sexte über *A*, die groß seyn muß.

Transposition dieser Sätze in *g moll*.

§. 28. Wir haben auch §. 20. angezeiget, wie man bey heraufgehenden langsamen Noten mit der 6 statt der 6 die 5 erst vorschlagen, und bey heruntergehenden die 5 nachschlagen könne. Anjetzo wollen wir den Gebrauch von 5 6 und 6 5 bey springenden Noten anzeigen; hier müssen wir nun die Griffe aussetzen, und die §. 27. befindliche Exempel zum Theil wieder hersetzen. Damit sich einer nun recht zu diesen Sexten-Vorschlägen, wie die vor der 6 hergehenden 5 kan genennet und angesehen werden, gewöhnen möge, so wollen wir unser Exempel nach seinen drey Haupt-Accorden aussetzen, unter welchen aber n. b) eine fehlerhafte Fortschreitung in der obersten Simme hat.

5 6 über Noten die im Sprunge gehen.



§. 29.



§. 29. Hier sehen wir nun, daß die 5 ein Vorschlag der Sexte ist; dis ist nun wieder was für einen Organisten, darinnen er sich recht üben muß, weil es hier Gelegenheit zu vielen Bindungen giebt, da man nemlich die Töne welche im vorigen Griffe gewesen, nicht wieder anschläget, sondern liegen lässet. Das Binden ist auf der Orgel ein nöthiges Stück, dahero wir bey diesem Exempel etwas davon reden wollen, und zeigen, wie dieses hier anzustellen. Der Bogen ist das Zeichen der Bindung; wenn aber solche Bogen bey dreystimmigen Griffen häufig vorkommen, so erfodern sie schon eine Uebung, damit man sehe, welche Töne liegen bleiben und welche angeschlagen werden müssen. Alle Töne nun, die der folgende Griff aus dem Vorhergegangenen behält, können gebunden werden. Z. E. der andere Griff unsers Exempels a) behält nur das einzige $\bar{g}$ vom vorigen Griff, darum kan ein Bogen diese beyde Töne binden, und $\bar{e}$ c werden zum c im Baß angeschlagen; wenn nun die Sexte zu c nemlich $\bar{a}$ nachschläget, also, daß die beyden Viertel $\bar{e}$ und $\bar{c}$ liegen bleiben, so ist der ganze Griff zu *A* fertig, und können also alle drey Töne $\bar{a}$ $\bar{e}$ $\bar{c}$ gebunden werden; dahero denn die Baß-Note *A* nur allein angeschlagen wird, da denn gleich darnach aus der Quinte $\bar{e}$ die Sexte *fis* wird. Was nun weiter den folgenden Griff zu *d* betrifft, so sind zwey Töne des vorigen Griffes $\bar{a}$ und *fis* schon da,

Unterricht, wie die Bindungen zu machen sind.

da, die können wieder gebunden werden, und $\bar{d}$ schlägt zum d im Baß zugleich an, da denn die Sexte $\bar{h}$ folget; hiedurch ist nun der folgende Griff zu H wieder schon ganz da, darum können alle drey Töne gebunden werden, und die Alt-Stimme, welche die Quinte zu H, nemlich fis, hatte, schlägt die Sexte $\bar{g}$ nach, im Griff zu e wird die 5 und 3 gebunden, und die Octave $\bar{e}$ wird zu e im Baß angeschlagen. Zu c im Baß wird wieder der ganze Griff nach seinem ganzen Inhalt gebunden, die Baß-Note c schlägt allein an, und darauf macht der Alt die Sexte zu c, nemlich $\bar{a}$ nach. Im Griff zu fis ist die Quinte und Terzie nun wieder gebunden, und die Tenor-Stimme schlägt $\bar{fis}$ zu fis im Baß, und der Discant schlägt die Sexte $\bar{d}$ nach; besser wäre es, wenn alhier statt $\bar{fis}$ im Tenor, das $\bar{d}$ käme, weil die Quinte hier unvollkommen ist, und dahero gerne die 6 zur Neben-Stimme erwählet; weil aber auch der Accord mit der kleinen Quinte erlaubt ist, so habe hier die Octave behalten; wer will, kan hier also statt $\bar{fis}$, $\bar{d}$ nehmen. Nach dieser Anleitung nun kan man die Bindungen bey dem Exempel b und c schon selbst machen oder denken. Im Exempel a) hat der Discant und Alt wechselsweise 5 6. Bey b) hat der Alt und Tenor 5 6 eins ums andere, und bey c) endlich fällt 5 6 im Tenor und Discant wechselsweise vor. Wer also Lust zu Bindungen hat, dem können diese und die nachfolgende Exempel gute Dienste leisten. Auf dem Clavier übt man sie, sie kommen aber ziemlich nackend heraus, weil der Ton auf dem Clavier nicht nachsingt; auf der Orgel aber klingt es voll und anmuthig. Das Exempel d) habe nur dreystimmig gesetzet, zwey Stimmen im Discant und eine im Baß; es ist anders nichts, als daß wir hier die Tenor-Stimme vom Exempel a) weggelassen. Wir haben es mit Bindungen versehen, zu G und c schlägt die rechte Hand mit der linken zugleich an, doch so, daß zu c das $\bar{g}$ liegen bleibet, nachhero geht es eins ums andere; der Baß fängt bey A allein an, $\bar{fis}$ schlägt nach, darauf schlägt d, und $\bar{h}$ geht nach, und so weiter bis zu g im Baß, da beyde Hände zugleich anschlagen.

Bindungen durch Puncte oder halbe Tacte.

§. 30. Schon im ersten Theile meines Clav. Spiel. III. Abschn. Cap. XI. §. 10. habe gezeiget, wie der Binde-Bogen und der Punct in vielen Fällen einerley Dienste thun; man schlage diese Stelle nach. Weil

Weil nun von vielen die Puncte statt der Bindungen gebrauchet werden, andere aber nur auf die Dauer der Noten sehen, und einen halben Tact setzen, wenn die Note einen halben Tact liegen bleiben soll; weil aber alsdenn der halbe Tact sich auf einer ungewöhnlichen Stelle befindet, nemlich daß nur ein einziges Achtel oder ein Viertel mit einem Puncte vorher gegangen, so wollen wir das Exempel d) noch auf diese beyderley Manieren hersetzen, wir wollen dabey den Baß um eine Octave höher nehmen; wenn bey solcher Schreibart eine jede Note, sonderlich in den beyden Oberstimmen, an ihrer rechten Stelle stehet, so ist es desto leichter heraus zu bringen; dabey wollen wir nun das Exempel verlängern und uns nur einer Linie bedienen, weil das Baß-System doch nur zwey Noten bekäme, die sich hier leicht unter den Discant-Linien ausdrücken lassen. Die untersten Noten sind für die linke Hand. Beyde Arten sehen so aus:



Wenn dis Exempel auf einem Clavier gespielet wird, wo der Ton nicht nachsinget, als auf einer Orgel geschicht, so klingt es als wenn Rückungen solten ausgedrücket werden in der Discant-Stimme, (siehe

den andern Theil II. Abschn. Cap. V. §. 32.) und würde es in seiner Schreibart alsdenn also aussehen:



Ein Liebhaber nehme es mir nicht übel, daß ich in diesem Capitel, da vom Sitz der Con- und Dissonanzen solte allein gehandelt werden, von der Bindung und von der musicalischen Schreibart rede; genug, die Ziffer 5 6 hat mir Gelegenheit dazu gegeben, und man siehet daraus, wie auch hier die Quinte kan gebunden werden. Ueberhaupt siehet man, wie ich bey meiner Arbeit gesucht einen Liebhaber zum Fantasiren Anleitung zu geben; vielleicht macht ein gutes Genie eines oder des andern Lesers meines Buches, daß er dadurch einige Geschicklichkeit erlanget, sich selbst in Handsachen zu exerciren; da denn sonderlich die Stücke, die für die Orgel gesetzet sind, öfters mit Bindungen und dergleichen angeführten Schreibarten versehen sind. Ja, wer nach meinem Wunsche dadurch im Stand kommen solte, unter andern des Herrn **Bachs zweyten Theil des Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird**, mit Nutzen zu lesen, der müßte die Schreibart mit halben Tacten, deren er sich oft statt der Bindungen der Kürze wegen bedienet, inne haben, oder er würde nicht wissen, wie er die Exempel darin herausbringen solte, vielweniger einen eingeschlichenen Druckfehler corrigiren. Wir wollen zum Beyspiel nur zwey vierstimmige Exempel hersetzen, unter welchen das letztere einen Druckfehler hat.

Man muß alle Schreibarten der Bindungen gut verstehen.

Hier



Hier siehet man nun, daß das *fis* im Alt ein Viertel seyn muß, der Alt hätte sonst ein Viertel zu viel, wie aus der Bindung zu ersehen. Man muß also bey dergleichen Schreibart einer jeden Stimme ihre gehörige Anzahl Noten geben können. Man verzeihe mir diese Ausweichung; wir wollen jetzo noch einige Exempel hersetzen, da bey springenden Noten, vor Eintretung der Sexte, eine Quinte vorhero angeschlagen werden kan, welche wieder Gelegenheit zu Bindungen geben wird.

§. 31. Es mögen folgende seyn, die sich auf der Orgel am besten durch Bindungen spielen lassen; daher wir die Töne, die liegen bleiben müssen, binden wollen. Alle diese Exempel können zur freyen Fantasie einem Liebhaber Materie geben, daher sie fleissig zu üben sind.

Mehrere Exempel von 5 6 mit Bindungen.

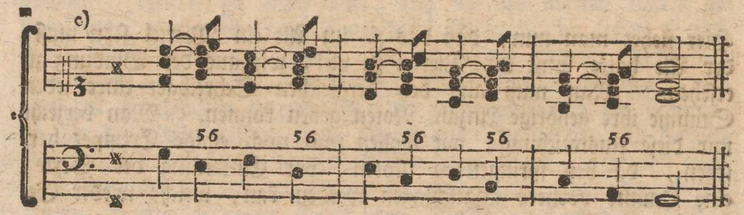
a)


56 56 56 56 56 56 56

b)


56 56 56 56 56 56 56 56 56

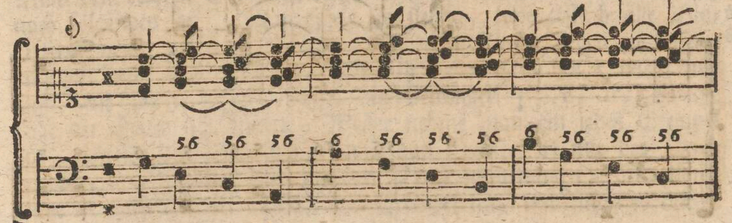
c)


56 56 56 56 56

d)


56 56 56 56 56 56 56 65

e)


56 56 56 6 56 56 56 6 56 56 56


6 56 56 56 6 56 56 56 56 56 7 7

f)


56 56 56 6 5 6 56 56


6 5 6 56 56 6 5 6 56 56



Was den rechten Gebrauch dieser Exempel betrifft, so merke dabey noch folgendes an. Man spiele sie fleißig, lasse erstlich alle Bindungen weg, nachhero übe man sich, die Finger liegen zu lassen; da man denn befinden wird, daß sich die 6 nach der 5 allein nur aufs neue hören lässet, ausser bey Nummer b, c, d, da die Lage der Hand sich ändert. Weiter nehme man ein jedes Exempel vor, schreibe den Baß aus, fange das Exempel a) mit der Octave oben an, welches hier mit der Terzie angefangen, und dann fange er auch mit der Quinte sein Exempel an, und führe es durch. Anmerkungen über diese Sätze.

Das Exempel b) fange er mit der Quinte $\bar{d}$ an, und gehe dem Baß entgegen, so wird der letzte Accord in die Terzie schliessen; dieses Exempel aber in der Octave anzufangen, giebt die schlechteste Lage der Hand, indem alsdann die Octave zu *fis*, *e* und *d* oben käme, welches sonderlich bey $\bar{fis}$ nicht gut klinget, weil dadurch das Semitonium verdoppelt wird. Zwar geschicht dis mit $\bar{e}$, $\bar{d}$, *c*, *h* und *a* auch; weil dis aber eine an sich kurze Note ist, so ist es dem Gehör so hart nicht; die Lage der Hand mit der Terzie oben, welche wir hier genommen haben, ist ohnstreitig die beste. Das Exempel c) ist dem vorhergegangenen sehr ähnlich; man hat nur 56 mit dem reinen Accorde abwechseln lassen. *N.* d) kan wieder mit der Terzie angefangen werden. Es schickt sich zwar die Lage der Hand mit der Quinte oben am besten; doch ist es eine gute Uebung, diese Exempel nach allen dreyen so genannten Haupt-Accorden anzufangen, und in Noten auszusetzen; man kan alsdenn selber urtheilen lernen, warum diese oder jene Lage der Hand einer andern vorzuziehen. Ehe man aber zu den folgenden Exempeln geht, so übe man sie auch in andern harten Ton-Arten, sonderlich in *f dur*, *c dur* und *d dur*. Man sehe zu, daß man sie aus dem Kopfe frey und richtig spielen lerne; nehme die Schreibart mit Puncten und halben Schlägen auch zu seiner Uebung vor, und scheue keine Mühe, in der verschiedenen musicalischen Schreibart eine Fertigkeit zu erlangen, es macht einem zu Spielung dergleichen Handsachen geschickt. Das Exempel e) hat eine ganze Menge Bindungen, und doch fällt es viel besser in die Augen mit solchen Bindungen, als wenn ich mich der halben Schläge und Puncte bediene, wie solches aus *N.* f) zu sehen; hier muß ein accurates Unterlegen der Noten observiret werden, oder ein Ungeübter wird ganz und gar irre, so, daß er nichts weiß vom Anfang oder Ende. Es siehet an sich schon bunt und confus aus; weil aber viele Orgel-Sachen also gedruckt und Schreibart der Bindungen betreffend.

geschrie-

geschrieben sind, (denn die Schreibart bey c) wo eine solche Menge Bindungen erscheinen, ist eben nicht üblich, habe mich aber derselben um mehrerer Deutlichkeit willen bedienet, weil die Schreibart N. f) daraus herfliesset) so muß ein Organiste nicht nur dergleichen selbst machen, sondern auch darnach spielen können. Wer gebundene Sachen abschreiben will, und keine Einsicht davon hat, der wird sie endlich undeutlich genug machen. Dergleichen Art Noten zu spielen, wird um ein vieles erleichtert, wenn man die Noten der Tenor-Stimme herunter streichet. In

Zwey Puncte hinter einander bey Bindungen ist etwas fremde.

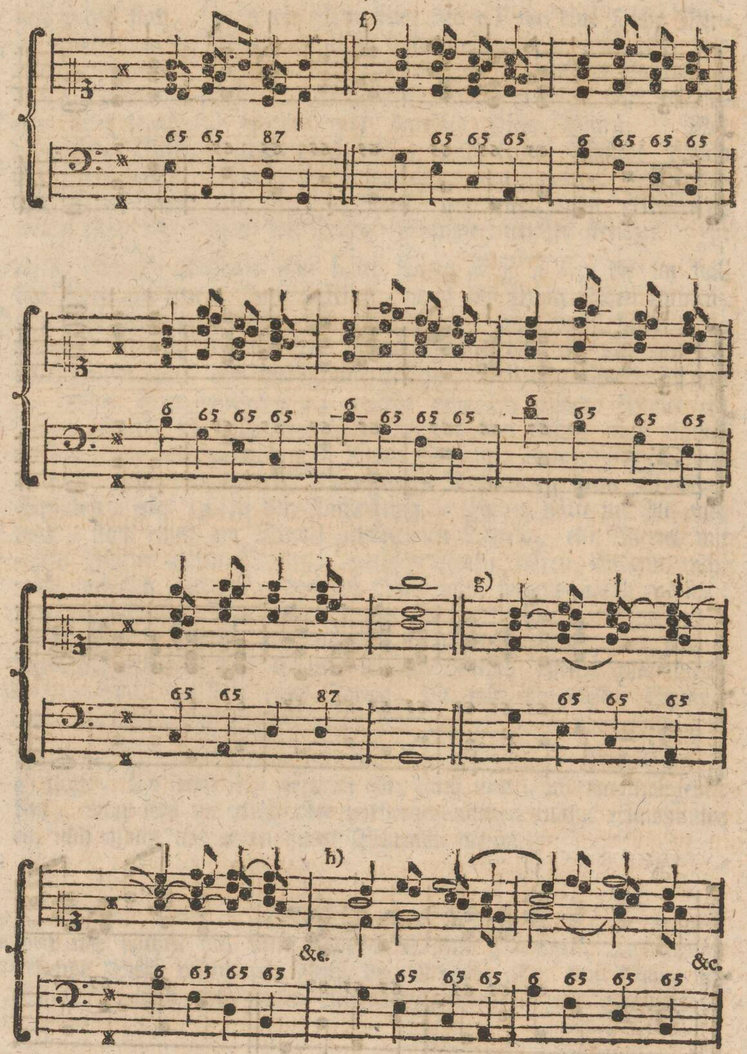
dieser Tenor-Stimme nun hätte hinter $\bar{fis}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$, die im halben Tact mit einem Puncte stehen, noch ein Punct stehen können, wie man denn dergleichen, ob zwar selten, auch wohl findet; da denn zu merken ist, daß der andere Punct halb so viel als der erste Punct gilt; der erste Punct gilt hier N. h) ein Viertel, weil ein halber Tact vorhergehet, würde also der andere Punct ein Achtel gelten; ich habe aber lieber wollen das Achtel noch einmal aussetzen mit einer Bindung. Vom Gebrauch zweyer Puncte nach einander siehe des **Herrn Marpurgs Anleitung zum Clavier-Spielen**, pag. 13. in der Anmerkung. Ferner hätte im Alt auch noch, statt eines am Viertel gebundenen Achtels, ein Viertel mit einem Puncte stehen können; weniger Noten wären alsdenn nicht wohl möglich gewesen, doch ist dieses nicht unumgänglich nöthig; wer im Discant statt des Puncts hinter der ersten Note, die Note wieder aussetzte, und sich der Bindung bediente, der könnte den Ausdruck von 5 6 in zwey Achteln deutlich sehen; alles dieses ist zu ersehen aus den paar Tacten, die wir aus diesem Exempel sub N. h) hingesetzet haben. Dis Exempel e) fange man nun auch mit der Octave, wie auch mit der Quinte $\bar{d}$, an. Das Exempel g) zeiget, wie man auf eben die Art nach und nach heruntergehen kan, man setze es gleich den vorhergegangenen aus, transponire es, und mache also einen guten Gebrauch davon.

6 5 über Noten, die im Sprunge gehen.

§. 32. Jetzo ist es Zeit, unsere Sätze mit 6 5 zu besäen, eben wie solches bey den gehenden Sätzen geschehen; die darüber stehende Griffe offenbaren gleich die Melodie oder den Gang der Stimmen, und giebt einem Liebhaber Gelegenheit zum Betrachten.

§. 33.







§. 33. Wir haben bey diesen Exempeln Gelegenheit genommen, bey der Sexte entweder die Sexte oder Terzie zu verdoppeln, ausgenommen im Exempel d. e. g. h. wo keine Verdoppelung geschehen, die Stimmen haben dadurch eine gute Melodie erlanget. *N.* a) ist die Terzie verdoppelt; bey *N.* b) c) f) und i) verursachet die Verdoppelung der Sexte nicht nur einen bessern Gang in den Stimmen, sondern man geht auch dadurch der öftern Wiederholung der Octave aus dem Wege. *N.* e) ist *N.* d) in allem gleich, ausser daß die Discant-Stimme eine durchgehende Note hat, die zur folgenden hinführet, und den Gesang fliessender macht. *N.* g) ist ohne Verdoppelung der Sexte, bey geringer Bewegung der Stimmen mit Bindungen, und *N.* h) zeiget, wie es mit halben Schlägen zu schreiben ist; ein Liebhaber, der was lernen will, führet beyderley zu Ende. Ueberhaupt rathe, beym Gebrauch dieses Buchs nicht nur das Clavier, sondern auch linirtes Papier, Feder und Dinte, immer bey der Hand zu haben. *N.* i) habe zur Veränderung in Tripel-Tact gesetzet, und dabey nur eine geringe Veränderung vorgenommen, wie aus §. 31. *N.* g) zu ersehen. Nächst der Transposition dieser Exempel ist nun auch sehr nützlich, diese Exempel nach ihren drey Haupt-Accorden auszusetzen, weil man nun nachhero von diesen Exempeln noch mehrern Gebrauch wird machen

Anmerkungen über diese Sätze.

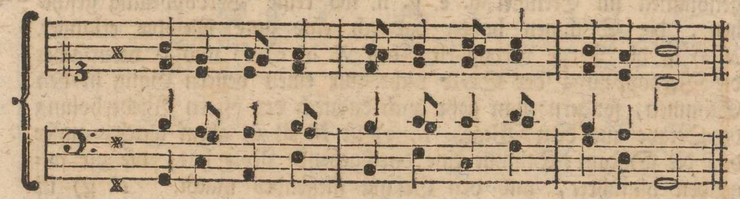
können, sonderlich von den ausgesetzten Griffen, so sehe mich genöthiget, solches selber zu thun; man kan doch daraus schon zum voraus vieles lernen, und sind diese Sätze sehr gut zum Exerciren. Das Steigen in die Octave motu recto wird man allhier wol keinem Anfänger bey seinen ersten Uebungen verdenken, man könte solchen Fehler sonst leicht corrigiren; hier ist aber noch der Ort nicht, solches zu zeigen.

Transposition dieser Sätze, da die 5 und 8 oben liegen.

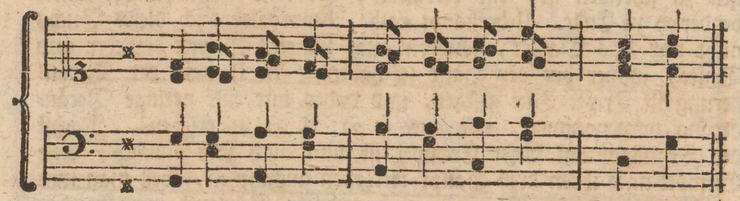
a) Quinte oben.



Octave oben.

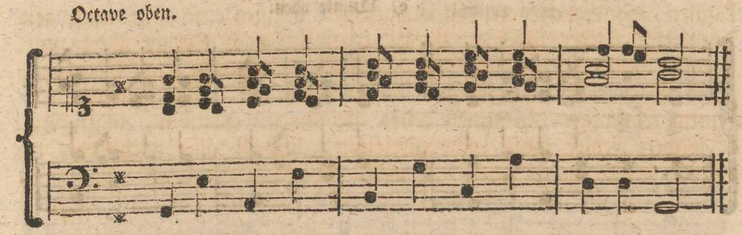


b) Quinte oben.

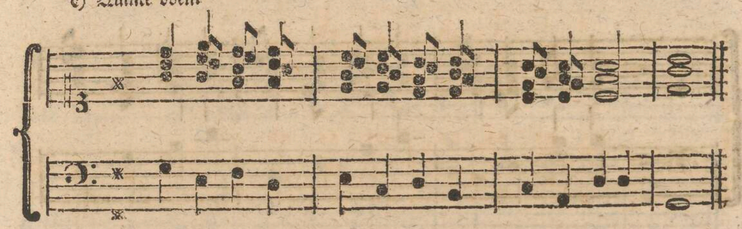


Wer

Octave oben.



c) Quinte oben.



Octave oben.



d) Quinte oben.

Octave oben.



e) Quinte oben.



Octave oben.



f) Quinte oben.



Octave oben.



Anmerkungen über diese Transponirung.

Wer diese Exempel nach ihren drey Haupt-Accorden gegen einander hält, der wird sehen, daß darin eine beständige Verwechselung der Stimmen fast überall herrschet. Z. E. *N.* a) §. 32. da die Terzie oben genommen worden; dadurch nun, daß man hier die Quinte oben genommen, ist die unterste Stimme der Tenor, die oberste Stimme der Discant geworden, und der Alt hat die Noten des Discants und der Tenor die Alt-Noten bekommen. Ferner da die Octave oben genommen worden, hat der Discant die Alt-Stimme, der Alt die Tenor-Stimme und der Tenor die Discant-Stimme erwählet. Wenn nun allhier alle Stimmen eine gleich gute Melodie hätten, so möchte man oben nehmen, welche man wolte, allein der obersten Stimme wird gemeiniglich die beste Melodie gegeben, die beyden Mittel-Stimmen müssen es machen, so gut sie können; wer nun hier zum Baß eine jede Stimme allein spielen wolte, der würde zwar nicht immer eine gleich gute Melodie hören, allein es wäre ihm doch eine anzurathende Uebung; nachhero nehme er die beyden Ober-Stimmen, und lasse den Tenor weg, so wie wir §. 28. *N.* d) gethan haben; alsdenn mag er versuchen, ob er die Alt-Stimme auslassen kan, und spiele nur Discant und Tenor. Ferner findet er allhier bey den Exempeln a) c) d), wo die Octave oben genommen worden, imgleichen bey *N.* e) und f) Gelegenheit, sich zu üben, daß die linke Hand gleich der rechten zwey Stimmen greifen lerne, welches hier, weil die Exempel nun schon bekannt geworden, leicht seyn wird; vielleicht wird ihm dieses mein Buch auch beförderlich seyn, nach Noten leichte Handsachen spielen zu lernen, und das wäre der Mühe wohl werth, und die Kosten, die ein Liebhaber am Buche gewendet, würden bald vergessen werden. Ein emsiger Fleiß kan oft mehr wirken, als man denket.

Zwo Stimmen für die rechte und zwo für die linke Hand.

Die Abwechselung mit gehen, stehen, springen und fallen ist bey der Musik üblich.

§. 34. Was wir §. 17. von den gradatim gehenden und fallenden Sätzen gesaget haben, daß sie nemlich nicht immer, ja die wenigste Zeit in solcher Folge von acht Tönen vorkämen, das gilt auch hier von unsern springenden Sätzen: denn, kurz zu sagen, die Abwechselung giebt einem Stücke eine grosse Zierde, und das Gehör wird dadurch am meisten vergnügt; einerley Gang lange fortgesetzet, verursachet dem Zuhörer bald einen Eckel; derohalben wird man bey Examinirung geschickter Handsachen finden, daß der Componist bald gradatim herunter, bald heraufgehet, bald stehet er auf

auf einer Note eine Zeitlang stille, bald springet er herauf, bald springet er herunter, also daß man mehrentheils in allen Stücken, sonderlich im Baß, als worauf wir hier am meisten sehen, eine solche Veränderung finden wird, wovon hernach bey der eigentlichen Anleitung zu fantasiren ein mehreres vorkommen wird; hier merken wir nur an, daß unsere Bezifferung auch gelten kan, wenn gleich der Sprung von einerley Art nicht so lange fortgesetzet wird: ob gleich das folgende Capitel zeigen wird, daß auch noch eine andere Bezifferung, da nemlich diese Consonanzen durch vorhergelegene Dissonanzen aufgehalten werden, statt hat.

Ermunterung, die Exempel dieses Capitels fleißig zu üben.

§. 35. Indessen kan man doch vorerst nichts bessers vornehmen zu seiner Uebung, wenn man fantasiren, oder nach Noten spielen lernen will, als daß man diese Exempel nach der gegebenen Anleitung auf alle Weise übet, und sich recht bekannt machet: denn am Gebrauch der Consonanzen ist alles, ja das meiste, gelegen. Wer damit recht umzugehen weiß, der hat den Grund zum Fantasiren geleget, und wird den Gebrauch der Secunde, Quarte und None gar bald lernen. Die Folge, oder die andern Capitel dieses meines Unterrichts, werden dieses alles bestätigen. Ich habe mich zwar ein wenig lange bey dieser Materie aufgehalten, allein ich hätte noch wol weitläuftiger seyn, und mehrere Exempel geben können, wenn ich nicht Gelegenheit hätte in den folgenden Capiteln zu sagen, was hier etwa noch hätte abgehandelt werden können. Deswegen schliesse dieses Capitel, und wünsche, daß ein Unwissender dadurch mag unterrichtet worden seyn, so, daß er alles verstanden. Denen Musik-Verständigen schreibe ich nichts; die haben mein Buch nicht nöthig; so wie ich es auch allen eingebildeten hohen Musik-Gelehrten gar nicht anrathe, nur hineinzusehen.

Caput II.

Vom Sitz der Dissonanzen insonderheit.

§. 1.

Warum hier vom Sitz der Dissonanzen noch besonders zu handeln.

Das vorige Capitel hat bey der herauf- und heruntergehenden Ton-Leiter schon einige Dissonanzen in sich, nemlich, wie die Quarte zum Sexten-Griff über die Secunde des Tones statt der Octave zu nehmen, item wie bey einer heruntergehenden Ton-Leiter die Quarte des Tones gerne Secundam, und das Semitonium unterwärts die kleine Quinte bey der Sexte habe.

Es verspricht die Ueberschrift des ersten Capitels zwar die Abhandlung der Con- und Dissonanzen, oder deren Sitz; wie ich denn auch willens war, beydes im ersten Capitel zu lehren; allein da die Abhandlung der Consonanzen, über mein Vermuthen, so weitläuftig gerieth, so nahm mir bald vor, ein apartes Capitel, vom Sitz der Dissonanzen insonderheit, zu machen, welches einem Leser, der nur seinen Nutzen suchet, und keine Lust zu tadeln, oder sich an Kleinigkeiten zu stossen,

Autor entschuldiget sich, daß er sich nicht genau an diese oder jene Regel gebunden,

hat, nicht viel bekümmern wird. Ueberhaupt habe ich mich, wie es der Augenschein giebet, nicht ängstlich oder sorgfältig an einer solchen Ordnung gebunden, so, daß in einem jeden Capitel nichts anders solte vorkommen, als was die Ueberschrift meldet; nein, ich habe es gemacht, wie mancher sonst beliebter und erbaulicher Prediger, der, bey Anführung eines Spruches, wozu ihm sein Text oder seine abzuhandelnde Materie Gelegenheit gegeben, nicht nur erkläret, was in diesem Spruche eigentlich zu seinem Texte gehöret, sondern er machet wol eine kleine Digreßion, und erkläret auch die Wörter seines angeführten Spruches, die eigentlich zu seinem Texte nicht gehören; wenn indessen nur der Prediger hiedurch Nutzen und Erbauung schaffet, so hält man ihm solches leicht zu gute; eben so bin ich, wenn etwa ein gegebenes Exempel etwas in sich fassete, welches zwar zu meinem eigentlichen Zwecke, warum das Exempel gegeben, nicht gehörte, aber doch nöthig und nützlich zu wissen war, ein wenig dabey stehen geblieben und daher Gelegenheit genommen, etwas zu schreiben, was die Ueberschrift des Capitels nicht anzeiget, jedoch aus der Randglosse erhellet. Manche Sache erfoderte zu ihrer Abhandlung auch kein apartes Capitel.

und daß er sich einer einfältigen Schreib-Art bedienet.

Gelehrte und studirte Personen schreiben am besten für Gelehrte und Weise. Wenn eine unstudirte Person den Gelehrten zu gefallen schreiben will, so geht es schlecht ab, und sie verräth ihre Ungeschicklichkeit

keit gar bald. Indessen ist auch nicht zu leugnen, daß unstudirte Personen, ob sie gleich den Gelehrten in ihrer schlechten Schreibart, als worunter auch die meinige gerne mag gerechnet werden, nicht gefallen, bey eben dergleichen unstudirten Personen um destomehr Nutzen schaffen können, je einfältiger und deutlicher solche ihren Sinn auszudrücken suchen. Kurz, einer diene dem andern mit der Gabe, die er empfangen hat, und mache es seinem Nächsten zu Dienste, so gut er kan, so ist er im gemeinen Wesen schon nützlich. Und dieses ist es, worauf ich sehe, und zwar um so viel williger, weil ich erfahren, daß die Herausgabe der beyden ersten Theile meines sich selbst informirenden Clavier-Spielers vielen Liebhabern der Musik angenehm und nützlich gewesen ist.

Wem dieses Capitel nicht mehr undeutlich seyn wird.

§. 2. Wir werden also in diesem Capitel den Sitz und Gebrauch der Dissonanzen insonderheit vor uns nehmen, und es an nöthigen Exempeln nicht fehlen lassen. Wer nun die im ersten Capitel befindliche natürliche Bezifferung einer Ton-Leiter im Gehen und Springen fertig inne hat, der mache sich an dieses Capitel, es wird ihm nicht undeutlich seyn, insonderheit wenn er aus dem andern Theil des Clav. Spiel. II. Abschn. Cap. VI. §. 14-17. und §. 20. den Ursprung oder die Präparation der Dissonanzen wohl gefasset, und aus eben diesem sechsten Capitel §. 22. seqq. die Resolution derselben gut gelernet hat. Wer aber solches noch nicht hinlänglich gefasset, dem recommendire das, was daselbst im ersten Abschnitte von den Dissonanzen ist gelehret worden, das ganze sechste Capitel des zweyten Abschnitts, als welches ausführlich von den Dissonanzen handelt, vor allen Dingen fleißig durchzustudiren. Wir wollen allhier den Sitz der gebräuchlichsten dissonirenden Sätze, und zwar nach der Ordnung die wir im zweyten Theil beobachtet, anzeigen.

Sitz der kleinen Quarte.

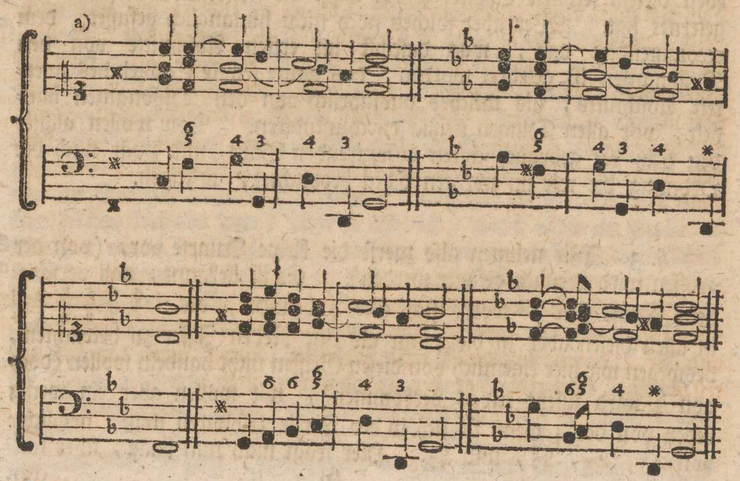
§. 3. Wir nehmen also zuerst die kleine Quarte vor, (von der grossen wird hernach gesaget werden). Es ist bekannt, daß verschiedene Griffe sind, worin sich eine 4 befindet, als: $\frac{6}{4}\,\frac{6}{4}\,\frac{5}{4}\,\frac{7}{4}\,\frac{9}{4}\,\frac{9}{7}$ $\frac{4}{2}\,\frac{4}{3}\,\frac{4}{2}\,\frac{4}{2}\,\frac{4}{5}\,\frac{4}{4}$ in allen diesen aber ist die 4 nur als eine Neben-Ziffer zu betrachten, deswegen wir hier eigentlich von diesen Griffen nicht handeln wollen (doch von $\frac{6}{4}$ wird zuletzt etwas vorkommen), wir wollen aber ein wenig reden von der 4 wenn sie sich in der Terzie resolviren muß, nemlich: von 43, 4*, $\frac{6}{43}$, und $\frac{6}{43}$. Hier frägt man nun billig, über wel-

 chen

über der Quinte und Prime der Ton-Art.

chen Ton meiner Ton-Leiter kan ich eine Quarte anbringen? Antwort: **Die kleine Quarte hat ihren Sitz eigentlich über der Quinte des Tones und über der Final-Note.** Nimmt man sie zur Quinte des Tones, so folget beydes in *dur* und *moll* die grosse Terzie darnach; nimmt man sie aber zur Final-Note, so folget in Dur-Tönen die grosse Terzie, und in Moll-Tönen die kleine Terzie (ob man gleich, vor nicht gar langen Zeiten, auch im Schluß der Moll-Töne tertiam majorem machte) darnach, wie aus folgenden Exempeln erhellet. Es kan aber die 4 allhier in allerley Fällen sowol bey gradatim hinaufgehenden als bey springenden Noten gebrauchet werden, nur muß sie ordentlicherweise im vorigen Griffe präpariret seyn, und solches geschicht unter andern bey gradatim gehenden Noten, wenn die Quarte und Septime des Tones entweder $\frac{6}{5}$ oder einen reinen Accord gehabt haben, da denn aus der Quinte des vorigen Griffes die Quarte wird, wie *N.* a) zeiget; oder wenn die Sexte oder Secunde des Tones einen Sexten-Griff ohne Octave gehabt, da denn in beyden Fällen aus der Terzie die Quarte wird, laut *N.* b). Ueber der Final-Note entstehet sie auch ferner, wenn über der Quinte des Tones 8 7 vorhergegangen, da denn aus der 7 zur Quinte, die Quarte zur Final-Note entstehet, wie das Exempel *N.* c) anzeiget.

a)



Dis

b)



c)



Dis hat nun keine Schwürigkeiten, deswegen wollen wir nun auch gleich anzeigen, daß es nicht die Quinte und die Final-Note oder Prime allein sind, worüber die Quarte sich hören lassen darf, sondern es kan die 4 statt der 3 vorher angeschlagen werden, so oft sie präpariret ist. Vide 2 Theil, pag. 125. seqq. Ja, in den Accorden-Exempeln des andern Theils, wo lauter reine Accorde statt haben, kan diese 4 oft vorher, ehe die Terzie eintritt, sich hören lassen, oder gebunden werden.

Die kleine Quarte kan, wenn sie präpariret ist, oft angebracht werden.

§. 4. Wir wollen hier zur Probe den Baß des Accorden-Exempels, so im andern Theil pag. 64. befindlich ist, hersetzen, und die 4 dabey vor der Terzie hergehen lassen; man kan die im ersten Theil bemerkte Lage der Hand beybehalten:

Wie bey den Accorden-Exempeln die kleine Quarte vor der Terzie hergehen kan.



Unter denen Accorden-Exempeln des ersten Capitels sind §. 25. a) b) und §. 24. c) am schicklichsten, dabey eine Quarten-Folge anzustellen, bey a) wechselt 43 mit einem reinen Accorde ab, und die Exempel b) und c) leiden über jede Note 43. Wir haben aber bey *N.* b) eine langsamere Tact-Art erwählet, und nur den Gang, nicht aber dieselben Noten, beybehalten.



Bey

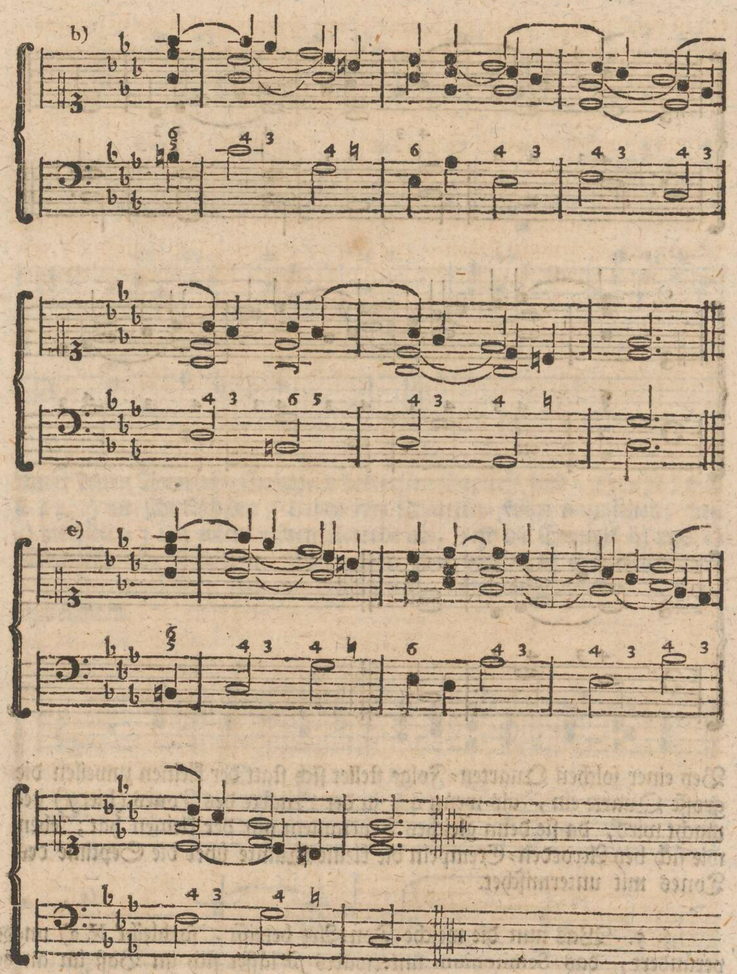


Bey einer solchen Quarten-Folge stellet sich statt der kleinen zuweilen die grosse Quarte ein, als wenn 43 zu der Quarte des Tones (hier *f*) gemacht wird, da sie denn gleiches Tractament mit der kleinen hat; eben wie sich bey Accorden-Exempeln die kleine Quinte über die Septime des Tones mit untermischet.

§. 5. Was nun die weiche Ton-Art betrifft, so bleibt *N.* a) unverändert, das Semitonium unterwärts *fis* lässet sich im Baß im andern Tact, und zuletzt über *d* in 4* hören; *N.* b) und c) aber müssen, um den Gang in secundam superfluam zu vermeiden, ihren Quarten-Gang einmal unterbrechen, etwa so, wie hier zu sehen:

Wie diese Sätze in einer weichen Ton-Art zu transponiren.

Man



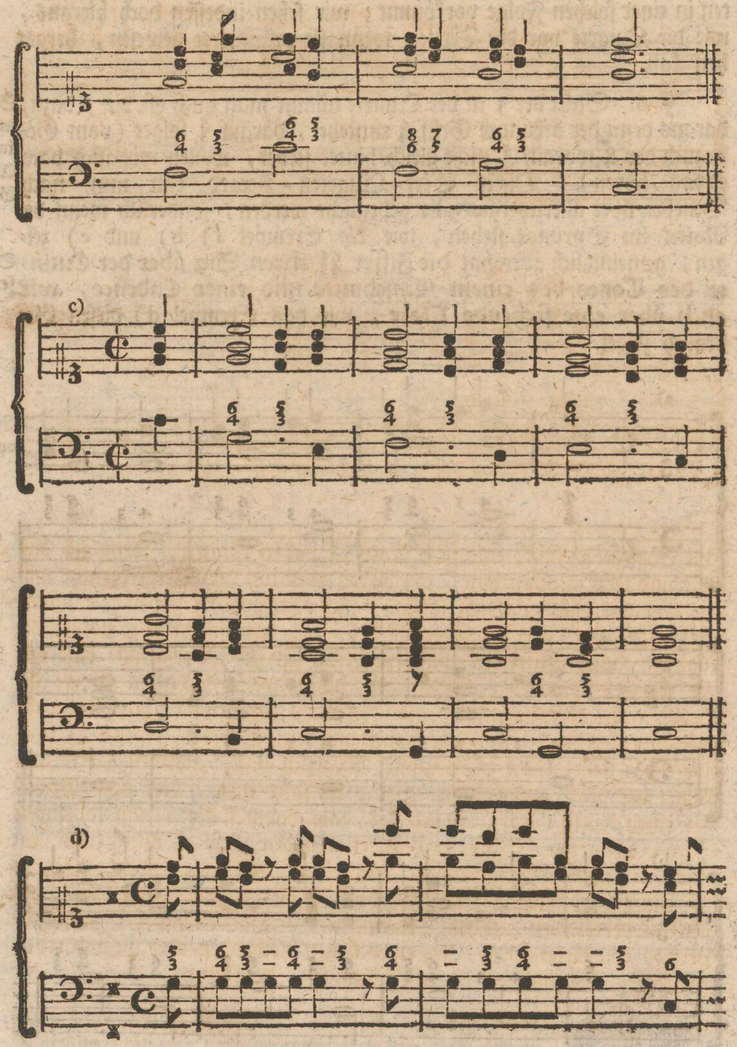
Man transponire diese beyde Exempel in *g moll*, das erste Exempel b) ist viel brauchbarer und gewöhnlicher als das andere, welches wol selten

ten in einer solchen Folge vorkömmt; wir sehen indessen doch hieraus, wie die Quarte vor der Terzie, wenn sie präpariret gewesen, hergehen kan.

§. 6. Statt der 5 zu der Quarte nimmt man auch oft die 6 dazu, daraus denn der bekannte Griff $\frac{6}{4}$ entstehet, darauf $\frac{5}{3}$ folget (vom Gebrauch der $\frac{6}{4}$ worauf $\frac{5}{3}$ nicht gleich hinter stehet, wollen wir auch bald etwas hören). Dieser Sext-Quarten-Accord kan nun nach Belieben über allerley Intervalla gebraucht werden, sonderlich wenn die Noten im Sprunge stehen, wie die Exempel a) b) und c) zeigen; gemeiniglich aber hat die Ziffer $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ ihren Sitz über der Quinte des Tones bey einem Einschnitte und einer Cadence, wie auch über eine stehende Note, wie das Exempel d) diesen Gebrauch zeiget. Sext-Quarten-Griff statt Quint-Quarten-Griff. Sitz der Ziffer $\frac{6}{4}$



Exempel von $\frac{6}{4}$.





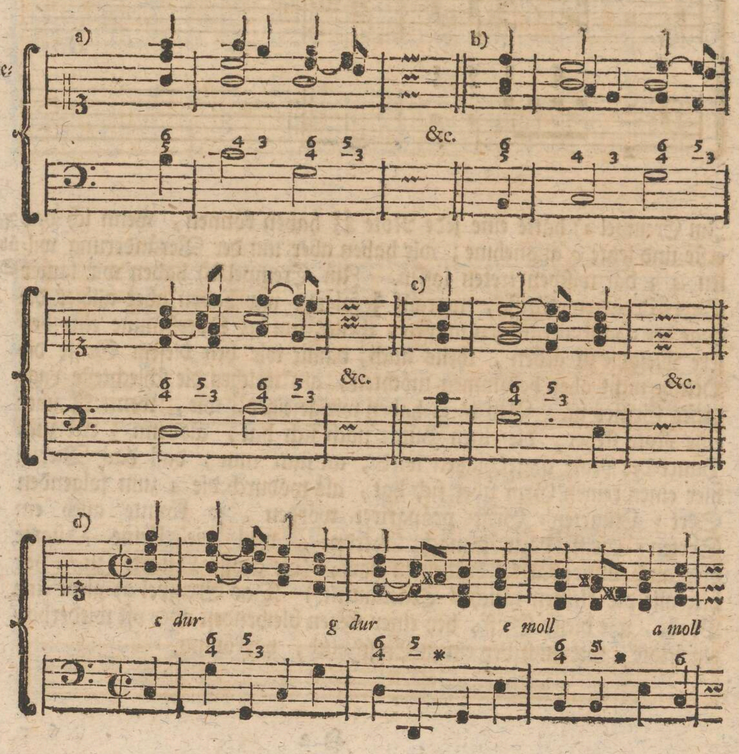
Im Exempel a) hätte eine jede Note $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ haben können, wenn ich das erste und letzte *c* ausnehme; wir haben aber um der Veränderung willen 4 3 darzwischen treten lassen. Im Exempel b) haben wir lauter Sext-Quarten-Griffe, worauf $\frac{5}{3}$ folget; wir haben aber allhier die Lage der Hand verändern müssen, theils, um der Oberstimme eine bessere Melodie zu geben, theils auch, damit wir bey diesem Griffe die Octave nicht oben bekommen möchten, als welches die schlechteste Lage dieses Griffes ist. Bey N. c) haben wir gezeiget, wie, wenn $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ über eine Note stehet, die einen Punct nach sich hat, alsdenn $\frac{5}{3}$ erst zum Punct der Note angeschlagen wird; an statt nun, daß das Viertel hier einen reinen Griff über sich hat, als wodurch die 4 zum folgenden Sext-Quarten-Griff präpariret worden, so könnte auch ein Serten-Griff dazu gemacht werden, weil die kleine Quarte hier auch unpräpariret erscheinen darf, (die grosse Quarte (zu *f*) hat hier mit der kleinen gleiches Tractament.) Das Exempel d) giebt eine Probe, wie dieser Griff, bey einer stehen bleibenden oder oft wiederholten Note, wie auch bey einem Einschnitte, vorkömmt.

Anmerkungen über diese Sätze.

Quarte wird in ihrer Resolution wol ein wenig aufgehalten.

§. 7. Wir merken bey der Quarte noch an, daß die Resolution derselben in diesem Griffe $\frac{6}{4}$ nicht eben gleich bey Anschlagung der Quinte geschehen darf, sondern, wenn die Zeitmaasse der Note, darüber $\frac{5}{4\,3}$ stehet, es erlaubet, so kan sie bey Eintretung der 5 noch erst gebunden werden, und sich hernach in die 3 resolviren. Wir wollen den Anfang der Exempel a) b) c) aus dem vorigen §pho hersetzen, so wird die Fortsetzung leicht zu machen seyn. Weil man nun bey einer Cadence, wo diese Ziffer statt hat, sich ein wenig aufhalten darf, so schicket sich diese Bindung der 4 da am besten. Das Exempel hievon *N.* d) habe durch seine verwandte Ton-Arten geführet, damit ein Liebhaber den Gebrauch von $\frac{5}{4\,3}$ einsehen lerne, ob gleich das Ding keine sonderliche Schwürigkeit hat.

Exempel hievon.





Anmerkung. In diesen beyden letzten Exempeln habe nach der Octave zuweilen die **kleine Septime** nachschlagen lassen, als im Exempel aus *c dur* bey der Ausweichung in *g dur*, und zuletzt wieder in *c dur*; im Exempel aus *g moll* da es in *b dur* cadenciret, und zuletzt wieder in *g moll*. Ferner haben wir die kleine Septime vor der Resolution der Quarte hören lassen, (welches aber selten vorfällt,) wie geschehen im ersten Exempel, da der Schluß in *f dur* fällt. Zuletzt haben wir diese Septime zugleich mit der Terzie anschlagen lassen, im ersten Exempel bey *d moll*, wie auch im andern Exempel bey *g moll* und *f dur*. In diesen und in den vorhergegangenen Exempeln, wo die Bindung nicht immer ausgedrucket worden, darf man sie, sonderlich auf der Orgel, allenthalben, wo es angehen kan, anbringen, damit man sich recht geschickt darin mache, und die Finger zu heben und liegen zu lassen, gewöhne.

§. 8. Was nun $\frac{6}{4}$ betrifft, worauf $\frac{5}{3}$ nicht folget, so ist zu merken, daß der Baß an statt daß er stehen bleiben solte bey der Resolution, ein wenig zu früh einen Grad herunter gehet, und alsdenn $\frac{4}{2}$ zu sich nehmen muß, dadurch denn die 4 ihre Resolution bekömmt, wie *N.* a) zeiget. Wer das Exempel §. 6. *N.* b) auf diese Art im Baß ausfüllen wolte, so daß $\frac{4}{2}$ nach $\frac{6}{4}$ folgete, so würde es so, wie hier *N.* b) aussehen, da denn der Baß, in Ansehung der Achtel, nachahmete oder imitirte, als welches so uneben nicht wäre. Die kleine Quarte zu *f* klinget zwar hart, allein wenn dieser Gang in *c dur* so weit soll fortgesetzet werden, so kan man sie nicht entbehren.

Gang, da nach $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$ folget.



N. c)



N. c) zeiget eine kleine Veränderung von *N.* a) da bey *e* die 6 verdoppelt, und die 4 nicht vorhergelegen; die Fortsetzung ist nach *N.* a) leicht zu machen.

Ueberhaupt aber ist noch einmal zu merken, daß die Meynung nicht dahin gehe, einem hiedurch auf immer anzugewöhnen, dergleichen Gänge, wie wir bishero gegeben, allezeit so lange und weit auszuführen oder fortzusetzen, eben so wenig, wie Herr **Lingken** in seinem Buche, betitult: **Die Sitze der musicalischen Hauptsätze**, eine so lange Fortsetzung seiner Sätze in den Exempeln blos deswegen gegeben, daß man sie in ihrer Länge und Breite immer brauchen solte, sondern wol hauptsächlich darum, um zu zeigen, wie selbige geschickt wären, in eine andere verwandte Ton-Art auszuweichen; wie wir denn

Man soll sich nicht an gar zu lange Fortsetzungen gewöhnen;

denn diesen Nutzen auch aus unsern gegebenen Exempeln Cap. IV. zeigen werden. Sonsten bin ich auch der Meynung, daß es wol die leichteste Methode ist, einen Anfänger bey seiner Selbstinformation dahin zu bringen, daß er nach und nach lerne etwas aus dem Kopfe zu spielen. Der Herr **Bach** schreibet im andern Theil seines **Versuchs**, pag. 327. §. 7. also: „Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls **Clavier-Spieler von wenigen Fähigkeiten** (dergleichen auch unter meinen Lesern etliche seyn möchten) bey dem Vorspielen bedienen können, ist diese: daß man die auf- und absteigende Ton-Leiter der Ton-Art, woraus gespielet werden soll, mit allerhand Bezifferungen, und einigen eingeschalteten halben Tönen, in und ausser der Ordnung, mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und die dabey vorkommenden Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträget." Und eben auf diese Art bin gesonnen, einem Liebhaber das Präludiren zu lehren, und dahin zielen meine Exempel. Giebt man einen Anfänger den Rath, er müßte, nachdem er nun die natürliche Bezifferung, wie im ersten Capitel selbige mit lauter Consonanzen ist angezeiget worden, wohl inne hätte, die Baß-Claves aus seiner Scala diatonica nach eigenem Gefallen verwechseln, so ist ihm eine solche Verwechselung aus freyem Kopfe eben das schlimmste, und sein Präludium ist bald zu Ende; sind ihm aber einige Gänge oder Fortsetzungen mit Variationen bekannt, so können selbige ihm gleichsam die Dienste thun, die der Leit- oder Gängel-Band einem Kinde thut, welches gehen lernet: denn es ist leicht, und er bekömmt Muth dadurch, und lernet nach und nach dadurch etwas aus dem Kopfe spielen; und ob ihm gleich anfangs dergleichen Fortsetzungen im Spielen etwas ankleben möchten, so wird er doch mit der Zeit schon lernen, die rechte Maasse darin zu halten, oder solchen durch allerley Variationen wenigstens ihr einförmiges Wesen zu benehmen.

einen Anfänger kan man sie vorerst erlauben.

Sie sind ihm dienlich etwas aus freyem Kopfe spielen zu lernen.

§. 9. Wer aber nun im Fantasiren etwa zur Quinte des Tones die $\frac{6}{4}$ ergriffen, wäre aber noch nicht gesonnen eine Cadence in einem Ton zu machen, der kan entweder, wie im vorigen gelehret worden, die $\frac{4}{2}$ anbringen, oder er kan einen Ton im Baß heraufgehen, wie untenstehende Sätze, sonderlich *N.* a) zeigen werden. Es kan die 4 im Griff $\frac{6}{4}$ eben sowol gelegen haben, als auch liegen bleiben, so wie die Quarte im Griffe $\frac{6}{3}$, da sie denn als eine Quarte im Durchgange anzusehen ist; der Griff $\frac{6}{4}$ ist oft nichts anders als eine Verwechselung der Stimmen, (siehe den andern Theil des Clav. Spiel. I. Abschn. pag. 131. §. 12. it. pag. 147. §. 13.) und erfordert keine Kunst. Herr **Sorge** machet dieses in seinem **Vorgemach** folgender Gestalt deutlich:

Cadence, wie man derselben aus dem Wege gehen kan.

Verwechselung der Stimmen bey $\frac{6}{4}$.

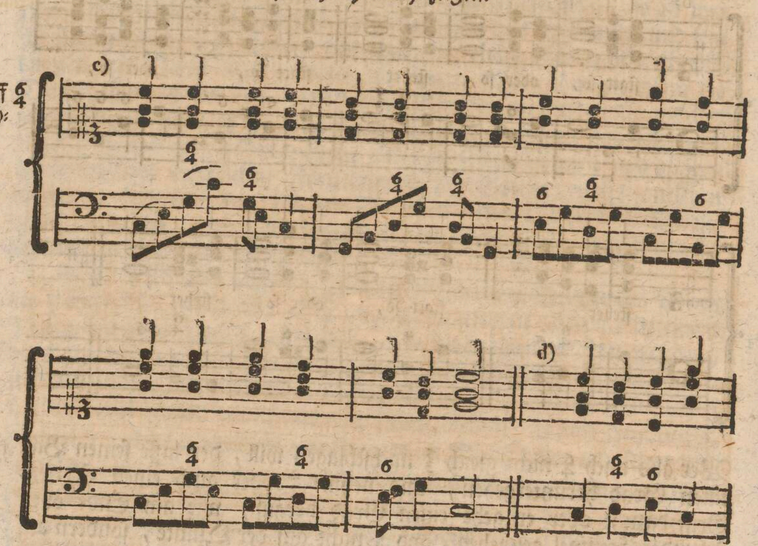
Wer



Wer also nach $\frac{6}{4}$ nicht gleich $\frac{5}{3}$ nachschlagen will, der lasse seinen Baß einen Grad heruntergehen, und nehme $\frac{4}{2}$ oder auch einen Sexten-Griff dazu; oder er gehe einen Grad herauf, wie am Ende oben stehender Exempel geschehen, wo $\frac{6}{4}$ nicht auf der Quinte, sondern auf der Secunde des Tones (worüber auch eben so gut $\frac{6}{4}$ stehen kan, wie

Anmerkung.

wir bald sehen werden) stehet, (wenn wir nemlich den letzten Satz bey a) aus *c dur* annehmen; man kan ihn aber auch als aus *g dur* ansehen, da denn der Griff $\frac{6}{4}$ über der Quinte der Ton-Art stünde,) da die heraufgehende Note denn eine Sexte hat. Nun merken wir noch, daß diese Ziffer über der Quinte des Tones im Durchgange stehet; alsdenn gehet der Baß von der Quinte in seine Prime oder Grund-Ton, durch Steigung einer Quarte oder indem er eine Quinte herunterfällt; oder der Baß fällt auch eine Terzie herunter in die Terzie des Tones, alsdenn hat der ganze Griff gemeiniglich schon im vorigen gelegen, wie aus dem Exempel *N.* c) zu ersehen; oft aber wird sie auch in einem solchen Durchgange gefunden, wenn man von der Quarte des Tones zur Sexte herauf, oder von der Sexte zur Quarte heruntergehet, und die darzwischen liegende Quinte mitnimmt, wie im Exempel d) Tact 2 und 5 zu sehen. Stehet sie über der Secunde des Tones, statt $\frac{6}{4}$, so steiget der Baß auch gerne wenn er in Achteln gehet, eine Quarte, nemlich in die Quinte des Tones, und ist anders nichts als eine Vorausnahme des Griffes über die Quinte des Tones, wie die Exempel c) d) auch zeigen.



Der Griff $\frac{6}{4}$ im Durchgange.

Ehe



Ehe wir diesen Griff fahren lassen, wird mir erlaubt, und dem Liebhaber nützlich seyn, ein paar Fortsetzungen durch diesen Griff herzusetzen, so wie sie in Herrn **Lingkens** schon angeführtem Buche pag. 38. stehen. Die erste hat er nicht weiter fortgesetzet; die andere aber von $\frac{c}{c}$ bis $\frac{c}{c}$ laufen lassen. Weil er nur die oberste Stimme, die die Lage der Hand anzeiget, darüber gesetzet, so lassen wir es auch dabey; ein Liebhaber setze die Mittel-Stimmen, bey einer Abschrift, dazu, damit er den Gang aller dreyen Stimmen deutlich sehen kan. Hier ist es:

Fortsetzung durch $\frac{6}{4}$, welche ein wenig fremd ist.



Wie die Exempel von §. 6. an in einer weichen Ton-Art zu transponiren.

Wer nun diese Exempel mit $\frac{4}{2}$ gerne in der weichen Ton-Art spielen will, der merke folgendes: Die Exempel §. 6. aus *c dur* können aus *c moll* gespielet werden, wenn man dabey in Acht nimmt, was §. 5. gesaget worden. Das Exempel *N.* d) aus *g dur* kan aus *g moll* gespielet werden, nur mit der Veränderung, daß ich, wenn $\frac{4}{2}$ über der Quinte des Tones (hier *a*) stehet, in der Resolution die grosse Terzie (*fis*) nehme. §. 7. *N.* d) Dürfen die Exempel aus *c dur* und *g moll* nicht transponiret werden, so daß ich ersteres aus *c moll* und das andere aus *g dur* spielen wolte, man müßte sonst eine ziemlich grosse Veränderung damit vornehmen. Bey dem Exempel §. 8. *N.* a) kan im ersten Tact zu *f* die grosse Quarte ($\frac{4}{2}$) kommen, allein zu *es* kan nach der Sexte die kleine Quinte wieder nachschlagen, sonsten kan allenthalben, nach der Vorzeichnung von *c moll*, *b* bleiben, ausser in der Cadence da die grosse Terzie zu *G* nachschlagen muß. Bey *N.* b) gilt was §. 5. von diesem Exempel gesaget worden. Die beyden Exempel dieses §phi c) d) aus *c dur* werden ohne Veränderung der Noten aus *c moll* gespielet, nur muß sich hier allenthalben das Semitonium unterwärts das *h* hören lassen, daher denn zu *g*, so oft ein reiner Accord darauf fällt, die grosse Terzie muß genommen werden, und wenn im Baß *d* die Ziffer $\frac{4}{2}$ hat, so muß es eine grosse Sexte seyn. Im ersten Exempel c) hat selbst der Baß immer *h*, im andern d) aber, nemlich am Ende des vierten Tactes, muß nach der Vorzeichnung und Art der Moll-Töne *b* seyn, die Baß-Note *g* hat auch hier (wenn nemlich $\frac{4}{2}$ nicht darüber stehet) immer Tertiam majorem.

Wie das zu verstehen, eine harte in eine weiche Ton-Art zu transponiren.

§. 10. Wir haben nun schon oft angerathen, man möchte die gegebene Exempel transponiren, dadurch wir denn haben sagen wollen, man solte das Exempel entweder einen Ton höher oder tiefer setzen, so daß die harte Ton-Art in eine nächstgelegene harte, und eine weiche in eine nächstgelegene weiche Ton-Art versetzet würde; dis ist es nun auch, was man eigentlich durchs Transponiren verstehet. Ich habe aber auch gezeiget, wie die Exempel, die in einer harten Ton-Art stehen, müssen geändert werden, wenn man sie in der weichen Ton-Art haben will. Hiebey möchte nun jemand denken, wie soll ich das verstehen? Ich habe aus dem andern Theil pag. 71. gelernet: **daß kein Stück, das aus einem Dur-Tone ist, in einen Moll-Ton könne transponiret werden.** Antwort: Ein Stück, das in einem Dur-Ton stehet, darf freylich nicht in einen Moll-Ton, und umgekehrt der Moll-Ton darf nicht in einen Dur-Ton versetzet werden; mit unsern Exempeln aber hat es eine andere Bewandniß: man zeiget nur an, welche Veränderung vorzunehmen sey, wenn Fortsetzungen oder andere Sätze in Moll-Tönen sollen tractiret werden, oder wie einer mit einer gevingen Veränderung dergleichen Fortsetzungen, wenn sie in Dur-Tönen gesetzet sind, von selbst auch in Moll-Tönen brauchen könne, dadurch man überhoben worden, das Exempel in *moll* auszusetzen. Es giebt Sätze, die beydes in *moll* und *dur* einerley Noten haben, ob gleich die Vorzeichnung, welche immer wol in Acht zu nehmen, sehr unterschieden, (denn *c dur* hat weder ♯ noch *b*, und *c moll* hat drey *b*, nemlich vor *h*, *e* und *a*, hat also *b*, *es* und *as*) da denn nur im Stücke selbst eine kleine Aenderung wegen der grossen oder kleinen Terzie über der Quinte des Tones, wegen der grossen oder kleinen Sexte über der Secunde des Tones, und wegen des Semitonii unterwärts, zu observiren, wie wir angezeiget haben. Ich glaube, man wird schon verstehen, daß ich mich hierin nicht widersprochen habe: denn bey einer rechten Transposition; setze ich Note vor Note einen Ton höher oder tiefer, hier aber lasse ich meine Töne alle an ihrer Stelle stehen, und bestehet die Veränderung nur in den Versetzungszeichen, wenige Fälle ausgenommen; daß es nun allhie auch eine andere Melodie geben muß, weiß ein jeder, der den Unterscheid zwischen *moll* und *dur* kennet; (das Lied: Warum betrübst du dich, mein Herz, wird an einigen Orten aus *g moll*, an andern aber aus *g dur* mit Beybehaltung derselben Noten gesungen, aber doch nicht mit einerley Wirkung,) allein bey der eigentlichen Transposition bleibt, ob ich aus *c* oder *d dur* singe, die Melodie eben dieselbe, wie bekannt ist.

Wie die eigentlich so genannte Transposition hievon unterschieden.

Sitz der Ziffer $\frac{6}{3}$.

§. 11. Wenn wir unsere Scalam diatonicam in ihrer natürlichen Bezifferung, Cap. I. §. 15. und 18. besehen, so finden wir die Ziffer $\frac{6}{3}$, als wovon wir jetzo zu reden haben, im Hinauf- und Heruntergehen über der Secunde des Tones in *dur* und *moll*, und §. 16. finden wir sie nicht allein über der Secunde, sondern auch über der Sexte des Tones in der harten, und §. 19. auch in der weichen Ton-Art. Dieses ist nun auch der Hauptsitz unsers Griffes, wenn die Noten gradatim gehen, und an beyden Orten ist es eine grosse Sexte, als welche in beyden Fällen sich gerne zu $\frac{3}{2}$ geselle, weil sich dadurch das Semitonium unterwärts hören lässet; ja, es ist in diesem Griffe, wenn er sich über der Secunde des Tones befindet, die grosse Sexte die Haupt-Ziffer, als welche nicht wegbleiben darf, und die 4 nur eine Neben-Ziffer, die wol wegbleiben kan, und auch sehr oft nicht einmal gezeichnet wird. Wir haben im andern Theil des Clavier-

Spielers, pag. 133. §. 14. item pag. 136. §. 17. 19. und auch anderswo, wie auch im andern Abschnitt hin und wieder schon von dieser Ziffer und von ihrem Sitz über der Secunde des Tones geredet, so daß wir nicht nöthig finden, hiervon weitläuftiger zu handeln. Wir haben auch Cap. I. §. 16. und 19. schon angezeiget, wie die grosse Sexte dieses Griffes, wenn sie im Heruntergehen über der Sexte des Tones stehet, eine Sexta major accidentalis ist, ja, wie sogar in *moll* daraus eine Sexta superflua wird. Der Herr **Heinichen** ist mit dieser grossen Sexte in der natürlichen Bezifferung der harten und weichen Ton-Art bey gradatim gehenden Noten, in seinem musicalischen Werke, nicht gut zufrieden: denn er spricht hievon pag. 765. also: „Wir „ haben die grosse Sexte über die Sexta modi majoris deswegen gar „ weggelassen, weil sie ein neues ✕ angiebt, welches gar nicht zu dem „ modo gehöret, und einen Anfänger nur confus machet: denn wenn „ z. E. unsere Autores (*Rameau* und *Gasparini*) in *g dur*, die aus der „ Octave in die Quinte heruntersteigende Claves also beziffern: „ $\{g\ \overset{6}{fis}\ \overset{6}{e}\ \overset{*}{d}\}$ so ist dieses schon eine halbe Cadence und Ausschweifung „ in *d dur*, 6 womit (nemlich mit der grossen Sexte über *e*) das *g dur* „ nichts zu thun hat. Zu geschweigen, daß wenn man es auch unter „ dem *g dur* paßiren liesse, so wäre es doch ein Special-Casus, der „ nicht länger gilt, als diese Noten just so in der Ordnung stehen.„

Heinichen will in einer bezifferten Ton-Leiter die Sexta major accidentalis nicht gerne sehen.

Anmerkung von der Sexta superflua in Moll-Tönen über der Sexta modi.

Von der Sexta superflua in den Moll-Tönen, so wie sie jetzt bey der heruntergehenden Scala üblich wird, hat **Heinichen** nichts, sie klinget auch viel härter, und hat ein Anfänger wohl zu merken, daß es nur chorda elegantior ist, oder doch nur im Heruntergehen des Basses gilt; ich will aber hiedurch den Gebrauch derselben gar nicht verbieten; allein das Clavier oder Orgel müssen schon rein und gut gestimmet und temperiret seyn, wenn man sie, sonderlich in fremden Ton-Arten, machen will. In *a moll*, *d moll*, *g moll* und *e moll* klinget sie gut; man muß aber nothwendig im Baß und Discant die Quinte des Tones folgen lassen: denn diese Sexta superflua ist nichts anders als ein Vorschlag zur Quinte des Tones; doch genug hievon.

Anzeige eines Druckfehlers des andern Theils des Clav. Spiel.

§. 12. Wir haben im andern Theil, pag. 141. seqq. gezeiget, wie $\frac{6}{3}$ und $\frac{6}{3}$ sehr wenig unterschieden wären; (hier findet sich aber pag. 142. in der dritten Noten-Zeile ein Druckfehler, da muß bey $\frac{6}{3}$ abermals die Sexte und nicht die Quarte oben ligen, man setze also nur die unterste Note des Tenors im Discant, also daß statt $\frac{a}{d}$, $\frac{b}{a}$ zu stehen komme, und so auch in den übrigen fünf Tacten.) wie

wie auch daß aus einem Septimen-Griffe durch blosse Verwechselung der Stimmen folgende drey Griffe $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$ entstehen. (vide II. Abschnitt, Cap. VI. §. 27.) Weiter ist aus dem andern Theil bekannt, daß man eine Fortsetzung aus Septimen-Sext-Quinten- und Secund-Quarten-Griffe machen kan, wie im andern Theil, pag. 220. und 251. zu sehen; eben so kan nun $\frac{4}{3}$ auch in einer Folge oft fortgehen. Wie nun bey denselben immer darauf ist zu sehen gewesen, daß 1) im Septimen-Gange die Septime immer gut präpariret und regelmäßig resolviret worden; 2) im Sext-Quinten-Griff die Quinte vorhergelegen, und unter sich resolviret; 3) im Griff $\frac{4}{2}$ der Baß gebunden, und die Quarte unter sich resolviret worden; so muß sich 4) hier im Griff $\frac{4}{3}$ die Terzie als ein Dissonanz aufführen, gebunden seyn, und ordentlich unter sich resolviren, als wäre sie eine Dissonanz: denn dis ist die Art dieser vielerley Fortsetzungen, welche wohl zu beobachten. Wenn wir also eine Folge von $\frac{4}{3}$ machen wollen, so muß die Terzie im vorigen Griffe da seyn, und wird im folgenden aufgelöset in einer Terzie. Die Exempel werden es deutlich machen; der Gang des Basses hat hier eine grosse Aehnlichkeit mit dem Gang des Basses bey $\frac{4}{2}$ und $\frac{6}{5}$.

Fortsetzungen des Griffes $\frac{4}{3}$, was hier bey und bey andern Fortsetzungen in Acht zu nehmen.

Terzie, wenn sie als eine Dissonanz anzusehen.



Ob nun gleich dieser Gang so häufig nicht vorfällt als der Sext-Quinten-Gang, so sind sie doch sehr verwandt mit einander; man nehme nur die Alt-Stimme zur Grund-Stimme, und diese an statt des Altes, so

Daraus ist leicht ein Sext-Quintengang zu machen.

so kommt der Sext-Quinten-Gang heraus, und wird aus der gebundenen Terzie eine gebundene Quinte.

Anmerkung über eine dunkle Stelle des andern Theils des Clav. Spiel.

Hierbey nehme Gelegenheit, eine Stelle des andern Theils, pag. 138. §. 18. ein wenig deutlicher zu machen. Es heisset l. c. Zeile 8. seqq. „Oft findet man bey diesem Griffe die 3 vorherliegend, ohne „ daß die 4 gebunden ist, als da ist folgender Satz in Liedern sehr ge„ wöhnlich.„ Wer nun hiebey das gegebene Exempel ansiehet, und darin eine gebundene Terzie (wie die Randglosse saget) suchet, der findet sie nicht. Hier ist zu merken, daß das Wort **vorherliegend** hier nur bedeute und anzeige, daß der Ton *f* als die Terzie zu *d* schon im vorigen Griffe enthalten, (wie eben vorher von der Quarte ist gesaget worden) hingegen die Quarte nicht, welches das gegebene Exempel auch lehret; die Randglosse: **gebundene Terzie**, ist nachhero ein wenig zu übereilig hinzugekommen, kan also gar weggestrichen werden: denn hier war es noch keine Zeit von der gebundenen Terzie zu reden. Es können unsere Exempel auch aus *c moll* gespielet werden, man nehme zu *d* vor der Schluß-Note nur 6♭.

Sitz der kleinen Quinte.

§. 13. Wir kommen jetzo zur **kleinen Quinte.** Daß nun solche bey Accorden-Exempeln, wie auch bey langen Fortschreitungen, über der Septime des Tones fällt, ist aus vorhergehenden bekannt, und nicht nöthig, ein mehreres davon zu schreiben. Weil man nun oft (wenn nemlich die kleine Quinte nicht also $\frac{5}{3}$ gezeichnet stehet) die 6 und 3 dazu nimmt, so wollen wir hier Gelegenheit nehmen, vom Griff $\frac{6}{5}$ zu reden. Dieser Griff hat nun, wie aus Cap. I. schon bekannt, seinen Sitz in der heraufgehenden Scala beydes der harten und weichen Ton-Art über der Quarte und Septime des Tones, siehe Cap. I. §. 15. und 18. Weil aber dieser Griff auch in einer Folge öfters vorfällt, und zu allerley Variationen Gelegenheit geben kan, so wollen wir uns noch etwas dabey aufhalten.

Sext-Quinten-Gang verschiedener Art.

§. 14. Der gewöhnliche Sext-Quinten-Gang ist fast so bekannt als der Septimen-Gang; es steiget nemlich alsdenn der Baß eine Stufe in die Höhe, fällt eine Terzie, geht wieder eine Stufe in die Höhe ꝛc. jedoch bleibt der Baß auch wol liegen; dieser Gang führet herunter, wenn man aber Semitonienweise gehet, so kan man dadurch ein wenig heraufklettern; die falsche Quinte kan unpräpariret erscheinen, die reine Quinte aber kommt gemeiniglich gebunden vor, und muß sich der Resolution allhier unterwerfen, ob sie gleich eine Consonanz ist, die sonst eben so wenig wie die Terzie (davon wir §. 12. gesehen haben, wie sie im Griff $\frac{5}{3}$ muß präpariret seyn und resolviret werden, ob gleich

Die reine Quinte ist hier mehrentheils gebunden, und muß resolviren.

gleich die Quarte frey eintrit) dergleichen bedarf. Die Progressiones sehen also aus:





Anmerkungen.

Unter diesen Fortsetzungen ist *N.* a) die gewöhnlichste, und der Grund von *N.* b) und c): denn bey *N.* b) ist der Baß nach dem Griff $\frac{6}{5}$ gebunden, und hat $\frac{4}{2}$; siehe den andern Theil, pag. 252. §. 12. Bey *N.* c) ist nur eine Verwechselung der Stimmen zwischen $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{3}$, und der Ton, worüber $\frac{4}{2}$ stehet, kan als eine durchgehende Note angesehen werden. *N.* d) läßt den Serten-Griff vor den Sext-Quinten-Griff hergehen, hat sonst nichts ausserordentliches; bey *N.* e) erscheinet die falsche Quinte unpräpariret, und der Baß steiget bey halben Tönen herauf, womit wir uns zwar in unsern Exempeln noch nicht abgegeben haben, als welches zu seiner Zeit nachhero geschehen soll. Man kan auch Semitonienweise heruntergehen, da denn der Ton, der das x hat, den Griff $\frac{6}{5}$ bekömmt, und der Ton, der das Aufhebungs-Zeichen, das ♮ hat, den Griff $\frac{4}{2}$ bekömmt; als, wenn wir unser Exempel e) von *a* rücklings wolten spielen, nemlich *a | gis g fis f | e*, so müßte *a* einen reinen Accord, *gis* und *fis* den Griff $\frac{6}{5}$, und *g* und *f* den Griff $\frac{4}{2}$ haben, wovon hernach, (§. 24.) wenn wir den Griff $\frac{4}{2}$ bekommen, ein Exempel gegeben werden wird.

Vom Herauf- und Heruntergehen durch halbe Töne im Baß.

Unschicklicher Sext-Quinten-Gang, wenn die reine Quinte nicht gebunden erscheinet,

§. 15. Das Exempel f) des vorigen §phi, als wo die reine Quinte unvorbereitet erscheinet, taugt nach des Herrn **Bachs Versuch**, pag. 93. nichts; weil er aber doch meldet, daß es bisweilen vorkömmt, und auch anzeiget, wie solches vertheidiget werden könte, so habe solches auch hersetzen wollen. Der Herr Autor schreibt: **Wer dieses Exempel setzen will, der muß es entweder durch die Voraus-**

Vorausnahme der Quinte, statt der Signatur 6 5, oder durch die nachschlagende Septime vertheidigen; dieses wollen wir einem Liebhaber in ausgesetzten Griffen bey a) und b) zeigen; *N.* c) hat statt $\frac{6}{5}$ den Sexten-Griff, der sich bey dieser Fortsetzung am besten schicket, und weiter fortgeführet werden kan.

Wie er zu vertheidigen.



Transposition des Sext-Quinten-Ganges in eine weiche Ton-Art.

Alle diese Exempel mit $\frac{6}{5}$ sind nun auch in andere Ton-Arten zu bringen, und zu üben. Will man sie in der weichen Ton-Art setzen, so versuche man, ob man §. 14. *N.* a) und b) nicht in *g moll*, also eine Quarte tiefer, transponiren könne; wenn man nur den Baß recht setzet mit seinen Ziffern, so kan man die Griffe leicht dazu setzen: denn dieses muß einen nun nicht mehr schwer seyn; aus $\bar{c}$ wird also *g*, aus $\bar{d}$ wird *a*, aus *h* wird *fis*, (statt *h* im zweyten Tact muß

man *f* und nicht *fis* nehmen) und so weiter, an statt groß *H* wird *Fis*; sonsten nimmt man überall die Vorzeichnung von *g moll* in Acht. Bey *N.* d) nimmt man im ersten Tact statt *h*, das Semitonium *fis*, im andern Tact aber *f*. *N.* e) läßt sich in keine weiche Ton-Art gut versetzen, man spiele es einen Ton höher oder tiefer.

Sitz der kleinen Septime über der Secunde und Sexte des Tones.

§. 16. Wir gehen zur **kleinen Septime**; diese findet sich unter den Ziffern einer herauf- und heruntergehenden Ton-Leiter Cap I. gar nicht. Was nun **ihren Sitz** in einer solchen Scala betrifft, so findet man sie doch sehr oft **über der Secunde und Sexte des Tones**, beydes in *moll* und *dur*, im Herauf- und Heruntergehen, da denn die grosse Sexte, sonderlich wenn sie über der Secunde des Tones stehet, kan nachgeschlagen werden; in Moll-Tönen ist es eine Sexta major accidentalis; über der Sexte des Tones schicket sich das Nachschlagen der grossen Sexte am besten im Heruntergehen, da denn in Moll-Tönen die Sexta superflua angehen kan. Indessen kan man den Nachschlag der 6 auch wol unterlassen, alsdenn wäre es die kleine Septime im Durchgange. Weil nun die grosse Sexte über der Secunde des Tones gerne statt der 8 die 4 zur Neben-Ziffer hat, so kan man sie hier auch bey 7 6 liegen lassen; es pfleget sonst zur 7 darauf die 6 folget, gemeiniglich nur eine Terzie, die zuweilen die Verdoppelung leidet, wie aus dem andern Theil bekannt ist, genommen zu werden; doch kan motu contrario auch wol die 8 dazu kommen. Nun wollen wir unsere Scalam des ersten Capitels mit dieser Veränderung aus *g dur* und aus *d moll* hersetzen.

Scala einer harten und weichen Ton-Art, worin die kleine Septime ihren Sitz einnimmt.



§. 17.



§. 17. Wir haben am Ende des zwanzigsten §phi, Cap. I. gesaget, wie bey einer herauf- und heruntergehenden Ton-Leiter, wenn sie mit lauter Sexten beziffert ist, die 7 wol vor der 6 hergehen könte, solches zeigen nun die folgenden Exempel. *N.* a) Im Heruntergehen. Im Heraufgehen muß die Octave über der Sexte erst nachschlagen, um die folgende 7 zu präpariren, wie *N.* b) weiset; dieses kan nun am besten bey einer langsamen Zeitmaasse angehen, und im Moll-Ton erscheinet alsdann bey *e* eine Octava deficiens, und bey *fis* eine Septima falsa oder diminuta.

Die kleine 7 gehet oft vor der 6 her.





Man findet indessen die 7 6 mehr in einer Folge beym Herunter- als Heraufgehen. Ueberhaupt wird man auch wol nicht leicht eine Fortsetzung, die eine ganze Octave im Bezirk hat, finden; hier ist sie zur Uebung, damit einem die Gänge recht bekannt werden, so weit fortgesetzet. Die Fortschreitung von der Octave bis zur Quinte und von der Quinte bis zur Octave ist desto bekannter, und da passet unsere 7 6 im Heruntergehen am besten über der Septime, Sexte, Terzie und Secunde des Tones in harten und weichen Ton-Arten; im Heraufgehen motu contrario über der Secunde, Terzie und Sexte, wie folgende Exempel zeigen:





Die heraufgehende Exempel zeigen, daß 7 6 alsdenn über die Terzie nicht gut passen will; zu dem aufsteigenden *H* passete sich besser ein Sexten-Griff, (ungeachtet die Septime gelegen, und auch recht resolviret) weil die grosse Sexte zu *A*, welche gerne über sich gehet, hier gar ihr Recht nicht bekömmt, welches aber geschähe, wenn zu *H* gleich die Sexte käme. Im *moll* haben wir bey der Quarta modi die 6 erst repetiren lassen. Die beste Lage der 7 6 ist, wenn entweder die 7 oder 3 oben lieget; die Quinte und Octave (welche auch eigentlich nicht einmal zu 7 6 gehören) oben genommen, giebt keine sonderliche Lage. Ein Anfänger thut am sichersten, wenn er 7 6 über der Secunde und Sexte des Tones bey gehenden Noten gebrauchet, wie wir §. 16. gezeiget haben.

Anmerkung Beym Septimen-Gang.

§. 18. Wir gehen weiter, und sehen, welche Fortsetzungen man mit der 7 machen kan. §. 12. Hiesse es: man müsse darauf sehen, daß im Septimen-Gang die Septime immer gut präpariret sey, und daß es an der Resolution auch nicht fehle; in einer langen Folge von Septimen führet sich die grosse Septime, so oft sie auch darinnen vorfällt, gleich der kleinen Septime auf, und resolviret **unter sich**, (ob sie gleich sonst allezeit **über sich**, wie aus dem andern Theil bekannt ist, gehet.) Der Septimen-Gang nun, ist schon aus dem andern Theil, I. Abschn. Cap. XV. pag. 220. bekannt; der Baß steiget eine Quarte, und fällt eine Quinte. Daß nun dieser Gang auch mit lauter reinen Accorden gemacht werden kan, ist im vorigen Capitel §. 25. im Exempel c) gezeiget; es kan dieses Exempel auch so gespielet werden, daß allenthalben die natürliche Septime (sie sey nun klein oder groß) nachschlagen kan, wie aus folgenden erhellet:

Exempel von der nachschlagenden 7.



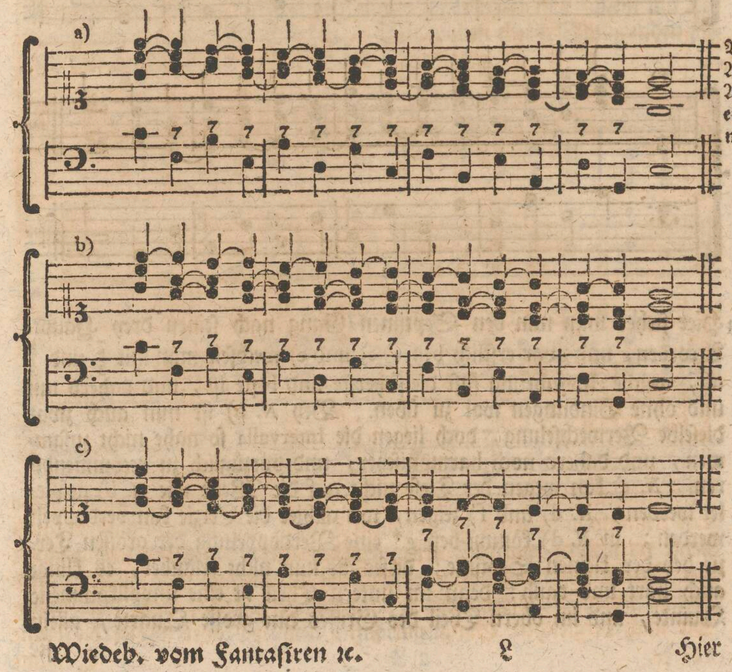
Dergleichen Gänge nun muß sich ein Anfänger, der aus diesem Buche das Fantasiren lernen will, vor allen Dingen recht bekannt machen, und zwar wenigstens aus den bekannten Ton-Arten; sie sind sehr geschickt zur Variation, nicht nur im Baß, sondern auch im Discant, wie wir zu seiner Zeit zeigen werden. Im andern Theil, pag. 464. haben wir auch dergleichen Gang mit 8 7, wo wir aber immer die kleine

Septime

Septime haben nachschlagen lassen, dadurch man denn geschwinde in eine andere Ton-Art kommen kan. Wir merken nur bey oben stehenden Satze an, daß man in dieser Folge statt der Quinte die Octave wechselsweise verdoppelt; alsdenn findet sich nicht allein im Discant und Alt eine bessere Melodie, sondern die Septime, welche hier mehrentheils eine kleine Septime ist, (denn nur bey *c* und *f* schlägt die grosse Septime nach) resolviret auch ordentlich unter sich. In der weichen Ton-Art gehen dergleichen Gänge eben so gut an; man bilde sich nur die gehörige Vorzeichnung ein, und lasse das Semitonium unterwärts bey der vorletzten Note hören, wie aus vorigen zu ersehen, allwo die grosse Septime auf der Terzie und Sexte des Tones nachschläget.

§. 19. Nun wollen wir diesen Gang mit lauter Septimen hersetzen, und verschiedene Arten der Ausführung der rechten Hand mittheilen.

Verschiedene Arten der Ausführung eines Septimen-Ganges.





Anmerkungen hierüber.

Hier siehet man nun den Septimen-Gang nach seinen drey Haupt-Accorden, und zwar erstlich bey a) c) und e) wechselt man mit $\frac{7}{3}$ und $\frac{8}{3}$ ab, welche Ausführung fast die sicherste und beste ist, und dahero mit und ohne Bindungen wol zu üben. Bey *N.* b) ist nun auch zwar dieselbe Verwechselung, doch liegen die Intervalla so nahe nicht zusammen, und dahero noch harmonischer, und vorzüglich zu recommendiren. *N.* c) kan wegen der Tiefe nicht auf die Weise wie *N.* b) gespielet werden; *N.* d) und f) zeigen, wie allhier die Terzie kan verdoppelt werden; in *N.* d) kömmt bey g^* eine Verdoppelung der grossen Terzie bey der kleinen Septime; dieses ist nun nicht erlaubet, es klingt auch hart und rauh: denn im untern Theil ist eine unvollkommene Quinte, und im obern Theil des Griffes eine grosse Quarte, allein sie

sie muß hier durchpaßiren, wenn man die Folge von $\bar{c}$ bis c nimmt; ich darf hier meine angefangene Art nicht gut verlassen, oder ich müßte denn die Quinte für dieses mal statt der untern Terzie zu g nehmen: denn g in *N.* d) ist der Ton, da die Verdoppelung der grossen Terzie bey der kleinen Septime vorkömmt; die Verdoppelung der Terzie bey *N.* f) ist frey von diesem Stein des Anstossens, und daher *N.* d) in so ferne man Lust hätte eine so lange Fortschreitung zu machen, vorzuziehen; das Exempel bey *N.* e) zeiget diesen Gang fünfstimmig; man spiele es eine Octave höher in der rechten Hand, um den Unisonum, welcher hier nichts verstärket, bey *c h a g etc.* zu vermeiden.

Sätze und Fortsetzungen, die nicht viel taugen zur 7.

§. 20. Die Fortsetzung, wenn der Baß in Quarten und Quinten herauf- und herunterspringet, ist auch wol die einzige, die eine Septimen-Folge erlaubet. Nehmen wir aus Cap. I. §. 24. und 25. andere springende Sätze, und untersuchen selbige, ob sie nicht auch mit lauter Septimen können gespielet werden, so finden wir zwar unter denselben einige, in welchen eine 7 präpariret ist; allein mit der Resolution geräth es ins Stecken. Wir wollen einem Studirenden solches mit dem Anfang einiger Sätze hier zeigen:



Diese Exempel zeigen zwar eine präparirte Septime; allein die Resolution findet sich hier nicht. Die kleine 7 soll unter sich gehen, und hier gehet sie über sich; darum taugen alle diese Fortsetzungen nicht, lauter Septimen-Griffe darin anzubringen.

Fortsetzungen mit untermischten Septimen.

§. 21. Indessen hat man doch noch andere Gänge, darin die Septime zwar nicht allezeit, doch oft vorkömmt, wie folgende Exempel solches deutlich machen werden.



In



In allen diesen Sätzen ist die 7 präpariret, und wird auch regelmäßig resolviret; sie können auch in der weichen Ton-Art gespielet werden, wenn man nur in dem letzten Tact *h* statt *b* nimmt. N. f) ist im Alt ein wenig verdächtig.

Fortsetzungen, worin sich die durchgehende Septime findet.

§. 22. Jetzo wollen wir auch noch ein paar Fortsetzungen mit der durchgehenden Septime geben, welche, wie bekannt, im vorigen Griff gelegen, und im folgenden auch liegen bleibet, und also keiner Resolution bedarf. Es werden diese Sätze einem Liebhaber von grossem Nutzen seyn; dahero ich damit nicht sparsam habe seyn wollen. Man sammle sich dergleichen aus geschickten Autoribus nachhero mehrere.







Ich habe diese beyde Fortsetzungen erst drey- nachhero aber auch vierstimmig ausgesetzet, um zu zeigen, wie die Septime im Durchgange, welche sonsten nur die Terzie zur Neben-Ziffer hat, auch die Octave haben könne; die Quinte kan nicht dazu genommen werden. Dieses mag nun genug von der kleinen Septime gesaget seyn, woraus nun deutlich zu ersehen, wo sie ihren Sitz habe in der Scala diatonica, und wie sie in verschiedenen Fortsetzungen oft könne gebrauchet und angebracht werden. Wer nun dieses alles mit Fleiß geübet, und die Exempel in allen bekannten Ton-Arten transponiret und gespielet hat, der wird seine Mühe belohnet finden. Wir gehen weiter zur Secunde.

§. 23. Was nun die Secunde betrifft, so findet man sie gemeiniglich von der Sexte und Quarte begleitet; dahero der Griff $\frac{6}{4}_{2}$ bekannt. **Diese Secunde hat nun ihren Sitz über der Quarte des Tones** in der heruntergehenden Ton-Leiter, beydes in der harten und weichen Ton-Art, wie schon Cap. I. aus der bezifferten Ton-Leiter von *g dur* §. 16. und aus der bezifferten Ton-Leiter von *d moll* §. 19. bekannt geworden. Hier befindet sich nun immer eine grosse Quarte, grosse Sexte und grosse Secunde. In der heraufgehenden Scala kommt sie nicht vor. Man findet zwar zur Secunde noch andere Nebenziffern als die 6 und 4, wie wir hernach sehen werden; weil aber der Griff $\frac{4}{2}$ sehr gewöhnlich, so wollen wir uns bey demselben vornemlich aufhalten. Im andern Theil ist schon hinlänglich von der Secunde gehandelt worden, und sonderlich vom Griff $\frac{4}{2}$, nemlich im ersten Abschn. Cap. XVI. von §. 6-14. wohin ich den Leser weise. Da ich nun eben ihren Sitz über der Quarte des Tones in der heruntergehenden Ton-Leiter gezeiget, so melde ferner, daß unsere Secunde auch ihren Sitz hat über der Final-Note und Quinte des Tones, wenn nemlich der Baß gebunden, oder auch zweymal angeschlagen wird, als:

Sitz der Secunde über der Quarte, Quinte und Final-Note.

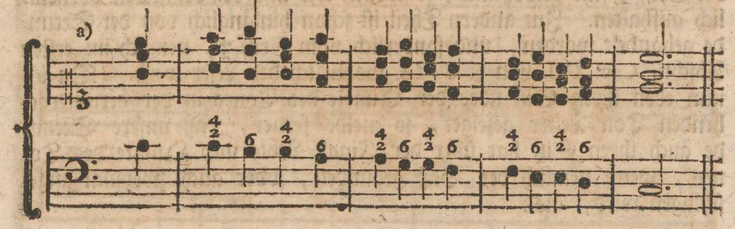
Wir



Wir haben oben gesaget daß im Griff $\frac{4}{2}$ die Intervalla alle groß wären; dis gilt aber nur wenn dieser Griff über der Quarte des Tones bey gradatim heruntergehenden Noten gemacht wird; sonsten kommen hier die Intervalla von allerley Grösse vor, nemlich die grosse und kleine Sexte, die grosse und reine Quarte, die grosse, kleine und übermäßige Secunde; sonderlich fällt in Moll-Tönen die kleine Sexte und die kleine Secunde vor.

Fortsetzungen mit $\frac{4}{2}$ auf verschiedene Art.

§. 24. Ob gleich im andern Theil, pag. 252. §. 12. angezeiget worden, wie der Baß aussiehet wenn $\frac{4}{2}$ in einer Folge kan gemacht werden, und auch in diesem Capitel, §. 14. *N.* b) wie nach $\frac{6}{5}$ statt eines reinen Accordes der Baß kan gebunden werden, und wie alsdann $\frac{4}{2}$ nach $\frac{6}{5}$ folgen könne; so wollen wir hier doch die bekanntesten Fortsetzungen mit $\frac{4}{2}$ hersetzen; und wiederholen:







Anmerkungen.

Da haben wir nun wieder eine Menge Fortsetzungen. *N.* f) läßt sich nach *N.* e) leicht bis zu *c* fortsetzen; die 6 im Anfange des Tactes macht den ganzen Unterscheid. *N.* g) giebt ein Exempel von der durchgehenden Secunde; ich hätte mich bey Aussetzung der Griffe oft der halben Tacte bedienen können; (vide Cap. I. §. 30.) ein Liebhaber kan solches nach Belieben selber thun. *N.* h) weiset, wie bey Heruntergehung mit halben Tönen unsere Ziffer statt hat. Sonsten wird, ohne mein Erinnern, ein jeder dahin sehen, daß er nicht allein diese Exempel und Fortsetzungen wohl spielen lerne, sondern auch sich dabey hüten, daß es nicht, wie man sagt, im Schlendrian geschehe, sondern alles mit Bedacht, ohne sich gar zu viel auf sein Gehör, als welches dergleichen Gänge geschwinde fassen kan, zu verlassen. Wer nun diesen Griff in seinen Fortsetzungen auch aus andern bekannten Ton-Arten, beydes *dur* und *moll*, wohl übet, der wird im Fantasiren daran eine Stütze finden; sonderlich merke man sich *N.* a) d) e) und g) woran ein Anfänger sich vorerst halten kan.

Wie dergleichen Fortsetzungen recht zu gebrauchen.

Sitz des Griffes $\frac{5}{2}$.

Der Griff $\frac{5}{2}$, welcher selten vorkommt, hat seinen Sitz über der Final-Note, wenn sie einen Grad heruntergehet, und ist eine Anticipation eines folgenden Serten-Griffes, so wie $\frac{5}{4}$ eine Anticipation eines Sext-Quinten-Griffes ist. Im andern Theil, da wir pag. 256. von den Wechsel-Noten gehandelt haben, ist mehr von diesem Griffe zu sehen, dahin ich den Leser weise.

§. 25.

Sitz der None über der Quarta und Prima modi.

§. 25. Wir kommen jetzt zur None, eine Ziffer, die sehr oft kan angebracht werden, und sich zu verschiedenen schon gegebenen Sätzen fein schicket. Im andern Theil, pag. 266. seqq. und pag. 458. haben wir das nöthige hievon, nemlich von ihrer Präparation und Resolution, schon hinlänglich angezeiget. Wolte man der None nun einen Sitz auf unserer Scala diatonica anweisen, so möchte die Quarte des Tones und die Final-Note, und zwar in der heraufgehenden Leiter, am besten dazu seyn, beydes in *dur* und *moll*, wie *N.* a) zeiget. Im Heruntergehen findet man keine gute Gelegenheit die None anzubringen. Wenn die None die 4 bey sich hat, so kan sie über der Quinte des Tones, wie auch über der Final-Note angebracht werden, wie *N.* b) ein Exempel giebt:

Wie auch über der Quinta modi.



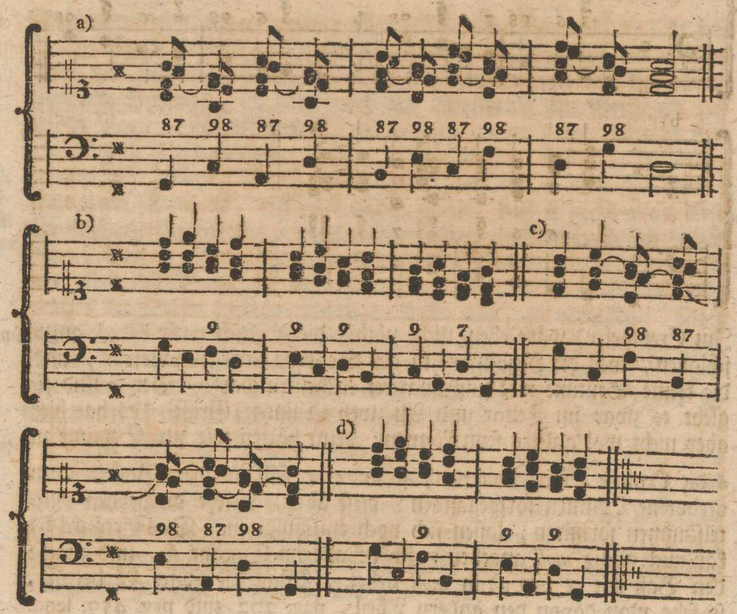
Anmerkung.

Im Exempel a) wäre eben nicht nöthig die 8 gleich nach der 9 anzuschlagen, weil die Resolution in der Septime zu *d* enthalten ist, und die kleine Septime wol unpräpariret erscheinen darf. Bey *e* und *fis* giebt es zwar im Tenor und Alt zwey Quinten-Griffe, es hat hier aber nicht wol anders seyn können: denn hätten wir zur Septime zu *d* die Quinte *a* mitgenommen, so wäre der Alt mit dem Baß in zwey verbotene Quinten fortgegangen; diese aber, welche die beyden Mittelstimmen formiren, lassen sich noch entschuldigen. Das Exempel b) kan auch aus *g moll* angehen; ich behalte im Discant *fis*, und mache den Baß wie er bey a) in *moll* stehet. Was die Ziffer $\frac{98}{76}$ betrifft, so sehe man davon den andern Theil, pag. 272. und pag. 459. seqq.

nach. Sie wird uns nachhero auch wieder zu Gesicht kommen. Uns soll hier genug seyn, wenn wir zeigen, wie die None bey verschiedenen Fortschreitungen kan angebracht werden.

Fortsetzungen mit der None.

§. 26. Wer bey unsern Sätzen, so wie sie im ersten und in diesem Capitel befindlich sind, da nemlich der Baß fast durchgehends aus lauter Viertel besteht, im Discant zuweilen Achtel anbringen kan, der verbessert dadurch die Melodie in den Stimmen der rechten Hand. Dis geschiehet nun bey folgenden nach einander schlagenden Ziffern 5 6, 6 5, 8 7, 7 6 und 4 3, wovon im vorhergehenden sattsam gehandelt worden; zu dieser Art Ziffern kommt nun noch 9 8, womit wir nun unsere Sätze, so viel derselben sich dazu schicken wollen, auszuschmücken haben. Weil nun zur None eben dieselben Nebenziffern als zur Octave gehören, und die None als ein Vorschlag zu dieser kan angesehen werden, so kan bey etlichen Accorden-Exempeln die None, wenn sie nemlich vorhero gelegen, vor der Octave hergehen, wie hier zu sehen:



Bey

Bey N. a) müßte die None erst resolviret werden, ihre Resolution wäre sonst bey veränderter Lage nicht in derselben Stimme, sondern im Alt geschehen, welches fehlerhaft gewesen wäre; bey N. b) aber war dieses nicht nöthig, weil der folgende Griff die richtige Resolution angiebt. Bey N. c) wäre es eben so wenig nöthig gewesen, weil die Resolution im Tenor richtig erfolgete; es ist aber eine solche Anticipation der Resolution auch nicht verboten. Man übe sich bey N. a) und c) die None zu binden, als wozu schon, sonderlich wenn eine Ton-Art viele Versetzungs-Zeichen hat, eine Geschicklichkeit der Hand erfodert wird. N. d) hat nun wieder die Resolution im folgenden Griff. Ob ich nun gleich bey N. b) und d) die None nicht gebunden habe, so kan solches doch, sonderlich auf der Orgel, auch geschehen. Man spiele N. a) auch so, daß man mit der Quinte zu G oben anfängt, alsdenn kommt im Discant, was hier im Alt stehet, und die None liegt alsdenn mit ihrer Resolution oben. Dergleichen Uebung nehme man auch mit den andern Sätzen vor.

Anmerkungen.

§. 27. So oft bey 4 3 die None vorherliegt, so kan man sie auch allhier bey der 4 gebrauchen, daher der Griff $\frac{98}{43}$ entstanden, wie aus folgenden Exempeln erhellet:

Fortsetzungen mit $\frac{98}{43}$.



M 3 Der



Anmerkung. Der Satz *N.* a) stehet in diesem Capitel §. 4. a) mit 4 3. Es ist der Sext-Quinten-Gang, der auch mit lauter reinen Accorden kan gemacht werden. *N.* b) folget in eben diesem §pho gleich darnach; wir haben hier wechselsweise $\frac{9}{4}\frac{8}{3}$ und 4 3 brauchen müssen, weil im Griff zu *g*, *e etc.* keine None, sondern nur die 4 vorhergelegen. Wer aber auch hier die None setzen wolte, der müßte zu *c* bey der Resolution der Quarte die Sexte nehmen, so wäre die Präparation der None richtig, als:



Man

Man muß mit den Dissonanzen nicht gar zu verschwenderisch seyn.

Man denke nicht, daß ich hiedurch lehren will, wie man die Sätze aufs beste soll suchen mit Dissonanzen zu verbrämen; nein, ich zeige hier nur an, wie einer, vermöge dieser Anleitung, einen Satz, der in lauter Consonanzen stehet, mit Dissonanzen besetzen kan, wenn er will. Indessen bekömmt einer hiedurch eine Anweisung, wie er einen Satz bloß durch den Gebrauch verschiedener Ziffern verändern kan. *N.* c) könte man durch eben diese Veränderung auch bunt genug machen, da denn über $\bar{c}$ die Ziffern $\frac{9}{4}\frac{8}{3}$ und über *g* $\frac{6}{5}\frac{5}{3}$ zu stehen kämen; allein man muß nicht gar zu verschwenderisch mit den Dissonanzen seyn, und darin Maaß halten können; dergleichen aber zu seiner Uebung anzustellen, ist erlaubt. Wir gehen indessen weiter.

Nonen-Griff wechselt gerne mit dem Sext-Quinten-Griff ab.

§. 28. Es ist sehr gewöhnlich, daß die None mit den Sext-Quinten-Griff abwechselt, dahero wir auch Exempel davon geben wollen:



Die



Anmerkungen über diese Fortsetzungen.

Die Lage der Hand bey *N.* a) da die None unten lieget, hält Herr Bach, in seinem **Versuche**, pag. 158. für die sicherste und beste; man nehme aber hier den Baß eine Octave tiefer, und fange mit ungestrichen *c* an. Ob nun gleich hier die None nur eine Secunde vom Baß entfernet ist, so bleibt es doch eine None, doch ist es besser, wenn man die None auf der neunten Stufe nimmt, als woher sie ihren Namen hat, derowegen spiele man, wie oben gesaget, bey *N.* a) den Baß eine Octave tiefer. *N.* b) und c) sind nach des Herrn Bachs Urtheil dem Ohr allezeit eckelhaft, (wegen der Quinten-Griffe bey b) im Discant und Alt, und bey c) im Alt und Tenor) sie mögen auch noch so sehr vertheidiget werden. Bemeldter Herr Autor recommendiret statt *N.* b) *N.* d) wo bey ♮ die Serte wegfällt, und die Terzie verdoppelt wird. Indessen wird es einem Anfänger beym Fantasiren wol nicht zum ärgsten ausgedeutet werden, wenn er, wie bey *N.* b) und c) diesen Gang ein wenig fortsetzet, ob gleich *N.* d) vorzüglicher, deswegen ich den Satz auch bis zu Ende ausgeführet. *N.* e) ist leicht.

Mehrere Exempel vom Gebrauch der None.

§. 29. Wir wollen noch einige Sätze von der None hersetzen, die einem Liebhaber nicht unangenehm seyn werden:

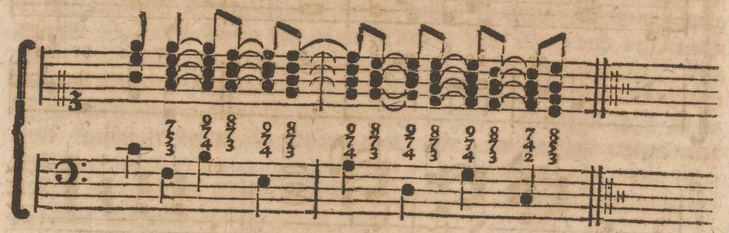
Das





Anmerkungen.

Das Exempel a) ist voller Bindungen, und klinget auf einem Clavier etwas nackend: denn wegen der Retardationen, die darin vorkommen, läßt sich Baß und Discant eins ums andere hören; die $\frac{9}{4}$ mit der dazu gehörigen Quinte ist präpariret, und immer gebunden, eben wie $\frac{7}{3}$ mit der dazu gehörigen Terzie, darum läßt sich nur die Resolution $\frac{8}{3}$ und die 6 nach der 7 hören. *N.* b) ist aus dem funfzehnten Spho dieses Capitels, und wird von etlichen für den Nonen-Gang angegeben. *N.* c) stehet §. 14. *N.* d) zeiget einen Gang mit $\frac{98}{76}$, so wie *N.* e) zu erkennen giebet, daß der gefährliche Griff $\frac{9}{4}$ nur eine Retardation des vorigen Septimen-Griffes ist. Wer Lust zu diesen Griff hat, der kan solchen bey den Septimen-Gang §. 19. *N.* a) oft genug anbringen; in Noten und Ziffern sieht es kraus genug aus. Indessen ist die ganze Kunst nichts anders, als daß die rechte Hand ihren vorigen Septimen-Griff noch behält, wenn der Baß schon fortgehet; die rechte Hand zaudert und die linke wartet nicht; dahero denn die Rückungen entstehen, wie folgendes zeiget:



Nun wird es einem Liebhaber nicht mehr schwer fallen, einen Nonen-Griff anbringen zu können, wie auch diese Exempel in der weichen Ton-Art zu spielen.

§. 30.

Nacherinnerung beym Schluß dieses Capitels.

§. 30. Dieses sind nun die Dissonanzen, wovon mir vorgenommen hatte weitläuftig zu reden, und woran ein Anfänger auch vorerst genug hat. Mit den sogenannten Falsis verschonet man einem Anfänger gerne so lange, bis er die gebräuchlichen Dissonanzen erst gut hat brauchen gelernet. Ich recommendire schließlich hiebey noch, aus dem andern Theil II. Abschnitt Cap. VI. §. 14-17. und §. 20. wieder nachzusehen, allwo weitläuftig und einfältig vom Ursprung oder von der Präparation der Dissonanzen ist gehandelt worden. Indessen zweifele nicht, ein Liebhaber, der den andern Theil meines Clavier-Spielers fleißig gelesen, und mit Application gebrauchet hat, wird alles, was in diesen beyden Capiteln vorgetragen, nicht allein gut verstehen, sondern auch finden, daß im andern Theil schon hin und wieder vieles gesaget, was hierin auch gelehret worden. Ich hätte hiebey zwar den andern Theil auch öfterer allegiren können, allein die häufigen Allegationes sind für den Leser verdrießlich und beschwerlich; am besten ist, daß man die im zweyten Theil abgehandelte Lehren wohl inne habe: denn einem Ungeübten würde man schon mehr als zu viel in diesem Capitel vorgetragen haben, und hätte, dem zu gefallen, von einer jeden Ziffer abermal ein ganzes Capitel geschrieben werden müssen; allein ich würde dadurch meiner angenommenen Weitläuftigkeit alle Gränzen benommen haben. Ich hätte ferner die Exempel oder Sätze wol kürzer fassen, und ein et caetera hinzusetzen können, ich habe aber solches nur sehr selten gethan, welches einem, der sich nach diesem Buche üben will, vielleicht nicht unangenehm seyn wird; ist gleich das Buch dadurch etwas grösser und folglich auch theurer geworden, so giebt man doch auch wol Geld für gedruckte Noten aus. Man glaube nur für gewiß, daß dieses und das vorige Capitel einem jeden Liebhaber der Musik höchst wichtig sind, und daß darin gleichsam der Grund enthalten, worauf alle Composition und alles Fantasiren oder Spielen aus dem Kopfe gegründet und gebauet werden muß. Die folgende Capitel werden ein Beweis davon seyn; dahero ein Liebhaber alles fleißig zu betrachten und zu üben hat. Wir gehen inzwischen weiter.

Entschuldigung wegen der häufigen Exempel.

Caput III.

Wie ein unbezifferter Baß zu einem Liede zu beziffern.

§. 1.

Die Wissenschaft, den Baß zu einem Liede beziffern zu können, ist nothwendig.

Nachdem wir nun in den beyden ersten Capiteln den Sitz und Gebrauch der Con- und Dissonanzen auf allerley Weise gezeiget haben, so wollen wir nun stufenweise weiter gehen; da denn das leichteste vorangehen mag, nemlich wie ein unbezifferter Baß zu einer Lieder-Melodie zu beziffern. Man findet zwar nicht viele Choral-Bücher, sonderlich unter den gedruckten, mit einem unbezifferten Baß, allein man trifft doch hin und wieder einzele Lieder an, wo der Baß nicht beziffert ist, weil vielleicht der Besitzer derselben nicht im Stande gewesen, von den Ziffern Gebrauch zu machen, daher er denn die Ziffern gar weggelassen; oft ist auch ein unverständiger Abschreiber drüber gewesen, der bald eine Ziffer gesetzt, bald wieder etliche ausgelassen, oder sie wol gar unrecht geschrieben. Ja wenn auch alle Bässe bey Liedern schon richtig und völlig beziffert wären, so ist doch nöthig, daß man die Kunst zu beziffern auch verstehe. Wir wollen also in diesem Capitel zeigen, wie zum Discant und Baß die beyden Mittelstimmen Alt und Tenor bey einem unbezifferten Basse selbst zu erfinden, oder durch welche Ziffern solches anzudeuten.

Was dabey überhaupt in Acht zu nehmen.

§. 2. Weil wir nun hier die Oberstimme, den Discant, zum Baß haben, so ist es nicht schwer, die beyden Mittelstimmen darzu zu erfinden; indessen müssen wir hier unser Auge vornemlich auf den Baß richten. Folgendes aber ist vorhero zu wissen nöthig: man muß die Ton-Art, woraus ein jeder Satz ist, wohl inne haben, und die bezifferte Scalam diatonicam, sonderlich so wie im ersten Capitel Anleitung dazu gegeben, dieser Ton-Art recht kennen, ja auch schon einigermassen wissen, in welche verwandte Neben-Ton-Art eine jede Haupt-Ton-Art (das ist, die Ton-Art, daraus das Lied ist) weichen könne, als welches zwar aus dem andern Theile schon bekannt seyn kan, aber doch weiterhin noch ausführlicher von uns wird gezeiget werden. Ferner muß man gewohnt seyn die Baß-Noten durch eine Zahl zu nennen. (wie im Anfang des ersten Capitels ist gelehret worden.)

§. 3. Wir wollen ein Lied aus dem bekannten grossen Hallischen Gesang-Buch zum Exempel setzen, und die Ziffern nicht über den Baß schreiben, sondern anzeigen, wie man sie selbst dazu soll setzen lernen. Es mag denn das Lied N. 1444. seyn, als welches noch ziemlich ausweichet.

Wie schön ist unsers Königs Braut.



Betrachtung des Liedes nach seiner Ausweichung.

Man betrachte erstlich diese Melodie, die man nun beziffern will, überhaupt, um zu sehen, in welche Ton-Art ein jeder Satz weichet; die End-Note im Baß, und das Systema, welches weder ✕ oder b hat, zeigen die Haupt-Ton-Art *a moll* an. Im andern Theil, pag. 177. §. 28-30. haben wir weitläuftig angezeiget, in welche Ton-Art ein jeder Dur-Ton ausweichen könne; dabey denn auch §. 30. kürzlich die

Ausweichung der Moll-Töne angeführet worden, da wir denn finden, daß *a moll* ausweichet in *c dur*, *d moll*, *e moll*, *f dur* und *g dur*. Wer nun dis wohl inne hat, der weiß schon voraus, worin ein Stück ausweichen kan oder nicht; in *a moll* wird man alsdenn kein *d dur*, *g moll*, *b dur* oder dergleichen, der Haupt-Ton-Art ganz fremde Ton-Arten suchen oder vermuthen; unser Lied weicht nur in drey Neben-Töne aus, nemlich in *c dur*, *d moll* und *f dur*, also in Ton-Arten, wovon zwey, nemlich *d moll* und *f dur*, ein b nöthig haben, und eine, welche der Haupt-Ton-Art in der Bezeichnung ähnlich, nemlich *c dur*, welches, wie *a moll*, weder ✕ noch b hat; *g dur* und *e moll* ist nicht drin. Der erste und letzte Satz stehen in *a moll*; der zweyte und fünfte Satz ist aus *c dur*; der dritte Satz ist aus *f dur*; dis ersiehet man, wie bekannt, aus dem *b* vor *h*, als welches die kleine Quarte von *f* ist, die sich in der Scala aller Dur- und Moll-Töne befinden muß; der vierte Satz fängt zwar in *f dur* an, kömmt aber bald in *d moll*; sehr oft fängt ein Satz in derselben Ton-Art wieder an, darin der vorige geschlossen; der sechste Satz ist anfangs *c dur*, schließt aber bald in der Quinte von *a moll*.

Wie dabey auf die Discant-Stimme zu sehen, ob sie eine Neben- oder Haupt-Ziffer angiebt.

§. 4. Wir wollen anjetzo einen jeden Satz besonders vornehmen. Mannichmal giebt die Discant-Note zum Baß eine Hauptziffer an, mannichmal auch nur eine Nebenziffer, als eine Terzie, Quinte oder Octave; alsdenn aber kan ein Anfänger wenig Trost aus seiner Discant-Stimme holen; da muß er schon wissen, was ein jedes Baß-Intervall vor eine Hauptziffer über sich haben muß, (welches im ersten Capitel gelehret worden;) giebt die Discant-Stimme aber eine Hauptziffer an, nemlich eine 6, 7, kleine 5, 4, Tertia accidentalis, oder eine 2, so darf ich nur solche Hauptziffer über der Baß-Note hinschreiben, im Fall nemlich keine auszudruckende Nebenziffer mehr vorhanden ist: denn, so ofte zur 6 eine 4, zur 7 eine Tertia accidentalis, zur falschen 5 eine 6, und zur 4 eine 2 soll genommen werden, so muß solches angezeiget werden. Es

Wie der erste Satz unsers Liedes zu beziffern.

fängt der erste Satz unsers Liedes im Baß und Discant mit *a* an; weil nun *a moll* der Ton des Satzes ist, so bekömmt das *a* im Baß keine Ziffer über sich, sondern man nimmt einen reinen Accord dazu: denn der Ton selbst, oder der Grund-Ton, hat allezeit einen reinen Accord. Hiernach folget

Einwurf beantwortet.

nun die Septime und grosse Sexte des Tones (*gis fis*), und zwar im Heruntergehen; ich meyne aber, daß die Moll-Töne durch die kleine 7 und 6 heruntergingen? Ganz recht; allein der Gang geht nur zur Quinte des Tones, nemlich bis zu *e*, als welcher Gang durch die grosse 7 und 6 geschicht; siehe im andern Theil hievon nach, p. 28. §. 22. und p. 206. 3) Ferner sind diese vier Noten *gis fis gis e* nur eine kleine Variation von *gis e* in halben Tacten, oder von dem Sexten-Griff zu *gis* im ganzen Tact,

Tact, da das *fis* denn nicht anders als eine durchgehende Note anzusehen ist. Wollen wir nun wissen, was *gis* für eine Ziffer haben muß, so lehret uns solches der Discant, welcher $\bar{\bar{e}}$ hat, und welches $\bar{\bar{e}}$ zu *gis* eine 6 ist, daher muß nun über *gis* eine 6 stehen. Es ist solches auch daraus offenbar, weil *gis* als das Semitonium unterwärts von *a* die 6 über sich haben muß. Zu der andern Baß-Note *fis* wird im Discant das $\bar{\bar{e}}$ wieder angeschlagen; weil nun *e* zu *fis* eine 7 ist, so muß *fis* mit einer 7 bezeichnet werden. Wir haben hier aber eine Septime im Durch-

Septime im Durchgange.

gange; siehe den zweyten Theil, pag. 197. §. 11. woran diese kleine 7 im Durchgange zu erkennen, nemlich, wenn die vorhergegangene Note einen Ton höher oder tiefer gewesen, und wenn nach der Note, welche die 7 über sich hat, der Ton einen Grad steiget oder fällt, da denn die 7 im vorigen Griffe gelegen, und im nachfolgenden liegen bleibet, wie allhier aus unserm Satze deutlich zu ersehen; dahero könte nun nach *fis* eben so gut *e* als *gis* folgen, und ist das *gis* mit der 6 nur eine Verwechselung der Quinte des Tones (nemlich *e*) mit der grossen Terzie. Zu dieser 7 nimmt man nur blos die Terzie, die aber als eine Nebenziffer nicht nöthig zu bezeichnen ist. Sonsten ist aus Cap. I. bekannt, daß die Sexte des Tones sowol im Herauf- als Heruntergehen wieder eine 6 über sich haben muß; dis geht hier nun aber nicht an, weil im Discant $\bar{\bar{e}}$ als die Septime zu *fis* stehet. Cap. II. §. 16. haben wir der 7 auch ihren Sitz über der Secunde und Sexte des Tones gegeben, wie daselbst nachzusehen. Die dritte Note dieses Tactes ist wieder *gis*, welches, aus eben der Ursache als das vorige *gis*, eine 6 über sich haben muß. Die letzte Note dieses Tactes,

Tertia accidentalis muß jederzeit durch ein ✕, b oder ♮ angezeiget werden.

nemlich *e*, als quinta modi, hat bekanntermassen Tertiam majorem; weil dis nun eine Tertia major accidentalis ist, (welche das Semitonium unterwärts zu *a moll* ausmachet) so muß solche Terzie durch ein ✕ über *e* angezeiget werden. Sehen wir nun unsere Discant-Note zu *e* an, so findet sich daselbst $\bar{d}$, als welches eine kleine 7 zu *e* ist; diese 7 muß nun über die grosse Terzie gesetzet werden, hat also $e\,\frac{7}{\#}$, wozu noch die Quinte gehöret, die aber allhier als eine gewöhnliche Nebenziffer nicht darf gezeichnet werden. Hier möchte einer denken, wie kömmt die 7 hier

Septima mi-nor darf auch ungebunden erscheinen.

über *e*, da doch die 7 als eine Dissonanz muß präpariret seyn, welches hier aber nicht zu finden; allein man erinnere sich nur, was von dieser kleinen 7 im andern Theil, pag. 191. §. 7. ist gelehret worden, wie sie auch als eine ungebundene Septime, das ist, ohne Präparation, eintreten darf; das $\bar{\bar{e}}$ welches im Discant nachschläget, kan angedeutet

Ueberschläge sind in der Bezifferung

und auch nicht angedeutet werden: denn es ist nur ein Ueberschlag, (siehe

l. c

nicht nöthig, angezeiget zu werden.

l. c. pag. 208.) der auch gar wegbleiben könte; die Resolution dieser kleinen 7 folget erst bey $\bar{c}$ im andern Tact: denn die kleine 7 resolviret nicht über, sondern unter sich, wie bekannt; ich darf nach der 8 wohl die 7 schlagen, wie wir im vorigen Capitel gesehen haben, allein wenn man bey Liedern findet, daß nach der 7 eine 8 folget, so ist es nur ein Ueberschlag, eben als wenn nach der falschen 5 die 6, nach der 8 die 2, und nach der 4 eine 5 im Discant folget; siehe im andern Theil, pag. 204. §. 1. das Lied: Das ist ein theures Wort ꝛc. als worin allerley Arten Ueberschläge vorkommen, welche in der neuen Edition dieses Gesang-Buchs von 1771. auch weggelassen worden, die niemals über den Baß durch Ziffern dürfen angedeutet werden. Es ist anjetzo unser Zweck nicht, anzuzeigen, wie die Griffe einzurichten, sonsten könte man hier sagen, daß die 6 zu *gis* müßte verdoppelt werden, und daß der Septimen-Griff zu *e* auch noch die 8 bey sich haben könte; ich sage, damit beschäftigen wir uns anjetzo nicht ex professo, weil solches im andern Theil weitläuftig genug geschehen ist. Wir gehen dahero weiter; da wir denn im andern Tact unsers Liedes zu *a* im Discant $\bar{\bar{c}}$ finden; *a* ist der Grund-Ton unsers Satzes, und hat dahero einen reinen Accord. Nun folget *e*, als die Quinte des Tones, und hat wieder Tertiam majorem accidentalem; der Discant hat $\bar{\bar{h}}$, als die Quinte dieses Accordes; das $\bar{\bar{c}}$, welches dem $\bar{h}$ angehänget ist, ist zwar die 6 zu *e*, wird aber nicht gezeichnet, weil es nur ein blosser Ueberschlag ist, den man nicht durch Ziffern über den Baß ausdruckt. Die Schluß-Note dieses Satzes ist nun wieder *A*, und der Discant auch $\bar{a}$, als die Octave des Grund-Tones, fällt also ein reiner Griff darauf. Dieses wäre nun die Bezifferung des ersten Satzes angezeiget, und gründlich und deutlich erkläret.

Gebrauch einiger Dissonanzen beym ersten Satz.

§. 5. Wer hier nun zu *fis* bey der 7 im Durchgange die $\frac{4}{3}$ dazu nehmen will, dem stehet es frey; wie man denn auch über *a* im andern Tact eine 9 anbringen kan, weil sie präpariret im vorigen Griff zu *e* schon lieget; ihre Resolution muß aber noch gleich zu demselben *a* folgen.

Wie der andere Satz unsers Liedes zu beziffern.

§. 6. Wir gehen nun zum andern Satze. Dieser ist nun aus *c dur*, wie wir schon §. 3. angezeiget haben. Die erste Baß-Note dieses Satzes, nemlich *a*, hat wieder einen reinen Accord: erstlich, weil der Discant, welcher $\bar{\bar{c}}$ hat, solches nicht hindert; zweytens, weil ein Satz oft in der Ton-Art wieder anfängt, darin der vorige geendiget; kömmt hier also über *a* keine Ziffer zu stehen. Bey dem ersten

ersten *a* des dritten Tactes, hat der Discant $\bar{\bar{f}}$, als welches die 6 zu *a* ist; hieraus erhellet nun daß die Ton-Art changiret, oder, daß *a moll* in eine verwandte Ton-Art ausgewichen, weil es den reinen Accord nicht behält, sondern die 6 über sich haben muß; weil wir nun aber gar kein fremd ♯ oder *b* finden, und *a moll* und *c dur* unter allen Ton-Arten nur allein weder ♯ oder *b* bedürfen, so folget, daß hier *c dur* die Ton-Art ist; erinnern wir uns weiter, daß das *a*, welches im Baß stehet, die Sexte zu *c* ist, so finden wir wieder, daß *a* als die Sexte des Tones (nemlich zu *c*) die 6 über sich haben muß, daher denn hier die Melodie in *c dur* ausgewichen ist, und eben deswegen wird nun *a* nicht mehr der Grund-Ton, sondern die Sexte des Tones, *c* aber die Prime oder der Grund-Ton genannt. Es hat also *a* hier die 6 über sich. Weil nun der Discant drey- ja wol gar viermal hier sein $\bar{\bar{f}}$ behält, (denn das $\bar{\bar{e}}$ zwischen den dritten und vierten $\bar{\bar{f}}$ ist nur eine kleine Manier, die sich bey einer etliche mal repetirten Note zur Veränderung gut schicket, und sehr gebräuchlich ist,) so hätte der Baß auch sein *a* viermal behalten können, da denn immer die 6 darüber hätte stehen müssen; allein weil ein Sexten-Griff nichts anders ist, als ein reiner Accord zu dem Ton, der eine Terzie tiefer liegt, (siehe den andern Theil, pag. 86. §. 13. item pag. 91. §. 17.) so ist hier zur Variation statt *a* das *f* im Baß genommen, und hat, weil es die Quarte des Tones (nemlich von *c dur*) ist, einen reinen Accord (siehe das erste Capitel) mit der natürlich grossen Terzie (als welche in Dur-Tönen die Hauptziffer der Quarte des Tones ist). Weil die 3 und 8 solche Intervalla sind, welche zu verschiedenen Ziffern als Nebenziffern gehören, so fällt es einem Ungeübten (der nemlich die Regeln des ersten Capitels nicht gut inne hat) zuweilen ein wenig schwer, aus seiner Discant-Stimme die über der Baß-Note gehörige Ziffern zu finden (siehe §. 4.); er siehet nur so viel, daß er über seiner Baß-Note keine 7 oder 9 anbringen kan, wenn der Discant die 8 angiebt, weil zur 7 und 9 die 8 nicht oben liegen darf; hat die Discant-Note eine 3, so kan und darf er keinen Secunden-Griff anbringen. Ist es also nöthig, daß man die Ziffern des Basses auch nach gewissen Regeln lerne darüber setzen, und den Discant nur gleichsam consulire, ob er auch in Ansehung der Nebenziffern oder einer angegebenen Dissonanz etwas gewisses gegen die Regeln des ersten Capitels in sich fasse. Es ist also nöthig, daß man die beyden vorhergegangenen Capitel gut durchstudire, und die Regeln in sein Gedächtniß präge, welches gar leicht seyn wird, weil ich, wenn man den andern Theil mit dazu

Wenn die Discant-Note zum Baß eine 3 oder 8 ist, so muß ich die Ziffern aus der bezifferten Ton-Leiter des ersten Capitels nehmen.

nimmt, alles mit Gründen bewiesen habe. Weiter im Text! Das nach *f* folgende *a* im Baß hat wieder die 6 über sich, weil der Discant dieses Intervall angiebt, und *a* auch die Sexta modi ist, die die 6 über sich haben muß. Es schlägt aber im Discant zu *a* nach dem $\bar{f}$ das $\bar{e}$ nach, als welches $\bar{e}$ zu *a* eine Quinte ist; nun habe ich Cap. I. §. 32. und schon aus dem andern Theil vernommen, daß nach der 6 auch gleich eine 5 geschrieben wird, muß also diesemnach nicht über unser *a* 6 5 stehen? Antwort: Nein, es ist hier nicht nöthig: denn erstlich ist es hier nur, wie oben gesagt, eine Manier, welche durch keine Ziffer nöthig ist auszudrücken, zum andern ist die Zeitmaasse kurz; wie ich denn diese in sich kurze Note (siehe den andern Theil, pag. 399. §. 10.) selbst kürzer machen darf, als es ihre Schreibart mit sich bringet; so viel ich aber der in sich kurzen Note nehme, um so viel gebe ich dagegen der in sich langen Note; dahero denn die punctirten Noten gekommen, nemlich daß bey 2 oder 4 zusammengezogenen Achteln das erste und dritte Achtel einen Punct hinter sich hat, und aus dem zweyten und vierten Achtel ein Sechszehntheil geworden. (siehe den andern Theil, pag. 432. §. 30. im Exempel *N.* 15. ist die Zeitmaasse langsam, und in *N.* 16. ist sie geschwinde; was nun hier im Baß geschehen, das kan auch im Discant angehen). Es ist ferner diese Manier hier der Quinten wegen auch ein wenig verdächtig, und würde bey einer langsamen Zeitmaasse, wo nicht noch eine andere Manier, als etwa ein Vorschlag zu $\bar{f}$, dazwischen käme, nicht sonderlich gefällig seyn; kurz, es braucht hier über *a* nur eine 6 zu stehen, wie aus der Ziffer, die über der folgenden Note *h* stehen muß, weiter erhellen wird.

Alle Achtel des Discants werden nicht durch Ziffern angedeutet.

Woher die punctirte Noten entstanden.

Manier, darin Quinten vorkommen, ist verdächtig.

Diese vierte Note unsers Tactes ist nun *h*, als welches die Septima major des Tones, oder das Semitonium unterwärts zu *c dur* ist, welches ordentlicher Weise die 6 über sich hat; nun aber hat der Discant $\bar{f}$, als welches zu *h* eine Quinta imperfecta ist. Dis lehret uns nun, daß *h* hier den Griff $\frac{6}{5}$ haben müsse, als welcher Griff über das Semitonium unterwärts sehr oft vorkömmt, wie aus dem ersten Capitel schon bekannt. Nun kan ich zwar auch die falsche 5 unpräpariret eintreten lassen (siehe den andern Theil, pag. 150. §. 18.), allein wenn sie im vorigen Griffe präpariret ist, so ist nicht nöthig diese Präparation um einer kleinen Manier willen aufzuheben, wie geschehen wäre, wenn ich über *a* nach der 6 die 5 geschrieben hätte: denn die 6 zu *a* wird hier die falsche Quinte zu *h*. Weiter folgt nun zu Anfang des vierten Tactes $\bar{c}$, als der Grund-Ton, darin moduliret wird, welcher einen reinen

reinen Accord hat; der Discant hat von diesem reinen Accorde die Terzie $\bar{e}$. Die andere Note dieses Tactes ist *g*; der Discant aber verlängert sein $\bar{e}$ durch einen Punct um die Hälfte, dahero gilt das $\bar{e}$ noch zur ersten Hälfte des *g* im Baß. Nun aber ist *g* Quinta modi, welche Tertiam majorem mit der Quinte, oder ordentlicher Weise einen reinen Accord über sich haben muß; weil nun hier aber $\bar{e}$ als die 6 zu *g* noch liegen bleibet, und der Satz zu Ende eilet, wo eine Cadence statt hat, so sehe ich hieraus, daß zu *g* die Cadence mit $\frac{6}{4}_{3}$, und nicht mit $\frac{5}{4}_{3}$ muß gemacht werden; (siehe den andern Theil, pag. 129. §. 11.) muß also hier über *g* $\frac{6}{4}_{3}$ stehen, da denn das *g* im Sinne in zwey Achtel gedacht wird; das erste hat $\frac{6}{4}$, (wozu das $\bar{e}$ noch klingt) und das andere Achtel hat $\frac{5}{3}$, weil der Discant das Achtel $\bar{d}$ als die Quinte zu *g* angiebt. Die letzte Note unsers Satzes, das *c*, hat nun, als der Grund-Ton der Ton-Art des Satzes, wieder einen reinen Accord.

§. 7. Wer in diesem Satze über *h*, erstlich die 6, im Griff $\frac{6}{5}$, durch eine 7 aufhalten wolte, dem ist es erlaubt, und ihm steht nichts im Wege: denn die 7 zu *h* ist präpariret; (nemlich durch die 8 im Sexten-Griff zu *a*) und resolviret auch in die Sexte beym Griff $\frac{6}{5}$ unter sich. Item wenn man zu dem folgenden $\bar{c}$ erstlich die 9 nehmen will, so ist es recht gut; die 9 ist präpariret; die Resolution kan entweder gleich über $\bar{c}$ folgen, da denn über $\bar{c}$ 9 8 käme, oder man kan besser seine None ($\bar{d}$) ein Viertel seyn lassen, da denn die Resolution beym Punct erfolgte, und keine 8 hinter der 9 zu stehen käme, sondern die Quarte im Griff $\frac{6}{4}$ zu *g*, nemlich $\bar{c}$, wäre die Resolution der None. Ferner kan man nach der Resolution des Griffs $\frac{6}{4}$, nemlich nach $\frac{5}{3}$, die kleine 7 entweder gleich nach 8 nachschlagen, oder sie statt der 8 nehmen, wie aus dem andern Theil pag. 189. §. 5. bekannt ist. Dis giebt Gelegenheit über dem letzten *c* 4 3 anzubringen. Man findet überhaupt in den Bässen der Lieder wenig Nonen, Septimen und Quarten; indessen muß man sie doch wissen gehörigen Orts anzubringen: denn, schlagen wir das Hallische Gesang-Buch nach, so finden wir in diesem andern Satze keine 9, 7 oder 4 3, die aber doch, weil sie präpariret sind, und weil ihre Resolution regelmäßig (und ohne Aenderung der Melodie) geschehen kan, können gemacht werden. Wer nun dergleichen Ziffern nicht öfterer machen wolte, als er sie bey Liedern ausgedruckt findet, der würde sie gewiß in den wenig-

Gebrauch einiger Dissonanzen beym andern Satz.

Dissonanzen findet man nicht viel bey Liedern.

Man muß sie selbst dazu machen lernen.

wenigsten Liedern machen dürfen, und sie würden ihn immer fremde genug bleiben; dahero studire man das vorhergegangene Capitel fleißig, und lerne die gebundene 9, 7 und 4 wohl kennen: denn durch ihren Gebrauch erlangen die Mittelstimmen oft einen guten melodischen Gang; zudem werden einem diese Ziffern, die ihm hernach beym Fantasiren gute Dienste thun können, dadurch recht bekannt.

Die beyden ersten Sätze des Liedes, mit einer doppelten Bezifferung.

§. 8. Nun wollen wir diese beyden Sätze hersetzen, und den Baß nach obiger Anleitung beziffern, dabey man denn eine Repetition anstellen kan. Die Bezifferung, die mehr zierlich als unentbehrlich nöthig ist, nemlich wo die 9, 7 und 4 anzubringen, wollen wir unter den Noten setzen, und die nöthige über denselben:



Worin diese Bezifferung von der im Hallischen Gesang-Buch unterschieden.

Das erste *a* im andern Satz kan auch 5 6 haben, da ich denn bey der 6 gleich in *c dur* käme. Nun schlage man das Hallische Gesang-Buch nach, so wird man diese beyde Sätze mit eben solcher Bezifferung finden, nur mit dem Unterscheid, daß über *a* keine 9 8, noch 5 6 stehen, und daß die vier letzten Baß-Noten die unten bemerkte Bezifferung nicht haben. Ferner finden wir, daß im andern Satz nach $\frac{6}{4}$ über *g* keine $\frac{5}{3}$ stehet; war denn dis nicht nöthig? Antwort: es war nöthig und auch nicht nöthig; unsere Bezifferung ist recht, und die im Hallischen Gesang-Buch kan auch recht seyn; da man denn wissen muß, daß hier keine förmliche Cadence ist, weil die Worte des Liedes auch kein Punctum haben, wovon hernach; es ist also die $\frac{6}{4}$ hier ein

ein durchgehender Griff, und steht *g* nur zur Veränderung: denn $\bar{c}$ hätte im halben Tact stehen können; siehe den andern Theil, pag. 531. §. 12. vermuthlich aber ist hier ein Druckfehler, weil der folgende Satz im Discant eben dieselbe Clausel hat, und es folget doch $\frac{5}{3}$ nach $\frac{6}{4}$. (in der neuen Edition findet man nach $\frac{6}{4}$ die $\frac{5}{3}$).

§. 9. Wir müssen aber weiter gehen, und die beyden folgenden Sätze vor uns nehmen, die Ziffern über den Baß bestimmen, und die nöthigen Anmerkungen beyfügen, alles in der Absicht, den Liebhaber der Selbstinformation zu vergnügen, und ihn in seiner Sache recht gewiß zu machen. Der dritte Satz unsers Liedes ist also aus *f dur*, welches an der kleinen Quarte zu *f*, nemlich am *b* statt *h* offenbar (§. 3.). Die erste Note *c* kan beydes als eine Quinte des Tones *f dur* oder noch als die Prime von *c dur* (der Ton-Art des vorigen Satzes) angesehen werden; man sehe sie aber an, wie man wolle, so muß sie doch einen reinen Accord haben. Sieht man sie an als die quinta modi von *f dur*, so gehöret die grosse Terzie oder ein reiner Accord dazu; sieht man sie als den Grund-Ton von *c dur* an, so gehöret gleichfalls ein reiner Accord dazu; daher darf nun über *c* keine Ziffer gesetzet werden. Die zweyte Note *e* kan wieder angesehen werden, als eine Terzie in *c dur*, oder am besten als die Septima major der Ton-Art *f dur*; in beyden Fällen gehöret, wie bekannt die 6 darüber, so wie denn der Discant auch die 6 zu *c*, nemlich $\bar{\bar{c}}$ angiebt. Nun folget im Baß wieder *c*, als wozu im Discant $\bar{b}$ angeschlagen wird; dieses $\bar{b}$ könte nun zwar in *c dur* ein Ton aus der Scala enharmonica (siehe den andern Theil, p. 328.) von *c dur* seyn; wie es denn heut zu Tage sehr oft vorfällt, daß man in Dur-Tönen beym Heruntergehen statt der natürlichen grossen Septime die kleine nimmt) allein, alsdenn würde doch gar bald wieder ein *h* (als das Semitonium unterwärts von *c dur*) vorkommen müssen; weil nun aber das *b* auch noch über *d* bleibet, und der Satz in *f dur* schliesset, so siehet man offenbar, daß der Satz durch das $\bar{b}$ in *f dur* gegangen. Es ist also unser *c* (die dritte Note des Satzes) quinta modi von *f dur*, welche die grosse Terzie über sich haben muß. Diese grosse Terzie ist nun natürlich, (nemlich *e*) dahero darf sie nicht gezeichnet werden; weil aber der Discant die kleine Septime, nemlich $\bar{b}$ angiebt, so muß solche wie bekannt also $\frac{6}{7}$ gezeichnet werden, als wozu die Nebenziffern 5 und 3 gehören, welche nicht dürfen ausgeschrieben werden. Es trit hier aber die kleine 7 zu *c* ohne Präparation ein, welches erlaubt, und sehr gewöhnlich ist, (zweyter

Wie der dritte Satz unsers Liedes zu beziffern.

Die kleine Septime in Dur-Tönen ist chorda elegantior beym Heruntergehen.

Durch die kleine 7 über der Prime kan

man bequem in quartam modi weichen.

ter Theil, pag. 203. §. 15.) und kan man auf diese Weise ohne allen Zwang in quartam modi ausweichen, als wovon im folgenden Capitel, da wir von der Ausweichung in eine andere Ton-Art handeln werden, ein mehreres vorkommen wird.

Resolution der kleinen 7 betreffend.

Das Achtel $\bar{a}$, welches gleich hinter $\bar{b}$ im Discant stehet, ist zwar zu *c* die 6, und möchte einer denken, die 7 resolvirte sich hier gleich in der Sexte; aber nein, es ist nur eine Manier, die durch keine Ziffer darf angedeutet werden: denn es folget doch gleich wieder $\bar{b}$, ob schon mit verändertem Basse, ist also hier noch an keiner Resolution zu gedenken; der Baß hält selbige auf, und geschicht die wahre Resolution erst bey dem folgenden *f* im Baß, da der Discant $\bar{a}$ hat, als welches auf *b* (auf einer kleinen Septime zu *c*) folgen muß. Die vierte Note unsers Satzes *d* ist Sexta modi, welche die kleine Sexte über sich haben muß, welche $\bar{b}$ ist, und im Discant auch angegeben wird. Die dazu gehörigen Stimmen werden nicht hingeschrieben, sondern man schreibt nur bloß also 6♭ über *d*. Was nun zu *c* die kleine Septime war, ist zu *d* die kleine Sexte geworden. Die fünfte Note unsers Satzes ist *e*, als das Semitonium unterwärts von *f dur*, und hat, wie bekannt, die 6 über sich, wie solches die Note im Discant $\bar{\bar{c}}$ auch zeiget. Wer hier die durchgehende Note zwischen $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{a}$ machen will, der muß nothwendig $\bar{b}$ und nicht $\bar{h}$ nehmen: denn *f dur* hat *b* und nicht *h* in seiner Ton-Leiter. Ja wenn man hier im Discant statt $\bar{\bar{c}}$ das $\bar{b}$ behielte, und nach $\bar{\bar{c}}$, als einen Ueberschlag, hinschleifte, so wäre die bis hiezu noch unaufgelöste kleine Septime zu *c* noch da, und geschehe alsdenn bey *f* im $\bar{a}$ die Resolution, und in dieser Absicht ist $\bar{b}$ auch wesentlicher nothwendig als $\bar{\bar{c}}$; der Nachschlag des $\bar{b}$ nach $\bar{\bar{c}}$ machet es wieder gut. Weiter, die erste Note des folgenden Tactes, das *f*, ist der Grund-Ton, und hat einen reinen Accord, dabey denn erstlich die Resolution der kleinen Septime von *c* geschicht. Das hier nach *f* folgende *c*, als quinta modi solte nun eine grosse Terzie haben, allein weil das $\bar{\bar{e}}$ im Discant durch den Punct um die Hälfte verlängert worden, als welches $\bar{a}$ die 6 zu *c* ist, so muß hier unser *c* wieder durch die Cadence von $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ im Sinne in zwey Achtel getheilet werden, eben wie wir §. 6. der-

dergleichen bey Bezifferung der Quinta modi von *c dur* gesehen haben; es hat hier also, weil der Discant die Sexte zur quinta modi angiebt, wieder die Cadence mit $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ statt. Darauf eilet nun der Satz zu seiner Final-Note *f*, die einen reinen Accord hat.

Gebrauch einiger Dissonanzen beym dritten Satz.

§. 10. Nun wollen wir sehen, ob die Folge der Baß-Noten uns auch verstattet, eine 9, 4, 7, oder einige Bindungen und Veränderungen in den Mittelstimmen anzubringen. Weil gleich im Anfang der Griff zu *c* dreymal stehen bleibet, nur daß zum drittenmale statt der 8 die kleine 7 muß genommen werden, so kan zur Abwechselung zu dem ersten *c* im Satz nach $\frac{5}{3}$ (als einen reinen Accord) der Griff $\frac{6}{4}$ folgen, dadurch denn Alt und Tenor zwey Achtel bekommen, welcher Griff $\frac{6}{4}$ sich denn beym Sexten-Griff zu *c* resolviret. Weiter könte zu *d* im Sexten-Griff die 8 durch eine 9 erst aufgehalten werden; es müßte aber die 8 gleich nachschlagen; im Sexten-Griff zu *e* würde die 6 verdoppelt; bey *f* käme wieder eine 9, (die im Sexten-Griff zu *e* präpariret ist am $\bar{g}$) und resolvirte sich entweder gleich in die 8 zu *f* (da denn über *f* 9 8 stehen müßte), oder die 9 dauerte ein Viertel, also, daß ihre Resolution erst beym Griff $\frac{6}{4}$ zu *c* ins $\bar{f}$ geschähe, da denn zu *c* statt $\frac{5}{3}$ mit der 8 gleich die kleine Septime folgen könte, und beym Final *f* würde alsdenn endlich die 3 durch eine 4 (die durch die 7 zur Quinte präpariret wäre) aufgehalten. Wir wollen diesen Satz mit seinen gebundenen Dissonanzen hier gleich hersetzen, und die Griffe ausschreiben, damit einer daraus sehen möge, wie sonderlich die None durch Bindung einer vorhergegangenen Terzie entstehet.



Es

Anmerkung. Es ist zwar bey Bezifferung eines Basses einem Anfänger nicht erlaubt, den Baß nach Belieben zu ändern, deswegen habe ich ihn bey *N.* a) auch nicht geändert; weil aber bey dieser Art der Bezifferung die andere Note des Satzes *e* auch *c* hätte bleiben mögen, so habe ich bey *N.* b) das *c* behalten, und hie und da noch einige Bindungen angebracht, welche sich ein Liebhaber zu merken hat, und aus den Noten und Ziffern leicht einzusehen sind, deswegen ich mich bey Erklärung derselben nicht aufhalten will.

Wie der vierte Satz unsers Liedes zu beziffern. §. 11. Es folget der vierte Satz unsers Liedes, der wieder in *f dur* anfänget; daher hat denn das erste *f* wieder einen reinen Accord. Das folgende *c*, als quinta modi, hat beydesmal die grosse Terzie; über diese drey erste Noten unsers Satzes kommen also keine Ziffern zu stehen. Aber das *f*, welches im halben Tact stehet, hat im Discant $\bar{e}$, und $\bar{\bar{d}}$ *cis* gehen nach. Dieses $\bar{\bar{cis}}$ zeiget nun an, daß man in *d moll* ausgewichen, deswegen müßte nun *f*, als die Tertia modi (*d moll*) die 6 über sich haben; weil aber im Discant das $\bar{e}$ noch einmal zu *f* angeschlagen wird, so wird diese 6 dadurch aufgehalten, dahero muß nun über *f*, 76 stehen. Ob nun dis $\bar{e}$ gleich eine grosse Septime zu *f* ist, als wozu ordentlich (wie aus dem andern Theil bekannt ist) $\frac{4}{2}$ gehöret, so muß die grosse Septime sich doch hier als eine kleine behandeln lassen, und unter sich resolviren, da sonst die grosse Septime über sich resolviret. Wir haben auch schon gehöret, wie man zur 7, wenn die 6 gleich darauf folget, keine Quinte nimmt, sondern nur bloß die 3: denn wer hier die Quinte dazu nehmen wolte, der müßte schon $\bar{\bar{cis}}$, als eine quintam superfluam zu *f*, und nicht *c* nehmen, weil sich das *cis* gleich nach $\bar{d}$ hören lässet; es schickt sich also die 5 hier gar nicht. Besser schickt sich aber hier die 8 zur dritten Stimme in der rechten Hand: da denn die 3 und 8 auch bey Nachschlagung von $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{cis}}$ liegen bleiben kan, alsdenn wir bey Eintretung des $\bar{\bar{cis}}$, als wozu *f* $\bar{a}$ noch liegen bleibet, den Griff mit der übermäßigen Quinte hören, ob zwar als im Durchgang; die eigentliche Resolution dieser 7 zu *f* geschicht erst bey dem *f* im andern Tact unsers Satzes, als welches, als Tertia modi, eine 6 über sich hat; zu dieser 6 kan die 8 bleiben. Das folgende *g* hat wieder eine 6 über sich, weil der Discant $\bar{e}$ hat. Sonsten ist *g* hier die quarta modi; nun hat die quarta modi minoris Tertiam minorem über sich, als welches die Hauptziffer der quarta modi ist, weil in den Moll-Tönen die kleine Sexte herrschet; eben diese

diese kleine Terzie der quartae modi aber macht besagte kleine Sexte aus. Sonsten kan man zu dieser kleinen Terzie der Quarte des Tones allerley Ziffern, wo die Terzie zu gehöret, nehmen, als eine 5, 6, 7, oder 8. Dieses alles aber ist von der heraufgehenden oder im Sprunge stehenden Quarta modi minoris zu verstehen: denn sonsten haben wir auch schon gehöret, daß die Quarta modi im Heruntergehen einen Secunden-Griff mit der grossen 4 habe, oder alles was zur quinta modi gepasset. Wer hier die 6 nicht verdoppelte, sondern die 8 dazu nehmen wolte, der hätte Gelegenheit verbotene Octaven zu machen, weil hier motus rectus ist. Nun kommt *a*, als die Quinte des Tones, womit die Cadence zu machen; der Discant giebt zum ersten *a* das $\bar{\bar{d}}$, also eine Quarte zu *a*, und zum grossen *A* das $\bar{\bar{cis}}$, als eine grosse Terzie zu *A*, an. Wenn die Quarte, wie hier, bey einer Cadence oben lieget, so kan ich meine Cadence willkührlich entweder mit $\frac{5}{4}$ oder mit $\frac{6}{4\sharp}$ machen; hier ist eines so gut als das andere. Wir wollen über das erste *a* $\frac{6}{4}$, und über groß *A* $\frac{5}{3\sharp}$ setzen: denn weil hier die grosse Terzie, welche die Quinte des Tones über sich hat, zufällig oder accidental ist, so muß sie hier ausgeschrieben werden, wenn auch gleich die vorhergegangene 4 solches schon nicht foderte. Hierauf folget nun die Final-Note des Satzes, nemlich *d*, welches einen reinen Accord hat.

Gebrauch einiger Dissonanzen beym vierten Satz. §. 12. Nun wollen wir sehen, ob wir in diesem vierten Satze auch Dissonanzen anbringen können. Viele Gelegenheit giebt es dazu nicht. Wir haben hier zweymal eine stehende Note, nemlich *c* und *f* (denn ob hier gleich das *c* zum andernmal eine Octave höher genommen worden, so wird es doch noch als eine stehende Note angesehen). Eine stehende Note erlaubet unpräparirte Dissonanzen. Wir können hier also bey dem andern $\bar{c}$ füglich herunter aus der 8 in die kleine 7 fallen. Bey der letzten Hälfte des *f* ließ sich der Griff $\frac{4}{2\flat}$ und die Falsa $\frac{5}{4\flat}$ anbringen. Bey $\frac{6}{4}$ über *a* kan erst eine 9 kommen, und bey der Schluß-Note kan statt 43 der ganze vorige Griff als ein Vorschlag repetiret werden. Wir setzen diese beyden Sätze her:

Der dritte und vierte Satz unsers Liedes mit verschiedener Bezifferung.



Anmerkung. Bey *N.* b) habe die Griffe des vierten Satzes ausgesetzet; wir merken noch dabey an, daß, gleichwie es erlaubt ist bey der Final-Note eines Satzes 4 3 zu machen, eben so kan man auch zierlich den ganzen Septimen-Griff zur Quinte des Tones über und zu der Final- oder Schluß-Note repetiren, der denn eben nicht nöthig ist durch $\frac{7}{4}$ über der Schluß-Note, wie ich hier nur zu einer Anzeige gethan habe, zu bemerken.

Wie der fünfte Satz unsers Liedes zu beziffern.

§. 13. Wir schreiten zum fünften Satz, welcher wieder in *d moll* anfängt, aber doch bald in *c dur* kömmt. Die Bezifferung ist leicht; die beyden ersten Noten *d d* haben einen reinen Accord; der Discant giebt die Terzie an; hierauf folget nun $\bar{c}$, wozu im Discant das $\bar{\bar{f}}$ noch stehen bleibet; dieses *f* ist nun eine Quarte zu *c*, und zwar eine stehen-blei-

bleibende; daraus ist nun zu schliessen, daß zu diesem $\bar{c}$ der Griff $\frac{4}{2}$ als im Durchgange stehen muß; wie denn dis $\bar{c}$ auch nicht anders als eine durchgehende Note anzusehen ist; wird aber zu einer durchgehenden Note ein Griff geschlagen, (welches zu erkennen, wenn der Discant, wie hier, die vorige Note repetiret) so ist es gemeiniglich im Heruntergehen, wenn die 4 zu dieser Note im Discant ist, der ganze vorhergegangene Griff, daraus denn $\frac{4}{2}$ entstehet, wovon im andern Theil weitläuftig gehandelt worden, nemlich pag. 245. §. 7-10; und pag. 248. ist unser Satz mit unter den Exempeln. Die vierte Note unsers Satzes heisset *h*, und dazu schlägt im Discant wieder das $\bar{\bar{f}}$ an, als welches die falsche Quinte zu *h* ist; es ist aber *h* das Semitonium unterwärts von *c dur*, als worin dieser Satz bey *h* eintrit, und muß also die 6 über sich haben. Weil nun aber der Discant die falsche Quinte angiebt, so kömmt die Ziffer $\frac{5}{3}$ über *h*. Nun ist aus dem andern Theile, Cap. XII. pag. 149. seqq. bekannt, wie die kleine Quinte eine Dissonanz ist, die unter sich resolviren muß; wie denn hier auch nach $\bar{\bar{f}}$ das $\bar{\bar{e}}$ folget; allein, der Baß gehet hier nicht einen Ton in die Höhe, (wie sonst gewöhnlich, und l. c. gesaget worden) er gehet auch eben so wenig einen halben Ton herunter, wie wir auch davon im andern Theil, pag. 480. §. 31. Exempel gegeben haben, sondern fällt ins *g* (als in die Sexte des Sext-Quinten-Griffes zu *h*). Wie reimet sich dieses? Antwort: Von rechtswegen hätte hier das $\bar{\bar{f}}$ auch noch zu *g* stehen bleiben sollen: denn die rechte Stelle, wo die kleine 5 zu *h* sich resolviret, ist eigentlich bey $\bar{c}$, da der Discant erst in den letzten Noten des Tactes das $\bar{\bar{f}}$ ins $\bar{\bar{e}}$ führen müßte, und wäre alsdenn der Septimen-Griff über *g* gekommen; dadurch aber wäre die Melodie sehr verschlimmert worden. Indessen ist nun diese Stelle im Buche nicht unrecht, sondern kan so, wie folget, ausgeleget und erkläret werden:

Wenn zu einer sonst durchgehenden Note ein Griff kömmt.

Einwurf, wegen der Resolution der kleinen Quinte.

Beantwortung desselben.





Bey *N.* a) habe ich zu *g* die 7 oben gelassen, daraus denn der Sext-Septimen-Griff entstanden, welcher selten vorkommt. Bey *N.* b) habe gezeiget, wie hier die kleine 7 zu *g* nachgeschlagen werden kan (und auch oft nachgeschlagen wird); daraus denn offenbar, daß die Resolution der kleinen 5 zu *h*, die hier bey *g* in eine kleine 7 verwandelt worden, erst bey der Baß-Note $\bar{c}$ resolviret wird. *N.* c) zeiget, wie der Septimen-Griff zu *g* erst kan gebunden seyn, und wie hernach $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ gleichsam zierlich nachzuschlagen sind. *N.* d) weiset, wie *f* zu *g* kan liegen bleiben, und auch zuletzt wieder repetiret werden. Wer nun unsern Satz so wie *N.* b) c) und d) spielete, der spielete ihn gut; *N.* a) aber galte nicht: denn dadurch änderte ich die Melodie, welches nicht erlaubt ist. Das wäre nun, was ein Liebhaber aus dieser Stelle zu lernen hätte, und wie er den anscheinenden Widerspruch heben könte; indessen beziffere man sein *g* nur mit $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$. Sonsten ist hier auch noch zu bemerken, daß hier $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ keine eigentliche Cadence, sondern nur einen **Einschnitt** machet. Im vorigen vierten Satz hatten wir nur eine förmliche Cadence in *d moll*, und im letzten Satz werden wir sie auch in *a moll* haben. In allen andern Sätzen ist nur ein Einschnitt. Die Worte des Liedes erfordern auch keine förmliche Cadence eher als im vierten Satz, wo sich in allen Versen entweder ein Punctum oder ein Frage-Zeichen befindet. Allein wir gehen weiter in unserer Bezifferung. Das letzte *c*, welches den Satz endiget, hat, als der Grund-Ton, einen reinen Accord.

Einschnitt ist von einer förmlichen Cadence unterschieden.

Gebrauch einiger Dissonanzen beym fünften Satz.

§. 14. Wie stehts nun mit den Dissonanzen unsers Satzes? lässet sich auch noch etwas anbringen? Nichts sonderliches. Doch kan man zu *h* die 6 in $\frac{6}{5}$ erst durch eine 7 (als welche im vorigen Griffe gelegen) aufhalten, da die Bezifferung denn also $\frac{7}{6}$ stünde, und zum letzten *c* kan man die grosse 7 mit 4 2 vor den reinen Accord hergehen lassen. Siehe §. 12. am Ende des vierten Satzes.

§. 15.

§. 15. Nun folget der sechste Satz, der nur aus vier Noten bestehet. Er fängt in *c dur* an, und schliesset in *a moll*, ohne Cadence in der Quinte von *a moll*, als welches an dem $\bar{h}$ im Discant zu erkennen; solte der Satz in *c dur* bleiben, so wäre *e* die Terzie des Tones, und müßte die 6 über sich haben; nun aber widerspricht der Discant diesem durch sein *h*, als welches die Quinte zu *e* ist, darum wird hier *e* als die quinta modi angesehen, und hat die grosse Terzie. Dieser Satz hat also weiter keine Ziffern nöthig als das × über *e*: denn es sind lauter reine Accorde darin enthalten.

Wie der sechste Satz zu beziffern.

§. 16. Indessen können doch folgende Dissonanzen statt haben: Bey *g* kan vor der 3 erst die 4 halten, und bey Resolvirung derselben in die Terzie kan statt der 8 gleich die 7 kommen; bey *a* kan die 9 vor der Octave hergehen, eben wie die grosse Terzie zu *e* wieder durch eine 4 kan aufgehalten werden. Ob wir gleich noch nicht von den falsis gehandelt haben, ausser was im andern Theil, pag. 478. §. 29. und 30. davon ist gesaget worden, so kan ich doch nicht unterlassen, den angehenden Organisten eine zu recommendiren, davon er bey Liedern oft Gebrauch machen kan. Wenn hier ein **Einschnitt** gemacht wird, das ist, wenn der Schluß eines Satzes in der quinta modi ist, als in unserm Satze, da man nemlich vom Haupt-Ton in die Quinte gehet, und schliesset, als hier von *a* (in *a moll*) nach *e*, so lässet sich in Moll-Tönen eine falsa anbringen über den Haupt-Ton, und zwar wenn die Terzie oben lieget; es geselle sich nemlich zu der vorhergelegenen kleinen Terzie die quarta major accidentalis, als wozu die grosse Sexte gemeiniglich gehöret. Wir wollen es in Noten zeigen:

Gebrauch einiger Dissonanzen beym sechsten Satz.

Vom Griff $\frac{4}{b}$



Man kan auch, ehe man den Griff zur Quinte des Tones anschlägt, den vorigen Griff dazu erstlich liegen lassen, oder nur die
Anmerkung. 6 und 4, daraus denn der Griff $\frac{7}{4}$ entstehet. Man hat aber nicht nöthig ihn immer über die Noten auszuschreiben: denn es gehöret zum manierlichen Spielen eines Liedes; gleichwie die 7, 9 und 4 auch nicht immer auszusetzen sind; genug wenn man dergleichen Bindungen beym Spielen nur am rechten Ort ex tempore weiß anzubringen.

Wie der letzte Satz zu beziffern. §. 17. Wir kommen endlich zum letzten Satze unsers Liedes. Er fängt in *c dur* an, und kömmt bald, nemlich bey *d*, in *a moll*. Die erste Note *c* hat einen reinen Accord, weil der Satz in *c dur* anfängt; das folgende *g* ist quinta modi, und hat die grosse Terzie (welche, weil sie natürlich ist, nicht darf gezeichnet werden). Das darnach folgende *d* kan schon zu *a moll* gerechnet werden; (rechnete man es zu *c dur*, so wäre es secunda modi, darüber ein Anfänger leicht die 6 setzen möchte, weil die secunda modi die 6 über sich hat; alsdenn aber bekämen wir zwey Quinten-Griffe in der rechten Hand, als bey *g* war $\frac{d}{g}$, und der Sexten-Griff zu *d* wäre $\frac{f}{b}$, nemlich $\frac{d}{g}$ und $\frac{f}{b}$. Dem ohngeachtet aber kan man es eben so gut zu *c dur* als zu *a moll* rechnen, weil die secunda modi, wenn sie, wie hier, im Sprunge stehet, eben so gut einen reinen Griff als einen Sexten-Griff haben kan) und ist alsdann quarta modi, die tertiam minorem über sich hat, wie hier denn auch der Discant $\bar{f}$ dazu angiebt; der reine Accord schicket sich also hier am besten, dahero darf nun über *d* wieder keine Ziffer stehen. Hierauf folget nun *e*, als quinta modi, welche tertiam majorem hat; weil diese nun nicht natürlich ist, so muß sie durch ein × über *e* angedeutet werden. Hiernach gehet der Baß nun durch die grosse Sexte und Septime in die Octave, oder in den Haupt-Ton; beyde, nemlich *fis* und *gis*, haben eine 6 über sich, wie schon aus dem vorigen bekannt, und der Discant solches auch lehret. Das *a* im folgenden Tact hat, weil es der Ton der Ton-Art ist, einen reinen Accord; das *d*, als quarta modi, hat die kleine Terzie mit 5 und 8, als welches hier, weil der Discant die 8 angiebt, (in der neuen Edition hat der Discant nach $\bar{d}$ kein $\bar{f}$, sondern $\bar{b}$, dahero denn auch eine 6 im Baß über *d* stehet) besser ist, als ein Sexten-

Sexten- oder Sext-Quinten-Griff; zudem steht die Quarte des Tones hier auch im Sprunge, wo sie gerne einen reinen Accord hat. Hierauf folget nun endlich die förmliche Cadence, da der Baß quintam modi hören lässet, welche zwar die grosse Terzie über sich haben muß, die aber bey einer Cadence erst durch die 4 aufgehalten wird; zu dieser kömmt nun, wie bekannt, entweder 5, 8, oder 6, 8; weil hier nun in der Melodie die 6 zu *c* nemlich $\bar{c}$ stehet, so hat das erste *e* $\frac{6}{4}$, und groß *E* hat $\frac{5}{\times}$ über sich, und hiemit gehet die Melodie und der ganze Gesang in die Schluß-Note *a*, die einen reinen Accord über sich hat.

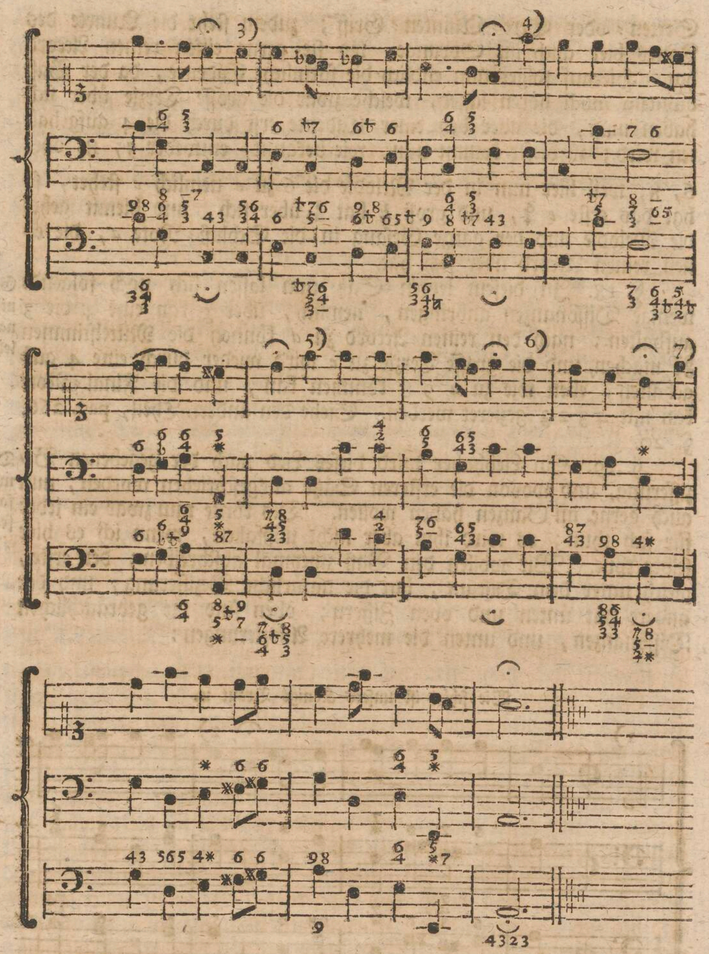
Gebrauch einiger Dissonanzen beym letzten Satz. §. 18. In diesem letzten Satz nun lassen sich noch folgende wenige Dissonanzen anbringen, nemlich, über *g* kan eine 4 die 3 aufhalten; nach den reinen Accord zu *d* können die Mittelstimmen $\frac{8}{6}\frac{7}{5}$ machen, und die grosse Terzie zu *e* wird wieder durch eine 4 aufgehalten, eben wie zu *a* 9 8 kommen kan, und die Final-Note kan mit 4 3 2 $\frac{3}{\times}$ gezieret werden. Siehe den andern Theil, pag. 266. §. 20.

Das Lied §. 3. mit einer dreyfachen Beziffrung. §. 19. Ein Liebhaber wird dieses Lied nach der gegebenen Beziffrung, und wovon die ersteren Sätze ausgeschrieben worden, nun auch gerne im Ganzen haben wollen. Dis könte nun zwar ein jeder für sich thun; es wird ihm aber nicht mißfallen, wenn ich es hier selber thue. Wir wollen den Baß zweymal abschreiben; der erste, gleich unter dem Discant, hat die natürliche Beziffrung, und der andere hat unten und oben Ziffern; oben sind die gebräuchlichen Dissonanzen, und unten die mehrere Auszierungen:

Wie schön ist unsers Königs Braut ꝛc.



Hier



Anmerkung. Hier sehen wir nun eine dreyfache Bezifferung über einerley Baß, nicht, als wenn eine jede Note immer eine besondere Bezifferung empfangen

gen hätte; nein, das kan nicht gut angehen; hätte ich der Melodie hie und da einen Vorschlag oder eine Rückung geben wollen, (wie ich am Ende des vierten Satzes der Schluß-Note zur Probe einen Vorschlag gegeben) so hätten der Ziffern noch mehr seyn können. Ich habe hie und da eine fallam angebracht, und den Griff mit der grossen Quarte und kleinen Terzie öfterer gesetzet, als in der Anweisung davon Meldung geschehen. Hat nun jemand aus dem andern Theil meines Clavier-Spielers so viel gelernet, daß er dis Lied nach seinen beyden letzten Bezifferungen choralmäßig spielen kan, so hat er sich gewiß treulich selbst informiret, und schon wichtige Progressen gemacht. Wer die Anweisung dieses Capitels, wie ein jeder Satz zu beziffern, recht durchstudiret, wohl verstanden, und einen jeden Satz geübet hat, der wird schon gut damit fertig werden können; vor allen aber ist acht zu haben, daß die Melodie des Liedes nicht undeutlich gemacht werde, welches geschehen könte, wenn die Bindungen in den Mittelstimmen und die Viertel im Discant nicht gut beobachtet würden. Ein Liebhaber wird sehr wohl thun, wenn er dieses ganze Lied nach seinen beyden letzten Bezifferungen in Noten aussetzet, so wie wir §. 10. den dritten, und §. 12. den vierten Satz ausgesetzet haben.

§. 20. Es ist aber dieses Lied nicht darum so stark beziffert, daß ein Anfänger daraus lernen solte, seinen Baß immer mit so vielen Ziffern auszuschmücken; es möchte vielleicht allen nicht gleich gut abgehen; sondern ich habe hier in diesem Exempel vieles zur Repetition des vorigen gethan, und dadurch zugleich anzeigen wollen, wie die Mittelstimmen auszuschmücken. Inzwischen bemühe man sich nur erst um die gewöhnliche natürliche Bezifferung, damit man die wohl inne habe, hernach lerne man einige Töne des vorigen Griffes zum folgenden Griffe binden, so oft eine 9, 4 oder 7 daraus entstehen kan; man gehe aber nicht gar zu verschwenderisch damit um, und gebe fleißig auf die Resolution der Dissonanzen acht, damit die ihre Richtigkeit habe.

Man hat sich anfangs mehr um die natürliche als gekünstelte Bezifferung zu bekümmern.

§. 21. Ich finde nicht nöthig, mehrere Lieder zu Exempeln her zu setzen, um einen Lieder-Baß beziffern zu lernen; die Sache hat wenig Schwürigkeit, wenn man das vorhergegangene nur gut inne hat; ja man kan sich auch auf zweyerley Weise darin leicht selber üben; erstlich, wenn man einen schon bezifferten Baß genau untersuchet, und bey sich Nachfrage hält, warum diese oder jene Ziffer da stehet, und den Grund von allen Ziffern nach unserer gegebenen Anleitung suchet zu finden, als welches bey ordinair bezifferten Bässen etwas leichtes ist. Zum andern, wenn man, so wie wir zu Anfang des

Vorschlag, wie man sich in der Bezifferung eines Lieder-Basses weiter üben könne.

Capitels gethan, die Melodie mit dem Baß ohne Ziffern abschreibet, und alsdenn die gemachte Bezifferung nach der gegebenen Anleitung selbst verrichtet, nachhero den gedruckten bezifferten Baß dagegen hält, und seine Bezifferung damit vergleichet, so wird man bald sehen, ob man etwa eine Ziffer vergessen. Findet man aber, daß man eine Ziffer hat, die nicht im Original stehet, so muß man genau untersuchen, ob diese Ziffer auch stehen bleiben kan oder nicht: denn die 9 7 4 kan in den Mittelstimmen oft angebracht werden, wo sie im Original ausgelassen; man findet dergleichen Ziffern nur mehrentheils da, wenn die Melodie oder der Discant selbst solche fodern. Trifft man aber im Original eine Ziffer an, da, wo man in seiner Bezifferung keine hat, so ist zu untersuchen, ob man auch etwa eine nothwendige Ziffer vergessen, oder ob die im Original stehende Ziffer nur zur Zierde da stehet.

Man muß seinen Lieder-Baß ex tempore ohne Ziffern nach den General-Baß spielen lernen.

§. 22. Ein Anfänger aber, sage ich noch einmal, gebe sich vorerst bey seiner Bezifferung nicht viel mit Einmischung der Dissonanzen, vielweniger der fallarum ab, sondern bleibe, wenn er einen Baß beziffern will, bey der natürlichen Bezifferung, damit ihm diese so bekannt und geläufig werde, daß er endlich seinen Baß zu einer Melodie auch ohne Ziffern gleich ex tempore, wie man sagt, gehörig nach den General-Baß wegspielen kan. Ich will aus dem Hallischen Gesang-Buch in groß Octav einige Nummern der Lieder hersetzen, darin die Bezifferung ganz leicht ist, und worin wenig oder nichts befindlich, was nicht schon aus unserer bezifferten Ton-Leiter Cap. I. bekannt ist, daran man sich vorerst üben kan, entweder, daß man die Bezifferung nur, wie §. 21. angezeiget, untersuchet nach den gegebenen Regeln des ersten Capitels, oder daß man den Baß mit der Melodie unbeziffert abschreibt, oder, noch besser, abschreiben läßt, und die Bezifferung selbst vornimmt. Es mögen folgende seyn; die Ton-Art habe dabey gesetzet, damit einer sich nach Belieben selbst eine aussuchen möge: *N.* 5. (*f dur*,) 6. (*f dur*,) 17. (*d dur*,) 32. (*d dur*,) 43. (*d dur*, hier hat die Quinte des Tones *a* im andern Satz $\frac{6}{4}$, weil die Sexte in der Melodie stehet, da sich denn hier die 4 besser als die 3 zur Sexte schicket, weil sie im vorigen Griff gelegen, und im folgenden auch liegen bleibet). In der Edition von 1771. ist hier der Baß geändert. Diese sehr verbesserte Edition mit Breitkopfischen Noten hatte bey Verfertigung dieses Capitels noch nicht in Händen, dahero hier noch die Edition mit den kleinen Noten gilt. *N.* 63. (*d dur*,) 67. (*f dur*,) 120. (*a moll*,) 134. (*b dur*,) 162. (*g moll*,) 315. (*a moll*,) 360. (*c dur*,) 361. (*a moll*,) 410. (*g moll*,) 423. (*f dur*,) 465. (*e moll*,) 466. (*a moll*,)

Anzeige einiger Melodien des Hallischen Gesang-Buchs, welche leicht zu beziffern.

475.

475. (*c moll*,) 494. (*g dur*,) 544. (*b dur*,) 553. (*g dur*,) 587. (*e moll*,) 634. (*h moll*,) 645. (*h moll*,) 664. (*g dur*,) 670. (*e moll*,) 688. (*a dur*.)
Hieran hat einer zur Uebung schon vorerst genug.

Alle durchgehende Noten des Discants werden durch keine Ziffern angezeiget über den Baß.

§. 23. Wir dürfen aber dieses Capitel hiemit noch nicht schliessen, weil die verschiedenen Fälle, worauf im Beziffern zu sehen, in einem einzigen Liede niemals zugleich vorkommen, dahero ein Bezifferer noch auf folgendes acht zu geben hat. Es ist weder nöthig noch üblich, alle durchgehende Achtel, die sich im Discant befinden, durch Ziffern über den Baß auszudrücken. Durch durchgehende Noten im Discant verstehet man hier vornemlich, wenn zwey Achtel zu einer Sylbe des Gesanges gesungen werden müssen, und deswegen oft mit einem Bogen bezeichnet sind; da gehet denn das letzte Achtel durch, das ist, die Mittelstimmen bleiben die vorigen, und dieses zweyte Achtel schlägt nach, und wird durch keine Ziffern über den Baß angedeutet; wie aus folgenden Exempeln zu sehen:

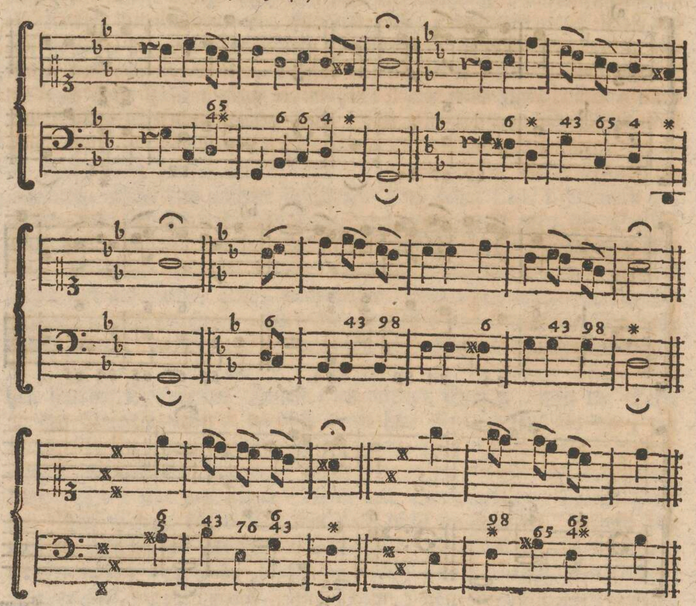


Welche nicht angezeiget werden dürfen.

Hier sind die über den Baß stehende Ziffern schon genug, und die unter den Baß gesetzte Ziffern, (wo bey a) alle Ueberschläge und bey b) beydes, Ueberschläge und Nachschläge des Discants durch Ziffern ausgedruckt sind) sind unnöthig, und bleiben weg. Kurz, wenn das zweyte Achtel des Discants gegen das Baß-Viertel eine Dissonanz ausmachet, so wird solches nicht angedeutet; dahero findet man folgende einzele Ziffern nicht über den Baß 32, 34, 34, 67, 89, 54. Ja folgende Ziffern sind in diesem Fall auch nicht immer nöthig auszuschreiben 8♭7, 65, 56, ♭78, 68, 5♭7, theils weil die Mittelstimmen dieselben bleiben, theils weil es nur eine kleine Stimmen-Verwechselung ist.

Welche durchgehende Noten aber durch Ziffern müssen angedeutet werden.

§. 24. Ist aber die erste von diesen beyden zusammengezogenen Noten gegen den Baß eine Dissonanz, als etwa eine 4, 7 oder 9 u. d. g. so geschicht eine ordentliche Bezifferung, weil in dieser letzten Note die Resolution der Dissonanz gemeiniglich stecket; eben dieses geschicht auch alsdenn, wenn die 6 im Discant stehet, und die 4 zur Nebenziffer hat; wie aus folgenden Sätzen zu sehen:



§. 25.



§. 25. Wenn diese in sich kurze durchgehende Note des Discants auch motu recto zugleich einen Baß hat, so ist es gleichfalls eine durchgehende Note des Basses, und hat deswegen auch keine Bezifferung nöthig, vornemlich bey gradatim gehenden Noten: denn weil alsdenn der Discant gemeiniglich mit dem Baß Terzienweise gehet, so macht der kleine Finger (oder ein anderer hiezu geschickte Finger) solche Melodie zu der Baß-Note mit, und die unterste Stimme der rechten Hand, der Tenor des vorigen Griffes bleibt liegen, da denn oft ein Sexten-Griff ohne Octave über der Terzie oder Septime des Tones, oder eine durchgehende 7 über der Secunde oder Sexte des Tones, wozu bisweilen die 4 liegen bleiben kan, herauskommt, wie N. a) zeiget. Wird aber zu einem jeden gradatim gehenden Achtel eine aparte Sylbe des Liedes gesungen, so ist zwar noch keine Bezifferung deswegen nöthig: allein im Hallischen Gesang-Buch ist es gemeiniglich so gehalten, daß in diesem Fall alsdenn eine Ziffer drüber stehet, wie N. b) zeiget.

Wenn zu dergleichen durchgehenden Noten des Discants auch eine Baß-Note stehet, so wird selbiges Baß-Achtel bald nicht beziffert, bald beziffert, motu recto.



Mehrere Exempel finden wir im Hallischen Gesang-Buch.

Wie auch motu contrario.

§. 26. Wir finden auch motu contrario durchgehende Noten, theils ohne Ziffern, theils mit Ziffern, da beydes willkührlich ist, wie *N.* a) Exempel giebt; und auch da eine Bezifferung gut ist, wie *N.* b) zeiget; oder da sie besser wegbleibet, siehe *N.* c).



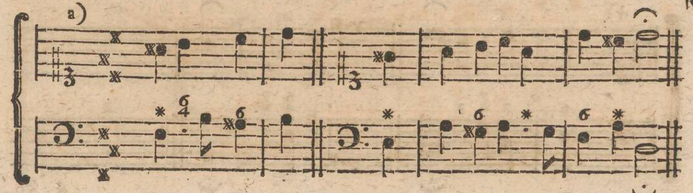
§. 27.



§. 27. **Im Baß hat der Punct eine Ziffer nöthig in folgenden** und dergleichen Exempel *N.* a). Auf den **Punct im Discant** ist auch bey der Bezifferung zu reflectiren, wie die Exempel *N.* b) zeigen. Das Achtel, welches man im Discant oft vor der Schluß-Note des Satzes findet, wird durch keine Ziffer über den Baß angedeutet; *N.* c) im Fall aber die Resolution einer vorhergegangenen Dissonanz drinnen steckt, so verursachet sie eine Bezifferung, wie bey *N.* d) zu sehen.

Wenn ein Punct hinter der Baß-Note zu beziffern.

Auf den Punct im Discant ist allhier auch zu sehen.



§. 28.



§. 28.

§. 28. Wir haben im ersten Capitel §. 20. gesaget, daß bey einer Serten-Folge im Heruntergehen der Moll-Töne, die Quinte des Tones, die sonsten, wie bekannt, tertiam majorem hat, bey der kleinen Serte auch tertiam minorem hat. Wir merken hier aber an, daß wenn in Liedern eine kurze Serten-Folge vorfällt, da nemlich die Discant-Stimme die Serten angiebt, man alsdenn statt der kleinen Terzie die Quarte dazu nimmt, wenn quinta modi eine virtualiter lange Note ist, oder wenn sie, wie man auch spricht, in thesi stehet, da denn die heruntergehende quarta modi den Griff $\frac{6}{4}$ hat, wie bey a) zu sehen. Wenn aber die quinta modi virtualiter kurz ist, (siehe den andern Theil, pag. 399. §. 10.) so kan die Serte auch ohne Neben-Ziffern nachschlagen, da denn nur die Discant-Stimme fortrücket, und die beyden Mittelstimmen ihre vorige Töne liegen lassen; siehe N. b) oder es kan auch, wie N. c) zeiget, alsdenn die kleine Terzie dazu genommen werden.

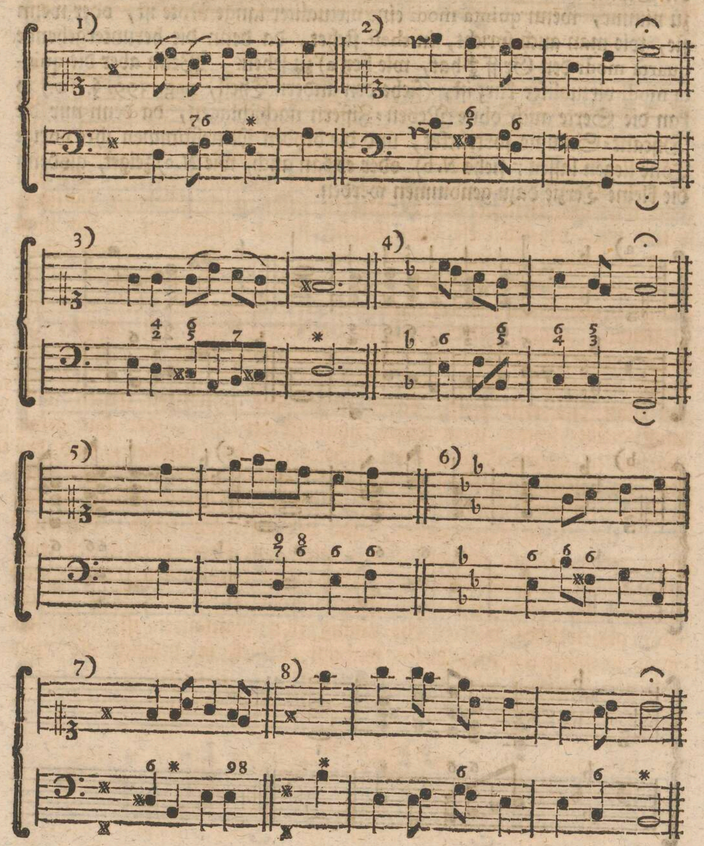
Wie quinta modi zu beziffern wenn der Discant eine Serte angiebt.



Diese Bezifferung hat auch in Dur-Tönen statt, als wovon man häufige Exempel allenthalben im Hallischen Gesang-Buch und überall findet.

Merkliche Schluß-Exempel.

§. 29. Zum Schluß dieses Capitels wollen wir noch einige Exempel hersetzen:



Dis



Dis mag genug seyn, ein jeder Liebhaber wird dergleichen im Hallischen Gesang-Buch, wie auch im Wernigeroder Choral-Buch, anderer gedruckten Choral-Bücher zu geschweigen, mehr finden, dahin ich ihn weise. Es werden wenige Fälle bey bezifferten Lieder-Bässen vorkommen, die wir nicht schon beleuchtet haben, und wovon man die Ursache der Richtigkeit leicht wird erkennen können, wenn man nemlich diese drey Capitel fleißig gelesen hat. Ja man wird nun schon hieraus gelernet haben, einen Lieder-Baß wenigstens mit seinen ordinairen Ziffern zu beziffern, und auch schon einige Dissonanzen darin anzubringen wissen. Man stelle derowegen diese Uebung, einen Lieder-Baß zu beziffern, fleißig und oft an, bis man im Stande kömmt, ein Lied, dessen Baß unbeziffert ist, gleich ex tempore nach dem General-Baß zu spielen: denn dieses muß das erste seyn, darin einer, der fantasiren lernen will, muß geübt seyn; wem dieses noch schwer fällt, der hat gewiß die beyden ersten Capitel noch nicht genug durchstudiret, und dessen Fantasiren, im Fall er sich schon damit abgeben wollte, wird schlechten Grund haben. Eine aufrichtige Begierde etwas zu lernen, ein wenig Nachdenken, und der gute Gebrauch, den man vom andern Theil gemacht hat, wird nun schon alles dieses leicht und deutlich gemachet haben. Wir gehen dannenhero weiter, und handeln die Lehre von der Ausweichung in andere Ton-Arten ab, als welches wieder sehr nöthig zum Fantasiren ist; ich will mich bemühen, auch dieses wichtige Stück so deutlich als möglich vorzutragen.

Wer fantasiren lernen will, der muß einen unbezifferten Lieder-Baß ex tempore beziffern können.

Caput IV.

Von der Ausweichung in andere Ton-Arten.

§. 1.

Anzeige, was man in diesem Capitel abhandeln wird.

Im andern Theil des Clavier-Spielers ist schon sattsam angezeiget, daß ein musicalisches Stück aus seiner Haupt-Ton-Art in andere ihm verwandte Neben-Ton-Arten weichet, oder wenigstens weichen kan. In diesem Capitel wollen wir nun vornemlich anzeigen, was das denn für Ton-Arten sind, darin beydes eine jede harte und weiche Haupt-Ton-Art ausweichen kan, und ordentlich ausweichet; ferner wollen wir verschiedene Arten und Weisen anzeigen, wie und welchergestalt man von einer Ton-Art in die andere ausweichen kan, als welches man nicht nur beym Fantasiren, sondern auch bey Setzung eines Basses zu einer Melodie nothwendig wissen muß. Ich wünsche mir nichts mehr, als daß ich meinem Leser hier ein solches Genüge möge leisten, als ihm nöthig ist bey seiner Selbstinformation. Ich will diese Lehre derohalben aufs deutlichste suchen abzuhandeln, und das dahin gehörige, wenn es gleich im andern Theil schon hin und wieder mag angezeiget seyn, wieder mitnehmen, alles darum, damit ein Liebhaber sich in dieser Sache recht gründlich möge unterrichten können.

Von den harten und weichen Ton-Arten überhaupt.

§. 2. Es sind zwey Haupt-Ton-Arten, (durch Haupt-Ton-Art haben wir im ersten Spho die Ton-Art verstanden, darin sich ein Stück anfänget und endiget,) nemlich die Ton-Art, die in ihrer Triade eine grosse Terzie hat, welche die **harte Ton-Art**, modus durus, genennet wird, und die, welche in ihrer Triade eine kleine Terzie hat, welche die **weiche Ton-Art**, modus mollis, genennet wird. Die Terzie in der Triade machet also hauptsächlich den Unterscheid zwischen einer harten und weichen Ton-Art, mit welcher denn die Sexte und Septime des Tones übereinkommt, wie nun schon oft und viel ist gesaget worden: denn die Secunde, Quarte und Quinte des Tones sind in den Ton-Arten einerley; siehe den andern Theil, im zweyten Absch. Cap. II. §. 3. pag. 312. Dieses ganze Capitel, wenigstens bis zu §. 16. ist hier nothwendig zu wiederholen, wo man nicht schon alles, was darin enthalten ist, fertig weiß, und inne hat, weil wir uns allhier nicht mit der Einrichtung oder Bezeichnung des Systematis einer Ton-Art aufhalten wollen, das ist, wir wollen nicht lehren, wie viel x oder b eine jede Ton-Art haben muß, als welches, wie eben erwehnet, im andern Capitel des andern Theils deutlich und weitläuftig ist gezeiget worden.

§. 3.

Ein Anfänger beschäftiget sich am meisten mit den gebräuchlichen Ton-Arten.

§. 3. Weil nun ein Anfänger nicht nöthig hat, sich in den wenig gebräuchlichen Ton-Arten so stark, als in den gewöhnlichen, zu üben, so wollen wir hier auch nur von den gebräuchlichen handeln: denn wenn einer recht gefaßt, wie er mit den gewöhnlichen Ton-Arten umgehen soll, und wie er aus denselben wieder in andere bekannte Ton-Arten ausweichen kan, so kan er nachhero eben diese Regeln, die wir geben werden, auch auf die fremde Ton-Arten appliciren.

Unter den vier und zwanzig Ton-Arten sind achtzehen gebräuchlich.

§. 4. Unter den vier und zwanzig Ton-Arten sind nun zwölf *dur* und zwölf *moll*, und geschicht ihre Einrichtung, wie bekannt, nach der Beschaffenheit der Ton-Leiter von *c dur* und *a moll* vermittelst der Versetzungs-Zeichen, nemlich der x x oder b b, also, daß ein jeder Dur-Ton dem *c dur*, und ein jeder Moll-Ton dem *a moll* ähnlich werde, wie aus dem andern Theil bekannt ist. **Die gebräuchlichsten Dur-Töne** aber sind folgende neune, nemlich: *c dur*, *g dur*, *f dur*, *d dur*, *a dur*, *es dur*, *b dur*, *e dur* und *as dur*, (unter diesen ist *as dur*, ob es gleich nur vier b hat, und dem *f moll* in der Bezeichnung ähnlich ist, am ungewöhnlichsten, es ist aber eine sehr anmuthige Ton-Art). **Die gebräuchlichsten Moll-Töne** sind folgende neune: *a moll*, *d moll*, *g moll*, *e moll*, *h moll*, *c moll*, *fis moll*, *f moll* und *cis moll*, (unter diesen Moll-Tönen ist nun *cis moll* vielleicht am ungewöhnlichsten, ob es gleich nur vier x hat, und dem *e dur* ähnlich ist. Dieses wären nun neun gebräuchliche Dur- und neun gebräuchliche Moll-Ton-Arten, dabey die Anzahl der x x und b b nicht über vier gehet. Die ausgelassenen Dur-Töne sind: *cis dur*, *fis dur* und *h dur*, und die noch fehlende Moll-Töne sind: *b moll*, *es moll* und *as moll*.

Und unter diesen achtzehen Ton-Arten sind bey Liedern sechse wieder am allergebräuchlichsten.

Sehen wir nun obenstehende achtzehen Ton-Arten an, so finden wir abermal einen grossen Unterscheid in Ansehung des Gebrauchs dieser Ton-Arten, ja nimmt der Organist sein Choral-Buch zur Hand, so findet er unter den Dur-Tönen *g dur*, *f dur* und *d dur* am allerhäufigsten, unter den Moll-Tönen findet er *a moll*, *d moll* und *g moll* am öftersten. Man sehe nach, was im ersten Theil meines Clavier-Spielers, pag. 204. §. 19. stehet, da ich angezeiget habe, wie viel Lieder-Melodien aus dieser oder jener Ton-Art im Hallischen Gesang-Buche sind. Weil in der neuen Edition von 1771. einige Lieder, welche zu hoch gingen, transponiret sind, so würde bey Untersuchung der neuen Edition der Catalogus anders ausfallen. Damit wir uns nun in unserer Abhandlung, wie man in andere Ton-Arten ausweichen soll, einige Gränzen setzen, so wollen wir zwar überhaupt anzeigen, worin alle Dur- und Moll-Töne ausweichen, jedoch uns bey folgenden bekannten

ten Ton-Arten und deren Ausweichung am meisten aufhalten, als *c dur*, *d dur*, *f dur*, *g dur*, *a dur* und *b dur* (sind sechs harte Ton-Arten), und *a moll*, *d moll*, *e moll*, *g moll* und *h moll* (sind fünf weiche Ton-Arten). Dis sind nun zwar bekannte Ton-Arten, jedoch wird in der Ausweichung dieser bekannten Ton-Arten auch noch zuweilen eine fremdere mit vorkommen, also, daß einer nicht leicht, ohne achtzehen Ton-Arten zu kennen, wird fortkommen können, wenn er anders in die, den oberwehnten eilf bekannten Ton-Arten, verwandte Ton-Arten ausweichen will.

Eine jede Ton-Art hat sechs verwandte Neben Ton-Arten.

§. 5. Was nun die Ton-Arten betrifft, darin eine jede harte und weiche Haupt-Ton-Art ausweichen kan, so ist davon schon in andern Theil I. Abschn. Cap. XIII. §. 27-31. so deutlich gehandelt worden, daß ich nicht nöthig habe, solches noch einmal zu thun; weise derohalben den Leser dahin; nur so viel muß doch hier kürzlich angezeiget werden, daß **ein jeder Dur-Ton ausweichet**, **in** quintam dur, tertiam **und** sextam moll, **in** secundam moll **und** quartam dur, **und daß ein jeder Moll-Ton ausweichet**, **in** tertiam dur, quintam moll, septimam dur, quartam moll **und** sextam dur. Kommen also in einem musicalischen Stücke, daß in alle verwandte Ton-Arten ausweichet, drey Dur- und drey Moll-Töne vor. Die mehresten Stücke aber weichen nur in zwey bis drey Ton-Arten aus.

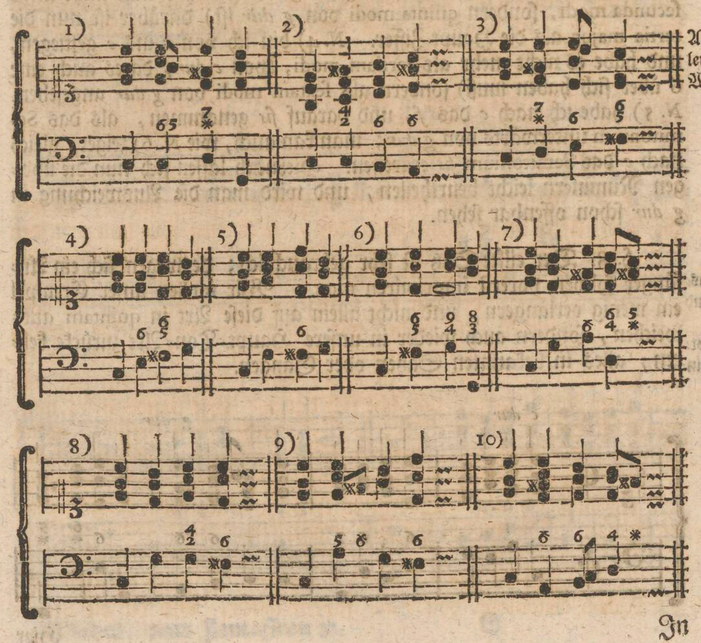
Von der Ausweichung einer harten Ton-Art in quintam.

§. 6. Nachdem wir nun hier kürzlich angezeiget haben, in welche Ton-Arten man ausweichen kan, so wollen wir nun erst den Dur-Ton vor uns nehmen, und zeigen, wie man in quintam toni ausweichen kan: denn weil die Ausweichung in quintam sehr leicht ist, und fast ein jeder, der nur ein wenig fantasiren kan, gelernet hat, darin auszuweichen, so wollen wir einem Anfänger solches deutlich lehren. Ob nun gleich auf allerley Art darin gewichen werden kan, wie wir bald sehen werden, so merke man sich unter allen nur eine oder zwey Arten zuerst, und übe sich darin. Wie mache ich es nun, wenn ich von *c dur* in *g dur*, oder, welches eben dasselbe, wenn ich von *g dur* in *d dur*, oder wenn ich in quintam modi gehen will? Mache es wie andere, die davon unterrichtet sind, gehe ordentlich und regelmäßig hinein. Das ist es eben, was ich gerne wissen wolte, denkt man. Dis wollen wir nun zeigen.

Wie solche Ausweichung

§. 7. Wilt du aus *c dur* in *g dur* gehen, so mußt du *c dur* oder die Scalam diatonicam von *c dur* fahren lassen, und dir die Scalam diato-

diatonicam von *g dur* einbilden, nemlich du mußt nur statt *f* (womit *c dur* zu thun hatte) *fis* (als womit sich *g dur* beschäftiget) nehmen, alle andere Töne bleiben so, wie sie in *c dur* waren, indessen mußt du nun alle deine Baß-Noten nach *g dur* benennen, nemlich was in *c dur* tertia modi war, das ist nun in *g dur* sexta modi und so weiter, vor allen Dingen mußt du nun wohl wissen, was ein jedes Intervallum deiner Ton-Leiter von *g dur* nach Anleitung des ersten Capitels vor Ziffern über sich hat. Du kanst nun von *c dur* ins *g dur* gehen, sowol, wenn du vorher eine ordentliche Cadence in *c dur* gemacht, als auch ohne vorhergegangene Cadence. Hast du nun in *c dur* ordentlich auf *c* mit einem reinen Accorde eine Schluß-Cadence gemacht; so schlage einen Ton an, den du nur wilst, stelle dir aber gleich dabey vor, daß es nun aus *g dur* gehen soll und gib deinem Tone den gebührenden Griff nach dem ersten Capitel, ich will solches deutlicher machen, durch folgendes Exempel. in quintam anzustellen.



Auf mancherley Art und Weise.

In



Erläuterung. In diesen Sätzen habe ich nun gezeiget, wie man aus *c dur* in quintam *g dur* auf zwölferley Manier weichen kan. Im ersten und andern Satz habe den Ton *c*, der der Haupt-Ton der vorigen Ton-Art war, stehen lassen, ihn aber nicht mehr als die prima, sondern als die quarta modi *g dur* angesehen, und daher mit 6 5 und $\frac{4}{2}$ beziffert; es kan aber auch alsdenn ein reiner Accord oder blosser Sexten-Griff gelten. *N.* 3) bin ich aus *c* ins *d* gegangen; (welches nun nicht mehr secunda modi, sondern quinta modi von *g dur* ist) darüber ist nun die tertia major als die Haupt-Ziffer. *N.* 4) bin ich von *c* ins *e* gestiegen, und habe es nicht mehr als tertiam modi, (von *c dur*, da es auch eine 6 über sich haben muß) sondern als sextam modi von *g dur* angesehen. *N.* 5) habe ich nach *c* das *f*, und darauf *fis* genommen, als das Semitonium unterwärts von *g dur*; man kan auch, wie *N.* 6) zeiget, gleich nach *c* das Semitonium *fis* ergreifen. Hiernach lassen sich nun die übrigen Nummern leicht beurtheilen, und wird man die Ausweichung in *g dur* schon offenbar sehen.

Exempel in quintam auszuweichen, und wieder nach seiner Haupt-Ton-Art hin zu gehen.

§. 8. Der eilfte Satz ist sehr gebräuchlich; deswegen sich ein Anfänger solchen vorerst imprimiren mag. Wir wollen unser Exempel ein wenig verlängern, und nicht allein auf diese Art in quintam ausweichen, sondern auch wieder in unsere Haupt-Ton-Art zurücke kehren, alles in bekannten Sätzen oder Gängen.



Hier



Hier kan man es im Baß und Discant nicht sehen, daß man in *g dur* gewichen: denn das *fis* lässet sich nur zweymal im Alt hören; ob nun gleich im Baß kein *fis* zu finden, so hat doch *f* im fünften Tact ein ♮ vor sich; dieses geschiehet nun, um den Herausgang aus *g dur* deutlich zu machen. Wir wollen hievon auch Exempel aus *g dur*, *d dur* und *f dur* geben, weil diese Ton-Arten doch sehr gebräuchlich sind. Anmerkung.





Man braucht in der ausgewichenen Ton-Art nicht allezeit eine Cadence zu machen.

Im Exempel *f dur* ist keine Cadence; dieses ist nun auch nicht nöthig, sondern man suchet sie beym Fantasiren zuweilen zu vermeiden; es braucht also in einer jeden Ton-Art, darin man ausweichet, nicht immer eine förmliche Cadence zu seyn, der Zusammenhang ist denn so gut nicht. Die Ausweichung im Exempel aus *g dur* in *d dur*, (so wie auch das kurz vorhergehende aus *c dur* in *g dur*) ist von kurzer Dauer; es ist gleichsam nur als im Vorbeygehen; dergleichen geschiehet nun wol, sonderlich in Lieder-Melodien. Ueberhaupt aber läßt man seine Haupt-Ton-Art im Anfange und am Ende des Stückes erst eine Zeitlang hören, ehe man ausweichet; doch hievon hernach. Wolte man nun aus dieser Art in quintam ausweichen eine Regel formiren, so möchte sie also heissen: **Nimm zur Sexte desjenigen Tones, daraus du nun gehen wilst, die** Sextam

Regel, wie in quintam auszuweichen.

Sextam majorem accidentalem, **so bist du in** quintam modi **gewichen**; **oder**: ergreife die Secundam deiner Quinte, darin du weichen wilst, und nimm die Sextam majorem accidentalem dazu. Die zwölf kleinen Sätze des vorigen Sphi geben Anlaß genug zum Ausweichen in quintam. Wir wollen derowegen es dem Fleiß der Lernenden überlassen, und ein wenig weiter schreiten.

Wie man nach der Ausweichung in quintam wieder in seine Haupt-Ton-Art gehen kan.

§. 9. Wer nun nicht weiter als in quintam ausweichen will; wie denn viele Lieder und andere kleine musicalische Stücke nur darin ausweichen; dem wird es ein leichtes seyn, wieder in seine erste Ton-Art zu kommen, man lasse nur das hinzugekommene ♯ (als in dem *g dur* das *fis*, in dem *d dur* das *cis*, im *a dur* das *gis*) und im *f dur* das *b* vor *h* fahren, so ist man wieder in seine vorige Ton-Art. Am leichtesten und geschwindesten geschicht dieses, wenn ich meinen Ton, daraus ich nun weichen will, im Baß gleich einen **ganzen Ton** heruntergehen lasse, (dadurch ich denn mein gehabtes Semitonium unterwärts fahren lasse) und $\frac{4}{2}$ dazu schlage, wie aus dem ersten und dritten Exempel §. 8. zu ersehen; im andern und vierten Exempel geschicht es im Discant durch $\frac{6}{5\sharp}$ und $\frac{6}{4\flat}$.

§. 10. Weil wir nun in unserm Exempel auch zugleich von der Ausweichung in quartam eine Probe gesehen, da wir nemlich von *g dur* nach *c dur*, von *d dur* nach *g dur*, von *a dur* nach *d dur*, und von *c dur* nach *f dur* gegangen sind, und auch schon angezeiget haben, wie solches anzustellen, so wollen wir doch abermal wieder acht kleine Sätze mittheilen, darin man noch deutlicher sehen wird, **wie in** quartam modi **auszuweichen.**



Wie in quartam modi auf verschiedene Art auszuweichen.



Erläuterung. Wer den siebenden §. mit seinen Sätzen verstanden, der kan auch gleich sehen, wie man durch diese Sätze leicht in quartam modi kommen kan. Da ich in quintam weichen wolte, mußte ich einen Ton erhöhen, um das Semitonium unterwärts zu erlangen, weil die andern Töne der Ton-Leiter kein fremdes Versetzungs-Zeichen nöthig hatten; hier nun, da ich in quartam dur weichen will, muß ich die kleine Quarte suchen: denn das Semitonium unterwärts ist hier immer schon da. Ich muß hier also einen Ton erniedrigen, nemlich das Semitonium unterwärts derjenigen Ton-Art, daraus ich weiche und gehe, muß erniedriget werden. In den Dur-Tönen, da die Septime schon natürlich groß ist, (als in *c dur*, und in allen harten Ton-Arten, die zur Einrichtung ihres Systematis b b nöthig haben, als *es dur*, *f dur*, *as dur* und *b dur* sind) wird sie durch ein b erniedriget, als in *c dur* wird aus *h b*, in *es dur* wird aus *d des*, in *f dur* wird aus *e es*, in *as dur* wird aus *g ges*, in *b dur* wird aus *a as*. Allein in den Dur-Tönen, da die grosse Septime durch ein x im Systemate ist gebildet worden, wird sie durch ein erniedrigend ♮ wieder klein, und dadurch zur kleinen Quarte, welche in allen Ton-Leitern da seyn muß. Dahero wird nun in *c dur* aus *h b*, in *g dur* aus *fis f*, in *d dur* aus *cis c*, in *a dur* aus *gis g*, in *e dur* aus *dis d*, und eben so in den fremderen Ton-Arten.

Man muß die kleine Quarte ergreifen, wenn man in quartam modi ausweichen will.

Wie man aus der Quinte leicht in tertiam moll, und aus der Quarte leicht in secundam moll gehen könne.

§. 11. Wer nun gelernet hat in quintam und quartam dur auszuweichen, der kan auch leicht in tertiam und secundam moll ausweichen: denn die Quinte *dur* und die Terzie *moll* (das ist in *c dur*, das *g dur* und *e moll*) haben einerley Vorzeichnung, wie bekannt ist; und die Quarte *dur* und Secunde *moll* (das ist in *c dur*, das *f dur* und *d moll*) haben wieder einerley Vorzeichnung. Wir haben nun schon §. 7. gesehen, wie man einen Ton erhöhen, und §. 10. wie man einen Ton erniedrigen kan und muß, um in quintam und quartam modi auszuweichen; nun sind alle verwandte Töne einer Haupt-Ton-Art

Beschaffenheit aller mit der Haupt-Ton-Art verwandte Ton-Arten.

so beschaffen, daß nur ein Intervallum meiner Haupt-Ton-Art entweder

weder durch ein x oder erhöhend ♮ **erhöhet**, oder durch ein b oder erniedrigend ♮ **erniedriget** werden darf. Da nun immer zwey Ton-Arten einerley Vorzeichnung haben, so geschicht die Ausweichung in quintam dur und in tertiam moll durch ein hinzukommendes x oder erhöhend ♮. Zum Exempel *D dur* hat bekanntermassen zwey x x; weicht es nun in quintam *a dur* oder in tertiam *fis moll*, so kommt ein x, nemlich vor *g* hinzu. (Man sehe hier den andern Theil, wie die x x und b b da wachsen, pag. 315.) Ferner *b dur* hat zwey b b; weicht es nun in quintam *f dur* oder in tertiam *d moll* aus, so geschicht es durch ein erhöhend ♮ vor *e*. (So wie die x x und b b wachsen, so verlieren sie sich auch wieder.) Wir wollen solches in einem Exempel zeigen:



Exempel, aus der Quinte in die Terzie zu weichen.



Geschicht aber die Ausweichung in quartam dur und in secundam moll, so wird ein 𝄪 durch ein erniedrigend ♮ aufgehoben, oder es kommt ein b hinzu. Z. E. Wenn *d dur* in seine quartam *g dur* oder in secundam *e moll* ausweichen will; so wird ein 𝄪 durch ein ♮ aufgehoben, nemlich das 𝄪 vor *c* (also dasjenige 𝄪, welches das Semitonium unterwärts ausgemacht). Will aber *b dur* in seine quartam *es dur*, oder in secundam *c moll* ausweichen, so kommt ein b hinzu, nemlich vor *a* (oder das natürliche Semitonium unterwärts bey den Dur-Tönen die bb haben, wird durch ein b erniedriget). Hievon mag folgendes kleines Exempel stehen:

Exempel, aus der Quarte in secundam modi zu weichen.



Weichet



Weichet endlich ein Dur-Ton in seine sextam moll aus, so bleiben alle 𝄪𝄪 oder bb, d. i. es kommt nichts hinzu und geht auch nichts weg, weil ein Dur- und ein Moll-Ton immer einerley Vorzeichnung haben (s. den II. Th. p. 25. §. 20.). Nur muß man alsdenn im Spielen über die Quinte und Secunde des Tones das Semitonium unterwärts ausdrücken, so daß die Quinte tertiam majorem accidentalem, und die Secunde sextam majorem accidentalem über sich hat, wenn sie vorfällt. Davon setze nachfolgende Exempel:



Die



Die Exempel dieses Syphi aus *d dur* habe in *b dur* transponiret, daraus man sehen kan, wie bey solcher Transpositi a statt eines 𝄪 zuweilen ein erhöhend ♮ gebraucht wird, wenn nemlich dieser Ton in der vorigen Ton-Art ein b gehabt; siehe die letzte Note des fünften Tactes der beyden ersten Exempel. Hat der Ton aber kein b gehabt, so bleibt auch hier das 𝄪. Ferner, statt eines erniedrigenden ♮ wird ein b gesetzt, wie aus besagten beyden ersten Exempeln zu sehen.

Leichte Methode, um bald zu lernen, in welche Ton-Arten eine jede Haupt-Ton-Art ausweichet, oder ausweichen kan.

§. 12. Ich habe zwar §. 5. gesaget, ich wolte in diesem Capitel nicht weitläuftiger zeigen, in welche Ton-Art eine jede Haupt-Ton-Art ausweiche, weil solches im andern Theil geschehen. Nun hätte man auch schon genug daran. Diejenigen, deren Gedächtniß schwach, können es sich auf diese Weise leicht merken, wenn sie nur wissen, wie viel 𝄪 oder bb eine jede Ton-Art hat, und wie diese Versetzungs-Zeichen wachsen, und wieder abnehmen, welches alles aus dem andern Theil, pag. 315. bekannt. Man denke deswegen also:

Weil die verwandte Ton-Arten ein 𝄪 oder b mehr oder weniger bekommen als meine Haupt-Ton-Art hat, so folget die Ausweichung daraus also:

D dur hat zwey 𝄪𝄪; nun weichet es in solche Ton-Arten aus, die ein 𝄪 mehr haben; weil nun, wenn drey 𝄪𝄪 in einer Ton-Art sind, das dritte vor *g* stehen muß, so folget, daß *d dur* in *a dur* und *fis moll* ausweichet, weil nur diese beyde Ton-Arten drey 𝄪𝄪 im Syste-

mate haben, nemlich *fis*, *cis* und *gis*. Ferner *d dur* hat zwey 𝄪𝄪; nun weichet es auch in Ton-Arten aus, darin ein 𝄪 weggeworfen werden muß. Soll nun von zwey 𝄪𝄪 eines weggeworfen werden, so muß es das 𝄪 vor *c* seyn, bleibt alsdenn nur das 𝄪 vor *f* übrig, als welches sich nur in *g dur* und *e moll* befindet; darum weichet nun *d dur* auch hierin aus. Weil nun ein jeder Dur-Ton mit einem *moll* eine gleiche Vorzeichnung hat, so ist dieser Moll-Ton auch eine verwandte Ton-Art; deswegen weichet nun *d dur* auch in *h moll* aus; dis ist leicht zu behalten und zu verstehen. Eben dieses gilt auch bey den Moll-Tönen, z. E.

H moll hat zwey 𝄪𝄪; es verlieret eines, wenn es in *g dur* und *e moll* weichet; es nimmt das dritte 𝄪 an, wenn es in *a dur* und und *fis moll* ausweichet: seine ähnliche Ton-Art ist *d dur*, darin es ausweichet. Hieraus ist nun offenbar, daß die Ausweichung von *H moll* der Ausweichung von *d dur* ähnlich ist. Die Ton-Arten, die einerley Vorzeichnung haben, die haben auch einerley Ambitum *) oder Ausweichung.

G moll hat zwey bb; in den Neben-Ton-Arten muß entweder ein b hinzukommen, nemlich vor *a* wird *as*, (giebt *es dur* und *c moll*) oder ein b wegfallen, nemlich das *b* vor *e*, bleibt nur das *b* vor *h* (welches *f dur* und *d moll* nöthig haben): die ähnliche Ton-Art ist *b dur*.

E moll hat ein 𝄪; es nimmt eines dazu, nemlich vor *c*, und weichet deswegen in *d dur* und *h moll*; es verlieret sein 𝄪 vor *f*, wenn es in *c dur* und *a moll* weichet: sein ähnlicher Ton ist *g dur*.

F dur hat ein b; es nimmt eines dazu, wenn es in *g moll* und *b dur* weichet; es verlieret aber sein b, wenn es in *c dur* und *a moll* weichet: seine ähnliche Ton-Art ist *d moll*.

C dur

*) Ambitus. Dis Wort hat dreyerley Bedeutung. 1) Drücket man dadurch den Umfang der Töne eines Satzes oder eines ganzen Liedes aus, dergleichen Bedeutung im ersten Theil des Clavier-Spielers gilt, wenn es z. E. heißt: Dis des Wortes Lied hat eine Octavam im Ambitu, ist so viel, als, es gehet von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$, oder von $\bar{d}$ bis $\bar{\bar{d}}$ etc. 2) Bedeutet es speciem octavae einer jeden Ton-Art, nemlich wie in allen Ton-Arten die Einrichtung der Intervallen nach *c dur* und *a moll* geschehen muß; dahero sagt man: Der Ambitus modi *d dur* ist $\bar{d}$ $\bar{e}$ *fis* $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ *cis* $\bar{\bar{d}}$ etc. 3) Will man dadurch zu erkennen geben die Ausweichung einer Haupt-Ton-Art in seine verwandte Ton-Arten. Dahero die Ueberschrift dieses Capitels hätte heissen können: Vom Ambitu modorum. Ambitus.

C dur hat weder ♯ noch b, kan aber in seiner Ausweichung ein ♯ und ein b annehmen; es nimmt ein ♯ an in *g dur* und *e moll*; es nimmt ein b an in *f dur* und *d moll*: seine ähnliche Ton-Art ist *a moll*.

Wie man Quinten- und Quartenweise alle Dur-Töne durchlaufen kan.

§. 13. Nachdem wir nun gelehret haben, wie man in quintam und quartam modi auf viele und mancherley Art kommen kan, so wollen wir hiebey noch anmerken, wie man vorzeiten solche Ausweichung in quintam, sonderlich im Fantasiren, wol eine Zeitlang fortsetzte, ja wol gar in einem Cirkel alle Dur-Töne durchwanderte, nemlich von *C dur* nach *G dur*, von *G dur* nach *D dur*, von *D dur* nach *A dur*, von *A dur* nach *E dur*, von *E dur* nach *H dur*, von *H dur* nach *Fis dur*, von *Fis dur* nach *Cis dur*, (hier fing man an sich der b b zu bedienen, dahero denn *Cis dur* in *Des dur* verwandelt wurde, also) von *Des dur* nach *As dur*, von *As dur* nach *Es dur*, von *Es dur* nach *B dur*, von *B dur* nach *F dur*, und endlich von *F dur* wieder nach *C dur*, (siehe den Quinten- und Quarten-Cirkel im ersten Theil, II. Abschn. Cap. X. §. 7. pag. 183.): oder man circulirte durch Quarten, als von *C dur* nach *F dur*, von *F dur* nach *B dur*, von *B dur* nach *Es dur*, von *Es dur* nach *As dur*, von *As dur* nach *Des dur*, von *Des dur* oder *Cis dur*, (dann hier geschah mutatio generis, da man statt der b b sich der ♯♯ zu bedienen anfing; siehe den andern Theil, pag. 315. und pag. 464.) nach *Fis dur*; von *Fis dur* nach *H dur*, von *H dur* nach *E dur*, von *E dur* nach *A dur*, von *A dur* nach *D dur*, von *D dur* nach *G dur*, und endlich von *G dur* wieder nach *C dur*. Dieses wäre nun ein ziemlicher Spazier-Gang, da man alle Dur-Töne durchlief, indessen gar keinen Moll-Ton berührte. Wolten sie nun alle Moll-Töne durchwandern, so konte solches wieder im Cirkel geschehen, da man denn von einem Moll-Tone anfing, und Quartenweise ging, auch nach bemeldtem Cirkel des ersten Theils. Man fing von *A moll* an, und ging den Cirkel rücklings, als von *A moll* nach *D moll*, von *D moll* nach *G moll*, von *G moll* nach *C moll*, von *C moll* nach *F moll*, von *F moll* nach *B moll*, von *B moll* nach *Es moll*, von *Es moll* nach *As moll* oder *Gis moll*, (hier werden aus b b ♯♯), von *Gis moll* nach *Cis moll*, von *Cis moll* nach *Fis moll*, von *Fis moll* nach *H moll*, von *H moll* nach *E moll*, und endlich von *E moll* wieder nach *A moll*. Hier blieben alle Dur-Töne weg.

Eben dergleichen geschahe Quartenweise mit den Moll-Tönen.

Wie ein Anfänger erst Quintenweise von *c dur*

§. 14. Ob nun gleich diese Art, die Ton-Arten durchzuwandern, die allerunvollkommenste ist, weil entweder alle Moll-Töne oder alle Dur-Töne ausgelassen worden, so ist es doch einem Anfänger

fänger nicht zu verdenken, wenn er sich ein wenig darin übet; jedoch will ich ihm nicht rathen, gleich bey der ersten Uebung den ganzen Cirkel durchzulaufen, und in alle zwölf Dur- oder Moll-Ton-Arten hinzugehen; er wage es nur erstlich von *c dur* bis zu *e dur* Quintenweise, und gehe Quartenweise von *e dur* wieder nach *c dur*, so wie folgendes Exempel zur Probe dienen mag; da ich mich erstlich ein wenig in *c dur* aufgehalten habe, nachhero immer in quintam bis zu *e dur* ausgewichen, und Quartenweise wieder in *c dur*, worin ich mich wieder zu guter letzt ein wenig aufgehalten habe, gekommen bin.

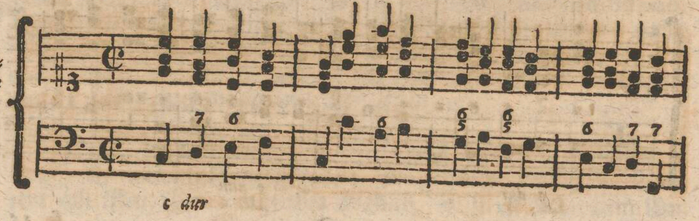
nach *e dur*, und hernach von *e dur* wieder Quartenweise nach *c dur* soll gehen lernen.

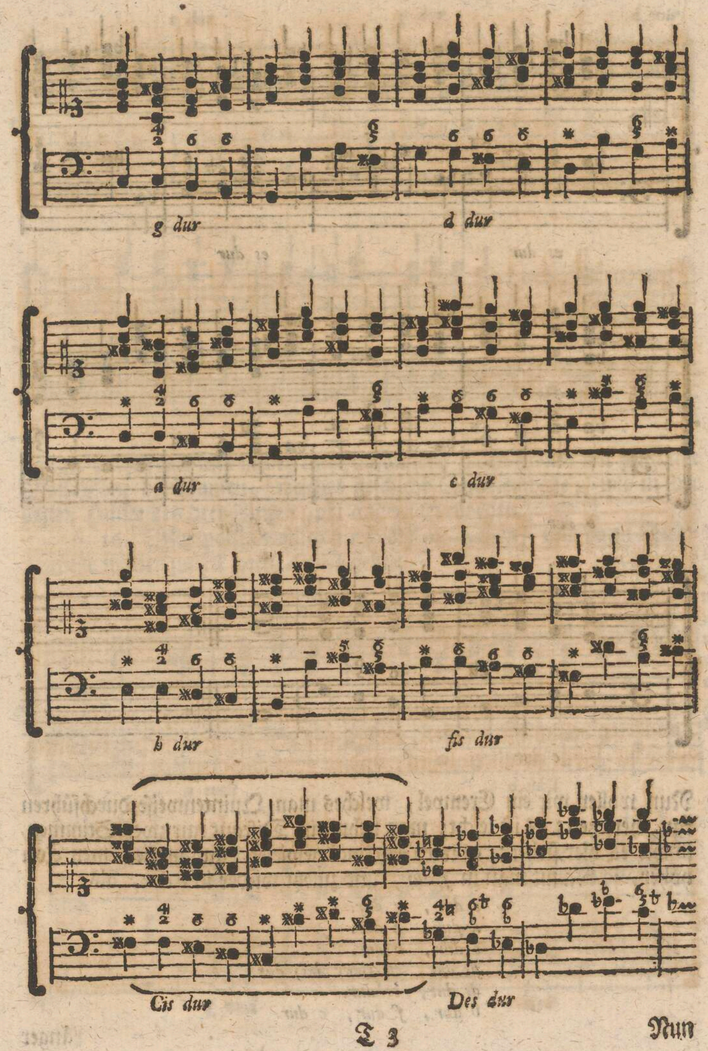


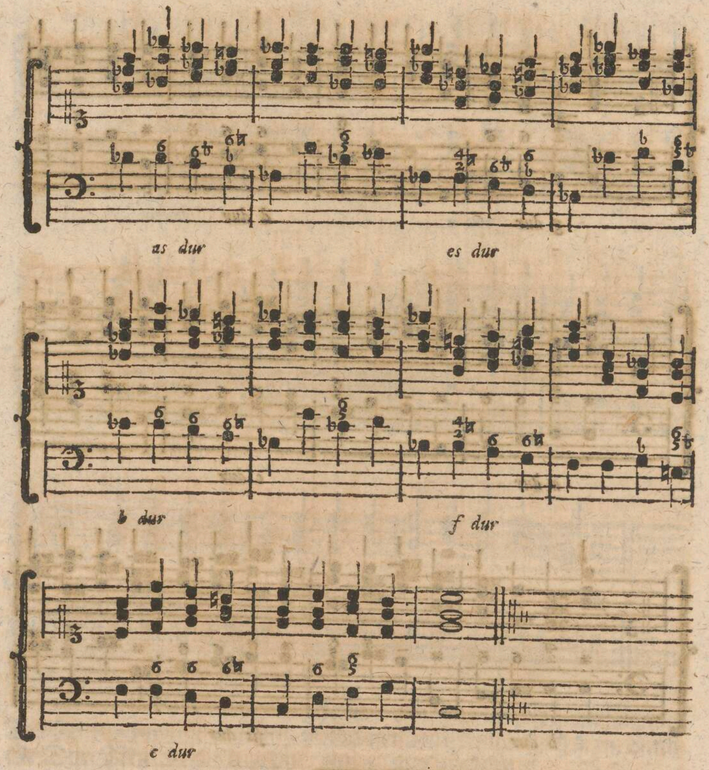


§. 15. Einem Liebhaber zu gefallen, und ihm ein wenig mit fremden Ton-Arten bekannt zu machen, wollen wir das Exempel nach §. 13. durch alle Dur-Töne circuliren lassen, und es ganz aussetzen:

Wie man Quintenweise durch alle Dur-Töne gehen kan.







Exempel zur Uebung.

Nun wollen wir ein Exempel, welches man Quintenweise durchführen kan, hersetzen; es ist leicht; man nehme im Discant nur zwey Stimmen, so wie es hier stehet; es wird sechsmal gespielet, und immer einen Ton höher, so kömmt man in *f dur*, und zuletzt wieder in *c dur*, als:

c dur, *g dur*.
d dur, *a dur*.
e dur, *h dur*.
fis dur, *cis* (oder *des*) *dur*.
as dur, *es dur*.
b dur, *f dur*, *c dur*.

Länger



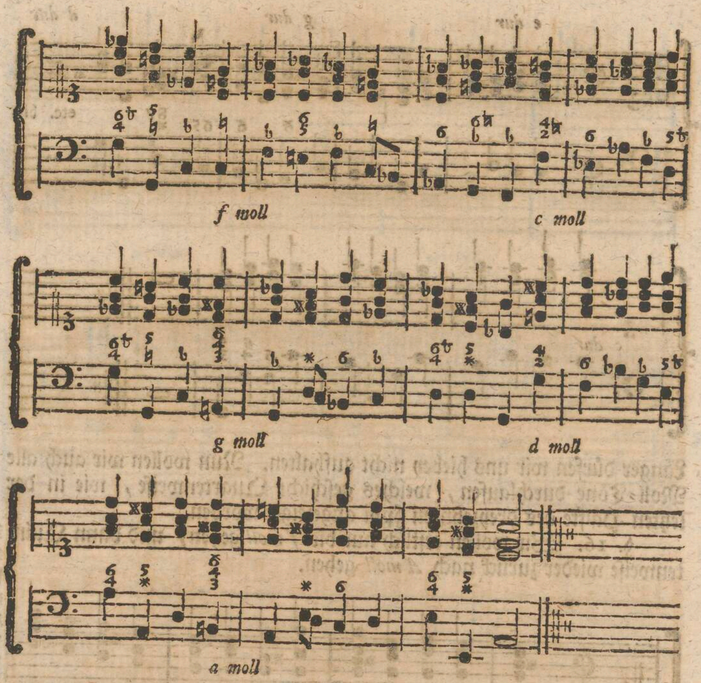
Länger dürfen wir uns hiebey nicht aufhalten. Nun wollen wir auch alle Moll-Töne durchlaufen, welches geschicht Quartenweise, wie in der letzten Hälfte des dreyzehnten Sphi angezeiget worden.

§. 16. Wir wollen erstlich nur bis *f moll* gehen, und dann Quintenweise wieder zurück nach *A moll* gehen.

Wie man erst Quartenweise von *A moll* nach *f moll*, und hernach von *f moll* wieder Quintenweise nach *A moll* gehen könne.



Nun



Wie man Quartenweise durch alle Moll-Töne gehen kan.

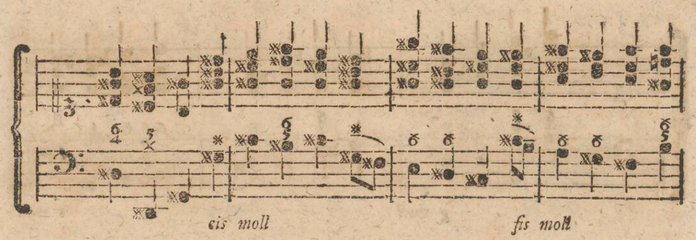
Nun wollen wir alle Moll-Töne mit diesem Satz durchwandern, und in *a moll*, worin wir angefangen, auch schliessen; *as moll* hat bb, und wird in *gis dur*, welches xx hat, verwandelt. Ich habe beydes ausgesetzet:













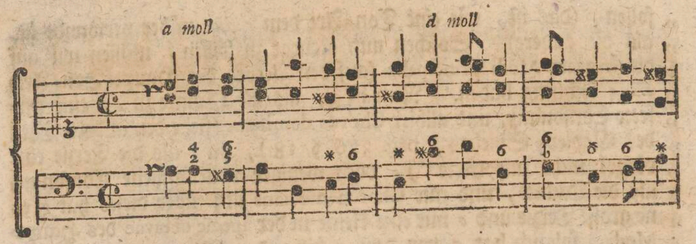


Exempel zur Uebung.

Nun ist noch übrig, daß wir wieder ein klein Exempel geben, daran sich ein Anfänger üben kan, durch alle Moll-Töne zu gehen. Man nehme in der rechten Hand nur wieder zwey Stimmen; es wird sechsmal gespielet, und immer einen Ton tiefer, dann kommt man so rund:

a moll, *d moll*.
g moll, *c moll*.
f moll, *b moll*.
es moll, *as* (oder *gis*) *moll*.
cis moll, *fis moll*.
h moll, *e moll*, *a moll*.

§. 17.





§. 17. Wir haben zwar §. 11. schon angezeiget, wie man aus einem Dur-Ton gar leicht in den Moll-Ton, der einerley Vorzeichnung mit demselben hat, kommen kan, als von *g dur* in *e moll*, von *f dur* in *d moll*, und von *c dur* in *a moll*; indessen da wir so weitläuftig gezeiget haben, wie man aus einer harten Haupt-Ton-Art in quintam und quartam dur auf allerley Weise kommen kan, so möchte man nun auch gerne eben so weitläuftig sehen wollen, wie man von seiner Haupt-Ton-Art gleich in tertiam, oder secundam, oder sextam moll kommen könte. Dieses wollen wir nun auch zeigen; allein hierbey müssen wir erstlich folgendes erinnern: Es weichet zwar *c dur* (und alle andere harte Ton-Arten) in secundam moll, (nemlich *d moll*,) in tertiam moll, (nemlich *e moll*,) in quartam dur, (*f dur*,) in quintam dur, (*g dur*) und endlich in sextam moll (*a moll*,) aus, doch weiche ich gerne zuerst in eine solche Ton-Art aus, die dem *c dur* am nächsten verwandt ist: denn eine Ton-Art ist dem *c dur* etwas näher verwandt als die andere.

Eine verwandte Ton-Art ist der Haupt-Ton-Art näher verwandt als die andere.

§. 18. Es hat der Herr **Sorge** im ersten Theil seines Vorgemachs, pag. 52. hievon artig geschrieben, welches mit Erlaubniß des Hrn. Autoris hier herseße, indem es manchen angenehm zu lesen seyn wird; er schreibt aber also: „Nun kommt es auf den Rang an, den diese „fünf Neben-Modi, in welche *c dur* ausweichet, unter sich haben „sollen,

Wie der Herr Sorge solches in seinem Vorgemach zeiget.

„ sollen, (das ist, wie eine Ton-Art dem *c dur* näher verwandt ist,
„ als die andere). Solchen nun accurat zu stellen, müssen wir auf
„ die triadem Modi principalis (auf den Accord der Haupt-Ton-Art)
„ *c e g* Achtung haben. Nun ist *g*, als die Quinte zu *c*, eine per-
„ fecte Consonanz, und allhier Chorda dominans (siehe den andern Theil
„ des Clavier-Spielers, pag. 326. §. 18.), da *e* als die Terzie eine
„ obwol nicht imperfecte *), doch weniger vollkommene Consonanz
„ als die Quinte, und nur Chorda medians ist; über dieses hat *g* ei-
„ ne grosse Terzie und *e* nur eine kleine in der specie octavae des Haupt-
„ Modi, folglich hat *g* vor dem *e* billig den Rang, und die erste
„ Stelle in der Herrschaft oder Ambitu des *c dur*, (das ist, man wei-
„ chet von *c dur* lieber eher in *g dur* als in *e moll*).

„ Nachdem *g dur* die Oberstelle unter denen Ausweichungen des
„ *c dur* davongetragen, so kämpfen *e moll* und *a moll* um den Rang.
„ *E moll* giebt vor: Es sey Chorda medians und Pars triadis Modi
„ principalis, (ein Ton aus dem Accord der Haupt-Ton-Art,) folg-
„ lich sey es näher als *A moll*. Dieses aber (nemlich *A moll*) repli-
„ ciret: Seine Trias habe 1) eben sowol zwey Sonos (oder Töne) aus
„ der triade Modi principalis als *E moll*, (das ist, *a moll* hat in seinem
„ Accord *a c e*, eben sowol zwey Töne aus dem Accord zu *c dur*, nem-
„ lich aus *c e g*, als *e moll* in seinem Accord *e g h* hat). 2) Habe
„ es *c* als den Haupt- und Final-Klang Modi principalis, da *E moll*
„ nur *g* als quintam desselben aufzuweisen habe. 3) Brauche es keine
„ fremde Sonos, wenn es descendendo procedire, (im Heruntergehen,)
„ sondern eben diejenigen, welche Modus principalis brauche; *E moll*
„ aber brauche einen fremden, nemlich *fis*, und müsse solchen aus
„ dem chromatischen Geschlechte holen. 4) Brauche sein Principal-
„ Modus keine grosse Umwege, wenn er bey ihm einsprechen wolle;
„ wenn er aber ins *E moll* gehen wolte, so müßte er entweder beym
„ *g dur* oder bey ihm erst einkehren, oder doch anfragen, ehe er da-
„ hin kommen könne. Folglich sey es dem *c dur* näher als *E moll*.

„ Diesen Prăcedenz-Streit schlichtet nun der Modus principalis
„ *c dur*, welcher sich (so zu sagen) *A moll* zur Gemahlin erwählet,
„ weil es ihm an Tugenden und Sitten gar sehr gleich; doch bleibet
„ *E moll* seine gute Freundin, weil sich zumal seine Chorda dominans
„ *g dur* mit ihr vermählet; (oder gleiche Vorzeichnung hat;) und
„ er

*) Wir nennen die Terzien unvollkommene Consonanzen, wie der Herr Bach in seinem Versuche sie auch so nennet. Ursache, siehe den andern Theil, pag. 43. imperfect und weniger vollkommen, will hier fast einerley sagen.

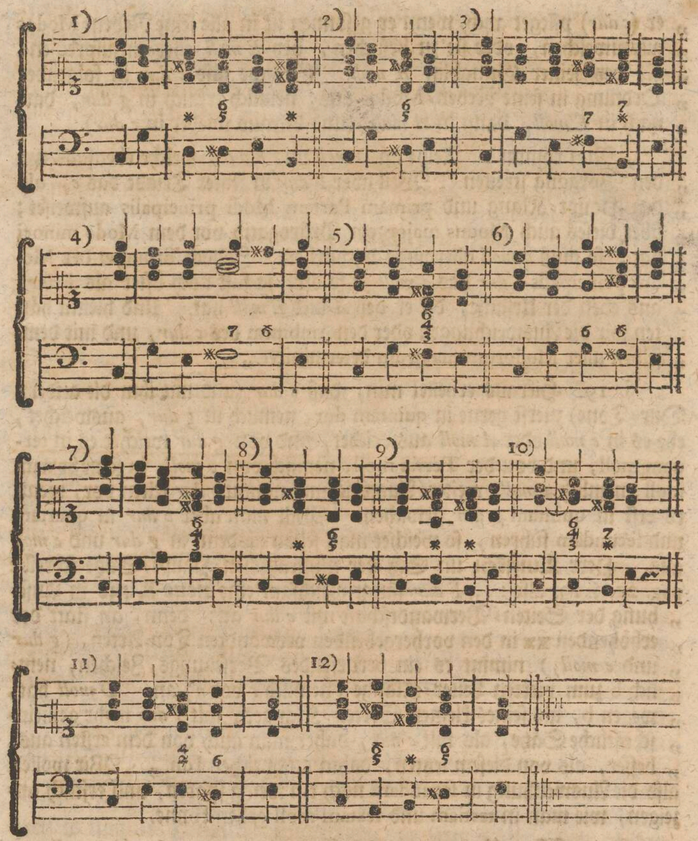
„ er (*c dur*) pfleget auch, wenn er gesonnen ist in alle seine Neben-Modos
„ auszuweichen, oder sie zu besuchen, bey *E moll* eher einzusprechen,
„ als bey seiner Gemahlin *A moll*. (Wiche also *c dur* in folgender
„ Ordnung in seine Neben-Modos aus, nemlich erstlich in *g dur*, dar-
„ nach in *E moll*, dann in *A moll*, und daraus wieder in *c dur*).

„ Nun kommt die Reihe an *D moll* und *F dur*, welche ebenfalls um
„ den Vorgang streiten. Weil aber *F dur* in seiner Triade das *c*, als
„ den Haupt-Klang und primam Partem Modi principalis aufweiset;
„ über dieses auch Modus major ein Prärogativ vor dem Modo minori
„ hat; so muß *d moll* allerdings nachstehen. Jedoch brauchet der Mo-
„ dus principalis *c dur* das *d moll* ja so oft, ja fast noch öfter als *F dur*,
„ aus eben der Ursache, die er bey *A* und *E moll* hat. Und hiemit hät-
„ ten wir die Ausweichungen oder den Ambitum des *c dur*, und mit dem-
„ selben aller Modorum majorum determiniret.„

§. 19. Hieraus erhellet nun, daß *c dur* (und mit ihm die andern Dur-Töne) zuerst gerne in quintam dur, nemlich in *g dur*, ausweichet, ehe es in *e moll* oder *A moll* ausweichet, und von *g dur* weichet es in ter-tiam moll, und von der Tertia moll, nemlich von *e moll*, in seine Sextam moll, nemlich *a moll*; weitere Ausweichung nimmt *c dur* selten vor, wenn es erst in quintam *g dur* gewichen. Will man aber *c dur* in quartam und secundam führen, so weichet man selten alsdenn in *g dur* und *e moll* aus. Herr **Lingken** im Sitz der musicalischen Haupt-Sätze schreibt pag. 21. §. 19. also: „ *F dur* fängt gleichsam eine **neue Linie** in Anse-
„ hung der Seiten-Verwandtschaft mit *c dur* an: denn, an statt der
„ erhöhenden xx in den vorhergehenden verwandten Ton-Arten, (*g dur*
„ und *e moll*,) nimmt es ein vertiefendes Versetzungs-Zeichen, nem-
„ lich b zum vierten Leiter-Klange (nemlich *b* vor *h*) an. *D moll* hat,
„ wegen b, als seines kleinen Serten-Klanges, mit *f dur* mehr gemein-
„ schaftliche Sätze, als mit *c dur*, daher man auch von dem ersten aus,
„ besser, als von diesem letzten, dahin ausweichen kan.„ Wir wollen also die Ausweichung in secundam noch ein wenig sparen, und erstlich an-zeigen, wie man in tertiam und sextam moll gehen könne.

Wie man von *c dur* durch *g dur* in tertiam *e moll* weichen kan.

§. 20. Wer also in tertiam Modi, d. i. wer von *c dur* in *e moll* wei-chen will, der spreche wenigstens erst in *g dur* an; wenn er sich nicht lan-ge darin aufhalten will, so kan er von da sehr bequem und auf verschie-dene Weise in *e moll* kommen, ob es gleich nicht absolut nöthig ist, den Ton *g* mit einem reinen Accord hören zu lassen, ehe er das Semitonium unterwärts von *e moll* ergreifet, wie wir beydes aus nachstehenden Ar-ten auszuweichen ersehen:



In den ersten sieben Arten habe nach *c* immer erst *g* hören lassen, und bey der dritten Note mir gleich *e moll* eingebildet, (*N.* 1. ausgenommen). Bey *N.* 8. und 9. habe nach *c*, *d* genommen, und es als ein Intervall oder Ton von *g dur* angesehen. In den drey letzten Sätzen habe die nach *c* folgende Note gleich als in *e moll* stehend angesehen, und *N.* 7. 10. 11. haben eine stehende Note. Hieraus wird ein Liebhaber nun schon lernen,

lernen, wie er von *g dur* in *e moll* gehen, oder überhaupt wie er aus einer harten Ton-Art in die weiche Ton-Art, welche mit der harten einerley Versetzungs-Zeichen hat, weichen kan, als, wie er von *f dur* in *d moll*, und von *c dur* in *a moll* u. s. w. gehen kan. Wenn man nun nach den ersten sieben Sätzen aus *c dur*, in *f dur* und von da in *d moll* gehen will, so nehme man nach *c* statt *g* nur *f*, und hernach immer einen Ton niedriger. Wir wollen die Baß-Noten mit den Ziffern hieher setzen; die rechte Hand wird nach dem vorigen leicht das ihrige dazu machen können.

Wie man von *c dur* durch *f dur* in secundam *d moll* weichen kan.



Auf eben diese Weise läßt sich von *c dur* in *a moll* gehen, wie folgendes zeiget. *N.* 8. und 9. ist sehr gebräuchlich. *N.* 10. findet man auch, es kan über *c* auch 5 6 stehen:

Von *c dur* gleich in sextam *a moll* zu gehen.



§. 21. Wer von *c dur* gleich in secundam Modi *d moll* gehen will, der sehe folgende Sätze an, wo man, ohne erst bey einer andern Ton-Art, nemlich *a moll* oder *f dur* einzusprechen, gleich in *d moll* gegangen:

Wie man von *c dur* gleich in secundam *d moll* weichen kan.

Man



Wie man von *c dur* durch *g dur* in sextam *a moll* weichen kan.

Man hat also nicht nöthig einen grossen Umschweif zu machen, wenn man in secundam moll weichen will. Wer aus *c dur* in quintam dur gewichen, und von da aus in sextam moll gehen will, (als welches erlaubt ist) der kan dieses auf eben die Weise bewerkstelligen, weil er alsdenn von *g dur* in *a moll* gehet, das ist, aus einer harten Ton-Art in secundam moll. Um dieses deutlicher zu machen, so wollen wir die vorigen sieben Arten ein wenig nach unserm Zwecke ändern, und noch ein paar andere Arten hinzufügen. Es ist aber wol nicht möglich, alle Arten anzuzeigen. Ein Liebhaber wird an diesen Arten vorerst schon genug haben. Man stelle sich vor, daß man bey dem Ton *g* in *g dur* gewesen, derohalben steht hier zuweilen vor *f* ein ♭, weil es in *g dur fis* gewesen.

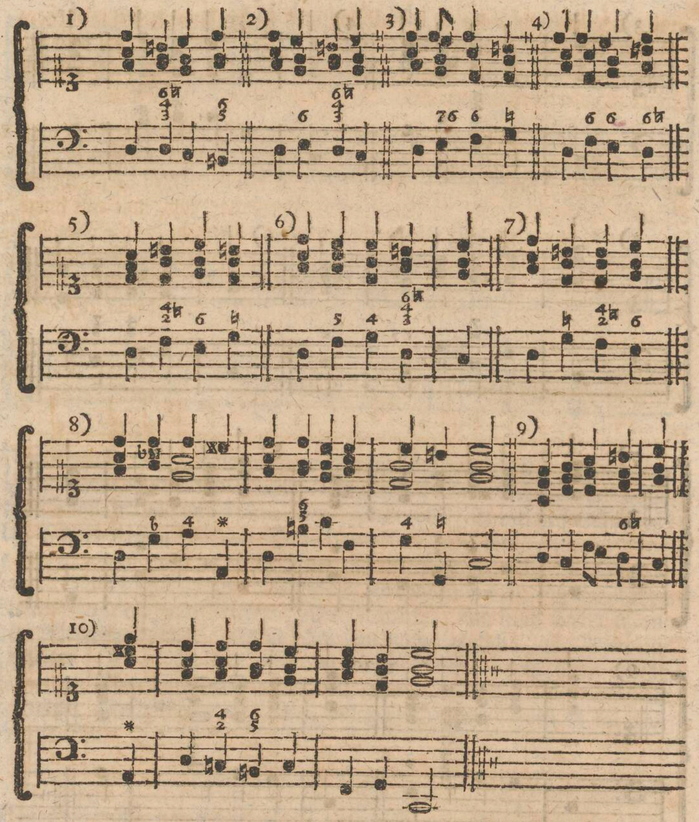


§. 22.



§. 22. Wie geht man nun wieder zurück, nemlich von *d moll* nach *c dur*, oder, welches dasselbe, von *a moll* nach *g dur*? Dieses ist sehr leicht, wie folgende Exempel zeigen; es kommt hier nur darauf an, daß man die in *d moll* gewesene kleine Sexte b wegwirft, und sich die Scalam von *c dur* gleich einbildet.

Aus einer Neben-Ton-Art der Secunde *d moll* wieder in seine Haupt-Ton-Art *c dur* zu gehen.

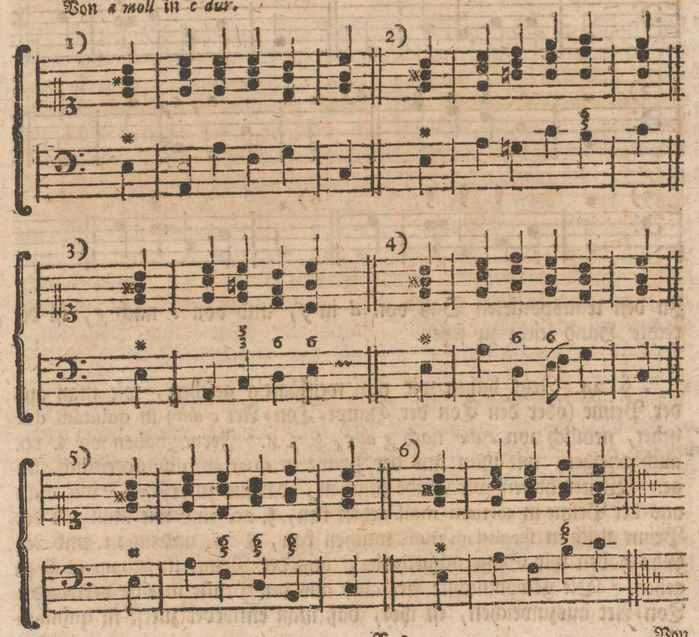


Anmerkung. Ich habe mich mit N. 8. erst ein wenig in *d moll* aufgehalten: denn alsdenn kan man am besten hören, ob die Art auszuweichen auch das Gehör beleidiget. Die Meynung geht auch dahin, daß man sich in einer jeden Ton-Art erst ein wenig aufhalte. Die Exempel, die wir im vorigen §pho gegeben, nemlich da wir *g dur* in *a moll* geführet haben, erfodern auch, daß man erst in *g dur* ein wenig modulire; wer dieses aber nicht thäte, dem wären es Exempel oder Sätze, wie man von seiner Haupt-Ton-Art in sextam moll,

moll, nemlich von *c dur* in *a moll* kommen solte, da man denn vorhero erst eben gleichsam in *g dur* eingesprochen. Die Sache hat wol jetzo keine Schwürigkeit mehr; man wird nun schon wissen, wie man sich die Thüre zu einer verwandten Ton-Art öffnen soll.

§. 23. Wir haben §. 20. da wir die Haupt-Ton-Art in tertiam moll führeten, gezeiget, wie man vorhero erst gerne in quintam einspräche, dadurch man denn von *g dur* in *c moll* ging; wir haben auch in verschiedenen Sätzen gezeiget, wie *c dur* in sextam moll ausweiche; kurz, wie eine harte Ton-Art in seine, ihr, der Vorzeichnung nach, ähnliche weiche Ton-Art gehen soll, als von *g dur* in *e moll*, von *f dur* in *d moll* etc. Nun wollen wir sehen, wie man aus der weichen wieder in ihre verwandte harte Ton-Art gehen kan, nemlich, aus *A moll* in *c dur*, aus *d moll* in *f dur*, aus *e moll* in *g dur*. Aus einer Neben-Ton-Art der Sexte *a moll* wieder in seine Haupt-Ton-Art *c dur* zu gehen. Wie auch aus *d moll* in *f dur*, aus *e moll* in *g dur*.

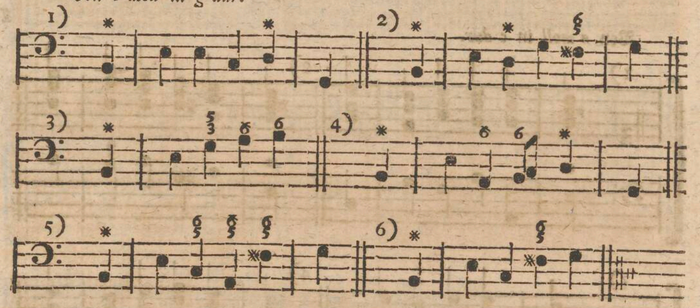
Von *a moll* in *c dur*.



Von *d moll* in *f dur*.



Von *e moll* in *g dur*.



Zu den transponirten Baß von *d* in *f*, und von *e* nach *g*, ist die rechte Hand leicht zu setzen.

Anzeige, was im vorigen für Ausweichungen gezeiget worden.

§. 24. Jetzt haben wir nun weitläuftig gesehen, wie man aus der Prime (oder den Ton der Haupt-Ton-Art *c dur*) in quintam dur gehet, nemlich von *c dur* nach *g dur*, §. 7. 8. Ferner haben wir §. 10. auch gezeiget, wie man aus der Prime in quartam dur ordentlich ginge. Weiter haben wir Sätze gegeben, daraus zu ersehen, wie man aus der Prime in tertiam moll gehen kan, §. 20. und wie man aus der Prime gleich in secundam moll weichen kan, §. 21. und im 11. und 20. §pho haben wir Sätze mitgetheilet, aus der Prime in sextam moll zu gehen. Die gewöhnlichste Art aber aus der Prime in eine verwandte Ton-Art auszuweichen, ist wol, daß man entweder zuerst in quintam oder

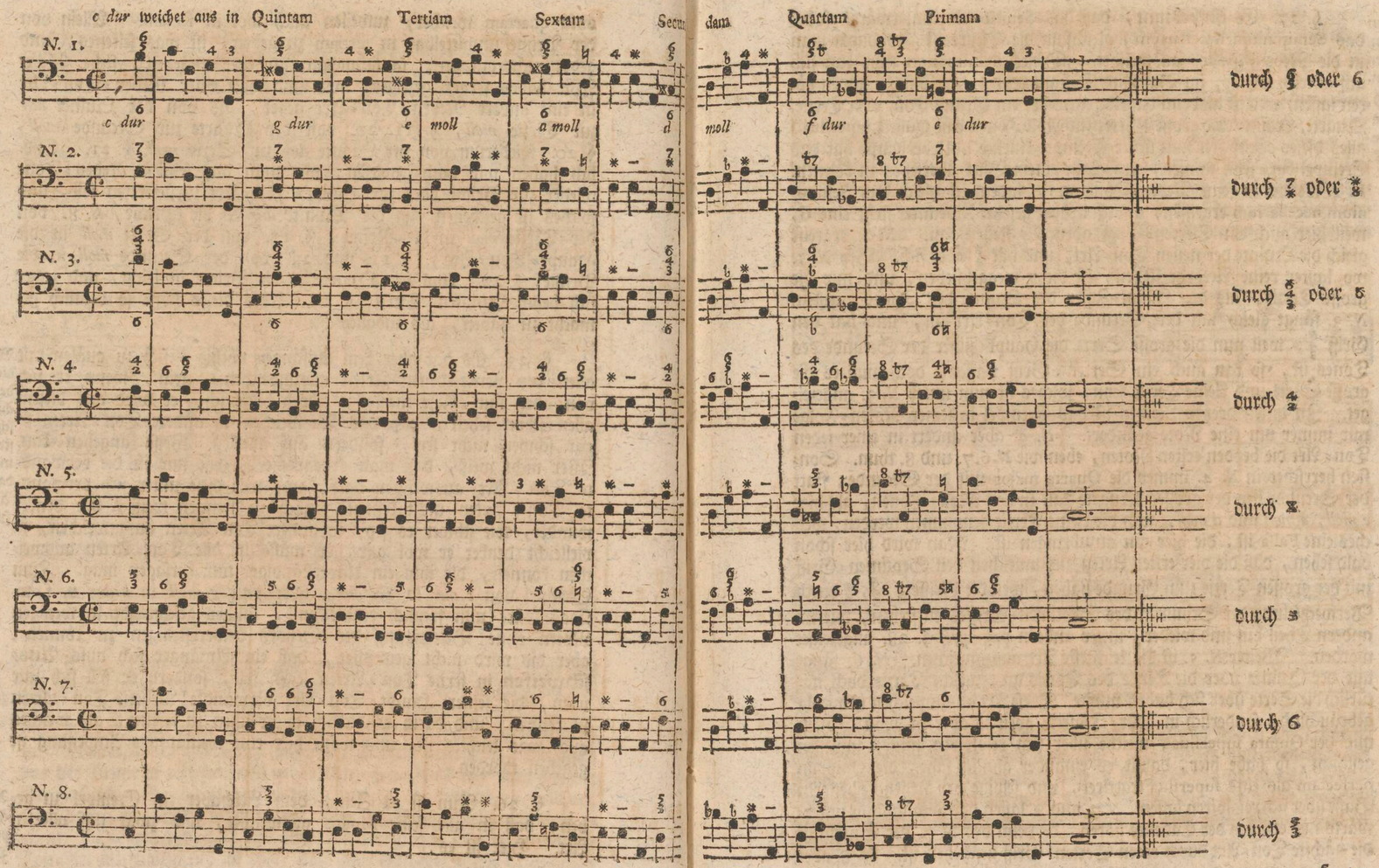
oder quartam weichet, zuweilen auch wol in sextam. Allein von der Prime unmittelbar in tertiam zu gehen, ist was seltenes, und gehet nicht gut an; in secundam kan eher angehen; siehe §. 21. Wir haben ferner gezeiget, wie man von einer Neben-Ton-Art in eine andere Neben-Ton-Art gehet, als von der Quinte *dur* zur Terzie *moll*, §. 11. 20. von der Quarte zur Secunde *moll*, §. 20. wiederum von der Quinte *dur* zur Sexte *moll*. §. 21. Endlich haben wir auch gewiesen, wie man aus seinem Neben-Tone wieder zur Prime oder zur Haupt-Ton-Art zurücktreten soll, und solches ist geschehen von der Quinte *dur* in die Prime, §. 8. von der Terzie *moll* in die Prime, §. 11. von der Sexte *moll* in die Haupt-Ton-Art, §. 11. und 23. von der Secunde *moll* in die Prime, §. 22. Aus der Quarte in die Prime ist leicht, und zeiget sich beym Quinten-Cirkel, §. 15. Alles dieses hoffe so deutlich gemacht zu haben, als möglich ist.

Man hat sich die Lehre von der Ausweichung nicht schwer vorzustellen: denn man verstehet dadurch keine Ausschweifung.

§. 25. Es hat aber kein Anfänger nöthig, sich zu quälen mit allen den verschiedenen Arten auszuweichen; nein, wenn er sich von allen nur einige merket; jedoch hoffe ich, er wird aus diesen allen schon sehen, daß das Ausweichen in andere Ton-Arten so gar schwer nicht sey, sondern auf allerley Weise angehen kan. Wer nicht weiß, daß man ordentlicher Weise nur in die verwandte Ton-Art ausweichen darf, und wer diese unter sich verwandte Ton-Arten nicht kennet, noch zu nennen weiß, der denket wunder, wie schwer es sey, in andere Ton-Arten auszuweichen, ja vielleicht denket er wol gar, er müsse in alle Ton-Arten ausweichen können, die ihm ein Unverständiger nur hersagen mag. Zum Exempel von *c dur* in *Fis dur*, oder von *g moll* in *h dur* u. s. w. Das wäre nun freylich eine Kunst, solches geschwinde in wenigen Noten ohne Beleidigung des Gehörs bewerkstelligen zu können; aber dis wird nicht gemeynet, daß ein Anfänger sich aufs **Ausschweifen** in ferne Ton-Arten legen soll, sondern er soll sich nur üben, die seiner Haupt-Ton-Art verwandte Neben-Ton-Arten zu kennen, und darin geschicklich ausweichen zu lernen, als welches auch was leichtes ist, und wozu hier eine weitläuftige Anweisung ist gegeben worden.

Ausweichungs-Exempel eines Dur-Tones.

§. 26. Nun ist es Zeit, dem Liebhaber ein Exempel zu geben, daß in alle seine Modos ausweichet, und zwar auf allerley Art. Hier ist es:


c dur weichet aus in Quintam Tertiam Sextam Secu
dam Quartam Primam
N. 1.
c dur g dur e moll a moll d
moll f dur e dur
durch 5 oder 6
N. 2.
durch 7 oder 8
N. 3.
durch 4 3 oder 5
N. 4.
durch 4 2
N. 5.
durch x
N. 6.
durch 3
N. 7.
durch 6
N. 8.
durch 5 3

§. 27.

Anmerkungen über die mancherley Arten auszuweichen.

§. 27. Es ist bekannt, daß das Semitonium unterwärts (oder das Semitonium necessarium) gleichsam die Thüre ist, wodurch man in die Neben-Modos ausweichet. Dieses Semitonium nun kan sich auf allerley Weise, im Baß, im Discant oder in den Mittelstimmen hören lassen, und ist alsdenn dasselbe entweder ein Grund-Ton, oder Terzie, Quarte, Quinte und grosse Sexte; (in Moll-Tönen eine Quinta superflua,) alles dieses offenbaret nun unser Exempel klärlich. Ueberhaupt hat das Exempel kurz seyn müssen, um es in einem Blick übersehen zu können. *N.* 1. weichet in seine Neben-Töne aus, indem ich gleich das Semitonium necessarium ergriffen, und $\frac{6}{5}$ drüber gesetzet; drunter steht eine 6, weil hier auch ein Sexten-Griff oder 6 5 stehen kan. *N.* 2. ergreift gleich die Quinte der neuen Ton-Art, und hat $\frac{7}{4}$ über sich. Bey *N.* 5. wo lauter reine Accorde stehen, ist die 7 weggeblieben, und nur die grosse Terzie, als die Haupt-Ziffer der Quinte des Tones, gesetzt. *N.* 3. fängt gleich mit der Secunde der Ton-Art an, und hat den Griff $\frac{6}{4}$; weil nun die grosse Sexte die Haupt-Ziffer der Secunde des Tones ist, so kan auch ein Sexten-Griff passen, doch muß es die grosse Sexte und kleine Terzie seyn; solches ist nun unter *N.* 3. angezeiget. In diesen dreyen Reihen ist das Exempel in seiner Noten-Folge nur immer um eine Note geändert. *N.* 4. aber ändert in einer jeden Ton-Art die beyden ersten Noten, eben wie *N.* 6. 7. und 8. thun. Sonsten herrschet in *N.* 4. immer die Quarta major mit der Secunde; statt der Secunde bey der grossen Quarte kan in den Moll-Tönen, als hier *e moll*, *a moll* und *d moll*, auch die kleine Terzie genommen werden, welches eine Falsa ist, die hier gut anzubringen ist. Man wird hier schon bald sehen, daß die vier ersten Arten auszuweichen den Septimen-Griff mit der grossen Terzie zum Grunde haben, weil die Griffe $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{4}{2}$ durch Verwechselung der Stimmen des Septimen-Griffes entstehen, wie im andern Theil hin und wieder, unter andern pag. 478. §. 28. angezeiget worden. Weiter *N.* 5. ist die leichteste Art auszuweichen. *N.* 6. fängt mit der Quinte über die Terzie des Tones an, welche Terzie doch natürlich die Sexte über sich haben müßte. Diese Art auszuweichen ist wenig gebräuchlich, sonderlich in Dur-Tönen; weil es aber in Moll-Tönen mit der Quinta superflua, welche über sich resolviren muß, zuweilen geschicht, so habe hier, damit es einander ähnlich sähe, die Quintam perfectam als eine superflua tractiret, und selbige bey stehenbleibendem Basse über sich resolviren lassen. *N.* 7. und 8. lassen das Semitonium unterwärts nur erst bey der Cadence hören, da denn bey *N.* 7. der Eintritt in die nächste Ton-Art durch einen Sexten-Griff geschehen ist. *N.* 8. aber hat

hat nicht allein lauter reine Accorde wie *N.* 5. sondern der Baß ergreift hier auch gleich die Prime, oder den Final-Ton der neuen Ton-Art. Wer hier statt *c dur* ein *d dur*, *g dur* oder *b dur* nimmt, folglich die Exempel transponirt, dem wird es sehr nützen.

§. 28. Wer nun lernen will auf eine regelmäßige Art auszuweichen, der mache rechten Gebrauch von diesem Exempel, mache sich erst mit einer Art bekannt, und so lange er noch nicht im Stande ist, etwas aus dem Kopfe zu spielen, so begnüge er sich vorerst mit der Transposition eines Satzes, das ist, er führe einen kleinen Satz durch seine Neben-Ton-Arten, und lasse sich unser Exempel, in Ansehung der Veränderung einer oder zweyer Baß-Noten, zum Vorbild dienen. Dergleichen Sätze könten folgende seyn:

Sätze, die durch alle verwandte Ton-Arten führen.



Eine nöthige Uebung ist es für einen, der fantasiren lernen will, daß er sein Spielen auf Noten, wie man sagt, setze. Wer nun meinen Rath folget, die Feder ergreifet, und diese 5 leichte Sätze durch alle Neben-Ton-Arten nach dem Exempel §. 27. durchführet, der wird wahrlich grossen Vortheil davon haben. Er spiele aber auch alles, was er geschrieben.

Die Ausweichung eines Stückes gehet nicht allezeit durch alle 5 verwandte Ton-Arten, sondern oft nur in zwo bis drey Ton-Arten.

§. 29. Noch eins, zum Trost für den, welcher noch nicht gut fortkommen kan: man hat nicht nöthig in alle 5 Neben-Töne zu weichen; man weiche vorerst nur in zwey bis drey Ton-Arten; man mache sich selber kleine Sätze, fange mit dem Semitonio unterwärts im Auf-Tact, (siehe den andern Theil, pag. 398. §. 6.) oder mit einer virtualiter kurzen Note (ibid. pag. 399. §. 10.) an, so wie wir ersteres gethan; der ganze Satz darf anfänglich nicht über 4 Tacte seyn. Damit ein Liebhaber nun aber wissen möge, in welche Ton-Arten er denn ausweichen könne, wenn er etwa nur in eine, zwey oder drey Ton-Arten ausweichen will, so kan ihm folgendes zur Nachricht dienen, da ich statt des Tones, daraus er anfängt und endiget, die Zahl 1. und statt der lateinischen Benennung in Quintam, Quartam cet. die Ziffer hersetzen will:

In welche Töne man nach Belieben ausweichen mag.

In eine Ton-Art.	In zwey Ton-Arten.	In drey Ton-Arten.
1. 5. 1.	1. 5. 6. 1.	1. 5. 3. 6. 1.
1. 4. 1.	1. 5. 3. 1.	1. 6. 3. 5. 1.
1. 6. 1.	1. 6. 5. 1.	1. 5. 6. 3. 1.
	1. 4. 2. 1.	1. 6. 5. 3. 1.
	1. 2. 4. 1.	1. 4. 2. 6. 1.
	1. 6. 4. 1.	1. 6. 2. 4. 1.

Anmerkung.

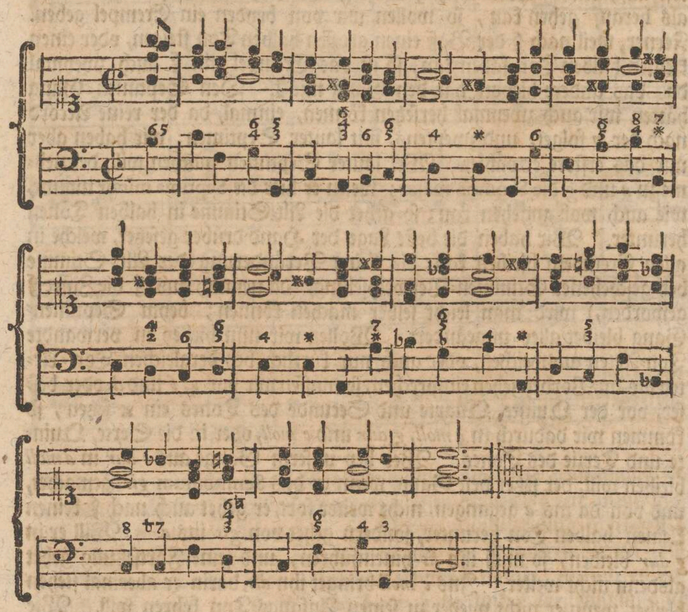
Das Exempel §. 27. zeiget ihm 8 Arten auszuweichen, die er alle gebrauchen kan. Weil aber in obenstehenden Aufgaben eine andere Folge der Ton-Arten als §. 27. ist, so möchte ein Anfänger zweifeln, und nicht wissen, ob er das Semitonium im Baß oder in den Mittelstimmen soll hören lassen; so dienet darauf zur Nachricht, daß in unsern Aufgaben das Semitonium sich beydes in der linken und rechten Hand wol darf hören lassen, doch weil der Baß, so viel möglich, eine gute Melodie; oder wenigstens geschickte Fortschreitungen haben muß, und bey Ergreifung des Semitonii im Baß gleich nach der Schluß-Note eine steigende Quarta major oder Quinta superflua, ja wol gar eine solche übermäßige Secunde erfolgen kan, als von der Prime zur Quinte *c fis*, von 2 zu 6. *d gis*, u. s. w. sind steigende grosse Quarten; ferner von 1 zu 6 *c gis*, von 4 zu 2 *f cis* u. s. w. sind steigende grosse Quinten. Die Secunda superflua ließ sich hören, wenn ich von 1 zu 3 ginge in *c dis*, item von 4 zu 6 in *f gis* u. s. w. Um nun dergleichen zu vermeiden, hat man so vielerley Arten auszuweichen. Ein Anfänger hüte sich nur, daß er im Baß keine Fortschreitung in der Secunda superflua mache; mit der grossen Quarte (sonderlich von 1 zu 5, *c fis*) und übermäßigen Quinte hat es so viel nicht zu bedeuten,

Fortschreitung in der Secunda superflua ist zu meiden.

ob

ob es gleich besser ist, daß sie im Fallen vorkommen, (wenn es die Folge des Basses sonsten leidet) als von 1 zu 5. also *c fis*, von 2 zu 6, *d gis*. Item von 1 zu 6 *c gis*, von 4 zu 2 *f cis* u. s. w. Man bediene sich also erstlich einerley Art zu seiner Uebung, hernach eine andere, denn die folgende, bis zu Ende, hernach nehme man bald diese, bald jene Art, wie es sich am besten schicken will; als das Exempel §. 27. könte auch so in seiner Ausweichung aussehen:

Wie man verschiedene Arten auszuweichen nehmen kan.



Wir dürfen uns aber nicht länger hiebey aufhalten, sondern gehen weiter.

§. 30. Wir haben im zweyten Capitel verschiedene Fortsetzungen mitgetheilet, und ihnen verschiedene Bezifferungen gegeben; weil nun diese Fortsetzungen gute Gelegenheit zum Ausweichen geben, und man sich der-

Fortsetzungen eines Ganges sind bequem

in andere Töne auszuweichen.

derselben, wie wir nachhero sehen werden, auch oft unter mancherley Veränderungen bedienet; so haben wir Cap. II. §. 8. pag. 64. versprochen, den Nutzen derselben in Ansehung der Ausweichung zu zeigen; dieses soll nun hier geschehen. Unter den Fortschreitungen, oder Fortsetzungen, wie man sie nennen will, sind wol keine gewöhnlicher als der bekannte Septimen-Gang mit seinen Verwechselungen der Stimmen, als der Gang mit $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, und $\frac{4}{2}$, dahero wir uns denn ein wenig dabey zuerst aufhalten. Weil nach $\frac{4}{3}$ die folgende Baß-Note sowol herunter als herauf gehen kan, so wollen wir von beyden ein Exempel geben. Ferner, weil nach $\frac{6}{5}$ der Baß einen grossen halben Ton steigen, oder einen kleinen halben Ton fallen kan, so ist das Exempel mit $\frac{6}{5}$ auch zweymal da; das andere hievon hat den Gang mit $\frac{4}{2}$. Den Septimen-Gang hätten wir auch zweymal hersetzen können, einmal, da der reine Accord nach der 7 folget, und zweytens, mit lauter Septimen; wir haben aber nur das erstere erwählet. Wer lauter Septimen machen will, der nehme zu *a* und *g* die Septima major; wenn er hier die Septima minor nimmt, wie auch wol angehen kan; so gehet die Alt-Stimme in halben Tönen herunter. Wir haben die beste Lage der Hand drüber gesetzet, welche in allen Exempeln bleiben kan; die kleine Veränderung der Alt-Stimme bey geschehener Stimmen-Verwechselung, (da nemlich aus $\frac{4}{3}$ die Ziffer $\frac{6}{5}$ geworden,) wird man leicht selber machen können; beym Septimen-Gang bleibet alles ungeändert.

Wie es zu machen wenn man dadurch in Sextam, Quintam und Tertiam ausweichen will.

Wollen wir nun hiebey in verwandte Ton-Arten ausweichen, oder auch nur kürzlich bey dergleichen Ton-Arten als im Vorbeygehen einsprechen, so müssen wir vor *g*, *f* und *d*, oder besser, vor der Quinte, Quarte und Secunde des Tones ein ✕ setzen, so kommen wir dadurch in *a moll*, *g dur* und *e moll*, oder in die Sexte, Quinte und Terzie des Tones. Wer bey unserm Gange aus *c dur* in *a moll* bleiben will, der setzet den Gang, wenn er das Semitonium *gis* gemachet, und von da ins *a* gegangen, nicht weiter fort, er gehet auch nach $\frac{6}{5}$ keinen kleinen halben Ton herunter, sondern gehet von *gis* ins *a*. Will er in *g dur* bleiben, so muß ihn *fis* hineinführen, und seine Fortsetzung gehet alsdenn nicht weiter. Ins *e moll* bringet ihn *dis*, darin er abermal stehen bleibet, wenn er nicht wieder zu seinen Anfangs-Ton kehren will. Wie folgende Sätze es deutlich machen:

c dur



Dieses ist nun wieder eine leichte Art auszuweichen, ja gemeiniglich findet man dergleichen Fortschreitungen mit diesen halben Tönen, wenn man auch gleich nicht ausweichen will; sie klingen munterer, und schleppen so nicht, als sie sonsten thun. Ist nun einem, der fantasiren lernen will, eine Transposition der schon gegebenen Exempel nöthig, so sind es vorzüglich diese; man setze sie in *d dur*, *b dur*, *g dur* und *f dur*, und lasse sich ja keine Mühe verdriessen. Wer in allen Stücken meinen Rath folget, der wird von seinem Fleiß hernach grossen Nutzen haben. Schwer kan es einem Liebhaber nicht werden, weil ich nichts verlange, als wozu schon deutlichen Unterricht ertheilet habe.

Dieses ist eine leichte Art auszuweichen.

§. 31. Wer nun durch eben diese Fortschreitungen in quartam und secundam Modi ausweichen will, der enthält sich der Erhöhungs-Zeichen, und

Wie man durch dergleichen Fortsetzungen in

Quartam und Secundam ausweichen kan.

und bedienet sich der Erniedrigungs-Zeichen des b oder erniedrigenden #. Wie aus folgenden Veränderungen unserer Sätze erhellet:



Anmerkung. Die ausgesetzten Griffe passen hier nur (wenn die kleine Stimmen-Verwechselung bey 𝄞 geschicht) zu vier Arten, deswegen habe bey 𝄡 die Griffe wieder ausgesetzet; bey halben Tönen ließ sich hier nicht gut heruntergehen, als nur ein paarmal. Wer im Septimen-Gang lauter Septimen brauchen will, der bekömmt nur allein bey *f* die grosse Septime.

§. 32. Nun genug von der Ausweichung der Dur-Töne, wir müssen uns nun zu den Moll-Tönen wenden. Es ist oben §. 8. schon angezeiget, daß die Moll-Töne ausweichen in Tertiam dur, Quintam moll, Septimam dur, Quartam moll und Sextam dur. Z. E. *a moll* weichet also aus in *c dur*, *e moll*, *g dur*, *d moll* und *f dur*. Hier leuchtet uns nun gleich klar in die Augen, daß *a moll* in eben die Töne ausweichet, darin *c dur* ausweichet. In Ansehung des Vorzugs dieser Ton-Art vor jener ist ein kleiner Unterscheid, als:

Wie ein Moll-Ton in eben die Töne ausweichet, darin der, ihm der Vorzeichnung nach verwandte Dur-Ton ausweichet.

c dur weichet aus in quintam, tertiam, sextam, secundam und quartam
g dur, *e moll*, *a moll*, *d moll* und *f dur*

a moll = = = in tertiam, quintam, septimam, quartam und sextam
c dur, *e moll*, *g dur*, *d moll* und *f dur*.

Weil nun ferner ein jeder Dur-Ton in die 5 Töne ausweichet, die er im Heraufgehen brauchet, als *c dur* hat die Töne *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, und ein jeder Moll-Ton in die 5 Töne ausweichet, die er im Heruntergehen braucht, als *a moll* hat die Töne *g*, *f*, *e*, *d*, *c*, so folget daraus die unterschiedene Benennung der Ton-Arten, die doch einerley Ton-Arten sind, als *g dur* war in *c dur* die quinta Modi, und in *a moll* ist *g dur* die septima Modi; *f dur* war in *c dur* quarta Modi, und in *a moll* ist *f dur* sexta Modi, u. s. w. Kurz, *c dur* wich nicht in seine septimam *h*, und *a moll* weicht auch nicht in secundam Modi in *h* aus. Sonsten merken wir nochmal an, daß, wenn Modus minor in quartam und sextam ausweichet, alsdenn die Ausweichung in quintam und septimam selten geschicht; wie auch ein Dur-Ton nicht leicht in quintam und tertiam ausweichet, wenn die Ausweichung in secundam und quartam geschehen soll. (siehe oben §. 19. pag. 157.)

§. 33. Hier wollen wir die Ausweichungs-Tabelle aller 12 Dur- und Moll-Töne beyfügen, und die Benennung der Neben-Ton-Arten nach der Benennung der Haupt-Ton-Art einrichten, welches weder in Heinichens noch Kellners Ausweichungs-Tabelle geschehen, vermuthlich weil die doppelte Benennung der halben Tönen damals noch nicht so üblich war, als jetzo. Man kan hier gleich sehen ob 𝄪 oder 𝄫 erfodert werden, und daß die Versetzungs-Zeichen der Haupt-Ton-Art auch in

Veränderte Ausweichungs-Tabelle aller Dur-Töne.

in den Neben-Ton-Arten bleiben, ich will sagen, wenn die Haupt-Ton-Art 𝄪 𝄪 oder 𝄫 𝄫 hat, so finden sich auch mehr oder weniger 𝄪 𝄪 oder 𝄫 𝄫 in der Neben-Ton-Art.

Die 12 Modi majores weichen aus

	gewöhnlich in			selterner in	
	Quintam	Tertiam	Sextam	Secundam	Quartam.
1. *C dur* in	*G dur*	*E moll*	*A moll*	*D moll*	*F dur*
Cis dur in	*Gis dur*	*Eis moll*	*Ais moll*	*Dis moll*	*Fis dur*
2. *Des dur* in	*As dur*	*F moll*	*B moll*	*Es moll*	*Ges dur*
3. *D dur* in	*A dur*	*Fis moll*	*H moll*	*E moll*	*G dur*
Dis dur in	*Ais dur*	*Fisfis moll*	*His moll*	*Eis moll*	*Gis dur*
4. *Es dur* in	*B dur*	*G moll*	*C moll*	*F moll*	*As dur*
5. *E dur* in	*H dur*	*Gis moll*	*Cis moll*	*Fis moll*	*A dur*
6. *F dur* in	*C dur*	*A moll*	*D moll*	*G moll*	*B dur*
Fis dur in	*Cis dur*	*Ais moll*	*Dis moll*	*Gis moll*	*H dur*
7. *Ges dur* in	*Des dur*	*B moll*	*Es moll*	*As moll*	*Ces dur*
8. *G dur* in	*D dur*	*H moll*	*E moll*	*A moll*	*C dur*
Gis dur in	*Dis dur*	*His moll*	*Eis moll*	*Ais moll*	*Cis dur*
9. *As dur* in	*Es dur*	*C moll*	*F moll*	*B moll*	*Des dur*
10. *A dur* in	*E dur*	*Cis moll*	*Fis moll*	*H moll*	*D dur*
11. *B dur* in	*F dur*	*D moll*	*G moll*	*C moll*	*Es dur*
12. *H dur* in	*Fis dur*	*Dis moll*	*Gis moll*	*Cis moll*	*E dur*

Anmerkung. Daß *Cis* und *Des dur*, *Dis* und *Es dur*, *Fis* und *Ges dur*, *Gis* und *As dur* auf dem Clavier einerley Ton-Arten sind, die nur in Ansehung der Schreibart oder der Vorzeichnung unterschieden sind, ist bekannt; erstere hat 𝄪 𝄪, die andere 𝄫 𝄫. Weil nun *Cis*, *Dis*, *Fis* und *Gis dur* theils selber, theils auch die Neben-Ton-Arten doppelte 𝄪 𝄪 zu Formirung des Semitonii unterwärts nöthig haben; so gebrauchet man lieber dafür *Des*, *Es*, *Ges* und *As dur*, weil sie commoder sind, und so viel Versetzungs-Zeichen nicht erfodern, darum habe ich diesen letztern auch die Zahl 2. 4. 7. 9. vorgesetzt.

Die

Die 12 Modi minores weichen aus

	gewöhnlich in			selterner in	
	Tertiam	Quintam	Septimam	Quartam	Sextam
1. *A moll* in	*C dur*	*E moll*	*G dur*	*D moll*	*F dur*
2. *B moll* in	*Des dur*	*F moll*	*As dur*	*Es moll*	*Ges dur*
3. *H moll* in	*D dur*	*Fis moll*	*A dur*	*E moll*	*G dur*
4. *C moll* in	*Es dur*	*G moll*	*B dur*	*F moll*	*As dur*
5. *Cis moll* in	*E dur*	*Gis moll*	*H dur*	*Fis moll*	*A dur*
6. *D moll* in	*F dur*	*A moll*	*C dur*	*G moll*	*B dur*
Dis moll in	*Fis dur*	*Ais moll*	*Cis dur*	*Gis moll*	*H dur*
7. *Es moll* in	*Ges dur*	*B moll*	*Des dur*	*As moll*	*Ces dur*
8. *E moll* in	*G dur*	*H moll*	*D dur*	*A moll*	*C dur*
9. *F moll* in	*As dur*	*C moll*	*Es dur*	*B moll*	*Des dur*
10. *Fis moll* in	*A dur*	*Cis moll*	*E dur*	*H moll*	*D dur*
11. *G moll* in	*B dur*	*D moll*	*F dur*	*C moll*	*Es dur*
12. *Gis moll* in	*H dur*	*Dis moll*	*Fis dur*	*Cis moll*	*E dur*
As moll in	*Ces dur*	*Es moll*	*Ges dur*	*Des moll*	*Fes dur*

Veränderte Ausweichungs-Tabelle aller Moll-Töne.

Hier ist nun wieder *Es moll* dem *Dis moll*, und *Gis moll* dem *As moll* im Gebrauch vorzuziehen, aus eben der Ursache, die unter der Tabelle der Dur-Töne stehet. Der Herr Heinichen hat in seiner Tabelle der Dur-Töne also gesetzet: Anmerkung.

> *Cis dur* weichet aus in *Gis dur*, *F moll*, *B moll*, *Dis moll* und *Fis dur*.
>
> Item: *Gis dur* weichet aus in *Dis dur*, *C moll*, *F moll*, *B moll* und *Cis dur*.

Und in der Tabelle der Moll-Töne heisset es zum Exempel von *B moll*:

> *B moll* weichet aus in *Cis dur*, *F moll*, *Gis dur*, *Dis moll* und *Fis dur*.

Sollte dieses einen Anfänger nicht auf die Gedanken bringen, als wenn eine Ton-Art, die 𝄪 𝄪 hat, in Ton-Arten ausweiche die 𝄫 𝄫 haben? Als, *Cis dur* hat 7 𝄪 𝄪, und *F moll*, darin es ausweichet, hat 4, ja *B moll* gar 5 𝄫 𝄫. Darum ist es ja besser, daß ich mich der doppel-

doppelten Benennung der Töne bediene, und hier statt *f moll* lieber *Eis moll*, statt *B moll* lieber *Ais moll* schreibe und spreche. Man hat auch noch den Vortheil davon, daß man gleich in dieser Tabelle an den Ausweichungs- oder Neben-Ton-Arten sehen kan, wie viel xx oder bb die Haupt-Ton-Art haben muß, wenn ich in den Dur-Tönen nur die Septime, (als worin der Dur-Ton nicht ausweichet) und in den Moll-Tönen nur die Secunde (als worin der Moll-Ton nicht ausweichet) einrichte. Z. E. *Fis dur* hat *Cis*, *Dis*, *Gis*, *Ais*, (wie aus der Tabelle zu sehen, da es in diese Töne ausweichet,) und das Semitonium unterwärts *Eis*. Doch wir wollen uns hiebey nicht aufhalten; genug, wir haben in unsern Tabellen einem Anfänger einen kleinen Stein des Anstossens aus dem Wege geräumet.

Wie auch aus diesen Tabellen die Einrichtung aller vier und zwanzig Ton-Arten zu ersehen.

§. 34. Was nun die Art und Weise betrifft, wie ein Moll-Ton in seine verwandte Ton-Arten ausweichen kan, so dürfen wir hier nicht weitläuftig seyn: denn weil *c dur* und *a moll* in einerley Ton-Arten ausweichen, wie aus Gegeneinanderhaltung beyder Ausweichungs-Tabellen zu ersehen, so gilt auch hier, was in den Dur-Tönen galt. Wir wollen es kürzlich anzeigen. Ein Moll-Ton weichet am ersten in tertiam dur, als *a moll* weicht in *c dur*. Wie nun solches zu bewerkstelligen, haben wir §. 23. gezeiget, welches hier also überflüßig zu wiederholen ist. Von da, nemlich von der tertia dur, weichet *a moll* in quintam moll, nemlich von *c dur* nach *E moll*; wie man nun von *c dur* in *E moll* gehen kan, stehet §. 20. Weiter geschicht die Ausweichung eines Moll-Tones von der Quinta in Septimam, oder *a moll* weichet von *e moll* in *g dur*, das ist, ein Moll-Ton weichet in tertiam dur. Von dieser Ausweichung haben wir eben gesehen, da *a moll* in *c dur* ging; auf eben die Art gehet *e moll* in *g dur*. Vide §. 23. Nun folget die **neue Linie** der Ton-Arten. Die vorigen Ton-Arten brauchten Erhöhungs-Zeichen, diese nun haben Erniedrigungs-Zeichen, nemlich wenn ein Moll-Ton in quartam und sextam weichen will, oder wenn *a moll* nach *d moll* gehen will; dieses ist nun erstlich aus den Quarten-Cirkel §. 16. zu ersehen, zum andern siehet man es §. 27. in dem Haupt-Exempel, da die Ausweichung von *a moll* nach *d moll* auf achterley Art geschehen ist. Will nun endlich eine weiche Ton-Art aus der Quarte zur Sexte gehen, das ist, wenn *a moll* von *d moll* nach *f dur* gehen will, so ist wieder der Casus da, wo eine weiche Ton-Art in tertiam dur gehet; hievon ist nun schon geredet. Das Exempel §. 27. zeiget 8 Arten von *d moll* in *f dur* zu weichen; siehe auch §. 23.

Auf welche Art ein Moll-Ton in seine verwandte Ton-Arten gehen kan, ist schon aus dem vorigen zu ersehen.

Dieses

Dieses kan genug seyn, um eine weiche Ton-Art durch seine Neben-Ton-Arten führen zu lernen. Wie man nun in seinen Haupt-Ton zuletzt wieder kommen soll, nemlich wie *a moll* aus seiner Terzie, oder Quinte oder Septime, wie auch aus seiner Quarte oder Sexte wieder zurück in *a moll* gehen kan, das wollen wir nun sehen.

§. 35. Wer gleich von *c dur* oder von der Terzie der Ton-Art *a moll* wieder zurück nach *a moll* gehet, der findet Mittel und Wege §. 21. wie solches §. 22. angezeiget worden, da man von *c dur* erst in *g dur* eingesprochen, ehe man in *a moll* gewichen. Man sehe auch §. 11. da wir von der Ausweichung eines Dur-Tones in sextam moll Exempel finden, und in dem Exempel §. 27. da wir von *g dur* in *E moll* gewichen. Wer aus *A moll* in quintam *E moll* ausweichet, und von da wieder in seine Haupt-Ton-Art *a moll* gehen will, der gehet Quartenweise, nach §. 16. Man sehe auch das Exempel §. 27. da wir von *A moll* nach *D moll* gegangen. Hier geschahe die Ausweichung von *A moll* nach *d moll*; nun liegen *A* und *d* eine Quarte von einander, eben wie *e* und *a*, deswegen kan man nun auch von *e moll* in *a moll* (von einem Moll-Ton in quartam moll) auf die 8 Arten, so wie §. 27. von *A moll* in *d moll* geschehen, kommen, findet man also Gelegenheit genug von *e moll* wieder in *a moll* zurück zu treten. Will man ferner aus *G dur* wieder in *A moll* gehen, so gilt was §. 21. stehet, da wir gezeiget, wie man von *c dur* in *d moll* weichen kan, oder wie man aus einer harten Ton-Art (hier *g dur*) in secundam moll (hier *a moll*) kommen kan. Wer nun von *d moll* aus wieder in *A moll* zurücktreten wolte, der sehe §. 16. da wir etliche Moll-Töne Quartenweise durchgegangen, und Quintenweise wieder zurückgetreten sind, da wir denn zuletzt von *d moll* ins *a moll* gegangen. Wir haben §. 7. zwölf Arten angezeiget, aus einer harten Ton-Art in quintam dur (als von *c dur* in *g dur*) auszuweichen. Unter diesen zwölf Arten lassen sich auch verschiedene Nummern auf die weiche Ton-Art appliciren, wie aus folgenden zu sehen:

Wie aus den Neben-Ton-Arten wieder zu einer weichen Haupt-Ton-Art zurück zu gehen.



Aus einer weichen Ton-Art in quintam moll zu weichen.



Schließlich wer von der sexta Modi, als von *f dur*, wieder in *a moll* zurücktreten will, der kan es machen so wie man es gemacht, da man von *c dur* in *c moll*, das ist, von einer harten Ton-Art in tertiam moll, gegangen, er spreche eben in *c dur* ein; kurz, er findet §. 20. zwölf Arten, die er nur in *f dur* transponiren darf, (er bilde sich im Baß nur Discant-Noten ein, und mache statt des x vor *f*, immer ein ♮ vor b, als welches dem *f dur* eben so natürlich ist, als das *f dur* dem *c dur*) also daß in *N.* 1. statt *c g | d dis e H |* folgende Noten werden *f c̄ | g gis a e |* und *N.* 5. statt *c g fis e |* hat alsdenn *f c̄ h a |*.

Anmerkung.

§. 36. So wie ich hier gezeiget habe, wie eine weiche Ton-Art, aus allen ihren Neben-Ton-Arten, wieder in die Haupt-Ton-Art zurückgehen kan, so hätte eben dieses auch in einem aparten §pho von der harten Ton-Art gezeiget werden können; allein ein fleißiger Liebhaber der Musik thue dieses nach der Anleitung, die ihm in vorigen §pho von der weichen Ton-Art gegeben worden, und bediene sich des Exempels §. 27. nach welchen er von einer jeden Neben-Ton-Art gleich wieder in seine Haupt-Ton-Art zurücktreten kan; *N.* 6. kan wegbleiben. Kurz, die Sache hat gar keine Schwürigkeit; er sehe §. 29.

§. 29. allwo auch schon etwas gesaget worden, wie es zu machen, wenn man nicht alle Ton-Arten durchgehen will, deswegen halte ich mich nicht dabey auf. Indessen ist es eine gute Uebung, daß man seine Haupt-Ton-Art auch mitten im Stück wieder ergreifen lernet. Man könte etwa also in seinem Fantasiren ausweichen:

Wie die Haupt-Ton-Art nach einer oder der andern Ausweichung wieder zu ergreifen, wornach man wieder ausweichet, und endlich in die Haupt-Ton-Art schliesset.

In Dur-Tönen:	In Moll-Tönen:
1. 5. 1. 6. 1.	1. 3. 1. 4. 1.
1. 6. 1. 5. 1.	1. 7. 1. 3. 1.
1. 4. 1. 2. 1.	1. 5. 1. 7. 1.
1. 6. 1. 4. 1.	1. 3. 1. 7. 1.
1. 2. 1. 5. 1.	1. 4. 1. 6. 1.
1. 5. 1. 4. 1.	1. 7. 1. 6. 1.
1. 5. 6. 1. 4. 1.	1. 3. 7. 1. 4. 1.
1. 4. 1. 5. 6. 1. etc.	1. 4. 6. 1. 5. 1. etc.

Dergleichen findet man nun sonderlich in Lieder-Melodien oft.

Ausweichungs-Exempel eines Moll-Tones.

§. 37. Ich zweifele nicht, man wird das, was bishero von der Ausweichung, und wie solche anzustellen, gesaget worden, verstehen. Jetzt will noch, den Liebhabern zu mehrerer Deutlichkeit, eben ein solch Exempel der Ausweichung einer weichen Ton-Art geben, als §. 26. von der harten Ton-Art geschehen, doch mit dieser Veränderung, daß ich erst in Quartam und Sextam weiche, welche zwar seltener als die tertia, quinta und sexta Modi vorkommen, und also von rechtswegen hintenan stehen solten; allein wer durch alle fünf Neben-Ton-Arten gehen will, der thut fast besser, daß er z. E. aus *a moll* erst in *d moll* und *f dur* gehet, und von da nach *c dur*, *e moll* und *g dur*, als welches dem Gehör so hart nicht ist, als wenn man von *g dur* in *d moll* gehet. Die Ausweichung in fünf Ton-Arten findet man überall selten: denn wer in der weichen Ton-Art in Quartam und Sextam weichet, der gehet nicht leicht in Quintam und Septimam; und umgekehrt, wer in Quintam und Sextam gehet, der weicht nicht leicht in Quartam und Sextam aus.


A moll weichet aus in Quartam Sextam Tertiam Quartam Septimam Primam
N. 1.
A moll D moll F dur c dur E moll G dur A moll
durch 5 oder 6
N. 2.
durch 7 oder 8
N. 3.
durch 4 oder 6
N. 4.
durch 4
N. 5.
durch 8
N. 6.
durch 5
N. 7.
durch 6
N. 8.
durch 3

§. 38.

§. 38. Man sehe hiebey §. 28. wieder nach. Damit wir nun der weichen Ton-Art nicht zu wenig thun, so wollen wir auch ein paar Sätze hersetzen, welche ein Liebhaber nach §. 37. durch die Ton-Arten zur Uebung selber schriftlich durchführen mag. Indessen vergesse er nicht das Exempel §. 37. in andere Ton-Arten zu transponiren, als in *g moll*, *d moll*, *h moll* und *e moll*.

Sätze, die durch alle verwandte Ton-Arten zu führen.



Anmerkung. Wer diese Sätze auf acht Arten will ausweichen lassen, da er immer einerley Art auszuweichen behält, wie §. 37. geschehen, der wird bey *N.* 4. 6. 7. und 8. eine kleine Aenderung der Baß-Noten seines Satzes vornehmen müssen; z. E. erwählet er die vierte Art mit $\frac{4}{2}$ über *d*, so muß er statt *a* erst *c* mit der 6 nehmen, er kan aber unser *a* gleich nachschlagen, also, daß *c a* Achtel werden. *N.* 6. kan wegbleiben. Die Veränderungen des Basses bey *N.* 7. und 8. richte er nach Gutbefinden ein, nur so, daß er je eher je lieber wieder seine vorgeschriebene Baß-Melodie suchet zu ergreifen; wir dürfen uns dabey nicht aufhalten. Unser Exempel wollen wir nun auch so aussetzen, daß man sich bald dieser bald jener Art bedienet, nachdem es sich etwa am besten schicken will: denn man ist nicht an einerley Art gebunden; siehe §. 29. Es könte also auch auf diese Art ausweichen:

§. 39.



§. 39. Wer in einer weichen Ton-Art nur in zwey bis drey Ton-Arten weichen will, der thue solches nach seinem Gefallen. Indessen solte nicht denken, daß einer nicht schon aus dieser weitläuftigen Abhandlung solte gelernet haben, die Ton-Arten selber zu wählen, also daß wir nicht nöthig erachten, ein solches Verzeichniß von den Moll-Tönen zu geben, so wie wir §. 29. von den Dur-Tönen finden. Wir schreiten zu den Fortsetzungen, so wie wir solche von den Dur-Tönen §. 30. gegeben haben, um zu sehen, wie man dadurch auch in der weichen Ton-Art in Neben-Ton-Arten ausweichen kan, und zwar nach der bishero angezeigten Ordnung. Weil nun unter den fünf Fortsetzungen die mit $\frac{6}{5}$ und 7 am gewöhnlichsten, so wollen wir diese beyde Arten nur allein hersetzen; die Lage der rechten Hand finde nicht nöthig herzusetzen, weil es §. 30. geschehen; man darf nur bey *a moll* anfangen, so ist alles daßselbe, wie man leicht einsehen kan. Wir wollen erst in Tertiam, Quintam und Septimam, und hernach in Sextam und Quartam ausweichen.

Anmerkung. Wie man durch Fortsetzungen eines Ganges auch bey Moll-Tönen leicht in die verwandte Ton-Arten weichen kan.



Diese Fortschreitungen transponire man auch in *g moll*, *d moll*, *h moll* und *e moll*, so wird einem die weiche Ton-Art bekannt werden.

Von der Ausweichung in fremde Ton-Arten.

§. 40. Wer nun gelernet hat auf eine geschickte Weise in die, seiner Haupt-Ton-Art verwandte Ton-Art, in gehöriger Ordnung auszuweichen, der muß nun auch wissen, wie er es machen müsse um in fernere Ton-Arten, die mit seiner Haupt-Ton-Art in keiner Verwandtschaft stehen, zu weichen; sonderlich muß ein Organiste hierin geübt seyn, weil die Ton-Arten seiner Lieder, die er doch nach einander zu spielen hat, oft sehr weit von einander sind. Z. E. sein erstes Lied war aus *d dur*, und das folgende ist aus *g moll*. Wenn nun der Organist sein Vorspiel zum Liede aus *g moll* machen will, so fängt er es in der Ton-Art an, daraus sein vorhergegangenes Lied gewesen, nemlich hier in *d dur*, und lenket es nach und nach in *g moll*. Dieses kan nun auf allerley Weise geschehen; die Hauptsache aber bestehet darin, daß er auf eine geschickte und ordentliche Weise dahin gehe. Hier muß man nun nothwendig die Vorzeichnung seiner beyden Ton-Arten vollkommen wissen, nemlich daß *d dur* zwey ×× nemlich vor *f* und *c* habe, und daß *g moll* zwey bb nemlich vor *h* und *e* habe. Man soll also von einer Ton-Art, die zwey ×× hat, zu einer fremden gehen, welche zwey bb hat, wie ist das nun anzufangen? Antwort: Man muß erst seine ×× suchen aufzuheben, oder man muß erst nach *c dur* oder *a moll* gehen, von da kan man denn in Ton-Arten gehen, die bb haben: denn *c dur* und *a moll* haben weder × noch b; ihre natür-

Gehöret sonderlich für Organisten.

Was dabey in Acht zu nehmen.

natürliche Ausweichung aber geschicht entweder in Ton-Arten die ein × oder b haben. Wer also von *d dur* in *g moll* weichen will, der lasse erst das × vor *c* fahren, da er denn nur ein × nemlich das × vor *f* noch behält; die Ton-Arten aber, die ein × haben sind *g dur* und *e moll*, von diesen beyden wähle er *g dur*, so ist er in quartam Modi ausgewichen; wie aber ein Dur-Ton in quartam dur ausweichen kan, ist §. 10. gezeiget. Nun bemühe er sich, sein *fis* in *g dur* auch fahren zu lassen, das ist, er weiche in eine Ton-Art die kein × hat; diese ist nun *c dur* oder *a moll*; er erwähle *c dur*, so ist er wieder von *g dur* in quartam Modi in *c dur* ausgewichen. Nun wende er sich von *c dur* in Ton-Arten die bb gebrauchen, da findet er denn, daß *c dur* in *f dur* oder in *d moll* (als welche beyde ein b haben) ausweichen kan; er erwähle *f dur*, so weichet er abermal in quartam Modi, nemlich von *c dur* in *f dur*. Hat er sein Vorspiel nun erst in *f dur* geführet, so ist *g moll* nicht mehr fremde: denn *f dur* weichet natürlich in secundam moll, nemlich in *g moll* aus; wie aber ein Dur-Ton in secundam moll weichet, ist §. 21. gezeiget. Wir sind also nun, von *d dur* nach *g moll* zu kommen, erst in *g dur* gewichen, darauf von *g dur* nach *c dur*, von *c dur* nach *f dur*, und endlich von *f dur* in *g moll* gegangen, also durch steigende Quarten, oder nach Anleitung des Quarten-Cirkels (s. den ersten Th. p. 183.). §. 10. haben wir gezeiget, wie man aus einer harten Ton-Art in quartam dur weichen kan. Man merke sich unter diesen Arten die Art, vermittelst der kleinen Septime und kleinen Quinte dahin zu kommen, da denn die Ausweichung von *d dur* nach *g moll* also aussähe:



Von *d dur* nach *g moll* Quartenweise, vermittelst der kleinen 7 und ♮ zu gehen.



Wie von *a dur* nach *c moll* Quartenweise zu gehen.

Weiter wird die Entfernung der Ton-Arten zweyer Lieder wol nicht gehen, als hier von *d dur* nach *g moll*, es müßte denn von *a dur* nach *c moll* seyn, wo drey ♯ und drey ♭ vorkommen; allein man findet nicht viel Lieder aus diesen Ton-Arten, noch seltener aber wird sich der Casus ereignen, daß das erste Lied aus *a dur* und das folgende aus *c moll* wäre. Träfe es aber so ein, so dürfte man, wenn man nemlich von *d dur* nach *g moll* hätte gehen gelernet, ja nur aus *a dur* in *d dur* gehen, und hernach, statt von *f dur* nach *G moll*, erst von *f dur* nach *b dur*, und von da in secundam Modi *c moll* gehen. Es wird nicht undienlich seyn, wenn wir folgende Regeln von der cirkelmäßigen Ausweichung geben; sie werden die ganze Sache leicht machen.

§. 41. Man hat, wie bekannt, nur zwey Ton-Arten, nemlich *c dur* und *a moll*, die weder ♯ noch ♭ haben, die andern Ton-Arten aber haben ♯♯ oder ♭♭. Wer nun aus einer Ton-Art die ♯♯ hat, in eine Ton-Art die ♭♭ hat, weichen will, und umgekehrt, wer aus einer Ton-Art die ♭♭ hat, in eine Ton-Art die ♯♯ hat, gehen will, der darf dieses nicht gleich unmittelbar thun, weil die Ton-Arten einander freind sind; mit Ton-Arten die unter einander verwandt sind, habe ich nicht nöthig viel Umstände zu machen, wie aus dem Abgehandelten zu sehen gewesen, da habe ich nur gleich das Semitonium unterwärts, oder die kleine Quarte ergriffen, weil die Scala der Neben-Ton-Arten von der Haupt-Ton-Art nur um einen Ton oder Klang unterschieden ist; wir können solches am besten sehen, wenn wir die heruntergehen-

Die Scala der Neben-Ton-Arten ist von der Scala der

tergehende Ton-Leiter der Neben-Ton-Arten unter die Haupt-Ton-Art setzen, also:

Haupt-Ton-Art nur um einen Ton unterschieden.

d dur	—	*d*	*cis*	*h*	*a*	*g*	*fis*	*e*	*d*	*cis*	*h*	*a*	*g*	*fis*	*e*
1) *h moll*	—	—	—	*h*	*a*	*g*	*fis*	*e*	*d*	*cis*	*H*	*A*	*G*	*Fis*	*E*
2) *a dur*	—	—	—	—	*a*	*gis*	*fis*	*e*	*d*	*cis*	*H*	*A*	*Gis*	*Fis*	*E*
3) *fis moll*	—	—	—	—	—	—	*fis*	*e*	*d*	*cis*	*H*	*A*	*Gis*	*Fis*	*E*
4) *g dur*	—	—	—	—	—	*g*	*fis*	*e*	*d*	*c*	*H*	*A*	*G*	*Fis*	*E*
5) *e moll*	—	—	—	—	—	—	—	*e*	*d*	*c*	*H*	*A*	*G*	*Fis*	*E.*

In allen diesen fünf Ton-Arten, darin *d dur* ausweichet, ist nur ein Ton in der Scala von *d dur* geändert, (in *H moll* ist alles geblieben,) nemlich in *a dur* und *fis moll* ist statt *g* das *gis*, und in *g dur* und *e moll* ist statt *cis* das *c* genommen worden. Setze ich nun *d dur* und *g moll* also gegen einander als:

Warum *g moll* dem *d dur* fremd ist.

d dur	—	*d*	*cis*	*h*	*a*	*g*	*fis*	*e*	*d*	*cis*	*H*	*A*	*G*
g moll	—	—	—	—	—	*g*	*f*	*es*	*d*	*c*	*B*	*A*	*G.*

so sehe ich, daß *g moll* mit dem *d dur* gar keine Verwandtschaft hat, indem sich nur drey Klänge, nemlich *g*, *d*, *A*, aus der Scala von *d dur* in der Scala von *g moll* befinden, und die Klänge *f*, *es*, *c* und *B* sind dem *d dur* fremde, derowegen darf ich nun so geschwinde nicht von *d dur* ins *g moll* gehen, als ich von da in *h moll* oder *e moll* gehen konte, sondern ich muß erlaubte Umwege nehmen, und zuerst in eine dem *d dur* verwandte Ton-Art gehen, entweder in *a dur* oder *g dur*, und von diesem *a dur* oder *g dur* gehe ich denn weiter, und betrachte solche Neben-Ton-Arten von *d dur* gleich als Haupt-Ton-Arten, da ich denn wieder Freyheit habe in quartam oder quintam dur auszuweichen. Wie nun solches anzustellen, ist zwar schon §. 7. und 10. gelehret, um aber einen Liebhaber die Sache noch leichter zu machen, wollen wir es noch auf eine andere, und zwar zu unserm Zwecke dienliche Art vorstellen. Vor allen Dingen aber muß man anjetzo nicht nur die Vorzeichnung aller Ton-Arten, sondern auch das Wachsen und Abnehmen der ♯♯ und ♭♭ fertig inne haben, so wie solches im andern Theil des Clavier-Spielers, im II. Abschn. Cap. II. deutlich und weitläuftig ist gezeiget worden. Wer darin nun geübt ist, der merke sich folgendes:

Aus einer Ton-Art die weder ✱ oder b hat, in eine fremde Ton-Art zu gehen welche ✱✱ hat, kan Quinten-weise geschehen.

§. 42. Von *C dur* und *A moll* kan ich in Ton-Arten gehen die 𝄪 oder bb gebrauchen. I) Will ich von *C dur* nach *A moll* in Ton-Arten gehen, die 𝄪 gebrauchen, so gehe ich **Quintenweise**; z. E. wer von *c dur* nach *e dur* will, der gehet erstlich von *c dur* nach *g dur*, dann von *g dur* nach *d dur*, von *d dur* nach *a dur*, und endlich von *a dur* nach *e dur*. Man muß also wenigstens bey *g dur*, *d dur* und *a dur* einsprechen, wenn man von *c dur* in *E dur* weichen will. Wer aber aus *A moll* in *E dur* will, der gehet erstlich in *g dur*, (welches eine dem *a moll* verwandte Ton-Art ist, nemlich septima Modi) hernach verfähret er Quintenweise, eben wie bey *c dur* in *e dur* geschehen; will er aber in eine fremde weiche Ton-Art gehen, so kan er erst diejenige harte Ton-Art ergreifen, welche mit der weichen Ton-Art, darin er weichen will, gleiche Vorzeichnung hat; z. E. von *c dur* in *fis moll*; hier gehet man erstlich von *c dur* bis zu *a dur*, und dann von *a dur* in *fis moll*.

Aus einer Ton-Art die weder ✱ oder b hat, in eine fremde Ton-Art zu gehen welche bb hat, kan Quarten-weise geschehen.

II) Will ich aber von *C dur* oder *A moll* in solche Ton-Arten gehen welche bb gebrauchen, so gehe ich **Quartenweise** wiederum durch lauter Dur-Töne; z. E. wer von *c dur* nach *as dur* (welches vier bb hat) gehen will, der gehet erstlich von *c dur* nach *f dur*, dann von *f dur* nach *b dur*, von *b dur* nach *es dur*, von *es dur* nach *as dur* (solte es etwa nach *f moll* gehen, so ist *f moll* mit *as dur* verwandt, und ist sexta Modi, worin leicht zu weichen, wenn man erst in *as dur* ist,) man muß also wenigstens bey *f dur*, *b dur* und *es dur* einsprechen, wenn man von *c dur* in *as dur* oder *f moll* will; von *es dur* kan man gleich in *f moll* gehen: denn *f moll* ist secunda Modi von *es dur*, darin es natürlich ausweichet. Wer aber aus *A moll* in *as dur* oder *f moll* gehen will, der gehe von *a moll* erst in *f dur*, (welches sexta Modi von *a moll* ist, darin es natürlich ausweichet) hernach verfahre er Quartenweise, wie wir eben bey *c dur* gesehen haben.

Aus einer Ton-Art die ✱✱ hat, in eine fremde Ton-Art zu gehen die bb hat, geschicht Quarten-weise.

III) Will man ferner aus einer Ton-Art die 𝄪 hat, in eine Ton-Art die bb hat weichen, wie §. 40. geschehen, da wir von *d dur* nach *g moll* gegangen, so muß man erstlich *c dur* suchen, oder ein 𝄪 nach dem andern aufheben, welches wieder **Quartenweise** geschicht, und alsdenn von *c dur* nach Ton-Arten gehen die bb haben, als von *d dur* nach *g dur*, von *g dur* nach *c dur*, von *c dur* nach *f dur*, von *f dur* kan ich gleich nach *g moll* gehen, weil *f dur* und *g moll* verwandt sind; siehe §. 40.

Aus einer Ton-Art die bb hat, in eine fremde Ton-Art die ✱✱ hat, zu

IV) Will man endlich aus einer Ton-Art die bb hat, in eine solche gehen die 𝄪 hat, so geschichts **Quintenweise**; als, wer von *g moll* nach *d dur* gehen will, der gehet von *g moll* erst in *B dur*, (als welches mit *g moll* nicht allein verwandt, sondern auch gleiche Vorzeichnung hat, oder er gehet von *g moll* gleich in *f dur*, als welches *f dur*, weil es septima Modi *g moll* ist,

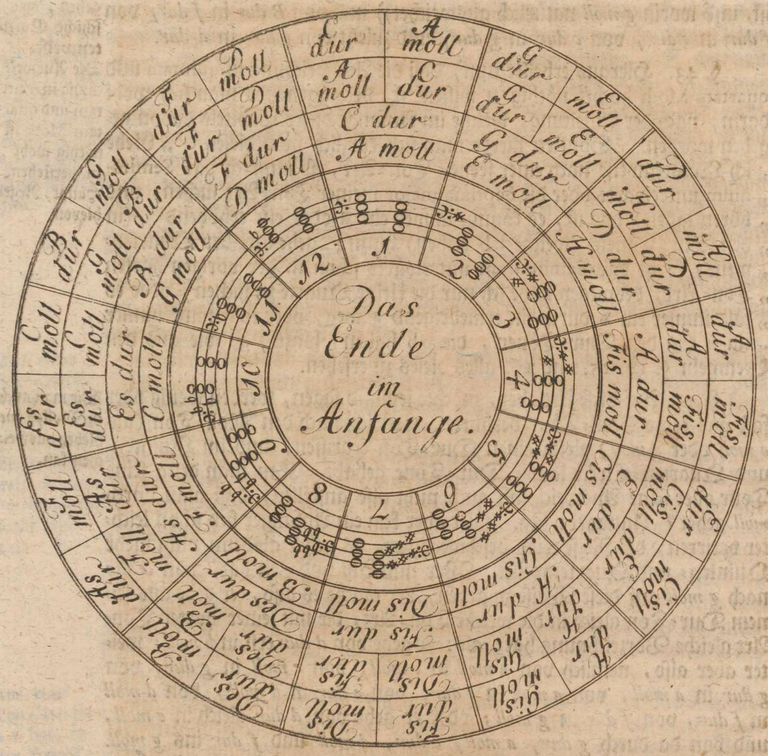
ist, und worin *g moll* natürlich ausweichet,) und von *B dur* in *f dur*, von *f dur* in *c dur*, von *c dur* in *g dur*, und zuletzt von *g dur* in *d dur*. gehen, geschicht Quintenweise.

§. 43. Hieraus erhellet nun, daß die Ausweichung in quintam und quartam Modi höchst nöthig zu wissen ist, deswegen übe man sich wohl darin, nach der Anleitung, welche im Anfange dieses Capitels davon gegeben worden. Sonsten merke man sich kürzlich noch dieses: „ Gehe „ ich Quintenweise nach einer fernen Ton-Art, so muß ich das Semitonium unterwärts oder die Septima major meiner Ton-Art suchen, und „ hören lassen, das ist, es kömmt immer ein 𝄪 oder ein erhöhend ♯ (in den Dur-Tönen, welche bb haben) hinzu; gehe ich aber Quartenweise, so ist das Semitonium unterwärts schon in der vorigen harten „ Ton-Art, deswegen habe ich nur die kleine Quarte zu suchen, oder es „ fällt immer ein 𝄪 durch ein erniedrigend ♮ weg, oder es kommt immer „ ein b (in den Dur-Tönen, die bb haben) hinzu, „ wie aus den Exempeln §. 14. 15. und 16. alles dieses zu ersehen. Die Ausweichung in quintam und quartam Modi ist nöthig wohl zu verstehen. Haupt-Regel hievon.

§. 44. Auf diese Art aber, möchte jemand sagen, werden wenig oder fast gar keine Moll-Töne berühret, weil ich nach den Moll-Ton (als *a moll* oder *g moll*) gleich einen Dur-Ton ergriffen, und im Quinten- und Quarten-Cirkel lauter Dur-Töne gehabt. Kan man denn seine Tour oder seine Ausweichung auch nicht also anstellen, daß man durch *moll* gehet? Antwort: Ja. Hier aber kan ein Anfänger sich schon leichter verirren, die Reise wird beschwerlicher, es gehet alsdenn nicht mehr Quinten- und Quartenweise. Wer nun Lust und Zeit hat, von *d dur* nach *g moll* auf diese Weise zu gehen, der mache es also, er gehe aus seinem Dur-Ton gleich in die weiche Ton-Art, die mit seiner harten Ton-Art gleiche Vorzeichnung hat; als: er gehe von *d dur* erst in *h moll*; weiter aber also, nemlich von *h moll* in *e moll*, von *e moll* in *g dur*, von *g dur* in *a moll*, von *a moll* in *c dur*, von *c dur* in *d moll*, von *d moll* in *f dur*, von *f dur* in *g moll*; oder er gehe von *d dur* gleich in *e moll*, und von da durch *g dur*, *a moll*, *c dur*, *d moll* und *f dur* ins *g moll*. Oder er kan auch, welches leichter ist, von *d dur* erst in *H moll* gehen, alsdenn Quartenweise durch lauter Moll-Töne, als von *H moll* nach *E moll*, von *E moll* nach *A moll*, von *A moll* nach *D moll* und von da endlich ins *G moll* kommen. Wie man auch in Moll-Töne hiebey ausweichen kan.

§. 45. Dieses alles kan man am besten sehen aus den musicalischen Cirkel, dergleichen man in **Heinichens** und **Sorgens** musicalischen Werken findet. Wir wollen unserm Leser den vollständigsten vorlegen, so wie er sich in des Herrn **Sorgens** Compendio harmonico befindet, und so aussiehet: Musicalischer Cirkel durch alle Ton-Arten zu gehen.

Dieser



Vom mannigfaltigen Gebrauch dieses musikalischen Cirkels aller Ton-Arten.

Dieser Cirkel zeiget 1) wie immer zwey Ton-Arten einerley Vorzeichnung haben, nemlich *c dur* und *a moll*, *g dur* und *e moll* etc. als welches nun schon bekannt genug ist. Indessen möchte es in den Ton-rten, die etwas seltener vorkommen, noch so bekannt nicht seyn, darum merke man sich, daß *A dur* und *Fis moll*, *E dur* und *Cis moll*, *Es dur* und *C moll*, *As dur* und *F moll* einerley Vorzeichnung haben, die übrigen sechs Ton-Arten als *H dur* und *Gis moll*, *Fis dur* und *Dis moll*, *Des dur* und *B moll* kommen sehr selten vor. 2) Kan ich in diesem Cirkel die natürliche Ausweichung

chung aller Ton-Arten finden, und zwar folgendergestalt: Will ich die Ausweichung einer harten Ton-Art wissen, so gelten zur rechten Hand drey Ton-Arten, und zur linken zwey Ton-Arten; als, *c dur* hat zur rechten folgende drey Ton-Arten: *A moll*, *G dur* und *E moll*, zur linken diese zwey: *D moll* und *F dur*; ferner: *D dur* weichet zur Rechten aus in *H moll*, *A dur* und *Fis moll*, zur Linken findet man *E moll* und *G dur*. Will ich also die **Ausweichung einer harten Ton-Art** aus diesem Cirkel sehen, so suche ich meine Haupt-Ton-Art darin, und nehme rechtsum drey, und linksum zwey Ton-Arten. Will ich aber die **Ausweichung einer weichen Ton-Art** daraus sehen, so muß ich zur Rechten nur zwey Ton-Arten, zur Linken aber drey nehmen, wenn ich nemlich den ersten Cirkel ansehe, wo *dur* und *moll* immer abwechselt; als: *A moll* hat zur Rechten *G dur* und *E moll*, zur Linken aber *C dur*, *D moll* und *F dur*, und so weiter mit den andern Ton-Arten. 3) Der Haupt-Nutzen aber dieses Cirkels ist, daß man daraus lerne, wie man alle Ton-Arten durchlaufen könne, nach Anleitung der beyden obersten Cirkel. Dieses nun kan in einem jeden Cirkel rechtsum und linksum geschehen, als z. E. nach dem ersten Cirkel rechtsum von *C dur* nach *A moll*, *G dur*, *E moll* etc. bis man wieder durch *D moll* nach *C dur* kömmt; oder auch nach eben diesem Cirkel linksum von *C dur* nach *D moll*, *F dur* etc. bis man durch *A moll* wieder in *C dur* kömmt. Nach dem andern Cirkel, gehe ich rechtsum von *C dur* nach *G dur*, *E moll* etc. bis ich bey *A moll* wieder in *C dur* komme; oder linksum von *C dur* nach *A moll*, *D moll* etc. bis ich bey *G dur* wieder in *C dur* komme. Man kan indessen von einer Ton-Art anfangen wovon man will, so läuft man die Cirkel rechts- und linksum. Proben, oder Exempel von solcher Cirkel-Arbeit, findet man auf allerley Art in Sorgens und Heinichens Schriften, dahin ich einen Liebhaber weise, und selbige bestens recommendire, sonderlich des Hrn. Sorgens seine Exempel, so er hievon sowol in seinem Vorgemach als Compendio giebet. 4) Sehen wir aus diesem Cirkel, wie man durch alle Dur-Töne rechtsum Quintenweise, und linksum Quartenweise kommen und gehen kan, ohne einen Moll-Ton zu berühren; als Quintenweise, d. i. rechtsum, von *C dur* nach *G dur*, *D dur* etc. bis man von *F dur* wieder in *C dur* kömmt, so circuliret unser Exempel §. 15. Quartenweise, d. i. linksum, von *C dur* nach *F dur*, *B dur* etc. bis man von *G dur* wieder in *C dur* kömmt. Daß ich einem Liebhaber die Ausweichung in quintam und quartam dur sonderlich habe bekannt machen wollen, erhellet aus §. 40-43. Weil man nun dadurch allein schon geschickt wird in ferne Ton-Arten auszuweichen, und die Art dahin zu kommen auch leicht ist, so recommendire einem Anfänger

dieſe Art auszuweichen aufs beſte. 5) Zeigt uns dieſer Cirkel auch, wie man durch alle Moll-Töne Quinten- und Quartenweiſe gehen kan, als rechtsum geſchicht es Quintenweiſe, als von *A moll* nach *E moll*, *H moll* etc. linksum aber Quartenweiſe, als von *A moll* nach *D moll*, *G moll* etc. Wer nun dieſen Cirkel brauchen will, um in fremde Ton-Arten auszuweichen, (als wie wir oben gezeiget haben, wie man von *D dur* in *G moll* gehen ſoll,) der kan ſolches hiernach auf allerley Weiſe bewerkſtelligen, wobey wir uns noch ein wenig aufhalten müſſen, um den Gebrauch des Cirkels recht zu zeigen. Wir nehmen wieder an, daß man von einer harten Ton-Art die x x hat, zu einer weichen Ton-Art die b b hat, gehen ſoll, nemlich von *D dur* nach *G moll*; dis kan man nun nach den Cirkel auf verſchiedene Arten thun, man kan hiebey viele oder auch nur wenige Ton-Arten durchlaufen. Man ſuche in ſeinem Cirkel den Terminum a quo, das iſt, die Ton-Art, worin ſein Vorſpiel anfangen ſoll; wir nehmen *D dur* an; hernach ſuche er Terminum ad quem, das iſt, die Ton-Art, darin ſein Vorſpiel endigen ſoll; iſt hier *G moll*. Will er von *D dur* nach *G moll*, nach Inhalt des erſten Cirkels gehen, ſo könte es rechts- und linksum geſchehen. Rechtsum wird es hier nicht leicht ein Organiſte auf ſeiner Orgel thun: denn ſo müßte er durch die ſchwerſten Töne wandern, wobey ſich manche Orgel ſchlecht recommendiren würde, in Anſehung ihrer Stimmung oder Temperatur; es ginge alsdenn von *D dur* nach *H moll*, *A dur*, *Fis moll*, und käme alsdenn bey *B dur* in *G moll*. Nach drey Cirkeln ginge es durch ungewöhnliche Ton-Arten, wie der Cirkel zeiget, welche Ton-Arten hier nicht nöthig ſind auszuſetzen. Linksum aber gehet es nach den drey erſten Cirkeln am beſten an: denn da giebt es lauter bekannte Ton-Arten, ob es gleich nach den beyden erſten Cirkeln, wo harte und weiche Ton-Arten vorkommen, etwas weitläuftig zugehet, nemlich von *D dur* nach *E moll*, *G dur*, *A moll* etc. oder nach dem andern Cirkel von *D dur* nach *H moll*, *E moll*, *G dur* etc. da es denn von *B dur* nach *G moll* gehet. Am kürzeſten gehet es nach dem dritten Cirkel Quartenweiſe von *D dur* nach *G dur*, *C dur*, *F dur*, *B dur*, und von *B dur* nach *G moll*. Nach dem vierten Cirkel ginge ich von *D dur* erſt in *H moll*, und dann Quartenweiſe nach *G moll*, nemlich von *H moll* nach *E moll*, *A moll*, *D moll* und *G moll*, doch dieſe Art, durch lauter Moll-Töne zu gehen, iſt nicht ſonderlich gebräuchlich. Wer nun aber von *G moll* nach *D dur* wolte weichen, der gehet nicht links- ſondern rechtsum; linksum käme er durch lauter fremde Ton-Arten, wie aus dem Cirkel zu erſehen. Rechtsum aber gehet es nach den beyden erſten Cirkeln wieder etwas weitläuftig zu; da müßte er wieder

wieder die Moll-Töne mitnehmen. Nach dem dritten Cirkel iſt es am bequemlichſten und leichteſten; er weichet erſtlich von *G moll* in *F dur*, und denn Quintenweiſe von *F dur* in *C dur*, *G dur* und *D dur*. Zu dieſer Art auszuweichen findet man nun §. 40. 41. 42. den deutlichſten Unterricht. Nun kan man ſich ſelber allerley Aufgaben nach dieſem Cirkel machen, als von *D dur* nach *D moll*, von *G dur* nach *G moll*, von *A moll* nach *A dur*, von *G moll* nach *G dur*, von *B dur* nach *H moll* u. ſ. w.

§. 46. Ehe wir dieſes lange Capitel ſchlieſſen, haben wir noch einige andere Arten anzuzeigen, in fremde Ton-Arten zu kommen. Wir haben §. 30. und 31. geſehen, wie man vermittelſt des Ganges $\frac{6}{5}$ in die verwandte Ton-Arten ausweichen kan, und §. 40. hat uns die $\frac{6}{5}$ zwar auch ſchon in fremde Ton-Arten gebracht, jetzt wollen wir zu mehrerer Erläuterung noch einige Exempel geben, wie man durch den Sext-Quinten-Gang in fremde Ton-Arten gehen mag, da wir denn gleich drunter ſetzen wollen, wie ſtatt des Sext-Quinten-Ganges der Septimen-Gang zu nehmen, und wie der Baß hier in halben Tönen gehen kan, wie aus folgendem zu ſehen, da wir *D dur* in fremde Ton-Arten geführet; die erſte und andere Zeile wollen wir der rechten Hand widmen.

Wie man durch den Sext-Quinten- und Septimen-Gang in ganz ferne und fremde Ton-Arten weichen kan.

1) *D dur* in *Des dur*.



2) *D dur* in *Fis dur.*



3) *D dur* in *As dur.*



4) *D dur*

4) *D dur* in *Es dur.*



5) *D dur* in *B dur.*

6) *D dur* in *F dur.*



7) *D dur* in *C dur.*

8) *D dur* in *H dur.*



9) *D dur*

9) *D dur* in *E dur.*



10) *D dur* in *B moll.*



11) *D dur* in *Dis moll.*



12) *D dur*

12) *D dur* in *F moll.*



13) *D dur* in *C moll.*



14) *D dur* in *G moll.*



15) *D dur*

15) *D dur* in *D moll.*



16) *D dur* in *A moll.*



17) *D dur* in *Gis moll.*



18) *D dur*

18) *D dur* in *Cis moll.*



Hier habe ich nun deutlich gezeiget, wie man vermittelst des Sext- Quinten- oder Septimen-Ganges von *d dur* in alle, selbst in die entlegensten Ton-Arten kommen kan: denn, nehmen wir zu diesen achtzehen Ton-Arten, darin wir hier *d-dur* geführet haben, die fünf verwandte Ton-Arten, (davon §. 30. 31. gehandelt worden,) so haben wir drey und zwanzig Ton-Arten, und unsere Haupt-Ton-Art *d dur* ist die vier und zwanzigste. Ich bin nun zwar nicht den ganzen Cirkel durchgegangen, sondern habe nur gezeiget, wie man von *d dur* in alle Ton-Arten gehen kan. *N.* 1. bin von *d dur* nach *des dur* gegangen, nach unserm Cirkel linksum, in die Ton-Art welche fünf b b hat. *N.* 2. bin von *d dur* noch *Fis dur* gegangen, nach unserm Cirkel rechtsum, in die Ton-Art welche sechs x x hat. Von *N.* 1-9. siehet man also, wie man **von** *d dur* **in alle Dur-Töne** gehen kan. Bey *N.* 1. 3. 4. 5. 6. 7. habe die x x nach und nach aufgehoben, und hernach immer ein b hinzugethan. (siehe §. 43.) Bey *N.* 2. 8. 9. vermehren sich die x x immer. Von *N.* 10-18. siehet man, wie man **von** *d dur* **in alle Moll-Töne** gehen kan. Da denn wieder bey *N.* 10. 12. 13. 14. 15. und 16. die x x aufgehoben worden, und die b b gewachsen sind, und bey *N.* 11. 17. und 18. vermehren sich die x x.

Anmerkung.

§. 47. Weil wir nun in diesen Exempeln oft bey mancher Ton-Art haben einsprechen müssen, ehe wir zu den vorgesetzten Ton-Arten gekommen sind: denn bey *N.* 1. von *d dur* nach *des dur* sind wir Quartenweise, als von *d dur* nach *g dur*, *c dur*, *f dur*, *b dur*, *es dur*, *as dur*, und endlich nach *des dur* gegangen; so siehet man hieraus, wie eben dieses Exempel zu gebrauchen wenn man von *g dur* nach *des dur*, oder

Hier geschicht die Ausweichung kurz.

von *c dur* nach *des dur* etc. gehen will. Es ist hier aber alles sehr kurz: denn so manche Note, so manche Ton-Art ist hier; wenn man in *N.* 1. beym Septimen-Gang im Baß die beyden ersten Noten *d a* weglässet, so zeiget der Baß diese Ton-Arten an. Kürzer kan auch die Ausweichung nicht geschehen, wenn man nicht Ton-Arten überspringen will. Da wir §. 40. gezeiget haben, wie man von *d dur* nach *g moll* vermittelst der kleinen Septime und kleinen Quinte gehen kan, so haben wir von jeder Ton-Art noch die Quinte gehöret; da denn die Ton-Art darin man ausgewichen, sich deutlicher hören liesse; hier aber ist nur ein beständiges kurzes Einsprechen bey den darzwischenliegenden Tönen, da wir die Quinte der letzten Ton-Art erst hören. Wer unsern Gang §. 46. *N.* 1. nach der Art von §. 40. verlängern will, der läßt beym Septimen-Gang die beyden ersten Noten *d a* weg, hernach machet er aus jeder Note vier Viertel, aus *d* wird der erste Tact von §. 40. aus *g* der andere u. s. w. Wir wollen unsern Satz *N.* 1. verlängern, oder den Cirkel linksum durchlaufen. Damit wir nun alle Ton-Arten die ×× haben, erst bekommen, so wollen wir statt *d dur* mit *fis dur* anfangen, und unter den Dur-Ton die weiche Ton-Art setzen, die mit dem *dur* einerley in der Vorzeichnung ist, wobey man sehen kan, wie man auf unsere Weise aus einer harten Ton-Art in eine weiche kommen kan. Z. E. wer von *E dur* nach *G moll* wolte, der ginge von *E dur* bis zu *B dur*, darunter stehet nun *G moll*, seine verlangte Ton-Art, worin er von *B dur*, weil es sexta Modi ist, leicht kommen kan. Dergleichen Exempel werden das Ausweichen in bekannte Ton-Arten, als von *d dur* nach *c dur*, von *g dur* nach *f dur* etc. leicht machen.

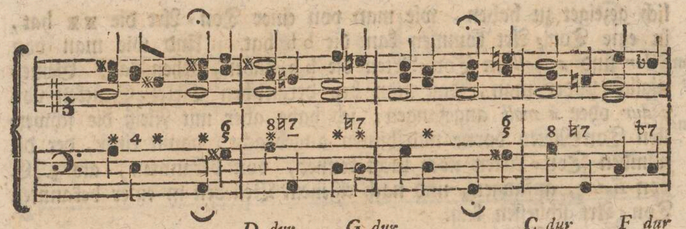
Wie dieser Gang, so wie das Exempel §. 40. kan verlängert werden.

Cirkel-Exempel durch alle Ton-Arten linksum, worin man mit Ton-Arten, die ×× haben, angefangen.



Fis dur *Dis moll* 6. ××
H dur *Gis moll* 5. ××
E dur *Cis moll* 4. ××
A dur *Fis moll* 3. ××

Unter



D dur *H moll* 2. ××
G dur *E moll* 1. ×
C dur *A moll* 0. ♭
F dur *D moll* 1. ♭



B dur *G moll* 2. ♭♭
Es dur *C moll* 3. ♭♭
As dur *F moll* 4. ♭♭
Des dur *B moll* 5. ♭♭



Ges dur *Es moll* 6. ♭♭
Fis dur *Dis moll* 6. ××

Unter einer jeden Ton-Art stehet, wie viel ×× oder ♭♭ eine jede Ton-Art hat. Bey dem Punct mit dem Bogen kan man, wenn man etwa noch nicht gut fortkommen könte, ein wenig ruhen. Sonsten habe hier 𝄵 und 𝄴 abwechseln lassen. Ich denke hiedurch deutlich

Anmerkung.

lich gezeiget zu haben, wie man von einer Ton-Art die ×× hat, in eine Ton-Art kommen kan die bb hat. Und wie man von *c dur* und *a moll* in Ton-Arten die bb haben, gehen kan. Gemeiniglich findet man, daß man bey dergleichen Cirkel-Stücken von *c dur* oder *a moll* angefangen; ich habe aber mit Fleiß die schwersten Ton-Arten vorne und hinten angebracht, damit einer, der die fremden Ton-Arten noch nicht kennet, von bekannten, als z. E. von *E dur*, anfangen, und nach eigenem Belieben in einer bekannten Ton-Art schliessen kan.

Warum man hier mit der schwersten Ton-Art angefangen.

§. 48. Wir wollen den Sext-Quinten-Satz noch einmal vornehmen, und mit Ton-Arten anfangen die bb gebrauchen, da wir denn den ersten Cirkel, wo *dur* und *moll* immer abwechseln, rechtsum gehen wollen. Wir wollen wieder mit dem seltenen *Des dur* den Anfang machen, und mit *Cis dur* wieder in *Des dur* gehen, wo mutatio generis geschicht; man kan hier anfangen und aufhören, wo man will. Uebrigens wollen wir die rechte Hand dazu aussetzen, weil sie sich zuweilen um eine Octave erheben muß, und es einem Anfänger nicht unangenehm seyn wird. Die ×× und bb wollen wir bisweilen vorzeichnen, und auch vor einer jeden Note selbst setzen.

Cirkel-Exempel, im Sext-Quinten-Gang rechtsum, worin man mit Ton-Arten die bb haben, angefangen.









Wie man von *d dur* vermittelst 6 5 nach allen Ton-Arten gehen kan, in vielen Exempeln gezeiget.

§. 49. Es ist der Sext-Quinten-Gang sehr gebräuchlich, und zum Ausweichen sehr geschickt, und kan ein Anfänger, nachdem er aber vor allen Dingen die ordentliche Ausweichung einer Ton-Art in seine verwandte Ton-Arten, so wie wir sie §. 7. 10. 11. 20. 21. 22. 23. 27. 35. 37. gelehret haben, wohl ausüben kan, mit diesem Sext-Quinten-Gang allerley Veränderungen im Baß und Discant vornehmen, wie wir hernach mit mehrern zeigen werden. Wir wollen jetzt nur eine kleine Veränderung im Baß vornehmen, und statt $\frac{6}{5}$ die Quinte nach der Sexte schlagen lassen, und von *d dur* und *g moll* in bekannte Ton-Arten gehen. Ob gleich diese Exempel alle aus den §. 30. 31. 39. 40. 46. 47. und 48. befindlichen Exempeln hergeleitet sind, so wird es einem Anfänger doch nicht unangenehm seyn können, das nöthigste hievon noch einmal zu sehen. Es sind selbige leicht, sie bringen einen auf die Spur zu fantasiren, und sind, sonderlich im Anfange, von grossem Nutzen. Ob man nun gleich die verlangte Ton-Art bisweilen eher erreichen könte, so habe doch die Forschreitung mit Fleiß nicht kürzer machen wollen. Wir wollen die Ton-Arten, dadurch wir gehen, um zu der verlangten Ton-Art zu kommen, anzeigen, und hier vorsetzlich weitläuftig seyn.

1) *D dur*

1) *D dur* nach *G dur*.



2) *D dur* nach *E moll*.



3) *D dur* nach *H moll*.



4) *D dur* nach *A dur*.



5) *D dur*

5) *D dur* nach *Fis moll.*



6) *D dur* nach *E dur.*





7) *D dur* nach *A moll.*



8) *D dur*

8) *D dur* nach *C dur.*



9) *D dur* nach *D moll.*



10) *D dur* nach *F dur.*





11) *D dur*

11) *D dur* nach *B dur.*



12) *D dur* nach *G moll.*



13) *D dur* nach *Es dur.*





14) *G moll*

14) *G moll* nach *B dur.*



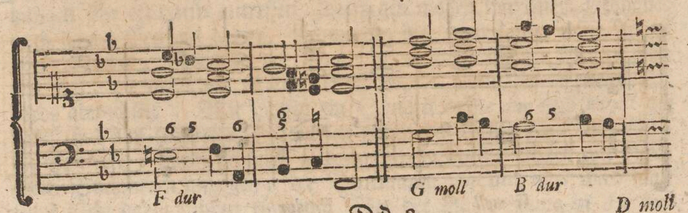
15) *G moll* nach *D moll.*



16) *G moll* nach *F dur.*



17) *G moll* nach *C dur.*





18) *G moll* nach *A moll.*





19) *G moll* nach *Es dur.*



20) *G moll*

20) *G moll* nach *As dur.*



§. 50. Nun habe weitläuftig genug gezeiget, wie man sowol in verwandte als fremde Ton-Arten ausweichen kan. Statt $\frac{6}{5}$ kan man auch die 7 und statt $\frac{6}{5}\flat$ die $\frac{8}{\flat 7}$ nehmen, welches man selber leicht wird thun können; man darf nur den Ton, welcher $\frac{6}{5}$ hat, eine Terzie tiefer setzen, so ist der Septimen-Gang da. Betrachten wir nun unsere gehabte Sätze, so gehen darin beydes Baß und Discant herunter; nun finden wir auch Cap. I. §. 24. b) einen Gang der in die Höhe führet, nemlich da der Baß eine Quarte steiget und eine Terzie fällt. Dieser Gang ist nun wiederum sehr geschickt, in verwandte Ton-Arten auszuweichen, doch **nicht in der regelmäßigen Ordnung**, die wir in diesem Capitel §. 18. gelehret haben, **sondern nach der natürlichen Ton-Folge.** Z. E. *c dur* weichet nach dieser Art aus, in *d moll*, *e moll*, *f dur*, *g dur* und *a moll*, und in eben diese Ton-Arten weichen auch die Moll-Töne aus, siehe §. 32. Als *a moll* weichet hier aus in *c dur*, *d moll*, *e moll*, *f dur* und *g dur*. Nun findet man zwar in den Compositionen der berühmtesten Ton-Künstler und Componisten unserer Zeit dergleichen Fortsetzungen selten drey bis viermal nach einander; indessen darf ein Liebhaber nur seine Clavier-Sachen, sonderlich seine Praeludia, von geschickten Componisten gesetzt, nachsehen, so wird er diese und die vorigen Fortsetzungen sehr oft darin antreffen, deswegen wollen wir einem Liebhaber auch davon Exempel geben. Es werden hier zwar lauter reine Accorde gebrauchet, doch kan der Baß hier auch in halben Tönen fortschreiten, da denn der Sexten-Griff oder $\frac{6}{5}$ mit einem reinen Accorde abwechselt. Wir wollen ein Exempel aus *c dur* und *a moll* geben, und um mehrerer Deutlichkeit willen die Griffe dazu aussetzen; die Ton-Art, darin hiedurch ausgewichen worden, wollen wir durch einen Buchstaben anzeigen, die Benennung *dur* und *moll* wird man selbst leicht darzu denken können. Bey der Ausweichung in *d*, kan

Wie man noch auf eine andere Art in Neben-Töne ausweichen kan, vermittelst einer Fortsetzung von Accorden, oder da der Baß bey halben Tönen heraufgehet.

man in diesem Fall, auch eben so gut *d dur* als *d moll* nehmen, da denn die grosse Terzie über *d* käme. Beym Sexten-Griff bleibt hier die 8 weg und die 6 wird verdoppelt.



Veränderung des vorigen Exempels.

Verändern wir die andere und vierte Note im Tact, so können die halben Töne sich in der obersten Stimme hören lassen, wie folgendes zeiget. Man kan im Sexten-Griff die 6 lieber verdoppeln, statt der 8.

§. 51.



§. 51. Wer bey diesen Fortsetzungen nicht durch alle fünf verwandte Ton-Arten gehen will, sondern in den Dur-Tönen nur in sextam, quintam und tertiam, in Moll-Tönen nur in tertiam, quintam und septimam ausweichen will; oder wenn er in Dur-Tönen nur in secundam und quartam, und in Moll-Tönen nur in quartam und sextam weichen will, der mache es, wie in folgenden Exempeln zu sehen:

Wie man durch diese Fortsetzung auch nur in zwey bis drey Ton-Arten weichen kan.

§. 52.



Fortsetzungen mit 6 5 wenn der Baß durch

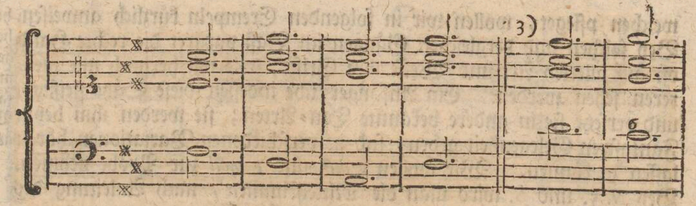
§. 52. In welche Ton-Arten man ferner, wenn der Baß meh-rentheils in halben Tönen herauf- oder heruntergehet, mit 6 5 zu welchen

weichen pfleget, wollen wir in folgenden Exempeln kürzlich anweisen. Bey solchen und dergleichen Gängen im Baß variiret die rechte Hand oft auf allerley Art und Weise ihre Griffe, wie wir hernach mit mehreren sehen werden. Ein Anfänger übe indessen diese Sätze fleißig, und versetze sie in andere bekannte Ton-Arten; sie werden ihm beym Fantasiren Gelegenheit geben, sich in verschiedenen Variationen hören lassen zu können. Wir wollen *d dur* und *g moll* zur Probe nehmen. Bey *N.* 5. und 6. wird man die Mittelstimmen, nach Anleitung des Vorhergegangenen, leicht selber dazu machen können.

halbe Töne herauf- und heruntergehet, sind einem Anfänger zur Variation aufzugeben.



3)



in Sextam Quintam Quartam

4)



in Tertiam

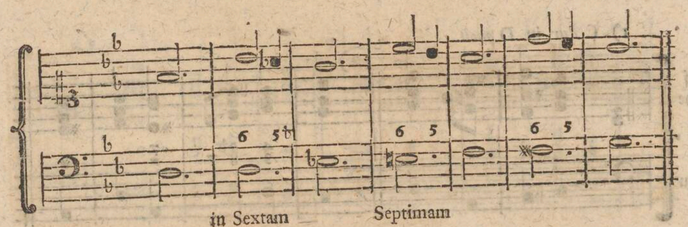


in Secundam

5)



in Tertiam Quartam Quintam



in Sextam Septimam

6)



in Septimam Sextam



in Quintam Quartam Tertiam

Erinnerung.

§. 53. Nachdem wir nun weitläuftig von der Ausweichung gehandelt haben, so wird ein Liebhaber nun seine Musicalia zur Hand nehmen, und besehen, nicht nur die Ausweichung selbst, sondern auch vornemlich die Art und Weise, wie man in eine andere Ton-Art gegangen, da er denn finden wird, daß man durchgehends ausgewichen, so, wie er es in diesem Capitel gelesen. Jedoch, damit wir alles hier beysammen haben, was zur Lehre von der Ausweichung gehöret, so wollen wir noch einige künstliche Arten auszuweichen dem Liebhaber theils zur Lust theils zur Nachahmung hieher setzen.

Exempel auf eine künstliche Art in nahe und ferne Ton-Arten geschwinde zu weichen.

1) *C dur* in *D moll.*





6) *C dur* in *E moll.*



7)





10) *C dur* in *F dur.*

11) *C dur* in *G dur.*



12) *G dur* in *D dur.*

13) *C dur* in *A moll.*



15) *D moll* in *F dur.*

14)



16) *A moll* in *D moll.*

17)



18)

19)



20)

21) *E moll* in *H moll.*



22) *A moll*

22) *A moll* in *E moll.*

23) *D moll* in *C dur.*



24) *G dur* in *Fis moll*

25) *C dur* in *Fis moll.*



26) *As dur* in *E moll.*

27)



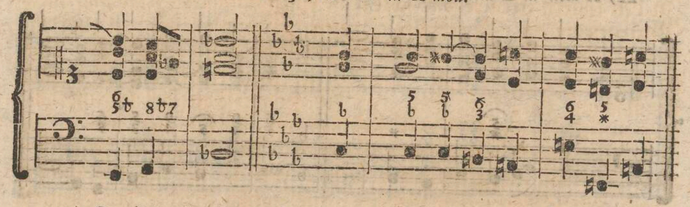
28) *A moll* in *G moll.*

29) *A moll* in *B dur.*

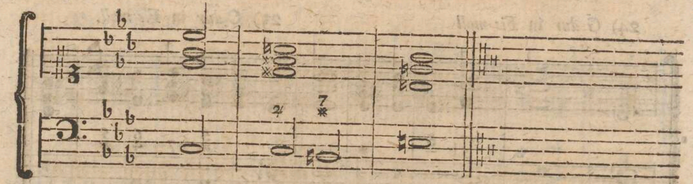


30) *C moll*

30) *C moll* in *A moll.*



31) *C moll* in *E moll.*



Erklärungen und Anmerkungen über diese Sätze.

Wir wollen uns hiebey in keine weitläuftige Erklärung einlassen, sondern nur folgendes dabey anzeigen: Von *N.* 1=14. sind Ausweichungen der Dur=Töne in verwandte Ton=Arten, und von *N.* 15=23. dergleichen von Moll=Tönen. *N.* 24=31. sind Ausweichungen in entfernte Ton=Arten. *N.* 1. hat zu *B* sextam superfluam, nemlich *gis*, als eine zierlich erhöhete Quarte von *d moll*, und ist leicht nachzuahmen bey andern Ton=Arten, wenn man in secundam moll will; *N.* 2=5. zeigen auch an in secundam zu weichen. Man transponire sie in bekannte Ton=Arten, und gehe von *d dur* nach *e moll*, von *f dur* nach *g moll*, (es ist eine nöthige und nützliche Transposition, eine Ton=Art die x x hat, in eine Ton=Art die b b hat zu transponiren) von *g dur* nach *a moll*, und von *b dur* nach *c moll*. *N.* 6=9. zeigen Ausweichungen eines Dur=Tones in tertiam moll. *N.* 6. zeiget uns am *ais* eine Sexta superflua zu *c*, eben wie *N.* 7. da aber statt der grossen Quarte quinta perfecta genommen worden. *N.* 8. ist leicht. *N.* 9. hat das Seltene an sich, daß sich hier die grosse Terzie zur unvollkommenen Quinte im Griff zu *h* geselle, so wie auch bey *N.* 22. man hat diese 5 mit einem Telemannischen Bogen bezeichnet. *N.* 11. 12. 13. und 14. zeigen eine natürliche Ausweichung in quintam und sextam Modi, und sind nachzuahmen, so wie *N.* 10. da die Ausweichung in quartam geschicht. *N.* 15=23. sind Ausweichungen der weichen Ton=Arten; bis hieher ist man noch immer in verwandte Ton=Arten ausgewichen.

In

In den letztern Exempeln weichet man durch künstliche Griffe und durch Veränderung der Versetzungs=Zeichen (mutatio generis) in entfernte Ton=Arten, welches aber ein Anfänger nicht nachzuahmen hat: denn da läuft es oft in die Chromatique. Ueberhaupt wird das Ohr durch Einmischung der halben Töne von der Haupt=Ton=Art so entwehnet oder entfernet, daß man fast hingehen kan, wohin man will. Ich rathe aber keinen ungeübten Organisten, daß er sich in dergleichen allzusehr dissonirenden Sätzen verliebe, weil sie sich auf den meisten Orgeln sehr schlecht recommendiren, und wenig Glieder der Gemeine Geschmack daran haben können. Ich habe, sonderlich die letztern Sätze, zur Lust hergesetzt; sie sind theils aus der Feder des Herrn **Bachs** geflossen, theils vom Herrn **Telemann** und Herrn **Sorge.** Cap. VI. §. 20. und 21. ist hiebey auch nachzusehen.

§. 54. Schließlich zeige nur mit wenig Worten an, daß in verschiedenen Compositionen berühmter Meister die weiche Ton=Art mit der harten zuweilen verbunden wird, nemlich, daß man in einem Stücke aus *c dur* die Ausweichung in *c moll*, aus *g dur* die Ausweichung in *g moll* findet. Sehr oft ist es eine Wiederholung eines Satzes, welcher sich erst in der harten Ton=Art hat hören lassen, und darauf in der weichen Ton=Art wiederholet wird; eben wie ein Satz, wenn er zweymal vorkommt, einmal forte und dann piano gespielet wird. Sonsten gehet auch wol kurz vor Endigung eines Stückes ein Dur=Ton in seine weiche Ton=Art, trit aber zuletzt wieder in seine harte Haupt=Ton=Art. Man wird aber nicht leicht finden, daß die weiche Ton=Art mit einer harten eben desselben Namens verwechselt wird, als daß *c moll* mit *c dur*, *g moll* mit *g dur* etc. vertauschet wird. Von diesem allen aber finde nicht nöthig, weitläuftig zu schreiben; ich habe es nur angezeiget, damit ein Liebhaber auch hievon einige Nachricht habe.

Von der Ausweichung eines Dur=Tones in seiner weichen Ton=Art, als *c dur* in *c moll*, wann dergleichen üblich.

Anmerkung.

§. 55. Dieses Capitel ist wider Vermuthen sehr lang gerathen; es ist aber darin eine der wichtigsten Materien abgehandelt. Vielleicht hat mancher Liebhaber schon längst verlanget, von der Ausweichung einen weitläuftigen und deutlichen Unterricht zu lesen, dem dann hierin ein Genüge wird geschehen seyn. Einem andern aber, der den Nutzen der Ausweichung noch nicht einsiehet, recommendire dieses Capitel bestens; wer es am gehörigen Fleiß hiebey nicht ermangeln lässet, der wird dadurch im Stand kommen, nicht allein in alle verwandte, sondern auch in fremde Ton=Arten auf allerley Weise ausweichen zu können. Das folgende Capitel könte man eher entbehren, deswegen ich es auch so weitläuftig nicht machen werde, sondern nur das nöthigste davon anzeigen will.

Schluß=Erinnerung.

Caput V.

Von den Ton-Arten der Alten.

§. 1.

Ton-Arten der Alten.

Die Lage der beyden halben Töne in einer Ton-Folge von acht Klängen, oder in einer Octava diatonica, machte bey den Alten den Haupt-Unterscheid ihrer Ton-Arten aus, wie wir bald sehen werden. Diese ihre Ton-Arten nenneten sie nun nicht, wie wir, *dur* oder *moll*, sondern weil in Griechenland eine Nation diese, und eine andere Nation wieder eine andere Ton-Art zu ihren Gebrauch erwählten, so bekamen sie auch hievon ihre Benennung. Eigentlich waren sechs Haupt-Ton-Arten, als:

Deren Benennung.

Die sechs Haupt-Ton-Arten, oder Modi authentici.

1) Modus Dorius, die Dorische Sing-Art, deren sich die Dores sollen bedienet haben.
2) Modus Phrygius, die Phrygische Sing-Art, deren sich die Phrygier insonderheit sollen bedienet haben.
3) Modus Lydius, die Lydische Sing-Art, war bey den Lydiern im Gebrauch.
4) Modus Mixolydius, gleichsam mixtus Lydius, die vermischte Lydische Sing-Art.
5) Modus Aeolius, die Aeolische Sing-Art, bey den Aeoliern üblich.
6) Modus Jonicus, die Jonische Sing-Art, deren sich die Jones bedienen.

Diese sechs Sing-Arten heissen Modi authentici oder principales.

§. 2.

Was sie einer jeden Ton-Art vor Eigenschaften beylegten.

Einer jeden Art schrieben sie eine besondere Eigenschaft zu, als:

Modus Dorius solte frölich, lustig, prächtig, freudig und majestätisch seyn.
Modus Phrygius hingegen wäre zornig und sauerhaft.
Modus Lydius hart, heftig, gestreng und drohend.
Modus Mixolydius solte vermischt, ernsthaft und traurig seyn.
Modus Aeolius solte seiner Natur nach lieblich, frölich, und auch traurig seyn.
Modus Jonicus endlich wäre frölich und still, verächtlich, üppig und fürwitzig.

§. 3.

§. 3. Zu diesen sechs Haupt-Ton-Arten, in welchen die Quinte im ersten Theil der Octave, und die Quarte im andern Theil derselben vorhanden war, (als im Modo Dorio *d — a* und *a — d*, im Phrygio *e — h* und *h — e* etc.) kamen noch andere sechse, in welchen die Quarte im ersten, und die Quinte im andern Theil der Octave war, sie waren also tiefer; diese nenneten sie Modi minus principales oder plagales, und setzten alsdenn der Haupt-Ton-Art das griechische Wörtchen hypo (welches unter heisset) vor, als Hypodorius, Hypophrygius etc. Dadurch bekamen sie nun zwölf Ton-Arten.

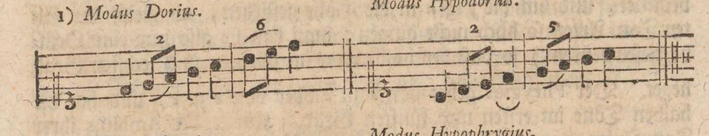
Die sechs Neben-Ton-Arten, oder Modi plagales.

§. 4. Wir wollen die Scalam dieser alten Ton-Arten in Noten hersetzen, und weil der ganze Unterscheid, wie gesagt, in der verschiedenen Lage der beyden halben Töne eines Octaven-Ganges bestehet, so wollen wir den Grad, worin der halbe Ton lieget, bemerken; ferner wollen wir die Theilung der Octave durch einen Tact-Strich anzeigen.

Scala der zwölf Ton-Arten der Alten.

Modi authentici. Modi plagales.

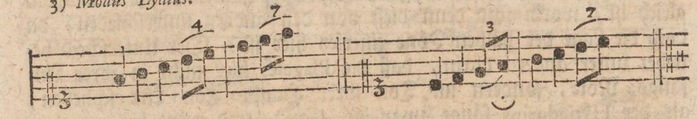
1) *Modus Dorius.* *Modus Hypodorius.*



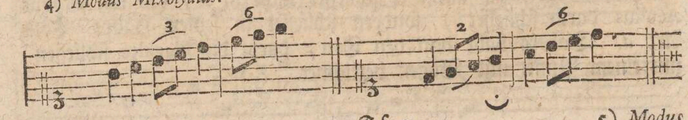
2) *Modus Phrygius.* *Modus Hypophrygius.*



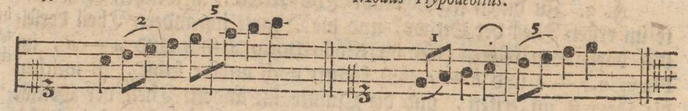
3) *Modus Lydius.* *Modus Hypolydius.*



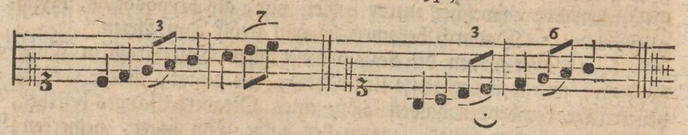
4) *Modus Mixolydius.* *Modus Hypomixolydius.*



5) *Modus Aeolius* *Modus Hypoaeolius.*



6) *Modus Jonicus.* *Modus Hypojonicus.*



Anmerkung. Hieraus sehen wir nun, daß Modus Dorius den Sprengel einer Octave in sich fasset, und zwar von $\bar{d}$ bis $\bar{\bar{d}}$, (oder, wem dieses zu hoch gehet, von d bis $\bar{d}$. Ich habe mich allhier der bekannten Discant-Noten bedienet, und bin bis $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{a}}$ in die Höhe gestiegen, ob gleich der Alten Ton-Arten so hoch nicht gingen; man kan sie also nur eine Octave tiefer denken,) so daß der halbe Ton im zweyten und sechsten Grad lieget. Der Phrygius gehet von $\bar{e}$ zu $\bar{\bar{e}}$ oder von e zu $\bar{e}$, und hat die halben Töne im ersten und fünften Grad. Kurz, der Ambitus ihrer Ton-Arten war, so wie wir sie hier in Noten gezeiget haben.

Einwurf wird beantwortet. §. 5. Hier möchte nun einer sagen: Ich finde hier, daß der Hypodorius in Ansehung der Lage der halben Töne dem Aeolio gleich ist, eben wie der Hypolydius dem Jonico, der Hypomixolydius dem Dorio, der Hypoaeolius dem Phrygio, der Hypojonicus dem Mixolydio gleich ist, worin sind denn diese von den andern unterschieden, da doch die Lage der halben Töne einerley hier ist? Der Unterscheid bestehet unter andern darin, daß die Plagales hier nicht in ihrer Anfangs-Note, sondern im Ton ihrer Haupt-Ton-Art schliessen, als der Hypodorius fängt zwar im A an, und gehet bis a, eben wie Modus Aeolius, allein er schliesset nicht in A, (so wie Modus Aeolius darin schliesset,) sondern schliesset in seiner Haupt-Ton-Art d. Dahero habe nun den Ton, darin die Plagales schliessen, mit einem Punct und Bogen bezeichnet.

§. 6.

Wie wir aus allen alten Modis nur den Modum Jonicum und Aeolium behalten.

§. 6. In allen Modis der Alten nun kommt weder ♯ oder b vor; und wenn wir sie gegen unsere jetzige Ton-Arten halten, so finden wir, daß Modus Jonicus just unser bekanntes *c dur* ist, wornach alle unsere Dur-Töne müssen eingerichtet werden, und dahero nichts anders sind als Transpositiones der Jonischen Ton-Art. Ferner ist Modus Aeolius unserm *a moll* ganz ähnlich, und zwar dem Heruntergehen und der Vorzeichnung nach; und weil nach diesem *a moll* die Vorzeichnung unserer Moll-Töne geschehen muß, so wären unsere Moll-Töne lauter Transpositiones der Aeolischen Ton-Art. Modus Dorius ist fast wie unser *D moll*, nur daß das b vor *h* fehlet; Phrygius ist unserm *e moll* sehr ähnlich, wenn nur vor *f* ein ♯ stünde. Modus Lydius hat Aehnlichkeit mit *f dur*, nur daß vor *h* kein b stehet, und endlich der Modus Mixolydius ist unserm *g dur* ähnlich, wenn nur statt *f* das *fis* darin vorkäme.

Die übrigen aber nach unsern gebräuchlichen Ton-Arten einrichten.

Von den Modis fictis seu transpositis der Alten.

§. 7. Es hatten ferner die Alten auch noch mehrere Ton-Arten, welche sie durch die Transposition erlangten, welche Modi ficti oder transpositi hiessen, dabey man denn vornemlich Achtung hatte, daß die beyden halben Töne an ihrer gehörigen Stelle kämen. Wer Lust hat eine Menge solcher Transpositionen zu sehen, der findet sie in dem Waltherischen musicalischen Lexicon zur Gnüge. Wir wollen nur einige, die wenig chromatische Zeichen bedürfen, zur Probe hersetzen, und die Noten, darin der halbe Ton ist, zusammenziehen.

Modus Dorius fictus seu transpositus.



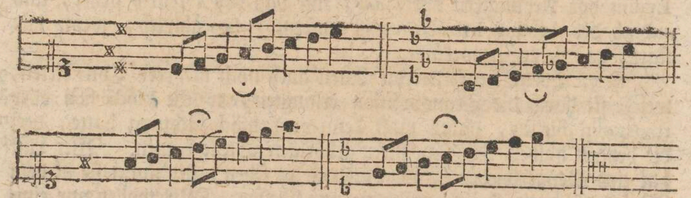
Modus Hypodorius fictus.



Modus Phrygius fictus.



Modus Hypophrygius fictus.



Modus Lydius fictus.



Modus Mixolydius fictus.



Modus

Modus Aeolius fictus.



Wir haben die Transpositiones des Modi Hypolydii, Hypomixolydii und Aeolii nicht ausgesetzt: sie sind leicht; man darf nur die erste Note der Haupt-Ton-Art eine Quarte tiefer setzen, und dieselbe Vorzeichnung behalten; wie zu sehen, wenn man den Dorium fictum mit dem Hypodorio ficto vergleichet, da ist letzterer eine Quarte niedriger als der erste; oder, hat der Dorius im Anfang $\bar{c}$, so hat Hypodorius h; hat der Dorius $\bar{c}$, so hat Hypodorius g, (wir haben hier $\bar{g}$ genommen, man kan es auch eine Octave tiefer nehmen, so wie hier beym Aeolio ficto geschehen,) u. s. w. Die Transpositiones Modi Jonici sind unsere bekannte harte Ton-Arten; hier kämen *d dur*, *h dur*, *g dur* und *f dur* zu stehen.

§. 8. Sonsten ist noch zu merken, daß die Alten ihre Ton-Arten nicht viel transponirten; weil sie aber den Modum Lydium nicht gut leiden konten, wegen der grossen Quarte die in der Scala zum Fundament-Ton enthalten ist, nemlich h zum Ton f, daher man auch kein Lied aus dieser Ton-Art hat; so setzten sie hernach vor h ein b, (und nenneten dis erniedrigte h, *b moll*, das weiche b; vor seiner Versetzung wurde es der Triton, *b dur*, das harte b genannt; welches *b dur* und *b moll* der Alten und der *) Solmisatoren mit unsern Ton-Arten *B dur* und *B moll* nicht muß verwechselt werden,) und machten daraus Modum Jonicum fictum, oder transpositum, welches unser *f dur* ist. Werkmeister schreibt in seiner

Transposition der Alten aus dem *dur* ins *moll*.

B dur und *B moll* der Alten und der Solmisatoren, was dadurch zu verstehen.

*) So nennet man diejenigen, welche sich statt der Buchstaben *c d e f* etc. der Sylben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* bedienen.

ner Harmonologia Musica: „Die Alten wolten nicht weiter transponiren als aus dem *dur* ins *moll*, und aus dem *moll* ins *dur*; „ das ist, wenn sie ein Stück aus dem *c* hatten, transponirten „ sie ins *f*, als wenn der Ambitus *c d e f g a h c̄* war, kam „ die Transposition in *F G A B c d e f*: denn der Gesang, wo „ ein b vorstand, hieß man bey den Alten Cantum mollem; „ weil hier nemlich das harte b (nach unserer Art *h*) oder der Triton die grosse Quarte zu *f*, durch ein Versetzungs-Zeichen um einen halben Ton erniedriget, und dadurch weich und lieblich gemacht worden.

Wie die Alten bisweilen den Ambitum einer Octave pflegten zu überschreiten.

§. 9. Ob nun gleich die Alten den Ambitum einer Octave pflegten beyzubehalten, und ordentlicher Weise in diesen Schranken blieben, so überschritten sie doch auch selbigen mannigmal mit einem oder zwey Tönen, wie unter andern in folgenden bekannten Liedern geschehen: Wir gläuben all an einen GOtt ꝛc. Vater unser im Himmelreich ꝛc. Es woll uns GOtt genädig seyn ꝛc. Durch Adams Fall ist ganz verderbt ꝛc. Wenn nun eine Melodie eine Octave, None oder Decime im Ambitu hatte, so hiessen sie diesen Modum, Modum perfectum. Modus imperfectus war, wenn eine Melodie den Ambitum einer Octave nicht erreichte, sondern mannigmal nur eine Quinte, manigmal aber eine Sexte im Ambitu hatte. Ferner haben sie im Modo Jonico bey der Schluß-Clausul das *h* unter *c̄* noch hören lassen, und im Modo Dorio hatten sie bey der Schluß-Clausul *cis*, im Mixolydio *fis*, und im Aeolio *gis*; (im Modo Phrygio aber war *dis* nicht erlaubt,) sonsten enthielten sie sich allen Gebrauch der halben Töne, die durch Versetzungs-Zeichen entstehen. Ja dieses oben bemeldte Semitonium unterwärts wurde nicht einmal durch ein x bezeichnet, sondern es wurde gelehret, bey einer Clausul oder Cadence diesen Ton um einen halben Ton höher zu singen.

Modus perfectus.

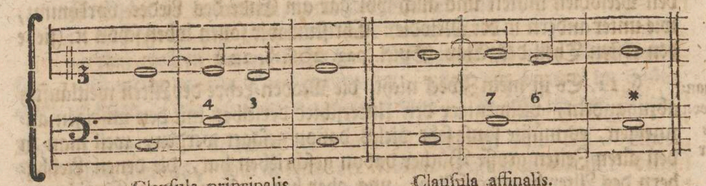
Modus imperfectus.

Die Alten hatten keine ✻✻ oder b b bey ihren Modis.

Von den Clausuln oder Cadencen der Alten und deren Benennung.

§. 10. Was die Ausweichung in andere Ton-Arten betrifft, so war das nicht Mode bey ihnen; jedennoch clausulirten sie gerne in der Quinte und Terzie. Die Cadence z. E. im Modo Jonico, in *c*, hiesse Clausula principalis; in der Quinte *g* hiesse Clausula minus principalis; in der Terzie *e* hiesse Clausula affinalis; und die Schluß-Cadence in *c* hiesse Clausula finalis. Clausula affinalis hat nicht *e dis e*, sondern *e d e*. In Noten sehen sie so aus:

Dies



Clausula principalis. Clausula affinalis.



Clausula minus principalis. Clausula finalis.

Dieses nenneten sie Formal-Clausuln, weil sie aus der Triade harmonica (*c̄ ē ḡ*) desselben Liedes genommen worden. Die Cadence in der Quarte oder Sexte des Tones, wurde Clausula peregrina genennet. Clausulae formales.

Und Clausulae peregrinae seu assumptae.

Werkmeister schreibt l. c. also: „Die Clausulae peregrinae und assumptae werden durch einen Ton, oder ein Semitonium über die drey bemeldten Claves (*c e g*) genommen: denn in dem Jonico, da man nicht „ gerne *ē dis ē* wegen der hastigen Veränderung nimmt, wird der nächste Clavis darüber davor gebrauchet, als *f̄ ē f*. Die Alten aber haben *ē d ē* (wie oben zu sehen) behalten, welches die rechte Clausula affinalis ist. An statt und zu mehrerer Veränderung der minus principalis Clausulae nimmt man auch *a gis a*, und so in allen Modis. „ Man kan auch wol unterweilen andere Clausuln mehr in einem Modo „ gebrauchen; allein, wenn die Veränderung gar zu geschwinde ist, wird „ nur eine Confusion und unangenehmes Wesen daraus; bey geübten „ behutsamen Musicis gehet es wol an; Incipienten aber haben sich „ vorzusehen. „ Noch einer Clausul wollen wir hier gedenken, sie wird Clausula dissecta, die abgeschnittene, genannt, weil gleichsam eine Note von der Cadence schemet abgeschnitten zu seyn, als z. E. wenn

Clausula dissecta.

Modus Dorius in *ē* schliesset, da das letzte *d̄* fehlet, dergleichen nun in

den Melodien mitten und auch wol gar am Ende des Liedes vorkömmt, wie unter andern in der Melodie: Christum wir sollen loben schon ꝛc. (siehe den ersten Theil des Clav. Spiel. pag. 206. §. 22.)

Man hat ganze Bücher von den Modis Musicis der Alten.

§. 11. Es ist mein Zweck nicht, die Moden-Lehre der Alten weitläuftig abzuhandeln, vielweniger den Unterschied derselben mit den unsrigen anzuzeigen, es müßte sonst sehr vieles davon gesaget werden, weil man in den alten Zeiten grosse Bücher davon geschrieben hat, die denen Liebhabern des Alterthums gefallen, uns aber bey unserer neuen Einrichtung der Dur- und Moll-Töne wenig nützen können. Wir wenden uns anjetzo zu einigen alten Melodien, und zeigen ihre alte Ton-Art an, da wir denn eine jede Ton-Art wieder vornehmen, und die darin gesetzte Lieder anzeigen wollen. Wir werden dabey Gelegenheit haben, hin und wieder eine kleine Anmerkung zu machen.

Lieder, die auf den Modum Dorium gesetzt.

§. 12. Auf den Modum Dorium sind folgende Lieder gesetzet:

1) JEsus Christus unser Heyland, der von uns ꝛc. stehet noch recht im Modo Dorio.

2) Christ lag in Todes-Banden ꝛc. *)

3) Christ

*) Diese Melodie ist jetzo ziemlich nach unserm *d moll* eingerichtet. In einigen gedruckten Büchern stehet die andere Note des Liedes in *gis*, dahero denn ein Anfänger leicht denken möchte, das Lied wäre aus unserm *a moll*; es schliesset aber doch ordentlich ins *d*. Einige Sing-Arten haben im andern Theil des Liedes die zweyte Note ins *fis*, welche Veränderung aber ein wenig zu weit gehet, und den eigentlichen alten Modum ganz unkenntlich macht. Ueberhaupt ist es jetzo schon schwer, den rechten Modum eines Liedes zu wissen, einige wenige ausgenommen, wie wir hernach sehen werden. Unsere Ohren sind an unsere Ton-Arten so gewöhnt, daß wir die alten Ton-Arten gar bald in die unsrigen verwandeln, ja schon größtentheils verwandelt haben, als den Dorium in *d moll*, den Phrygium in *e moll*; den Lydium in *f dur*, den Mixolydium in *g dur*, und den Aeolium in *a moll*, dahero dann die Ton-Arten der alten Griechen immer mehr bey uns veralten. Dem allen aber ohngeachtet ist es doch gut, daß man von den Ton-Arten der Alten ein wenig verstehet. Wer zum Exempel meynet, daß die Melodie von dem Liede: Durch Adams Fall ist ganz verderbt ꝛc. aus *d moll* wäre, und denn siehet, daß im fünften Satz die Ausweichung in *g dur* fällt, der denket: Was hat *d moll* mit *g dur* zu thun, das weichet ja ordentlich in *g moll* aus? Wer nun weiß, daß die Melodie noch in einer alten Ton-Art zum Theil stehen geblieben, der kan sich bald darin finden. **Werkmeister** sagte, das Lied: Durch Adams Fall ꝛc. wäre Hypophrygii Modi, (ob man gleich mehrentheils auf den Dorium clausulirte,) Ursache: weil kein Gesang in Clausula minus principali schlösse.

Warum es schwer ist, den eigentlichen alten Modum einer alten Lieder-Melodie zu erkennen.

3) Christ ist erstanden, von der Marter alle ꝛc.

4) Mit Fried und Freud ich fahr dahin ꝛc.

5) Auf meinen lieben GOtt ꝛc. Wenn ich die erste Note ins *d* setze, als wenn es aus *d moll* gehen soll, ohne vor *h* ein b im Systemate zu setzen, (wie sonst in *d moll* seyn muß,) so sehe ich den ächten Modum Dorium, obgleich der Ambitus alsdenn nur bis $\bar{c}$ gehet. Wir sehen hieraus, wie ähnlich der Dorius unserm *d moll* ist: denn in den Mittelstimmen brauchten die Alten auch das b.

6) Wir gläuben all an einen GOtt, Schöpfer ꝛc.

7) JEsulein, du bist mein, weil ꝛc. (Hall. Ges. B. *N.* 1386.)

8) Ach GOtt thu dich erbarmen ꝛc. ist im Modo Dorio. Im Hall. Ges. B. *N.* 1288. ist es etwas geändert, und sehr nach unserm *g dur* eingerichtet, endiget sich aber in *d moll*. Wer nun nichts von den Ton-Arten der Alten weiß, wie will der zurechte kommen, wenn er die Ton-Art nach unsern heutigen Ton-Arten benennen soll? es ist weder *g dur* noch *d moll*, ob es gleich in diesem endiget, und in jenem anfängt. Im ersten Theil meines Clav. Spiel. IV. Abschn. Cap. XIII. §. 21. ist dieses Lied mit angeführet, und heißt es daselbst: Das Lied *N.* 1288. hat auch eine sonderbare Ton-Art; im Anfange scheinet es aus *g dur* zu seyn, und schliesset in *d moll*. So müßte nun einer antworten der nichts von den Ton-Arten der Alten, und wie sie von den Neuern sind verändert, und so viel möglich in unsere gebräuchliche Ton-Arten reduciret worden, gehöret oder gelesen hätte; es war im ersten Theil des Clavier-Spielers noch nicht nöthig, von den Ton-Arten der Alten zu reden. Jetzt aber sagen wir, es steht im Modo Dorio; aber die Melodie ist verändert, und folglich Modus Dorius verstellt und unkenntlich geworden. Man sehe dieses Lied, wie es p. 490. in Joh. Herm. Scheins Cantional- oder Gesangbuch, welches 1645. zu Leipzig in 8v. herausgekommen, stehet; da offenbaret sich Modus Dorius am besten.

Wer nichts von den Ton-Arten der Alten weiß, der kan sich bey der Ausweichung der alten Melodien nicht finden.

9) Vater unser im Himmelreich ꝛc.

10) Als Christus gebohren war ꝛc. oder: Singen wir aus Herzens-Grund ꝛc. Diese Melodie singen wir aus dem Modo Dorio ficto seu transposito, (eine Quarte höher als der Dorius,) welcher unserm *g moll* sehr ähnlich siehet, nur daß statt *es*, *e* darin vorkömmt. Siehe §. 7.

§. 13. Folgende Lieder stehen in der Hypodorischen Sing-Art:

Lieder-Melodien die in der Hypodorischen Sing-Art.

1) Hilf GOtt, daß mirs gelinge ꝛc. oder: Wenn meine Sünd mich kränken ꝛc. Hier wird gemeynet die Melodie, welche im Hall. Ges.

Ges. B. N. 192. stehet, (nicht aber die an etlichen Orten gewöhnliche Melodie, die in *f dur* stehet, und also anhebet: *f g a a | b g c d | c*) sie ist aber hin und wieder geändert, und so viel möglich nach *a moll* eingerichtet. Wer nun diese Melodie recht in die Hypodorische Sing-Art setzen will, der bilde sich statt der Discant-Noten Alt-Noten ein, das ist, er denke die Noten stünden im Alt-Zeichen; so wird er finden, daß das Lied in *d* anfängt, (denn was im Discant-Schlüssel *a* ist, das ist im Alt *d*) und auch in *d* schliesset; die tiefste Note ist *a*, und die höchste ist *a*, so wie wir §. 4. den Hypodorium ausgesetzet haben. Weil nun auf diese Weise die Melodie ziemlich tief gehet, und alle Hälse diese Tiefe nicht haben können, so ist hier Modus Hypodorius transpositus daraus gemacht, und ist species octavae, nach §. 7. *e fis g a h c d e*.

2) Von GOtt will ich nicht lassen ꝛc. Wer es aus dem ächten Hypodorio hören will, der fange von *a* an; da denn die Scala, nach §. 4. wäre: *a h c d e f g a*; weil es aber alsdenn wieder zu tief gehet, so wird ein Modus fictus Hypodorius, nach §. 7. daraus gemacht, und wird unsern *g moll* ähnlich, nur daß die Melodie kein *es* hat, und gehet alsdenn von *d* bis *d* folgender Gestalt *d e f g a b c d*.

3) JEsus Christus unser Heyland, der den Tod ꝛc. 4) GOtt Vater, der du deine Sonn ꝛc. 5) Was mein GOtt will, das geschch allezeit ꝛc. u. a. m. werden alle von uns transposite gebraucht, entweder als in *a moll*, oder als in *g moll* stehend.

Modus Phrygius ist vor andern wohl zu merken wegen seiner Clausul.

§. 14. Nun folget Modus Phrygius, welchem das *f* ganz eigen ist; (siehe §. 4.) sonsten wäre es unser *e moll*. Unter allen alten Modis hat ein Organiste sonderlich den Modum Phrygium wegen seiner Clausul wohl zu merken, damit er statt *f* nicht *fis* nehme, und *e moll* daraus mache. Und wer ein Praeludium vor dergleichen Lieder, die Phrygii Modi sind, machen will, der muß solches Praeludium weder aus *c dur* noch *e moll*, vielweniger aus *e dur* (als welches letztere eine grobe Unwissenheit verrathen würde) machen, sondern er fange mit der Quinte zu *a moll*, nemlich mit *e*, als der grossen Terzie an, modulire darauf in *a moll*, und weiche nach Belieben in *g dur*, *e moll* und *c dur* aus, (er weiche aber nicht in *f dur* und *d moll*, darin *a moll* auch sonst natürlich ausweichen kan, wie im vorigen Capitel gezeiget wor-

Wie das Praeludium hier zu machen.

worden) gehe wieder in *a moll*, und schliesse so, wie er angefangen, in der Quinte zu *a*, nemlich in *e* mit der grossen Terzie, indem er von *A* nach *e* (nicht aber wie in *e moll* von *H* nach *e*) gegangen. Kurz, er mache Clausulam Modi Phrygii, wie wir bald zeigen werden. Die Lieder dieser Ton-Art, unter welchen einige noch ganz Phrygisch sind, wenigstens der Melodie nach, sind folgende:

Lieder, die im Modo Phrygio stehen.

1) Es woll uns GOtt genädig seyn ꝛc. Einige clausuliren im fünften Satz in *c moll*, und nehmen *fis* statt *f*. Besser aber ist *f*: denn alsdenn bleibt der Modus Phrygius ungeändert. Den Baß zu dieser Melodie auf eine Phrygische Art, findet man im **Waltherischen** musicalischen Lexico; der aber erwehntes *fis* erst behalten, hernach aber auch gezeiget, wie man es entrathen könnte. Weil nun verschiedene bekannte Lieder in dieser Ton-Art stehen, so wollen wir hier zur Uebung bemeldte Melodie aus dem **Waltherischen** Lexico hersetzen, dabey man denn vornemlich auf die Clausul *g f e* zu sehen:





Hier stehet nun der mit dem NB. bezeichnete Satz zweymal. Singet nun die Gemeine *fis*, so muß der Organist nolens volens auch *fis* spielen, oder es würde eine grosse Disharmonie geben. Die Solmisatores nenneten die Clausul von *A* ins *E*, *la mi*. Wir werden im Capitel von der Cadence diese Clausul noch einmal vor uns nehmen, deswegen wir hier nicht weiter davon reden wollen. Wer die alten Ton-Arten nicht kennet, der spricht: Dis Lied ist aus *a moll*, und schliesset in der Quinte mit der grossen Terzie.

2) Ach GOtt vom Himmel sieh darein ꝛc. Wer hier den Modum Phrygium sehen will, der fange mit $\bar{h}$ an, so ist die tiefste Note $\bar{c}$, und die höchste $\bar{\bar{c}}$. Ob nun gleich alsdenn im dritten Satz das *fis* vorkömmt, so ist es doch nur einmal; zu geschweigen, daß, wie

Walther

Walther in seinem Lexico berichtet, einige Noten-Gesang-Bücher diesen Satz $\bar{a}\ \bar{h}\ \bar{g}\ \bar{fis}\ \bar{e}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{h}$, also hätten: $\bar{h}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{a}\ \bar{g}\ \bar{e}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{h}$, da das *fis* herausgeworfen worden.

3) Christus der uns selig macht ꝛc. Wenn man dieses Lied mit $\bar{\bar{e}}$ anfängt, so ist es Modi Phrygii authentici. Im Hallischen Gesang-Buch fängt es mit $\bar{d}$ an, und ist dem *g moll* ähnlich gemacht, da sich denn nur am Ende Clausula Modi Phrygii sehen lässet. Weil dieses Lied nun sehr üblich ist, so wollen wir es hier hersetzen, so wie die Melodie noch ungeändert hier gesungen wird; da denn der Ambitus nicht mehr als eine Octave in sich hat, (im Hallischen Gesang-Buche hat es eine None im Ambitu) nemlich, von $\bar{e}$ bis $\bar{\bar{e}}$; es offenbaret sich auch kein *fis* darin, und Clausula principalis kömmt viermal darin vor. Es ist wahr, es siehet unserm *a moll* sehr ähnlich, weicht auch in keine andere Ton-Arten aus, sondern fängt in der Quinte von *a moll* an, und endiget sich auch darin.

Christus der uns selig macht ꝛc.



Sehr



Sehr oft findet man sonsten zur Schluß-Note des dritten, vierten, siebenten und achten Satzes im Baß *A* mit der grossen Terzie, da es denn das Ansehen hat, als wenn man in *D moll* gewichen; allein, Modus Phrygius hat mit *cis* so wenig als mit *dis* und *fis* zu thun.

Die grosse Terzie war bey den Alten im Schluß sehr gebräuchlich.

Die grosse Terzie war bey ihnen am Ende des Liedes oder Satzes sehr gebräuchlich, als im Modo Dorio das *fis*, im Modo Phrygio das *gis*, und im Modo Aeolio das *cis*: denn sie hielten dafür, daß es nicht gut wäre, mit der Triade minus perfecta zu schliessen. Wer diese Melodie als im *a moll* stehend ansiehet, der kan folgendes Dubium bekommen, nemlich, warum man im dritten, vierten, siebenten und achten Satz nicht von $\bar{a}$ nach $\bar{e}$ (also von der Quinte des Tones) durch *a gis fis* gegangen, wie im andern Theil gemeldet worden, daß es ordentlicher Weise geschehe; weiß er aber nur, daß hier Modus Phrygius, und nicht eigentlich unser *a moll* ist, so ist sein Dubium gehoben.

Viel-

Vielleicht hat Modus Phrygius und Aeolius Gelegenheit gegeben, in Moll-Tönen durch die kleine Septime und Serte herunter zu gehen; wir wollen es aber hier nicht untersuchen. Gewiß ist indessen, daß die alten Ton-Arten eher da gewesen als die neuern.

4) Ach HErr mich armen Sünder ꝛc. oder: Herzlich thut mich verlangen ꝛc. Diese Melodie mag auch noch wol in ihrer alten Composition stehen, ohne daß sie geändert worden. Man halte sie aber nicht vor *a moll*, vielweniger vor *c dur*, sondern Modi Phrygii, mache derohalben seinen Baß, sonderlich seine Clausuln, so wie wir bey *N.* 3. eben gesehen haben.

5) Da JEsus an dem Creutze stund ꝛc.

6) Christum wir sollen loben schon ꝛc. Dieses Lied fängt in $\bar{d}$ an, als wenn es Modus Dorius wäre, und endiget sich in $\bar{e}$, gleich dem Phrygio. Hier giebt es nun unter den Alten eine doppelte Meynung, cujus modi dieses Lied wäre? einige sagen, es wäre Modus Dorius, und am Ende wäre eine sogenannte Clausula diffecta; (s. §. 10.) andere wieder halten es Modi Phrygii; wir wollen den Streit hier nicht schlichten. Am besten ist, man halte es Modi Dorii, und präludire aus unserm gewöhnlichen *d moll*, und weiche in *c dur* und *a moll* aus, so wird der Cantor das Lied commoder anheben können, als wenn man es Modi Phrygii tractiren wolte: denn der Organist hält dem Vorsänger zu gefallen gerne in dem Tone aus, darin ein Lied anfängt. Weil der Herr **Walther** dieses Lied unter das Register der Lieder gesetzet, welche Modi Phrygii wären, so bin ihm gefolget, woran sich wol niemand stossen wird. Die Clausul ist also im Baß *A* mit der grossen Terzie, da denn der Organist durch ein paar Griffe ins *D* endlich aushält beym Vorspiel.

Anmerkung.

7) HErr JEsu Christ wahr'r Mensch und GOtt ꝛc. Die Melodie im Hall. Ges. B. *N.* 1376. wird wol die alte Melodie seyn; sie hat aber dieses Fremde an sich: die Vorzeichnung ist nach *f dur* eingerichtet, worin sie auch anfängt; der Schluß aber ist, als wenn *g moll* in seiner Quinte mit der grossen Terzie schliesset. Im ersten Theil des Clavier-Spielers, pag. 206. §. 21. haben wir Melodien angezeiget, die in einer andern Ton-Art endigen, als sie angefangen, hiezu kan man diese Nummer auch noch fügen. Wir haben alda gehöret, daß bey verschiedenen Liedern die Ton-Art verdorben, wie dieses zu verstehen, erhellet aus diesem Capitel. Die alten Melodien hatten einige Aehnlichkeit mit unsern jetzigen Ton-Arten; (siehe §. 6.), wir richteten sie nach unsern jetzigen Ton-Arten ein; allein es konte

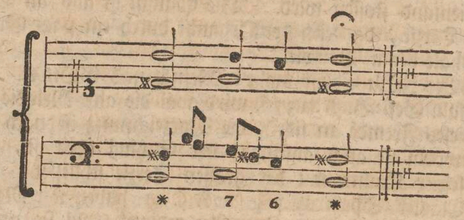
Modus corruptus, woher er entstanden?

doch nicht immer ohne Schaden der alten Melodie angehen, daher ist denn die Ton-Art verdorben, also daß oft kein ächter neuer Modus mit seinen natürlichen Ausweichungen daraus geworden, und der alte Modus auch nicht rein geblieben. In unserm Liede hätte nun leicht der Baß im Schluß auch *f* haben können, so wäre Anfang und Ende einander gleich gewesen. Wer diese Melodie Phrygii Modi sehen will, der bilde sich Baß-Noten statt des Discants ein, lasse aber alle Versetzungs-Zeichen weg, so ist der Ambitus $\bar{c}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{c}$, und unten nimmt dieser Modus noch das *d* mit, statt *dis*.

Modus Phrygius hat zwo Clausulas assumptas.

§. 15. Wegen der Formal-Clausuln (siehe §. 10.) fällt hier noch ein wenig zu erinnern vor. Alle authentische Töne nehmen ihre Clausulas formales in dem untersten Clave in der Terzie und in der Quinte. Allein dieser hat noch zwo Clausulas assumptas in *a* und *c*, welche diesen Tonum ganz lieblich und angenehm machen, da er sonst von Natur ganz traurig ist; (man lasse z. E. in dem Liede: Christus der uns selig macht ꝛc. so wie es §. 14. stehet, das *gis* in den Mittelstimmen weg, bis zu allerletzt, und mache immer zu *e* die kleine Terzie, so wird es traurig und lahm herauskommen;) und diese beyden Clausulas nimmt er statt der Clausulae secundariae, (so wird Clausula minus principalis auch genannt,) welche in diesem Tone als eine Propria keinen Platz findet; jedoch kan sie in Cantu figurali als eine Peregrina angebracht werden. Sie siehet so aus:

Clausula minus principalis Modi Phrygii.



Lieder, so im Modo Hypophrygio stehen.

§. 16. Wir gehen zum Hypophrygio, darin stehen folgende Lieder:

1) Mitten wir im Leben sind ꝛc. Bey dieser sehr beweglichen und rührenden Melodie trifft ein, was **Walther** in seinem musicalischen

lischen Lexicon von diesem Modo schreibet, p. 411: „Der Ambitus „ dieses Modi ist zwischen *h* und $\bar{h}$. Diesen Ambitum solte er de „ jure (von rechtswegen) absolviren; man hat aber angemerket, „ daß dieser Modus selten in den untersten Clavem *h* herunterzu„ steigen, sondern dieses Semitonium, so er mit dem $\bar{c}$ unten er„ reichen solte, oben in der Höhe davor anzunehmen, ja gar bis„ weilen bis ins $\bar{d}$ herauszusteigen pflege; daher es komme, daß „ zwischen diesem und dem Modo Phrygio ein geringer Unterscheid „ sey.“ Das bekräftiget nun dieser Kirchen-Gesang: Mitten wir im Leben sind ꝛc. Schlagen wir nun unsere Choral-Bücher nach, so finden wir in dieser Melodie wieder hineingeflickte Semitonia, nemlich $\bar{c}\bar{i}\bar{s}$, $\bar{f}\bar{i}\bar{s}$ und $\bar{g}\bar{i}\bar{s}$. Aber im Choral-Buch Heinrich **Friesens**, 1712. gedruckt, sind alle diese fremde ✕ nicht zu finden. Ob nun gleich Joh. Hermann **Schein** in seinem Cantional- oder Gesang-Buch Augspurgischer Confeßion (welches 1665. zum andernmal zu Leipzig gedruckt worden,) alle diese Semitonia in der Melodie hat, so finde doch in einem noch ältern **Melodien-Gesang-Buch**, welches 1604. zu Hamburg gedruckt worden, alle diese Semitonia nicht, da ich denn den Hypophrygium ungeändert sehe. Die ungekünstelte alte Melodie (darin keine Semitonia sind) klingt gewiß sehr beweglich, und passet sich recht zu den klagenden und devoten Ausdrücken des Liedes, also daß keine Verbesserung nöthig gewesen. Die Alten haben diese Ton-Art am geschicktesten gehalten, einen traurigen, beweglichen, flehenden und bittenden Affect auszudrücken; man singe diese Melodie langsam, andächtig und rührend, so wird sie gewiß gefallen, und die Worte recht beleben, ja dem Zuhörer afficiren oder bewegen. Zudem ist die Melodie leicht, und für jedermann, ja zur Absingung einer ganzen Gemeine sehr geschickt. Ueberhaupt scheinet es, als wenn dem gemeinen Mann die Erlernung der Lieder, die noch in den alten Modis musicis stehen, leichter fällt, als der jetzigen Melodien, die nach der Kunst in ihre verwandte Ton-Arten ausweichen. Ist es wahr, was der Herr **Sorge** im ersten Theil seines **Vorgemachs**; pag. 23. von den alten Melodien schreibt, nemlich: „Daß man nicht leugnen könne, daß der „ gute Geist GOttes frommer Componisten Feder bey ihrer Diato„ nischen Armuth regieret, weil ihre Melodien eine besondere Ernst„ haftigkeit, Devotion und Andacht bey sich führen, und dazu rei„ zen;“ so ist gewiß diese Melodie eine mit von solchen Melodien,

Die Melodie von dem Liede: Mitten wir im Leben sind ꝛc. ist den Ausdrücken des Liedes recht angepasset.

Lob der alten Lieder-Melodien.

welche mit Recht und Billigkeit, sowol als die alten geistreichen Lieder, in der Kirche beyzubehalten sind.

2) Erbarm dich mein, o HErre GOtt ꝛc. Diese Melodie stehet auch noch, so wie die vorige, in ihrer ungeänderten Ton-Art; siehe im Hall. Ges. B. *N.* 613. obgleich die Clausuln nicht nach der Hypophrygischen Art immer stehen, da man zu $\bar{c}$ im Baß *A* mit der grossen Terzie nimmt, als wäre man in *d moll*. Ferner muß im andern Satz im Discant die durchgehende Note von $\bar{c}$ nach $\bar{a}$ nicht *b*, sondern *h* seyn, das bringt der alte Modus mit. Bey dieser Melodie findet man in verschiedenen Choral-Büchern die dritte Note des ersten Satzes in $\bar{gis}$; (die eben bey *N.* 1. angeführten Choral-Bücher haben kein $\bar{gis}$,) damit hat nun dieser Modus nichts zu thun in der Fortschreitung. Man hat aber ohne Zweifel die Melodie dadurch beweglicher machen (oder geschwinde ins *a moll* führen) wollen, in Meynung, daß das Steigen und Fallen durch halbe Töne geschickt wäre, traurige Affecte auszudrücken; dem sey aber wie ihm wolle, der gemeine Mann wird das $\bar{gis}$ niemals treffen, sondern er behält sein *g*; da findet sich denn (wenn die Gemeine *g* singet, und die Orgel $\bar{gis}$ hören lässet,) wie die Alten sagten, *mi* contra *fa*, wovon sie nichts hielten, und wovon wir auch nichts halten.

3) HErr GOtt dich loben wir ꝛc. oder das Te Deum laudamus, stehet auch im Hypophrygio. Es soll also ein demüthiges Lob-Lied, und eine Anrufung der göttlichen Barmherzigkeit seyn, wie sonderlich aus den letztern Zeilen des Liedes zu ersehen; darum schickt sich nun diese Ton-Art und Melodie auch so schön zu den Worten. Wer ein Praeludium zu dieser Ton-Art machen will, der richtet es so ein, wie beym Modo Phrygio gesagt worden. Und hieran haben wir nun Proben genug vom Modo Hypophrygio.

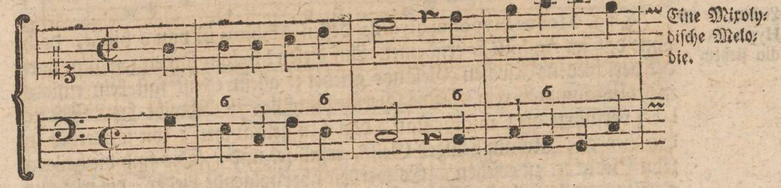
Anmerkung.

§. 17. Weil nun im Modo Lydio und Hypolydio keine Lieder stehen, so folget Modus Mixolydius. Wir haben §. 10. gesagt, daß die Formal-Clausuln aus der Triade Harmonica genommen würden, als hier aus $\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{d}$; allein dieser Tonus nimmt statt der Clausulae affinalis *h*, das $\bar{c}$, über dieses nimmt er noch die Clausulam *f*, und deswegen heißt er Mixolydius; daher denn auch Clausula finalis nicht in $\bar{g}$ $\bar{fis}$ $\bar{g}$ gemacht wird, gehet also der Baß nicht von *d* ins *g*, sondern von

Clausulae Modi Mixolydii.

von *c* ins *g*, folglich wird dieser Modus verstellt, wenn wir ihn unserm *g dur* ähnlich machen. Unter den Kirchen-Liedern rechnet man hieher, das Lied: 1) Ach! (etliche haben O!) wir armen Sünder ꝛc. Im Hall. Ges. B. findet sich diese Melodie *N.* 216. Es ist *fis* und *cis* vorgezeichnet, fängt in *d dur* an, schliesset aber in *a dur*. Die Clausul des dritten Satzes, da der Baß *c* hat, ist aber in *d dur* fremd, eben wie *a moll* im vierten Satz, womit *d dur* nichts zu thun hat, sondern, wie bekannt, natürlich in *a dur* ausweichet. In andern Choral-Büchern findet man in der Vorzeichnung nur *fis*. Obgleich gemeiniglich in *d dur* angefangen wird, und der andere Satz auch ordentlich in *d dur* clausuliret, so ist doch der Schluß in *a moll*. Man kan also diese Melodie unter keiner Rubrique von unsern üblichen Ton-Arten bringen: denn es ist weder *a moll*, noch *d dur*, oder *g dur*, sondern diese Melodie stehet im Modo Mixolydio transpositio: denn wenn sie nicht transponiret wäre, so wäre der Ambitus von *g* bis $\bar{g}$, welche Tiefe nicht für alle Sänger ist; deswegen hat man sie eine Quinte höher gesetzet, da denn der Ambitus von $\bar{d}$ bis $\bar{\bar{d}}$ gehet. Walther in seinem musicalischen Lexico schreibt l. c. diese Melodie hätte den richtigen und legalen Ambitum des Modi Mixolydii, welcher von *g* bis $\bar{g}$, oder von $\bar{g}$ bis $\bar{\bar{g}}$ seyn muß, wie die Transposition weiset, wenn ich die erste Note ins $\bar{d}$ setze; allein Anfang und Ende ist doch nicht so, wie es Mixolydius erfodert, weil ich alsdenn mit der Quinte des Tones $\bar{d}$ anfange und endige, da doch Anfang und Ende hier in *g* seyn müßte. Der Herr Sorge hat in seinem Vorgemach einen Versuch gethan; wie eine pur Mixolydische Melodie zu machen; sie ist diese:

ꝛc. Lieder, so im Modo Mixolydio stehen.



Eine Mixolydische Melodie.



Hieraus erhellet, daß unser *g dur* vom Mixolydio weit unterschieden.

2) Es ist das Heil uns kommen her ꝛc. wird auch zu diesem Modo gerechnet; (alsdenn muß die erste Note $\bar{d}$ seyn, wenn man es untransponiret hören will,) doch aber kommt im ersten Satz des andern Theils *fis* vor, welches der Mixolydius vermeidet; ferner sind Anfang und Ende nicht Moden-mäßig.

Anmerkung, den ächten Modum eines jeden alten Liedes zu kennen, ist schwer.

§. 18. Da man nun schon im sechzehnten Seculo nicht mehr gewiß hat wissen können, aus welchem Modo musico etwa diese oder jene Melodie wäre, so ist es anjetzo keinem zu verdenken, der es nicht mehr von alten Melodien sagen kan. Die Sache verdient auch so viele Untersuchung nicht; genug, daß ein Organiste weiß, woher es doch komme, daß manche Melodien sich in keine von unsern neuen Ton-Arten gut will setzen lassen, und daß manches Lied eine andere Ausweichung hat, als heut zu Tage üblich ist bey unsern Dur- und Moll-Ton-Arten. Wir gehen weiter; da denn folget:

Lieder, die im Hypomixolydio stehen.

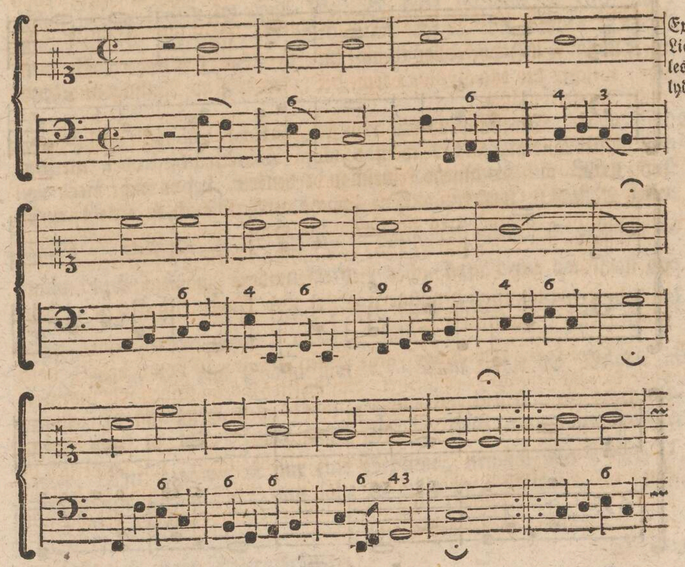
§. 19. Modus Hypomixolydius, dessen Ambitus ist von $\bar{d}$ bis $\bar{\bar{d}}$, doch ohne daß im Ambitu *fis* erscheinet. Auf diesen Modum finden wir nun wieder verschiedene Kirchen-Gesänge gesetzet; allein es ist fast kein einiges mehr vollkommen rein. Die Vermeidung des *fis* (schreibt Herr **Sorge** l. c.) verführte die Cantores statt *h* das *b* zu gebrauchen; wie sonderlich in den Liedern: Komm heiliger Geist, erfüll ꝛc. und: Dis sind die heilgen zehn Gebot ꝛc. zu ersehen. Es werden aber folgende Lieder, die wir nur anzeigen wollen, hieher gerechnet, als:

1) Veni

1) Veni sancte Spiritus etc. oder: Komm heiliger Geist, erfüll ꝛc.
2) Dancksagen wir alle, GOtt unserm HErrn Christo ꝛc.
3) O Lux beata Trinitas etc. oder: Der du bist drey in Einigkeit ꝛc.
4) Veni Creator Spiritus etc. od. Komm GOtt Schöpfer, heilger ꝛc.
5) Dis sind die heilgen zehn Gebot ꝛc.
6) GOtt sey gelobet und gebenedeyet ꝛc. Auch diese alte Melodie ist nicht mehr rein, sondern vermittelst des *fis*, so sich sonderlich im Schluß insinuiren will, im Modo Hypojonico verändert. **Walther** hat in seinem Lexico die accurate Melodie, nebst einen Baß, so wie dieser (und der vorhergegangene) Modus ihn eigentlich erfodert. (die durchgehenden Noten, die nur zur Zierde sind, ausgenommen.) Weil nun die Clausuln des Modi Phrygii und Hypophrygii, des Mixolydii und Hypomixolydii das vornehmste sind, darauf man zu sehen, und die man auch wol in seinen Praeludiis vor dergleichen Liedern zu beobachten hat, so wollen wir bemeldte Melodie dem Liebhaber zu seiner Nachricht mittheilen.

GOtt sey gelobet, und gebenedeyet ꝛc.

Exempel eines Liedes, da alles Hypomixolydisch ist.





Man



Man schlage hiebey im Hall. Ges. B. diese Melodie *N.* 529. auf, und halte es hiegegen, so wird man sehen, wie beydes Discant und Baß unserm *g dur*, so viel als möglich gewesen, ähnlich gemacht worden.

§. 20. Modus Aeolius. Dieser und der folgende Modus sind unserm *a moll* sehr ähnlich, nur daß in der Haupt-Melodie kein *gis* darf gebrauchet werden; sonsten vermischten die Alten diese Ton-Arten auch mit dem Dorio. Die Formal-Clausuln fallen auf $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$; wenn in der Quinte $\bar{\bar{e}}$ clausuliret wird, so geschicht es nicht durch $\bar{e}$ $\bar{dis}$ $\bar{e}$, sondern durch $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$, dazu denn der Baß also stünde: $\overset{6}{A}$ $\overset{*}{F}$ E. Die Lieder, die man unter andern, als auf dem Modo Aeolio gesetzt, ansahe, sind: Clausuln des Modi Aeolii.

1) GOtt hat das Evangelium ꝛc. Man fange die Melodie in $\bar{e}$ an, so offenbaret sich Modus Aeolius am besten; es gehet alsdenn aber zu tief, daher diese Melodie auch transponirt tractiret wird. Der Ambitus ist nur eine Septime, nemlich von *a* nach $\bar{g}$, das macht aber nichts; nun solte es billig in *a* schliessen, es schliesset aber in $\bar{e}$. Lieder, die im Modo Aeolio stehen.

2) Das Magnificat, oder: Meine Seel' erhebt den HErren ꝛc. Diese Melodie ist auch transponiret, weil sie sonst zu tief ginge; man fange nur im Discant von $\bar{e}$ an, so siehet man die Aeolische Ton-Art, es schliesset diese Melodie auch alsdenn in *a*.

3) Ich ruf zu dir, HErr JEsu Christ ꝛc. Wir fangen diese Melodie mit $\bar{a}$ oder $\bar{h}$ gemeiniglich an, ist also Modus Aeolius fictus. Setze ich aber die erste Note ins $\bar{e}$, so ist die höchste Note alsdenn $\bar{a}$, und die tiefste *g*, ob es gleich nur bis *a* gehen solte. Es nahmen es aber die Alten in Ansehung der Höhe und Tiefe nicht immer so genau. Es läßt sich diese Melodie bequem in *d* oder *e moll* transponiren.

4) Erhalt uns, HErr, bey deinem Wort ꝛc. Diese Melodie brauchen wir gemeiniglich aus *g moll*; wenn man aber dieselbe in $\bar{a}$ oder *a* anfängt, so ist sie im ersten Fall zu hoch, im andern aber zu tief; sonsten siehet man alsdenn die Aeolische Ton-Arten. Wir eilen weiter, da folget:

Lieder, so im Modo Hypoaeolio stehen.

§. 21. Modus Hypoaeolius. Dahin gehören folgende Lieder:

1) Mag ich Unglück nicht widerstahn ꝛc. Diese Melodie gehet von $\bar{e}$ bis $\bar{\bar{e}}$, und schliesset ins $\bar{a}$. Sie ist in der Haupt-Melodie noch ungeändert; siehe Hall. Ges. B. *N.* 1057.

2) Allein zu dir, HErr JEsu Christ ꝛc. Siehe l. c. *N.* 607. Diese Melodie fängt in $\bar{\bar{c}}$ an, dazu der Baß denn *A* und nicht *c* seyn muß. Die Haupt-Melodie überschreitet zweymal ihre Grenzen, und gehet bis $\bar{\bar{f}}$; sonsten ist sie ohne halbe Töne. Sie wird mehrentheils aus *g moll* gespielet.

3) Wär GOtt nicht mit uns diese Zeit ꝛc. *N.* 1313. stehet die alte Melodie, jedoch im *g moll* transponiret. Wer es im Hypoaeolio sehen will, der fange einen Ton höher an, und werfe die vorgezeichnete b b weg. Das $\bar{\bar{cis}}$, welches sich alsdenn bey der Clausul in *d* findet, ist erlaubt, weil, wie gesagt, der Dorius mit dieser Ton-Art wohl vermischet wurde.

4) Von allen Menschen abgewandt ꝛc. und endlich
5) Wo GOtt, der HErr, nicht bey uns hält ꝛc.

Wir

Wir tractiren diese Melodie gemeiniglich aus *g moll*; wenn wir sie mit $\bar{c}$ anfangen, so ist die tiefste Note $\bar{g}$ und die höchste $\bar{\bar{e}}$; dieses wäre nun, wie gesagt, Modus Hypoaeolius imperfectus.

Lieder, die im Modo Jonico stehen.

§. 22. Wir kommen nun zur letzten Haupt-Ton-Art der Alten, welche einige für die erste rechnen, nemlich es folget:

Modus Jonicus. Dieser Modus ist unser *c dur*, ja alle unsere Dur-Töne sind anders nichts als Modi Jonici transpositi. Folgende Lieder gehören hieher:

1) Ein' feste Burg ist unser GOtt ꝛc.
Diese Melodie ist in Cantu nicht geändert; (siehe l. c. *N.* 1131.) die Clausuln sind in $\bar{c}$, $\bar{\bar{e}}$ und $\bar{g}$. Ob nun gleich bey uns der Baß nicht immer so dazu stehet, wie er eigentlich nach der alten Art dazu stehen solte, so macht das bey uns Neuern nichts aus; so sehr hat man sich nicht zu binden in dieser Jonischen Ton-Art; wenn nur die Haupt-Melodie und einige Clausuln richtig bleiben: (siehe §. 19. *N.* 6.) denn das ist das vornehmste.

2) Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc.
3) GOtt, der Vater, wohn uns bey ꝛc.
4) Jesaia, dem Propheten, das geschah ꝛc.

Was hier in *d dur* stehet, muß alsdenn in *c dur* stehen.

Lieder, welche im Modo Hypojonico stehen.

§. 23. Modus Hypojonicus. Weil diese Ton-Art von *g* bis $\bar{\bar{g}}$, und also sehr tief gehet, so werden die auf diesen Modum gesetzte Chorale bey uns gemeiniglich aus *g dur* oder *f dur* tractiret. Man führe sie in *c dur*, so ist der alte Modus richtig. Die Lieder sind unter vielen folgende:

1) Nun freut euch lieben Christen g'mein ꝛc. 2) Es spricht der Unweisen Mund wol ꝛc. 3) Wenn wir in höchsten Nöthen seyn ꝛc. 4) O HErre GOtt, dein göttlich Wort ꝛc. 5) Aus tiefer Noth schrey ich zu dir ꝛc. 6) HErr GOtt dich loben alle wir ꝛc. 7) Nun lob, mein' Seel, den HErren ꝛc. 8) Wenn mein Stündlein vorhanden ist ꝛc.

Wer ein mehreres von den Ton-Arten der Alten verlanget zu wissen, den verweise in andere Bücher, so davon ex professo handeln. Wir haben hier schon für einen Anfänger genug davon gesaget.

Caput VI.

Von der Cadence.

§. 1.

Inhalt dieses Capitels.

Ehe ich zeige, wie man einen Baß zu einer Lieder-Melodie setzen soll, so muß vorhero noch ein wenig weitläuftig von der Cadence handeln, da wir denn Unterricht geben wollen, wie sie sonderlich nach unserer Art (denn von den Clausuln der Alten ist im vorigen Capitel geredet) auf allerley Weise zu machen ist.

Wo eigentlich eine Cadence statt hat.

§. 2. Bey Liedern wird fast bey jedem Satze eine Cadence gemacht, ungeachtet die Worte des Liedes kein Punctum hinter jeden Satz haben. Eigentlich aber solte in der Melodie nicht eher eine förmliche Cadence gemacht werden, als nur alsdenn, wenn im Gesangbuch ein Punctum dahinter stehet, weil die Cadence eine musicalische Rede schliesset, so wie es der Punct bey einer jeden Periode thut. Weil nun aber doch die Gemeine bey jedem Satze einhält, und dadurch gleichsam ein Punctum oder Pause im Singen machet, so schicket sich deswegen die Cadence (oder ein musicalisches Colon oder Einschnitt) ganz gut. Beym Präludiren oder Fantasiren ist sie so oft nicht nöthig, sondern da ist sie um ein vieles seltener anzubringen, ja gar auf eine geschickliche Weise bisweilen zu vermeiden, wie wir nachhero sehen werden.

Wie hier von der Cadence gehandelt ist.

§. 3. Ob wir nun gleich im andern Theile des Clavier-Spielers und hin und wieder auch schon in diesem Theile von der Cadence etwas erwehnet haben, so soll doch dieses Capitel alles hieher gehörige (so viel nemlich zu unserm Zwecke gehöret) weitläuftig abhandeln. Nicht damit ein Anfänger solche, wenn sie ihm vorgeschrieben worden, machen lerne: denn das hat der andere Theil gelehret; sondern daß er geschickt werde, solche selbst zu machen, wenn er eine Melodie ohne Baß vor sich hat. Ich weiß zwar, daß mein öfteres Wiederholen den Musikverständigen wird unerträglich seyn; allein man bedenke, für wen ich geschrieben habe, und auf was für Art Leute bey Verfertigung des sich selbst informirenden Clavier-Spielers der Sinn gerichtet gewesen, so wird man wenigstens meine Bemühungen nicht ganz verwerfen; jedoch ich gestehe gerne selber, daß ich fürchte, bey meiner vorsetzlichen Weitläuftigkeit die mir selbst gesetzte Grenzen bisweilen überschritten, und mich hin und wieder gar zu weit ausgedehnet zu haben. Man verzeihe mir diesen Fehler, so oft er sich auch zeigen möchte, weil die Neigung zur Deutlichkeit mich doch allein dazu müßte verlei-

Autor entschuldiget seine Weitläuftigkeit.

verleitet haben. Man findet viele Liebhaber der Musik, welche die Gabe nicht haben, ein Ding, das einmal gesagt worden, gleich zu fassen, vielweniger zu behalten; denen nun muß man ein Ding mehrmalen vorstellen, und zwar auf allerley Weise, so werden sie es fassen, und Gebrauch davon machen lernen. Denen Musikverständigen bitte also, entweder mein Buch gar liegen zu lassen, oder es nach meinem gehabten Zwecke gütigst zu beurtheilen. Denen Spöttern, Neidern und naseweisen Tadlern hat schon so mancher Autor in seinen Vorreden das Maul gestopfet, daß ich es gerne dabey bewenden lasse.

Von den vier Haupt-Cadencen der vier Singe-Stimmen.

§. 4. Eine Cadence, ein **Stimmfall**, **Gesang-** oder **Harmonie-Schluß** ist zwar nach des Herrn **Walthers** Lexicon von vielerley Art, und gab man denenselben bey den Alten allerley Namen, wovon man dieses musicalische Lexicon nachschlagen mag; allein davon wollen wir hier nicht reden, sondern wir wollen hier nur einfältig und deutlich zeigen, wie eine Schluß-Clausul oder Cadence, sonderlich bey Choralen, auf allerley Weise zu machen, und was man dabey in Acht zu nehmen hat. Es ist bekannt, daß alsdenn der Baß von der Quinte seiner Ton-Art in die Final-Note, das ist, in seinen Grund-Ton der Ton-Art gehet; es mag nun dieses geschehen, entweder daß diese Quinte des Tones eine Quarte steiget, oder eine Quinte fällt, so wird beydes eine Baß-Clausul, oder eine **förmliche Baß-Cadence** genennet. Da nun die Quinte des Tones tertiam majorem, sowol in einer harten als weichen Ton-Art, über sich hat, so wird diese 3 gemeiniglich (weil man beym Schluß eines Satzes oder Stückes ordentlicher Weise die vorletzte Note etwas länger aushält, als es die Geltung der Noten nach ihrer Schreibart eigentlich erfodert) durch eine 4 erst aufgehalten; daher findet man nun bey einer förmlichen Cadence die mehreste Zeit über der Quinte des Tones die Ziffern 4 3, 4 ♯, 4 ♮. So wie nun der Baß seine eigene Art zu schliessen hat, so haben die übrigen Stimmen, nemlich Discant, Alt und Tenor auch ihre eigene Art zu clausuliren; daher hat man nun die Discantisirende, Altisirende, Tenorisirende und Baßirende Cadence. Wir wollen sie im Griffe aussetzen: die oberste Stimme ist die Discantisirende, die mittelste im Griffe ist die Altisirende, und die unterste Stimme in der rechten Hand ist die Tenorisirende, und im Baß befindet sich die Bassirende Cadence. Siehe *N.* a) Nun findet man die Discantisirende oft mit der Tenorisirenden verwechselt, da denn ferner die Alt-Stimme mit der Discant-Stimme, und die Tenor-Stimme mit der Alt-Stimme wechselt; siehe *N.* b) allwo Alt und Discant bey $\overline{c}$ im unisono

vnisono kommen. Eben so nimmt auch der Discant zuweilen die Alt-Stimme, der Alt die Tenor-Stimme, und die Tenor-Stimme die Discant-Stimme, da denn Alt und Tenor zuletzt in vnisono kommen, wie *N.* c) zeiget:



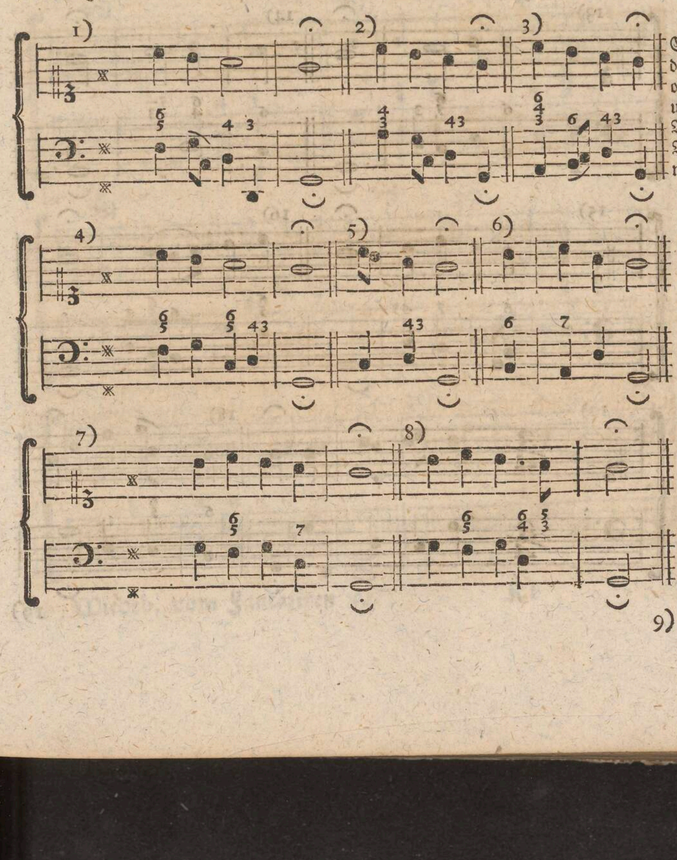
Warum hier im Schluß-Accord nicht immer drey verschiedene Intervalla sind.

§. 5. Hiebey möchte einer nun sagen, ich höre hier im Schluß-Griff ja keinen reinen vollkommenen Accord, oder, wo bleibt hier Trias harmonica? die Quinte, die so vollkommene Consonans fehlet ja im Griff zu *c*, und der Grund-Ton *c* lässet sich bey *N.* a) dreymal hören, wie soll ich das nehmen? Antwort: Hiedurch wird gar nicht befohlen, daß ein Organiste oder ein anderer im Schluß-Accord immer die Quinte weglassen soll; nein: denn hier wird nur auf das singende Wesen einer jeden Sing-Stimme gesehen, weil der Alt sonst eine schlechte Melodie hätte, indem er sein $\bar{g}$ immer behielte. Wer nun etwa ein Lied für die vier bekannte Singe-Stimmen aussetzen wolte, der machte die Clausuln für eine jede Stimme, so wie oben zu sehen. Sonsten darf man, sowol beym Accompagniren als beym Choral-Spielen und sonsten, den Schluß-Accord eines Satzes mit der 3, 5, 8 machen, und zwar nach seiner dreymaligen Verwechselung,

lung, sonderlich wenn man in der linken Hand noch die Octave zum Grund-Ton nimmt. Als, wer hier bey *N.* a) und c) zum letzten *c* die Quinte *g*, und bey *N.* b) die Quinte *g* und die Octave $\bar{c}$ in der linken Hand mitnimmt, der höret eine reine Harmonie, die zusammenhänget.

Man muß auf eine geschickte Weise in die Cadence kommen.

§. 6. Dis könte nun schon genug seyn; allein weil ich bald zeigen werde, wie man einen Baß ex tempore zu einer Melodie setzen soll, und wie man dabey vornemlich zu sehen, daß man auf eine geschickte Weise in die Schluß-Clausul oder Cadence eines jeden Satzes falle, so wollen wir, bloß einem Anfänger dieses desto leichter zu machen, eine Menge Schluß-Clausuln hersetzen. Um nun aber hiebey einige Ordnung zu beobachten, so wollen wir erstlich Exempel solcher Clausuln geben, da der Baß von der Quinte des Tones in seinen Schluß-Ton fällt, und da in der rechten Hand die Octave oben lieget.



Exempel, da die Octave oben liegt, und da der Baß seine Baß-Cadence macht.


9)
10)
11)
12)
13)
14)
15)
16)
17)
18)
19)


19)
20)
21)
22)
23)
24)
25)
26)
27)
28)
29)
30)
31)
32)





Hier haben wir nun eine ziemliche Menge Schlüsse der Lieder-Sätze, alle der Art, daß der Baß die Quinte vor der Final-Note hören läsſet, und da der Schluß-Accord in der Octave oben schliesset. Ich habe mit Fleiß die eine und andere Note vor der Cadence-Note beygefüget, daraus zu sehen, wie der Baß auf verschiedene Art in die Quinte des Tones fällt. Die Tour, oder die Wendung, welche die Melodie nimmt, ehe sich der Schluß-Accord hören läsſet, kan verschieden seyn, wie diese Sätze zeigen, da entweder die Secunde oder Terzie oder das Semitonium unterwärts vor dem Final-Accord hergehet. Als in unsern Sätzen gehet die Secunde vorher von *N.* 1. bis 16. item von *N.* 21. bis 24. die Terzie gehet vorher in *N.* 17. bis 20. und das Semitonium unterwärts gehet vorher in *N.* 25. bis 44.

§. 7. Was nun die Ziffern betrifft, welche allhier die Quinte des Tones im Baß über sich hat, so sind es: 43, $4\frac{5}{3}$, $4\frac{5}{3}$, 87, 7, $\frac{7}{4}3$, $\frac{5}{3}$. Die Aufhaltung der Terzie durch eine (mehrenthe s vorhergelegene) Quarte kömmt bey der Cadence am häufigsten vo , $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ und $\frac{5}{4}\frac{-}{3}$. sie ist aber nicht immer unumgänglich nöthig. Liegt die Quarte im Discant oben, wie bey *N.* 25. 26. 30. 43. so ist sie nöthig; liegt aber die Quinte im Discant zur Quinte des Tones im Baß oben, wie bey *N.* 21. 22. 24. ꝛc. zu sehen, so fällt zwar die Nothwendigkeit der Quarte weg, indem man gleich einen reinen Accord machen könte mit Nachschlagung der kleinen Septime; allein, weil doch das Aufhalten der grossen Terzie bey der Cadence beynahe das wesentlichste Stück einer Cadence ist,

Welche Ziffern bey der Cadence gebräuchlich, nemlich:

nebst der Langsamkeit, die der Spieler merken lässet, wenn er zur Schluß-Note gehen will, so kömmt ihr Gebrauch hier am meisten vor. Die vor der Quinte des Tones im Baß hergehende Note hat gemeiniglich einen solchen Griff, darin die Quarte schon enthalten ist. Diese vor der Quinte hergehende Baß-Note kan nun seyn, entweder **der Ton selbst** mit einem reinen Accorde, (s. *N.* 1. 2. 8. 20. 21. 22. 25. 26.) **oder die Quarte des Tones** mit einem reinen Accord, (*N.* 5.) oder mit $\frac{6}{5}$, (als: *N.* 4. 10. 11. 13. ꝛc.) oder mit einer 6, (als: *N.* 14. 36. 37. 38. 41. bis 44.) in welchem letztern Fall, nemlich wenn die Quarte des Tones einen Sexten-Griff hat, die 4 nicht vorherliegt, und daher auch nicht unumgänglich nöthig ist. Wenn über der Quarte des Tones die 7 stehet, (s. *N.* 15.) so nimmt man die 5 dazu, dadurch denn die 4 präpariret wird. Weiter gehet auch wol **die Terzie des Tones** mit einem Sexten-Griff vorher, da denn die 4 wieder liegt; (*N.* 3. 12.) wenn hier aber die Sexte oben lieget, und der Discant einen Grad steiget, so muß der Baß eine Terzie fallen, wie bey *N.* 24. zu sehen, oder es kämen verdeckte Quinten heraus, wie zu sehen, wenn man den Baß von *N.* 35. zum Discant von *N.* 24. setzen wolte. Gehet endlich **die Sexte des Tones** vor der Quinte des Tones im Baß her, so hat sie gemeiniglich die 6 über sich, welche verdoppelt wird, und alsdenn muß die Cadence mit $\frac{6}{4}\frac{6}{5}$, und nicht mit 4 3 gemacht werden; siehe *N.* 9. Wer hier die 5 zu *c* erst wolte nachschlagen lassen, und die Cadence alsdenn mit 4 3 machen, der machte dadurch unleidliche Quinten in der obersten Stimme, als wer z. E. bey *N.* 9. $\bar{\bar{c}}\ \bar{h}$ wolte zu Achtel, und $\bar{a}$ zu einen halben Tacte machen. In Moll-Tönen gehet die kleine Sexte des Tones mit der Sexta superflua wol vorher. (*N.* 30.) Da denn, wenn die 3 oben gelegen, beydes $\frac{6}{4}\frac{5}{\#}$ und $4\#$ über der Quinte kommen kan. Dis mag genug seyn von der Cadence mit $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ und 4 3.

Wann sich die kleine Septime bey einer Cadence befindet.

§. 8. Es wird auch oft über der Schluß-Quinte des Tones $\frac{8}{7}$, 7, $\frac{7}{4}\frac{}{3}$ gefunden, wie aus den gegebenen Sätzen erhellet. Es kan zwar hier die kleine Septime fast immer nachschlagen, wie wir schon hin und wieder im andern Theil, und auch in diesem dritten Theil gesaget haben; allein, wenn im Discant die Terzie zur Quinte des Tones oben lieget, so kan dadurch eine kleine Cadence gemacht werden. (siehe. *N.* 29.) Man findet aber auch wol die kleine Septime gleich über der Quinte des Tones, theils da sie nicht vorhero gelegen, wie bey *N.* 7. und 35. zu sehen, theils da sie vorhero gelegen; alsdenn ist entweder über der Secunde des Tones vorher ein Sexten-Griff,

Griff, oder der Griff $\frac{6}{5}$ gewesen; siehe hievon *N.* 27. 28. 39. und 40. oder es ist die Secunde des Tones mit der 7 vorhergegangen; siehe *N.* 32. 33. 34. In allen unsern Exempeln finden wir nun die Note, welche vor der penultima (vorletzten) Note im Baß und Discant hergehet, als da im Baß vor Eintritt der Quinte, der Ton, die Sexte, Quarte, Terzie und Secunde des Tones hergehet. Wenn aber penultima im Baß der Grund-Ton selbst ist, als *N.* 17. und 20. so hat das nichts zu bedeuten; der Griff wird zweymal angeschlagen. Wir merken hiebey noch an, daß wenn im Discant die Terzie des Tones vor dem Final-Accord hergehet, solche Terzie nur nachgeschlagen wird, wie *N.* 17. zeiget; wenn aber zu dieser Terzie im Baß die Final-Note kömmt, (*N.* 18. 19. 20.) so ist die Cadence schon im vorigen Griffe, da der Baß die Quinte der Ton-Art hören ließ, vorhanden, und wird nur vom Haupt-Accord, da die Terzie oben gelegen, zum Haupt-Accord, da die Octave oben lieget, gegangen.

Ein Anfänger betrachtet im Discant penultimam und antepenultimam der Schluß-Note eines Satzes.

§. 9. Weil wir hier vornemlich zeigen wollen, wie man seinen Baß zu einer Melodie oder zu einem Satze, der sich nun zu seinem Schlusse neiget, setzen soll, so wollen wir unsere §. 6. befindliche Exempel vornemlich in der Discant-Stimme noch ein wenig untersuchen, da wir denn zwo Noten zu bemerken haben, nemlich penultimam (das ist, die vorletze Note, oder die Note, welche vor der letzten im Schluß des Satzes hergehet) und antepenultimam: (das ist, die Note, welche vor der vorletzten Note hergehet,) denn auf diese beyden Noten hat ein Anfänger allhier wohl Acht zu geben. Wir haben schon am Ende des sechsten Sphi gesehen, wie penultima die Secunde oder die grosse Septime des Tones wäre; man fällt also in seine Schluß-Note von oben durch die Secunde, oder man steigt durch das Semitonium unterwärts hinein. Wie nun in beyden Fällen antepenultima ist, und wie der Baß alsdenn zu setzen, dabey wollen wir uns noch ein wenig aufhalten.

Wie antepenultima zu seyn pflegt, wenn die Secunda penultima ist.

§. 10. Ist nun erstlich die Secunda die vorletzte Note, oder penultima, so ist gemeiniglich die Terzie, Quarte oder Prime des Tones die antepenultima. **Gehet nun die Terzie vorher**, so kan der Baß verschieden seyn. Wenn ich im Baß die Quinte des Tones dazu nehme, so fällt die Cadence $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ dabey ein, wie zu sehen aus *N.* 9. 11. 14. Nehme ich die Prime, oder den Ton meiner Ton-Art dazu, so gehöret dazu ein reiner Accord, als *N.* 1. 2. 4. 7. 8. zeigen. Nehme ich zu dieser Terzie des Tones im Baß

auch die Terzie des Tones, so fällt ein Sexten-Griff darauf; (siehe *N.* 3. 12.) es kan auch die Quarte des Tones mit der Septime dazu genommen werden; (siehe *N.* 15.) doch dieses findet man nicht oft. Wer im Baß sextam Modi mit einem reinen Accord dazu nehmen will, der muß erst wieder die Quarte des Tones mit $\frac{6}{4}$ oder mit 6 machen, ehe er zur Quinte des Tones im Baß gehet, (siehe *N.* 13.) oder er würde motu recto offenbare Quinten machen.

Ist nun ferner unsere antepenultima **die Quarte des Tones**, so nimmt man alsdenn auch im Baß die Quarte des Tones; so wird z. E. im *g dur* zum $\bar{\bar{c}}$ als quarta Modi, die quarta Modi im Baß auch genommen, nemlich *c* mit einem reinen Accorde; siehe *N.* 5. wo das $\bar{h}$ als eine durchgehende Note, die nicht immer ausgeschrieben stehet, angesehen wird. Gleiche Bewandtniß hat es mit *N.* 17. da ist $\bar{h}$ nach $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{a}$ eine durchgehende Note. Es kan zu dieser Quarte des Tones im Discant auch die Secunde des Tones mit der Septime kommen; siehe *N.* 6.

Schließlich gehet auch **die Prime** oder auch der Haupt-Ton wol vorher, als welches heut zu Tage in Handsachen viel vorkömmt. Wozu denn entweder der Haupt-Ton mit einem reinen Accorde im Baß geschlagen wird, als *N.* 21. 22. oder die sexta Modi, nach *N.* 23. oder auch die tertia Modi mit der 6, als *N.* 24. Die hier hinzugefügte kleine Note bedecket einen kleinen Fehler, davon im folgenden Capitel wird gehandelt werden.

Wie antepenultima zu seyn pflegt, wenn die Septima major penultima ist.

§. 11. Nun wollen wir auch sehen, wie antepenultima **im Discant zu heissen pfleget**, wenn penultima die grosse Septime oder das Semitonium unterwärts ist. Sehr oft gehet **die Prime** meiner Ton-Art vorher, da denn entweder gleich die Quinte im Baß dazu geschlagen werden kan mit 4 3 oder $\frac{4}{3}$, wie bey *N.* 25. 26. geschehen; oder man nimmt die Terzie des Tones mit einem Sexten-Griff, nach *N.* 27. 28. oder man schlägt die Quarte des Tones dazu mit $\frac{6}{4}$, oder einem reinen Accord; siehe *N.* 29. 32. siehe auch *N.* 31. wo 6 5 über der Quarte des Tones nach einander folgen; oder man nimmt im Baß die Secunde des Tones mit der 7; siehe *N.* 34.

Ist antepenultima allhier **die Secunde des Tones**, wie *N.* 32. 33. zeigen, so nimmt man im Baß auch die Secunde des Tones mit einem reinen Accord, oder man nimmt die Quarte des Tones mit 6 5. s. *N.* 31.

Ist

Ist ferner antepenultima **die Sexte des Tones**, so schicket sich im Baß die Quarte des Tones mit einem reinen Accord am besten dazu, ehe man aber zur Quinte im Baß gehet, fällt man erst in secundam mit $\frac{4}{3}$, wie *N.* 39. und 40. zeigen, welche Clausul sehr gebräuchlich ist.

Ferner findet man auch zuweilen, daß **die Quinte des Tones** die antepenultima ist, wie in unsern Sätzen *N.* 41. 42. und 44. zu sehen. Hierzu findet man im Baß nun auch gemeiniglich die Quinte, entweder mit einer grossen Terzie, oder mit $\frac{5}{\sharp 3}$, wie *N.* 41. 42. und 44. zeigen. Hier steiget man von der Quinte ins Semitonium im Discant; es geschicht auch wol umgekehrt, daß man von der Quinte ins Semitonium herunterfällt; siehe *N.* 35. So kan man es machen, wenn im Discant eine Baß-Cadence vorfällt, davon hernach etwas vorkommen wird.

§. 12. Es sind unsere Sätze zwar fast alle aus *g dur*, (*N.* 30. ist aus *g moll*, *N.* 33. aus *d moll*, und *N.* 44. aus *a moll*) sie können aber auch alle in *g moll* stehen, und ist hier kein anderer Haupt-Unterscheid, als den die Vorzeichnung der kleinen Terzie und Sexte verursachet: denn die grosse Terzie gehet sowol in Moll-Tönen als Dur-Tönen vor der Final-Note her, und das Semitonium unterwärts, nemlich *fis*, bleibt auch allenthalben. Wir merken bey unsern Sätzen noch an, daß man bey der Cadence $\frac{5}{4\,3}$, die 4 bey Eintretung der 5 nach der 6 noch wol bindet, und dadurch seine Cadence noch länger dehnet; s. *N.* 14. Im Satz *N.* 38. finden wir $\frac{6}{4\,3}$ zweymal nach einander über der Quinte des Tones; sehr oft nimmt man alsdenn in der rechten Hand nur zwey Stimmen, alsdenn stehen die Ziffern so, wie *N.* 36. zeiget. Dieser Satz kan auch wie *N.* 37. 38. stehet gespielet werden.

Exempel, da die Terzie oben lieget, und da der Baß seine Quinte vor der Final-Note hören lässet.

§. 13. Nachdem wir nun §. 6. Exempel oder Sätze mitgetheilet haben, in welchen der Baß durch die Quinte in die Schluß-Note der Ton-Art fällt, und da im Discant die Octave noch immer oben gewesen, so wollen wir nun auch dergleichen hersetzen, da die Discant-Stimme in der Terzie oben schliesset. In unsern vorigen Exempeln, wo penultima die Secunde des Tones gewesen, kan man eben so gut, ja noch besser, in tertiam als octavam beym letzten Griff fallen, und findet man auch sehr oft, daß die Melodie von unten nach der Terzie gehet. Hievon sind nun keine Sätze zu geben; man gehe nur in den §. 6. vorhandenen Exempeln von $\bar{a}$ nach $\bar{h}$, und behalte seinen Baß, so ist alles fertig; alsdenn

wird

wird die kleine Septime der Quinte des Tones in der obersten Stimme nachgeschlagen, wie bekannt. Weil man aber nicht immer von unten, sondern auch von oben herab in die Terzie des Schluß-Accordes fällt, so wollen wir hievon einige Arten hersetzen, und einige wenige Anmerkungen zur Erläuterung hinzufügen:



9)





Erklärung dieser Sätze.

Bey dieser Art Cadence gehet nun im Discant gemeiniglich die kleine Quarte vorher; wir wollen hiezu die Quinte des Tones behalten, welche alsdenn statt der sonst dazu gehörigen Octave die kleine Septime mit der grossen Terzie hat; siehe *N.* 1. 4. 5. 7. 9. Anstatt nun, daß man in diesem Fall die Terzie durch eine vorhergelegene 4 aufhalten solte, wie *N.* 12. zeiget, so nimmt der Baß gemeiniglich erst die Secunde des Tones mit der Septime, nach *N.* 3. 5. Wenn Motus rectus da ist, wie hier bey *N.* 3. so muß im Septimen-Griff die Quinte wegbleiben, oder es kommen offenbare Quinten zum Vorschein; siehe *N.* 13. man kan alsdenn die 4 zur 7 liegen lassen, wie bey *N.* 3. oder statt *a* im Baß *c* nehmen, wie *N.* 14. geschehen. Ist aber Motus contrarius da, so kan die 8 zur 7 kommen; siehe *N.* 5. Wer hier statt *g* wolte *h* mit der 6 nehmen, der bekäme wieder Motum rectum, da denn bey *h* die Terzie müßte verdoppelt werden; alsdenn bekäme *a* $\frac{7}{4}$ wie bey *N.* 3. Ist hier nun im Discant antepenultima die Quinte des Tones, so kan die Cadence wieder mit 43, $4\frac{6}{3}$ oder 87 gemacht werden; siehe *N.* 1. 6. 2. 11. (*N.* 1. ist wegen der Quinten-Griffe nicht sonderlich.) Gehet man von der Secunde zur Quarte, so kan auch die Cadence mit $\frac{4}{3}$ angehen, wie die Sätze *N.* 7. 8. 9. und 10. zeigen. Nur hat man alsdenn dahin zu sehen, daß die 4 ordentlich resolvire, nemlich unter sich, und in derselben Stimme, wie bey *N.* 7. und 10. zu ersehen. Wer bey *N.* 9. die durchgehende Note $\overline{h}$ im Discant nicht mitmachen will, der kan nach $\frac{6}{5}$ zu *c* gleich den Septimen-Griff zu *d* (doch ohne Quinte) nehmen. Ja, wenn diese durchgehende Note $\overline{h}$ auch als ein Vorschlag von unten ausgeschrieben stehet, so kan man doch auch hier gleich den Septimen-Griff zu *d* ergreifen, wie *N.* 8. weiset. Oft findet man in den Lieder-Melodien, daß die Quinte die penultima im Discant ist, ohne daß die Quarte dabey ausgedruckt ist; dis hat nun keine Schwürigkeit; s. *N.* 15. 16. 17.

Wer

Wer nun diesen Terzien-Raum, so wie bey *N.* 11. zu sehen, ausfüllen will, dem stehet es frey, weil es erlaubt ist, nach der Octave die kleine Septime zu schlagen. Ich habe aber dergleichen Exempel hersetzen wollen, weil mein Zweck hiebey war, einem Anfänger zu zeigen, auf wie mancherley Art eine Clausul im Discant pfleget ausgedrucket zu werden, und wie er bey allen dergleichen Fällen eine ordentliche Baß-Cadence machen könne.

Den Haupt-Accord mit der Quinte oben, findet man selten. Wie es zu verstehen.

§. 14. Das letzte Exempel des vorigen §phi *N.* 18. zeiget eine ordentliche Baß-Cadence; allein im Discant ist der Haupt-Accord mit der Quinte oben. Dis kan nun zwar wol keine Cadence genennet werden, es ist auch nicht üblich, bey Liedern am Ende des ganzen Gesanges also zu schliessen; weil man aber doch mitten im Liede hin und wieder (doch sehr selten) dergleichen antrifft, so habe den Satz nicht unangezeiget vorbeygehen können. Hiebey möchte etwa einer ein wenig zu übereilig gedenken: das ist ja eben nichts seltenes, daß bey Liedern ein Satz, ja wol gar der Schluß-Satz desselben, sich in der Quinte schliesset; davon sind ja Exempel genug bekannt; dem dienet zur Nachricht, daß, wenn ein Lied in der Quinte des Tones schliesset, (dergleichen in den Moll-Tönen viel vorfällt, und wovon wir auch bald handeln werden,) alsdenn der Baß selbst die Quinte des Tones ist, als *g moll* schliesset oft in *D* mit der grossen Terzie, *A moll* in *E*, *D moll* in *A* etc. hier aber ist der Baß nicht die Quinte des Tones, sondern der Final-Ton, oder der Haupt-Ton der Ton-Art selbst.

Exempel, worin keine ordentliche Baß-Clausul.

§. 15. Sowol in denen Sätzen §. 6. als in denen von §. 13. haben wir im Baß immer die ordentliche Baß-Clausul behalten; nun aber ist man mitten im Liede, sonderlich wenn die Worte des Liedes den Verstand der Rede durch kein Punct beschliessen, nicht gebunden an einer solchen förmlichen Baß-Clausul, sondern man hat Freyheit, seinem Baß auch zuweilen eine andere Wendung zu geben; wie aus folgenden Sätzen erhellet:







Hier ist nun weiter nichts als eine Verwechselung der Stimmen vorgegangen, da ich nemlich statt der 8 zu *d*, *fis* mit der 6 nehme, wie *N.* 5. 7. 9. zeigen; statt 8 7 zu *d* nehme ich 6 5 zu *fis*, *N.* 12. statt der 7 zu *d* nehme ich *A* mit der 6 oder $\frac{4}{3}$; siehe *N.* 2. 4. 8. 14. 15. 16. 17. oder ich nehme statt der 7 zu *d*, *fis* mit $\frac{6}{5}$; siehe *N.* 1. 3. 6. 11. oder ich nehme statt *d* mit $\frac{5}{3}$, *c* mit $\frac{4}{2}$. *N.* 10. ist aus *f dur*, da stehet *e* mit $\frac{6}{5}$, statt *c* mit $\frac{7}{5}$. Hieraus kan man nun sehen, wie aus einer förmlichen Cadence, oder aus einem musicalischen Puncte, ein Einschnitt oder musicalisches Colon oder Comma kan gemacht werden, und wie man die förmliche Cadence beym Fantasiren vermeiden kan. Ein Liebhaber der Musik kan sich dergleichen Sätze mehr aus gedruckten Choral-Büchern sammlen.

Alsdenn entstehet ein Einschnitt.

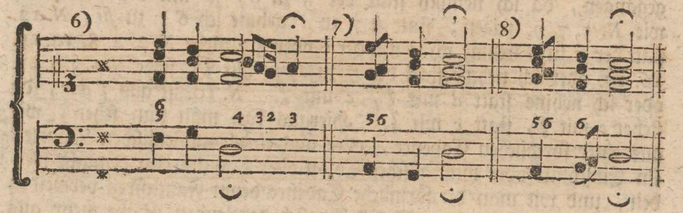
§. 16. Wir gehen weiter, und wollen nun auch Sätze hersetzen, da statt einer förmlichen Cadence nur ein Einschnitt am Ende eines Lieder-Satzes vorhanden ist, da denn der Baß die Quinte des Tones behält, und der Discant beydes in Dur- und Moll-Tönen mit der grossen Terzie stehet, also, daß bald die Quinte, bald die grosse Terzie oder die Octave oben lieget. Wir nehmen erstlich die gewöhnlichste Art vor uns, da die Quinte oben ist:

Exempel, da statt der Cadence nur ein Einschnitt ist.

1) Mit der Quinte oben.









12)









21)





Von *N.* 1. bis 25. auch 27. sind lauter Sätze, da man **von oben** herab in die Quinte im Discant fällt. Die Exempel von *N.* 26. und 28 bis 32. gehen **von unten** in die Quinte. Erklärung dieser Sätze

Wir haben unsern Sätzen verschiedene Bässe gegeben, die alle zu dergleichen Clausuln können gemacht werden, dabey wir nur ein wenig bemerken wollen. Bey *N.* 2. 5. 12. 16. und 18. finden wir im Baß die um einen halben Ton zierlich erhöhete Quarte des Tones mit der Septima minor, welches in Moll-Tönen, wie aus *N.* 25. erhellet, die Septima diminuta wird. In *N.* 20. hat diese erhöhete Quarte den Sext-Quinten-Griff. Bey *N.* 3. hat *G* den Griff $\frac{4}{3}$, welches nichts anders ist, als eine Umkehrung der Stimmen vom Griff $\frac{7}{5}$ zu *cis*, wie man nun schon aus dem andern Theil wird haben einsehen lernen. In den Moll-Tönen entsteht daselbst eine Falsa, wie *N.* 24 zeiget, da sich die grosse Quarte zur kleinen Terzie gesellet. Es ist nicht nur bey dieser Art Einschnitte sehr gewöhnlich, die erhöhete Quarte entweder im Baß oder in einer Mittelstimme der rechten Hand zu nehmen, sondern auch bey förmlichen Clausuln, als §. 6. kan statt *c* gleich *cis* angeschlagen werden in folgenden Nummern: *N.* 1. 2. 4. 13. 29. 31. oder man kan auch *cis* nach *c* hören lassen in folgenden: *N.* 4. 5. 10. 13. 29. 31. Bey den Exempeln des folgenden §phi, da die oberste Stimme der rechten Hand die grosse Terzie zur Schluß-Quinte des Basses ausmachet, wird es auch vorkommen. Weil hier

hier allenthalben die Griffe drüber stehen, so bedürfen wir keine weitläuftige Erklärung hinzuzusetzen.

2) Mit der Terzie oben.

§. 17. Jetzt folgen Sätze, da bey der im Baß stehenden Quinte die Tertia major oben lieget; denen wir gleich einige beyfügen wollen, da die Octave oben lieget. Ein Lehrbegieriger wird sich alles zu Nutz zu machen suchen:





3) Da die Octave oben.

In diese grosse Schluß-Terzie gehet man gemeiniglich von oben, wie aus diesen Exempeln, die theils *moll*, theils *dur* sind, erhellet. Die penultima im Baß ist hier sehr oft die erhöhete Quarte. Es findet sich auch, sonderlich in Moll-Tönen, daß im Baß die Sexta minor Modi mit 7 6 vorhergehet, da sich denn die Sexta superflua gut anbringen läßt; siehe N. 11. in Dur-Tönen aber ist es die Sexta major. siehe N. 6.

Erklärung dieser Sätze.

Von N. 14. bis 17. sind Sätze, da die Octave zum Quinten-Griff oben lieget. Bey N. 14. siehet man am $\bar{c}$ im Discant, daß die Ton-Art *g dur* ist. Wer nun hier im Discant bey $\bar{c}$, (als welches

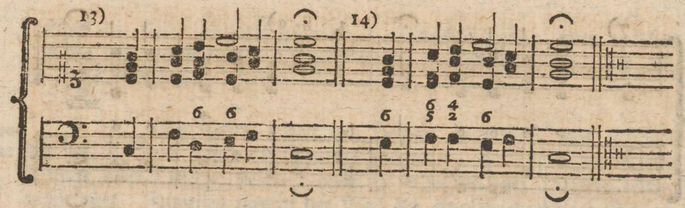
welches die kleine Quarte zu g ist,) cis nachschlagen, oder welches dasselbe ist, die erhöhete Quarte wolte nachhören lassen, der thäte nicht unrecht.

Exempel vom Sprung vor der letzten Note eines Satzes.

§. 18. Man findet ferner bey Liedern auch wol, daß sich vor der letzten Note noch ein Sprung eräugnet, da der Discant eine Quinte oder Quarte steiget, oder eine Quinte oder Quarte herunterspringet. Zuweilen nimmt der Baß bey einer wiederholten Schluß-Note noch wol erst eine kleine Wendung vor, ehe die letzte Haupt-Baß-Note folget. Auch hievon mögen folgende Exempel die Sache deutlicher machen:







Bey *N.* 1. steiget die Melodie eine Quinte, bey *N.* 2. und 3. eine Quarte; bey *N.* 4. fällt die Melodie eine Quarte, und bey *N.* 5. 6. 7. 8. eine Quinte. Wie nun allhie die Baß-Clausul einzurichten, siehet man aus unsern Exempeln. *N.* 8. ist eine Strophe aus dem bekannten Liede: Von GOtt will ich nicht lassen ꝛc. der Herr **Telemann** hat den Baß dazu gesetzet, so wie er *N.* 8. a) b) c) stehet. *N.* 9. 10. 11. zeiget eine kleine Wendung der Baß-Noten vor der Schluß-Note; und *N.* 12. 13. 14. ist eine Clausula Mixolydii. (siehe Cap. V. §. 17.)

Clausuln der Alten sind wohl zu merken.

§. 19. Zu allen diesen Sätzen merke man sich nun die Clausuln der Alten, sonderlich die Clausuln des Phrygii, Hypophrygii, Mixolydii und Hypomixolydii, davon im vorigen Capitel Nachricht ertheilet worden, so wird man nicht leicht in den Lieder-Melodien einen Schluß im Satze finden, dazu man, nach gegebener Anleitung, nicht leicht einen Baß setzen könte. Die Transposition dieser Sätze muß einer, wenn er es noch nicht ex tempore vermag, in Noten selber aussetzen. Wir finden keine Erlaubniß in uns dazu; wir haben noch was nöthigers zu thun.

Fremde oder betrügliche Cadence, wo sie anzubringen.

§. 20. Wir wollen anjetzt eine Art von betrüglichen Cadencen vor uns nehmen, dergleichen sich bey Liedern wohl anbringen läßt. Der Betrug ist hier aber nicht groß, und dienen dergleichen Schlüsse zur Veränderung; indessen muß man doch nicht allzu splendide damit seyn, und die ordentliche natürliche Cadence darüber nicht gar weglassen. In der Kirche dienet die Orgel der ganzen Gemeine, darunter die wenigsten Musik-Verständige sind, derohalben denn der Organist das natürliche und gebräuchliche dem künstlichen und fremden vorziehen muß. Wer nun aber doch Lust hat, auf eine erlaubte musicalische Weise die Ohren der Leute zu betrügen, daß ich so rede, der thue solches lieber bey ganz bekannten Liedern, als bey etwas fremden: denn die Gemeine kan leicht irre werden, ja wol gar denken: der Organist spiele wunderlich; der

Organist

Organist muß aber mehr suchen die Gemeine als sich selbst zu vergnügen. Ich sage, bey ganz bekannten Melodien läßt sich am sichersten dann und wann eine fremde Clausul anbringen: denn unter dem Singen solcher Melodien reflectiren die wenigsten auf das Orgelspielen, ob es gleich Musik-Verständigen bald in die Ohren fällt, wenn sie im Baß einen unvermutheten Schluß-Ton hören. Worin besteht nun aber der Betrug? Antwort: Die Erwartung wird betrogen; man denket den Grund-Ton, der auf der Quinte im Baß folgen muß, zu hören, und man höret einen, den man sich nicht vorgesungen, und den man nicht vermuthet hatte. Z. E. statt den Ton der Ton-Art nach der Quinte im Baß zu hören, höret man die **Quarte**, **Sexte** oder **Terzie** der Ton-Art. Wir wollen ein mehreres in folgenden Exempeln deutlich machen:

Worin der Betrug bestehet.



Exempel betrüglicher Cadencen.



Erklärung dieser Sätze. Das Unerwartete, darin der ganze Betrug bestehet, ist, daß man, statt in der Ton-Art zu schliessen, darin man moduliret hat, noch zu

zu guter letzt in eine der Haupt-Ton-Art verwandte Ton-Art ausweichet, als *N.* 1. solte in *g dur* schliessen, und fällt noch unvermuthet in *c moll*, eben wie *N.* 2. 3. 4. Ferner *N.* 5. solte wieder in *g* schliessen, und nimmt dafür im Baß *c* mit einem reinen Accord. *N.* 6. 7. und 8. solte in der Quinte von *g dur*, nemlich im Baß mit *d* schliessen, und fällt dafür geschwinde in *a moll*. Dieses alles ist nun ein leidlicher Betrug: denn die Ausweichung geschicht zwar unvermuthet, aber man bleibet doch in einer verwandten Ton-Art; ja das Semitonium unterwärts von dieser ergriffenen Ton-Art lässet sich auch noch erst hören, wie *N.* 1. 3. 4. 6. 7. 8. zeigen; (wer will, der kan in *N.* 1. 7. und 8. das Semitonium weglassen, da er denn bey *N.* 1. von *d* gleich nach *c*, und bey *N.* 7. und 8. von *g* gleich nach *a* gehen kan, so kömmt es wieder fremder und unvermutheter heraus;) aber *N.* 9. fällt plötzlich in *f dur*, darin *g dur* nicht ausweichet, ist derohalben seltener, und befremdet sehr, und auch wohl nicht viel Mode.

In Moll-Tönen gehet nun der Betrug auch an, wie von *N.* 10. bis 18. zu sehen. *N.* 10. 11. fällt der Baß schleunig ins *es*. *N.* 12. gehet nach *B dur*. *N.* 13. stellet sich *c moll* ganz unvermuthet ein. *N.* 14. bis 17. weichet man auf verschiedene Art in *f dur* aus, (da man im Baß *d* mit der grossen Terzie vermuthete,) und endlich *N.* 18. bleibt zwar in *g moll*, allein wer hier *B* mit dem Sexten-Griff zur Clausul behalten wolte, der machte es wieder fremde, ja wunderlich genug; besser, man lasse hier den Betrug fahren, und falle im Baß ins *G*, (siehe §. 15. *N.* 13.) so wird der Zuhörer befriediget.

Fremde Clausuln bey den Telemannischen Lieder-Bässen.

§. 21. Wer die **Telemannischen Lieder-Bässe** kennet, der wird darin viel dergleichen Schlüsse finden. Folgende Sätze füge aus den Choralen, so man hinter einen seiner Jahr-Gänge findet, noch hinzu:





Erklärung dieser Sätze.

Hier schliesset *N.* 1. 2. in *e moll*. *N.* 3. hält in *c* aus, statt in *e moll* zu gehen. *N.* 4. ist aus *d dur*, und weichet in *e moll*, statt daß man es hätte können in *d dur* lassen, da denn die Schluß-Note im Baß *A* gewesen wäre mit der grossen Terzie. *N.* 5. hätte ebenfalls in *d dur* bleiben

bleiben können, wird aber in der Quinte zu *H moll* geführet, und darin geschlossen. *N.* 6. weichet durch die Septima diminuta in *H moll*, und ist fremd. *N.* 7. 8. 9. sind aus einer weichen Ton-Art, und fallen statt der Octave in die Sexte.

§. 22. Einem Organisten, dem es leicht eckeln kan immer bey einerley Art Baß bey seinem Lieder-Spielen zu bleiben, wird es nicht unangenehm seyn können, wenn wir uns hiebey noch ein wenig aufhalten. Es ist zu merken, daß, wenn die Noten-Folge beym Schluß eines Satzes so beschaffen ist, wie §. 6. *N.* 1. 7. 12. u. s. w. man nicht nöthig hat in *g dur* zu schliessen, sondern es kan, etwa auf diese Weise, bequem zur Veränderung in *e moll* gewichen werden.

Unvermuthete Ausweichung beym Schluß eines Lieder-Satzes ist angenehm.



Hier ist nun keine Betrügerey, weil wir die Quinte *d* im Baß nicht erst gehöret haben; es ist aber doch etwas fremde: denn, ob man gleich auf eine ordentliche Weise noch vor der antepenultima der Schluß-Note im Baß ins *e moll* gegangen, so ist doch bey einem Liede aus *G dur* die Clausul ins *G* einem jeden, sonderlich wenn das Vorhergegangene des Satzes in *g dur* gewesen, gewöhnlicher. So erlaubt und artig nun gleich dergleichen Clausuln sind, so würde es sich doch nicht schicken am Ende des Liedes, worin

Anmerkung.

worin *g dur* geherrschet hat, und dessen Modulation aus *g dur* der Gemeine bekannt ist, aber mitten im Liede ist es erlaubt; sonderlich wenn zwey oder wol gar drey Sätze im Discant in einerley Schluß-Note schliessen, so variiret man gerne im Baß, damit nicht einerley Leyer bleibe, als:



N. 3.



N. 3. hat drey Sätze aus der bekannten Melodie: Lasset uns den HErren preisen ꝛc. lässet man sie nun alle drey in *f dur*, und schliesset so wie N. 3. zeiget, so klinget es armselig. N. 4. zeiget, wie **Telemann** den Baß einmal dazu gesetzet; diese Variation ist nun gefällig, und ermüdet das Gehör nicht, wie N. 3. thun würde.

§. 23. Wir wollen noch einige Exempel geben, daraus zu ersehen, welche Tour der Baß nehmen kan, ohne in seinen natürlichen Haupt-Accord zu schliessen, wenn der Discant von oben in die Terzie fällt, wie §. 13. Exempel davon sind, als auch, wenn der Satz im Baß in der Quinte des Tones schliesset, und im Discant die Quinte oder Octave oben hat, davon §. 16. viele Exempel gegeben worden.

Exempel, wie man statt in seiner Haupt-Ton-Art zu schliessen, in eine Neben-Ton-Art weichen kan.




a)
b)
stehet.
3)
statt:
a)
stehet.
b)
c)
4)
statt:
a)
stehet.
b)


b)
c)
5)
statt:
a)
stehet.
b)
6)
statt:
a)
stehet.
b)
c)


c)
7)
statt:
a)
stehet.
b)
stehet.
8)
statt:
stehet.
9)
statt:
a)
stehet.

b)


b)
10)
statt:
a)
stehet.
b)
11)
statt:
stehet.
12)
statt:
stehet.
13)
statt:
stehet.



Beschluß-Anmerkung.

§. 24. Hiemit wollen wir nun dieses Capitel von der Cadence endigen. Ich hoffe, daß einer hiedurch wird geschickt werden, seinen Lieder-Sätzen eine richtige Cadence und Clausul geben zu können. In unsern Exempeln haben wir fast immer *g dur* und *g moll* gehabt, welches leicht in andere gebräuchliche Ton-Arten zu transponiren ist. Jetzt ist es Zeit, zu zeigen, wie ein Anfänger es anfangen soll, wenn er zu einer Melodie einen Baß setzen will. Dieses wird ihm nun nicht schwer fallen können, wenn er dieses Capitel wohl durchstudiret hat, weil bey Liedern ein gut Theil der Melodie aus Schlüssen oder Cadencen bestehet, und wir in unsern Exempeln verschiedene vor der End-Note hergehende Noten mit hergesetzet haben. Inzwischen wollen wir doch dem folgenden Capitel auch sein Genüge geben, also, daß ein nachdenkender und fleißiger Leser daraus einen Baß mag setzen lernen.

Caput VII.

Wie zu einer Melodie ein Baß zu setzen.

§. 1.

Warum dieses Capitel so weitläuftig gerathen.

Wie muß es einer nun anfangen, der zu einer Lieder-Melodie einen Baß will setzen lernen, damit er geschickt werde denselben hernach ex tempore (das ist, gleich, ohne langes Bedenken,) machen zu können? Dieses ist es nun, welches ich am Ende des andern Theils meines sich selbst informirenden Clavier-Spielers versprochen habe, in diesem dritten Theil zu lehren, und zwar also, daß es einer bey seiner Selbstinformation ohne mündlichen Unterricht in seiner Einsamkeit erlernen könne. Dieses ist nun gewiß eine wichtige Sache, woran es manchem Clavier-Spieler, ob er es gleich wünschet zu verstehen, noch fehlet. Vielleicht denket auch mancher von meinen geneigten Lesern: So weit werde ich es wol nicht bringen; das wird mir wol zu schwer seyn; indessen will ich allen möglichen Fleiß anwenden, und sehen, wie weit es mir hierin glücken will; mein Trost ist: der Autor ist weitläuftig, er sagt ein Ding mehr als einmal, er stellet ja alles einfältig und für jedermann faßbar vor, deswegen hoffe mein Verlangen und Warten nach diesem dritten Theile wird nicht vergeblich gewesen seyn, indem ich sonderlich mit um dieses Stückes willen darnach verlanget habe: denn, dachte ich, könntest du daraus lernen einen Baß zu einer Melodie eines Gesanges zu setzen, so würdest du auch bald einen Baß zu einer kleinen Arie oder Menuet setzen können, und das wäre mir schon etwas werth.

Erinnerung und Warnung des Autoris.

§. 2. Dergleichen Gedanken eines Liebhabers stelle mir vor; deswegen will ich denn dieses Haupt-Stück einfältig, deutlich und in gebührender Weitläuftigkeit suchen abzuhandeln, und dabey immer dahin sehen, daß ich von einem Liebhaber und Lehrbegierigen, der Nutzen von seiner und meiner Bemühung suchet zu erlangen, und deswegen alles Vorhergegangene mit größtem Fleisse durchstudiret hat, möge verstanden werden, selbst von denen, die sich bis dato noch nicht viel mit Lesung anderer musicalischen Bücher haben abgeben können. Ich erinnere aber hiebey, daß man meinem Rathe folge, sich keine Mühe noch Noten-Schreiberey verdriessen lasse, und sich ja nicht bald einbilde, man hätte es nun alles schon gefasset; man wäre nun schon im Stande einen Baß ex tempore zu einer Melodie wegzuspielen; es käme nicht alles so genau darauf an; genug, es klinge schon; man könte nun schon zu einer jeden Discant-Note einen Baß setzen,

und es wäre nicht nöthig, alles so scharf nach den Regeln zu examiniren. Ich sage für dergleichen Leichtsinn hüte man sich: denn dadurch hindert man sich im Wachsen und Zunehmen in der edlen Ton-Kunst.

Anmerkung. Mancher Land-Organist unterstehet sich ex tempore einen Baß zu seiner Melodie zu spielen, ja er spielet lieber seine Melodie auswendig nach dem Gehör oder Schlendrian daher, und macht sich selber nach seinen Kopfe einen Baß dazu, als daß er einen richtig gesetzten Baß dabey solte gebrauchen; es ist ihm leichter; der ausgeschriebene Baß hat zuweilen zu viel Ziffern, mit welchen er nicht gut fertig werden kan; daher kömmt denn nun auch oft ein so elender Baß zum Vorschein, den man sich so schlecht nicht vorstellen kan, als man es befindet, wenn man einmal Gelegenheit hat, einen solchen Land-Organisten spielen zu hören.

Was das heisse, einen Baß zu einer Melodie setzen.

§. 3. Wir wollen hier also zeigen, wie man zu einer Melodie oder Discant-Stimme einen Baß setzen soll, oder welche Noten oder Töne für die linke Hand zu wählen, die als Grund-Noten zu der obersten Stimme können angesehen werden. Wir haben im andern Theil und auch schon in diesem dritten Theile weitläuftig gelehret, wie zu Baß- oder Grund-Noten noch drey Noten, nemlich für Discant, Alt und Tenor zu erfinden, da denn der Grund, das Fundament, geleget war, darauf das Gebäude der drey Stimmen nur durfte aufgeführet werden. Hier ist es nun umgekehrt; hier ist, so zu sagen, ein Gebäude, das keinen Grund hat, dazu der Grund erst soll geleget werden. Dieses ist nun, möchte man sagen, ein verkehrtes Wesen; das Gebäude oder der Giebel, Dach und Fach ist da, und hat kein Fundament, darauf es stehet oder ruhet; ja wol wäre es in der Bau-Kunst so viel, als Schlösser in der Luft bauen wollen; allein in der Musik ist es ein anders: denn da ist die Melodie ein Haupt-Stück in der Musik, das schon vor sich allein bestehen und vergnügen kan, allein es fehlet demselben nur die Harmonie, als das andere Haupt-Stück der Ton-Kunst, als welche aus Melodie und Harmonie bestehet. (siehe den andern Theil, pag. 6. §. 9.) Wer nun zu einer Melodie eine Harmonie erfinden will, der muß sich erst um ein tüchtiges Fundament bekümmern, das ist, er muß zu seiner Melodie einen Baß setzen können, als die Fundament-Stimme, darnach sich denn Alt und Tenor richten müssen.

Dieses geschiehet nach Regeln, und nicht nach dem be-

§. 4. Um nun zu einer Melodie einen Baß zu setzen, so giebt man gewisse Regeln, wornach man sich richten kan. Es ist also das Gehör hier der Meister nicht, sondern die Regeln befehlen, wie man setzen soll. Dieses ist nun um so viel besser, je mannigfaltiger das musica-

trüglichen Gehör.

lische Gehör (siehe den andern Theil, pag. 7. §. 12.) der Menschen ist, und je einfacher und zuverläßiger dagegen die Regeln sind. Das Gehör kan betrügen, die Regeln aber nicht. An den rechten Verstand dieser Regeln nun ist alles gelegen. Wer bey Setzung seines Basses regelmäßig verfähret, der findet, daß der regelmäßig gesetzte Baß das Gehör vergnüget: denn die Regeln haben wieder den Wohlklang zum Grunde. Dahero wollen wir uns nun ohne weitern Umschweif zu den Regeln selbst wenden, selbige aufs deutlichste erklären, und einem Liebhaber auch zugleich zeigen, welchen Fehler man begehet, wenn man dawieder handelt.

Vier Haupt-Regeln, wie von einer Consonanz zur andern zu gehen.

§. 5. Man merke sich derohalben folgende vier Regeln:

Regel I. **Von einer vollkommenen Consonanz** (8. 1. 5.) **zu einer andern vollkommenen Consonanz gehet man entweder durch die wiedrige oder Seiten-Bewegung.**

Regel II. **Von einer vollkommenen Consonanz** (8. 1. 5.) **zu einer unvollkommenen** (3. 6.) **durch alle drey Bewegungen.**

Regel III. **Von einer unvollkommenen Consonanz** (3. 6.) **zu einer vollkommenen** (8. 1. 5.) **durch die wiedrige oder Seiten-Bewegung.**

Regel IV. **Von einer unvollkommenen Consonanz** (3. 6.) **zu einer andern unvollkommenen** (3. 6.) **durch alle drey Bewegungen.**

So finden wir diese vier Haupt-Regeln der Composition in Herrn Lyrens Grad. ad Parnassum, pag. 61. Herr **Mattheson** fasset diese vier Regeln in seinem vollkommenen Capellmeister, pag. 256. kurz also zusammen:

Diese vier Regeln in eine zusammengefaßt.

Regel. „Die Seiten- und wiedrige Bewegung ist allenthalben zu„ läßig; die gerade Bewegung ist bloß zu vermeiden, wenn man aus „ vollkommenen in vollkommene, oder aus unvollkommenen in voll„ kommene Consonanzen gehen will. „

Anzeige, was hiebey als bekannt vorausgesetzet wird.

§. 6. Hier müssen wir uns nun wieder erinnern, was im andern Theil, pag. 43. 44. §. 5. 6. von der Eintheilung der Consonanzen in vollkommene und unvollkommene gesaget worden, daß nemlich die Octave und Quinte vollkommene, hingegen die Sexte und Terzie unvollkommene Consonanzen heissen. Diese Eintheilung der Consonanzen ist hier wohl zu merken. Ferner muß man die Lehre von der dreyfachen Bewegung der Hände hierbey vollkommen inne haben, wie davon im andern Theil gehandelt worden, I. Abschn. Cap. X. §. 6. p. 110.

und hin und wieder. Von diesen beyden Stücken bedarf es keiner weitern Erklärung. Uebrigens weiß man nun auch schon aus dem andern Theil, daß in den Moll-Tönen die kleine Sexte und kleine Terzie, hingegen in den Dur-Tönen die grosse Sexte und grosse Terzie herrschen muß. (zweyter Theil, I. Abschn. Cap. II. §. 16.) Dieses ist sonderlich zu merken, wenn ein Lied, dessen Haupt-Ton-Art *dur* ist, in eine weiche Ton-Art ausweichet, item wenn ein Lied, dessen Haupt-Ton-Art *moll* ist, in eine harte Ton-Art ausweichet.

Was in diesen vier Regeln enthalten.

§. 7. Wir finden in unsern vier Regeln also die Art und Weise, wie man im Baß von einem Ton zum andern fortschreiten und nicht fortschreiten darf. Hier werden wir nun einsehen lernen, was vitiöse oder fehlerhafte Fortschreitungen sind, und warum sie so sind. Wir wollen eine jede Regel insonderheit vornehmen, und uns bemühen, einem, der sich selbst informiren will, völlige Gnüge in dieser wichtigen Sache, welche ein Haupt-Stück der Composition ist, zu geben. Wir fangen bey der ersten Regel an.

Sätze zur Erläuterung der ersten Haupt-Regel.

§. 8. **Zur ersten Regel.** Von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen Consonanz, das ist, von der 8 zur 5, oder von der 5 zur 8, gehet man durch die widrige oder Seiten-Bewegung; selten durch die gerade Bewegung. Von allen dreyen Bewegungen geben folgende Sätze Proben:

1) Von der 8 zur 5.

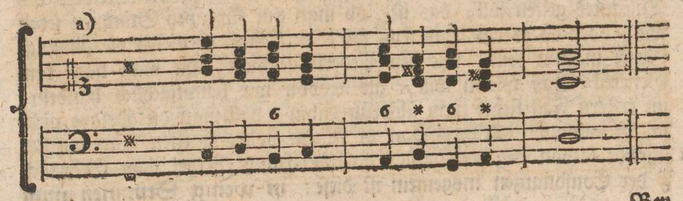
1) Wie von der 8 zur 5 zu schreiten.



13)



Hieraus erhellet nun, wie man auf allerley Art aus der Octave in die Quinte gehen kan. Weil die kleine Quinte auch ohne Vorbereitung erscheinen darf, so findet man von *N.* 9. bis 13. auch Exempel hievon. Sonsten merke sich ein Anfänger zu seiner Nachahmung *N.* 1. 2. 4. 5. 9. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 19. 20. 21. denn *N.* 3. 6. 7. 8. sind so gut nicht, sondern verdächtig, und *N.* 18. taugt gar nichts. Wer *N.* 1. 2. fortsetzen will, der kan solches, ohne ein musicalisches Vitium zu begehen, sicher thun, wie unten *N.* a) zeiget. Wer aber *N.* 3. fortsetzen wolte, der würde in allen Stimmen lauter Sprünge machen, wie *N.* b) zeiget: Anmerkung.



Bey



Vollstimmigkeit kan einen Satz entschuldigen.

Bey *N.* c) sehen wir, wie die Vollstimmigkeit *N.* b) gut machet, sonderlich weil der Baß selbst sich so nahe zur untersten Stimme der rechten Hand füget. Hier hat nun der Vnisonus müssen angebracht werden, und zwar in den beyden mittelsten Stimmen der Griffe; da heißt die erste Mittelstimme: $\bar{g}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{g}\ \bar{h} \mid \bar{a}\ \bar{a}\ \bar{h} \mid$, und die andere heisset: $\bar{g}\ \bar{a}\ \bar{g}\ \bar{g} \mid fis\ \bar{a}\ \bar{g} \mid$. Besser können die Mittelstimmen wol nicht gesetzet werden, als wenn eine jede unter ihnen eine gute Melodie oder einen sangbaren Gang hat; solches trifft nun bey *N.* a) und c) ein; da kan man eine jede Stimme zur obersten Stimme machen, und es ist kein vitiöser Gang darin enthalten.

Mittelstimmen haben gerne einen sangbaren Gang.

Unterscheid, ob ein Baß bloß zu einer oder zu mehrern Stimmen stehen soll.

§. 9. Ehe wir weiter gehen, muß ich noch anmerken, daß man bey Setzung eines Basses zu gegebenen Discant-Noten dahin zu sehen, ob es ein Baß seyn soll, der nur allein zu der Melodie des Discantes gelten soll, das ist, ob man nur für zwey Stimmen setzen will, oder ob es ein Baß seyn soll, dazu man drey- bis vierstimmige Griffe machen will, wie bey Liedern geschicht, die man nach dem General-Baß spielen will, als wovon wir hauptsächlich handeln; im erstern Fall siehet man alsdenn dahin, daß man die Octave nicht zu oft nimmt. **Mattheson** in seinem vollkommenen Capellmeister schreibt hievon pag. 259. also: „Eine Haupt-Regel vom Gebrauch „ der Consonanzen insgemein ist diese: **in wenig Stimmen muß** „ der

Octave und Vnisonus ist in wenig

„ **der Vnisonus und die Octave selten zum Vorschein kommen.** Es ist ein armseliges, obgleich kein lasterhaftes Wesen, und verhindert die Abwechselung und Veränderung, wenn benannte Intervalla gar zu oft in zwo oder dreyen Stimmen anzutreffen sind. „ Doch hat man hiebey die Umstände und den Zusammenhang der „ Melodie mit zu Rathe zu ziehen, um zu sehen, was sich am besten schickt. „ Der Gang §. 8. *N.* a) wäre also besser, wenn man die dritte Note *H* ins *G*, und die siebente Note *G* ins *E* setzte, so käme die Octave in der Discant-Stimme nur zweymal vor, da sie sonst viermal darin ist; wer sie nur einmal darin sehen will, der nehme im andern Tact statt *A* das *Fis* mit einem reinen Accord der kleinen Quinte; die Griffe bleiben dieselben Wer nun hier aus *A Fis* machet, und also alle Octaven verwirft, der hat aus diesen Gang den Septimen-Gang gemacht, da der Baß eine Quinte fällt und eine Quarte steiget, und hiessen die Noten denn: *c d G c | Fis H E A | D ||*. Wer aber *A* stehen lässet, der hat eine Abwechselung, und heissen die Noten alsdenn: *c d G c | A H E A | D ||*. Im andern Fall aber, wenn man drey- bis vierstimmige Griffe dazu schlagen will, braucht es zwar dergleichen Accuratesse nicht, sonderlich wenn sich zwischen der Discant- und Baß-Stimme kein gar zu grosses Vacuum oder leerer Raum zeiget, welches geschicht, wenn der Baß weiter als zwey Octaven vom Discant entfernet ist, da die linke Hand, wenn sie auch Octavenweise verfahren wolte, doch den leeren Raum nicht füllen könte; als z. E. wenn man bey *N.* a) den Baß noch eine Octave tiefer setzen wolte. Diesen Fehler hat man nun auch bey Setzung eines Basses zu vermeiden, sonderlich in einer Folge und mitten im Satze: denn am Ende ist es erlaubt zu *c* das grosse *C* nachzuschlagen.

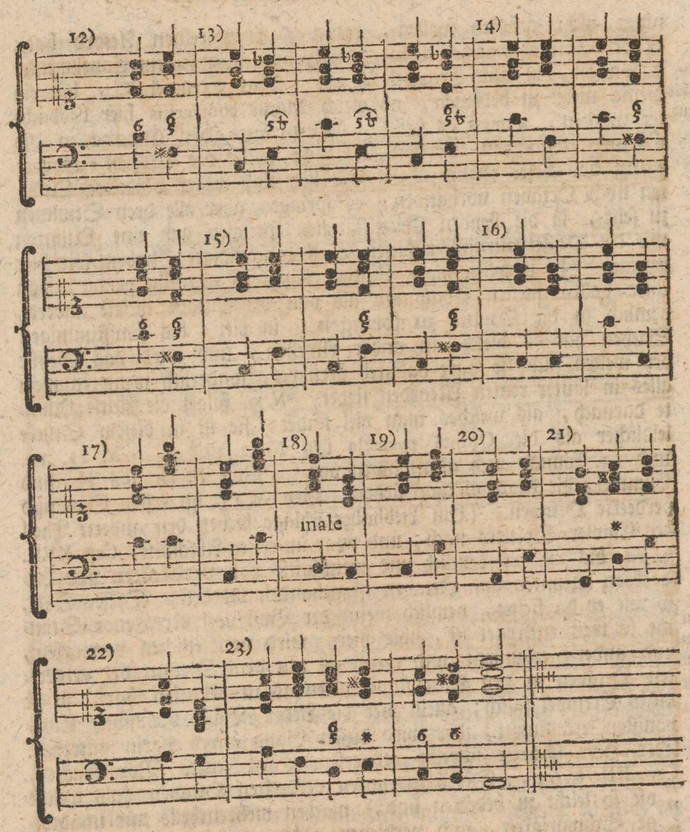
Stimmen zu vermeiden.

Gar zu grosses Vacuum zwischen den beyden äussersten Stimmen ist zu vermeiden.

§. 10. Wir wenden uns wieder zu unsern Sätzen §. 8. Weil die Richtigkeit und Unrichtigkeit unserer Sätze nicht besser kan erkannt werden, als wenn man die Mittelstimmen dabey siehet; so setze ein Liebhaber, wenn er rechten Gebrauch davon machen will, selbige in Noten aus; wir wollen solches bey den Fortschreitungen der ersten Regel bewerkstelligen, und bemeldte Sätze mit Griffen auf allerley Art, so wie sie in verschiedenen Ton-Arten vorkommen können, aussetzen, und ein Examen darüber anstellen, um zu zeigen, wie man es mit den Sätzen der drey übrigen Regeln machen müsse.

Warum hier die Griffe drüber stehen.





Von *N.* 1. 2. 3. ist §. 8. schon etwas erwehnet; der letzte Satz von *N.* 3. leitet zur Cadence in *e moll*, und ist nichts dran auszusetzen; überhaupt können alle diese Sätze bewandten Umständen nach wohl paßiren, das einzige Exempel *N.* 18. ausgenommen. Bey *N.* 4. und 5. hat alles seine Richtigkeit. *N.* 6. da der Discant eine kleine Terzie herauf- und der Baß eine grosse Terzie heruntergehet, hat ei-

Anmerkungen.

nigen nicht gefallen wollen, wenn *f* einen reinen Accord hat; **Mattheson** aber zeiget einen guten Gebrauch in seinem Capellmeister davon an, in dem Exempel *N.* 23. Das Exempel *N.* 7. hat ein wenig mehr zu bedeuten, ob gleich Motus contrarius hier beobachtet worden, wovon es heißt: **Wenn aus der Octave in die Quinte gegangen werden soll, so muß die Gegen-Bewegung das beste thun.** Es sind hier also weder verdeckte Quinten noch Octaven vorhanden, es springen aber alle drey Stimmen zu sehr, ja die beyden Mittelstimmen springen gar eine Quinte; wie die **Vollstimmigkeit** diesen Satz entschuldiget, haben wir hier gezeiget. In zweystimmigen Sachen klingt es armselig genug, von einer vollkommenen Consonanz als von der Octave in die andere, nemlich in die Quinte **zu springen**; in vier- bis fünfstimmigen Sachen hat es gleich ein ander Ansehen, und wird das Gehör bey weiten nicht so hart dadurch gerühret, sonderlich wenn es nicht alles in lauter reinen Accorden stehet. *N.* 9. folget die kleine Quinte darnach, als welches man viel findet; sie ist in diesem Stücke leidlicher als die Quinta perfecta bey *N.* 3. und 7. *N.* 11. 12. und 13. kommt auch allenthalben vor. Von *N.* 14. bis 17. sind Exempel, die Motu obliquo stehen. Bey *N.* 15. im ersten Satz sind verdeckte Octaven. (Ein Liebhaber schlage hiebey den andern Theil des Clavier-Spielers nach, und zwar im ersten Abschnitt, Cap. XVII. §. 14. bis 18. wo deutlich und weitläuftig von **verdeckten** und **bedeckten** Quinten und Octaven ist gehandelt worden.) Dieser Satz, so wie er da stehet, nemlich wenn der Baß von der Tenor-Stimme so weit entfernet ist, wie hier, wird von etlichen verworfen, von andern erlaubet; und wenn es mit dem Verbot der verdeckten Octaven in den Mittelstimmen etwas zu bedeuten hat, so ist dieses Exempel falsch; allein wer die Lieder-Bässe berühmter Componisten examiniret, der wird diesen Gang öfters darin antreffen. Der Herr **Sorge** schreibt im ersten Theil seines Vorgemachs, Cap. XII. §. 6: „Die sogenannten verdeckten Octaven (als welche „ oft so leicht zu bedecken sind,) machen mehrentheils nur unnöthige Schwürigkeit, und verdienen nicht, daß man viel Wesens „ davon mache. Item §. 14. Von der Terzie kan man motu recto „ nicht wohl in die Octave gehen, wegen der verdeckten Octaven, „ so alsdenn entstehen. In denen NB. Mittelstimmen haben diese „ verdeckte Octaven nichts zu bedeuten; aber in der Oberstimme „ müssen sie vermieden werden. **Einmal** gehet diese Procedur „ schon hin; wenn sie aber oft hintereinander geschicht, so ist sie ver-

Motus contrarius machet nicht alles gut.

Verdeckte Octaven haben nichts zu bedeuten, sonderlich in den Mittelstimmen.

„ verwerflich. „ Er giebt davon folgendes Exempel: *N.* a) worin wieder die dritte Haupt-Regel gehandelt worden.



Ueble Fortschreitung.

Wenn hier, wie bey *N.* b) aus der kleinen Terzie eine grosse wird, so kan die Fortschreitung eher angehen, sonderlich, wenn eine kleine Variation der Noten vorgehet; siehe **Mattheſons** Capellmeister, pag. 285. wie man aus der Octave zur grossen Terzie gehen könne. Ist nun diese in den äusserſten Stimmen erlaubt, wie viel mehr in den Mittelstimmen; kurz, *N.* 15. ist gut. Sonsten hält man es für einen unförmlichen Sprung von *c* nach *fis*, nemlich den Sprung in die grosse Quarte; die Alten verwarfen ihn gar; heut zu Tage aber findet man ihn noch hin und wieder. Besser ist es, wenn man es umkehrt, wie bey *N.* 14. zu sehen, und also eine kleine Quinte fällt; gemeiniglich entstehet alsdenn dadurch die um einen halben Ton zierlich erhöhete quarta Modi. *N.* 18. ist verwerflich, obgleich der berühmte **Prinz**, weyland Musik-Dirigente in Sorau, *N.* 22. welches eben wie *N.* 18. beschaffen ist, gut heisset, da doch nicht allein alle Stimmen springen, sondern auch verdeckte Quinten im Discant und verdeckte Octaven in der Tenor-Stimme enthalten sind. Motus rectus ist zwar aus unserer ersten Regel verbannet; indessen ist *N.* 19. ungeachtet der verdeckten

Sprung in die grosse Quarte wird angefochten.

deckten Quinten und Octaven (siehe den andern Theil, pag. 293.) erlaubt und gebräuchlich, nicht nur kurz vorm Schluß eines Satzes, sondern allenthalben in der Mitte *N.* 20. und im Anfange *N.* 21. ein Triller oder Doppelschlag oder eine andere Manier bedecket hinlänglich. Es wäre eine rechte Noten-Klauberey, wenn man dergleichen Sätze für unrein erklären wolte, dafür, nemlich für einer ängstlichen Noten-Klauberey, sich ein Anfänger auch zu hüten hat. Genug, man siehet heut zu Tage auch auf die Mode der neuern Componisten; ob gleich der Alten ihre Regeln nicht verworfen werden, sondern einem Anfänger zur brauchbaren Richtschnur dienen können, so bindet man sich doch heutiges Tages nicht mehr so sclavisch daran, wie aus dem Folgenden noch mehr erhellen wird. Wir gehen weiter.

Noten-Klauberey ist zu tadeln, und zu vermeiden.

§. 11. Jetzt wollen wir Fortschreitungen hersetzen, wie man aus der Quinte in die Octave gehen kan; da denn die erste Regel wieder gilt, weil man aus einer vollkommenen Consonanz, nemlich der Quinte, in die andere vollkommene Consonanz, in die Octave gehet. Die Sätze mögen diese seyn:

2) Wie von der 5 zur 8 zu schreiten.

2) Von der 5 zur 8.





Alle diese Sätze stehen mehrentheils motu contrario et obliquo; *N.* 11. 14. und 17. stehen in motu recto, und sind auch gut; sonderlich ist *N.* 17. sehr gebräuchlich, ungeachtet der verdeckten Octaven, die durch die Gegen-Bewegung aber vermieden werden, wie *N.* 5. zeiget. *N.* 18. und 19. taugen nichts, und stehen zur Warnung. Wenn die rechte Hand einen Grad steiget, so fällt die linke eine Terzie, nach *N.* 1. 2. 16. und umgekehrt, steiget die rechte Hand eine Terzie, so fällt die linke einen Grad herunter, laut *N.* 3. 4. Fällt ferner die rechte Hand einen Grad, so steiget der Baß eine Quarte, wie *N.* 5. und 13. zeigen, oder es fällt der Baß eine Quinte, wie *N.* 14. und 17. weisen; umgekehrt, nemlich wenn der Discant eine Quarte fällt, und der Baß einen Grad steiget, wie in *N.* 6. will es so gut nicht klingen, sonderlich in zwostimmigen Sätzen; die Vollstimmigkeit aber bedecket den Fehler wieder; es gilt hier was §. 10. vom siebenten Satz gesaget worden. In der geraden Bewegung, wie *N.* 18. und 19. zu sehen, taugt es gar nicht. *N.* 7. hat einen Satz, da beyde Hände motu contrario springen; die Vollstimmigkeit und der Sexten-Griff muß es gut machen. Motus obliquus ist unschuldig, weil allda weiter nichts als die Verwechselung des Accordes geschicht; siehe *N.* 9. 11. Wenn der Discant stehet, und der Baß steiget oder fällt, so ist auch nichts fehlerhaftes zu befürchten; siehe *N.* 10. 12. Wir haben *N.* 16. die Quinta superflua, die auch in die Octave tritt.

Anmerkungen.

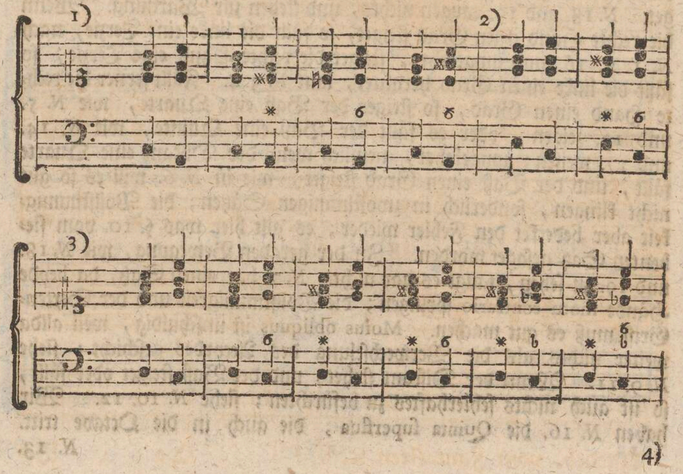
N. 13.

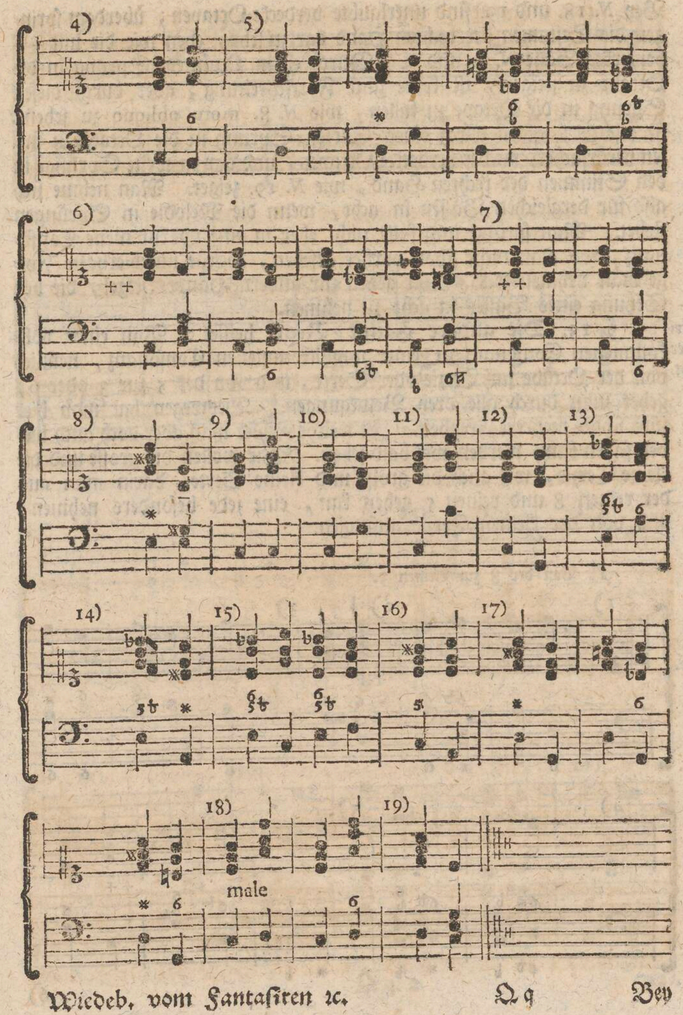
Die Resolution der kleinen Quinte betreffend.

N. 13. 14. 15. hat Sätze von der kleinen Quinte in die Octave; hierbey müssen wir ein wenig stille stehen. Wir haben im andern Theil des Clavier-Spielers, pag. 140. §. 3. gesaget, daß die Resolution der kleinen Quinte darin bestünde, daß der Discant einen Grad herunter, und der Baß den Grad eines halben Tones heraufginge; in unserm Satz aber steiget der Baß eine Quarte; da ist nun eine Verwechselung der Stimme, darin eigentlich die Resolution der kleinen Quinte enthalten ist, geschehen, man hat nemlich im Baß statt *f* das *a* mit der 6 genommen; siehe auch hievon den andern Theil, pag. 510. §. 4. 3) sonderlich das Exempel in der dritten Note, da der Baß nach $\frac{6}{5}$ zu *fis* auch eine Quarte, nemlich ins *h* gestiegen. *N.* 15. ist der Fall, da die kleine Quinte vor ihrer Resolution erst einen Ton in die Höhe tritt, welches man auch zuweilen findet.

Die vorigen Sätze in Griffen ausgesetzet.

§. 12. Nun wollen wir diese Sätze wieder in Griffen aussetzen, damit man die Richtigkeit oder Unrichtigkeit derselben desto leichter einsehen möge. Da nun hier die Mittelstimmen, nach Bewandtniß der Ton-Art dieser Fortschreitungen, verschieden seyn können, so wollen wir die gebräuchlichsten hier beyfügen:





Anmerkungen.

Bey *N.* 18. und 19. sind unerlaubte verdeckte Octaven; überdem springen die Stimmen der rechten Hand gar zu sehr, eben wie die mit ++ bemerkte Sätze *N.* 6. und 7. Durch einen Quinten-Sprung in die Octave zu steigen, ist keine gute Fortschreitung; aber durch diesen Sprung in die Octave zu fallen, wie *N.* 8. motu obliquo zu sehen, ist erlaubt; allein durch einen Sexten-Sprung in die Octave zu fallen verursachet, wieder verdeckte Octaven, und gar zu weite Sprünge in den Stimmen der rechten Hand, wie *N.* 19. zeiget. Man nehme sich also für dergleichen Bässen in acht, wenn die Melodie in Sprüngen stehet. Man springe und falle nicht eher in eine vollkommene Consonanz, wo man nicht schon vorher gesehen, welche unfehlerhafte Folge man nehmen will. Wir gehen zur andern Haupt-Regel, die bey Setzung eines Basses in acht zu nehmen.

Sätze zur Erläuterung der andern Haupt-Regel.

§. 13. **Die andere Haupt-Regel** heisset: Von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen Consonanz, nemlich von der Octave zur Terzie oder Sexte, und von der 5 zur 3 oder 6; gehet man durch alle drey Bewegungen. Deswegen hat man hier nun schon mehrere Freyheit. In welche Fehler man aber doch auch hiebey fallen kan, werden wir bald sehen. Wir wollen die grosse und die kleine Terzie, wie auch die grosse und kleine Sexte, darin man aus der reinen 8 und reinen 5 gehen kan, eine jede besonders nehmen, und von der kleinen Terzie anfangen.

1) Von der 8 zur kleinen 3.

1) Von der Octave zur kleinen Terzie.









Anmerkungen über diese Sätze.

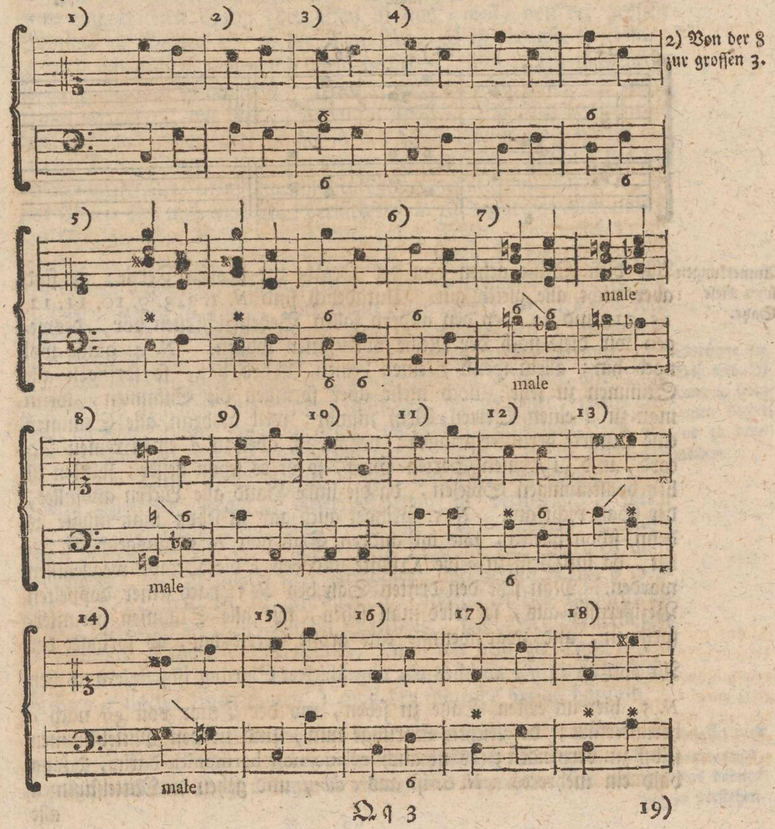
Die hier mit ++ bemerkte Sätze sind verdächtig: als *N.* 5. da springt der Baß in quartam majorem; dieser Sprung ist besser umgekehrt, wie *N.* 23. zeiget, sonderlich wenn in *N.* 23. das $\bar{d}$ stehen bliebe, da denn *gis* § bekäme; springen aber beyde Hände motu recto; so ist es schon so gut nicht. Indessen kehrt man sich heut zu Tage wenig daran, daß relatio non harmonica, (davon bald ein mehreres) nemlich $\bar{f}$ gegen *gis* darin vorkömmt; der Satz läßt sich gebrauchen, unter andern in *d moll* und *d dur*, item in *a moll* und *a dur*. Der Satz bey *N.* 2. thut auch einen unanständigen Sprung in quintam superfluam, nemlich von *c* nach *gis*; gewöhnlicher und auch besser kömmt es umgekehrt heraus, wie *N.* 20. zeiget. Den Alten stund wieder das sogenannte unharmonische Verhältniß, so sich zwischen $\bar{c}$ und *gis* offenbaret, im Wege, und war der Satz deswegen nicht erlaubt; zu unsern neuern Zeiten ist es erlaubt, sonderlich bey der Vollstimmigkeit, und wenn $\bar{c}$ eine 6 hat, wie hier. *N.* 11. hat im Alt verdeckte Octaven mit dem Baß, sie haben aber nichts zu bedeuten. *N.* 14. ist noch ein wenig anstößiger: denn da sind nicht allein im Alt verdeckte Octaven, sondern auch im Tenor gar verdeckte Quinten; besser ist hier über *d* die 6, oder $\frac{4}{3}$ als der reine Accord. *N.* 15. bis 18. ist das Springen in allen Stimmen gar zu stark, doch können Fälle kommen, da sie erlaubt sind, sonderlich *N.* 15. als wobey nach Beschaffenheit der Folge die 3 beym Sexten-Griff zu *e* kan verdoppelt werden. *N.* 21. da der Baß in die Quinte fällt, ist so gut nicht als *N.* 5. da der Baß eine Quarte steiget. Ueberhaupt nehme ein Anfänger bey Setzung seines Basses motum contrarium in acht, auch bey dieser Regel, wo sonsten motus rectus auch erlaubt ist, und hüte sich für ungeschickten und weiten Sprüngen, sonderlich in beyden Händen zugleich, so wird er manchen Fehler aus dem Wege gehen. Wir haben ferner den meisten Sätzen mehr als einerley Bezifferung gegeben; dergleichen verursachet, oder erfodert vielmehr, die Verschiedenheit der Ton-Arten,

Motus contrarius wird recommendiret, auch da, wo sonst auch motus rectus erlaubt wäre.

ten, darin der Gang im Discant vorkömmt, als zum Exempel, der zweyte Satz bey *N.* 1. hat **über** *d* 6♭ und **über** *a* auch eine 6; dis gilt nun in *f dur* und *b dur*, **unter** *d* stehet * und **unter** *a* 8; dieses gilt nun in *g dur* und *g moll*, und so mit den übrigen, welches leicht einzusehen. Wir gehen weiter:

Von der doppelten Bezifferung dieser Sätze.

§. 14. Von der Octave zur grossen Terzie.





Anmerkungen über diese Sätze.

Alle diese Sätze gehen von der Octave zur grossen Terzie; sie sind aber nicht alle gleich gut. Untadelich sind *N.* 1. 2. 3. 9. 10. 11. 12. 15. 21. und 22. bey den andern fallen Bedenklichkeiten vor, deswegen wir diese nach der Reihe vornehmen wollen. *N.* 4. ginge wol noch hin; allein wenn *f* einen reinen Accord hat, so springen alle Stimmen zu sehr; noch mehr aber springen die Stimmen, wenn man zu *d* einen Sexten-Griff nimmt; weil alsdenn alle Stimmen eine Quarte herunterspringen; nehme ich aber zu *d* einen reinen Accord, und zu *f* einen Sexten-Griff, so ist es schon besser; sonsten ist bey vollstimmigen Spielen, da die linke Hand alle Lücken ausfüllet, der Satz recht gut. *N.* 5. springet auch gar zu sehr: man müßte es denn schon spielen, wie im andern Satz von *N.* 5. ausgedruckt stehet, da im Griff zu *e* die Quinte und bey *f* die Octave weggelassen worden. Man setze den dritten Satz bey *N.* 5. nach seiner doppelten Bezifferung aus, so wird man sehen, wie alle Stimmen herunterspringen, und zwar wenn *e* eine grosse Sexte hat, so springet der Alt von $\bar{\bar{cis}}$ in $\bar{f}$, welches ein ungeschickter Sprung ist, wie auch bey *N.* 5. hier im ersten Satze zu sehen, wo der Tenor von $\bar{gis}$ nach $\bar{c}$ herunterfällt; dergleichen Sprünge nun, sind in den Mittelstimmen selbst zu vermeiden; es ist auch relatio non harmonica darin, davon bald ein mehreres. *N.* 6. ist aus *c dur*, und gehen die Mittelstimmen alle

alle gradatim herunter. Indessen würde es, sonderlich bey zwostimmigen Sachen, sehr kahl und arm klingen, wenn ich zu $\bar{h}$ im Discant, als welches das Semitonium unterwärts von *c dur* ist, auch im Baß *H* nehmen wolte. Die Octave schicket sich wol nirgends weniger als denn, wenn dadurch das Semitonium unterwärts bey einer harten oder weichen Ton-Art verdoppelt wird; ein Anfänger enthalte sich dessen in den beyden äussersten Stimmen. Bey *N.* 7. macht der Baß einen ungeschickten Gang (der Satz ist aus *c moll*) von der grossen Septime zur kleinen Sexte der Ton-Art, es ist secunda superflua; es wird sich auch wol niemand darin verlieben, weil er ihn nicht leicht in Lieder-Bässen finden wird; wäre er aber da, so müßte die rechte Hand verfahren, wie hier ausgedrucket stehet. Die **Verdoppelung des Semitonii** unterwärts klinget in den Moll-Tönen noch härter als in den Dur-Tönen. *N.* 8. hat wieder bey der Verdoppelung des Semitonii unterwärts einen ungeschickten Gang, nemlich von *H* nach *es*, ist eine Quarta diminuta, und ist zu vermeiden. *N.* 14. taugt vor allen nichts, das sitzet an allen Ecken und Orten voller Fehler, sonderlich macht relatio non harmonica es ganz verwerflich. *N.* 13. da der Discant einen kleinen halben Ton hinaufklettert, kan vorkommen, wenn *g dur* in *d dur*, *a moll* in *d moll*, oder wenn *c dur* oder *f dur* in *d moll* weichen will, ist derohalben wegen des unharmonischen Querstandes nicht zu verwerfen. Weiter, *N.* 16. bis 19. zeigen grosse Sprünge, und der Baß springet auch; das Springen aber im Discant und Baß zugleich, ist in langsamen Sachen nicht gut, da ist besser, wenn alsdenn die eine Stimme gradatim gehet, oder ihren Ton behält. *N.* 23. und 24. springen auch zu sehr herunter motu recto. *N.* 20. gehet der Baß zwar einen Grad herauf, der Discant aber springet eine Quarta superflua herauf; dieser Sprung ist verwerflich, wenn der Baß also dazu gesetzet wird, wie hier, motu obliquo nemlich; wenn zweymal *H* mit der grossen Sexte dazu stünde, wäre es ganz ein anders; hier ist relatio non harmonica, welche bey *H* mit ♮ wegfiele. *N.* 25. und 26. ist gebräuchlich, ungeachtet des unharmonischen Querstandes. Von diesem Querholze, wie Herr **Mattheson** es bisweilen Schimpfsweise nennet, (weil wir heut zu Tage so viel nicht mehr darauf halten, oder vielmehr, uns dafür so sehr nicht mehr fürchten, als die Alten thaten,) mag der folgende Sphus handeln.

Das Semitonium unterwärts wird nicht gerne in zwostimmigen Stücken verdoppelt.

Sprünge im Baß und Discant in langsamen Noten sind zu vermeiden.

§. 15. Was will relatio non harmonica denn nun eigentlich sagen? wie soll ich das verstehen, wenn ich solche Querstriche sehe? so frägt man mit Recht: denn da relatio non harmonica soll vermieden zu verstehen.

Relatio non harmonica, was dadurch

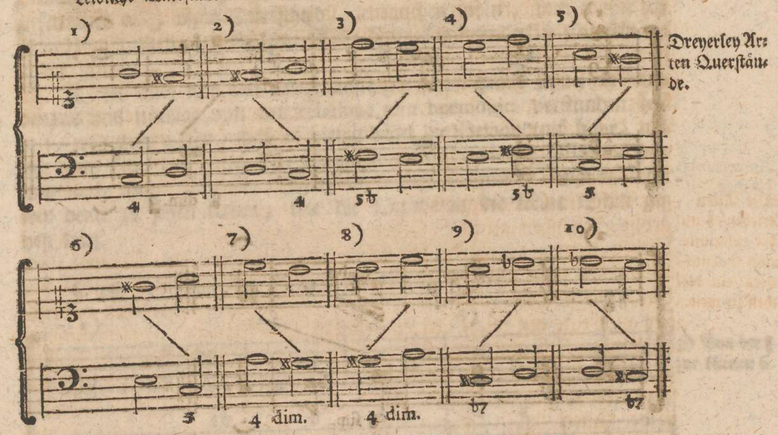
den werden, so muß ich die Sache, die vermieden werden soll, ja auch kennen. Dieses will ich nun kürzlich etwas deutlich zu machen suchen. Es kömmt dieses Verbot noch aus dem Alterthum her, und betrifft einen Uebellaut zweyer nach einander folgenden Noten in zwey verschiedenen Stimmen, als zum Exempel: wenn die eine Stimme etwa *h* gehabt, und die andere Stimme wolte unmittelbar darnach *b* singen, so würden diese gar nicht harmoniren, der Zuhörer würde gleich denken, einer von beyden singet falsch; wenn ich diese beyde Stimmen nach einander singen höre, so widersprechen sie sich; es ist, als wenn dieser jenen nicht singen gehöret hätte, es würde sonst der andere nicht *b* singen, wenn eben *h* wäre gehöret worden. Soll der eine nun *b* gegen des andern sein *h* singen, so muß er gleichsam die Finger in die Ohren stecken, damit er nicht höret was der andere machet, es wird ihm sonst schwer werden, das vorgeschriebene *b* gegen *h* zu treffen, und doch wird der Zuhörer bey aller Mühe nicht vergnüget. Dieses heißt nun relatio non harmonica, eine **Beziehung der einen Stimme auf die andere Stimme, die nicht wohlklingend ist**, da doch hier von keiner Dissonanz, sondern von lauter Consonanzen die Rede ist. Nun ist ja die Octava superflua und diminuta eine Dissonanz, die fast gar nicht im Gebrauch ist, ja die man noch heutiges Tages als eine grosse Seltenheit achtet. Wenn man nun bey dieser Dissonanz geblieben wäre, so würde die Lehre der Alten von der relatione non harmonica nicht so viel Wiederspruch oder Verachtung gefunden haben, wie sie heut zu Tage gefunden. Allein die lieben Alten verwarfen auch eine auf solche Art entstehende Quarta major, Quarta diminuta, Quinta falsa und superflua, Secunda superflua und Septima diminuta, wie wir bald sehen werden. Es wolten also die Alten bey Fortschreitung von einer Consonanz in die andere auch keine Dissonanz in der Quere wissen, hören oder sehen: nemlich man solte also setzen, daß nicht allein die zusammen und über einander gesetzte Stimmen consonirten und harmonirten, sondern daß sich auch keine Dissonanz (die ihren Ohren ungewöhnlich war, als da ist die 4, 5 etc. und die sich etwa so selten hervorthun müßte, als bey uns die Octava superflua und diminua,) zeigte oder offenbarte, wenn man die vorhergehende Note der einen Stimme, gegen die folgende der andern Stimme, betrachtete; fand man dergleichen, so wurde dieser Fehler durch einen Querstrich angedeutet, daher denn relatio non harmonica auch ein **unharmonischer Querstand** heisset. Es verwarfen aber die Alten eben nicht alle solche Querstände auf eine gleiche Weise, sondern theilten sie in **erträgliche** und **unerträgliche** ein. Inzwischen klaget Herr

Die Alten trieben es mit der relatione non harmonica ein bischen zu weit.

Relatio non harmonica heißt auch ein unharmonischer Querstand.

Herr **Mattheson** in seinem vollkommenen Capellmeister, daß sie sich nicht deutlich erkläret hätten, welche denn die erträglichen wären, sondern es liefe mit ihrer Erlaubniß endlich doch immer dahinaus, man solte sie lieber alle vermeiden; übrigens schränkten sie den Gebrauch der erträglichen noch so wieder ein, daß sie selbige bey vollstimmigen Sachen nur in den Mittelstimmen, aber nicht in den beyden äussersten Stimmen, wolten paßiren lassen. **Mattheson** hat l. c. die leidlichen und unleidlichen Querstände angezeiget, daraus wir sie hersetzen wollen.

Leidliche Querstände.



Unleidliche Querstände.





Vortrefliche Querstände.



Anmerkung. Unter den **leidlichen** Querständen wird *N.* 2. von einigen neuern vor fehlerhaft gehalten; wie es denn in zweystimmigen Sachen auch nicht zum besten ist, und man ja viel besser *H* mit einen Sexten-Griff nehmen kan, so fällt die anstößige relatio non harmonica weg; in der Vollstimmigkeit, wenn ich zu c $\frac{5}{}$ nehme, kan es wohl gehen. Die hier stehende **unleidliche** Querstände, als welches die gröbsten seyn sollen, sind durchaus zu vermeiden, und wird auch nicht leicht einer so dumm seyn, also zu setzen, er müßte denn in der Musik noch nicht das mindeste gethan haben. Das verschiedene Herauf- und Heruntergehen der Moll-Töne verursachet auch einen hartscheinenden Quer-

Querstand, der aber von **Mattheson** unter die **vortreflichen**, deren er nur diese beyde hersetzet, gerechnet wird.

Ueberhaupt wird heut zu Tage nicht viel auf Querstände reflectiret. Indessen hat **Mattheson** in seinem Capellmeister doch ein ganzes Capitel davon geschrieben, setzt aber gleich anfangs also: „Es wird „nöthig seyn, etwas weniges (das Capitel aber hat über acht Seiten „in Folio) von dieser Sache beyzubringen. Nicht eben darum, „als sey so viel daran gelegen, sondern weil gemeiniglich mehr Schwürigkeit daraus gemacht wird, als nöthig ist.„ Jedoch schreibt er: „§. 16. Wer alle unharmonische Querstände vermeiden wolte, der „würde wahrlich nicht viel Gutes ausrichten. Wer sie aber indessen auch alle, ohne Unterscheid, gebrauchen wolte, dem wüßte ich „nicht zu rathen, wenn seine Sätze bisweilen wunderlich untereinander gingen.„

Man muß sich hiebey gescheut aufführen.

Dieses alles nun kan einem Anfänger schon genug seyn; er wird daraus das nöthige von der relatione non harmonica verstanden haben, und nun wissen, daß es hiemit nicht die Bewandtniß habe, als mit dem Vitio der offenbaren Quinten und Octaven. Wir wenden uns nach dieser nöthigen Digreßion wieder zu unsern Sätzen, da wir denn zu sehen haben, wie die Octave in die kleine Sexte gehen darf.

§. 15. 3) Von der Octave zur kleinen Sexte.



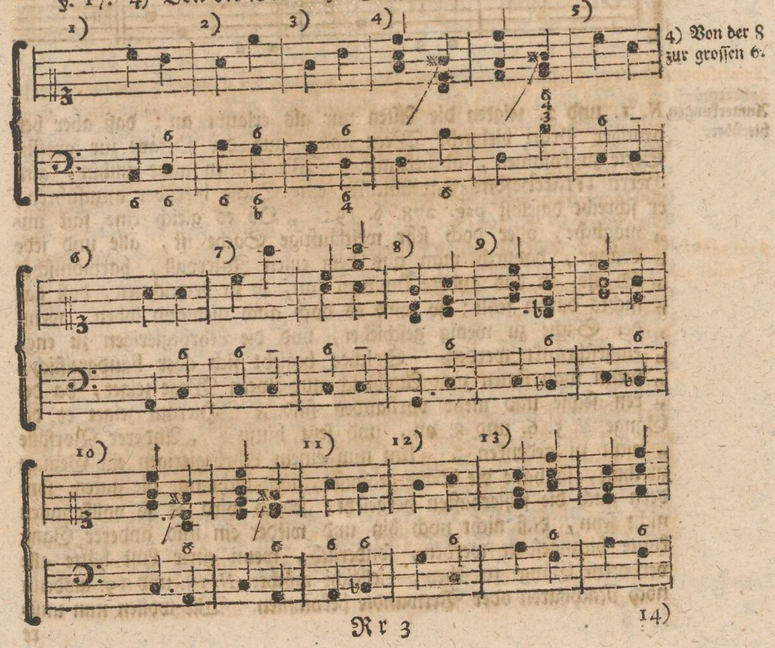


Anmerkungen darüber.

Aus der Octave in die kleine Sexte zu gehen, galten in alten Zeiten nur *N.* 1. und 2. Bey den andern wollen wir ein wenig anmerken. *N.* 3. und 4. stehen motu obliquo, und sind gut, wenn bey *cis* die 6 verdoppelt wird. *N.* 5. hat zwar im Tenor verdeckte Octaven, wie das Punctum im Baß anzeiget, die aber nicht viel zu bedeuten haben. *N.* 6. hat wol gar einen vierfachen Fehler: 1) relatio non harmonica, zwischen Tenor und Baß, da *f* zu *cis* eine Quarta diminuta ist; weil es aber in der Mittelstimme ist, so achten wir nicht darauf; 2) sind auch verdeckte Octaven im Tenor, wie der Punct vor *cis* anzeiget; 3) springen alle Stimmen zu sehr; 4) ist beym Sexten-Griff zu *cis*, welches das Semitonium unterwärts zu *d moll* ist, als worin dieser Satz stehet, die Octave ganz unangenehm, und nicht erlaubt. Alle diese Fehler werden gehoben, wenn ich den Vnisonum gebrauche; nur allein der sogenannte unharmonische Querstand bleibet, macht aber nichts. *N.* 7. ist gut. *N.* 8. hat wieder einen Querstrich, allein der macht ihn nicht fehlerhaft mehr; die Octave zu *fis* und das Springen in allen Stimmen ist nicht zum besten; die Verdoppelung corrigiret den größten Fehler. *N.* 9. und 10. haben wieder den schiefen Strich, der aber durch die Verdoppelung der 6 glücklich wegfällt. *N.* 11. und 12. haben motu recto wieder verdeckte Octaven; die Verdoppelung der 6 bey *e* und *fis* räumt solche aus dem Wege; (*N.* 7. und 8. stehen diese Sätze motu contrario, jedoch ist das Springen bey *N.* 7. in allen Stimmen nicht zu

zu loben.) *N.* 13. hat gar zwey Querstriche, nemlich von *A* nach *dis*, und von *dis* nach *c*. Hier muß nun, wenn man einen Baß so gesetzt findet, im Sexten-Griff zu *dis* die 6 verdoppelt werden; hiedurch gehe ich folgenden Fehlern aus dem Wege: 1) der Tenor verlieret seinen ungeschickten Gang in Secundam superfluam; 2) ich verliere einen Querstrich; 3) die Verdoppelung des fremden x (der Satz ist *e moll*) fällt weg. Wer hier nun auch motum rectum verwirft, und das *A* um eine Octave höher nimmt, so fällt der Sprung in Quartam superfluam oder majorem auch weg, nur der einzige Querstand bliebe, der diesen Satz aber nicht mehr verwerflich machen kan. *N.* 14. ist absurd, hat einen unerträglichen Querstand, nemlich *b* gegen *h*. Siehe §. 15. Der Satz ist nullius modi, wie man sagt.

§. 17. 4) Von der Octave zur grossen Sexte.



4) Von der 8 zur grossen 6.



Anmerkungen hierüber.

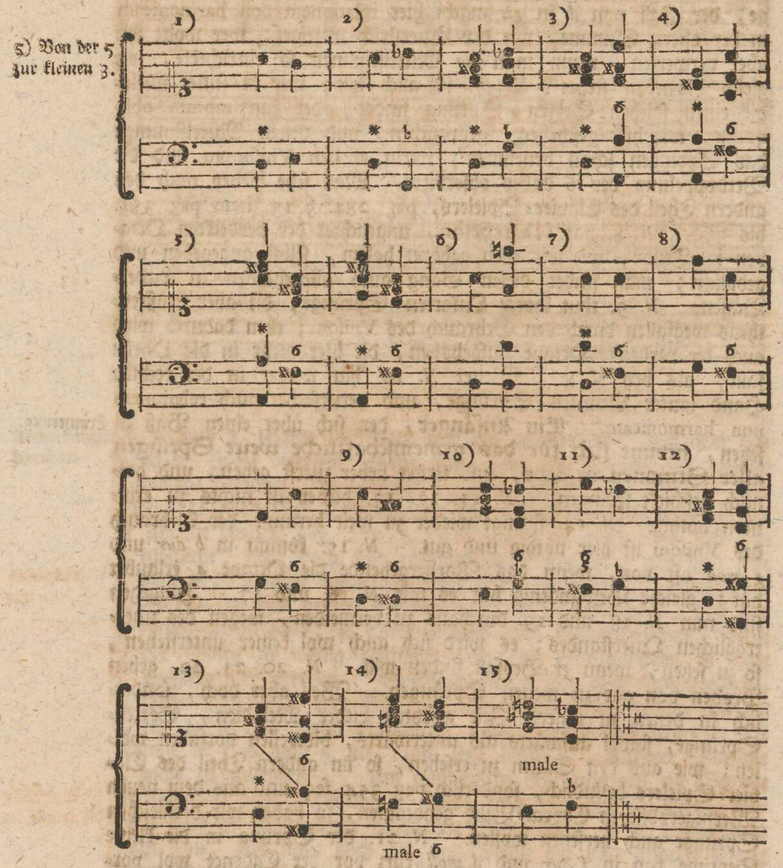
N. 1. und 2. zeigten die Alten nur als erlaubt an; daß aber bey heutiger Praxi vielmehr Wege sind, aus der Octave zur grossen Sexte zu kommen, ist bekannt. Wir können nicht umhin, aus Herrn **Mattheſons** Capellmeister eine Stelle hierüber anzuführen; er schreibt daselbst pag. 278. §. 19: „Ob es gleich eine fast unmögliche, oder doch sehr weitläuftige Sache ist, alle und jede Gänge, dadurch man aus dem einen Intervall, harmonischer Weise, in das andere kommen kan, so zu verzeichnen, daß gar nichts daran fehle; so wird es doch auch niemand loben, wenn der Sache zu wenig geschiehet, und die Lehrbegierigen zu enge eingeschränkt werden. Solches begiebt sich aber handgreiflich, wenn man ihnen zum Ausbruch nur zween Wege zeiget, da deren sechse und mehr vorhanden sind.„ Hierauf zeiget er die Gänge *N.* 5. 6. und 8. an, und setzt hinzu: „Anderer Vorfälle nicht zu gedenken.„ Um nun einem Lehrbegierigen ein Genüge zu thun, so habe die Sätze gehäufet, und nicht nur die guten, sondern auch die fehlerhaften hergesetzt; jedoch wird es so vollkommen nicht seyn, daß nicht noch hin und wieder ein und anderer Gang könte hinzugesetzet werden, sonderlich, wenn einer Lust hätte alle verbotene Gänge zu sehen; vielleicht möchte *N.* 18. und 19. alsdenn noch Nachbaren oder Verwandte bekommen. Wir wollen nun unsere

re Sätze weiter untersuchen. *N.* 4. thut lauter Quinten-Sprünge, der Fall von $\bar{d}$ in $\bar{gis}$ macht hier relationem non harmonicam in der obern Stimme, wie der Querstrich anzeiget; wer wolte ihn aber verwerfen, wenn man die Mittelstimmen so einrichtete, wie gleich darneben stehet? *N.* 7. ist auch gut; wer in seiner Melodie einen solchen Sexten-Sprung findet, der kan motum obliquum, wie hier geschehen, gebrauchen, und denen Mittelstimmen das Springen schon benehmen, wenn er den Vnisonum und die Verdoppelung der 6 dabey observiret. Man sehe hiebey nach den andern Theil des Clavier-Spielers, pag. 284. §. 13. item pag. 351. bis 360. *N.* 8. hat **Mattheſon**, ungeachtet der verdeckten Octaven im Tenor, wie wir eben gehöret haben, selbst angegeben und gebilliget; man findet diesen Gang auch allenthalben in Lieder-Bässen. *N.* 9. thut lauter Quarten-Sprünge, die aber gröſtentheils wegfallen durch den Gebrauch des Vnisoni; eben dadurch wird auch die verdeckte Octave aufgehoben, die hier mehr in die Ohren fällt, als bey *N.* 8. Weiter *N.* 10. hat wieder in der rechten Hand lauter Quinten-Sprünge, und verursachet auch relationem non harmonicam. **Ein Anfänger**, der sich übet einen Baß zu setzen, **nimmt sich für das gemeinschaftliche weite Springen aller Stimmen in acht**, und lernet lieber zuerst gehen, und hernach geschickt springen. *N.* 11. 12. 13. hiebey ist nichts zu erinnern nöthig. *N.* 14. springt wieder zu weit herum; der Gebrauch des Vnisoni ist hier nöthig und gut. *N.* 15. kömmt in *b dur* und *g moll* oft vor, wenn das Vorhergehende die Octave *a* erlaubet hat; gleiche Bewandtniß hat es mit *N.* 16. und 17. Hingegen sind nun *N.* 18. und 19. durchaus zu vermeiden, wegen des unerträglichen Querstandes; es wird sich auch wol keiner unterstehen, so zu setzen, wenn er Beyfall finden will. *N.* 20. 21. 22. geben Proben von gar zu weiten Sprüngen. Weil aber doch, sonderlich in denen zu unserer Zeit gesetzten Lieder-Melodien, Sexten-Sprünge, sowol aufwärts als unterwärts, bisweilen vorfallen wollen; wie aus den Sätzen zu ersehen, so im andern Theil des Clavier-Spielers befindlich, sonderlich pag. 354. seq. und aus dem neuen Wernigerodischen Choral-Buch genommen, so haben wir dergleichen Sprünge auch hersetzen wollen. *N.* 21. der Sprung in die kleine Septime kan in *f dur* und *d moll* kurz vor der Cadence wol vorkommen. *N.* 22. ist schon seltener.

Erinnerung.

§. 18.

§. 18. 5) Von der Quinte zur kleinen Terzie.



Anmerkungen hiebey. Wir haben hier im Baß bey *N.* 3. 4. 5. ꝛc. den Baß in Octaven gesetzet, um zweyerley Bewegungen in einem Satze zugleich anzuzeigen; dieses

dieses ist nun bloß zu Ersparung eines kleinen Raums geschehen; weil aber dergleichen Sätze einem Anfänger ein wenig dunkel scheinen, und der gewonnene Raum wenig oder nichts beträgt, so soll es hinführo nicht mehr geschehen. *N.* 1. und 2. stehen motu contrario, und sind gut. Der andere Satz bey *N.* 2. der motu recto stehet, hat im Alt verdeckte Octaven, die aber nichts zu bedeuten haben: denn man gehet auf diese Weise eben so gut motu recto als contrario aus der 5 zur 3; gleiche Bewandtniß hat es mit *N.* 3, da sind beyde Bewegungen gleich gut; stehet der Satz aber in *g dur*, so ist am besten, daß ich zur grossen Sexte zu *A* statt der 8 die 4 nehme, wie wir hier es so ausgesetzet haben, es machte sonsten die rechte Hand Quinten-Griffe, eben wie bey *N.* 5. zu sehen. *N.* 4. und 5. springen zu sehr; solches allgemeine Springen ist zu vermeiden, daher ist *N.* 4. und 5. nicht weit her; wenn aber der Baß so stünde, so müßte man doch wenigstens denen Mittelstimmen entweder durch die Verdoppelung eines Intervalli, oder durch einen vierstimmigen Griff solches Springen benehmen. Bey *N.* 6. und 7. ist nichts zu bemerken. *N.* 8. macht im Discant Quinten-Griffe, welche man in einer Folge gerne zu vermeiden suchet; motus contrarius ist hier besser als motus rectus. Bey *N.* 9. und 10. ist motus obliquus; da aber die stehende Note um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget wird, so kan dieses, bey der Ausweichung in eine andere Ton-Art, vorkommen. Bey *N.* 11. gehet die kleine Quinte regelmäßig in die kleine Terzie. *N.* 12. und 13. sind motu contrario gut, sonderlich *N.* 12; allein *N.* 13. ist wegen des unharmonischen Querstandes in der Oberstimme und Baß, da *a* und *ais* in die Quere stehen, schon bedenklicher. Wer von *d dur* ins *h moll* weichen wolte, der könte diesen Weg einschlagen; allein ein Anfänger meide lieber dergleichen Sprünge in beyden Händen. *N.* 14. und 15. taugen gar nichts, um allerley Ursachen willen; wir wollen hinführo dergleichen unharmonische Sätze, da die Secunda superflua im Gange ist, auch nicht mehr hersetzen. Wir gehen weiter.

§. 19. Aus der Quinte in die grosse Terzie.





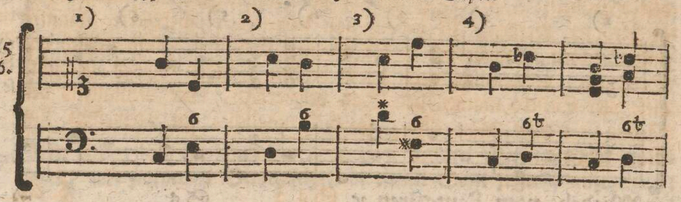
male

Anmerkungen.

Von *N.* 1. bis 12. sind alle Fortschreitungen gut; die verdeckten Octaven im Alt bey *N.* 2. und 4. sind des Anmerkens nicht werth. *N.* 5. haben die Alten wegen des Querstandes nicht wollen gelten lassen; bey uns aber ist der Satz gut. *N.* 13 und 14. springen sehr, doch kan die Verdoppelung der Terzie solches wieder gut machen. *N.* 13. steht in *f moll*, und *N.* 14. in *f dur*. *N.* 15. springet gar zu sehr, und *N.* 16. taugt überall nichts.

§. 20. 7) Von der Quinte zur kleinen Sexte.

7) Von der 5 zur kleinen 6.



5)



Anmerkungen.

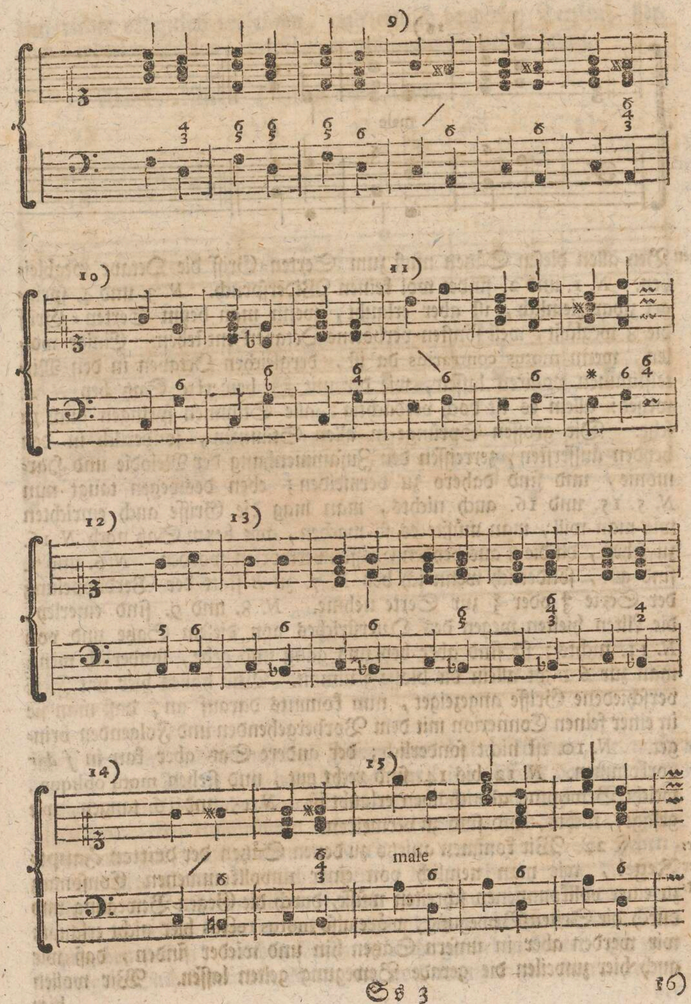
Von *N.* 1. bis 9. ist alles gut und wohl; wie wir aber hier motu recto und obliquo, die Verdoppelung der Sexte und den Vnisonum, um Octaven zu vermeiden, nöthig haben, zeigen *N.* 4. 5. 6. 7. und 9. Hingegen springen die letzten Sätze zu sehr. *N.* 11. kan vor gut paßiren, die andern Sprünge sind zu vermeiden, in beyden Händen zugleich. Die Ursache überhaupt, warum gewisse Gänge verboten werden, ist relatio non harmonica, verdeckte Quinten und Octaven, (sonderlich in der obersten Stimme,) und endlich das Springen, vornemlich wenn es in beyden Händen zugleich geschicht; diese vier Stücke machen den Satz verwerflich, oder wenigstens verdächtig, welche man also, so viel möglich, zu vermeiden hat. Nun folget:

Welche Dinge eine Fortschreitung verdächtig machen.

§. 21. 8) Von der Quinte zur grossen Sexte.

8) Von der 5 zur grossen 6.







Anmerkungen über diese Sätze.

Bey allen diesen Sätzen muß zum Sexten-Griff die Octave wegbleiben. *N.* 1. und 2. findet wol keinen Widerspruch. *N.* 3. und 4. springet zwar ziemlich, ist aber erlaubt, wenn man beym Sexten-Griff die 8 wegläßt, weil sonsten verbotene Octaven entstehen. Einige wollen, wenn motus contrarius da ist, dergleichen Octaven in den Mittelstimmen paßiren lassen, wie der mit ++ bemerkte Satz bey *N.* 4. weiset: allein es ist doch verdächtig; alle Stimmen springen auch zu sehr. Die grossen Sprünge in allen Stimmen, sonderlich in den beyden äusserſten, zerreissen den Zusammenhang der Melodie und Harmonie, und sind dahero zu vermeiden; eben deswegen taugt nun *N.* 5. 15. und 16. auch nichts, man mag die Griffe auch einrichten wie man will, man müßte es so machen, wie beym Satz nach *N.* 16. zu sehen, da die 8 aus beyden Griffen verworfen worden. *N.* 6. und 7. sind gut, sonderlich wenn ich bey *N.* 7. zu *B* statt der Verdoppelung der Sexte $\frac{3}{3}$ oder $\frac{5}{3}$ zur Sexte nehme. *N.* 8. und 9. sind einerley, die Alten hielten wegen des Querstriches von diesem Satze und von *N.* 11. nichts; sie sind aber bey uns gäng und gebe, sonderlich wenn man zur 6 nicht allein die bloſſe 3 nimmt. Wir haben hier mit Fleiß verschiedene Griffe angezeiget, nun kommts darauf an, daß man sie in einer feinen Connexion mit dem Vorhergehenden und Folgenden bringet. *N.* 10. ist nicht sonderlich; der andere Satz aber kan in *f dur* vorkommen. *N.* 12. bis 14. sind recht gut, und stehen motu obliquo, welche Bewegung allenthalben erlaubt ist. *N.* 15. und 16. taugen, wie gesagt, nichts, und sind zu vermeiden.

Sätze zur Erläuterung der dritten Haupt-Regel.

§. 22. Wir kommen anjetzo zu denen Sätzen der **dritten Haupt-Regel**, wie man nemlich von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen schreiten müsse, durch die Gegen-Bewegung und durch die Seiten-Bewegung, wäre also motus rectus hier nicht erlaubt; wir werden aber in unsern Sätzen hin und wieder finden, daß wir auch hier zuweilen die gerade Bewegung gelten lassen. Wir wollen hier

hier wieder ordentlich verfahren, und erstlich beyderley Terzien, hernach beyderley Sexten, in octavam und quintam gehen lassen.

1) Aus der kleinen Terzie in die Octave.



1) Aus der kleinen 3 in die 8.

Anmerkungen.

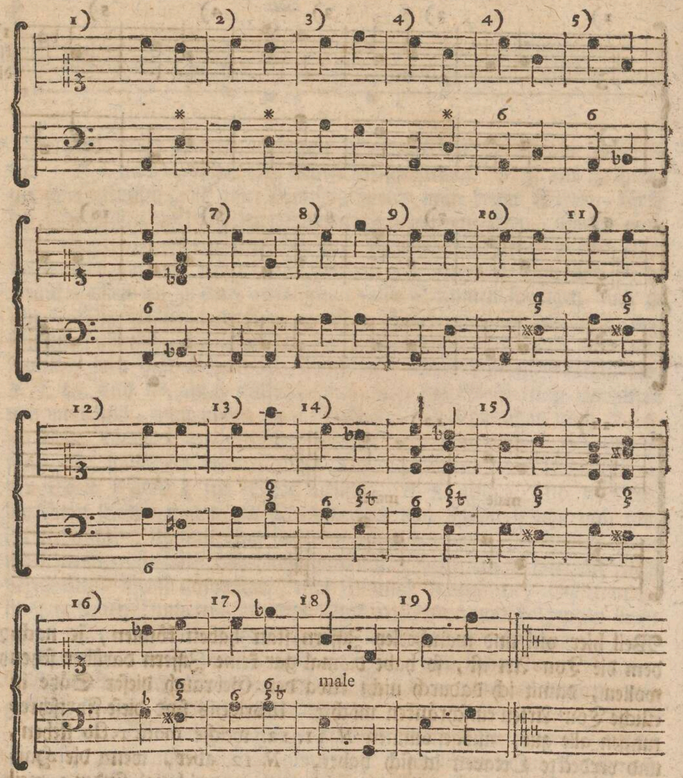
Weil hier viel und mancherley Ziffern statt haben können, je nachdem die Ton-Art ist, so habe dismal gar keine Ziffern darüber setzen wollen, damit ich dadurch nicht etwa den Gebrauch dieser Sätze in etliche Ton-Arten einschränken möchte. Uebrigens sind diese Fortschreitungen alle gut, ausgenommen *N.* 11. 12. welche motu recto stehen, und verdeckte Octaven in sich haben. *N.* 12. aber, wenn die Harmonie so nahe zusammenlieget, wird man mannichmal finden; weil wir die verdeckten Octaven nicht immer gleich sorgfältig aus dem Wege zu gehen suchen, welches sonsten ja leicht geschehen könte. In zwostimmigen Sachen würden *N.* 11. 12. noch weniger gut seyn, wegen

der

der armseligen Harmonie, die in der blossen Octave stecket. Wir gehen weiter, und sehen wie man fortschreite.

§. 23. 2) Aus der kleinen Terzie zur Quinte.

2) Aus der kleinen 3 zur 5.



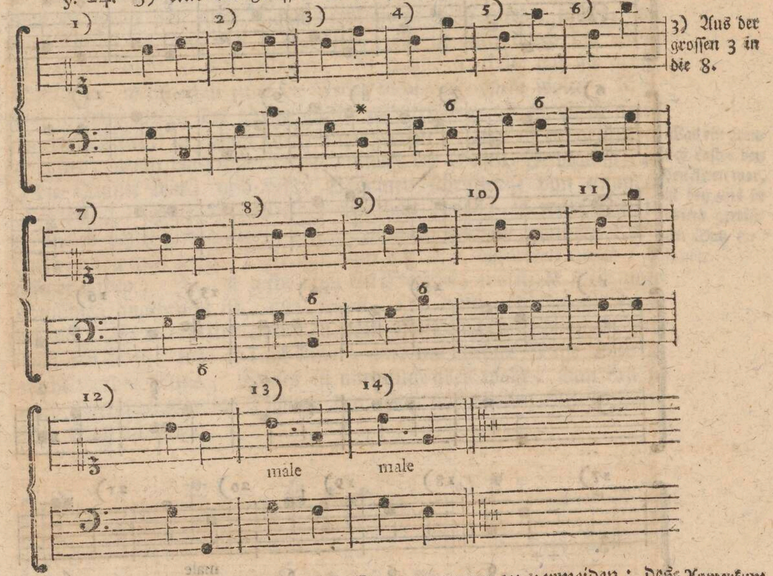
Anmerkungen.

Allein die beyden Sätze *N.* 18. und 19. taugen, wegen des Springens in allen Stimmen, und auch wegen der verdeckten Quinten, nichts. Die Alten erlaubten bey der Fortschreitung aus einer unvollkommenen Conso-

Consonanz in eine vollkommene den motum rectum nicht, wegen der verdeckten Quinten, die sich alsdenn darin befinden: allein *N.* 2. ist bey uns erlaubt, ja gänge und gebe, da nemlich die Oberstimme einen Grad herunterfällt, und der Baß eine Quarte fällt. *N.* 5. und 6 macht in der rechten Hand zwey unanständige Quinten-Griffe; die Verdoppelung der Terzie aber hebet sie. Exempel von der kleinen Quinte sind anzutreffen bey *N.* 10. und 11; weil sie aber auch unpräpariret erscheinen darf, so finden wir auch hier Exempel an *N.* 13. 14. 15. 16. 17. sowol motu recto als contrario. Wenn der Discant eine Terzie oder Quarte fällt, so ist es am sichersten, wenn man motum rectum meidet, und dafür motum contrarium erwählet.

§. 24. 3) Aus der grossen Terzie zur Octave.

3) Aus der grossen 3 in die 8.



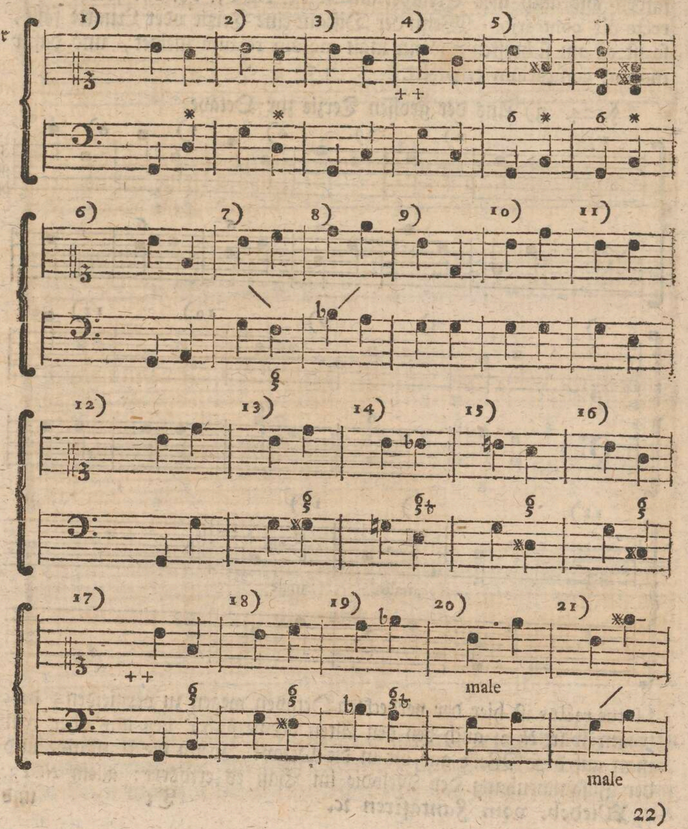
Anmerkungen.

Motus rectus ist hier der verdeckten Octaven wegen zu vermeiden; deswegen war *N.* 2. auch bey den Alten verwerflich, bey uns aber tritt man auf diese Weise gar oft in die Octave, wenn die Umstände und der Zusammenhang der Melodie im Baß es erfodert: allein *N.* 13.

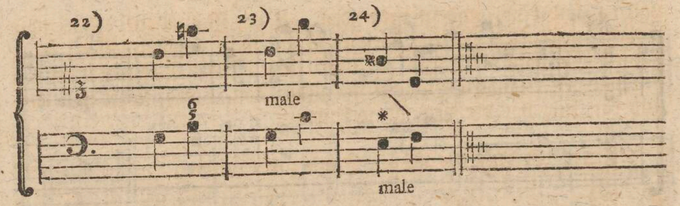
und 14. sind böse, und zu vermeiden. *N.* 12. ist auch gut. *N.* 6. aber wollen die scharfen Noten-Forscher so gut nicht paßiren lassen; man hat sich aber nicht viel daran zu kehren, indem dieser Satz wol unter den unschuldigen erlaubten Gängen mit stehen kan. *N.* 5. stehet in *c dur*, und kan kurz vor der Clausul vorkommen.

§. 25. 4) Aus der grossen Terzie zur Quinte.

4) Aus der grossen 3 zur 5.



22)



Daß wir auch hier motum rectum nicht platterdings verwerfen, zeigen die Sätze *N.* 2. 12. 15. 16. und 22. denn *N.* 2. ist bey uns eben so üblich als *N.* 1. Hingegen *N.* 4. stehet besser motu contrario, ob man es gleich bey einer Clausul wol motu recto gesetzet findet, da man statt *G* im Baß wol *c* ergreifet, und ist auch durch die Vollstimmigkeit leicht zu entschuldigen. *N.* 5. und 6. thäte gar zu grosse Sprünge, wenn man zu *G* die Terzie nicht verdoppeln wolte. *N.* 7. und 8. war wegen des Querstandes verwerflich, ob es gleich motu contrario stehet; ja, man schrieb sogar hievon: „Es ist ein greuliches „Laster, wenn die grosse Terzie, mittelst der Gegen-Bewegung, in „die Quinte tritt, und beyde Stimmen schrittweise von einander „gehen.„ Herr **Mattheson** aber hält davor, es wäre kein so greuliches Laster, wenn es in vielen Stimmen geschehe, und die Sexte darzu genommen wird, (wie wir auch bey *N.* 7. deswegen unter *f* § gesetzet haben.) Ja, er giebt auch ein Exempel, worin *N.* 8. in zwey Stimmen angebracht ist, aus *d moll*, (da denn *a* die grosse Terzie bekäme;) Herr **Mizler** aber, in seiner musicalischen Bibliothek, verwirft den Satz, weil er kahl klingt, und mit leichter Mühe besser gemacht werden könne. Dieses ist nun auch alles wahr, man kan zu einer Fortschreitung im Discant den Baß auf allerley Weise setzen. Der Satz ist dieser:

Anmerkungen.

Was ein greuliches Laster bey den Alten war, ist bey uns in einem gewissen Satz erlaubt.

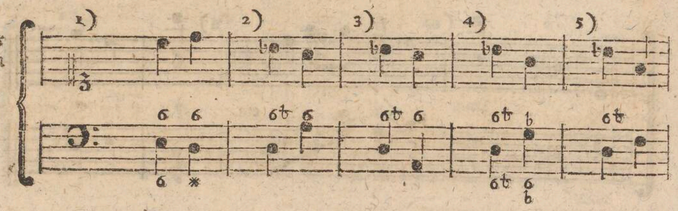




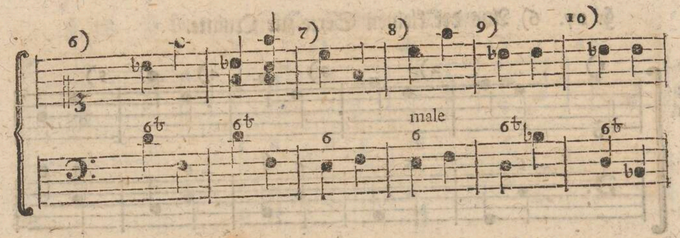
Ich habe diesen Satz bey a) b) c) dreymal geändert, worin sich aber die Octave befindet; Herr **Mattheson** aber hat die Octave vermieden. Ich finde nichts zu tadeln am Baß, so wie ihn Herr **Mattheson** gesetzet, doch will ich keinen Streit deswegen anfangen, und auch keinen rathen, wegen des Querstandes der grossen Quarte, dergleichen Sätze unter die greulichen Laster zu rechnen. Wir haben uns schon mehr als zu lange dabey aufgehalten; wir gehen wieder zu unsern Sätzen. *N.* 9. bis 11. sind gut, und stehen motu obliquo. *N.* 12. wird auch wol keine Anfechtung haben, ob es gleich motu recto stehet. *N.* 13. bis 19. gehet die grosse Terzie in die kleine Quinte; doch *N.* 17. springet zu sehr und ist daher nicht anzurathen. *N.* 22. welches nicht allein springet, sondern auch motu recto stehet, kan noch eher paßiren. *N.* 20. 21. und 23. stehen motu recto, welche Bewegung aber in unserer dritten Regel verboten worden, weil es alsdenn ohne verdeckte Quinten nicht abgehet, (die aber bey *N.* 2. nicht geachtet werden,) und deswegen zu vermeiden. Warum der letzte Satz nichts taugt, wird leicht zu errathen seyn.

§. 26. 5) Aus der kleinen Sexte zur Octave.

5) Aus der kleinen 6 in die 8.



6)





Unter diesen Sätzen sind *N.* 8. und 13. wol die schlimmsten, und zu vermeiden. *N.* 3. stehet motu recto, und *N.* 2. motu contrario. Ob nun gleich *N.* 3. bey den Alten verboten, so ist es bey vollstimmigen Spielen doch eben so gut, wie *N.* 2. In zwostimmigen Sachen aber ist es ein anders: denn da sind beyde Sätze gleich arm und nackend; überhaupt ist der öftere Gebrauch der Octave, sonderlich wenn solches durch einen Sprung geschicht, zu vermeiden, weil man es harmonischer und besser haben kan. *N.* 4. und 5. sind von gleichem Schlage. *N.* 6. springet in allen Stimmen gar zu sehr; stünde der Baß etwa so, so könte man denen Mittelstimmen schon das Springen ablernen, wenn man es machte, so wie gleich dabey ausgesetzt stehet. *N.* 7. erfodert auch schon eine Verdoppelung der Sexte. *N.* 9. bis 12. stehen in der Seiten-Bewegung. Ein Noten-Klauber möchte vielleicht *N.* 10. und 11. besser, als *N.* 9. und 12. halten: er hat alle Freyheit dazu. Hierin kan man einem jeden seine Meynung gerne lassen, wenn nur die Grenzen der Bescheidenheit nicht überschritten werden. Ich halte sie alle viere vor gut.

Anmerkung.

§. 27. 6) Aus der kleinen Sexte zur Quinte.

6) Aus der kleinen 6 in die 5.



Anmerkungen. Hier finden wir motu contrario fast lauter Sprünge, und zwar fast durchgehends in beyden Händen zugleich. *N.* 3. 4. 5. sind practicable. *N.* 1. 2. 6. 7. wird man selten finden. *N.* 8. und 9. stehen motu obliquo; unter diesen beyden ist *N.* 8. sehr gebräuchlich. *N.* 10. und 11. stehen motu recto, und haben verdeckte Quinten; dem ohngeachtet scheuet man sich nicht mehr, solche selbst in zwostimmigen Sachen zu setzen; beym Sexten-Griff muß hier die Octave wegbleiben. Bey *N.* 11. ist die Verdoppelung der Sexte gut. *N.* 12. allein ist zu vermeiden, weil man im Discant gewohnt ist den Terzien-Gang auszufüllen, da sich denn die Quinten hören lassen.

§. 28.

§. 28. 7) Aus der grossen Sexte zur Octave.



Anmerkung. *N.* 9. stehet motu recto, und wird der verdeckten Octaven wegen vor verdächtig gehalten; wem davor grauet, der nehme motum contrarium, wie bey *N.* 3. zu sehen. *N.* 4. 5. 6. springen wieder wacker, können aber bey gewissen Umständen vorkommen, eben wie *N.* 10. Indessen will *N.* 11. Niemanden rathen. *N.* 1. und 2. ist wol die allerbeste Art aus der grossen Sexte in die Octave zu gehen.

§. 29. 8) Aus der grossen Sexte zur Quinte.





Anmerkungen.

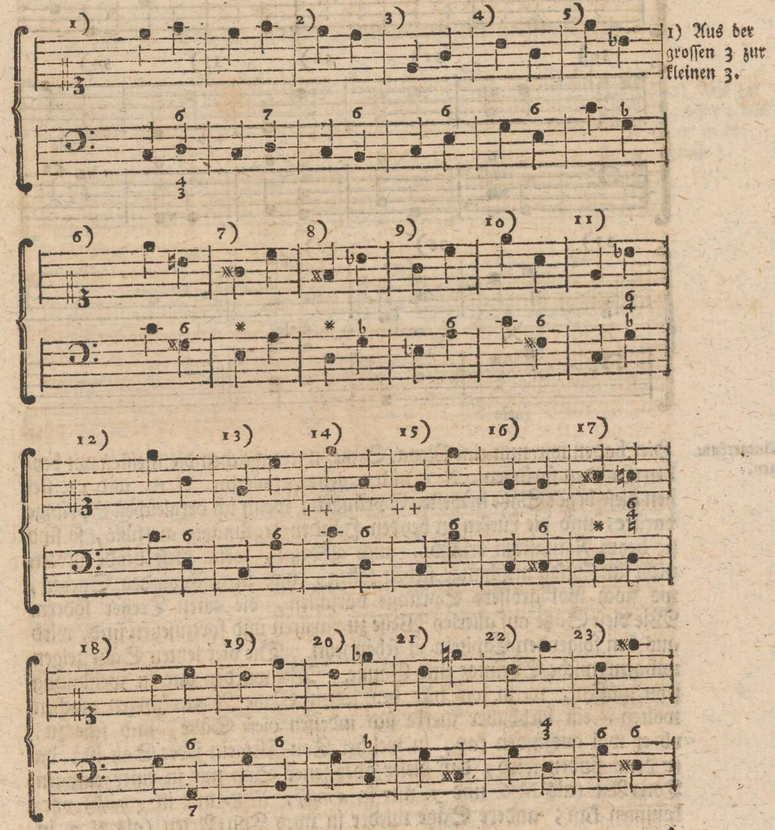
Hier trifft wieder ein, was §. 27. gesaget worden. Bey *N.* 1. und 5. gehet doch noch eine Hand gradatim. Bey *N.* 2. 3. 4. 6. 7. 8. springen beyde Hände. Diese Sätze, ob sie gleich motu contrario stehen, müssen nur selten gebrauchet werden. *N.* 9. 10. 11. führen in die kleine Quinte; unter denen kan *N.* 10. und 11. in *g dur* und *a moll*, wenn die Folge es erlaubet, und die kleine Quinte ordentlich unter sich gehen kan, wohl zu statten kommen. *N.* 12. und 13. stehet motu obliquo. *N.* 14. und 15. sind zwar wegen der verdeckten Quinten verboten, indessen doch allenthalben sehr gebräuchlich. *N.* 16. aber ist zu vermeiden; es ist verwerflich.

Nun hätten wir weitläuftig gezeiget, wie man aus einer unvollkommenen Consonanz in eine vollkommene schreiten könne; ein Liebhaber wird alle Sätze wohl observiret haben, damit er, wenn er nun zu einer Melodie einen Baß gesetzet hat, seine Fortschreitungen darnach möge prüfen können. Es ist nun noch die letzte Regel übrig, nemlich: Wie man von einer unvollkommenen Consonanz zu der andern unvollkommenen schreiten könne; als wozu wir uns nun wenden wollen.'

§. 30. Nun folgen endlich die Sätze **zur vierten Haupt-Regel** gehörig, nemlich: Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen gehet man durch alle drey Bewegungen. Hier giebt es nun Gelegenheit zu springen, deswegen man sich hier für unförmliche oder unharmonische Sprünge, die einen unharmonischen Querstand verursachen, und für allzu grosse Sprünge zu hüten hat, sonderlich in beyden Händen. Alle Sprünge sind hier erlaubt, die nicht mit beyden Stimmen zugleich eine Quinte überschreiten; die Sexten-Sprünge können auch zuweilen wol vorkommen, sonderlich in geschwinden Sachen. Wir wollen von allen Arten Exempel geben. Quinten und Octaven sind hier selbst motu recto nicht zu befürchten: denn wer hier in beyden Stimmen alle zwischenliegende Töne mitnehmen wolte, der machte mehrentheils lauter erlaubte Terzien und Sexten-

Sexten-Gänge, (wenn er anders in seiner Ton-Art bleibet,) welches in geschwinden Sachen oft geschicht.

§. 31. 1) Aus der grossen Terzie zur kleinen Terzie.



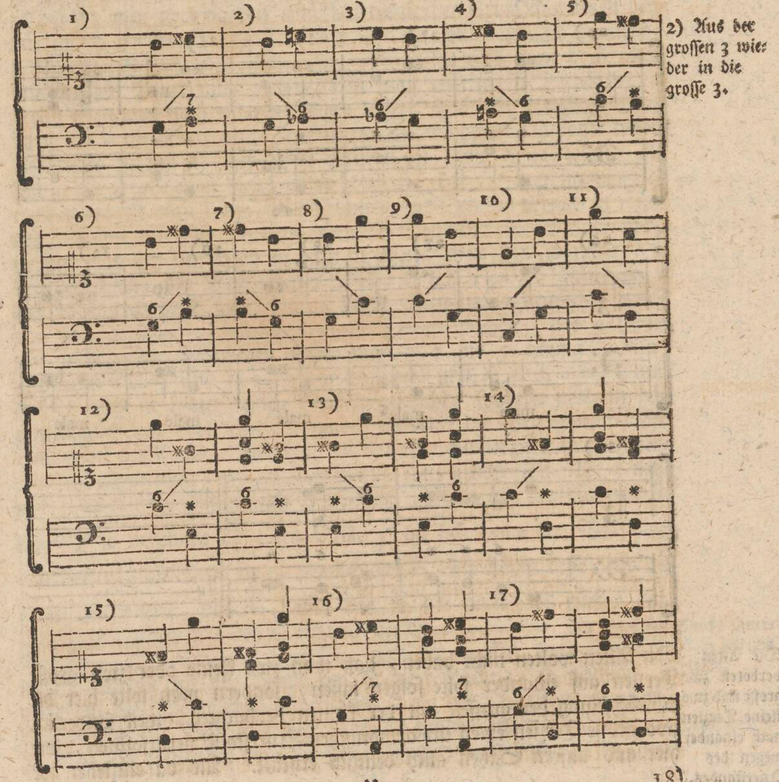


Anmerkungen. Hier haben wir nun eine Menge Sätze, unter welchen die meisten mit beyden Händen springen: *N.* 1. und 2. gehen gradatim; *N.* 14. und 15. stehen diese beyde Sätze in weiten Sprüngen; wenn ich dergleichen Sprünge variire, und die Lücken in beyden Händen regelmäßig ausfülle, so sind sie beym Fantasiren erlaubt, auch alsdenn, wenn diese beyde Noten nicht im Zusammenhange stehen sollen, und in geschwinden Sachen, wo noch wol grössere Sprünge vorfallen, die einen Treffer fodern. Wie diese Sätze auf allerley Weise zu variiren und fortzusetzen sind, wird aus den folgenden Capiteln zu sehen seyn. Die vier letzten Sätze zeigen unharmonische Sprünge und Gänge. Wir würden gar zu weitläuftig seyn müssen, wenn wir hier bey jedem Satze Anmerkungen machen wolten; ein Liebhaber merke sich indessen diese Sätze, und sehe zu, ob er wol ausfinden kan, in welcher Ton-Art ein jeder Satz ist; da er denn finden wird, daß dieser oder jener Satz nur in einer einzigen Ton-Art (als *N.* 6. und 7. nur in *a moll*, *N.* 8. nur in *g moll*) vorkommen kan; andere Sätze wieder in zwey Ton-Arten (als *N.* 2. in

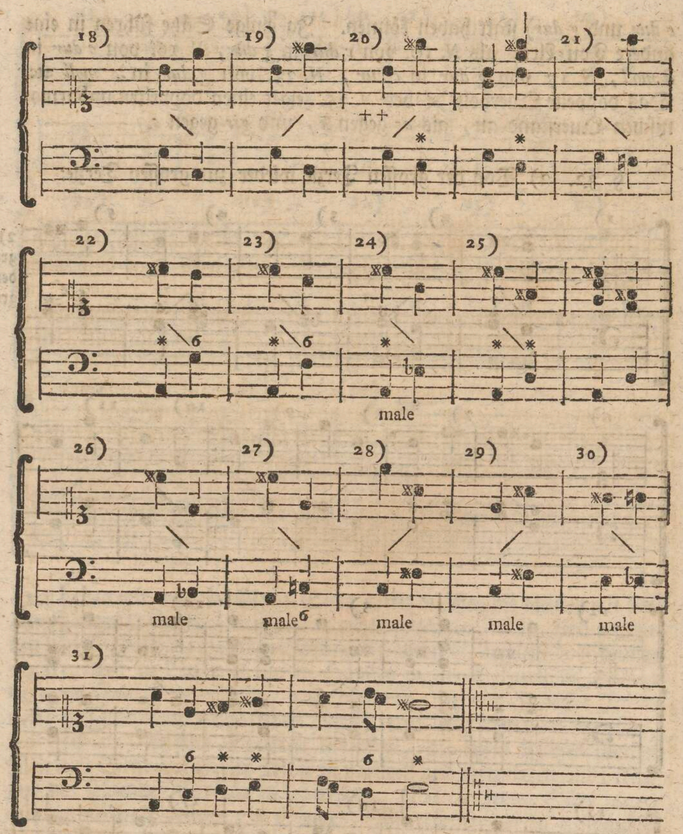
c dur

c dur und *g dur*) statt haben können. Ja einige Sätze führen in eine andere Ton-Art, als *N.* 10. von *c dur* in *g dur*, *N.* 16. von *c dur* in *d moll*, *N.* 17. von *g dur* in *c dur*, *N.* 33. von *g dur* in *a moll* etc. Das doppelte Querholz ✕ bey *N.* 35. zeiget einen doppelten unharmonischen Querstand an, als *as* gegen *h*, und *gis* gegen *c*.

§. 32. 2) Von der grossen Terzie wieder zur grossen Terzie.



2) Aus der grossen 3 wieder in die grosse 3.



Die Alten verboten zwo grosse und zwo kleine Terzien nach einander wegen des Querstandes.

Die Alten wolten nicht haben, daß man zwo kleine oder zwo grosse Terzien auf einander solte folgen lassen, sondern man solte hier die Abwechselung der grossen mit der kleinen beobachten, weil sonderlich zwo grosse Terzien einen unharmonischen Querstand verursachten, wie hier aus unsern Sätzen auch deutlich erhellet. Als da entstehet der Triton,

Triton, oder die grosse Quarte, bey *N.* 1. 4. 14. 15. 16. 21. 22. Die Secunda superflua bey *N.* 2. 3. 5. 26. Die Quinta superflua bey *N.* 6. 7. 12. 13. 17. 23. Die Septima major bey *N.* 8. 9. 10. 11. 18. 19. 25. Die Sexta superflua bey *N.* 24. 28. 29. Die Octava superflua bey *N.* 20. 27. und endlich gar die Tertia superflua bey *N.* 30. Alles dieses habe durch den Querstrich andeuten wollen. Alle diese übermässige Intervalla nun waren bey den Alten nicht im Gebrauch, deswegen entstand nun das Verbot, zwo grosse Terzien auf einander folgen zu lassen; weil aber nachher ein Theil dergleichen Art Dissonanzen bey uns üblich geworden, so achtet man sehr viele unharmonisch vermeynte Querstände nicht sonderlich mehr. Indessen wird man doch auch bey heutiger Praxi nicht finden, daß man viele grosse Terzien in einerley Stimmen nach einander folgen lässet; weil aber die Moll-Töne durch die grosse Sexte und Septime zur Octave gehen, so könte dieses vier grosse Terzien in einer Folge verursachen, wie *N.* 31. zeiget; allein, wie würde man diesen Satz beziffern, daß ein dreystimmig Accompagnement dazu käme, und Quinten und Octaven vermieden würden? Käme also diese oder dergleichen Art Stelle bey einer Melodie vor, so hüte man sich den Baß so dazu zu setzen; man kan ja unter andern etwa also den Baß setzen: *A A d H | A d e ||*. Inzwischen, daß es unrecht solte seyn, wenn beyde Stimmen ordentlich hinauf- oder heruntersteigen, und zwey grosse Terzien machen, das gilt bey uns nicht mehr, deswegen findet man *N.* 1. bis 5. häufig. *N.* 1. und 4. in *d dur*, und *N.* 2. und 3. in *c moll* und *N.* 5. in *e moll*, nur daß es nicht in lauter reinen Griffen geschicht, sondern alsdenn hat gemeiniglich eine Note eine 6, wobey entweder die Verdoppelung der Terzie oder der Vnisonus statt hat. *N.* 6. und 7. klinget zwar in zweystimmigen Sachen nicht gut, und kan man ja statt *h* leicht *fis* mit der 6 nehmen; gehet aber *N.* 6. gleich in octavam *e*, wie bey der Cadence in *e moll*, so bekömmt *dis* einen Triller, da sich denn der Vorschlag des Trillers, die Sexte zu *g*, nemlich das *e*, eher hören liesse, als die grosse Terzie zu *h*, das *dis*, und das machte denn alles wieder gut. Ueberhaupt achten wir den Querstand der Quartae majoris, der Quintae superfluae, der Secundae superfluae und der grossen Septimae nicht mehr; werden bey uns dergleichen Sätze verdächtig, so geschicht es mehr um des unförmlichen Springens, als des Querstandes wegen. Wenn nun der Baß so stehet, daß die beyden äussersten Stimmen springen, so verschonet man die Mittelstimmen doch damit, wie aus

Welche Querstände bey uns erlaubt.

den ausgesetzten Griffen zu ersehen. *N.* 14. und 15. springen ein wenig weit; ein Anfänger giebt sich bey Setzung eines Basses damit noch nicht ab, sondern lässet hier den Baß lieber einen Grad hinauf- oder heruntergehen. *N.* 16. und 17. ist ihm auch nicht anzurathen. *N.* 18. findet man noch mehr als *N.* 19. Hingegen *N.* 20. hat die Octava superflua in der Quere, (eben wie *N.* 27.) und ist nicht gut; man müßte denn hiedurch plötzlich aus *c dur* in *a moll* gehen wollen. *N.* 21. 22. 23. können vorkommen. *N.* 24. taugt nicht. *N.* 25. ist auch selten. *N.* 26. bis 30. stehen zur Warnung, und sind nullius Modi, das ist, man kan sie in keine gewisse Ton-Art bringen, man möchte denn *N.* 26. vor *d moll* halten; allein man wird den Fall von $\bar{\bar{cis}}$ in $\bar{d}$ wol in keiner Melodie finden.

§. 33. 3) Aus der grossen Terzie zur kleinen Sexte.

3) Aus der grossen 3 zur kleinen 6.

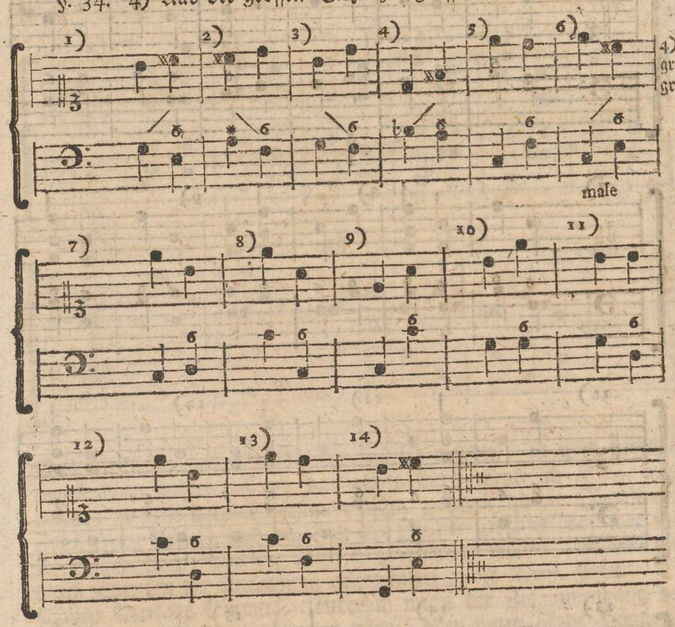


Anmerkung. Diese Fortschreitungen sind alle üblich und gut. *N.* 4. ist fremd, und klingt auch sehr lahm, wenn die Melodie von $\bar{h}$ ins $\bar{f}$, in die falsche Quinte

Quinte herunter tritt; lebhafter hingegen ist *N.* 10, da $\bar{h}$ ins $\bar{f}$ heraufgehet, oder vielmehr springet. Der Baß zu *N.* 8. ist besser als zu *N.* 7. weil man lieber in der grossen Quarte fällt als steiget. *N.* 13. und 14. stehen motu obliquo, ob gleich die eine Stimme sich um einen kleinen halben Ton beweget. Mehr ist hier nicht nöthig anzumerken.

§. 34. 4) Aus der grossen Terzie zur grossen Sexte.

4) Aus der grossen 3 zur grossen 6.



Wenn wir *N.* 6. ausnehmen, wegen des unleidlichen Querstandes, so sind alle diese Fortschreitungen gut; ob gleich die Alten die vier ersten Sätze, wegen des Querstandes verdächtig und für verboten ansehen, so haben sie bey uns, zu unsern Zeiten, doch völlige Freyheit, und sind unverwerflich. Wir wenden uns hiemit zur kleinen Terzie, und ersehen, wie man auch aus derselben in eine andere unvollkommene Consonanz

Anmerkungen.

sonanz durch alle drey Bewegungen fortschreiten könne; da wir denn abermal ein Register von solchen Sätzen mittheilen werden, um desto deutlicher zu seyn.

§. 35. 5) Aus der kleinen Terzie wieder zur kleinen Terzie.

5) Aus der kleinen 3 wieder zur kleinen 3.



16)



Man lese hiebey nach, was §. 32. gesaget worden, es wird verschiedenes allhier wieder passen; nur giebts hier, wenn ich N. 19. ausgenehme, so viele harte Querstände nicht. N. 16. da die Oberstimme eine Quarte steiget, und der Baß eine Quinte herunterfällt, war fast der einzige Satz, den die Alten nicht erlauben wolten, ob wir ihn gleich selbst bey der Fortsetzung gelten lassen, wie N. 27. zeiget. Es können Vorfälle kommen, sonderlich wenn der Zusammenhang der Melodie mit Fleiß unterbrochen wird, oder wenn beyde Hände in Sechzentheile gehen sollen, da die Sexten-Sprünge doch mehr motu recto im Heraufgehen als im Heruntergehen statt haben. Sonsten ist selbst mit dem Quarten- und Quinten-Sprüngen behutsam umzugehen, sonderlich in beyden Händen zugleich, es wird sonst leicht die Melodie in ihrem Zusammenhange Schaden leiden. Uebrigens wird ein Liebhaber nun schon aus demjenigen, was bey den vorigen Sätzen

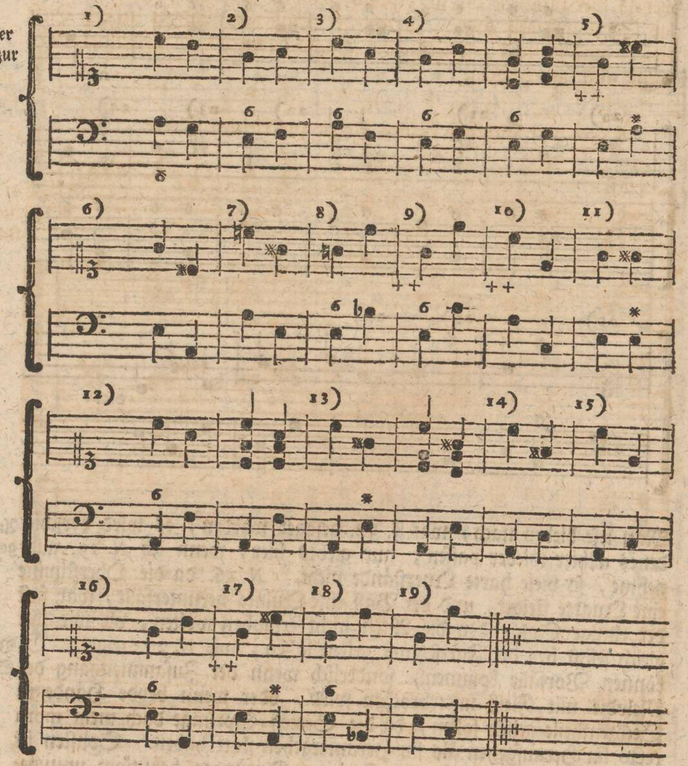
Anmerkungen.

Von weitern Sprüngen.

ist gesaget worden, seine Anmerkungen über diese Sätze selber machen können, dahero wir weiter gehen.

§. 36. 6) Aus der kleinen Terzie zur grossen Terzie.

6) Aus der kleinen 3 zur grossen 3.



Anmerkung. Alle Sprünge, die nicht mit beyden Stimmen zugleich eine Quinte überschreiten, sind gut; folglich wäre *N.* 9. und 10. nicht zum besten, deswegen findet man auch eine Marque darunter; *N.* 19. und 15. verbes-

verbessern beyde Sätze; *N.* 5. und 17. sind auch nicht viel werth, so wie sie da stehen. Besser ist, daß man sich des Springens in beyden Händen lieber anfangs gar enthalte, als daß man sich bey Setzung seines Basses ans Springen gewöhne. Ein Sprung zur rechten Zeit, wenns nur nicht zu oft in beyden Händen zugleich geschicht, ist oft zur Erhebung der Hand, damit der Baß nicht immer in der Tiefe bleibe, und wenn die Melodie des Basses dadurch nicht getrennet wird, nöthig und unverboten. Vom Springen in beyden Händen.

§. 37. 7) Aus der kleinen Terzie zur kleinen Sexte.

7) Aus der kleinen 3 zur kleinen 6.



Anmerkung. *N.* 14. ist des harten Querstandes und der unförmlichen Sprünge we-gen nicht gut; *N.* 15. thut auch weite Sprünge, kan aber in geschwinden Sachen wol vorkommen. Die Querstände bey *N.* 2. 7.

und 9. schrecken uns heutiges Tages nicht mehr. Es sind alle diese Sätze aus *g moll*, und ist das *cis* in *N.* 7. die um einen halben Ton zierlich erhöhete quarta Modi. Mehr finde bey diesen Sätzen nicht nöthig zu sagen.

§. 38. 8) Aus der kleinen Terzie zur grossen Sexte.

8) Aus der kleinen 3 zur grossen 6.



Diese

Diese Sätze sind mehrentheils wieder nach *g moll* beziffert. *N.* 12. bis 15. stehen in *f dur*. *N.* 6. und 7. stehen in *es dur* oder in *f moll*. *N.* 10. und 11. kan eine Ausweichung in *c moll* abgeben. *N.* 4. taugt nichts. *N.* 8. hat im Discant einen unförmlichen Sprung, und *N.* 19. und 20. thun in beyden Händen auch zu weite Sprünge. *N.* 9. springet zwar auch in beyden Händen, es giebt aber Fälle, da es paßiren kan. Wir gehen weiter, und kommen zu den Fortschreitungen aus der Sexte in die Terzie und Sexte.

Anmerkun. gen.

§. 39. 9) Aus der grossen Sexte zur grossen Terzie.

9) Aus der grossen 6 zur grossen 3.



N. 3. kan in *c moll* kurz vor der Cadence vorfallen. *N.* 4. und 5. kan in *a dur* oder in *fis moll* stehen. *N.* 12. hat einen harten Querstand, und ist deswegen bedenklich; die übrigen Sätze wird niemand wegen ihrer Querstände verwerfen.

§. 40. 10) Aus der grossen Sexte zur kleinen Terzie.

10) Aus der grossen 6 zur kleinen 3.



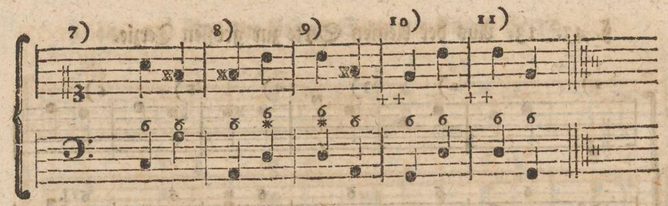
Anmerkungen. *N.* 8. ist *c moll*. *N.* 9. ist *h moll*. *N.* 1. und 11. weichet aus *h moll* in *e moll*. *N.* 12. und 13. findet man wol in zweystimmigen oder geschwinden Sachen. Genug hievon.

§. 41. 11) Aus der grossen Sexte wieder zur grossen Sexte.

11) Aus der grossen 6 wieder zur grossen 6.



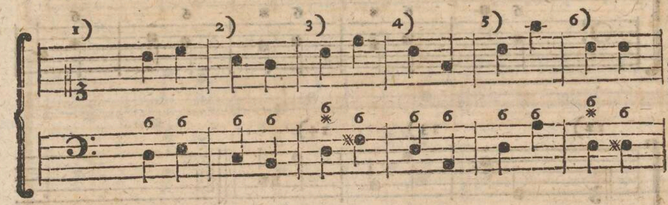
7)



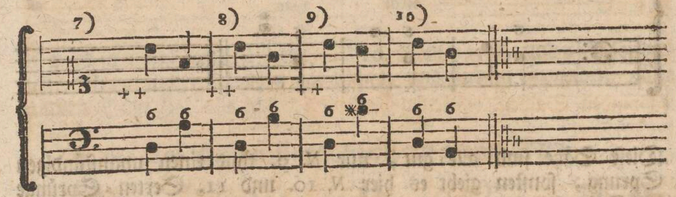
Von einer Sexte zur andern Sexte gehet man mehrentheils in gerader Bewegung, und Stufenweise nach *N.* 1. bis 4. selten durch Sprünge, sonderlich durch Quinten- und Quarten-Sprünge wie *N.* 8. bis 11. noch seltener aber durch die Gegen-Bewegung. *N.* 7. aber kan paßiren.

Hier ist motus rectus am besten.

§. 42. 12) Aus der grossen Sexte zur kleinen Sexte.



12) Aus der grossen 6 zur kleinen 6.



Aus der grossen Sexte in die kleine Sexte zu gehen, gilt, was wir §. 41. gehöret haben; es giebt auch wenig Gelegenheit dazu. *N.* 7. 8. 9. stehen motu contrario, und sind nicht sonderlich; motus rectus ist hier am besten. Vermittelst *N.* 6. kan man aus *h moll* in *e moll*, oder aus *a dur* in *e dur* weichen.

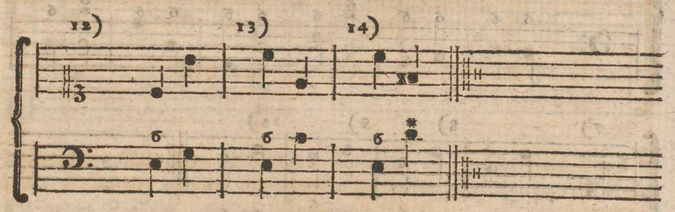
Anmerkungen.

§. 43.

§. 43. 13. Aus der kleinen Sexte zur grossen Terzie.

13) Aus der kleinen 6 zur grossen 3.





Anmerkungen. Diese Sätze sind alle gut, nur *N.* 9. thut einen unanständigen Sprung; sonsten giebt es hier *N.* 10. und 11. Sexten-Sprünge im Discant, da denn gemeiniglich motus rectus besser, als motus contrarius ist: *N.* 13. und 14. Endlich *N.* 12. springet gar eine grosse Septime; wenn dergleichen in einer neuen Melodie etwa vorkommen solte, so kan der Baß stehen, wie *N.* 12. zeiget, wenn das Vorhergehende es erlauber.

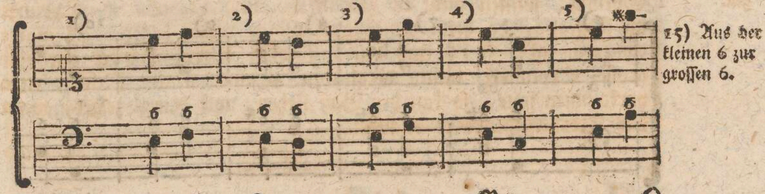
§. 44.

§. 44. 14) Aus der kleinen Sexte zur kleinen Terzie.



N. 2. ist in *e moll*, und ist selten. *N.* 10. ist in *a moll*, und nicht sonderlich. *N.* 11. und 12. taugen gar nichts, und sind zu vermeiden. Die andern Sätze sind alle gut. Anmerkungen.

§. 45. 15) Aus der kleinen Sexte zur grossen Sexte.



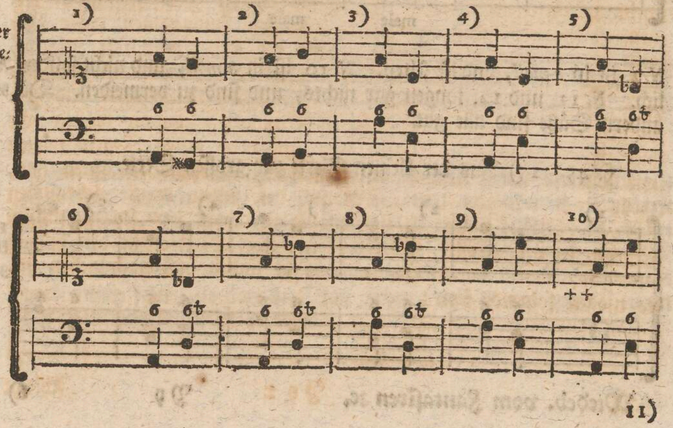


Anmerkungen.

N. 5. 6. 7. 8. springen fast ein wenig zu weit in beyden Händen; sie übersteigen aber doch die Quinte nicht, und können zuweilen wol gebraucht werden; überhaupt sind diese Sätze alle gut. *N.* 9. wird zwar selten vorkommen, indessen ist es doch nicht unrecht; sonsten kan auch der Baß dazu stehen, wie §. 43. *N.* 4. zeiget.

§. 46. 16) Aus der kleinen Sexte wieder zur kleinen Sexte.

16) Aus der kleinen 6 wieder zur kleinen 6.



11)



Die Alten wolten nicht erlauben, daß man die kleine Sexte motu recto continuiren solte; indessen ist bey uns *N.* 1. und 2. doch üblich und auch gut. *N.* 5. und 10. da beyde Stimmen sich um eine reine Quinte bewegen, ist ohne Vermittelung in zweystimmigen Sachen nicht zum allerbesten. *N.* 11. und 12. sind wegen des unleidlichen Querstandes zu vermeiden. Anmerkungen.

§. 47. Nach diesem allen möchte mancher sagen, die §. 5. gegebenen vier Haupt-Regeln sind zwar gut; allein weil ich aus den Sätzen gesehen, daß wir uns heut zu Tage nicht mehr so genau an diese Regeln binden, so können sie mir ja auch nicht mehr zu einer unfehlbaren Richtschnur meiner Fortschreitungen dienen. Hierauf antworte: Die wenigen Ausnahmen dieser Regeln können niemanden schaden: denn wo findet man fast Regeln, die nicht ihre Ausnahmen haben. Von den allgemeinen Ausnahmen, die hergenommen sind vom unleidlichen Querstande und von unförmlichen Sprüngen und Fortschreitungen, davon wollen wir hier nichts repetiren, sondern von den drey ersten Regeln wollen wir folgende Sätze, dafür ein Anfänger sich theils zu hüten hat, theils auch ungeachtet des Verbots der Alten dreiste gebrauchen kan, hersetzen, sonderlich hat er die schlechten bey zweystimmigen Sachen zu vermeiden. Wir wollen unter jedem Satze den Ephum anzeigen, worin davon ein mehreres zu finden und nachzusehen ist; es mögen folgende seyn: Von der Ausnahme der vier Haupt-Regeln.



Die

Die sieben ersten Sätze gehören zur ersten Regel; da sind nun N. 1. 2. 3. ob sie gleich motu contrario stehen, sonderlich in zwey-stimmigen Sachen zu vermeiden. Wie die Vollstimmigkeit solche entschuldigen kan, siehe §. 10. Wer zu einer Melodie einen Baß setzen will, darin lauter reine Accorde vorkommen, der könte N. 1. und 2. wol hinsetzen, es lief für einen Anfänger wol durch. Im ersten Theil meines Clavier-Spielers befinden sich sechs Lieder, die in lauter reinen Accorden gehen, da stehet nun dieser Satz N. 1. im sechsten Liede; aber hiedurch will ich den Satz oder diese Fortschreitung gar nicht vertheidigen; es sind diese sechs Bässe keine Muster, wornach man seinen Baß soll setzen lernen, nein, es ist ein **Kinder-Baß**, es ist blos zur Uebung; und ist es an sich ein armselig Ding, wenn man sogar die Sexte zu vermeiden sucht. Ich bitte mir diesen Fehler zu gute zu halten, und wenn sich etwa noch ein Fehler wider diese Haupt-Regeln darin befinden solte, so nehme man es in diesem musicalischen A B C Buch so genau nicht. Wer es der Mühe werth achtet, der könte den Baß zum andern und letzten Satz dieses Liedes in seinen vier ersten Noten etwa also setzen: *c e f | d.* Dieses habe hier nicht unerwehnet lassen können; wer sich nun noch an solche Kinder-Bässe stossen will, und Lust zur Noten-Klauberey und zum Tadeln hat, der thue es. Ich gehe weiter, da wir denn N. 4. 5. 6. Sätze haben, wo motus rectus vorhanden ist, welche Bewegung hier der verdeckten Quinten und Octaven wegen sonsten nicht verstattet wird, wenn man von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen gehen will; indessen sind diese Sätze bey uns nicht verwerflich, sondern üblich. Was N. 7. betrifft, so ist es eben so viel, als stünde es motu obliquo: denn ob ich das *c* stehen lasse, oder eine Octave höher nehme, das ist einerley und dasselbe Ding. N. 8. gehöret zur andern Regel, und ist schlechtweg zu vermeiden, so oft die Octave das Semitonium unterwärts in dieser Folge ausmachet. Bey der dritten Regel ist N. 9. ob es gleich motu contrario stehet, verdächtig; siehe §. 14. Ob nun schon diese Regel abermal motum rectum verwirft, so sind doch bey uns hievon ausgenommen N. 10. bis 18. als welche man jetzo häufig, als erlaubt, antrifft. Wer sich nun aus den Sätzen dieses Capitels alle andere verdächtige notiren will, der kan es zu seiner Uebung thun; wir dürfen uns damit nicht aufhalten.

Anmerkungen hiebey.

Caput VIII.

Fortsetzung der vorigen Lehre, wie zu einer Melodie ein Baß zu setzen.

§. 1.

Wie zu einer Melodie ein Baß zu setzen.

Ob nun gleich aus diesem allen schon zu sehen, wie von einer Consonanz zur andern zu schreiten, indem ich einem Liebhaber eine ganze Menge Fortschreitungen vorgeleget, und dadurch die vier Haupt-Regeln deutlich gemacht, ferner auch angezeiget habe, welche Fehler man zu vermeiden; so will es doch nicht dabey bewenden lassen, sondern dieses ganze Capitel noch anwenden, meinem sich selbst informirenden Clavier-Spieler diese wichtige Sache so leicht und deutlich zu machen, daß es ihm bald eine Kleinigkeit werden soll, zu einer Melodie einen Baß zu setzen.

Durch Hülfe einer hierzu dienlichen Tabelle.

§. 2. Dieses denke um so viel eher zu bewerkstelligen, wenn ich ihm in Form einer Tabelle, welche leicht abzuschreiben ist, zeigen werde, welche und wie vielerley Baß-Noten man zu einer Discant-Note setzen kan, da man denn daraus diejenige zu erwählen hat, welche mit der vorhergehenden eine gute und erlaubte Fortschreitung ausmachet. Das Ding ist so einfältig, daß es einem Knaben, der nur ein wenig von der Musik verstehet, möglich seyn wird, durch Hülfe dieser Tabelle einen ordentlichen Baß zu einer Melodie setzen zu können, wenn er nur diese wenige Regeln dabey in acht nimmt. Er muß die im vorigen Capitel gegebene **vier Haupt-Regeln verstehen**, und sich darnach richten, sich vor vielen und **grossen Sprüngen hüten**, den motum contrarium **fleissig in acht nehmen**, (doch, ohne den motum rectum und obliquum ganz und gar zu vermeiden,) und endlich **seine Ton-Art**, darin er moduliret, oder darin er nun ausweichen will, gut **kennen, und nicht dawider handeln**; als welches alles aus dem abgehandelten nun schon bekannt genug seyn wird. Wir wollen sie hieher setzen, und es an der nöthigen Erläuterung derselben hernach nicht fehlen lassen. Sie siehet so aus:

Welche Regeln dabey in acht zu nehmen.

Discant-

Discant-Noten. | die dazu zu setzende Baß-Noten.

Octava.	Sexta major.	Sexta minor.	Quinta recta.	Quinta falsa.	Tertia major.	Tertia minor.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
c̄	c	es	e	f	fis	+ as	a
cis̄	+ cis	e		fis		a	+ ais
d̄	d	f	fis	g	gis	b	h
dis̄		fis		+ gis		h	
ēs	+ es		g		a		c
ē	e	g	gis	a		c	cis
f̄	f		a	b	h		d
fis̄		a		h		d	dis
ḡ	g	b	h	c	cis	es	e
gis̄		h		+ cis		e	
ās			c				f
ā	a	c	cis	d	+ dis	f	fis
ais̄		cis				fis	
b̄	b		d	es	e		g
h̄	h	d	dis	e		g	gis
c̄	c	es	e	f	fis	+ as	a
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.

Tabelle, wornach man zum Discant einen Baß setzen kan.

§. 3.

Erläuterung dieser Tabelle.

§. 3. Diese Tabelle ist in lauter Vierecke eingetheilet. Die erste Reihe Buchstaben, von oben nach unten, stellen eine Octave Discant-Noten vor, nemlich von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$; nach der Benennung der Discant-Note folgen sieben Vierecke, darinnen die Töne angezeiget stehen, die sich zu der voranstehenden Discant-Note schicken; als da stehet zuerst $\bar{c}$, dazu kan nun im Baß gesetzet werden, *c*, *es*, *e*, *f*, *fis*, *as* oder *a*. Es verstehet sich schon von selbst, daß eine jede Ton-Art in ihrer Vorzeichnung richtig seyn muß; alsdenn fände sich z. E. in *c moll*, *es* und *as* natürlich in der Scala, und *e* und *a* fiele weg. In *c dur* fiele hingegen *es* und *as* weg, und *e* und *a* wären natürlich; deswegen sich zu *c* eigentlich nur vier Töne schicken, entweder *c*, *e*, *f*, *a* oder *c*, *es*, *f*, *as*, und so von den andern Tönen und Ton-Arten. Das fünfte Fach zeiget die um einen halben Ton zierlich erhöhete quarta Modi, (welche sehr gebräuchlich ist,) oder das Semitonium, welches zu ergreifen, wenn ich in quintam Modi ausweichen will; als, wer von *c dur* in *g dur* weichen will, der nimmt zu $\bar{c}$ im Baß *fis*; weil nun dieses $\bar{c}$ zu *fis* eine falsche Quinte ist, so wird der Griff ♮ darzu genommen. Weiter, setze ich zu $\bar{c}$ im Baß *c*, so habe ich das Intervallum einer Octave; setze ich zu $\bar{c}$ das im zweyten Fach stehende *es*, so habe ich das Intervallum einer grossen Sexte; setze ich aber zu $\bar{c}$ das im dritten Fach stehende *e*, so habe ich das Intervallum einer kleinen Sexte. Nehme ich das im vierten Fach stehende *f* zu $\bar{c}$, so habe ich das Intervallum einer Quinte. Nehme ich weiter zu $\bar{c}$ das im fünften Fach befindliche *fis*, so habe ich das Intervallum einer kleinen Quinte. Setze ich in *c moll* zu $\bar{c}$ das im sechsten Fach stehende *as*, so habe ich das Intervallum einer grossen Terzie; nehme ich endlich in *c dur* zu $\bar{c}$ das im letzten Fach befindliche *a*, so habe ich das Intervallum einer kleinen Terzie: denn $\bar{c}$ ist zu *a* eine Tertia minor, zu *as* eine Tertia major, zu *fis* eine Quinta falsa, zu *f* eine Quinta recta, zu *e* eine Sexta minor, zu *es* eine Sexta major, und endlich zu *c* eine Octave; wie denn auch über jedes Fach notiret stehet, was diese oder jene Baß-Note für ein Intervallum giebt, wenn sie zu einer Discant-Note gesetzet wird. Alles was jetzo vom $\bar{c}$ gesaget worden, läßt sich nun leicht auf alle andere Discant-Töne, als $\bar{c\bar{i}s}$, $\bar{d}$, $\bar{d\bar{i}s}$, $\bar{e}$ etc. appliciren und deuten. Ferner finden wir hier in einigen Fächern ein +; als in der ersten Reihe stehet bey *as* ein solch +, dieses soll anzeigen, daß dergleichen Töne bey unsern gewöhnlichen Melodien selten vorkommen; als *as* könte in *c moll* und *f moll*, wie auch in *es dur* zu $\bar{c}$ genommen werden, allein diese Ton-Arten sind in der Kirche wenig üblich, und so von allen Tönen, die ein + vor sich haben. Ferner sind hier verschiedene Fächer ganz ledig; als zu $\bar{c\bar{i}s}$ ist das dritte Fach ledig; es müßte *eis* (welches vorfällt, wenn *d dur* in *fis moll* ausweichet) darin stehen; weil dieses aber sehr selten vorkommt, so ist dieser Ton lieber gar ausgelassen, damit ein Anfänger seine Wahl nur unter wenigen Tönen anstellen darf. Ja, zu $\bar{as}$ stehet nur im dritten und siebenten Fach ein Ton, die andern Fächer sind leer: weil sich $\bar{as}$ nur selten, oder wol gar nicht, in den gebräuchlichen Melodien im Discant findet, so habe nur die beyden gewöhnlichsten Baß-Noten dazu hingesetzet; eben dieses gilt von den andern leeren Fächern. Sonsten siehet man auch allhier, wenn man über seine Baß-Note eine 6 setzen muß, nemlich, wenn ich einen Ton aus dem zweyten oder dritten Fach zu meiner Discant-Note gesetzet habe.

Probe-Melodie, um einen Baß dazu zu setzen.

§. 4. Nun wollen wir eine leichte Melodie aus dem bekannten *g dur* zur Probe hersetzen, und dabey zeigen, wie man durch Hülfe dieser Tabelle einen Baß darzu setzen soll. Man schreibe die Melodie aus, und lasse die Baß-Linie erst ledig, so wollen wir zeigen, wie das Ding auf eine einfältige Art anzufangen. Es mag die Melodie zu dem Liede: Ich bin ja HErr in deiner Macht ꝛc. seyn; sie stehet im Wernigeroder Choral-Buch pag. 117.



Wie die Cadence eines Satzes erst zu machen.

Man betrachte seine Melodie erst ein wenig, sonderlich den Schluß eines jeden Satzes, und mache die Cadence eines jeden Satzes erst fertig, wovon im VI. Capitel weitläuftig gehandelt worden. Von *g dur* ist bekannt, daß es gerne in quintam Modi in *d dur* ausweichet, wie auch in *e moll*, *a moll* und *c dur*, selten in *h moll*, wie alles dieses Cap. IV. gezeiget worden. Wenn man weiß, worin eine Ton-Art weichen kan, so läßt sich die Ausweichung eines Lieder-Satzes bald finden. Die letzte Note des ersten Satzes heisset $\bar{h}$; sehen wir nun in unserer abgeschriebenen Tabelle, was zu $\bar{h}$ vor Noten gesetzet werden können, so finden wir *h*, *e* und *g* bequem und geschickt zu dieser Schluß-Note; setzen wir *h* dazu, so schlösse der Satz in *e moll*, da denn *H* die grosse Terzie haben müßte. (siehe Cap. VI. §. 17. *N.* 14.). Dieses könte nun zwar wol angehen, allein es ist besser, daß ich meine Cadence in der herrschenden Ton-Art, nemlich in *g dur* passe, da denn *G* zu $\bar{h}$ am besten ist. Kurz, man übe sich erst eine förmliche Baß-Cadence zu machen, ehe man zu künstlichen gehet, und sich damit abgiebt. siehe Cap. VI. §. 4. Deswegen muß nun zu $\bar{a}$, welches vor der Schluß-Note $\bar{h}$ im Discant hergehet, nothwendig im Baß *d* stehen, so wird eine förmliche Baß-Cadence daraus. Man schreibe also unter $\bar{a}$ im Baß *d*, und unter $\bar{h}$, *G*, ist also der ganze Satz in *g dur*. Nun fange man von vorne an. Die erste Note im Discant ist *g*, zu diesem $\bar{g}$ könte nun nach unserer Tabelle *g*, *h*, *c* oder *e* stehen. (wenn *cis* darzu stehen soll, so muß die folgende Discant-Note einen Grad heruntergehen, *cis* ist hier also nicht zu gebrauchen, und *b* und *es* gehören in *g moll*, wie bekannt ist.) Unter diesen vier Tönen *g*, *h*, *c*, *e*, wird mir nun die Wahl gelassen, weil sie nun alle viere passen; da das Lied aber erst anfängt, so thue ich am besten, daß ich im Baß mit dem Ton der Ton-Art *g dur*, also mit *G* anfange. (Wer hier mit *H*, *c* oder *e* im Baß anfinge, der thäte nicht unrecht.) Keine vorhergegangene Note bindet mich hier, diese oder jene von meinen vier Tönen zu nehmen; sondern um der Deutlichkeit willen, nehme ich im Baß *G*, damit die Ton-Art *g dur* im ersten Griff sich hören lasse. Man schreibe also unter $\bar{g}$ groß *G*. Nun schreite ich zur folgenden Note, diese heisset nun wieder *g*. Hier stehen mir nun *G*, *H*, *c*, *e*, wieder zu Dienste; will ich nun zu diesem $\bar{g}$ im Baß wieder *G* nehmen,

Wie der Baß zum ersten Satz zu machen.

men, so stünde mir solches frey; allein es heißt: Variatio delectat, Veränderung ist angenehm; deswegen könte ich nun von groß *G* nach ungestrichen *g* gehen, das wäre schon eine Veränderung, und auch ganz gut; wenn ich aber *H* dazu setzte, so wäre die Veränderung schon merklicher; imgleichen *c* und *e* giebt auch eine Abwechselung die üblich ist. Was ist nun am besten? Man hat gleich auf die dritte Note allhier zu sehen, und zu bedenken, wie man dazu im Baß *H*, *c* oder *g* nehmen, und welche Fortschreitung man erwählen kan. Wegen der dritten Note ist *H* zu $\bar{g}$ wol am besten. Denn wer zu $\bar{g}$ hier *c* nehmen wolte, der machte 1) im Baß schon gleich einen Quarten-Sprung; 2) wären im Tenor; verdeckte Octaven; 3) ginge er, der ersten Haupt-Regel zu folge, zwar motu obliquo, von einer vollkommenen Consonanz der 8 wieder zu einer vollkommenen, nemlich zur Quinte, (siehe Cap. VII. §. 8. *N.* 15.) allein hiedurch wäre er gezwungen zur dritten Note zu $\bar{h}$; entweder *H* oder *G* zu nehmen; dis wären nun beyde keine gute Fortschreitungen: denn käme zu $\bar{h}$ wieder *H*, so wäre es die Octave wieder, die doch schon bey dem ersten $\bar{g}$ gewesen; ein Anfänger aber hüte sich, die Octave oft zu nehmen, oder viele vollkommene Consonanzen nach einander in den beyden äussersten Stimmen zu setzen, sondern er wechsele fein damit ab. Wolte er aber, wenn er nun zum andern $\bar{g}$, *c* genommen hätte, zur dritten Note *h* wieder *G* nehmen, so müßte solches wieder durch einen Sprung geschehen, und das stünde nicht fein, und klänge auch nicht gut *g dur* mäßig, sondern schmeckte etwas nach *c dur*; meine Haupt-Ton-Art aber mag, sonderlich im Anfange, sich wol hören lassen. Wolte er nach dem *c* zu $\bar{g}$ zur dritten Note $\bar{h}$ *e* nehmen, so beginge er den gröbsten Fehler, er machte nemlich offenbare Quinten, darum ist nun *c* zum andern $\bar{g}$, bewandten Umständen nach, nicht gut zu wählen. Wer nun aber zum andern *g* im Discant *e* setzen wolte, was solte daran hindern, daß es sich so gut nicht dazu schickte als *H* oder *G*? Es ist wahr, sehr oft stehet *e* zu $\bar{g}$; der Sexten-Sprung von *G* nach *e* könte vor einmal wol paßiren, wenn nur alsdenn zu $\bar{h}$ auch wieder eine schickliche Baß-Note, worauf nichts zu sagen wäre, klappen wolte; es müßte schon *H* oder *G* seyn; (wenn ich zu $\bar{h}$ mein *e* wolte stehen lassen, so wäre es ein schlecht Ding, einen Sexten-Sprung

um nichts und wieder nichts gewaget zu haben; zudem würde man bey der vierten Discant-Note wieder in Verlegenheit gerathen, eine geschickte Fortschreitung zu treffen,) *H* zu $\bar{h}$ wäre wieder die Octave, und *G* zu $\bar{h}$ wäre zwar gut, allein ich müßte durch einen Sexten-Sprung von *e* wieder nach *G* hinspringen; auf diese Weise würde ich gut springen lernen, ohne Nutzen davon zu haben. Aus diesem allen erhellet nun, daß zum andern $\bar{g}$ im Discant sich am besten *H* oder *g* schicket; man schreibe derohalben unter das andere $\bar{g}$, *H*. Nun folget die dritte Discant-Note $\bar{h}$, davon wir geredet haben, was dem für eine Baß-Note treffen würde, wenn zur andern Discant-Note *c* oder *e* wäre genommen worden; nun müssen wir auch sehen was denn dieses $\bar{h}$ für eine Baß-Note haben kan, da wir zu $\bar{g}$ *H* genommen haben. Hier passet nun freylich keiner in der Tabelle befindlicher Ton besser als *G*; ein Terzien-Sprung ist erlaubt. Liesse ich *H* stehen, so wäre das gar zu schlecht; nähme ich *e* zu $\bar{h}$, so ginge ich von einer unvollkommenen Consonanz (von der 6) zu einer vollkommenen (zur 5) durch die gerade Bewegung, und handelte der dritten Haupt-Regel entgegen; wolte ich aber zu $\bar{h}$ im Baß *d* nehmen, so würde es wieder schlecht gethan seyn, weil *d*, die Quinte des Tones, natürlich den reinen Accord liebet; ist also *G* am besten zu $\bar{h}$, wie nun deutlich gezeiget habe. Nun folget die vierte Note unsers Satzes, nemlich *a*. Unsere Tabelle erlaubet uns *a*, *c*, *d*, *fis*; (denn mit *f* und und *cis* hat unser *g dur* nichts zu thun;) unter diesen vieren will *fis* sich am wenigsten allhier zu $\bar{a}$ schicken, ob es gleich kein Fehler wäre, wenn ich groß *Fis* darzu setzte, indessen würde ich dadurch halb wieder genöthiget, zur folgenden Note $\bar{g}$ im Baß wieder groß *G* zu nehmen, da denn unter fünf Discant-Noten drey einerley Baß-Ton, nemlich *G*, gehabt hätten, welches wenig Vergnügen giebt; wolte ich aber das grosse *Fis* vermeiden, und springen von *G* nach ungestrichen *fis*, so findet man solches zwar wol, aber es ist der Sprung ein wenig zu groß; zudem treibet uns ja nichts, nothwendig *fis* zu nehmen. Wie würde denn nun *A* passen? Antwort: ganz gut; motus contrarius erlaubet diese Fortschreitung aus der grossen Terzie in octavam; allein denn hätten wir wieder einen Griff, da die Octave oben läge; beym vollstimmigen Spielen kan es eher geschehen, als beym zweystimmigen;

nun

nun ist es aber schön, wenn ich den Baß so setzen lerne, daß er auch zweystimmig gut ist; die folgende Note $\bar{g}$ könte auch wieder, motu contrario, *H* bekommen, darum kan *A* zu $\bar{a}$ gut angehen, und wird der Baß in unserer Folge auch oft also gesetzet; vielleicht möchte *c* so gut nicht einmal passen, ob es gleich nichts tadelhaftes wäre, wenn hier zu $\bar{a}$, *c* stünde; allein das *d* welches uns noch übrig ist, wird wol noch am allerbesten seyn; ja nach dem Grund-Ton *G* (als woraus der Satz ist,) folget gemeiniglich eher die quinta als quarta Modi: denn da höre ich das Semitonium meiner Ton-Art unterwärts, welches ich zwar auch hörete, wenn ich zu *A*, wie es sich denn auch gebühret, die grosse Sexte nehmen würde, welches im Sexten-Griff zu *c* aber nicht befindlich wäre. Ferner ist *d* dem *A* auch deswegen vorzuziehen, weil man oft dahin siehet, daß **wenn eine Stimme** gradatim **gehet, die andere einen geschickten Sprung thue**; deswegen schreibe man unter $\bar{a}$ nur *d*, doch ohne Nachtheil des *A* oder *c*. Nun folget die fünfte Note im Discant, nemlich $\bar{g}$; darzu kan nun *g*, *h*, *c* oder *e* genommen werden. (denn mit *b*, *cis* und *es* hat *g dur* nichts zu thun.) Unter diesen vier Tönen will sich nun *c* gar nicht in unserer Fortschreitung schicken, es kämen sonst motu recto offenbare Quinten zum Vorschein. Was das *g* oder *G* betrifft, so käme wieder die Octave in den beyden äusserſten Stimmen, welche Octave aber mitten im Satz ein wenig zu vermeiden. Nun bliebe die Wahl noch unter *e* und *H*; da ist nun fast eines so gut als das andere; *e* aber ist doch wol dem *H* vorzuziehen, weil alsdenn motus contrarius entstehet; *H* aber erlaubte zum Sexten-Griff keine Octave, wie auch keine Verdoppelung der Sexte, müßte daher der Vnisonus ins $\bar{g}$ gesetzet werden, wodurch denn die vorhergegangene grosse Terzie zu *d* in die Höhe ginge, welches sehr gewöhnlich und gut ist; daher kömmt es nun, daß man nach Belieben *e* oder *H* zu $\bar{g}$ setzen kan; weil aber doch eine Wahl geschehen muß, so setze man unter $\bar{g}$, *e*. Nun folget noch eine Note, so ist der Baß des ersten Satzes fertig. Es kömmt $\bar{a}$; nach der Tabelle kan *a*, *c*, *d*, oder *fis* darzu genommen werden. (denn mit *cis*, *dis* und *f* hat *g dur* nichts zu thun.) Wer *A* dazu nehmen wolte, der machte keinen Fehler von Erheblichkeit; er hätte aber im Griff die Octave oben, und thäte einen Sprung von *e* nach *A*; beydes aber ist nicht absolut verboten, sondern zu sei-

ner Zeit erlaubt. Weil aber ein Anfänger sich für den öftern Gebrauch der Octave in den äusserſten Stimmen, und für grossen Sprüngen ein wenig hüten mag, so wollen wir lieber zu $\bar{a}$ kein groß *A* setzen; allein, wenn ich eine Quarte in die Höhe springe, und ungestrichen *a* statt *A* nähme, so wäre es vielleicht besser? Mit nichten: denn dadurch würde übel nur ärger, und handelte man der dritten Haupt-Regel entgegen, und machte eine übele Fortschreitung aus der Terzie in die Octave; siehe Cap. VII. §. 22. *N.* 12. Nun wollen wir sehen, ob denn *c* besser passet; ja, *c* schicket sich am besten; der Baß fällt alsdenn nur eine Terzie, und mein *d*, welches ich zum letzten $\bar{a}$ schon ausgesetzt habe, erlaubt es auch; *fis* findet man nun zwar oft zu $\bar{a}$; allein so kurz vor der Cadence nicht leicht; es wird der Cadence dadurch geschadet. Kurz, es wäre die Wahl nicht gut getroffen, wenn sie auf *fis* hier fiele; alsdenn wäre *A* noch vorzuziehen. Endlich, *d* zum ersten *a* ginge zwar wol an, da würde der Griff zu *d* dann zweymal genommen und angeschlagen; der Gebrauch 4 3 zu *d d* fiele gar weg, weil die Quarte als eine Dissonanz natürlich vorherliegen, und in derselben Stimme, worin sie gelegen, liegen bleiben muß; dis aber im Griff zu *c* sich nicht also befindet, weil die 4 zu *d* hier im Alt seyn muß; der Ton aber, darin sie stecket, hier im Distant lieget, darum nun könte hier keine ordentliche Cadence mit 4 3 zu *d d* statt haben. Allein, möchte man sagen, dieses trifft ja, wenn ich zu *c* den Sexten-Griff nehme, auch nicht ein: denn da lieget auch kein $\bar{g}$ im Griff? Antwort: Das ist wahr; allein ich habe alsdenn auch nicht zweymal, sondern nur einmal vor der Schluß-Note das *d*, wo auch eben keine Cadence nöthig ist, sondern die kleine Septime zu *d* kan in der Melodie nachschlagen; wolte ich aber doch gerne eine Cadence mit 4 3 zu dem einen *d* haben, so kan ich ja zu *c* den Griff $\frac{6}{5}$, welcher über die quarta Modi sehr gewöhnlich ist, nehmen: denn, ob gleich die 5 im Griff $\frac{6}{5}$ auch gerne vorherlieget, welches hier im Griff zu *c* nicht geschehen, so darf ich ja nur zu *c* den Haupt-Accord verändern, und nach der Terzie $\bar{g}$ das $\bar{h}$ nachschlagen, so bekomme ich die 5 zu *c* im Alt als vorherliegend, (siehe den andern Theil, pag. 165. 166.) ohne eine übele Fortschreitung zu machen, welches aber geschähe, wenn ich statt *c* zum ersten $\bar{a}$ gleich *d* mit der 4 setzen wolte: denn wenn ich alsdenn den Haupt-Accord zu *e* wolte so verwechseln, daß die Quinte oben käme, um die 4 zu *d* zu präpariren, so machte ich eben dadurch offenbare Quin-

Quinten. Man setze also nur unter dem ersten $\bar{a}$, *c*, so wäre der erste Satz fertig. Nun beziffere man seinen Baß, nach Cap. I. II. III. welches leicht seyn wird. Die Sexte des Tones hat, wie aus vorigen bekannt, bald einen Sexten-Griff, bald einen reinen Accord; letzterer will sich hier am besten schicken.

§. 5. Nun folget der andere Satz unsers Liedes. Wir machen erstlich die Cadence zurecht. Die letzte Note dieses Satzes heißt $\bar{a}$. Daß nun dieser Satz ordentlicher Weise nicht in *a moll* ausweichet, siehet man an der fünften Note, welche *g* heisset; das ist ein Zeichen, daß *g dur* bleibet; es ist hier also keine förmliche Cadence zu machen, da der Baß eine Quarte steiget, oder eine Quinte fällt, sondern es ist hier nur ein Einschnitt, da der Satz im *g dur* überall bleibet, und zuletzt in der Quinte schliesset; siehe Cap. VI. §. 16. woselbst *N.* 6. bis 11. unsere letzten drey Noten auch befindlich sind. Es muß hier also zu $\bar{a}$ im Baß *d* stehen, als die Quinte zu *g*. Weiter haben wir noch nichts nöthig hin zu setzen, weil hier keine förmliche Cadence ist; genug, daß ich weiß, daß der Satz nicht in *a moll* schliessen soll. Wenn *g dur* (und alle Dur-Töne) in quintam Modi weichet, wie hier im dritten Satz geschicht, so weichet es nicht leicht in secundam Modi, (hier in *a moll*,) wie Cap. IV. §. 19. von der Ausweichung und hin und wieder ist gezeiget worden. Nun wollen wir sehen, was dann die erste Note $\bar{\bar{d}}$ vor eine Baß-Note haben kan. Unsere Tabelle zeiget *d*, *fis*, *g* und *h*. (denn *f* und *b* gilt in *g dur* nicht, und mit *gis* wollen wir uns auch nicht bemengen, weil wir den Satz nicht in *a moll* führen wollen.) Hier könte man nun erst die Frage aufwerfen: Ob man bey Anfang eines neuen Lieder-Satzes auch auf den Schluß oder auf die Schluß-Note des vorigen Satzes reflectiren müsse, oder nicht? Hierauf dienet zur Antwort: Ja, wenn die letzte Note eines Satzes einen reinen Accord, mit der Octave oben, gehabt hat, und die Anfangs-Note des folgenden Satzes sich geändert hat, so nimmt man nicht leicht zur Anfangs-Note des folgenden Satzes wieder diesen Haupt-Accord mit der Octave oben; als wenn hier z. E. der erste Satz in $\bar{g}$ geschlossen, wo ich einen reinen Accord mit der Octave oben gemacht, der andere Satz fängt sich nun in $\bar{\bar{d}}$ an; wenn ich nun hier im Baß auch *d* nehmen wolte, so käme die Octave wieder oben, das wolte ich nun eben nicht rathen; man kan es ja leicht besser haben; doch entschuldiget die Pause und das Interludium vieles. (davon hernach.)

Wie der Baß zum andern Satz zu machen.

In wie weit die letzte Note eines Satzes mit der ersten Note des folgenden Satzes in Verbindung stehet.

nach.) Sonsten kan man das Ende und den Anfang eines Satzes wol keine Fortscheitung nennen, weil der Zusammenhang wegfällt. Genug hievon. Was soll nun $\bar{d}$ vor eine Baß-Note haben? Ueberhaupt wollen wir suchen die Octave zu vermeiden, deswegen soll der Baß nun kein *d* haben, ob es gleich kein Fehler wäre, der nicht zu entschuldigen stünde, und wol eine gute Fortschreitung statt hätte; genug, wir wollen ohne Noth keine Octave nehmen. Will sich *fis* denn wol schicken? Ja, warum nicht? es könte wol angehen; allein weil das Semitonium unterwärts, als unser *fis*, gerne ins *g* fällt, welches hier aber nicht angehen kan, weil im Discant erst $\bar{\bar{c}}$ folget, wozu *g* nicht passen will, so müßte man schon das *fis* zu $\bar{\bar{c}}$ noch stehen lassen, und 5 dazu nehmen, das wäre wieder gut; oder man könte zu $\bar{\bar{c}}$ hernach *d* mit der kleinen Septime nehmen, aber mit den Dissonanzen geben wir uns noch nicht ab; oder man könte zu *c* im Baß *a* nehmen mit einem Sexten-Griff, wozu die Quarte kommen könte: das wäre denn eben so gut als wenn *fis* stehen bliebe, und nur eine Verwechselung des Sext-Quinten-Griffes zu *fis* wäre. Ja, da eine Sexten-Folge erlaubt ist, so könte man zu $\bar{c}$, $\bar{\bar{e}}$ mit der Sexte nehmen. Wenn ein Anfänger sich aber viel mit Sexten- und Terzien-Folgen abgeben wolte, so könte er sonderlich bey gradatim gehenden Noten gar bald mit seinem Basse fertig werden; dieser ganze Satz könte alsdenn folgende Baß-Noten haben: *fis* | *e d c H* | *A G d* | das brauchte wenig Nachdenkens, es wäre auch nicht platterdings zu verwerfen, wenn der Baß so stünde; allein besser ists, wenn ein Anfänger motum contrarium gebrauchen lernet. Wir wollen also *fis* diesesmal nicht zu $\bar{d}$ nehmen. Nun folget in der Tabelle *g*. Das wird nun erlaubt seyn? Ja, wir wollen es einmal in der grossen Octave nehmen, da denn die linke Hand der rechten Hand fast immer motu contrario entgegen käme, wenn die Fortsetzungen diese wären *G* | *A H d e* | *fis g d* | welches ein guter Baß ist. Nehmen wir aber *g* in der ungestrichenen Octave, als welche Fortschreitungen wir diesesmal erwählen, und derowegen unter $\bar{d}$ ungestrichen *g* hinschreiben wollen, so wird hiedurch nicht verworfen, wenn jemand mit *H* im Baß anfangen, und seine Fortschreitungen darnach einrichten wolte: denn wir wollen hier nur einen Baß unterlegen, ob gleich derselbe mancherley seyn kan. Wenn wir nun zu $\bar{d}$ das

das *g* gesetzet haben, was soll nun unsere andere Note $\bar{\bar{e}}$ vor eine Baß-Note haben? Die Tabelle giebet uns die Wahl unter folgenden Tönen: nemlich *c*, *e*, *fis*, *a*, (denn mit *es*, *f* und *as* hat *g dur* nichts zu schaffen,) wollen wir zu $\bar{\bar{c}}$ die Octave *c* nicht nehmen, so bleiben uns nur drey Töne, nemlich *e*, *fis* und *a* übrig. Sie schicken sich alle drey fast gleich gut; doch wenn wir auf das folgende $\bar{h}$ im Discant sehen, so will *a* sich am wenigsten schicken: denn, hätte ich zu $\bar{\bar{c}}$, *a* genommen, so müßte ich zu dem $\bar{h}$ im Discant entweder wieder *h* oder *g* nehmen; wolte ich *h* nehmen, so zwinge mich dieses *h* wieder zum $\bar{a}$ im Discant $\bar{d}$ zu nehmen, dadurch geriethen denn beyde Hände zu nahe an einander; nähme ich aber *g*, so müßte die Octave zum Sexten-Griff wegbleiben, und ich könte keine drey Stimmen in der rechten Hand bekommen. Wir lassen deswegen *a* zu $\bar{\bar{c}}$ fahren, und wollen einmal sehen, ob *e* oder *fis* am besten ist. Sie sind beyde recht gut, selbst in zweystimmigen Spielen; allein beym Sexten-Griff zu *e* erlaubte motus rectus doch die Octave nicht, müßte ich derowegen entweder die 6 verdoppeln, oder den Vnisonum gebrauchen; verdoppelte ich aber die 6, so bekäme der Tenor einen Sprung von $\bar{g}$ nach $\bar{\bar{c}}$; brauchte ich den Vnisonum, so bekäme die rechte Hand wieder nur zwey Töne; wenn ich aber zu $\bar{\bar{c}}$, *fis* nehme, so ist mein $\bar{\bar{c}}$ zu *fis* eine falsche Quinte, dazu die 6 gehöret? Es ist bekannt, daß ich von einer vollkommenen Quinte wol zur kleinen Quinte motu recto gehen darf, darum wollen wir unter $\bar{\bar{c}}$ nur *fis* schreiben. Die dritte Note unsers Satzes ist $\bar{h}$. Nach *fis* folget gerne *g*, wie wir eben gehöret haben, darum sind wir verbunden zu $\bar{h}$ im Baß *g* zu nehmen, so ist die Resolution der kleinen Quinte richtig. Wir gehen weiter zur vierten Note unsers Satzes, welche $\bar{a}$ heisset; wenn wir die Octave weglassen, so finden wir in unserer Tabelle zu $\bar{a}$, *c*, *d* und *fis*. Man wird leicht einsehen, daß *d* hier am geschicktesten ist. Die Quinte des Tones wird dominans, der herrschende Klang genennet, der sich also in *g dur* gerne mehr hören lässet als die Quarte des Tones. Weil wir nun *fis* eben gehöret haben, so wollen wir unter $\bar{a}$ das *d* schreiben. Hierauf kömmt die fünfte Discant-Note, nemlich $\bar{g}$. Die

Tabelle zeiget uns die Töne *g*, *h*, *c* und *e* an; ob wir zu $\bar{g}$, *c* nehmen dürfen oder nicht, ist leicht zu erfahren. Zu $\bar{a}$ hatten wir *d*. Wenn wir nun unter $\bar{g}$, *c* setzen wolten, so hätten wir offenbare Quinten, darum ist *c* hier unbrauchbar. Nun haben wir *g*, *h* und *e* noch; weil wir nun die Octave zu $\bar{g}$ nicht gerne nehmen wollen, so fällt *g* auch weg, da uns denn nun die Wahl unter *H* und *e* gegeben wird. Sie sind beyde gut und erlaubt; allein wer *H* nimmt, der darf im Sexten-Griff zu *H* die Octave nicht mitnehmen; die Verdoppelung schicket sich auch nicht gut; wenn wir also zu $\bar{g}$, *H* setzten, so hätte die rechte Hand nur zwey Stimmen; nehme ich aber endlich zu $\bar{g}$, *e*, so habe ich einen reinen Accord; darum wollen wir unter $\bar{g}$, *e* setzen. Es ist zwar nicht nöthig, daß die rechte Hand immer drey Stimmen habe; allein ein Anfänger kan eher in seiner Wahl fertig werden, wenn er annimmt, in der rechten Hand müßten immer drey Stimmen seyn, doch ohne Quinten und Octaven zu machen. Nun folget die sechste Note unsers Satzes, $\bar{\bar{c}}$. Nehmen wir die Tabelle zur Hand, so finden wir *c*, *e*, *fis* und *a* dazu; *c* und *a* verwerfen wir: *c*, weil es die Octave ist, und *a*, weil es uns zu einem Quinten- oder Quarten-Sprung verführen kan. Unter *e* und *fis* ist die Wahl leicht zu treffen: denn weil wir *e* eben zu $\bar{g}$ gehabt haben, so wollen wir uns verändern, und nehmen derohalben zu $\bar{\bar{c}}$, *fis* mit ♯. Dieses *fis* zeiget uns nun gleichsam mit Fingern, wie zum folgenden $\bar{h}$ nichts besser als *g* passet; die Resolution der kleinen Quinte (siehe den andern Theil, pag. 140. §. 3.) erfodert dieses. Nun wäre der Satz fertig.

Wie der Baß zum dritten Satz zu machen.

§. 6. Wir gehen zum dritten Satz. In der ganzen Melodie ist gar kein fremd ♯ zu sehen; es zwinget also die Melodie eigentlich nicht zur Ausweichung. Indessen muß doch dieser Satz ins *d dur* geführet werden. Wir machen also wieder erst die Cadence fertig; da denn, wie bekannt zu $\bar{e}$, *A* und zu $\bar{a}$, *D* kömmt. Nun fängt unser Satz mit $\bar{a}$ $\bar{a}$ $\bar{a}$ an; hier kan man gleich Gelegenheit nehmen in *d dur* auszuweichen, oder man könte auch erst bey der sechsten Note ins *d dur* weichen: weil aber *g dur* schon lange gehöret worden, so wollen wir gleich in *d dur* gehen: welches geschicht, wenn wir gelegentlich *cis*, das Semitonium unterwärts von *d dur*, einführen und nehmen. Was soll nun

nun zu diesem dreymal widerholten $\bar{a}$ wol vor ein Baß stehen? Unsere Tabelle zeiget uns die Töne *a*, *cis*, *d* und *fis*. (denn mit *c*, *dis* und *f* hat *d dur* nichts zu thun.) Wenn ein Ton zwey- bis dreymal wiederholet wird, so hat man vornemlich auf die letzte Note, darauf die Fortschreitung folget, zu sehen, nemlich: daß ich hier dem dritten $\bar{a}$ eine Baß-Note gebe, woraus ich eine gute Fortschreitung zum folgenden $\bar{h}$ verrichten kan; deswegen wollen wir erst die Note bestimmen, die sich zum dritten $\bar{a}$ im Baß am bequemsten schicket; und da ist denn *d* wol am besten: denn von da aus darf ich zu $\bar{h}$ im Baß *g* nehmen; *a* könte auch wol angehen, dann hätte ich aber die Octave oben; *cis* machte einen unförmlichen Sprung ins *g*; *fis* wäre wieder gut, wenn motus rectus uns nicht verhinderte drey Stimmen in der rechten Hand zu nehmen; der Griff zu *d* macht zwar, wenn wir zu $\bar{h}$, *g* nehmen, im Alt verdeckte Octaven, die aber von keiner Erheblichkeit sind; (siehe Cap. VII. §. 19. N. 4.) deswegen wollen wir unter das dritte $\bar{a}$ nur getrost *d* hinsetzen. Was soll nun das erste $\bar{a}$ vor eine Baß-Note haben? Wir thun am besten, daß wir *d* dazu setzen, und denn zum andern $\bar{a}$, *cis* oder *fis*, denn wäre die Fortschreitung am ordentlichsten. Wolten wir zum ersten $\bar{a}$, *A* setzen, so hätten wir die Octave; wolten wir aber *cis* darzu setzen, so müßte das andere $\bar{a}$, *d* haben, dann käme zum zweyten und dritten $\bar{a}$, *d*; wolten wir endlich zum ersten $\bar{a}$, *fis*, und zum andern $\bar{a}$, *cis* setzen, so wäre dieses auch recht schön, und eine gute Variation; ein Anfänger aber bleibet erst lieber bey dem gewöhnlichen, das andere kan hernach schon kommen; wir wollen derohalben zum ersten $\bar{a}$, *d* setzen, und zum andern *fis*. Wenn wir zum andern $\bar{a}$, *cis* setzten, so bekäme die rechte Hand wieder nur zwey Stimmen. Nachdem nun das dreymalige $\bar{a}$ seinen Baß hat, so folget die vierte Note unsers Satzes, nemlich $\bar{h}$. Hier ist nun *g*, wie wir schon angezeiget haben, am besten. Man besehe die Tabelle, und untersuche einmal, ob sich *h*, *d* oder *e* so gut schicken will, so wird man bald sehen, daß *g* oder *G* am allerbesten passet; wir setzen ungestrichen *g* hin. Die fünfte Note heißt wieder $\bar{a}$, dazu müssen wir nur wieder *d* nehmen; *cis* giebt einen unge-

ungeschickten Sprung von *g* nach *cis*, der ohne Noth nicht zu wagen ist; hier passet er wenigstens nicht, weil wir dieses *cis* dem $\bar{g}$ schon zugedacht haben, (NB. man hat sich schon zum voraus zu merken, wo man das Semitonium der neuen Ton-Art zuerst hinbringen will,) und alsdenn käme es zweymal nach einander vor; wolten wir *fis* darzu nehmen, so wäre der Griff nicht dreystimmig, und ginge der Baß alsdenn Terzienweise, und könte noch so bis zur siebenten Note im Discant fortgehen; ein Anfänger aber läßt die Terzien- und Sexten-Gänge noch stehen, wie wir eben gesagt haben. Wolte man *a* darzu nehmen, so könte es hier zwar wieder recht gut angehen, allein wir hätten die Octave oben. Darum lieber einen kleinen Sprung von *g* nach *d* gewagt; die verdeckten Quinten gelten hier nichts; und ob man hier gleich von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen motu recto gegangen, welches die dritte Haupt-Regel verbietet, so ist diese Fortschreitung doch gut; siehe Cap. VII. §. 47. *N.* 13. Wir wollen derohalben unter $\bar{a}$, *d* schreiben. Nun folget $\bar{g}$, dem wir das *cis* zugedacht, welches § über sich hat; wir wollen es hinschreiben. Man sehe die Tabelle, was sie vor Töne zu $\bar{g}$ angiebt, so wird *cis*, nach den Grenzen, die ein Anfänger sich gesetzet hat, da er nemlich die Octave vermeidet, und Terzien- und Sexten-Gänge noch nicht admittiret, am besten seyn. Was nun das folgende *fis* vor eine Baß-Note haben soll, darnach dürfen wir nicht lange fragen, es muß *d* seyn, damit die Resolutio des Sext-Quinten-Griffes ihr Recht bekomme.

Dieses wäre nun der erste Theil unserer Melodie. Wer nun Lust hätte, bey der Repetition dieses ersten Theils seinen Baß zu ändern, der würde damit leicht fertig werden können. Nachdem wir so weitläuftig über jede Note raisoniret haben, so denke, man wird dieses leicht bewerkstelligen können, sonderlich wenn wir die Octave zuweilen oben nehmen, und uns nicht an ein vierstimmig Spielen binden wollen. Sonsten bitte dieses für keine Noten-Klauberey zu achten, oder, daß ich den angegebenen Baß für den besten halten solte; nein, motus rectus giebt oft eine bessere Melodie als motus contrarius. Was ich gethan habe, ist bloß geschehen, einen Anfänger gleichsam bey der Hand zu fassen, und zu zeigen, wie er meine Tabelle gebrauchen kan, und wie er einen Baß soll setzen lernen,

lernen, dabey man nicht leicht in den Griffen der rechten Hand fehlen kan.

§. 7. Nun folget der vierte Satz unserer Melodie. Daß in diesem Satz *d dur* gleich wieder verlassen worden, siehet man an der andern Note $\bar{\bar{c}}$, welche sonst *cis* seyn müßte, ist also die Melodie wieder in *g dur*. Was dem Schluß dieses Satzes betrifft, so siehe hievon Cap. VI. §. 13. *N.* 5. wo der Baß aber so stehet, daß die 7 dabey angebracht worden; wir geben uns aber mit der 7 noch nicht ab, deswegen hat nun hier eine förmliche Baß-Cadence keine statt. Indessen wollen wir unter $\bar{h}$ der Schluß-Note des Satzes *g* setzen, und den Satz ohne Künsteleyen in *g dur* lassen. Wie der Baß zum vierten Satz zu machen.

Was soll nun die erste Note $\bar{h}$ für eine Baß-Note haben? Unsere Tabelle zeiget *h*, *d*, *e* und *g*. (*dis* und *gis* gehet uns nichts an.) Daß *h* und *d* nicht schicklich sind, wird man schon haben einsehen lernen, bleibt uns nun *e* und *g* übrig; *e* will hier nicht gut thun: denn ich komme eben aus *d dur*; wolte ich hier nun zu $\bar{h}$, *e* mit einem reinen Accord nehmen, so würde es das Ansehen gewinnen, als wolte ich in *e moll* gehen, zu geschweigen, daß ich im vorigen Satz eine vollkommene Consonanz, nemlich die Octave, oben gehabt, und nun wieder in gerader Bewegung eine andere vollkommene, nemlich die Quinte, oben nehmen wolte; *g* ist also zu $\bar{h}$ wol am sichersten, deswegen wollen wir *g* unter $\bar{h}$ setzen. Die andere Note heißt $\bar{\bar{c}}$; weil nun der ganze Satz gradatim herauf- und heruntergehet, so müssen wir motum contrarium beobachten, welches hier auch gut angehen kan. Unsere Tabelle giebt uns zu $\bar{\bar{c}}$ folgende Töne: *c*, *e*, *fis*, *a*; unter diesen vieren ist *e* vor den andern zu wählen: denn *c* springet eine Quinte herunter; (dergleichen Sprünge sind nun wol erlaubt, wir enthalten uns aber derselben vorerst, so viel wir können;) *a* ginge gradatim motu recto, und erlaubte keinen dreystimmigen Griff; *fis* kan auch nicht angehen, die falsche Quinte resolvirte alsdenn nicht unter sich; *e* ist also am besten.

Die dritte Note unsers Satzes heißt $\bar{\bar{d}}$. Unsere Tabelle erlaubt uns zu $\bar{\bar{d}}$, *d*, *fis*, *g*, *h*. (*f*, *gis* und *b* gilt hier nicht.) Wenn wir motum contrarium genau beobachten wolten, so schickte sich die Octave *d* am besten zu $\bar{\bar{d}}$; die Octave mag dismal oben seyn:

denn wenn ich *fis* nehmen wolte, so hätte ich keinen dreystimmigen Griff, weil hier die 6 nicht verdoppelt werden kan; wolte ich *g* darzu nehmen, so hätte ich im Sexten-Griff zu *e* die Octave weglassen müssen; *H* möchte vielleicht gut seyn? ja wol, es ist ganz gut, und könte hier statt *g*, ungeachtet des kleinen Quarten-Sprunges, gar wol stehen; allein, weil ich zur folgenden Discant-Note $\bar{\bar{e}}$ alsdenn nothwendig *c* nehmen müßte, so könte ich im Sexten-Griff zu *H* die Octave nicht mitnehmen; die rechte Hand bekäme aber alsdenn wieder nur zwey Töne, der wir hier gerne deren drey gönnen; wolte man nach *H*, zu $\bar{\bar{e}}$, *A* nehmen, so würden schlechte Folgen oder Fortschreitungen daraus erwachsen, und *A* als die Secunde des Tones bekäme auch keine Sexte. Man versuche es, so wird man sehen, daß uns hier gleichsam die Noth treibet, die Octave zu $\bar{\bar{a}}$ zu nehmen; wir wollen also *d* unter $\bar{\bar{a}}$ hinschreiben. Jetzt folget die vierte Discant-Note, $\bar{\bar{e}}$. Unsere Tabelle zeiget *e*, *g*, *a*, *c*; (den *gis* und *cis* bleibet hier weg,) *e* und *g* können wir gleich verwerfen: denn *e* wäre wieder die Octave, wodurch ein offenbares Octaven-Vitium entstünde, weil wir im vorigen Griff die Octave schon oben gehabt haben; *g* kan zu $\bar{\bar{e}}$ hier nicht passen, es bekäme sonst der Ton unserer Ton-Art einen Sexten-Griff, der aber einen reinen Accord erfodert. Nun ist uns noch *A* und *c* übrig, unter diesen beyden ist die Wahl leicht zu treffen; *c* ist dem *A* um verschiedener Ursachen willen vorzuziehen, man hat es in der Nähe, es ist motus contrarius, es fällt ein reiner Accord darauf, den die quarta Modi gerne hat. Stünde der Satz in *d dur*, so wäre *A* gut, hier aber, in *g dur*, wird es nicht leicht jemand zu $\bar{\bar{e}}$ finden.

Die fünfte Note unsers Satzes heisset $\bar{\bar{d}}$. Hierzu können nun folgende Töne im Baß gesetzet werden: *d*, *fis*, *g*, *h*; (*gis*, *f*, und *b*, gehören eigentlich nicht in *g dur*;) alle diese vier Töne liessen sich gut zu $\bar{\bar{d}}$ setzen und veranlasseten, auch eine ordentliche Folge oder Fortschreitung, ja so gar *gis* kan hier statt finden. Wir wollen die verschiedene Fortschreitungen hersetzen. Nehme ich zu $\bar{\bar{d}}$, *d*, so folget *a fis* | *g*; nehme ich zu $\bar{\bar{d}}$, *fis*, so folget *e fis* | *g* wiederum; nehme ich zu $\bar{\bar{d}}$, *G*, so folget *A Fis* | *G*; nehme ich zu $\bar{\bar{d}}$, *H*, so folget wieder *A Fis*; nehme ich zu $\bar{\bar{d}}$ statt *G*, *Gis*, (da

(da es denn das Ansehen gewinnet, als wenn *G dur* in *A moll* ausweiche, es wäre aber doch nur eine kleine zierliche Neben-Ausweichung von kurzer Dauer, die beliebt ist,) so folget wieder *A*, *Fis*, *G*. Alle diese Fortschreitungen sind gut; wer aber motum contrarium beobachten will, der wählet zu $\bar{\bar{a}}$ wieder *d* mit der Octave oben; ungeachtet wir eben zu $\bar{\bar{a}}$ die Octave oben gehabt haben, so wollen wir sie diesesmal doch wieder nehmen, um des motus contrarii willen; bey vierstimmigen Spielen ist es erlaubt; bey zweystimmigen Spielen ist das gradatim Gehen beyder Hände, wenn es auch motu contrario geschicht, in einer so langen und langsamen Folge, wie hier, nicht sonderlich, es mischet sich die Octave zu oft mit unter; besser würde der Baß zu diesem Satze alsdenn folgendergestalt klingen: *g e H* | *c G A Fis* | *G*. Da wechselt motus contrarius und rectus fein ab. Nachdem wir nun zu $\bar{\bar{a}}$ im Baß *d* gesetzet haben, so haben wir oben schon angezeiget, daß zu dem ersten $\bar{\bar{c}}$, *e*, und zum letzten $\bar{\bar{c}}$, *fis* gehöret. Und damit wäre dieser Satz auch fertig.

§. 8. Nun folget der letzte Satz. Hier ist nun eine ordentliche Baß-Cadence in *G dur* zu machen. Aus Cap. VI. §. 6. ist schon deutlich zu sehen, welche Baß-Noten die vier letzten Noten dieses Satzes haben können; wir wollen aber hier eine Cadence mit $\frac{4}{3}$ zu *d* machen; derohalben setzen wir unter $\bar{h}$, *d*, (mit $\frac{6}{4}$ drüber,) und unter $\bar{a}$, *D*, (mit $\frac{5}{3}$ drüber,) und zu $\bar{g}$ kömmt denn *G*. Nun wird es keine grosse Kunst seyn, zu den fünf erstern Noten unsers Satzes einen Baß zu setzen. Die erste Note $\bar{\bar{d}}$ kan nun nach unserer Tabelle *d fis g h* haben. Wer hier den Baß gradatim motu contrario setzen wolte, welches auch recht gut wäre, der setzte zu diesen fünf Noten den Baß also: *G* | *A H d c* |. Wer mit *d* anfinge, der könte es unter andern Fortschreitungen also thun: *d* | *fis g d c* |; wäre der Anfang *fis* zu $\bar{\bar{d}}$, so käme der Baß etwa so: *fis* | *e g d c* |. Wir wollen vor diesesmal zu $\bar{\bar{d}}$ im Baß *H* setzen, da denn die Fortschreitung diese ist: *H* | *c G d c* |. Diese fünf Baß-Noten wollen wir unterlegen, so ist das Lied fertig, und der Baß darzu gesetzet. Damit wir nun sehen, wie unser Baß aussiehet, so wollen wir ihn hier aussetzen, mit der Discant-Stimme und mit den Ziffern. Unten wollen wir den Hphum des vorigen Capitels anzeigen, worin von einer jeden Fortschreitung mehr zu finden; es dienet zum Beweis der Richtigkeit derselben.

Wie der Baß zum fünften Satz zu machen.

§. 9.

§. 9. Ich bin ja HErr, in deiner Macht ꝛc.

Das ganze Lied, mit dem Baß, der in vorigen §his dazu erwählet worden.



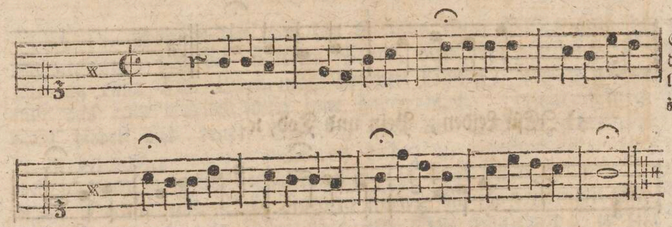
Wer das Wernigeroder Choral-Buch besitzet, der wird einen ganz andern Baß darzu finden; den ersten Satz ausgenommen, darin nur

nur eine Note anders ist; sonsten ist daselbst motus rectus Terzienweise, oder in einer Terzien-Fortschreitung, oft beliebet worden. Von der vollkommenen Quinte zur unvollkommenen motu recto zu schreiten, finden wir im vorigen Capitel keine Sätze, daher denn im zweyten und dritten Satz unsers Liedes, wo dergleichen Fortschreitung geschehen, kein §hus des vorigen Capitels hat angezeiget werden können; bey uns aber ist dieser Fall in die unvollkommene Quinte üblich.

§. 10. Zu seiner Uebung setze ein Liebhaber zu folgenden Melodien, welche ich zu diesem Zweck ausgesuchet habe, nun einmal einen Baß nach Anleitung der Tabelle; er raisonnire und denke dabey, so wie ihm die Anleitung dazu bey vorigem Liede gegeben worden. Er setze keine Note, oder nehme keine Fortschreitung vor, wobey er sich nicht erst der vier Haupt-Regeln erinnere; er meide die Octave oben, die Terzien- und Serten-Gänge; er setze den Baß so, daß die rechte Hand dreystimmig gehen kan; mit dem motu obliquo und recto gebe er sich noch nicht viel ab, sondern suche motum contrarium recht zu üben; motus obliquus kan nicht vermieden werden, wenn die Melodie eine Note mehr als einmal repetiret; motus rectus, wenn die eine Stimme gradatim und die andere Sprungweise gehet, bleibt ihm auch erlaubt. Ein Anfänger muß sich erst ein wenig binden, hernach kan er sich weiter ausbreiten, und mehrere erlaubte Freyheiten nehmen. Nur frisch daran, das Ding ist leicht.

1) HErr GOtt dich loben alle wir, ꝛc.

Sechs Melodien, wozu leicht ein Baß zu setzen.



2) Nun danket all und bringet Ehr, ꝛc.



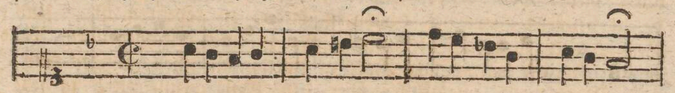
3) Seelen-Weide, meine Freude, ꝛc.



4) O! wie sucht der Geist der Welt, ꝛc.



5) JEsu Leiden, Pein und Tod, ꝛc.



6) Preis,



6) Preis, Lob, Ehr, Ruhm, Dank, Kraft und Macht ꝛc.



§. 11. Sonsten hat man bey Setzung eines Basses auch dahin zu sehen, daß die im ersten Capitel befindliche natürliche Bezifferung einer Ton-Leiter möge bestehen können; deswegen man nun das erste Capitel fertig inne haben muß. Insonderheit gehöret hieher das dritte Capitel, wie ein Baß zu einem Liede zu beziffern, welches deswegen hiebey zu repetiren ist. Und weil ich eben so wenig verbunden bin, zu einer durchgehenden Note im Discant eine Baß-Note zu setzen, als ich verbunden war, diese Note durch eine Ziffer über den Baß anzuzeigen, so sehe man

Worauf einer noch zu sehen hat, bey Setzung eines Basses.

Ob zu den durchgehenden Noten des Discants auch ein Baß zu setzen.

man deswegen bemeldtes Capitel von §. 23. bis 29. mit allem Fleisse nach, so wird man daraus schon sehen, wie man sich bey Setzung eines Basses, wenn im Discant zwey Achtel stehen, zu verhalten. Ein wenig Betrachten, Untersuchen und Nachdenken wird hiebey erfodert. Ueberhaupt muß einer anjetzo keinen Baß zu einer Melodie sehen, oder er muß eine kleine Untersuchung dabey anstellen. Er fängt an einen Baß zu beurtheilen, und nach der Ursache zu fragen, warum der Baß so oder so gesetzet worden: denn daraus kan ein Anfänger vieles lernen; er nehme das Hallische Gesang-Buch in groß 8v.*), oder das neu edirte Hallische Choral-Buch, oder das Wernigeroder Choral-Buch, und untersuche und betrachte die Bässe mit Ernst nach den vier Haupt-Regeln, ja, er sehe seine leichte Hand-Sachen, als Arien, Oden oder Menuetten, nach, und betrachte die Fortschreitungen: denn soll der Baß zu solchen kleinen Stücken recht heissen, so muß er eben sowol nach den vier Haupt-Regeln gesetzet seyn, als der Baß zu einer Lieder-Melodie. Nur ist den Lieder-Bässen eigen, daß sie keine Pausen haben, dergleichen man sonsten in kleinen Arien ꝛc. manchmal findet; bey Liedern hat eine jede Discant-Note (es müßte denn ein durchgehendes Achtel seyn,) gemeiniglich ihre Baß-Note; stehende Baß-Noten von langer Dauer, oder drey- bis viermal repetirte Noten, sind hier auch nicht viel üblich; indessen zur Veränderung unverboten.

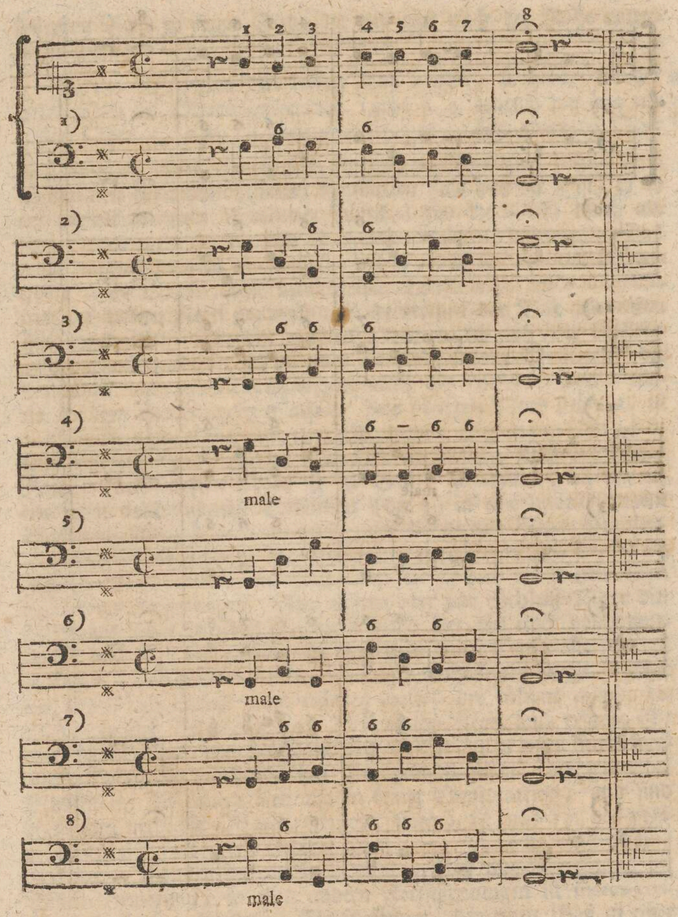
Von der Untersuchung anderer Bässe.

Pausen sind selten in Lieder-Bässen.

Ein-Lieder-Satz mit sechzehn Bässen.

§. 12. Wir wollen nun einmal einen Satz aus dem bekannten Liede: Aus tiefer Noth ruf ich zu dir, ꝛc. hersetzen, allerley Bässe dazu machen, und solche nachhero untersuchen, da wir denn Gelegenheit haben werden, die vier Haupt-Regeln immer deutlicher und fester einzuprägen, als woran uns alles muß gelegen seyn; wir wollen uns jetzo die Freyheit nehmen, auch Terzien- und Sexten-Gänge anzubringen, und uns auch nicht mehr fürchten die Octaven zuweilen oben zu nehmen, alles, um einen Liebhaber die Sache desto leichter zu machen.

*) Sonderlich die neue Edition von 1772.





Die Zahlen über die Discant-Noten zählen nur die Noten, um sie hernach desto bequemer anführen zu können. Sonsten sehen wir hier sechze-

sechzehen Bässe zu einem Satz, die wir nun nach der Reihe examiniren wollen.

§. 13. Was nun **den ersten Baß** betrifft, so haben wir zur ersten Note die Octave genommen. (siehe §. 4. warum wir da, **zur ersten Note** *g*, auch die Octave genommen.) **Zur zweyten Note** *fis*, stehet *a*, dieses ist nun nach der zweyten Regel ganz recht: denn ich kan von einer vollkommenen Consonanz (als hier die 8 ist) zu einer unvollkommenen Consonanz (welches hier die 6 ist) durch alle drey Bewegungen gehen; hier ist es motu contrario geschehen. Von dieser unvollkommenen Consonanz, der 6, bin ich bey **der dritten Note** in die Octave, eine vollkommene Consonanz, motu contrario nach der dritten Regel gegangen; ist derowegen der Baß zum ersten Tact regelmäßig. Bey **der vierten Note** bin ich aus einer vollkommenen Consonanz (der 8) zu einer unvollkommenen Consonanz (der kleinen 3) motu contrario gegangen, nach der zweyten Regel, welche alle drey Bewegungen erlaubet. **Zur fünften Note** stehet *d*, ist eine Fortschreitung aus einer unvollkommenen Consonanz (der 3) in eine vollkommene Consonanz (die 5) motu obliquo nach der dritten Regel. **Zur sechsten Note** ist im Baß *e* genommen, da bin ich aus einer vollkommenen Consonanz (der 5) in eine unvollkommene Consonanz (die 3) motu contrario nach der dritten Regel gegangen. Bey **der siebenten Note** bin ich aus einer unvollkommenen Consonanz (der 3) in eine vollkommene Consonanz (die 5) nach der dritten Regel motu contrario gegangen. **Zur achten oder zur Schluß-Note** dieses Satzes stehet im Baß *G*, bin ich also hier aus einer vollkommenen Consonanz (der 5) zu einer unvollkommenen Consonanz (der 3) gegangen, und zwar motu contrario nach der zweyten Regel. Wer hier das *G* eine Octave höher nehmen wolte, der bekäme motum rectum, welche Bewegung nach der zweyten Regel auch erlaubt ist: denn ich darf aus einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen Consonanz durch alle drey Bewegungen gehen; die verdeckten Octaven im Alt kämen hier also in keiner Consideration, und sind dergleichen verdeckte Octaven erlaubt; siehe §. 18. und 19. des vorigen Capitels, item den andern Theil, pag. 291. Exempel 9. und pag. 292. Sonsten finden wir in unserm Baß hier nur einmal die Seiten-Bewegung, in allen andern Fortschreitungen ist motus contrarius beobachtet worden. Ein Anfänger, der einen Baß zu einer Melodie setzen will, brauche, so viel es sich will thun lassen, den motum contrarium, doch hüte er sich auch dabey für ungeschickte Gänge

Untersuchung des ersten Basses.

ge und Sprünge, davon er im vorigen Capitel Beyspiele genug findet. Wir haben unter unsern sechzehn Bässen auch mit Fleiß etliche schlechte und ungeschickte Bässe hergesetzet, als N. 4. 6. 8. und 12. denn es ist sehr gut, wenn man sowol Exempel von vitiösen als von guten Gängen hat; man siehet alsdenn klar, was man zu vermeiden hat. Untersuchen wir nun ferner unsern Baß auch nach seinen Ziffern, die er über sich hat, so finden wir, daß auch in diesem Stücke alles seine Richtigkeit hat: denn der Ton, als hier *g*, hat einen reinen Accord; die Secunde des Tones (*a*), wie auch das Semitonium unterwärts (*fis*) haben die 6 über sich; die Quinte des Tones (*d*) hat einen reinen Accord mit der natürlich grossen Terziel; die Sexte des Tones (*e*) hat hier einen reinen Accord; sie kan zwar auch sonsten wieder die 6 über sich haben, wie wir im ersten Capitel gesehen; aber der reine Accord fällt motu contrario auch oft drüber vor. Die Cadence, die wir hier haben, ist zwar nicht die beste, es läßt sich hier 43 über *d* nicht gut anbringen. (siehe hievon §. 4. am Ende.)

Untersuchung des andern Basses.

§. 14. Wir nehmen **den andern Baß** vor uns. **Zur ersten Note** $\bar{g}$, ist die Octave *g* wieder gesetzet, als welches am gebräuchlichsten ist, wie wir schon gehöret haben. Aus dieser vollkommenen Consonanz (der 8) sind wir bey **der zweyten Note** zu der 3 als einer unvollkommenen Consonanz motu recto gegangen, nach der zweyten Regel, die alle drey Bewegungen erlaubet. Von dieser unvollkommenen Consonanz (der 3) sind wir bey **der dritten Note** motu contrario zu einer andern unvollkommenen Consonanz (der 6) gegangen, nach der vierten Regel. Bey **der vierten Note** sind wir motu contrario aus einer unvollkommenen Consonanz (der 6) in eine vollkommene Consonanz (die 8) gegangen, nach der dritten Regel. Bey **der fünften Note** sind wir aus einer vollkommenen Consonanz (der 8) in eine andere vollkommene Consonanz (die 5) motu obliquo fortgeschritten, nach der ersten Regel. Die verdeckten Octaven im Tenor dürfen uns nicht daran hindern. Von dieser vollkommenen Consonanz (der 5) sind wir bey **der sechsten Note** motu contrario nach der ersten Regel zu einer andern vollkommenen Consonanz (der 8) gegangen. Aus dieser vollkommenen Consonanz (der 8) sind wir bey **der siebenten Note** abermal zu einer andern vollkommenen Consonanz (der 5) motu contrario nach der ersten Regel gegangen. Aus dieser vollkommenen Consonanz (der 5) sind wir bey **der achten Note** zu einer unvollkommenen Consonanz (der 3) motu recto gegangen, nach der zweyten Regel, ungeachtet der verdeckten

ten Octaven im Alt. Wer will, der mag zur sechsten Note, so wie im ersten Baß, *e* setzen, so hat er so viele vollkommene Consonanzen nicht in der obersten Stimme, wie hier im ganzen andern Tact zu finden. Wir haben es zur Veränderung gethan.

Untersuchung des dritten Basses.

§. 15. Wir schreiten zur Untersuchung **des dritten Basses.** **Die erste Note** hat im Baß *G*, ist also wieder die Octave zu $\bar{g}$; aber nach der Sprache verschiedener musicalischer Bücher (viele aber erwehnen nichts davon,) eine doppelte Octave; denn von groß *G* nach $\bar{g}$ eingestrichen, nennet man eine doppelte Octave, weil das ungestrichene *g*, welches zu groß *G* eine einfache Octave ist, noch dazwischen lieget; ist also der Raum von *G* zu $\bar{g}$ eine doppelte Octave, oder ein Raum von zwey Octaven. Nehme ich zu groß *G* nun zweygestrichen $\bar{\bar{g}}$, so nennet man das eine dreyfache Octave: denn die erste Octave ist von *G* zu *g*, die andere von *g* zu $\bar{g}$, und die dritte von $\bar{g}$ zu $\bar{\bar{g}}$, darum wird nun *G* $\bar{\bar{g}}$ eine dreyfache Octave genennet. Diese Eintheilung der Octaven hat zwar nicht viel zu bedeuten; indessen ist es doch gut, daß man weiß, was einige Schriftsteller durch diese lateinische Ausdrücke sagen wollen, als: Octava primo composita, (die einfache Octave,) Octava secundo composita, (die doppelte Octave,) Octava tertio composita, (die dreyfache Octave.) Diese Beschreibungen und Ausdrücke gelten nicht allein von der Octave, sondern gelten auch von den andern Intervallen, als da ist: Tertia primo, secundo vel tertio composita; Quinta primo, secundo et tertio composita etc. siehe **Sorgens** Vorgemach, erster Theil, Cap. XII. §. 1. Wir halten uns aber dabey nicht länger auf, sondern gehen wieder zur Untersuchung unsers Basses nach den vier Haupt-Regeln. Bey **der andern Note** sind wir aus der Octave zur grossen Sexte motu contrario nach der zweyten Regel gegangen. **Die dritte Note** giebt zum Baß wieder eine unvollkommene Consonanz, nemlich eine 6 ab; wir sind hier also von einer unvollkommenen Consonanz der grossen Sexte, zu einer andern unvollkommenen Consonanz der kleinen Sexte, nach der vierten Regel, durch die gerade Bewegung gegangen. Bey **der vierten Note** haben wir den Baß wieder so gesetzet, daß auf einer unvollkommenen Consonanz, der kleinen Sexte wieder eine unvollkommene Consonanz, die grosse Sexte, folget, und zwar nach der vierten Regel motu recto. Bey **der fünften Note** sind wir von einer unvollkommenen Consonanz (der 6) zu einer vollkommenen Conso-

Was Octava primo, secundo, tertio composita sey?

nanz (der 5) durch die Seiten-Bewegung nach der dritten Haupt-Regel gegangen. Von **der sechsten, siebenten und achten Note**, siehe beym ersten Baß. Hieraus erhellet nun, daß dieser Baß auch paßiren kan, weil eine Sexten-Folge erlaubt ist.

Untersuchung des vierten Basses.

§. 16. Nun folget **der vierte Baß**. Von **der ersten und andern Note**, siehe den andern Baß. Bey **der dritten Note**, als wozu im Baß *c* stehet, sind wir aus einer unvollkommenen Consonanz (der 3) zu einer vollkommenen Consonanz (der 5) nach der dritten Regel motu contrario gegangen, und doch ist dieser Gang nicht gut. (siehe von dieser Fortschreitung Cap. VII. §. 25. *N.* 7. besser wäre statt *c* das *H*, nach der vierten Regel.) Bey **der vierten Note** sind wir aus einer vollkommenen Consonanz (der 5) zu einer andern vollkommenen Consonanz (der 8) nach der ersten Regel motu contrario gegangen. Bey **der fünften Note** ist im Baß gar keine Fortschreitung geschehen, sondern wir haben die vorige Note repetiret. Was ist nun davon zu halten? Antwort: Es ist ein wenig armselig, zweymal nach einander zu einer stehenbleibenden Discant-Note auch denselben Baß wieder zu behalten, und zwar den Sexten-Griff mit der Octave oben. (welches die schlechteste Lage eines Sexten-Griffes ist.) In zweystimmigen Sachen klingt es sehr nackend, wenn ich die Octave (sonderlich bey dergleichen Vorfällen wie hier,) in der obersten Stimme oft nehme; in diesem Fall ist motus obliquus am besten, und gehöret hier recht zu Hause. Wenn in der Melodie eines Gesanges ein Ton zwey- drey- oder mehrmal wiederholet wird, so darf ich zwar meine Baß-Note auch wol wieder einmal repetiren, wie unten *N.* a) zeiget. Die Variation bey *N.* b) da die andere Baß-Note in die Octave steiget oder fällt, ist wol gut; wer siehet aber nicht, daß es besser ist, wenn man hier motum obliquum brauchet, wie *N.* c) zeiget. Indessen ist *N.* a) b) auch nicht verboten; ja in Handsachen findet man dergleichen Wiederholungen im Discant und Baß zugleich oft wol mehr als viermal hinter einander:

Wie der Baß zu setzen, wenn im Discant eine Note zwey- oder mehrmal nach einander wiederholet wird.





Diese Sätze sind aus der Melodie des Liedes: Alle Menschen müssen sterben ꝛc. Man merke sich also, daß man, wenn der Discant zwey oder mehrere Töne repetiret, alsdenn bey Setzung des Basses motum obliquum gebrauche. Wir kommen **zur sechsten Note**, da sind wir von einer vollkommenen Consonanz (der 8) zu einer unvollkommenen Consonanz (der 6) nach der zweyten Regel motu contrario gegangen. Bey **der siebenten Note** sind wir von einer unvollkommenen Consonanz (der 6) zu einer vollkommenen Consonanz (der 8) nach der dritten Regel motu contrario gegangen; da haben wir nun wieder den Sexten-Griff zu *A* mit der Octave oben, welches doch, wie wir eben gehöret, nicht zum besten ist; die Cadence fällt hier auch weg. Es ist also dieser Baß keiner von der besten Gattung, sondern vornemlich wegen des unharmonischen Querstandes zwischen *fis* und *c*, und weil die Octave zu *A* dreymal oben lieget, zu verwerfen.

Untersuchung des fünften Basses.

§. 17. **Der fünfte Baß** stehet in lauter reinen Accorden, und leicht nach den Regeln zu beurtheilen. Bey **der andern und dritten Note** sind wir im Baß motu recto von einer unvollkommenen Consonanz (der 3) zu einer vollkommenen Consonanz (der 8) gegangen; diese Bewegung ist aber in der dritten Haupt-Regel §. 5. Cap. VII. nicht erlaubet worden. Indessen ist diese Fortschreitung bey uns gebräuchlich und ausgenommen; siehe Cap. VII. §. 47. *N.* 11. Bey **der vierten Note** sind wir von der 8 zur 5 nach der ersten Regel motu contrario gegangen, und haben bey **der fünften Note** denselben Ton und Griff behalten, mit der Quinte oben, welches unverboten;

boten; (sonderlich am Schluß eines Satzes;) der Sexten-Griff mit der Octave oben, wie wir eben gesehen, ist ein anders. Das übrige dieses Basses ist wie beym ersten Baß.

Untersuchung des sechsten Basses.

§. 18. Nun kommt der sechste Baß durchzumustern. Bey **der ersten Note** ist nichts neues zu bemerken. Bey **der andern Note** sind wir nach der ersten Regel motu contrario von einer vollkommenen Consonanz (der 8) in die andere vollkommene Consonanz (der 5) gegangen, und bey **der dritten Note** sind wir motu contrario aus der 5 wieder in die 8 zurück gewichen. Dieses ist nun zwar nach den Regeln richtig, indessen ist es doch nicht gut, und klinget auch ganz ungewöhnlich; daraus wir nun mit Recht urtheilen, daß diese vier Haupt-Regeln noch nicht alles in sich fassen. Man ist hier zur Unzeit zu verschwenderisch mit den vollkommenen Consonanzen umgegangen: denn ob gleich am Anfang und Ende eines Liedes eine vollkommene Consonanz stehet, so bedienet man sich in einer Folge doch öfterer der unvollkommenen als der vollkommenen Consonanzen.

Es schicket sich also in *G dur* zu *fis* kein *H*, weil tertia Modi die Sexte und nicht die Quinte über sich hat; in *E moll* wäre es ohne Tadel, da ginge der Sexten-Griff zu *G* vorher, und *H* wäre alsdenn quinta Modi, und hätte tertiam majorem über sich. Dieses ist also der erste Fehler dieses Basses. Bey **der vierten Note** sind wir von einer vollkommenen Consonanz (der 8) zu einer unvollkommenen Consonanz (der 3) nach der dritten Regel motu recto gegangen, und doch ist es nicht recht. Dieses verursachet nun der Sprung in die grosse Septime, als von *G* nach *fis*. Ein solcher Sprung ist nun zu vermeiden. Die Quinten-Sprünge sind gemeiniglich die größten; doch ist der Sexten-Sprung auch nicht verboten, eben so wenig wie der Sprung in die kleine Septime und in die Octave; allein in die grosse Septime zu springen ist zu gefährlich, und auch unangenehm zu singen. Wenn die darauf folgende Note ins *g* in die Octave fiele, (da denn die grosse Septime als ein Vorschlag zur Octave anzusehen wäre,) so möchte es schon besser angehen; überhaupt aber verbindet einem ja die Noth nicht, einen solchen Sprung zu wagen. Die Organisten, deren Orgel kurze Octave ist, (s. den ersten Th. des Clav. Spiel. p. 18.) haben dieses zu merken, damit sie, im Fall ihr ausgesetzter Baß (da er nemlich nach der langen Octave eingerichtet ist,) das grosse *Fis*, *Gis*, *Dis* oder *Cis* verlanget, bey Zeiten eine Octave höher gehen, und nicht warten, bis solches durch einen Sprung in die grosse Septime geschehen muß. Bey **der fünften Note** sind wir aus der 3 in die 5 nach der dritten Regel motu obliquo gegangen. Bey **der sechsten Note** sind wir aus der

Wann der Sprung in die grosse Septime zu vermeiden.

der 5 zur 6 gegangen, und zwar, wie es die andere Regel motu recto erlaubt. Indessen verursachet motus rectus doch hier, daß ich im Sexten-Griff zu *H* die 8 weglassen muß, nicht allein wegen der vorhergegangenen, sondern auch wegen der nachfolgenden siebenten Note, da wir wieder motum rectum gebrauchet haben. Es ist also dieser Baß, um verschiedener Ursachen willen, verwerflich.

§. 19. Die **ersten drey Noten des siebenten Basses** sind mit dem dritten Baß einerley. Der Baß **zur vierten und fünften Note** ist nach den Regeln auch erlaubt. Ob nun gleich die Alten bey den Sprung in die grosse Sexte Schwürigkeiten machten, so ist dieser Sexten-Sprung von der secunda Modi in die grosse Septime, sonderlich wenn die Octave gleich folget, doch ganz gut. Es kan unser Satz im Discant sich bequem in zwey Theile theilen lassen, als 1) $\overline{g}\ \overline{fis}\ \overline{g}\ \overline{a}$, und 2) $\overline{a}\ \overline{g}\ \overline{a}\ \overline{h}$. Die Worte erlauben solches auch, als 1) Aus tiefer Noth 2) schrey ich zu dir, daher denn hier im Baß vermittelst des Sprunges auch zwey Theile vorhanden, 1) *G A H A*, 2) *fis g d G*. Ob hier nicht statt *fis* mit der 6, *d* mit einem reinen Accord oder Septimen-Griff hätte stehen können, ist keiner Frage werth: denn *d* wäre eben so gut gewesen.

Untersuchung des siebenten Basses.

§. 20. **Der achte Baß** ist ein Muster von ungeschickten Sprüngen, darum stehet er hier zur Warnung. Wir wollen diese Sprünge, die doch noch keine Octave überschreiten, examiniren. Nun finden wir zwar nach unsern vier Haupt-Regeln nichts unrechtes darin, und doch taugt der Baß nichts; es ist keine Melodie darin, und ist unschicklich zum Singen. Der erste Sprung ist ein Septimen-Sprung von *g* nach *A*. Im 18. §pho haben wir gesaget, daß der Sprung in die kleine Septime gut wäre, wir meynen aber dadurch einen Sprung von unten nach oben; hier aber ist ein solcher Septimen-Sprung von oben nach unten, von *g* nach *A*. Es ist dieser Sprung (ob er sich gleich zu einem Lieder-Baß nicht schicket,) zwar nicht ganz und gar fremd, sonderlich bey einer geschwinden Mensur, doch gehet alsdenn die darauf folgende Note in die Höhe, fast niemals aber wird man nach diesen Septimen-Sprung die folgende Note einen Grad heruntergehen sehen, wie hier ist. Bey **der dritten und vierten Note** kommt der Sprung einer grossen Septime, davon beym sechsten Baß ist geredet worden. Nach diesem Sprunge folgt der Sprung einer grossen Sexte, aber nicht, wie im siebenten Baß, von unten nach oben, sondern von oben nach unten; dieser Sprung ist fremde, wenigstens in Lieder-Bässen nicht viel gebräuchlich. Nun wird zwar keiner, der sich unterstehet die Feder anzusetzen; um einen Baß zu einer Melodie zu machen, so dumm seyn, seinen Baß in solchen Sprüngen zu setzen, ich habe ihn aber hergesetzet, damit man sehen könte, was ungeschickte Sprünge sind.

Untersuchung des achten Basses.

Verbotener Septimen-Fall.

Ungeschickte Sprünge.

Untersuchung des neunten Basses.

§. 21. **Der neunte Baß** ist auch nicht weit her. Man sehe nur, wie einförmig die erste Hälfte ist; da kömmt zweymal nach einander im Baß *g d* vor. Wer einen Baß setzen wolte, da alles in lauter reinen Accorden gehen solte, dem möchte es vergönnet seyn, also zu setzen; sonsten ist diese Egalität zu eckelhaft, da man es ja anders haben kan. **Der zehnte Baß** kömmt mit den andern fast in allem überein; nur zur sechsten Note stehet *H*. Im sechsten Baß stehet zu dieser Note auch *H*; hier aber fällt man von *H* ins *G*. Es ist sehr gewöhnlich, daß ein Ton, der eine 6 über sich hat, in seine Sexte nachschläget, so oft es sich nemlich gut will thun lassen: denn beym andern Baß ginge es bey *H* nicht an, es kämen sonst Octaven heraus.

Des zehnten.

Des eilften.

Der eilfte Baß hat keine Cadence; es kömmt hier zweymal zu *e* die 7 im Durchgange vor; und weil im Sexten-Griff zu *fis* die 8 auch wegbleiben muß, so kan die rechte Hand hier nicht dreystimmig verfahren. Dis siehet nun gar nicht Baßmäßig aus. Wenn statt dem letzten Baß *fis* zur siebenten Note *d* stünde, so wäre ein Baß-Clausul da. Der Baß gehet zu viel Terzienweise. **Der zwölfte Baß** aber ist voller Quinten-Sprünge, und stehet zur Warnung da. **Der dreyzehnte Baß** fängt mit einem Sexten-Griff über *H* an; es heisset aber die Regel: **Im Anfang und Ende muß sich eine vollkommene Consonanz befinden**; doch findet diese Regel in den Sätzen eines Liedes, oder zu Anfange des andern, dritten ꝛc. Satzes eine Ausnahme. **Der vierzehnte Baß** gehet von *G* ins *g*, gehet also ganz gradatim. Wir merken hiebey an, daß man bey langsamen Noten nicht gerne lange in beyden Stimmen immer einerley Bewegung macht, oder, daß man den Baß nicht gerne lange mit dem Discant gradatim gehen lässet, sondern wenn der Discant gradatim gehet, so liebet der Baß erlaubte Fälle und Sprünge; und umgekehrt, wenn der Discant in Sprüngen stehet, so gehet der Baß gerne gradatim. **Der funfzehnte Baß** hat zwar eine gute Melodie, kömmt aber dem Discant ein wenig zu nahe, dafür man sich auch ein wenig hütet; eine Octave tiefer genommen, ist besser; eine förmliche Cadence ist nicht drin, doch kan nach *A, d* nachgeschlagen werden. **Der sechzehnte Baß** stehet mehrentheils in Sprüngen, die hier erlaubt sind, und ist, ausser der andern Note, dem siebenten Baß ähnlich.

Des zwölften.

Des dreyzehnten.

Des vierzehnten.

Des funfzehnten

und sechzehnten Basses.

Wie zu einer Fortschreitung im Discant der Baß verschieden seyn kan.

§. 22. Hieraus erhellet nun, daß zu einer jeden Fortschreitung im Discant mehr als einerley Baß kan gesetzet werden. Wir haben im vorigen Capitel eine Menge Fortschreitungen, und zwar in dieser Ordnung gesetzet, daß wir dabey nicht sowol auf die Fortschreitung der Discant-Noten, sondern auf die Fortschreitung aus einer Consonanz in die andere gesehen haben. Es können alle diese Sätze gar bequem auch in einer andern Ordnung erscheinen, also, daß man daraus sehen kan, wie viel und mancherley der Baß bey einer jeden Art der Fortschreitung des Discants seyn kan.

Weil

Weil nun dergleichen viel bebassete (daß ich so reden mag,) Fortschreitungen des Discants einem Liebhaber, sonderlich bey der Variation eines Basses, sehr nützlich seyn können, so wollen wir diese Fortschreitungen mit ihren verschiedenen Bässen hier mittheilen; *c dur* und *a moll* mag zum Muster dienen. Man transponire aber alle in *c dur* stehende Fortschreitungen wenigstens in *g dur*, *d dur* und *f dur*, und die in *a moll* transponire man in *d moll*, *g moll* und *e moll*, so wird man, wenn solches mit Fleiß und cum Judicio geschiehet, grossen Nutzen davon haben; man hüte sich aber hiebey nur, daß man nicht motu recto aus einer unvollkommenen Consonanz in eine vollkommene springe, da, wo es der Gebrauch oder der Vsus noch nicht erlaubet. Der Raum hat nicht verstatten wollen, die Ziffern allenthalben beyzufügen, man kan solche anjetzo schon leicht darzu denken. Mit den verdeckten Quinten und Octaven gebrauchts eben nicht vieler Sorgfalt sie allenthalben zu vermeiden.

Fortschreitung in die Secunde.



Wenn der Discant einen Grad fällt.



Erläuterung. Die Zahlen über den Discant zeigen an, was für Intervalla aus der Scala meiner Ton-Art die Fortschreitung verrichten; als: aus der Prime in die Secunde, (1 2) aus der Secunde in die Terzie (2 3) der Ton-Art. Ueberhaupt siehet man hier, was man z. E. für Baß-Noten setzen mag, wenn man zur Prime (*c*) oder zum Ton der Ton-Art die Octave (*c*), Terzie (*e*), Sexte (*a*) oder Quarte (*f*) der Ton-Art genommen hat, da man denn aus den über einander stehenden Noten-Puncten diejenige Note wählen kan, welche den besten Gang oder die beste Melodie mit ausmachen hilft, bey einem gradatim steigenden Discant. Wenn nun weiter der Discant etwa von der Quarte (*f*) in die Quinte (*g*) der Ton-Art steiget, (es mag nun *c dur*, *d dur*, *g dur*, *b dur* oder eine andere harte Ton-Art seyn,) so kan dazu der Baß aus der Secunde (*d*) in die Terzie (*e*), Octave (*c*), Septime (*H*) oder Quinte (*G*) fortschreiten, oder auch aus der Quarte in die Terzie, Octave oder Septime, imgleichen aus der Sexte des Tones, in die Terzie, Octave, Septime oder Quinte gehen,

hen, welches alles aus dem obigen zu ersehen. Man kan auch so sagen: Zur Quarte des Tones im Discant hat der Baß ordentlich die Secunde, Quarte, Sexte oder Septime des Tones; und zur Quinte des Tones im Discant hat der Baß gemeiniglich die Terzie, Octave, Septime oder Quinte des Tones u. s. w. Wer das Vorhergegangene bis hieher wol durchstudiret hat, der wird den Gebrauch und Nutzen dieser und der folgenden Fortschreitungen leicht einsehen; es ist hier in Noten ausführlicher, was §. 4. in diesem Capitel in Buchstaben gezeiget worden; ich finde dahero nicht nöthig alles wieder weitläuftig zu erklären. Daß der Ton und die Quinte des Tones wol eine 6 über sich leiden, und daß hingegen die Secunde, Terzie und Sexte des Tones wol zuweilen einen reinen Accord haben kan, ist aus vorigem schon bekannt. In der untersten Baß-Reihe habe den motum obliquum durch eine stehende Note, nemlich durch einen halben Tact, gezeiget, und einige übliche Dissonanzen angebracht. Weil man nun wenig Lieder findet, da alles durch und durch stufenweise herauf- und heruntergehet, und darin auch immer in einer Ton-Art geblieben, so will ich ein paar Exempel aus *c dur* hersetzen, dazu man einen Baß setzen mag. Alle Fortschreitungen sind im Vorhergehenden zu finden; wir wollen die Discant-Noten nur allein hersetzen:



Wann der Discant so gradatim gehet, so nimmt der Baß gerne zuweilen erlaubte Sprünge. Man schreibe diese Noten ab, und mache wenigstens einen dreyfachen Baß dazu, und sehe zu, ob man schon so viel Gebrauch machen kan von voriger Tabelle der gradatim fortgehenden Noten. Hört man bey der Probe, daß diese oder jene Fortschreitung des Basses keine sonderliche Melodie machet, so nehme man eine andere Note, und suche die Veränderung; man mache es so, daß es nach dem General-Baß kan tractiret werden. Der folgende Sphus zeiget deutlich, wie unsere Tabelle hiebey zu gebrauchen.

Nähere Erläuterung, die Fortschreitungs-Tabelle zu gebrauchen.

§. 23. Man muß sich hiebey wohl merken, daß hier eine jede Fortschreitung aus zwey Tönen bestehet, und daß der letzte Ton einer Fortschreitung zugleich auch die erste der folgenden ist; dahero denn die letzte Note einer Fortschreitung immer wieder zu betrachten. Wir wollen solches ein wenig erläutern; z. E. mein Satz wäre, wie unten zu sehen: $\bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{f}\ \bar{e}\ \bar{d}\ \bar{c}$. Hier sind neun Noten und acht Fortschreitungen, nemlich von $\bar{c}$ nach $\bar{d}$, von $\bar{d}$ nach $\bar{e}$, u. s. w. Nun suche ich in meiner Tabelle die Fortschreitung von $\bar{c}$ nach $\bar{d}$; unter der ersten Note $\bar{c}$ finden sich vier Noten, die einen Strich haben, nemlich: *c*, *e*, *a*, *f*. (ist die 8, 3, 6 und 4 des Tones *c dur*.) Hievon kan ich nun zu Anfang eines Satzes nehmen, welche ich will. Wir wollen mit der ersten Baß-Zeile anfangen, und *c* zu $\bar{c}$ setzen; nun finden sich hinter *c* fünf Noten-Puncte, die zu $\bar{d}$ im Discant passen; wir wollen hievon *H* wählen, und unter $\bar{d}$ setzen. Nun nehme ich die andere Fortschreitung von $\bar{d}$ nach $\bar{e}$; weil ich nun schon zu $\bar{d}$ das *H* gesetzet habe, so suche ich in der Tabelle die Fortschreitung von $\bar{d}$ nach $\bar{e}$, und den Baß, wo unter $\bar{d}$ die Note *H* einen Strich hat, ist in der vierten Baß-Zeile; die zwey Noten-Puncte, welche hinter diesem *H* stehen, geben mir die Wahl; wir wollen *c* wählen, und hiemit hätten die drey ersten Noten unsers Satzes $\bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}$ ihren Baß, und zwey Fortschreitungen wären fertig. Nun folget die Fortsetzung von $\bar{e}$ nach $\bar{f}$; weil ich nun zu $\bar{e}$ im Baß *c* gesetzet, so suche ich in der Tabelle die Fortschreitung von $\bar{e}$ nach $\bar{f}$, und nehme die Baß-Zeile wo das *e* einen Strich hat; (steht hier in der zweyten Baß-Zeile,) da finde ich nun nach *c* zu $\bar{f}$ wieder fünf Noten-Puncte, hieraus wollen wir *A* zu

zu $\bar{f}$ wählen, dadurch wäre nun die dritte Fortschreitung auch fertig. Die vierte Fortschreitung ist von $\bar{f}$ nach $\bar{g}$; weil wir nun zu $\bar{f}$ schon *A* gesetzet, so suche ich in der Tabelle die Fortschreitung $\bar{f}\ \bar{g}$, (oder von der 4 zur 5 einer Ton-Art im Discant,) und gehe herunter zu dem Baß, da $\bar{f}$ das *A* hat, nemlich in der dritten Baß-Zeile finde ich das *A* mit einem Strich und vier Noten-Puncte, die sich zu $\bar{g}$ schicken, wenn $\bar{f}$ im Baß *A* gehabt; unter diesen vier Noten-Puncten wollen wir motu contrario den untersten, nemlich *G*, zu $\bar{g}$ wählen, und hiemit sind die vier ersten heraufgehende Fortschreitungen fertig. Nun folgen Heruntergehende, da die erste ist von $\bar{g}$ nach $\bar{f}$; hier brauche ich nun die andere Hälfte meiner Tabelle, da die Fortschreitungen heruntergehen, daselbst suche ich nun im Discant die Fortschreitung von *g* nach $\bar{f}$; weil ich nun zu $\bar{g}$ schon groß *G* hingesetzt, so suche ich in der Tabelle die Baß-Zeile, wo zu $\bar{g}$ das grosse *G* mit einem Strich stehet, es findet sich in der vierten Baß-Zeile, wornach ich drey Noten-Puncte finde, unter welchen ich einen zu meinem $\bar{f}$ erwähle; es mag der mittelste, nemlich *H* seyn. Nun folget die Fortschreitung von $\bar{f}$ nach $\bar{e}$; ich suche diese Fortschreitung $\bar{f}\ \bar{e}$, und die Baß-Zeile, wo zu $\bar{f}$ groß *H* mit einem Strich stehet, ist die zweyte Baß-Zeile; hier finde ich nun wieder zwey Noten-Puncte, unter welchen man wählen kan; hier schicket sich für uns der unterste Punct *c* am besten zu $\bar{e}$. Nun folget die siebente Fortschreitung unsers Satzes, nemlich von $\bar{e}$ nach $\bar{d}$; hier suchen wir nun die Baß-Zeile, wo in der Fortschreitung $\bar{e}\ \bar{d}$, zu $\bar{e}$ der Baß *c* mit einem Strich stehet, nemlich die zweyte Baß-Zeile, wo wir nach *c* fünf Noten-Puncte finden, unter welchen uns das *g* oder *G* passen kan, weil unser Satz zu Ende gehet, und also eine Cadence erfodert. Die Fortschreitung von $\bar{d}$ nach $\bar{c}$ machet den Schluß; wir suchen wieder den Baß, wo zu $\bar{d}$ im Baß *g* oder *G* mit einem Strich stehet, nemlich die erste Baß-Zeile, wo wieder vier Noten-Puncte folgen, unter welchen uns nur bloß *c* zu nehmen erlaubt ist, weil der Satz zu Ende ist, und in *c* schliessen muß. Alles dieses siehet nun in Noten also aus:



Ich gestehe gerne, daß das Setzen eines Basses zu einer Melodie nach diesen Tabellen ein wenig langsam zugehet, jedoch kan ein Anfänger, wer Lust zum Werk hat, solches daraus gleichsam spielend erlernen; man bleibe anfänglich eine ziemliche Zeit bloß bey *c dur*, ja setze seine Melodien in *c dur*, und verfertige den Baß dazu nach unsern Tabellen, die in *c dur* stehen, nachhero transponire man Discant und Baß in die Ton-Art, daraus das Lied pfleget gesungen zu werden; alsdenn hat er die Transposition der Tabellen nicht nöthig, doch muß er schon Melodien nehmen, die nicht in Neben-Ton-Arten ausweichen: denn wenn dieses ist, so ist die Tranposition der Tabellen nöthig, deswegen bald eine Anleitung und Probe davon geben will.

Exempel mit einem dreyfachen Baß.

§. 24. Anjetzo wird man nun zwar leicht einen Baß zu den §. 22. gegebenen Exempeln machen können, jedoch will ich einen dreyfachen Baß nach Anleitung unserer Tabelle hierzu hersetzen; man mache erst selber ein paar Bässe, und halte nachhero diese dagegen, und sehe die Tabelle allenthalben nach, welches man auch mit andern Bässen eines Choral-Buches thun kan.





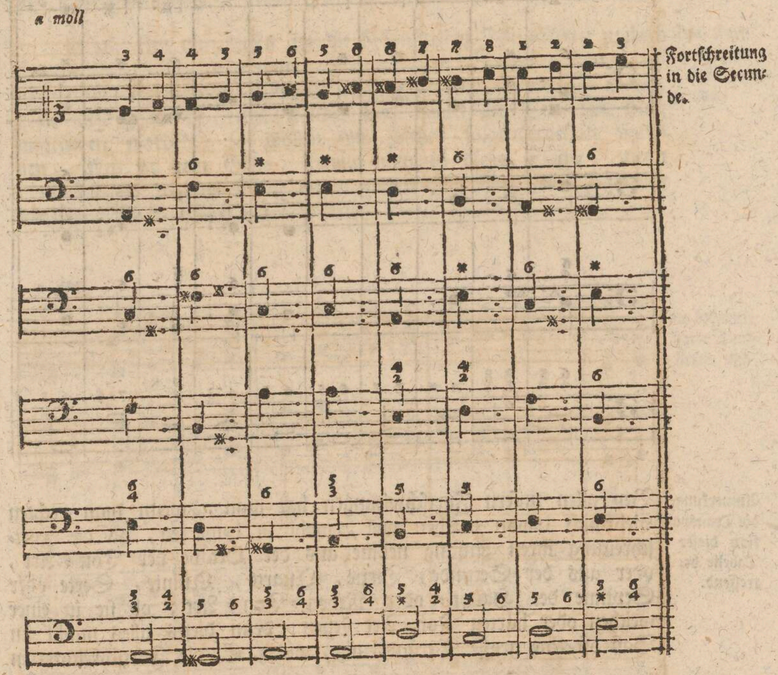




§. 25.

§. 25. Nun wollen wir *a moll* vor uns nehmen, und davon eben eine solche Fortschreitungs-Tabelle machen, als wir §. 22. von *c dur* gethan haben.

Fortschreitung in die Secunde.





Anmerkung, die Transposition dieser Tabelle betreffend.

Bey allen unsern Fortschreitungen hat man, wenn man rechten Gebrauch davon machen will, wohl zu bemerken, ob die Fortschreitung ihren Anfang nehme aus der Octave der Ton-Art, oder aus der Secunde, Terzie, Quarte, Quinte, Sexte oder Septime der Haupt- oder Neben-Ton-Art; ob sie in einer weichen oder harten Ton-Art stehen: denn dieses alles macht im Baß oft eine grosse Veränderung, als z. E. die Fortschreitung in einem ganzen Ton, als von $\bar{c}$ nach $\bar{d}$, hat in *c dur* gemeiniglich einen andern Baß und andere Ziffern, (einige wenige Fälle ausgenommen,) als wenn man in *a moll* von $\bar{c}$ nach $\bar{d}$ schreitet: denn

im erstern Fall, bey *c dur* nemlich, gehet man aus der 1 in 2; (wie in der Tabelle §. 22. zu sehen;) im andern Fall, bey *a moll* nemlich, ist $\bar{c}$, $\bar{d}$, ein Gang aus der Terzie in die Quarte, wie wir oben sehen können. Im Heruntergehen ist ein jeder Moll-Ton seinem ihm verwandten Dur-Ton (als hier *a moll* und *c dur*) am ähnlichsten. Die öftere Wiederholung eines Satzes mit einerley Ziffern, als mit 4 3, $\frac{6}{5}$, 7, 6 5 ꝛc. (siehe Cap. II.) führet den Gang gemeiniglich herunter, selten herauf.

§. 26. Um nun dieses auf die bekanntesten Ton-Arten zugleich einzurichten, also, daß man mit einem Blick übersehen kan, das wie vielste Intervallum eine jede Discant-Note in *c dur*, *d dur*, *f dur* und *g dur* ist, und welches Intervallum der Ton-Art dazu angegeben worden, so wollen wir solches folgendergestalt vorlegen, alles zu dem Ende, damit man in dieser Sache, wenn man sich auf allerley Weise darin unterrichtet hat, eine Fertigkeit erlange. Das Ding siehet so aus:

Die Fortschreitungs-Tabelle transponiret



in bekannte harte Ton-Arten und



Die Ziffern über *c dur* und unter *g dur* zeigen an, was vor ein Intervall die Fortschreitung anfängt, oder aus welchen Intervallen der Ton-Art die Fortschreitung bestehet; als z. E. die Fortschreitung von $\bar{g}$ nach $\bar{a}$, ist in *c dur* eine Fortschreitung aus der Quinte in die Serte, in *d dur* aus der Quarte in die Quinte, in *f dur* aus der Secunde in die Terzie, und in *g dur* aus der Prime in die Secunde; da denn der Baß fast immer anders kommt, je nachdem die Ton-Art ist, darin die Fortschreitung von $\bar{g}$ nach $\bar{a}$ vorfällt, wie hieraus deutlich zu ersehen. Die §. 22. durch Puncte angezeigte Folge ist hier nicht mit Ziffern angezeiget, es hätte nur Confusion verursachet; die Note ist leicht zu finden nach §. 22. und aus den jedesmal folgenden Ziffern zu wählen.

Eben dieses wollen wir nun auch mit einem Moll-Ton vornehmen. §. 23. war *a moll*, dem wollen wir nun *g moll*, *e moll* und *d moll* beyfügen. Wer beyderley in mehrere Ton-Arten haben will, der findet hier so viel Anleitung dazu, daß es ihm sehr leicht zu bewerkstelligen seyn wird.

a moll



in bekannte weiche Ton-Arten.

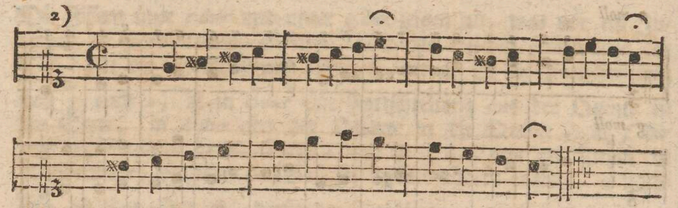


Um den Raum zu ersparen, haben wir hier und im Vorhergehenden die eingestrichene und zweygestrichene Octave über einander gesetzet, und uns nach der Höhe und Tiefe der Lieder-Melodien gerichtet.

Exempel aus *a moll.*

§. 27. Nun wollen wir, ehe wir weiter gehen, noch zur Uebung ein paar Exempel aus *a moll* in Discant-Noten hersetzen, wo alles gradatim steigen und fallen soll, wozu man etliche Bässe setzen kan.





Nachdem wir nun die Fortschreitung in die Secunde, oder um einen Grad, hinlänglich gezeiget, und dabey mit Fleiß uns ein wenig aufgehalten haben, so folgen nun die weitern Fortschreitungen im Discant, nemlich, um eine Terzie, Quarte, Quinte, Sexte und Septime, von welchen allen wir ein eben dergleichen Verzeichniß machen wollen, als §. 22. und 25. von *c dur* und *a moll* zu sehen ist. Mit der Transposition dürfen wir uns hierbey nicht abgeben; man kan es leicht selber thun.

§. 28.

§. 28. Fortschreitung in die Terzie.



Fortschreitungen in die Terzie.



a moll





§. 29.

§. 29. Fortschreitung in die Quarte.



Fortschreitungen in die Quarte.



a moll





§. 30.

§. 30. Fortschreitung in die Quinte.



Fortschreitungen in die Quinte.







§. 31.

§. 31. Fortschreitung in die Sexte.









§. 32.

§. 32. Fortschreitung in die Septime.



Fortschreitungen in die Septime.

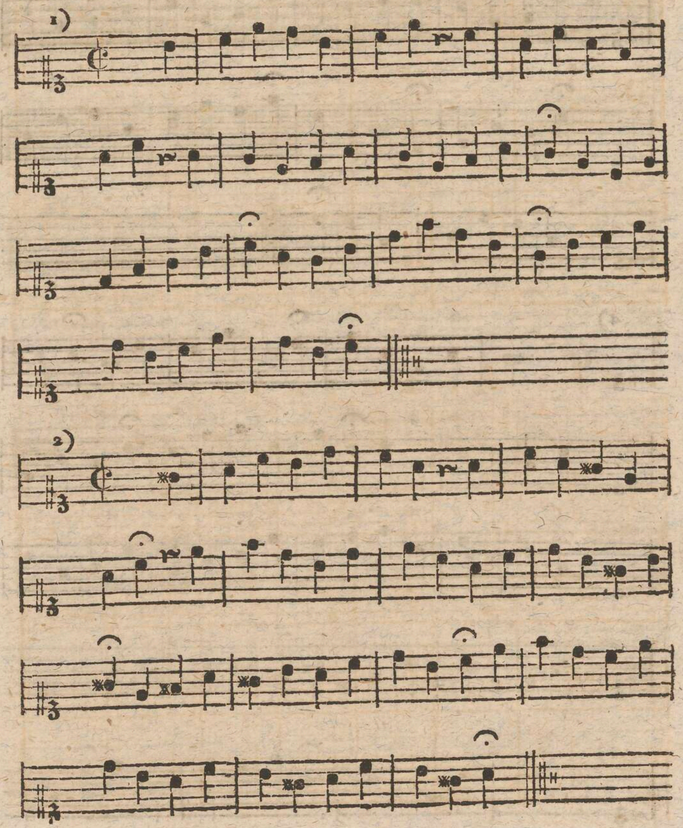






§. 33.

§. 33. Nun wollen wir einige Exempel hersetzen, darin Sprünge vorkommen, beydes aus einem Dur- und Moll-Ton, darzu ein Liebhaber einen Baß setzen mag, und solchen so vielmal, als ihm möglich ist. Exempel zur Uebung.



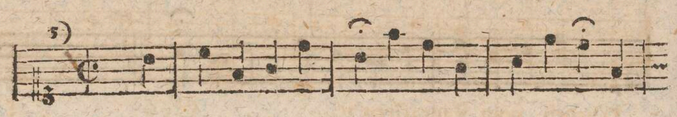
3)

3)

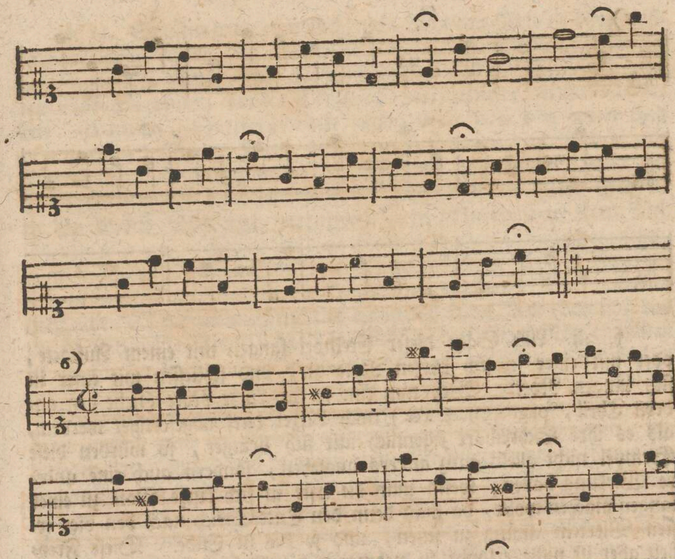


4)

5)

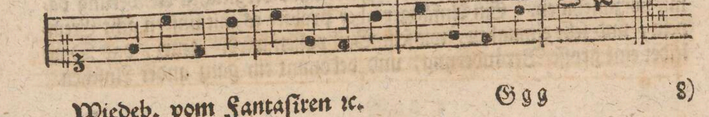


6)



6)

7)



8)



Eine in sich kurze Note darf in keine in sich lange Note verändert werden.

§. 34. Alle Sätze dieser Exempel fangen mit einem Auftacte, oder mit einer in sich kurzen Note an, und schliessen mit einer in sich langen Note. Weil nun eine in sich kurze Note (siehe den andern Theil, pag. 399. §. 10.) noch kürzer darf abgefertiget werden, als es ihre Schreibart eigentlich mit sich bringet, so würden diese Exempel nicht allein ganz anders aussehen, sondern auch eine andere Wirkung haben, wenn man die erste in sich kurze Note zu einer langen machen wolte, da man denn den Tact-Strich nach den vier ersten Vierteln anfing zu setzen, und so bis zu Ende. Diese Freyheit aber ist nicht erlaubt zu nehmen; die Melodie wird dadurch gewaltig geändert, und der Baß kan auch nicht schlechterdings stehen bleiben; der Niederschlag wird ein Aufschlag, und der Aufschlag ein Niederschlag. Sind zu einer Melodie Worte zu singen, so kan diese Verkehrung ganz und gar nicht angehen: denn es käme alsdenn eine lange Note zu einer in sich kurzen Sylbe, welches ein Haupt-Fehler der Composition ist. Wer also zu einem Liede oder zu einer Ode ꝛc. eine neue Melodie setzen will, der muß das Sylben-Maaß, oder die innere Quantität einer jeden Sylbe, ob sie nemlich kurz oder lang ist, wohl observiren. (siehe den andern Theil, l. c.). Deswegen muß nun ein Componist auch etwas von der Poesie und den verschiedenen Arten der Verse verstehen. Wo aber ein musicalisches Stück, so wie hier unsere Exempel, keine Poesie hat, wornach es eingerichtet ist, so wäre es auch nicht erlaubt dergleichen Aenderung damit vorzunehmen. Ein Anfänger aber probire es mit unsern acht Exempeln, und sehe einmal zu, wie sein Baß passen wird. Kurz, das Ding leidet eine grosse Veränderung, und bekömmt ein ganz ander Ansehen.

§. 35.

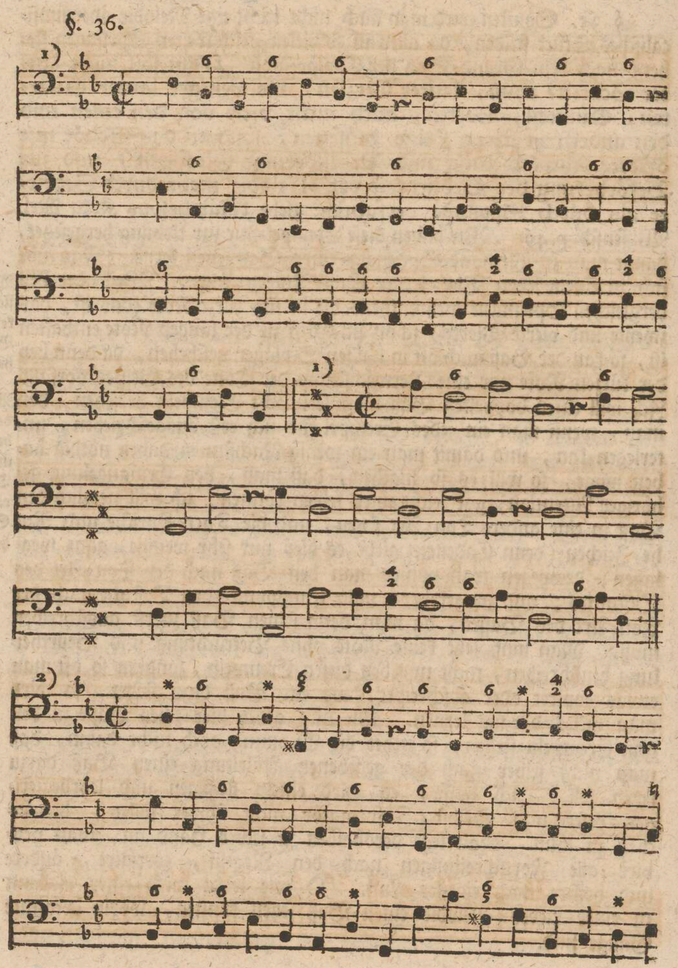
§. 35. Sonsten wird man auch nicht leicht eine Melodie oder musicalisches Stück finden, da alles in so vielen gleich weiten Sprüngen stehet; nach dem Grund-Satz der Composition: **Man soll nicht lauter Schritte thun, lauter Terzien, vielweniger lauter Quarten, Quinten, Sexten, auch nicht viele von den einen und den andern in steter Folge hinsetzen, sondern das Gehör mit öfterer Abwechselung und Veränderung belustigen, und zur Beförderung der Lieblichkeit der Melodie mehr durch Schritte als durch Sprünge verfahren.** siehe Mattheſons Kern Mel. Wissensch. p. 49. Wir haben diese Exempel nur zur Uebung hergesetzet, damit man zu allerhand Sprüngen einen Baß setzen lerne. Man übe sich zu einem jeden Viertel eine Baß-Note zu setzen. Weil aber bey dergleichen Sprüngen mehrentheils die in sich kurze Note (das ist, das zweyte und vierte Viertel) schon im Griff zu der langen Note enthalten ist, so kan der Baß auch oft in halben Schlägen geschehen, da denn bey der kurzen Note nur eine Verwechselung der Töne des Griffes vorfällt.

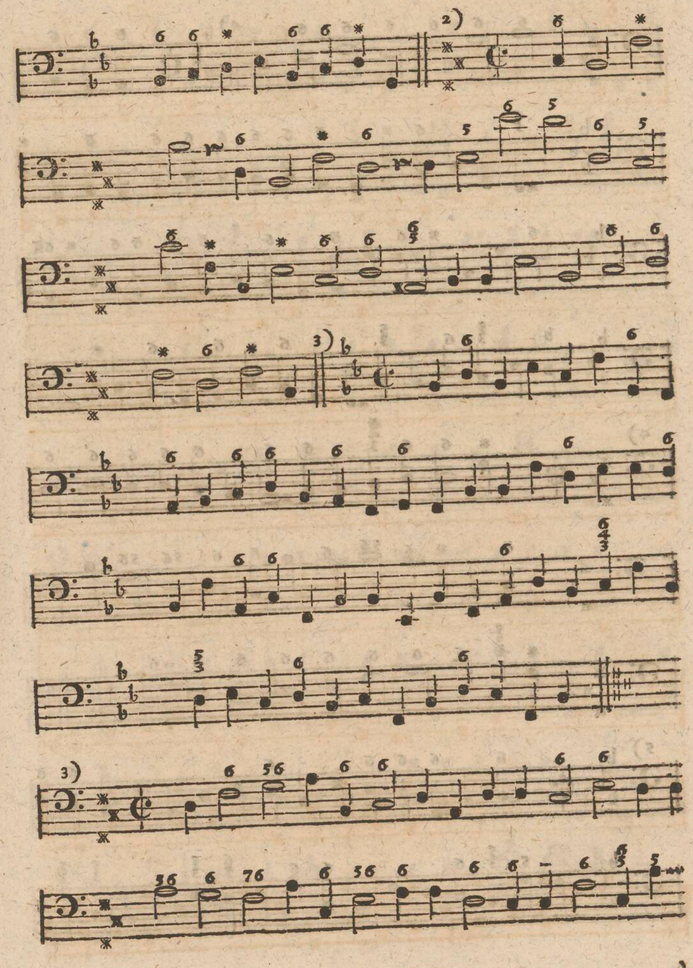
Wann eine in sich kurze Note keinen aparten Baß nöthig hat.

Ich will einen doppelten Baß zu unsern acht Exempeln hersetzen, den man, wenn man ein jedes Exempel für sich erst ausgeschrieben, unterlegen kan; und damit man ein wenig Nachsinnen dabey nöthig haben möge, so will es so machen, daß man, bey Ermangelung gehöriger Attention, gar leicht wird fehlen können; ich will nemlich den Baß in eine andere Ton-Art setzen, und die Tact-Striche und Ruhe-Zeichen (denn Cadencen giebt es hier nur sehr wenige) ganz weglassen; deswegen transponire man den Baß nach der Ton-Art des Discantes; und umgekehrt; man transponire den Discant nach der Ton-Art des Basses, da man denn seinen Baß zuerst ausschreiben muß. Man muß jetzt keine Note ohne Betrachtung und Beurtheilung hinschreiben, nicht nur bey diesen Exempeln, sondern so oft man etwas copiret oder abschreibet, wo ein Baß dazu stehet, so wird man vieles daraus lernen. Ob nun gleich hier zwey Bässe zu den acht Exempeln stehen, so gehet die Meynung doch nicht dahin, daß man nicht selber nach der gegebenen Anleitung einen Baß darzu setzen soll. Ich hoffe, es wird einem fleißigen und lehrbegierigen Leser und Selbst-Informator nicht schwer fallen, dergleichen zu thun. Man lege derohalben ja selber Hand an, man probire alle Fortschreitungen nach den Regeln, corrigire, ändere und bessere nach eigener Lust. O wie leicht wird einer alsdenn zu einer Lieder-Melodie einen Baß setzen können, worin bekannte Gänge sind.

Warum man den Baß zu den Exempeln in eine andere Ton-Art und ohne Tact-Strich gesetzet.

§. 36.













Wer nöthig hat, sich das Ding zu erleichtern, der mache bey diesen Bässen die Tact-Striche, so hat er nur bloß mit der Transposition beym Unterlegen zu thun. Alle Exempel stehen im Auftact, deswegen der erste Strich gleich nach dem ersten Viertel stehet, und dann nach vier Viertel; der letzte Tact aber hält nur drey Viertel in sich, als wozu das Anfangs-Viertel mit gerechnet wird.

Fortschreitungen in Dissonanzen.

§. 37. Wenn im Discant oder in den Mittelstimmen eine Note mehr als einmal vorfällt, oder sich hören lässet, so hat man zwar schon aus den von §. 22. bis 32. gegebenen Fortschreitungen ersehen, daß zu einer oder derselben Note zwey, drey bis vier Noten können genommen werden, mit welchen man denn nur abwechseln kan; allein es waren alles nur lauter Consonanzen: (die 4, 2 und 5b zeiget sich nur zuweilen,) denn wenn zum Exempel im Discant die Quinte meiner Ton-Art stehet, so wird im Baß die 8 oder 5 des Tones, oder die 3 oder 7 des Tones darzu genommen; im ersten Fall sind es reine Griffe, und im andern Fall Sexten-Griffe; siehe §. 26. Dieses braucht keines weitern Erklärens. Weil nun sonderlich aus dem andern Theil bekannt ist, wie einige Dissonanzen ohne Präparation können angebracht werden, andere aber immer vorher müssen gelegen haben, da denn motus obliquus erscheinet; so wollen wir nun noch mit wenigen zeigen, wie man aus einer Consonanz in eine Dissonanz gehen könne, ohne und bey einer Präparation; wir wollen solches durch folgende Exempel deutlich machen:

1) Aus der 8 in die 7.



2) Aus der 8 in die 4.



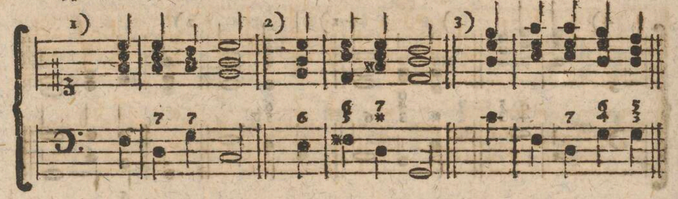
3) Aus der 8 in die kleine 5.



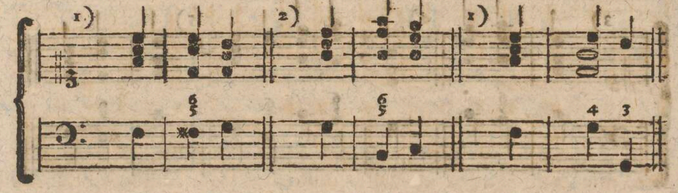
4) Aus der 8 in die 2.



5) Aus der 5 in die 7.



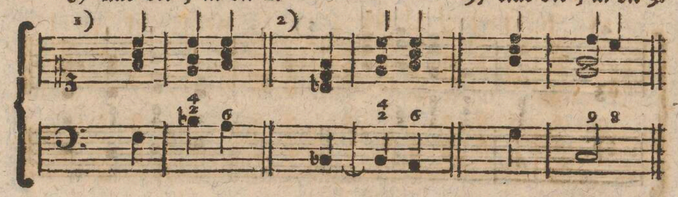
6) Aus der 5 in die 5.



7) Aus der 5 in die 4.

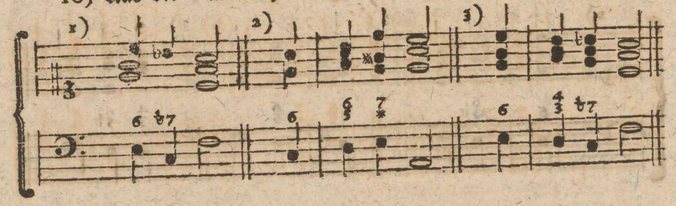


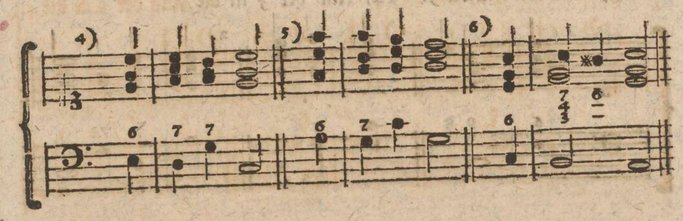
8) Aus der 5 in die 2.



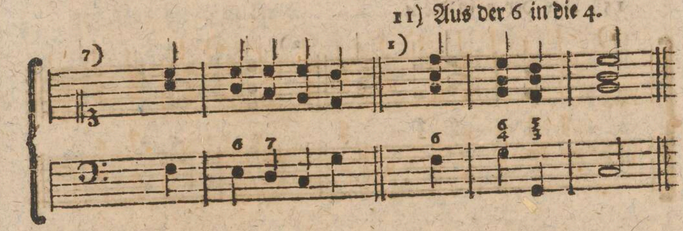
9) Aus der 5 in die 9.

10) Aus der 6 in die 7.





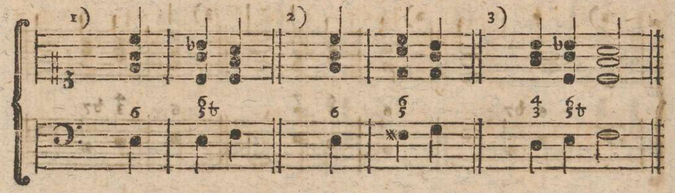
11) Aus der 6 in die 4.



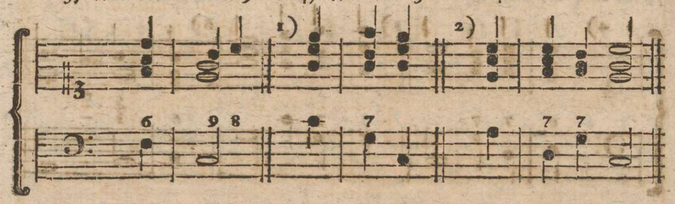


12) Aus

12) Aus der 6 in die 5t.



13) Aus der 6 in die 9. 14) Aus der 3 in die 7.



15) Aus der 3 in die 4.





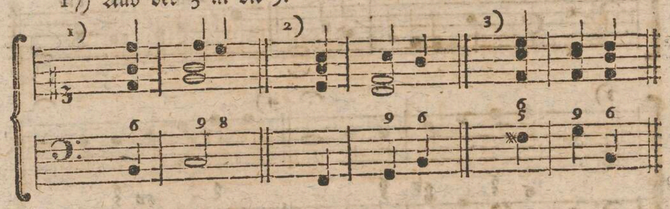
16) Aus

16) Aus der 3 in die 5t.





17) Aus der 3 in die 9.



18) Aus der 3 in die 2.



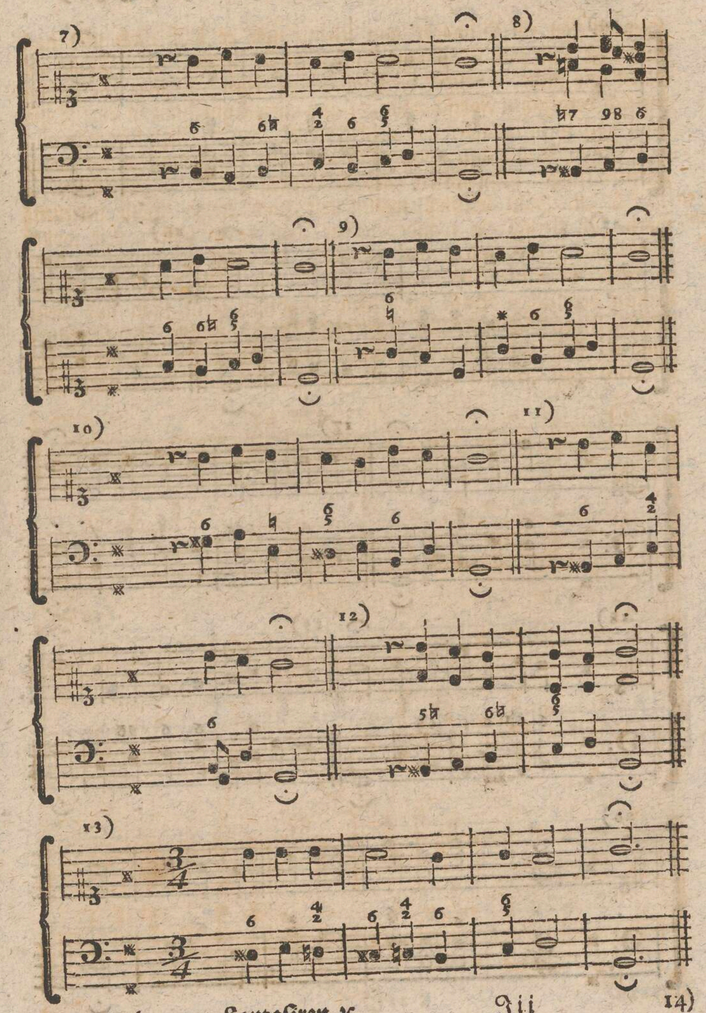
Hieraus

Hieraus kan ein Liebhaber nun sehen, wie er auch nach und nach bald diese bald jene Dissonanz kan anbringen lernen. Der Raum verstattet uns nicht, hierüber weitläuftiger zu reden; es mag ein Liebhaber sich dergleichen Fortschreitungen aus einer Consonanz in eine Dissonanz noch mehr sammlen aus geschickten Sachen. Hiezu kan man auch eine Sammlung fügen, wie man aus einer Dissonanz in die andere schreiten könne; siehe hievon nach im andern Theil, p. 481. §. 32.

Gebrauch eines fremden halben Tones.

§. 38. Zum Schluß wollen wir noch einige Bässe hersetzen, worin sich zierlich ein fremder halber Ton hören lässet; wir wollen Sätze aus *g dur* und *a moll* nehmen, die einer transponiren kan, in andere bekannte Ton-Arten. Einem der nicht daran gewohnet, klingen dergleichen Bässe oft seltsam; indessen lerne man aus diesen Sätzen seinen Baß bisweilen eine fremde Tour zu geben. Die Veränderung im Baß kan einem Organisten nicht anders als angenehm seyn. Einerley Leyer erwecket eine Unlust zum Spielen, und verdriesset bald.






14)
15)
16)
17)
18)
19)
20)
21)


21)
22)
23)
24)
25)
26)
27)

Caput IX.

Wie ein schlechter Baß zu variiren.

§. 1.

Was hier durch Variation eines Basses zu verstehen.

Durch das Variiren eines Basses, dazu in diesem Capitel eine deutliche Anleitung soll mitgetheilet werden, wird hier nicht verstanden, allerley Bässe oder Grund-Noten zu einer Melodie zu setzen, als wovon in vorigen Capiteln ist gehandelt worden; sondern einen schlechten Baß (der gemeiniglich in Vierteln stehet, und da Eine Baß-Note zu Einer Discant-Note gehöret,) so zu verändern, daß die Grund-Noten bleiben, und nur vervielfältiget werden; nemlich, da aus einem Viertel zwey Achtel, oder ein Achtel und zwey Sechszehntheile, oder vier Sechszehntheile werden. Dergleichen laufende Bässe, wie sie pflegen genannt zu werden, weil sie immer fortgehen, und beym Ende eines Lieder-Satzes keine Ruhezeichen annehmen, sind gefällig, und finden viele Liebhaber. Sie schicken sich schön zu den langsamen Lieder-Melodien: denn dadurch werden die leeren Stellen ausgefüllet, und das Traurige, Gelassene, Muntere und Freudige kan dadurch oft bequem ausgedrücket werden.

Es ist nöthig, daß man einen Baß variiren lerne.

§. 2. Ob man nun gleich verschiedene Chorale mit dergleichen laufenden Bässen im Druck hat, die einem Liebhaber Vergnügen schaffen können, als da sind unter andern die Telemannischen, Kaufmannischen und andere, so sind selbige doch nicht vor Anfänger, vielweniger kan derselbe daraus lernen, wie ein schlechter Baß zu variiren; zu geschweigen der verschiedenen Sing-Arten, die man auch bey vielen sonst sehr bekannten Melodien antrifft: denn hier singt man, zum Exempel, die Melodie zu: O GOtt, du frommer GOtt, ꝛc. auf diese Art, hingegen, nicht weit von hier, singt man sie schon anders; dahero denn solche gedruckte variirte Bässe selten so in der Gemeine können gebraucht werden, wie sie da stehen, sondern wenn die Melodie nicht in allen Noten eintrifft, so muß der Baß auch schon geändert werden, und das kan ein jeder nicht thun. Derohalben habe schon im andern Theil versprochen, dem lehrbegierigen Liebhaber meiner geringen, aber wohlgemeynten Arbeit im dritten Theil eine Anleitung zu geben, wie er seinen schlechten Baß (der mit vielen Dissonanzen oder Falsis versehene Baß schickt sich zur Variation so gut nicht,) nach eigenem Gefallen variiren soll.

Man muß mit leichten anfangen.

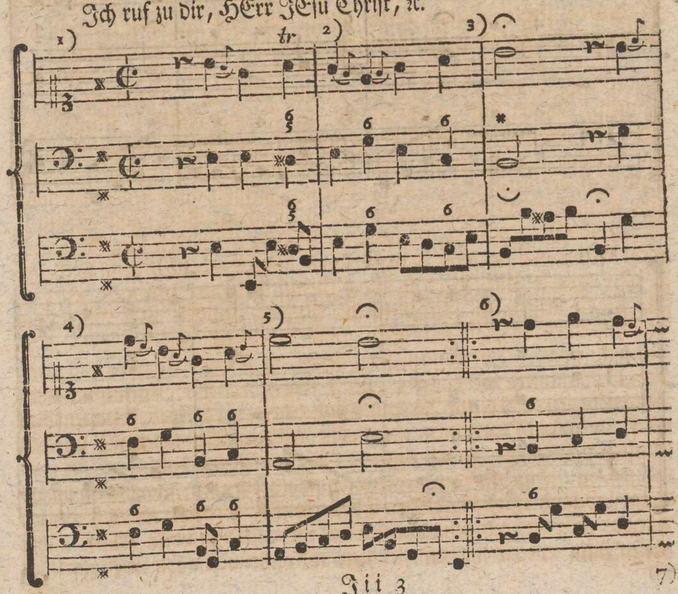
§. 3. Ein Nachdenkender wird aus demjenigen, was schon im andern und auch in diesem dritten Theile gelehret worden, vieles hieher gehöriges gelernet und gefunden haben. Das Ding ist so schwer nicht, wenn man vorerst mit dem leichten und gebräuchlichsten will zufrieden seyn,

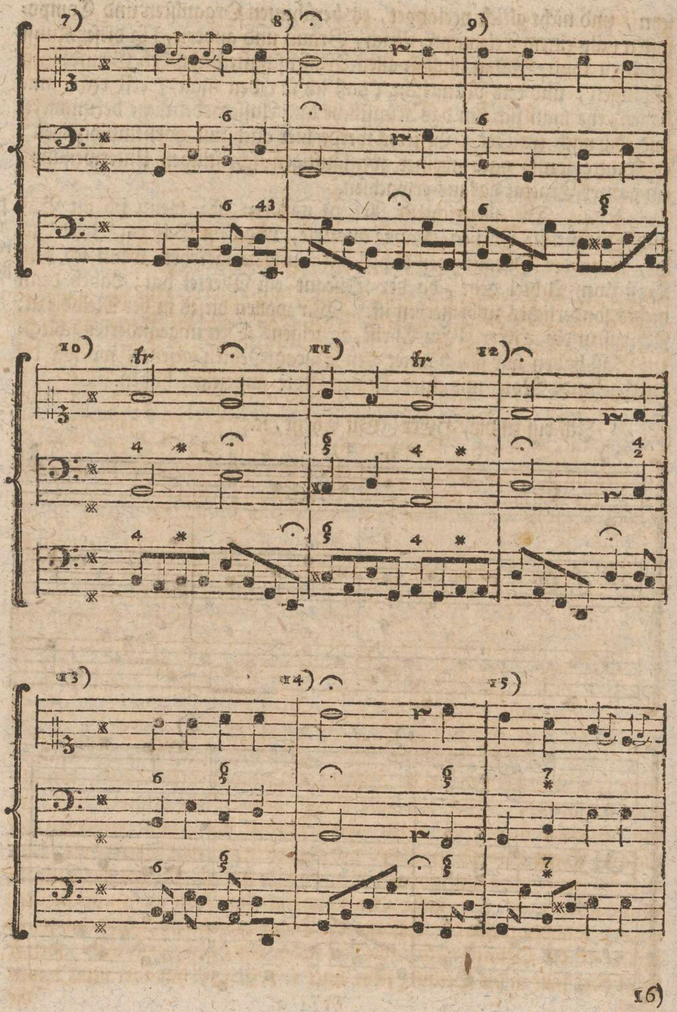
seyn, und nicht gleich verlanget, es berühmten Organisten und Componisten (als einem Telemann, Bach, Graun und andern,) in dieser Kunst gleich zu thun. Man muß in allen Wissenschaften von den Grundsätzen anfangen, und das Natürliche (daß ich so reden mag,) erst recht inne haben, ehe man sich um das Künstliche und Ausserordentliche bekümmert, und darnach trachtet. Ersteres werde hier auch nur vornemlich zeigen; es könnte sonst, nach meiner weitläuftigen schriftlichen Unterweisung, ein ganzer Tractat daraus erwachsen.

Die leichteste Art zu variiren, worin sie bestehe?

§. 4. Die allerleichteste Art zu variiren ist, wenn ich im Baß und Discant die Terzien-Gänge ausfülle, und dem Baß ein Viertel gebe, wenn der Discant zwey Achtel hat; und umgekehrt, wenn ich dem Baß zwey Achtel gebe, da der Discant ein Viertel hat; dabey denn nichts sonderliches zu bemerken ist. Wir wollen dieses in der Melodie zu: Ich ruf zu dir, HErr JEsu Christ, ꝛc. zeigen. Den ungeänderten schlechten Baß haben wir gleich unter den Discant-Noten gesetzet, wo wir die durchgehende Note mit einer kleinen Note angezeiget haben.

Ich ruf zu dir, HErr JEsu Christ, ꝛc.







Wenn eine Baß-Note eine 6 oder $\frac{6}{5}$ über sich hat, so fällt die durchgehende Note in die Sexte, nemlich in den Ton, der die Sexte im Griff gewesen, wie hier geschehen im 1. 4. 7. 11. und 13. Tact, oder sie steigt eine 6, als hier im 6. und 14. Tact. Fällt aber der schlechte Baß selbst schon in die 6, so verursachet solches einen Terzien-Fall, da denn nur die Terzie auszufüllen, wie hier im 9. Tact bey *H G* geschehen, da nur *A* hinzugekommen. Zuweilen steigt alsdenn der Baß eine Terzie, wie hier im 2. Tact bey *c*; wer hier in die Sexte, nemlich in *A* fallen wolte, der machte bey dem folgenden *H* Octaven, welche bey dergleichen Bässen ebenfalls zu vermeiden sind. Im 9. Tact ist nach *d* gleich *dis* genommen, weil der Satz in *e moll* gehet; wer will, kan statt *dis* auch *fis* nehmen. Der Terzien-Gang ist hier ausgefüllet im 2. 9. und 13. Tact. Im 7. Tact, bey *H d*, kan *H* eben so gut nach *c* gehen, als nach *G* herunterfallen. Im 15. Tact, bey *G H*, ist der Terzien-Gang nicht ausgefüllet, sondern *G* steiget in *g* eine Octave höher: denn der Gang *G A H dis* ist hier nicht gut; das *dis* stehet im Wege. (welches zu *G* eine Quinta superflua ist, worin sich nicht gut gehen lässet.) Im 6. Tact könnte ein Anfänger auch leicht einen Fehler begehen, wenn er nemlich nach *H* in die Terzie *d*, und nach *c* in die Terzie *e* springen wolte, da denn das Viertel *d* mit dem Discant $\bar{d}$ Octaven verursachte, welches leicht einzusehen. Wer also eine durchgehende Note erfinden will, der kan bey einer Note, die einen reinen Accord hat, dazu erwählen die Octave, Terzie oder Quinte, was sich am besten jederzeit schicken will; doch muß ein Anfänger dahin sehen, daß er das Intervall, welches der Discant vom reinen Accord hat, nicht zur nachschlagenden Note gar zu oft machen möge; sondern wenn der Discant die Terzie des reinen Accordes hat, so schlägt er die Quinte nach, wie hier im 6. Tact bey *c* geschehen; oder er steigt oder fällt in die Octave; siehe Tact 1. 8. 9. 15; hat aber der Discant die

Nemlich in Erfindung einer durchgehenden Note.

die Quinte vom reinen Accord, so kan er die Terzie oder Octave zur durchgehenden Note machen, je nachdem ein Intervall mit der folgenden Baß-Note sich am besten verbindet. Bey einer Cadence fällt man gemeiniglich in die Octave, siehe Tact 7. 13. oder man repetiret die vorletzte Note, wie Tact 10. 11. geschehen, es bliebe sonst keine förmliche Baß-Cadence, wenn man in die Terzie steigen wollte. Bey einer Note, die $\frac{6}{5}$ über sich hat, fällt oder steigt der Baß am liebsten in die Sexte, wie schon gesagt, oder steigt in die Terzie; niemals aber steigt oder fällt der Baß alsdenn in die Quinte, sonderlich wenn es eine falsche Quinte ist, die sich zur 6 gesellet. Ein Anfänger springe in keine Dissonanzen, die sich im Discant schon hören lassen, dergleichen hier mit der kleinen 5 und 7 vorfällt. Sonsten muß eine jede durchgehende Note, (denn hier geschicht bey dieser Baß-Variation nichts anders, als daß ich eine durchgehende Note erfinde,) die im Sprunge stehet, im Griff der Haupt-Note enthalten seyn. Man sehe vor allen hiebey nach den II. Theil, und zwar das V. Cap. des II. Abschnitts, von §. 25-30. ja das ganze Capitel gehöret hieher. Wenn der Discant einen halben Tact hat, so muß der Baß vier Achtel machen, dergleichen oft kurz vor dem Schluß eines Satzes erfolget; siehe Tact 5. 10. 11. Im Griff zu *e*, Tact 9. ist ja *G* enthalten, warum nehme ich hier denn *A*, und nicht *G*? Ferner, im Griff zu *d*, Tact 11. ist wieder *Fis* enthalten, und ich finde hier *G* zur durchgehenden Note, woher kömmt das? Antwort: Das *G* nach *e* und das *Fis* nach *d* wäre hier auch ganz recht; man findet aber sehr oft, daß man in diesem Fall vor Eintretung der Quinte des Tones, die Quarte statt der Terzie des Tones hören lässet, da man denn oft die Quarte des Tones im Baß zierlich um einen halben Ton erhöhet; man wird dieses sehr oft finden. Bey der Schluß-Note des Satzes ist im Baß der ganze Griff repetiret worden, ausser am Schluß des ersten Satzes. Die Schluß-Note des allerletzten Satzes verlängert man gerne, da denn die Baß-Noten der Inhalt eines reinen Griffes und der grossen Septime sind; ein Anfänger kan dergleichen allenthalben im Schluß anbringen. Uebrigens ist hier allenthalben der schlechte Baß beybehalten worden, nur im ersten Tact ist statt des ungestrichenen *e* das grosse *E* genommen worden, welches eine kleine Aenderung ist; allein im 12. Tact ist die letzte Note *c*, und im variirten Baß ist mit *d* angefangen, und *c* zur durchgehenden Note gemacht worden. Hiezu erlaubet uns der Griff $\frac{4}{2}$, als welcher nichts anders ist, als ein reiner Accord zu *d*. (siehe den II. Theil, pag. 245. §. 8. und pag. 466. §. 21.) Wer hier *c* behalten wird zur ersten Note, der lässet *d* nachgehen.

§. 5.

Wie bey den laufenden Bässen zu sehen auf den Tact,

§. 5. Ehe wir weiter schreiten, wollen wir noch erst einige allgemeine Anmerkungen über dergleichen Bässe machen. Erstlich ist zu merken, daß man dabey den Tact in acht nimmt: denn obgleich sonsten bey Liedern nicht viel auf den Tact zu reflectiren, so ist doch bey fortgehenden oder laufenden Bässen auf den Tact zu sehen; es muß alles fein egal gehen; und wenn bey der Variation nur immer eine Note hinzukommen, so gehet alles ganz singend und sittsam fort, biß zur Schluß-Note des Satzes, da man ein wenig inne halten mag. Daraus denn folget, daß einer nicht lange auf seine Finger warten muß, will er anders die Lieblichkeit eines solchen Basses hören, und andere damit vergnügen; man muß deswegen den schlechten Baß erst fertig spielen können, ehe man den laufenden anfängt zu üben. Kan man nun auch gut damit fertig werden, so muß man einen andern Fehler suchen zu vermeiden, der eben so schlimm als der vorige ist, und worin man auch leicht gerathen kan, nemlich: man hüte sich, daß man nicht nach und nach auf ein geschwindes, eilfertiges Spielen verfalle; man moderire sich, damit der Tact in seiner ersten Sittsamkeit bis ans Ende derselbe bleibe. Wer der Melodie Manieren hin und wieder einen Triller, Doppelschlag oder andere Manier geben will, der kan es gehörigen Ortes thun; er muß aber auch dadurch seinen Baß nicht aufhalten. Wer dergleichen Bässe fleißig übet, der erlanget in der linken Hand eine Fertigkeit. Vor allen Dingen aber muß er hiebey eine gute Fingersetzung in acht nehmen, als wovon er im ersten Theil meines Clavierspielers weitläuftige und gewisse Nachricht findet; deswegen einer, der etwa den ersten Theil des Clavierspielers nicht hat, selbigen anjetzo, bloß der Fingersetzung wegen, nöthig hat, wenn es ihm nemlich darin noch fehlen will. und Fingersetzung.

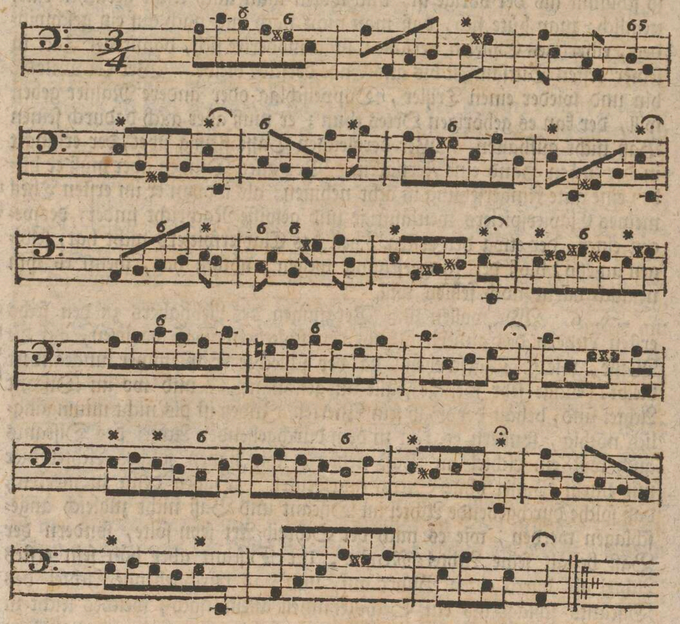
Sechs Lieder mit etwas variirten Bässen.

§. 6. Wir wollen zum Vergnügen des Liebhabers zu den sechs ersten Liedern des andern Theils den schlechten Baß variiren, auf die Weise, wie §. 4. geschehen, da der schlechte Baß immer ungeändert bleibt, (einige sehr wenige Fälle ausgenommen,) und wo im Discant Achtel sind, behält der Baß sein Viertel. Indeß ist dis nicht unumgänglich nöthig, sondern es kan zu dem durchgehenden Achtel des Discants auch wol ein Achtel im Baß stehen; wir haben solches Achtel hier mit einem Punct ohne Strich angedeutet. Dabey denn zu merken, daß solche durchgehende Achtel im Discant und Baß nicht zugleich angeschlagen werden, wie es nach der Schreib-Art seyn solte, sondern der Baß behält seine Achtel-Mensur; der Discant aber hält sein erstes Achtel als durch einen Punct auf, und das durchgehende Achtel des Discants schlägt als ein Sechszehntheil allein nach, welches leicht zu begreifen. Man nehme nun selber die sechs ersten Lieder des andern Vom durchgehenden Achtel im Discant.

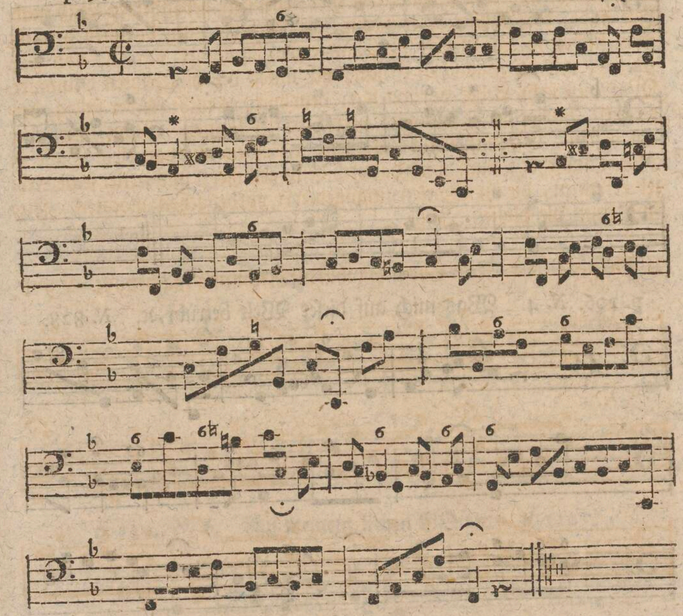
Theils vor, und setze immer eine Note hinzu, nach der §. 4. gegebenen Anweisung, und sehe hernach den hier stehenden veränderten Baß nach. Ich habe, den Raum zu ersparen, die Melodie nicht darüber gesetzet; man findet sie im andern Theil, im ersten Abschnitt, Cap. X. von pag. 94 seqq. und im Hallischen Gesangbuch unter der angezeigten Nummer. Wer diese sechs Lieder variiret hat, dem wird es nicht schwer fallen, dergleichen Variation ex tempore verrichten zu können. Man thut aber am besten, daß man erst verschiedene Melodien mit variirtem Basse in Noten aussetzet; man wird dadurch desto gewisser, und lernet seine Fehler erkennen, die im Spielen unangemerkt vorbeygehen möchten. Hier sind denn die blossen Bässe.

Das Extemporiren ist nicht zu früh anzufangen.

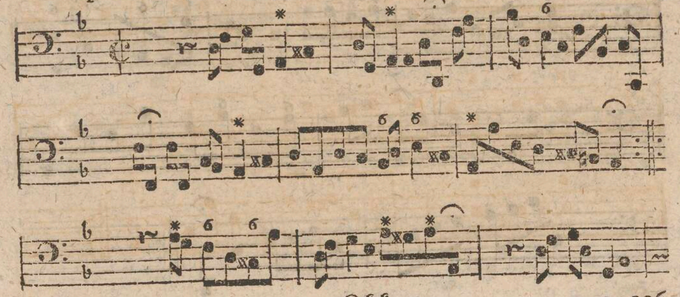
II. Th. p. 94. *N.* 1. Kein Christ soll ihm die Rechnung machen, ꝛc. *N.* 976.



p. 98. *N.* 2. Mein JEsu, dem die Seraphinen ꝛc. *N.* 667.

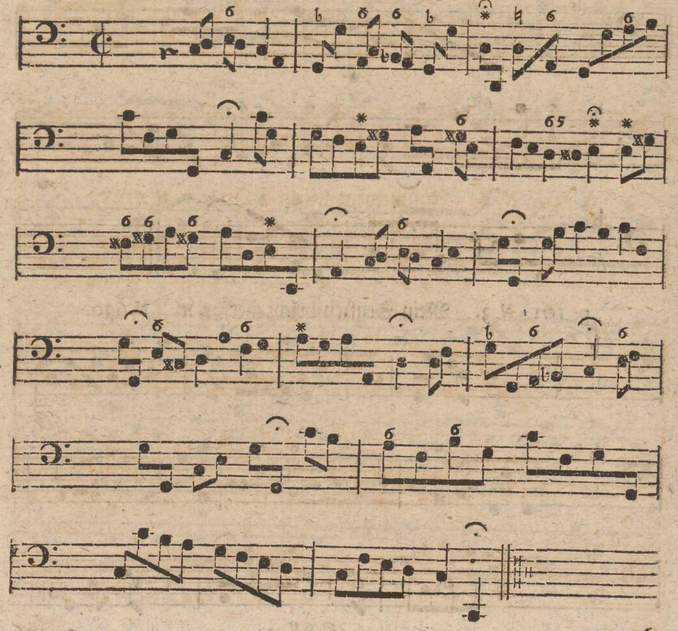


p. 101. *N.* 3. Mein Seufzen bricht herfür, ꝛc. *N.* 630.





p. 106. N. 4. Was mich auf dieser Welt betrübt, ꝛc. N. 828.



p. 116.

p. 116. N. 5. Mein Herz sey zufrieden, betrübe dich nicht! ꝛc. N. 1023.



p. 119. N. 6. Auf meinem lieben GOtt ꝛc. N. 1125.

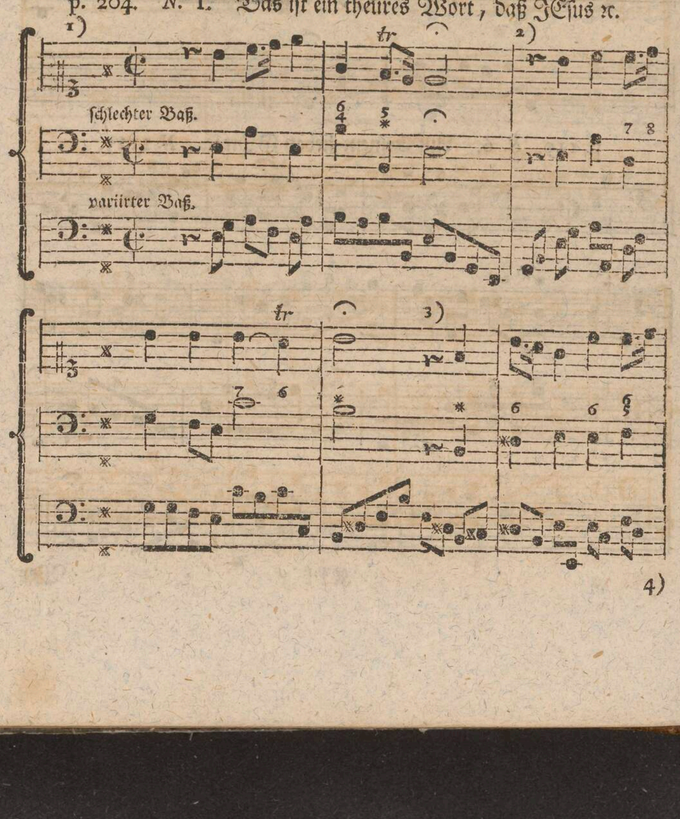


Wer hiervon den gehörigen Gebrauch machen will, der muß die Melodien mit ihren schlechten Baß, so wie er im andern Theil stehet, ausschreiben, und unter den schlechten Baß diesen variirten schreiben, so wie §. 4. mit der Melodie: Ich ruf zu dir, HErr JEsu Christ ꝛc. geschehen, und alsdenn die hinzugefügte Baß-Note nach §. 4. betrachten und untersuchen.

Variation eines Basses, da man ohne Abwechselung beständig in Achteln fortgehet.

§. 7. Im XV. Cap. des andern Theils finden wir wieder sechs Lieder-Melodien; wir wollen auch diesen einen laufenden Baß in lauter Achteln geben, die Grund-Noten mehrentheils beybehalten, und das Ruhe-Zeichen am Ende eines jeden Satzes im Baß aufheben, also, daß der Baß seine Achtel-Mensur ungestört von Anfang bis zu Ende des ganzen Liedes behält. Die durchgehende Noten des Discants wollen wir kürzer machen, und dem Baß Achtel nachschlagen lassen. Die Zeitmaasse muß aber, wie es sich bey Liedern schicket, langsam und sittsam seyn, und muß man hier ja nicht eilen. Die nöthigen Anmerkungen mögen hinter jeder Melodie kommen.

p. 204. N. 1. Das ist ein theures Wort, daß JEsus ꝛc.











(§ Hiebey



Hiebey merken wir folgendes an: Ob ein Anfänger gleich dahin zu sehen, daß eine im Sprunge stehende durchgehende Note im Griff der Haupt-Note enthalten sey, wie wir §. 4. gesehen haben; so ist auch, doch eben daselbst, schon angezeiget, daß man vor Eintretung der Quinte des Tones (oder der Ton-Art) die Quarte des Tones hören lassen kan, ob sie gleich nicht im Griff der rechten Hand gewesen, wie hier im ersten Satz, Tact 1, da *a* statt *g* stehet. Im letzten Satz habe den Ton, der im Griff zu *c* lag, nemlich *g*, beybehalten, da denn *a* wieder eben so gut als *g* wäre. Anmerkungen.

Daß eine Grund-Note, die eine 6 oder $\frac{6}{5}$ über sich hat, in die Sexte fällt, finden wir hier oft, als im dritten, vierten, fünften, sechsten und neunten Satz; in die Sexte steiget sie im achten Satz. Der schlechte Baß fällt im sechsten und siebenten Satz selbst schon in die Sexte, daher ist daselbst nur der dadurch entstandene Terzien-Fall ausgefüllet. Im fünften Satz ist kurz vor der Clausul nach *d* gleich *dis* genommen worden, (man kan an dessen Statt auch *fis* nehmen,) als wenn man in die dem *g dur* verwandte Ton-Art *e moll* weichen wolte, welches eine kurze zierliche Nebenausweichung ist, davon schon hin und wieder Erwehnung geschehen.

Wer im andern Satz bey dem $\bar{c}$, welches 76 über sich hat, in die Sexte, das ist, statt des letzten Achtels *c* ins *a* heruntergefallen wäre, der hätte Octaven gemacht, alsdenn wäre in beyden Händen ein *a* vor *h* hergegangen; im achten Satz aber, wo der Baß eben eine solche halbe Cadence machet, erlaubte es die Melodie.

Im neunten Satz würden bey *Ais* Quinten, obgleich motu contrario, entstanden seyn, wenn ich in die Sexte *Fis* gefallen wäre. Dis ist nun zwar lange so schlimm nicht, als wenn ich von *Ais* in die Sexte *fis* gesprungen wäre, da die Quinten motu recto wären zum Vorschein gekommen, welches viel unangenehmer in die Ohren fällt; indessen ist die Ver-

Verwechselung eines Grund-Tones ist zuweilen erlaubt.

wechselung des Grund-Tones in diesem Fall wol am sichersten, und das um so viel eher, weil doch ein Sexten-Griff nichts anders als eine verwechselte Grund-Note eines reinen Accordes ist. (siehe II. Theil, I. Abschnitt, Cap. IX. §. 13. pag. 86.) Dergleichen Freyheiten nun, da ich bey Variirung eines Basses die Grund-Note also verwechsele, daß aus einem reinen Accord ein Sexten-Griff, und aus einem Sexten-Griff ein reiner Accord wird, sind erlaubt, und dienen, einem ungeschickten oder vitiösen Gang aus dem Wege zu gehen.

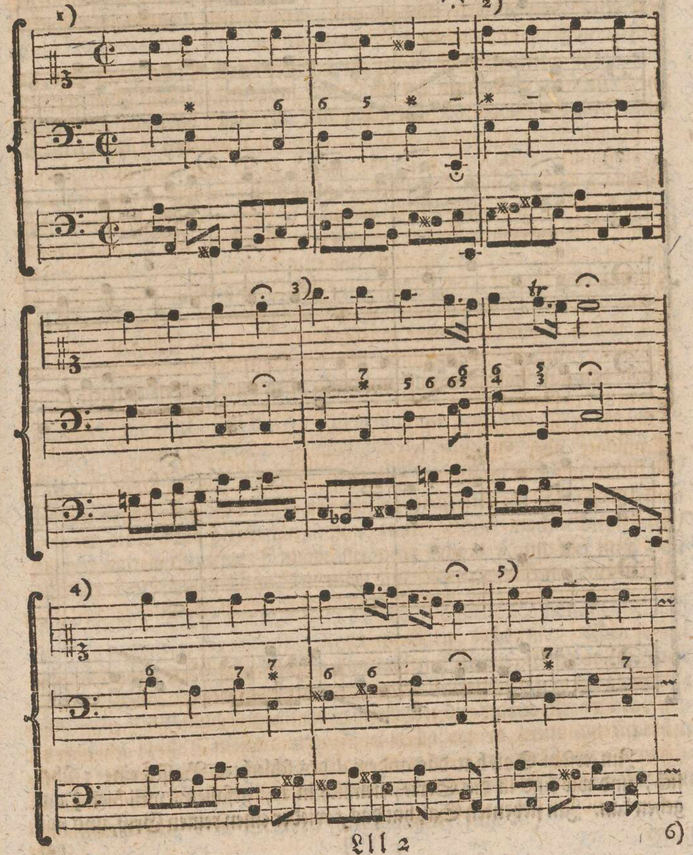
Im achten Satz ist wieder ein anderer Vorfall; da stehet über *d* eine 6. Dieses *d* kan nun als im Durchgange stehend angesehen werden, und könnte daher auch $\frac{4}{2}$ über sich haben; deswegen habe hier *d* zur durchgehenden Note gemacht, und *e* vorher erst repetiret; (siehe II. Theil, I. Abschnitt, Cap. XVI. §. 9. pag. 247.) es ist aber nicht unumgänglich nöthig, sondern man kan statt *e d* auch wol *d fis* oder *d e* setzen; es ist aber fremde, und der Fall von *fis* ins *c* ist hart. Besser möchte es seyn, wenn statt dieser vier Noten *e g e d*, eine Fortsetzng des vorigen gemacht würde, also: *e h d h*, obgleich alsdenn das *h* im Baß und Discant zweymal vorkömmt; die Variation eines Basses erlaubt ein wenig Freyheit. Sonsten ist es wol am sichersten, daß man, so viel als möglich, dahin siehet, daß die erfundene durchgehende Note zum Discant noch harmonire, und, so viel möglich, mit der folgenden ausgesetzten Haupt-Note eine gute Fortschreitung ausmache; den ausgefüllten Terzien-Gang, worauf der Griff $\frac{4}{2}$ fällt, und wo ich die durchgehende Note nur als einen Vorschlag zur folgenden Note anzusehen habe, ausgenommen. Was die Cambiate oder Wechsel-Note anbetrifft, (siehe II. Theil, p. 209.) so finden wir eine im andern und fünften Satz. Bey der Variation ist sie im andern Satz beybehalten, im fünften Satz aber aufgehoben worden; da denn *H* als eine durchgehende, und *A* als eine Haupt-Note angesehen worden. Wenn die Haupt-Note ein halber Tact ist, so werden vier Achtel daraus, wie hier im andern und neunten Satz geschehen. Steht ein Viertel mit einem Punct da, so macht der laufende Baß aus einer solchen Note drey Achtel; siehe den 4. Satz bey *c*.

Was die Variation des Basses bey der Schluß-Note eines Satzes betrifft, so hat eine Brechung des Accordes statt, wenn der folgende Satz in derselben Ton-Art wieder anfängt, darin der vorige geschlossen, als hier am Ende des ersten, andern, dritten, vierten, fünften und achten Satzes; geht aber der folgende Satz bey seiner ersten Note gleich in eine andere Ton-Art, so lenket man seinen Baß geschickt hinein; als hier schliesset der sechste Satz in *d dur*, und der siebente fängt gleich in *e moll* an, da denn in der Variation die

die Ton-Art *d dur*, durch Wegwerfung des *cis*, gleich ins *e moll* geführet worden; item, der neunte Satz schliesset in *h moll*, und der zehnte fängt gleich in *e moll* an, deswegen ist nach dem letzten *H* gleich *dis* genommen worden.

§. 8. Wir gehen weiter zum andern Liede.

N. 2. JEsu, als du erstlich kamest, ꝛc.





Anmerkungen.

Im ersten Satz hat das andere *d* des schlechten Basses eine 5 über sich, und wir sind in die Sexte, nemlich in *H*, gefallen, weil hier $\frac{6}{5}$ angehen kan. Im siebenten Satz hat das *f* wieder einen reinen Griff, und wir ha-

haben die Sexte *d* nachschlagen lassen; in beyden Stellen ist es die Quarte des Tones, die, wie wir Cap. I. §. 15. gehöret haben, sowol einen reinen Accord, als auch einen Sextquinten-Griff über sich haben kan, daher es hier erlaubt ist in die Sexte zu fallen, ungeachtet im Griff die Quinte enthalten ist; das Gehör hat auch nichts dabey zu leiden. Im zweyten Satz und im Anfang des siebenten Satzes hat der schlechte Baß eine und dieselbe Note zweymal, da wir denn bey der andern Note eine Verwechselung vorgenommen, und den schlechten Baß um eine Terzie höher gesetzt; von welcher Freyheit schon im vorigen ist gemeldet worden. Daß aber die Variation auch so geschehen kan, daß der schlechte Baß bleibet, erhellet aus folgenden: denn da kan der Baß des andern Satzes unter andern auch so seyn:



Sonsten habe den schlechten Baß mit Fleiß beybehalten, ausser im dritten Satz, wo statt *e* mit der 6, $\bar{c}$ ist genommen worden, wozu die durchgehende Note *h* (als eine grosse Sexte zu *d*, welche das Heraufgehen liebet,) Anlaß gab; die Bezifferung erlaubte den Sprung in die Sexte; die Verwechselung des *e* ins $\bar{c}$ war hier auch nöthig, ich wäre sonst motu recto in die Octave gefallen, wie *N. a.* zeiget. Wer nach *d* die Terzie *f* nachschlüge, der machte offenbare Octaven; siehe *N. b.* und wer nach *d* die Quinte *a* geschlagen hätte, der wäre aus einer unvollkommenen Consonanz (nemlich der Sexte zu *a* $\bar{f}$) in eine vollkommene Consonanz, nemlich in die 8 *e* motu recto wider die Regel gegangen; siehe *N. c.* Eben so viel Schwürigkeiten stellen sich beym *d* im achten Satz ein, worüber ein reiner Accord stehet. Es ließ sich hier weder in die Terzie *f*, noch in die Quinte *a* springen, wenn man nicht einen Fehler wider die Haupt-Regeln der Fortschreitung machen wolte; siehe *N. d. e.* dahero es denn am sichersten war, in die Octave zu fallen. Wenn man dis *d* mit der Terzie *f* verwechselt hätte, so wären zwey in sich lange Noten, nemlich *f* und *e*, mit dem Discant $\bar{f}$ und $\bar{e}$ in Octaven fortgegangen; siehe *N. f.*

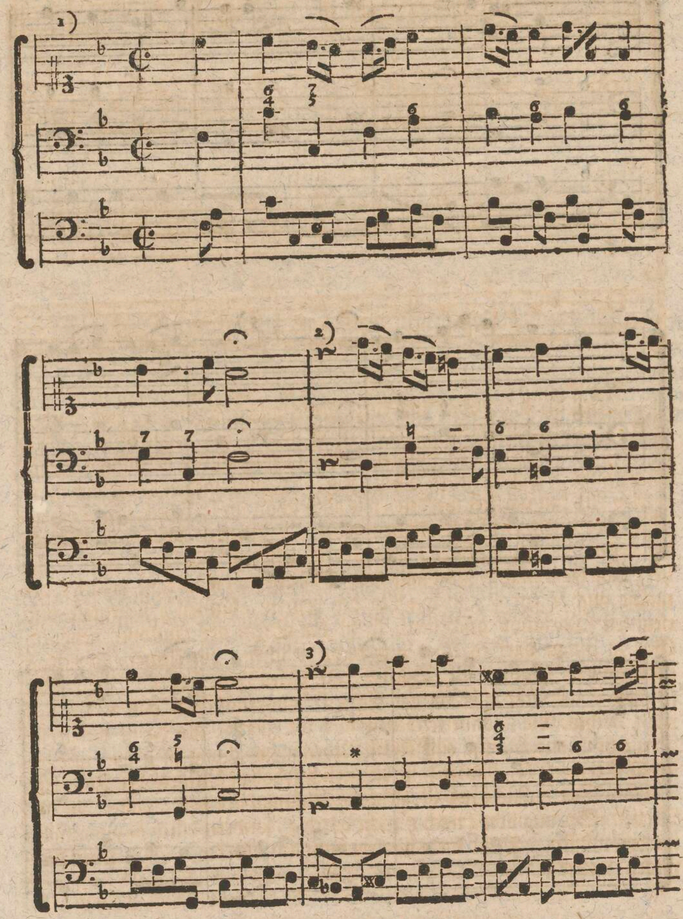
Welche Fehler bey der Variation eines Basses zu vermeiden.



Weil der dritte Satz eine kurze Nebenausweichung in *d moll* machet, so ist die nach *c* durchgehende Note gleich nach *d moll* eingerichtet, und *B* statt *H* gesetzet worden. Im fünften Satz hat der Baß den bekannten Septimen-Gang, (wovon im II. Theil, pag. 218. nachzusehen,) der auf mancherley Art kan variiret werden, wie auch schon im II. Theil, pag. 413. gezeiget worden, da 10 Variationen stehen. (Wem es daselbst im Schluß der ersten, vierten, sechsten, achten und zehnten Variation nicht anstehet, daß die vorletzte Note mit dem Discant in die Octave geräth, der mache aus *H* ein *G*, so wie bey der dritten, fünften, siebenten und neunten Variation geschehen, so ist der Stein des Anstosses gehoben. Gar zu genau darf es einer hier nicht nehmen; ein kleiner Vorschlag oder andere Manier im Discant kan vieles bedecken.) In diesem fünften Satze sind überhaupt die ✕✕ (ausgenommen das ✕ vor *g*,) nicht nothwendig, sondern dienen nur zur Zierde; als da ist die grosse Terzie zu *d*, das *fis*, nur eine kleine Nebenausweichung in *g dur*, und die grosse Terzie zu *H*, das *dis*, ist die zierlich erhöhete Quarte der Ton-Art *a moll*. Der sechste Satz ist gleich im Anfange in *e moll*; daher hat der Terzien-Sprung von *e* nach *g* nicht durch *f*, sondern durch *fis* ausgefüllet werden müssen. Mehr finde hierbey nicht anzumerken. Wir gehen deswegen weiter.

§. 9.

§. 9. N. 3. So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.





Was



Was die Verwechselung der Haupt-Noten dieses Liedes betrifft, so ist gleich im ersten Satz beym Septimen-Griff zu *c*, *e* statt *c* genommen. Dergleichen Verwechselung der Stimmen, da aus einem Septimen-Griff ein Sextquinten-Griff wird, ist sehr gebräuchlich. (siehe unter andern im II. Theil, p. 192.) Im andern und vierten Satz steht statt *f* mit einem reinen Accord, *a* mit einem Serten-Griff. (wenn man nemlich diesen Baß nach dem General-Baß spielen wolte.) Im dritten Satz findet man *f* statt *d*, und im sechsten Satz *d* statt *B*. In diesem letzten Satze ist statt *c* mit $\frac{6}{4}$ das *f* genommen worden, weil doch der Sextquarten-Griff nichts anders als ein reiner Accord ist, wenn nemlich der Baß (wie hier geschehen,) eine Quarte höher genommen wird. Auch diese Verwechselung ist erlaubt, wenn der Gang des Basses solches erfodert; nothwendig war diese Verwechselung nicht. Ich hätte nach *d* auch wol in *B* wieder zurückfallen können; wer aber nach *d* das *e* ergriffen, (wie hier geschehen,) der mußte nach *e*, *f* nehmen. Eine Note die $\frac{6}{3}$ über sich hat, erlaubet sowol die 3 als die 4 zum Nachschlag oder zur durchgehenden Note; wir haben hier im dritten Satz einmal die 4 und einmal die 3 nachschlagen lassen. Im Herunterfallen ist die 4 am gewöhnlichsten; siehe den sechsten Satz. Im Heraufgehen kan beydes angehen; doch behält man gerne die 4, wenn der Gang so ist, wie hier im vierten Satze. Weil der andere Satz in *c dur* schliesset, und der dritte gleich in *d moll* anfängt, so führet das *B* da hinein. Der fünfte Satz schliesset in *c dur*, und der sechste fängt gleich in *f dur* an, deswegen stehet nun *b* statt *h*. Von der Verwechselung der Octaven ist zu merken, daß ich eine Note, die in der ungestrichenen Octave stehet, in der grossen Octave setzen darf; und umgekehrt, eine Note in der grossen, kan in der ungestrichenen versetzet werden, je nachdem es der Zusammenhang

Anmerkungen. Verwechselung der Stimmen.

Was bey Verlängerung der Schluß-Note zu observiren.

erfordert. Sonsten ist hier die Schluß-Note eines jeden Satzes in der Melodie verlängert, dadurch denn die Tactstriche anders stehen, als im andern Theil, pag. 221. Wer die Schluß-Note, wie bey laufenden Bässen gemeiniglich geschicht, verlängern will, der muß dahin sehen, daß die innerliche Quantität der Noten (siehe II. Theil, pag. 399.) in der Melodie nicht möge verrückt werden; als hier fängt die Melodie und ein jeder Satz derselben mit einer in sich kurzen Note an, deswegen das Schluß-Viertel (siehe II. Theil, l. c.) eines jeden Satzes in einem halben Tact mit einer Viertel-Pause, und im variirten Baß in sechs Achtel ist verwandelt worden. Die letzte Note des Liedes kan nach Gefallen verlängert werden, nur die Schreib-Art muß richtig seyn, so daß der letzte Tact so viel weniger hat, als der Auftact gilt. Die letzte Note eines Satzes ist immer eine in sich lange Note, wenn sie auch der Schreib-Art nach kurz wäre, wie im Liede *N.* 2. JEsu, als du erstlich kamest, ꝛc. zu ersehen, und zwar im ersten, andern, vierten, fünften und siebenten Satz; da denn die beyden letzten Noten also verlängert werden, daß z. E. daselbst am Ende des ersten Satzes aus $\bar{gis}$ und $\bar{e}$ zwey halbe Tacte werden, oder aus $\bar{gis}$ wird ein halber, und aus $\bar{e}$ ein ganzer Tact. Kurz, ein jeder Satz muß in diesem Liede, wo weder Auftact, noch eine Viertel-Pause vorhergegangen, mit einer in sich langen Note anfangen.

§. 10. *N.* 4. O heilige Dreyeinigkeit, ꝛc.









Anmerkung. Bey dieser Melodie sind die Noten des schlechten Basses ohne alle Verwechselung geblieben; nur allein im ersten Tact ist statt *f*, *fis* genommen worden, weil ich hier in die Quinte des Tones gefallen bin, nemlich in *d*, welche eine grosse Terzie über sich hat, und deswegen schickte sich *f* nicht; wer *f* behalten wolte, der könte *a* oder *g* zur durchgehenden Note erwählen. Wenn man am Ende des ersten Satzes nach *es* in die Sexte *c* gefallen wäre, so hätte man Octaven gemacht. Im andern Satz hätte nach dem ersten *B* eben so gut *d* als *es* folgen können.

§. 11. *N.* 5. Laßt uns zugleich jetzt Lob dem HErren geben, ꝛc.



2)









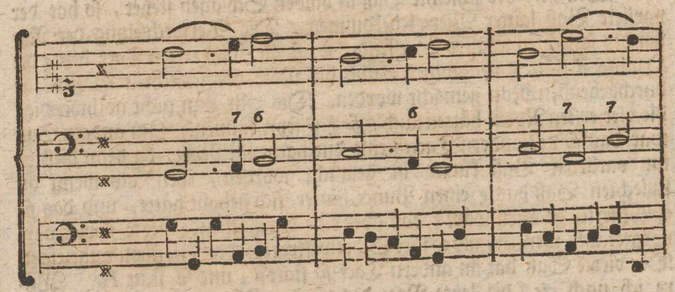
4)



5)



6)



6)





Weil

Anmerkungen.

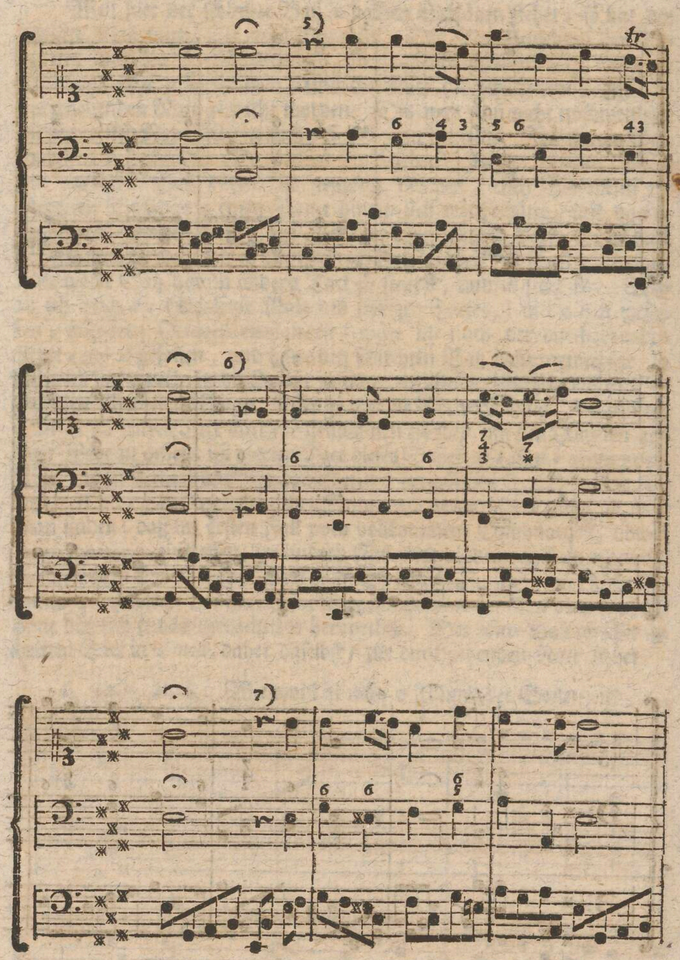
Weil hier der schlechte Baß in halben Schlägen stehet, so hat der variirte Baß lauter Viertel bekommen. Die Verwechselung der Noten des schlechten Basses betreffend, so ist gleich im ersten Tact bey *g* die Quinte *d* statt *g* genommen, und die Note des schlechten Basses zur durchgehenden Note gemacht worden. Dis war nun nicht nothwendig; die vier ersten Noten hätten auch *g fis g G* seyn können. Im andern Satz war das *fis* des andern Tactes eine durchgehende Note, da denn dieselbe im variirten Baß kürzer ist gemacht worden, eben als wenn im schlechten Baß das *g* einen Punct hinter sich gehabt hätte, und das *fis* ein Viertel gewesen wäre; daß aber eine durchgehende Note kürzer darf vorgetragen werden, als es ihre Schreib-Art erfordert, ist schon angezeiget. Der vierte Satz hat im andern Tact *fis* statt *d*, und *d* statt *Fis*. Wäre ich nach *cis* (die letzte Note des vorigen Tactes,) in die 6 *A* gefallen, so wären Octaven entstanden; wäre ich nach der durchgehenden Note *e* ins *d* gefallen, und hätte den schlechten Baß nicht verwechselt, so wäre ich motu recto in die Octave gefallen, welches in zweystimmigen Sachen ziemlich nackend klinget; besser ist hier die Verwechselung. Im fünften Satz ist im dritten Tact statt *c*, *e* genommen worden, um den Quinten aus dem Wege zu gehen; im vierten Tact dieses Satzes ist *e* statt *c* genommen. Man variire einmal das vor bemeldeten *c* hergehende *G*, und nehme entweder *H* oder *g* zur durchgehenden Note, und verwechsele *c* nicht, so wird man finden, daß im ersten Fall zwey vollkommene Consonanzen, obwol motu contrario, eintreffen; im andern Fall wird alsdenn aus einer unvollkommenen in eine vollkommene Consonanz motu recto gegangen; wer aber *c* mit *e* verwechselt, der darf die vorhergehende Note in *H*, *d* oder *g* setzen, ohne daß sich etwas verdächtiges hervorthut. Der dritte Satz weichet im dritten Tact in *a moll*, daher daselbst *f* zur durchgehenden Note stehet.

§. 12. *N.* 6. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen, ꝛc.











Im vierten Satz ist die Wechsel-Note, die Cambiate, aufgehoben. Sonsten sind hier nur zwey Noten des schlechten Basses verwechselt worden, nemlich im andern Tact des fünften Satzes, wo *gis* statt *e* ist genommen worden, und im Anfang des sechsten Satzes stehet *cis* statt *A*. Die Verwechselung im sechsten Satz wäre nicht nöthig gewesen, wenn ich bey der vierten Note des fünften Satzes *d* hätte nachschlagen lassen; wer aber *h* oder *fis* zur durchgehenden Note nimmt, der muß diese Verwechselung vornehmen, oder er geht im ersten Fall von einer vollkommenen Quinte in die andere, im andern Fall fällt er motu recto aus der 8 in die 5. Der letzte Satz fängt in *fis moll* an, deswegen *d* und nicht *dis* vor *cis* hergehet. Mehr finde hierbey nicht zu erinnern. Anmerkungen.

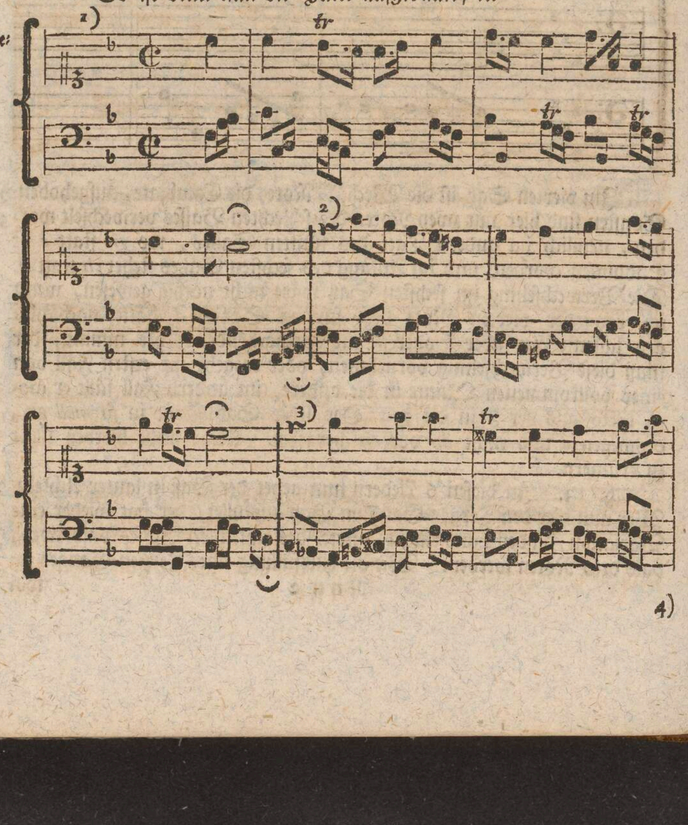
§. 13. In diesen 6 Liedern nun gehet der Baß in lauter Achteln. Wer nun hier den Terzien-Gang im Baß ausfüllet, der hat wieder eine Variation, da denn aus einem Viertel des schlechten Basses bald zwey, bald drey Noten werden. Wie die Ausfüllung eines Terzien-Ganges sowol Terzien-Gang, wann er durch einen Nachschlag und durch

einen Vorschlag auszufüllen.

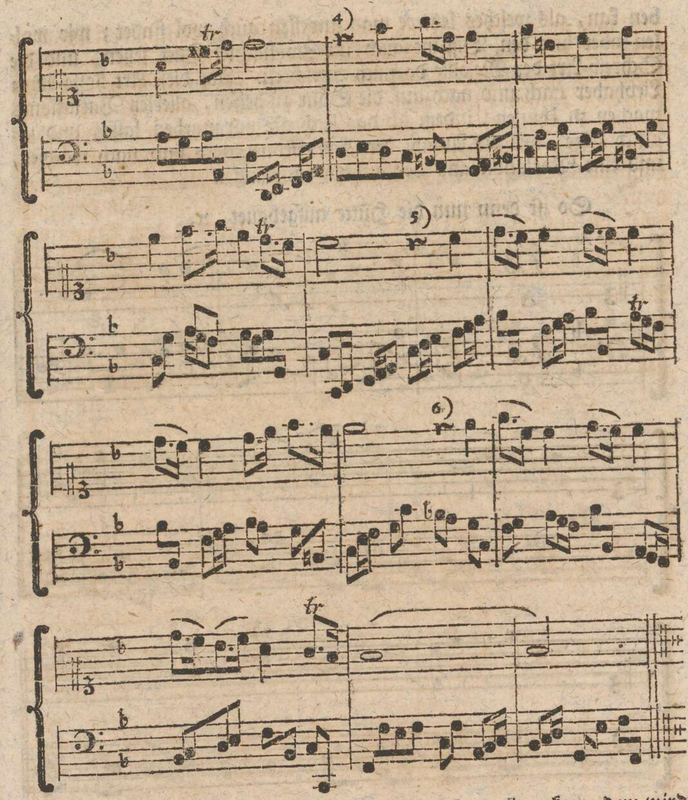
wol durch einen Vorschlag als Nachschlag geschehen kan, davon sehe man den II. Theil, pag. 184. Ein Anfänger merke sich hiebey folgendes: Wenn im Discant ein Achtel oder Sechszehntheil nachschlägt, so fülle man den Terzien-Gang nicht aus, oder man bediene sich des Nachschlages. Kommen zwey Terzien-Gänge nach einander, entweder im Herauf- oder Heruntergehen, so gilt der Nachschlag wieder, wie auch, wenn von einer in sich kürzen Note zu einer langen ein Terzien-Fall entstehet. Sonsten ist der Vorschlag am besten, da denn beym Herunterfallen oft bequem ein Triller in der linken Hand mit dem Daum und Vorder-Finger auf dem Achtel kan geschlagen werden, weil die beyden letzten Noten kürzer dürfen abgefertiget werden, als es die Schreib-Art erfordert; sie werden alsdenn 32theile, und das Achtel bekömmt einen Punct. Wir wollen die Melodie, welche §. 9. stehet, mit einem solchen variirten Baß aussetzen, wornach denn ein Liebhaber eines laufenden Basses die übrigen Melodien auch aussetzen kan.

So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.

Exempel hievon.



4)



§. 14. Wer nun seinen Baß erst so weit variiren kan, dem wird es nun ein leichtes seyn, aus einem Viertel des schlechten Basses drey Noten zu machen, oder aus dem vorhergegangenem Basse die zwey Achtel zu drey Noten zu machen. Diese drey Noten können nun 1 Achtel und 2 Sechszehntheile seyn; oder man macht Drittel daraus, und setzet über jede Figur von 3 Noten eine 3 mit einem Bogen; oder man setzet zu Anfang der Melodie im Baß Zwölfachtel, da denn der Discant auch im Zwölfachtel- oder im Viervierteltel- oder ganzen Tact stehen bleiben

Wie aus einem Baß-Viertel, oder zwey Achtel, drey Achtel zu machen.

ben kan, als welches letztere man zuweilen auch wol findet; wir wollen aber hier den Discant auch im Zwölfachtel-Tact setzen, und die Schreib-Art der Melodie darnach einrichten. Auf diese Art hoffe einen Liebhaber nach und nach auf die Spur zu helfen, allerley Variationes machen zu können, indem ich das leichteste vorangehen lasse, und zugleich zeige, wie die Anzahl der Baß-Noten nach und nach wächset, und eine Variation aus der andern entspringet.

So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.





§. 15.

Erinnerung.

§. 15. Wer einen Baß will variiren lernen nach dieser Anleitung, der denke ja nicht, daß es schon genug sey, wenn er unsere Melodie nur fein oft spielet; nein, er lege selbst Hand an, und variire wenigstens die vorhergegangenen Lieder-Melodien dieses Capitels nach dem §. 13. und 14. gegebenen Muster. Ich würde zu weitläuftig seyn, wenn ich alle sechs Melodien auf diese Art aussetzen wolte. Man untersuche, wie ich aus den zwey Achteln im 13. Spho drey Achtel gemacht habe; ich will zum Ueberfluß solches kürzlich selber anzeigen, und in Noten aussetzen:

Aus zwey Achtel drey Achtel gemacht.



Aus drey Noten kan man leicht viere machen.

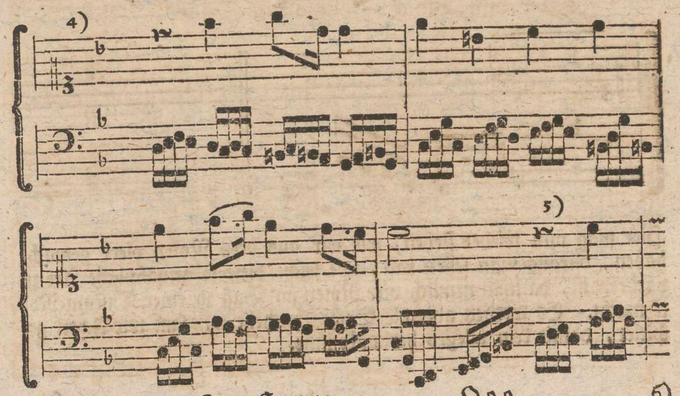
§. 16. Wir gehen weiter, und wollen aus drey Noten viere machen, als welches leicht zu thun. Die einfältigste Art könnte folgende seyn:

So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.



2)

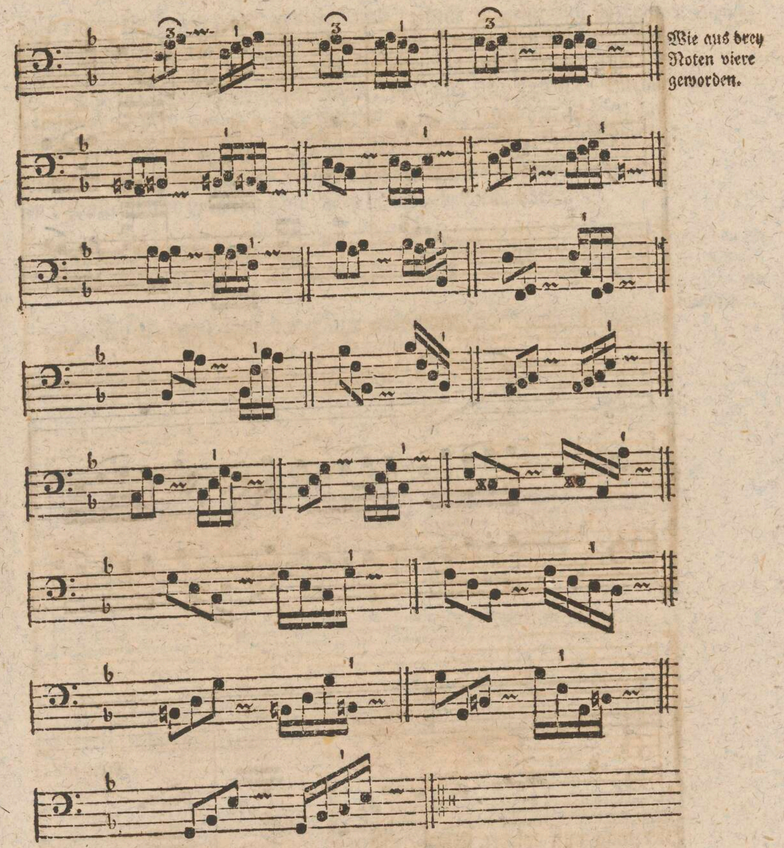






Hier mag nun wieder stehen, wie wir aus drey Noten viere gemacht haben, daraus man sehen kan, wie leicht diese so gewöhnliche Art zu variiren ist, da man nemlich vier Noten im Baß zu einer Discant-Note macht. Es werden aber die Sechszehntheile langsam wie Achtel gespielet, damit kein allegro herauskomme.

Hier



Wie aus drey Noten viere geworden.

Hier ist die hinzugekommene Note mit einem Strich bezeichnet.

§. 17. Aus diesen vier Noten lassen sich nun gar leicht fünf Noten machen, deswegen wollen wir nur den ersten Satz unsers Liedes in zwo leichte Arten aussetzen:

Wie aus vier Noten fünfe werden können.



Wo einem Anfänger die Sechszehn- und 32theile zu gefährlich vorkommen, so ändere er die Schreib-Art, d. i. er mache aus Einem Tacte zweene, da denn aus den Vierteln der Melodie halbe Tacte, und im Baß aus den Sechszehntheilen Achtel, und aus den 32theilen Sechszehntheile werden; es ist beydes einerley. Bey dergleichen Bässen kan im Discant die durchgehende Note, oder der Vor- und Nachschlag wol wegbleiben; wir haben ihn hier im andern Tact bey dem $\bar{d}$ weggelassen; sonsten läsſet man ihn zum letzten Sechszehntheile hören. Anmerkungen.

§. 18. Nun wollen wir aus den vier Noten des 16. §phi sechs Noten machen, da wir denn wieder den Zwölfachtel-Tact setzen wollen. Wie vier Noten leicht in sechse zu verwandeln.

So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.




2)
3)
4)


4)
5)
6)



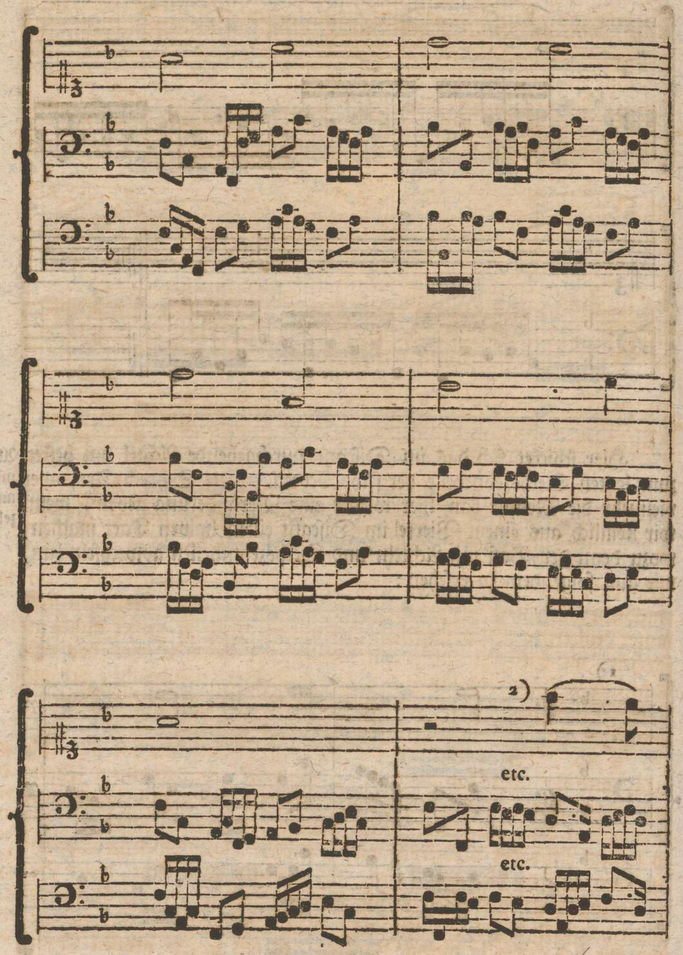
Hier



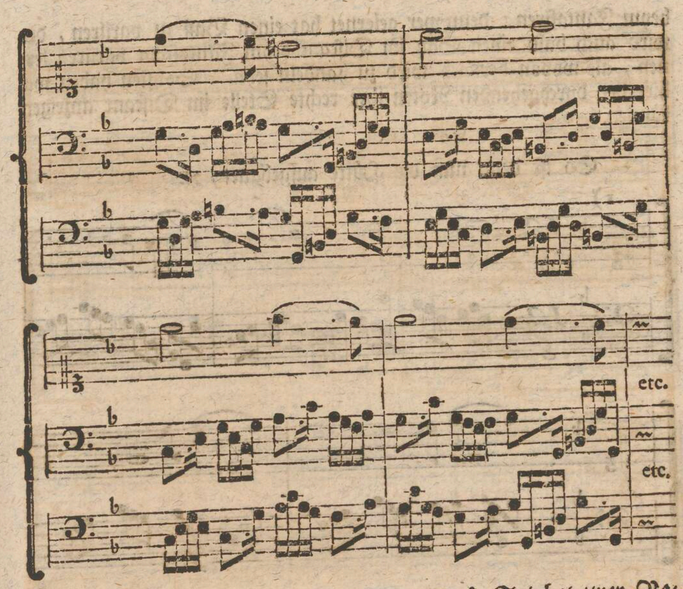
Abwechselung mit Achteln und Sechszehntheilen.

Hier schicket sich das im Discant durchgehende Achtel am besten zum letzten Sechszehntheile der sechs Noten. Die Schreib-Art, oder vielmehr die Mensur kan hier wieder eine Veränderung geben, wenn wir nemlich aus einem Viertel im Discant einen halben Tact machen, wozu denn der Baß mit Achteln und Sechszehntheilen abwechseln kan, wie aus folgendem zu ersehen:





Wir



Wir haben hier zwey Sätze ausgesetzet: der erste Satz hat zwey Variationen, die man durch das ganze Lied führen kan, deswegen steht hinter dem ersten Satze ein etc. Im andern Satz ist weiter nichts geschehen, als daß aus den beyden Achteln des ersten Satzes das erste Achtel einen Punct bekommen. Wem diese Variation beliebt, der spiele die Variationen des ersten Satzes auch als mit einem Puncte, und führe eine jede Variation durchs ganze Lied. Anmerkung.

§. 19. Wir wollen den Zwölfachtel-Tact noch mal vor uns nehmen, und nach der Variation §. 14. wo drey Achtel zu einem Viertel mit einem Punct kamen, die Melodie verlängern, und 6 Achtel zu einem halben Tact mit einem Punct machen, in guter Hoffnung, daß es keinem Liebhaber verdriessen wird, so viele Variationen zu einer und derselben Melodie hier anzutreffen. Man denke aber nicht, dieser Baß ist vorzüglich geschickt, ihn so oft zu variiren, nein, es geht mit den andern Liedern dieses Capitels eben so gut an; man probire es nur, und übe sich fleißig in diesem Variiren; es hat wieder grossen Nutzen Wie die Discant-Note verlängert und in Zwölfachtel-Tact gesetzet werden kan; so, daß aus drey Baß-Noten sechse werden.

beym Fantasiren: denn wer gelernet hat einen Baß zu variiren, der wird auch bald einen Satz im Discant beym Fantasiren variiren lernen, als wovon hernach wird zu handeln seyn. Sonsten haben wir hier der durchgehenden Noten ihre rechte Stelle im Discant anzeigen können.

So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.









§. 20.

Wie man aus sechs Noten sieben machen kan, mit verlängertem Discant.

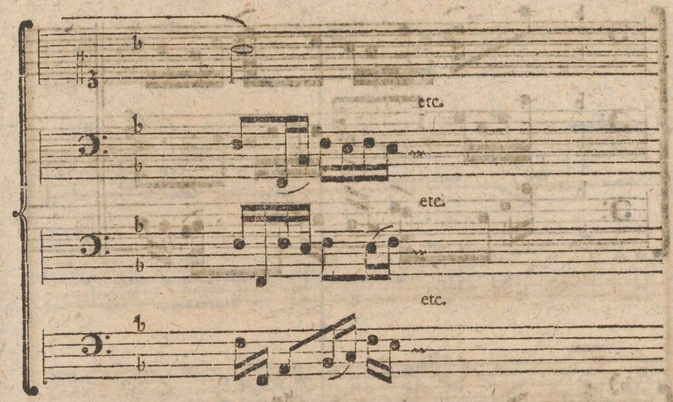
§. 20. Wir haben §. 17. gezeiget, wie aus vier Baß-Noten leicht fünfe können gemacht werden, da denn nur Eine Note, die wir daselbst nach der andern und vierten Note gesetzet haben, hat hinzugefüget werden dürfen. Jetzt, da wir, nach §. 18. pag. 479. aus sechs Noten wollen sieben machen, so kan die neue Note an drey verschiedenen Stellen stehen, wie aus folgendem zu sehen:





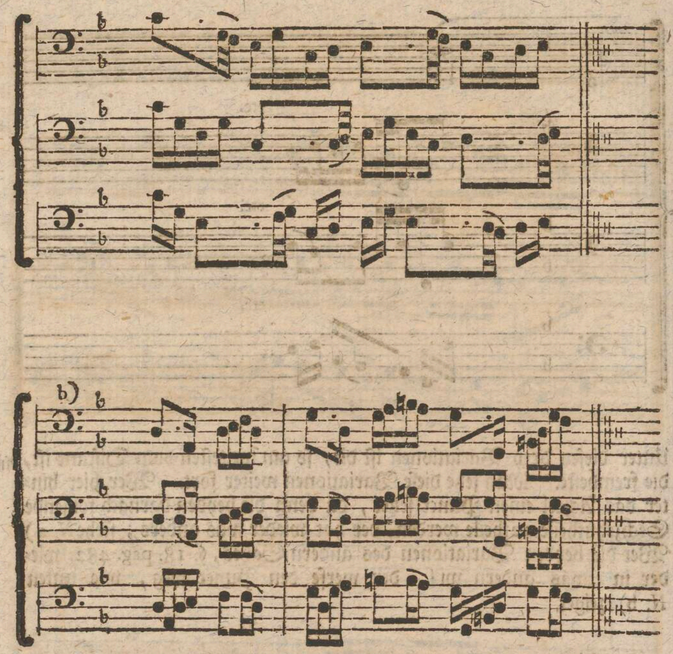


Unter



Unter diesen drey Variationen ist die, so am weitesten vom Discant ist, die fremdeste. Man setze diese Variationen weiter fort. Wer hinter das Achtel einen Punct setzet, da denn die beyden darnach folgende Sechzehntheile 32theile werden, der hat wieder was anders; siehe *N.* a) Wer die beyden Variationen des andern Satzes, §. 18. pag. 482. wieder in etwas ändern will, der werfe den Punct weg, wie unten *N.* b) zeiget. Anmerkung.





Es können unsere sieben Noten auch im Sechsviertel Tact also stehen, daß die Discant-Note einen halben Tact mit einem Puncte hat. Wir wollen den andern Satz unserer Melodie aussetzen mit den drey Variationen, so wie wir eben mit dem ersten Satz gethan haben:



Abwechselung mit Achteln und Sechszehntheilen in Sechsviertel-Tact gesetzet.











§. 21.

Acht Sechszehntheile zu einem halben Tact im Discant.

§. 21. Nun ist es Zeit, daß wir auch zeigen, wie zu einer Discant-Note acht Sechzehntheile kommen können. Dieses kan nun auf allerley Weise angehen. Wir wollen die sechs Sechzehntheile §. 18. pag. 477. vor uns nehmen, und acht dergleichen Noten daraus machen. Das Spielen solcher laufenden Bässe erfordert nun schon eine Fertigkeit der linken Hand; deswegen fange man dergleichen Variationen nicht zu geschwinde an, und hüte sich vor allen Stolpern, Stottern und unrichtigen Spielen, als wodurch dergleichen Bässe alle ihre Annehmlichkeit verliehren. Wir wollen zwey Variationen unter einander setzen, und bey der letzten zuweilen ein wenig vom Text abweichen.

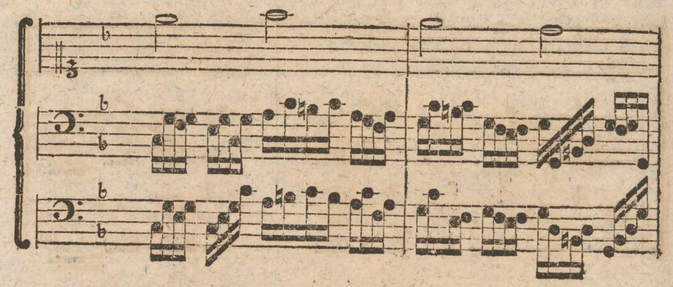
So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.

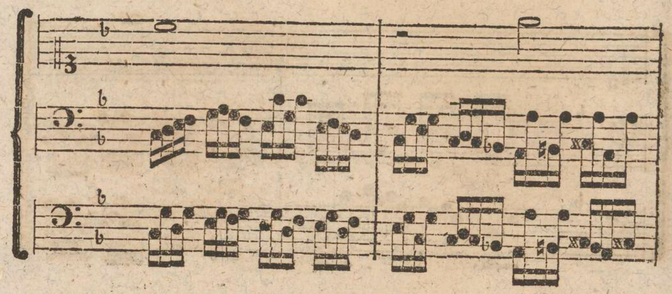










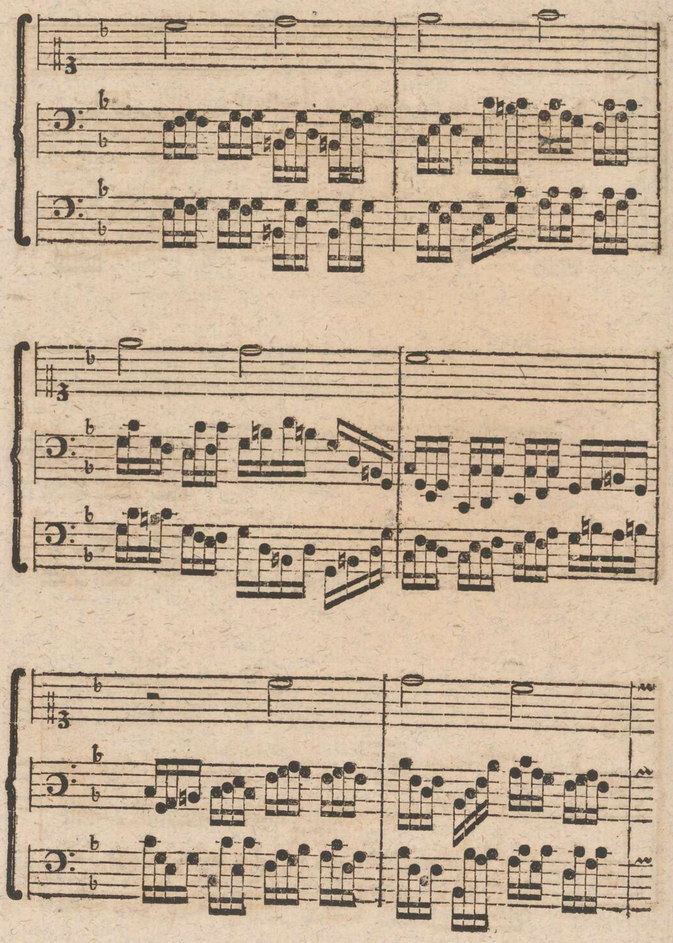




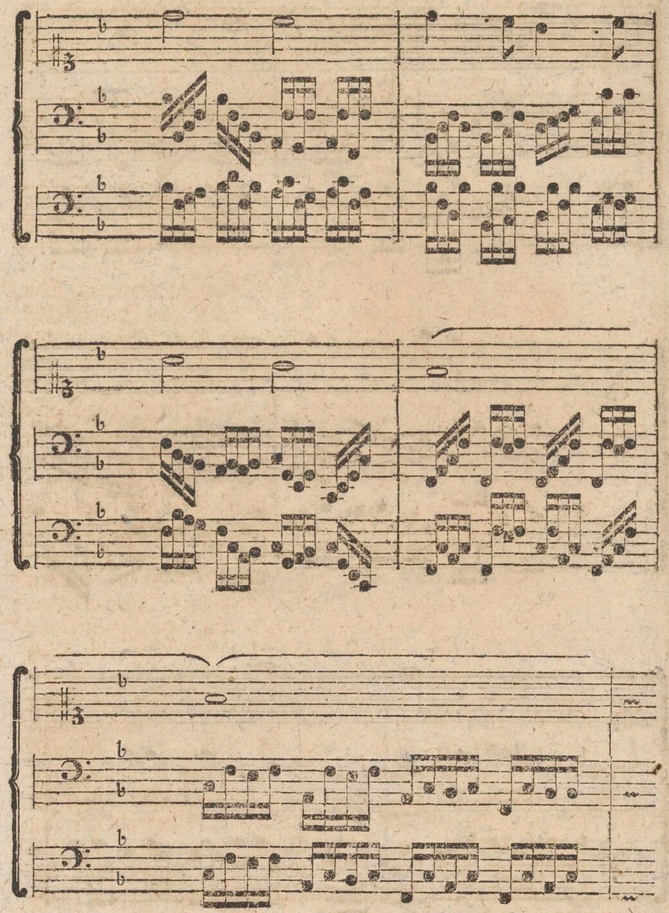












§. 22.



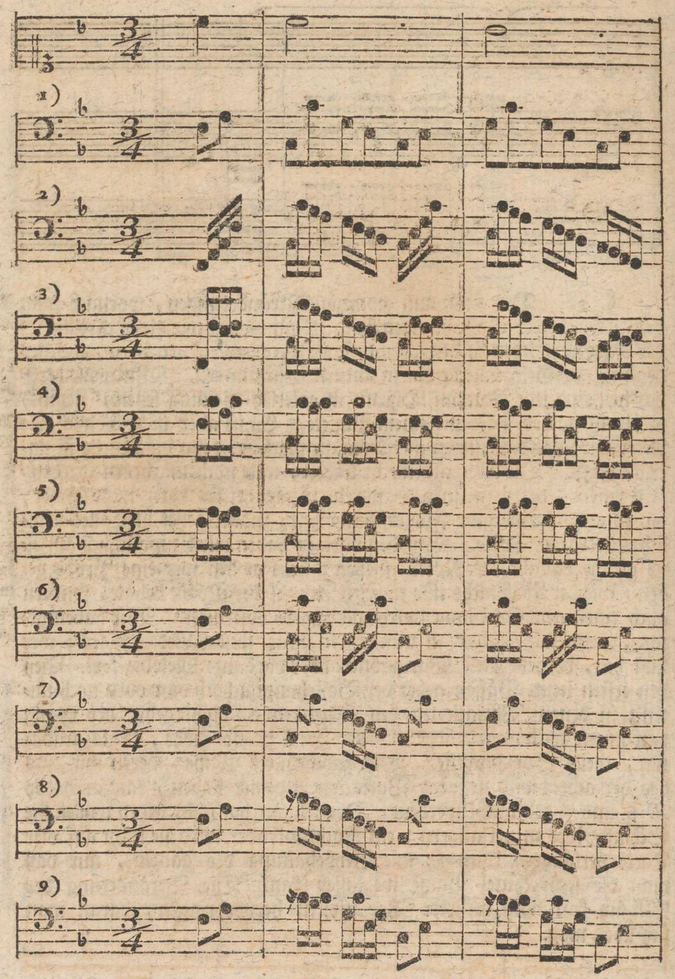
§. 22. Dis sind nun zwanzig Veränderungen, wornach man gar leicht andere Bässe variiren kan. Nun wollen wir die Schreib-Art der Melodie wieder ändern, und sie in dreyviertel Tact setzen, welches denn wieder Gelegenheit giebt zu andern Variationen. Wir wollen erstlich hier eine jede Note im Discant in einerley Geltung setzen, nemlich in einem halben Tact mit einem Puncte. Es ist aber nicht möglich alle Arten der Veränderungen ausfündig zu machen: denn die Quelle ist unerschöpflich. Die wir mitgetheilet haben, und noch mittheilen werden, sind einem, der seine linke Hand ein wenig geübet hat, nicht schwer, wo er anders eine gute Fingersetzung hat; zudem gehet hier alles ziemlich moderat im Tacte. Bey den vorigen haben wir hauptsächlich auf eine gleiche Anzahl der Noten gesehen; jetzt wollen wir eine Probe geben, wie der Baß nicht nur einerley Anzahl der Noten behält, sondern auch einen gewissen Gang durch alle Tacte observiret. Wir haben genug, wenn wir solches an dem ersten Satz unsers Liedes zeigen; wer Lust hat, der setze diese Variationes über die ganze Melodie fort. Bey den ersten neun Bässen gehet der Baß hauptsächlich von oben nach unten; in denen Variationen des folgenden 23. Sphi gehet der Gang von unten nach oben, oder aus der Tiefe in die Höhe, theils gradatim, theils Sprungweise. Die sechszehntel Pause, deren wir uns bey der achten und neunten Variation bedienet haben, kan auch bey N. 6. und 7. gebraucht werden. Der Raum hat nicht leiden wollen die Schluß-Note zu verlängern; ein Nachdenkender wird sie leicht auf vier Tacte verlängern können, mit Beybehaltung des ganzen, nur daß man die sechszehntel Pause weglassen kan. Die Veränderung der Mensur kan noch mehrere Variationen hervorbringen, daran man sich üben mag.

Variationes wenn die Melodie in dreyviertel Tact gesetzet wird.

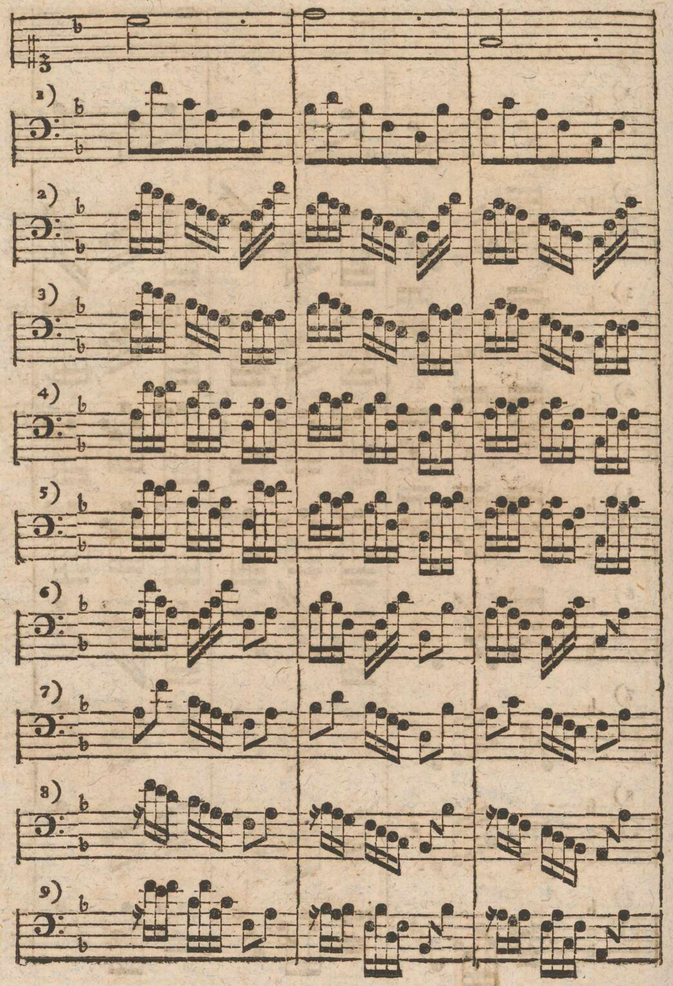
Arten der Veränderungen sind unzählig.

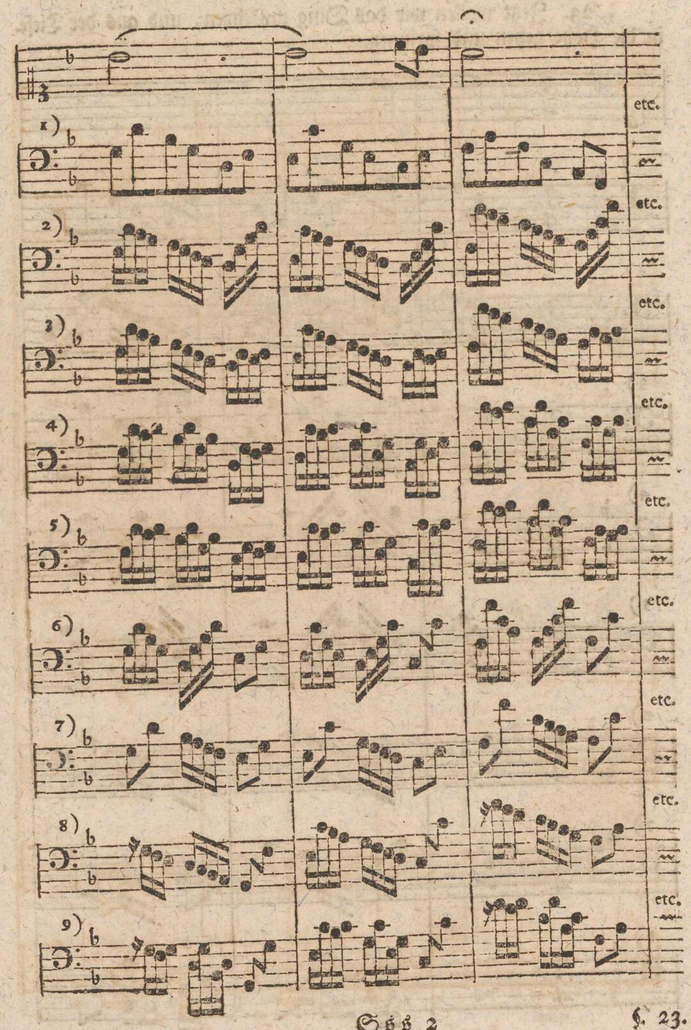
Variationes da der Baß einen gewissen Gang behält.

Herunterge-
hend.






1)
2)
3)
4)
5)
6)
7)
8)
9)


1)
2)
3)
4)
5)
6)
7)
8)
9)
etc.
etc.
etc.
etc.
etc.
etc.
etc.
etc.
etc.

Heraufgehend.

§. 23. Jetzt wollen wir das Ding umkehren, und aus der Tiefe in die Höhe gehen und springen.









§. 24. Wenn wir nun im dreyviertel Tact die in sich kurze Note zum dritten Viertel setzen, so können folgende Variationen darzu gemacht werden. Wir wollen den schlechten Baß auf verschiedene Art wachsen lassen.

Hundert Variationen wo die Anzahl der Noten eines Tactes wächset.

So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.






6 Noten im Tact.
7 Noten im Tact.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.


etc.

19.

20.

21. 8 Noten im Tact.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

etc.


28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
etc.

37.

38.

39.

40.

9 Noten im Tact.

41.

42.

43.

44.

45.

etc.


46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.
54.
10 Noten im Tact.
etc.


etc.
55.
56.
57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.


64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.
71.
72.
etc.


73.
74.
75.
76.
11 Noten im Tact.
77.
78.
79.
80.
81.


etc

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

12 Noten im Tact.

90.

etc.


91.
92.
93.
94.
95.
96.
97.
98.
99.


etc



Anmerkung. Da haben wir nun hundert Variationen; es wäre ein leichtes, noch ein hundert, wenn es nöthig wäre, hinzuzuthun, es sind aber genug. Die drey allerletzten sind etwas ungewöhnlich, und ein wenig schwer zu spielen, wo man den kleinen Septimen-Fall oder Sprung nicht in die Finger hat; sonst sind sie alle leicht. Wer die Variationen unter einander vergleichet, wie ein Liebhaber dergleichen wol thun mag, der wird finden, daß verschiedene einander sehr ähnlich sind. Oft macht eine kleine Pause oder nur Eine hinzugekommene Note den ganzen Unterscheid; so wie die Mensur andern wieder ein ander Ansehen giebt. Nun ergreife man die Feder, und übe sich, nicht nur dieses Lied nach etlichen hier stehenden beliebigen Variationen ganz auszusetzen, sondern man nehme auch andere Melodien. Alle Lieder, deren Poesie im Genere Jambico stehen, oder die mit einem Auftact oder mit einer Viertel-Pause anfangen, können, ob sie gleich im Choral- oder Gesang-Buch in vier Viertel Tact stehen, in drey Viertel Tact gesetzet werden, als z. E. Es ist gewißlich an der Zeit ꝛc. HErr

Nach diesen Variationen läßt sich leicht ein Baß variiren.



HErr Christ, der einge GOttes Sohn ꝛc. durch Adams Fall ist ganz verderbt ꝛc. Aus tiefer Noth ꝛc. und eine ganze Menge anderer.

§. 25. Diese hundert Variationen geben wieder eine neue Gelegenheit zum variiren; wenn ich nemlich den Dreyviertel-Tact wieder in vier Viertel Tact zurückführe, da denn das letzte Viertel in der Melodie ein halber Tact wird, so wie §. 21. Zu dem ersten halben Tact behält man die §. 24. stehende Baß-Noten, und die zum letzten Viertel gehörige können nach Belieben in zwey Viertel, vier Achtel oder sonsten verändert werden, wenn nur die Noten in ihrer Geltung zusammen einen halben Tact ausmachen. Wir wollen dieses an etlichen Variationen des 24ten Sphi zur Probe zeigen; die Noten, welche aus §. 24. stehen bleiben, wollen wir in die Höhe streichen, und die hinzugekommene herunterziehen. Es verstehet sich von selbst, daß man eben nicht gebunden ist, just eben die hier gesetzte Noten zu nehmen, man behält seine Freyheit; ich habe nur zeigen wollen, wie sie zu verlängern wären.

Dreyviertel-Tact bey Liedern läßt sich im ganzen Tact verwandeln.


x)
2)
3)
6)
7)
x3 und x7)
x4)
x8)
26)


etc

Anmerkung. Wenn in den Variationen zu dem ersten halben Tact, oder in der ersten Hälfte des Tactes, Sechszehntheile stehen, so kan die andere Hälfte aus 4 Achtel (oder aus 1 Achtel und 6 Sechszehntheile, oder aus 2 Achtel und 4 Sechszehntheile) bestehen; als wenn 10 bis 12 Noten §. 24. in einem Tacte stehen; die Finger bekommen dadurch Zeit ein wenig auszuruhen: denn in den letzten zehn Variationen, wo 12 Noten in einem Tacte stehen, würde mancher in der Stärke der Finger oder Hand leicht einen Abgang merken, wenn er eine Melodie von 8 biß 10 Strophen ohne alle Ruhe oder Abwechselung so in Sechszehntheilen durch das ganze Lied fortlaufen oder forispringen solte; deswegen mache man hier zur Veränderung die letzten vier Sechszehntheile zu Achtel. Dieses kan auch geschehen bey der 2ten, 3ten, 4ten und 5ten Variation der Sätze im 22sten Spho, da denn der Dreyviertel-Tact in vier Viertel verwandelt wird, wenn im Discant aus dem halben Tact mit einem Puncte ein ganzer Tact gemacht wird. Hiedurch aber werden die §. 22. 23. und 24. befindlichen Variationen nicht verboten, sonderlich bey etwas kurzen Melodien; nein, ich zeige hier nur wieder eine neue Quelle der Veränderungen an. Hat aber die erste Hälfte des Tactes nur 4 Noten, (siehe §. 24. N. 10-14. 20. 32. 36.) so können in der andern Hälfte des Tactes auf allerley Art Sechszehntheile mit untergemischet werden. Hat ferner die erste Hälfte 6 Noten, nemlich 2 Achtel und 4 Sechszehntheile, so kan die andere Hälfte eben dergleichen haben, und so weiter, nach eines jeden Gefallen.

Variationen, die sehr leicht sind, da nur die Octave einer Baß-Note geändert wird, auf allerley Art nach verschiedener Mensur.

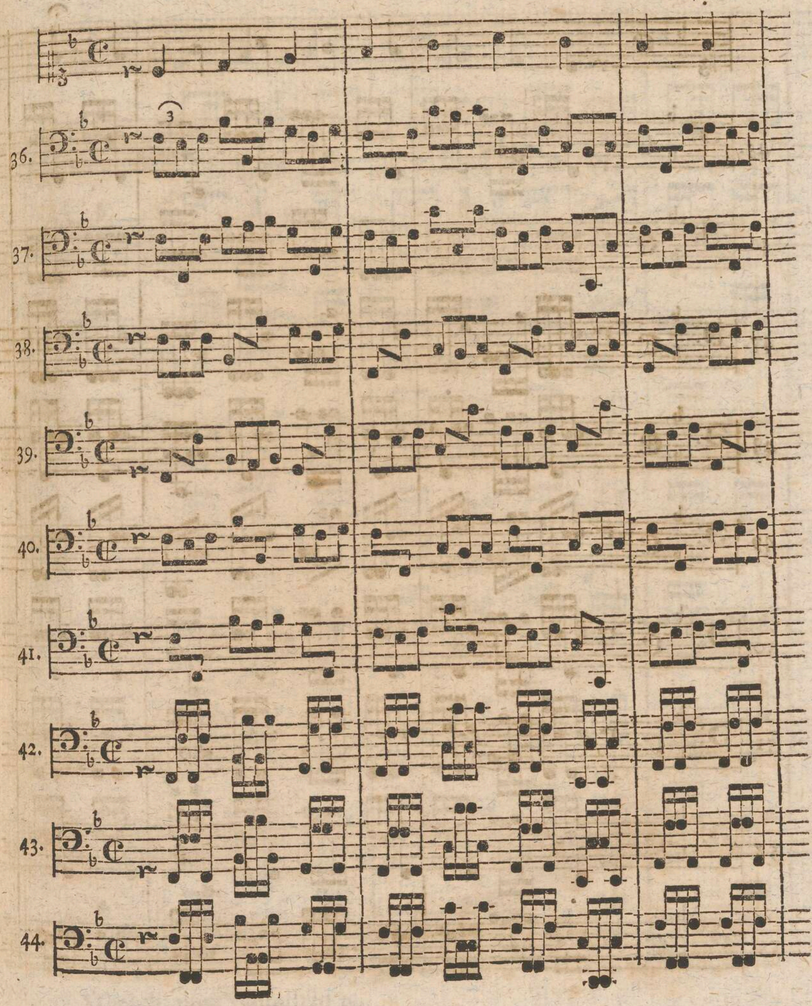
§. 26. Bishero haben wir vornemlich gezeiget, wie man zu einer Discant-Note eine verschiedene Anzahl Baß-Noten machen kan, und solche Variation haben wir mehrentheils aus dem Inhalt der darüber stehenden Ziffer oder eines reinen Accords gemacht, oder wir haben den Terzien-Gang ausgefüllet. Jetzt wollen wir zeigen, wie eine jede einzele Baß-Note für sich, ohne Absicht auf den dazu gehörigen Griff, in 2, 3, 4, 5 bis 6 Noten kan verwandelt werden. Unsere ganze Variation soll in der Veränderung der Octaven, der Mensur, und daß wir aus allen Intervallen einer Octave nur die Septime des Grund-Tones wollen zu Hülfe nehmen, bestehen, da es denn ohne viele Sprünge nicht ablaufen kan. Wir wollen dismal den ersten Satz vom Liede: Mein JEsu, dem die Seraphinen ꝛc. vor uns nehmen, und allerley Veränderungen darunter setzen.




9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.

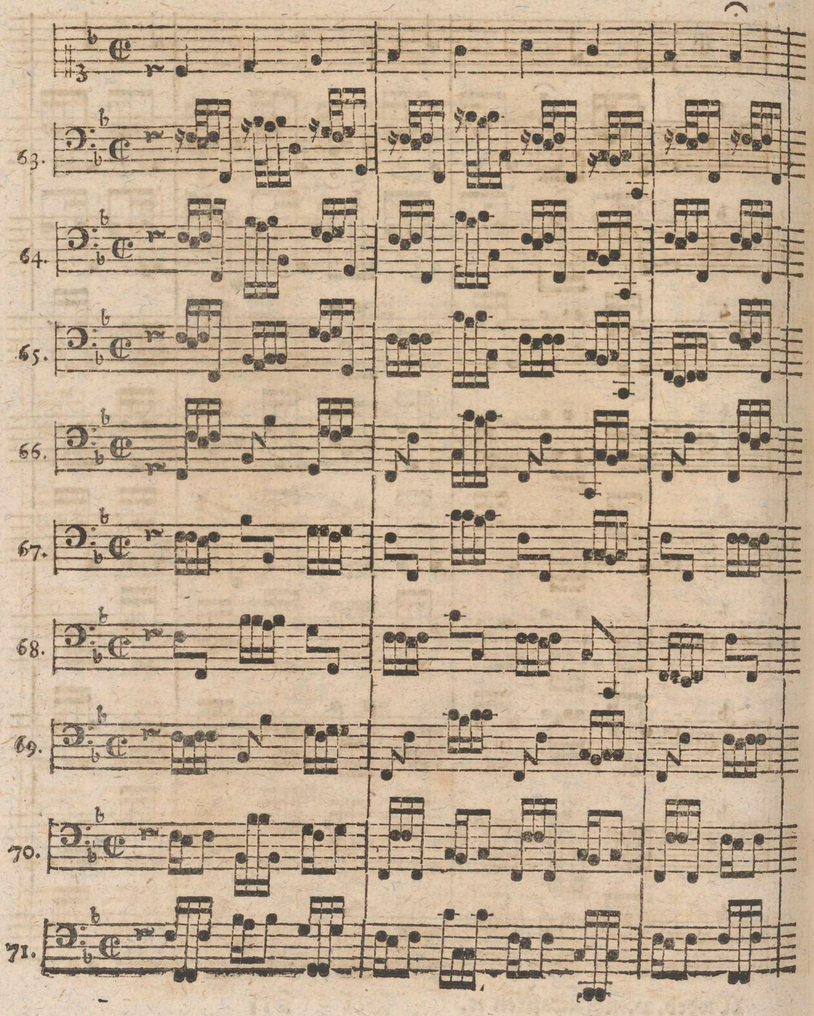

18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.


27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.

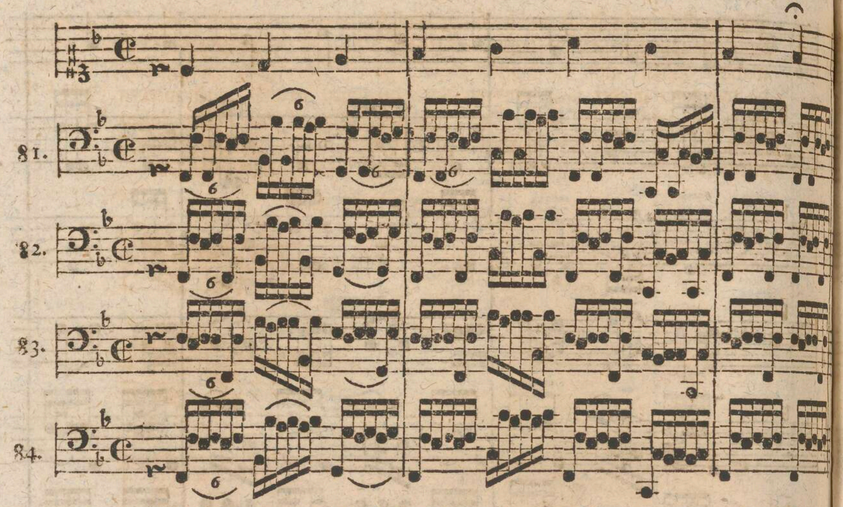

36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.


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.



Anmerkung. Man siehet es diesen Variationen an, daß *N.* 4. 5. und 31. der Grund von allen andern sind. Aus *N.* 4. ist entstanden *N.* 6. 9. 14. 15. 17. 27. 42. und 45. Ferner *N.* 5. hat Gelegenheit gegeben zu *N.* 10. 16. 18. 28. und 51. Wenn man nun mit den beyden Arten *N.* 4. und 5. abwechselt, so, daß *N.* 4. vor *N.* 5. hergehet, so entstehen die Variationen *N.* 7. 11. und 20; gehet aber *N.* 5. vor *N.* 4. her, so entspringet *N.* 8. 12. 13. 19. 23. 26. ꝛc. Wer den Unterscheid dieser Variationen einsehen will, der muß bey einer jeden Noten-Figur auf das Steigen oder Fallen in die Octave, als *N.* 4. 5. 7. 8. 17—20; item auf die Mensur der Noten, auf die Pause, auf die Anzahl der Noten einer jeden Noten-Figur sehen, wie auch auf die Vermischung zweyer Variationen; als da bestehet *N.* 21. aus *N.* 17. und 4. so wie hingegen *N.* 22. aus *N.* 4. und 17. entstehet. Man siehet auch, daß die vermischte Variationen, die da zusammengesetzt sind von *N.* 31. und von *N.* 4. oder 5. schon lieblicher sind, als das einförmige Wesen; wie die Exempel von *N.* 34—41. und von *N.* 56—62. unter andern zeigen. Ein Liebhaber kan der Abwechselungen und Vermischungen aus diesen allen noch viel mehr machen.

Zwölf Variationes geben

§. 27. Wir haben im andern Theil des Clavierspielers, pag. 409. seqq. gezeiget, wie man aus einem Viertel vier Sechszehntheile machen könnte.

Wir

132 Variationen durch die Vermischung derselben.

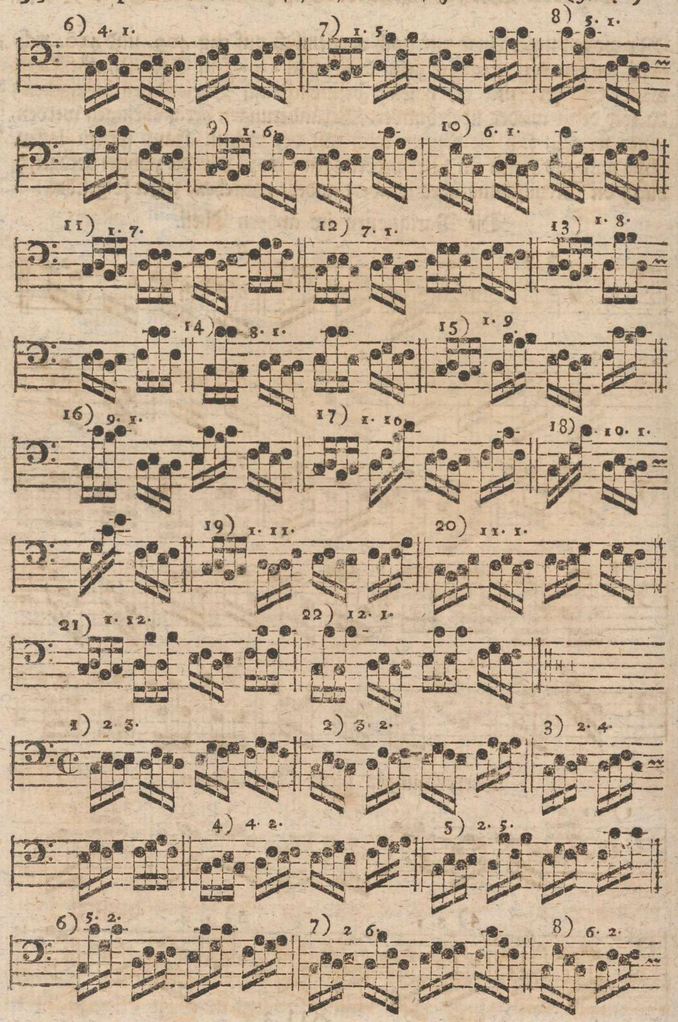
Wir wollen unser Auge nur noch vornemlich auf pag. 409. und 410. richten, wo wir vier gradatim gehende Viertel *c d e f* in Sechszehntheile verwandelt haben, und die daselbst befindliche eilf Variationen vermischen; da wir denn wieder über hundert Veränderungen herausbringen werden, unter welchen sich die meisten auch mit der rechten Hand spielen lassen. Wie nun aus diesen eilf Veränderungen (wozu wir die zwölfte gefüget,) durch die Vermischung über hundert andere entstehen, zeiget folgendes:

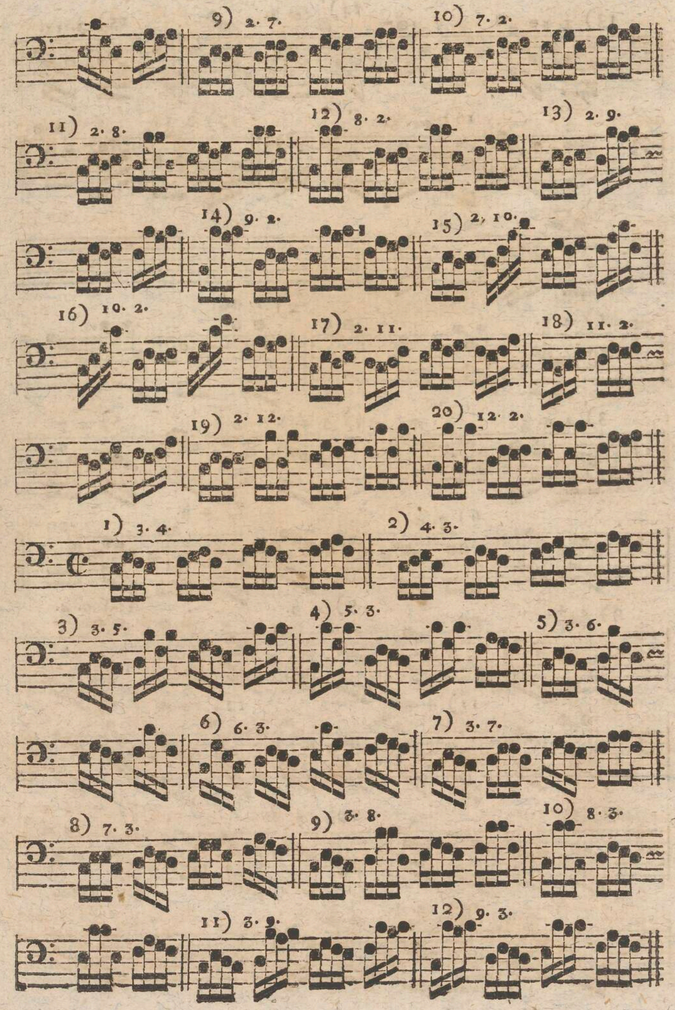
Die Variationen im andern Theil.



Vermischungen dieser Variationen.

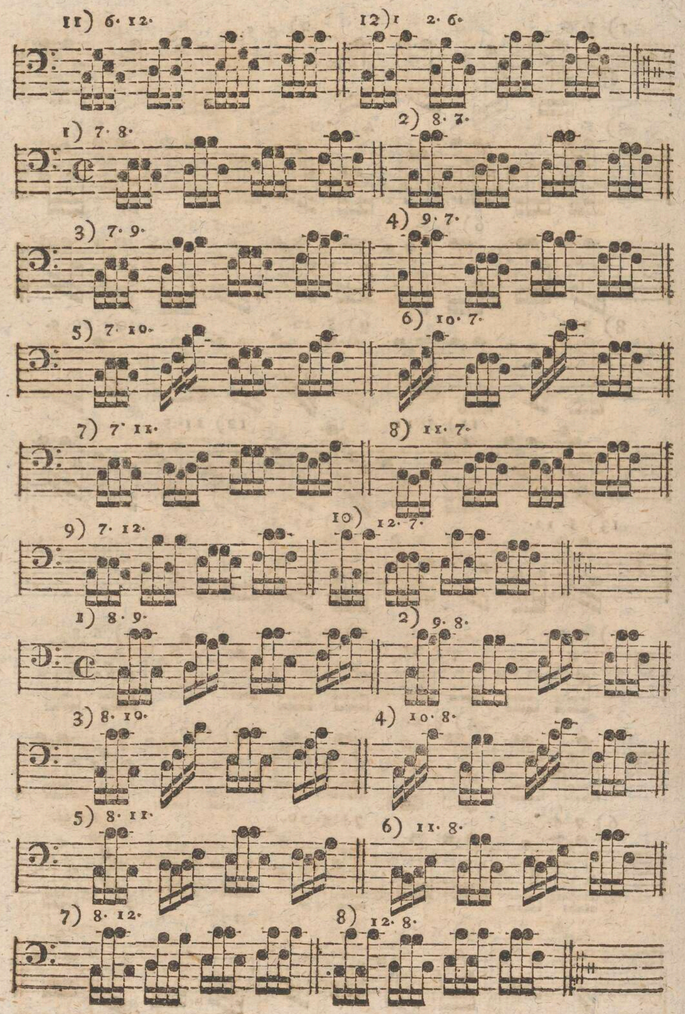



6) 4. 1.
7) 1. 5.
8) 5. 1.
9) 1. 6.
10) 6. 1.
11) 1. 7.
12) 7. 1.
13) 1. 8.
14) 8. 1.
15) 1. 9.
16) 9. 1.
17) 1. 10.
18) 10. 1.
19) 1. 11.
20) 11. 1.
21) 1. 12.
22) 12. 1.
1) 2 3.
2) 3. 2.
3) 2. 4.
4) 4. 2.
5) 2. 5.
6) 5. 2.
7) 2 6.
8) 6. 2.


9) 2. 7.
10) 7. 2.
11) 2. 8.
12) 8. 2.
13) 2. 9.
14) 9. 2.
15) 2, 10.
16) 10. 2.
17) 2. 11.
18) 11. 2.
19) 2. 12.
20) 12. 2.
1) 3. 4.
2) 4. 3.
3) 3. 5.
4) 5. 3.
5) 3. 6.
6) 6. 3.
7) 3. 7.
8) 7. 3.
9) 3. 8.
10) 8. 3.
11) 3. 9.
12) 9. 3.


13) 3. 10.
14) 10. 3.
15) 3. 11.
16) 11. 3.
17) 3. 13.
18) 12. 3.
1) 4. 5.
2) 5. 4.
3) 4. 6.
4) 6. 4.
5) 4. 7.
6) 7. 4.
7) 4. 8.
8) 8. 4.
9) 4. 9.
10) 9. 4.
11) 4. 10.
12) 10. 4.
13) 4. 11.
14) 11. 4.
15) 4. 12.
16) 12. 4.


1) 5. 6.
2) 6. 5.
3) 5. 7.
4) 7. 5.
5) 5. 8.
6) 8. 5.
7) 5. 9.
8) 9. 5.
9) 5. 10.
10) 10. 5.
11) 5. 11.
12) 11. 5.
13) 5. 12.
14) 12. 5.
1) 6. 7.
2) 7. 6.
3) 6. 8.
4) 8. 6.
5) 6. 9.
6) 9. 6.
7) 6. 10.
8) 10. 6.
9) 6. 11.
10) 11. 6.





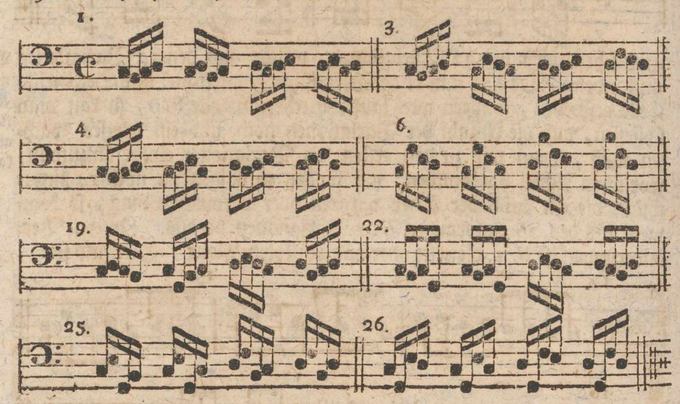
Hier sehen wir nun 132 Variationen, welche aus den 12 Variationen entstanden. Da hier nun keine Vermischung von Achtel und Sechszehntheile geschehen, sondern alles lauter Sechszehntheile sind, so kan man schliessen, daß die Anzahl der Variationen noch um ein grosses wachsen muß, wenn wir zu den ersten 12 Variationen einige hinzuthun, worinnen Achtel vorkommen; wir wollen zu obigen 12 noch 14 hinzuthun, die ein Liebhaber selber variiren oder vermischen mag, so kommen aus den 26 einförmigen 610 Variationen heraus. In 50 Veränderungen ist N. 1. die erste oder andere Noten-Figur. Hier sind sie:

Wie man noch mehrere Arten Variationen herausbringen kan.





Anmerkung. Wer will, der kan eine jede Noten-Figur zweymal machen, da denn der Discant einen halben Tact dazu hat. Hiebey ist aber zu merken, daß man bey den Figuren, wo die vierte Note eben wie die erste heisset, allda eine solche Veränderung vornimmt, daß die achte Note, eben so, wie die erste ist; dergleichen geschicht nun bey *N.* 1. 3. 4. 6. 19. 22. 25 und 26. (*N.* 5. 7 und 23 werden zweymal ohne Aenderung gemacht,) wie hier zu sehen.



§. 28.

§. 28. Eben diese Uebung der Vermischung nehme man nun auch mit den andern Variationen des andern Theils vor, von pag. 410-415. Ein Anfänger kan vieles daraus lernen; ihm werden dadurch allerley Gänge oder Sätze bekannt. Er spiele sie aber auch alle, beydes mit der linken als auch mit der rechten Hand. Im folgenden Capitel, da wir von den Interludiis oder Zwischen-Spielen werden zu handeln haben, werden wir diese Variationen grossentheils in der rechten Hand brauchen können, und beym Fantasiren werden sie einen auch zu statten kommen. Ehe wir dieses Capitel schliessen, wollen wir noch einer andern Art eines variirenden Basses gedenken, wo nemlich die linke Hand die Melodie beym Schluß eines jeden Satzes vorher zum Theil hören lässet, welches sehr gut klinget. Ein Anfänger merke sich hiebey folgendes: Erinnerung.

§. 29. Man spiele vom Satze der Melodie einen Tact im Baß voraus, und lasse alsdenn den Discant eintreten; man siehet dahin, daß bey Eintretung der Melodie im Discant der Baß geschickt dazu einfalle. Das Vorspielen der Melodie im Baß kan in geschwinderer Mensur stehen als im Discant, es kan aber auch in egaler Mensur geschehen; erstes ist gebräuchlicher, das andere ist hingegen leichter. Wer einen laufenden Baß zur Melodie machen will, der kan damit anfangen bey Eintretung des Discants, da er denn das Vorspiel der Melodie im Baß nur mit einem Triller oder Vorschlag (so wie er gesonnen ist, den Satz in der rechten Hand zu spielen,) versehen kan; oder er zieret sein Vorspiel auch aus mit der Art der Variation, worin er seinen Baß durchführen will, wie in den Telemannischen variirenden Choralen zu sehen. Wir wollen nur etliche Melodien auf die leichteste Art hersetzen, so, daß ein Liebhaber mehrere Melodien darnach mit leichter Mühe aussetzen kan. Die Variation des Basses muß man nun, wo man anders das vorige recht durchstudieret hat, leicht selber machen können, deswegen wir hier das Papier damit nicht anfüllen, noch das gesagte repetiren wollen. Wir wollen die Melodien aus dem Hallischen Gesangbuch nehmen; es mögen aber folgende bekannte seyn: Wie ein Lied vorzuspielen, da der Baß die Melodie erst allein hören lässet.

N. 1. Es ist gewißlich an der Zeit, ꝛc.





N. 2. Durch Adams Fall ist ganz verderbt ꝛc.





N. 3. Wer nur den lieben GOtt läßt walten, ꝛc.





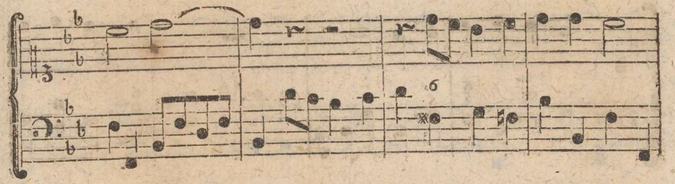




N. 4. Auf meinen lieben GOtt ꝛc.









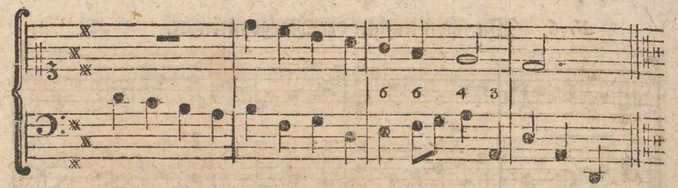


N. 5. Freu dich sehr, o meine Seele, ꝛc.



N. 6. Wie schön leuchtet der Morgenstern, ꝛc.

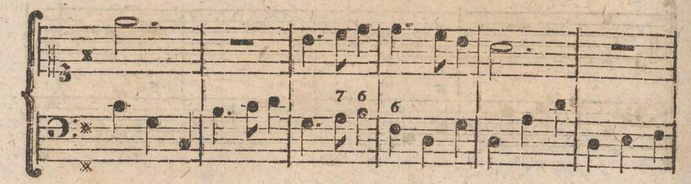


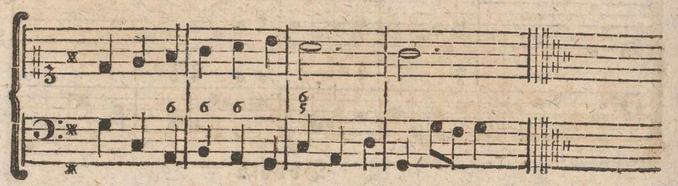


N. 7. Lobe den HErren, den mächtigen König der Ehren, ꝛc.









§. 30. Man machet auch wol zwischen jeden Satz ein kurzes Zwischen-Spiel mit beyden Händen, sonderlich, wenn eine Orgel mehr als Ein Clavier hat, auf welchen beyden Clavieren das forte und piano, vermittelst des Anziehens der Register, kan gemacht werden. Wir wollen zum Schluß dieses Capitels eine Melodie, die dergleichen Zwischen-Spiele hat, hersetzen. Das Zwischen-Spiel ist immer gleich lang, nemlich es hat vier Tacte.

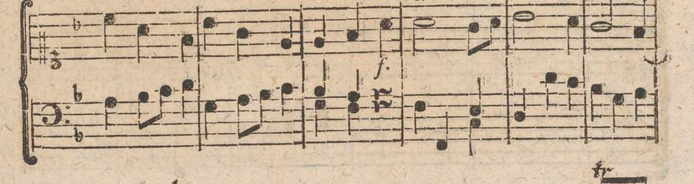
Wie man sich beym Vorspiel der Melodie auch wol kurzer Zwischen-Spiele bedienet.

Allein GOtt in der Höh sey Ehr, ꝛc.

Exempel davon.










f.
p.
tr
f.


tr
tr
p.
f.
tr
p.
tr
f.



Beschluß dieses Capitels.

Der Raum leidet nicht, weitläuftige Anmerkungen und Erläuterungen über dieses Lied zu geben; es ist auch mein Zweck eigentlich nicht, hier zu zeigen, wie ein Organist auf verschiedene Arten seine Melodie kan vorspielen, sondern nur, wie man einen schlechten Baß variiren lernen soll, und dieses hoffe deutlich gelehrt zu haben. Man wird schwerlich ein musicalisches Buch finden, darin diese Lehre so weitläuftig und deutlich ist abgehandelt worden. Ich wünsche, daß meine Weitläuftigkeit nützlich seyn möge; alsdenn erreiche ich den Zweck meiner Bemühungen. Wir gehen weiter zu einer Materie, davon wiederum wenig oder nichts in andern musicalischen Büchern zu finden ist.

Capvt

Capvt X.
Von den Interludiis oder Zwischen-Spielen.

§. 1.

Von den Interludiis überhaupt.

Durch fleißigen Gebrauch der laufenden oder variirten Bässe erlangt die linke Hand eine Fertigkeit; hier hingegen wird eine Fertigkeit der rechten Hand erfordert. Bey den laufenden Bässen wird nur bloß der Discant ohne General-Baß gespielet; nach den Zwischen-Spielen aber wird die Melodie vollstimmig oder mit dem General-Baß tractiret. Ersteres dienet zum Vorspiel der Melodie; diese werden unter der Absingung des Liedes gebraucht. Bey dem erstern hat der Organist Freyheit, seinen Baß in Achtel oder Sechszehntheile, und die Melodie so langsam, wie er will, gehen zu lassen; hier aber setzet ihm eine ganze Gemeine eine Zeit, die er zu seinen Zwischen-Spielen gebrauchen kan.

Wie lang sie seyn müssen.

§. 2. Sonsten bemerken wir überhaupt, daß dergleichen Interludia, wenn sie gefallen sollen, geschickt und fliessend müssen vorgetragen werden, also, daß sie mit dem Anfangs-Griff, darin sie führen, genau und richtig verbunden sind; es ist hierbey also alles Stolpern und Anstossen verboten. Sie müssen so kurz und so lang seyn, als es die Sing-Art der Gemeine erfordert: denn in etlichen Gemeinen wird nach Endigung eines Satzes der andere Satz geschwinder wieder intoniret oder angefangen zu singen als in andern Gemeinen, darnach sich denn der Organist mit seinen Zwischen-Spielen zu richten hat, damit er nicht noch mit der rechten Hand herum colorire, wenn die Gemeine schon angefangen hat ihren Satz zu singen, dadurch denn nur Unordnung und eine Disharmonie entstehet. Ist eine Gemeine gewohnt ein wenig lange zwischen einem jeden Satze zu pausiren, so hat der Organist Freyheit sein Zwischen-Spiel etwas lang zu machen. Die Gewohnheit einer Gemeine, langsam oder geschwinde wieder anzufangen, entstehet wol größtentheils vom Vorsänger und Organisten; sind beyde gewohnt den Schluß-Ton eines Satzes lange auszuhalten, so gewöhnt sich eine Gemeine auch daran; fangen aber beyde geschwinde wieder an, so wird die Gemeine auch nach und nach geschwinde im Singen. Ein verständiger Organist und Vorsänger werden die Mittelstrasse am besten treffen können, so, daß dadurch die Andacht bey Absingung der Lieder nicht gestöret, sondern gefördert wird.

Bescheidenheit ist dabey nöthig zu observiren.

§. 3. Weiter machet man bey den Zwischen-Spielen auch einen Unterschied zwischen Buß-Creutz- u. d. g. Lieder, und zwischen Lob-Dank- und Fest-Liedern; sie müssen nach dem Affect des Liedes eingerichtet werden: denn gewiß, ein Organist verräth sein irdischgesinntes, weltliches und

gleichgültiges Gemüth, wenn er z. E. bey Absingung des Liedes: Ach GOtt und HErr, wie groß und schwer ꝛc. in seinen Zwischen-Spielen lauter eitele Freude und Frolocken ausdrücket, und selbige mit einem geschwinden, flatterhaften Herauf- und Herunterlaufen oder Springen auszieret, entweder zu seiner Lust, oder seine fertige Hand in Passagen hören oder sehen zu lassen; dieses ist aber ein grober Mißbrauch der Zwischen-Spiele, und den Buß-Gedanken dieses Liedes ganz entgegen. Hingegen klinget es wiederum auch sehr unanständig, wenn der Organist in den Zwischen-Spielen träge und langsam bey Lob- und Dank-Liedern ist, ja bey den triumphirenden Oster-Liedern so ungerührt und lahm in seiner Spiel-Art ist, daß die Gemeine dem Organisten an seinem Spielen nicht abmerken kan, ob er munter oder niedergeschlagen ist. Es ist zwar gewiß, daß die jedesmalige Gemüthsbeschaffenheit eines Organisten vielen Theil an seinem Spielen und Fantasiren nimmt, und daß derselbe nicht immer gleich aufgeräumt ist; dem ohngeachtet muß er sich doch zu ermuntern und aufzuraffen suchen, wenn er ein Lob- und Dank-Lied tractiren soll, damit er, so viel an ihm ist, jederzeit als ein Diener der Gemeine und Beförderer der Ehre und des Lobes GOttes möge erfunden werden.

Der Schluß-Ton eines Satzes bleibet im Baß liegen.

§. 4. Ferner muß man, ohnerachtet der Zwischen-Spiele, den Schluß-Ton eines Satzes erst ordentlich im Baß hören lassen, ehe man gleich Praeparatoria zum folgenden Satz machet, d. i. ehe man sein Zwischen-Spiel anfängt: denn dieses würde wieder Unordnung erwecken. Es wird die Zeit zu den Zwischen-Spielen der Gemeine gleichsam unvermerkt gestohlen, daher sie auch gemeiniglich kurz und geschwind sind. Hat man sich dadurch ein klein wenig aufgehalten, so daß die Gemeine schon wieder anstimmt, ehe man völlig fertig ist, so bricht man ab, und siehet zu, daß man bald mit der Gemeine wieder accordire; ist man aber damit schon fertig, und die Gemeine fängt noch nicht an, so verlängert man es noch ein wenig durch den Triller, oder durch einen langen Vorschlag zu der Note, damit der Satz anfängt. Sonsten lässet man unter währendem Zwischen-Spiel den Schluß-Ton des vorigen Satzes so lange im Baß liegen und forttönen, bis dasselbe aus ist, und der neue Griff eintritt. Wer bey seiner Orgel ein Pedal hat, der läßt den Ton im Pedal liegen; wo dieses aber nicht ist, da bleibt der Ton in der linken Hand im Baß liegen. Weil nun viele kleine Orgeln auf dem Lande kein Pedal haben, andere aber dergleichen haben, so machet dieses einen Unterscheid beym Gebrauch der Zwischen-Spiele. Ist ein Pedal da, so können beyde Hände Theil am Zwischen-Spiel nehmen; wo aber nicht, so muß es die rechte Hand allein verrichten.

Man hat dreyerley Arten Zwischen-Spiele.

§. 5. Was nun die Arten derselben betrifft, so wollen wir sie in drey Classen eintheilen: 1) Zwischen-Spiele, allein mit der rechten Hand, dergleichen bey Orgeln ohne Pedal vorkommen, 2) mit beyden Händen abwechselnd, und 3) mit beyden Händen zugleich. Die beyden letzten Arten haben statt, wenn ein Pedal vorhanden ist. Wenn ein Zwischen-Spiel 6. 7 bis 8 Viertel in sich hält, so ist es schon lang, und muß geschwinde gespielet werden; hat es 1 oder 2 Viertel, so ist es kurz, und kan nach Beschaffenheit der Zeit etwas langsam gespielet werden; hingegen 3. 4 bis 5 Viertel ist wol nicht zu lang und nicht zu kurz. Jedoch macht die Schreib-Art hier wenig aus; der Unterscheid bestehet vornemlich im geschwinden oder langsamen Vortrag. Wir werden zu allen diesen Arten eine hinlängliche Anleitung zu geben suchen, und es einem Liebhaber so leicht machen, als es nur möglich ist.

Von der Länge derselben.

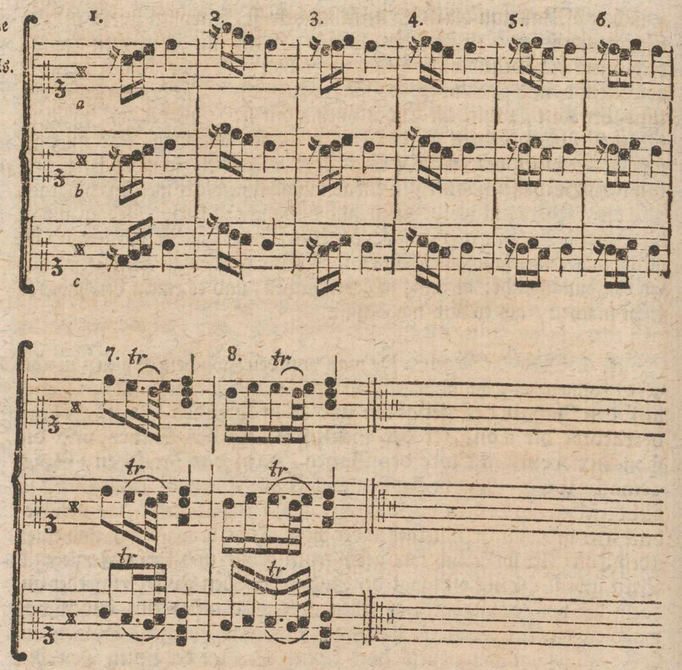
Regel, worauf bey den Zwischen-Spielen zu sehen.

§. 6. Was die Regeln, die man von den Zwischen-Spielen möchte geben können, überhaupt betrifft, so merke man folgendes: **Man siehet auf den Inhalt des gehabten und des folgenden Griffs; Man betrachtet die Ton-Art der Schluß-Note des Satzes und die Ton-Art der ersten Note des Satzes, dazu das Zwischen-Spiel gemacht wird.** Man muß also auch hier alle Dur- und Moll-Töne, so viel derselben bey Liedern vorkommen, ganz fertig kennen; das verschiedene Herauf- und Heruntergehen der Moll-Töne beobachten, und einer jeden Ton-Art sonderlich ihre gebührende grosse und kleine Terzie und Sexte geben. Sehr oft fängt der Satz in derselben Ton-Art wieder an, darin der vorige aufgehört; zuweilen aber wird gleich eine andere verwandte Ton-Art erwählet, da man denn in den Zwischen-Spielen auf das Semitonium unterwärts oder kleinen Quarte der neuen Ton-Art zu achten hat.

Von Zwischen-Spielen bey ungeänderter Ton-Art der Sätze.

§. 7. Wir beschäftigen uns zuerst mit den Zwischen-Spielen, wobey die Ton-Art der beyden Sätze dieselbe bleibt, und nur der Haupt-Accord geändert wird. Ist also die Frage: Wie soll ich ein Zwischen-Spiel machen oder erfinden, wenn der eine Satz mit dem Haupt-Accord, da die Octave oben gelegen, geschlossen, und der folgende Satz mit der Terzie oder Quinte oben anfängt? Folgende kurze Sätze, die eigentlich nur der Schluß eines Zwischen-Spieles sind, sollen uns den Weg zu einem deutlichen Unterricht bahnen.

Kurze Sätze eines Zwischen-Spiels.



Auf diese verschiedene Arten kan man ein Zwischen-Spiel nicht nur schliessen, sondern auch anfangen. *N.* 7. und 8. zeiget, wie vor dem Eintritt des Griffes ein Triller kommen kan. Es verdienen aber diese kurze Sätze den Namen der Zwischen-Spiele nicht, sondern es sind vielmehr gewöhnliche Manieren in langsamen Noten, als Schleifer, Doppel-Schläge und Schneller. Wir wollen jetzt zeigen, wie man nach Anleitung dieser kurzen Sätze allerhand Zwischen-Spiele von beliebiger Länge machen kan.

Wie diese Sätze zu verlängern

§. 8. Soll das Zwischen-Spiel zwey Viertel ausmachen, so darf man nur einen Triller nach *N.* 7. oder 8. anhängen, da sich denn zu *N.* 1. 4. und

4. und 5. am besten schicket *N.* 8. so wie zu *N.* 2. 3. und 6. der Triller nach *N.* 7. am besten ist, wie unten *N.* 1. zu sehen. Ein Anfänger kan auch einen jeden Satz doppelt machen, ohne und mit angehängten Triller; indessen ist es hier besser einen Triller dabey anzubringen: die Zwischen-Spiele sind sonst zu kurz. Ein Ungeübter begnüge sich anfänglich mit Zwischen-Spielen von drey bis vier Viertel, und lerne diese erst recht herausbringen, ehe er sich an weitläuftige und schwere machet. Wir wollen das gesagte in Noten aussetzen.

No. 1.)



durch Anhängung eines Trillers, und

wenn ich einen Satz zweymal mache.

No. 2.)



Hiernach kan man *N.* 3. 4. 6. des 7ten Sphi leicht selber machen. Die Sätze sind zu den drey Haupt-Accorden von *g* in *g dur*, sie lassen sich aber auch in *g moll* brauchen.

Wie man je zwey und zwey von den kurzen Sätzen kan zusammenfügen.

§. 9. Nun wollen wir sehen, wie unsere kurze Sätze noch auf verschiedene Art können gebraucht und zusammengesetzt werden, also, daß das Zwischen-Spiel zwey Viertel in sich hält. Wer hier nun wieder den Triller daran hänget, so, wie §. 8. ein-vor allemal ist gezeiget worden, der bekommt eines von zwey Viertel. Ein Anfänger, der noch nöthig hat seine rechte Hand zu exerciren, spiele diese und alle folgende Zwischen-Spiele fleißig, damit er sie recht rund und fliessend mit einer geschickten Fingersetzung lerne herausbringen. Man füge also zusammen *a b* oder *c b*,

c b, wenn im Griff die Terzie oben liegen soll; soll die 5 oben liegen, so nehme man *b a* oder *c a*; soll die Octave oben seyn, so geschicht solches, wenn man *a c* oder *b c* zusammennimmt. Wir wollen sie hieher setzen.

1) Terzie oben *a. b.*



Terzie oben *c. b.*



2) Quinte oben *b. a.*



Quinte oben *c. a.*



3) Octave

3) Octave oben *a. c.*



Octave oben *b. c.*



§. 10. Verbinden wir nun unsere Sätze §. 7. alle drey mit einander und verwechseln solche also, daß wir zusammensetzen *a, b, c. a, c, b. b, c, a. c, a, b. c, b, a. b, a, c.* so kommen folgende Zwischen-Spiele heraus:

Wie man alle drey kurze Sätze kan zusammenfügen.

1) *a. b. a.*



2) *a. c. b.*

3) *b. c. a.*



4) *c. b. a.*



5) *c. a. b.*



6) *b. a. c.*



Wer sein Interludium länger haben will, der kan einen Triller anhängen; oder er kan leicht noch einen oder zwey Sätze, aus welcher Reihe und Nummer er will, hinzufügen, so, daß ich nicht nöthig finde, solches in Exempeln zu zeigen.

Wie aus den 6 kurzen Sätzen 30 kleine Zwischen-Spiele werden können.

§. 11. Jetzt wollen wir unsere Sätze §. 7. auf eine andere Art verbinden:







Erläuterung. Hier haben wir nun dreymal 30 Sätze aus dreymal 5 Sätzen gemacht. Wir haben nemlich (siehe Cap. IX. §. 27.) an *N.* 1. alle fünf Nummern angehänget, und auch alle fünf Nummern der *N.* 1. vorgehen lassen; und so haben wir es auch weiter mit einer jeden Nummer insonderheit gemacht; wie die darüber stehende Zahlen denn anzeigen, welche Sätze verbunden worden. Wer nun hieraus wieder längere Zwischen-Spiele machen will, der füge je zwey und zwey zusammen, so wie §. 9. ist gewiesen worden; wer sie noch länger haben will, der kan sie alle drey zusammen verbinden, so wie §. 10. ist angezeiget worden. Ein Anfänger wird sehr wohl thun, wenn er alles weitläuftig in Noten aussetzet: er lernet dadurch allerley natürliche und ungekünstelte Wendungen und Sätze kennen; ja, er wird da-

Wie diese Zwischen-Spiele auf allerley Weise zu verlängern.

dadurch geschickt werden, in kurzem ein Zwischen-Spiel von drey bis vier Viertel ex tempore zu seiner Melodie machen zu können. Statt der Sechszehntheil-Pause, womit ein jeder Satz anfängt, kan man auch das erste Sechszehntheil zum Achtel machen zu Anfang des Interludii. Ueberhaupt aber hat es mit diesen allen nicht die Bewandtniß, daß ich einen Anfänger, der schon ein wenig geübt ist, an diese oder jene Noten-Folge stricte binden wolte, also, daß es ihm beym Gebrauch, sonderlich bey Zusammenfügung und Vermischung der Sätze, nicht frey stünde, eine oder die andere Note zu ändern; bey *N.* 1. 5. ist es mir selbst wiederfahren, wo ich der Wiederholung einer Note aus dem Wege gewichen bin.

§. 12. Nun ist es Zeit, daß ich einem Liebhaber mit gutem Exempel vorgehe; ich will deswegen sechs Lieder mit Zwischen-Spielen aus §. 10. hersetzen, selbige mit Ziffern bemerken nach §. 10; da man denn zurücksehen kan, wie ich mich bey der Transposition derselben verhalten habe: sie nehmen sich gleich besser aus, wenn sie mit der Melodie eines Liedes verbunden sind, als einzeln.

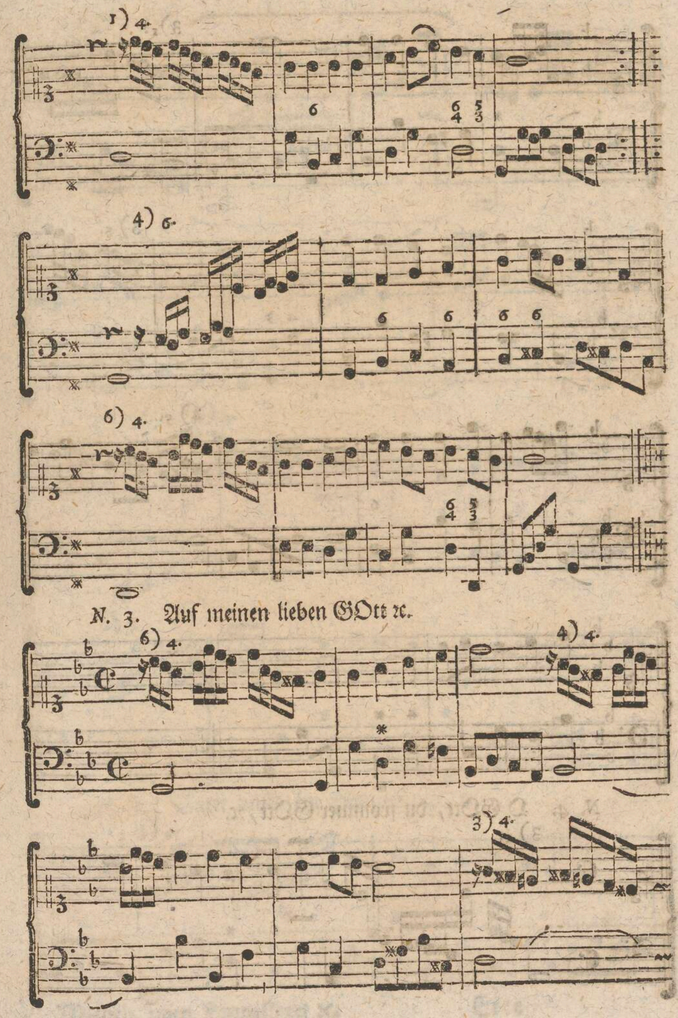
Sechs Lieder mit dergleichen Zwischen-Spielen.

N. 1. Es ist gewißlich an der Zeit, ꝛc.





N. 2. Liebster JEsu, wir sind hier, ꝛc.



N. 3. Auf meinen lieben GOtt ꝛc.

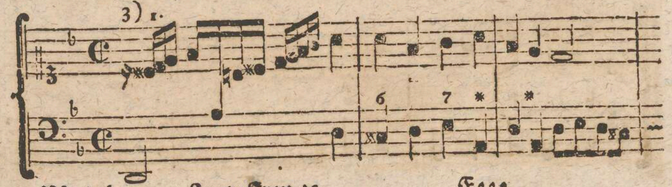


N. 4. O GOtt, du frommer GOtt, ꝛc.





N. 5. Vater unser im Himmelreich, ꝛc.





N. 6. Ach GOtt! vom Himmel sieh darein, ꝛc.



Anmerkung. Im Zwischen-Spiel vor dem andern und fünften Satz dieses letzten Liedes bin ich ein wenig von §. 10. abgewichen, sonsten ist auch zuweilen ein halber Ton genommen, wo §. 10. einen ganzen angab. Im fünften Zwischen-Spiel bin ich beym andern Viertel desselben im letzten Liede eine Octave tiefer gegangen, sonsten trift alles mit §. 10. überein. Beym ersten Liede habe die Triller angehängt, die man nach Belieben leicht selber zu den andern wird machen können. Die Final-Note eines jeden Satzes im Baß habe vor dem Zwischen-Spiel in Achtel gesetzet, welche auch in Sechszehntheile stehen können und darin leicht zu verwandeln sind. *Num.* 4. und 6. hat am Ende des ersten Theils ein doppeltes Zwischen-Spiel, und zwar deswegen, weil bey der Repetition des ersten Theils *N.* 4. *C* und nicht *A*, und bey *N.* 6. *G* und nicht *D*, im Baß unter währendem Zwischen-Spiel liegen bleiben muß, wie die Schreib-Art solches auch anzeiget.

Erinnerung. Ich hoffe ein Liebhaber wird nun schon Gebrauch von Zwischen-Spielen machen können; man gewöhne sich aber erst recht an die, so §. 10. stehen, hernach kan man schon nach eigenem Gefallen variiren. Man nehme Lieder aus *f dur*, *e moll*, *d dur* und *g moll*, um sich in der Transposition zu üben. Man falle nicht zu geschwinde aufs Extemporisiren, sondern setze alles erst in Noten, gebe fleißig auf den Tact acht, damit die innerliche Quantität der Noten nicht gestöret werde, und spare keinen Fleiß, in der gewissen Hoffnung, daß man vielen Vortheil davon haben, und auch hiedurch wird geschickt werden, etwas aus freyem Kopfe zu spielen.

Zwanzig kleine Zwischen-Spiele. §. 13. Aus den kurzen Sätzen §. 7. sind bis hiezu alle unsere Interludia erwachsen; jetzo wollen wir diesen Sätzen und andern neuen noch ein Viertel oder vier Sechszehntheile zusetzen, und ihre Zahl bis auf zwanzig vermehren, damit wir Gelegenheit haben einem Liebhaber allerley Sprünge zu zeigen, unter welchen denn bey ihrer Zusammenverbindung viele Interludia erscheinen werden, die in lauter Sprüngen stehen, und woran man seine Fingersetzung und Fertigkeit üben kan. Es mögen folgende seyn:









Wie daraus über tausend Sätze können gemacht werden.

§. 14. Wie oft und viel nun diese zwanzig Sätze können variirt werden, ist schwerlich auszurechnen. Ein Liebhaber findet hier ein weites Feld vor sich, und Gelegenheit, die Feder zu ergreifen, um zu sehen, wie viel und mancherley Sätze er durch Vereinigung, Verwechselung, Abkürzung, Verdoppelung u. s. w. dieser 20 Sätze herausbringen kan. Er verlängere vorhero seinen Satz nicht, sondern füge zur ersten Figur des einen Satzes die andere Figur eines andern Satzes. Will er auf diese Weise alle mögliche Veränderungen herausbringen, so mache er es mit diesen zwanzig Sätzen, wie wir es §. 11. mit den sechs Sätzen des siebenten Syhi gemacht haben, so bekommt er dreymal dreyhundert vierzig Sätze, sind über tausend Sätze. Die vermischten Sätze sind zwar nicht alle gleich gut, sondern es entstehen hin und wieder grosse und weite Sprünge und Fälle, die den Zusammenhang stören. Indessen bemühe sich ein Anfänger dem ohngeachtet damit, und sehe zu, wie er durch etwanige Aenderung einer oder der andern Note einen geschickten Gang herausbringe. Welche Zusammensetzung ihm nicht anstehet, die mag er verwerfen; genug, ich zeige ihm hier eine Quelle, allerley Sätze zu finden und zu erfinden. Was sich alsdenn etwa nicht gut zum Zwischen-Spiel vor alle drey Haupt-Accorde schicken wird, das wird doch wol vor einen derselben passen; ein Liebhaber beurtheile alle. Man siehet hier auch, wie ein Satz fortzusetzen, so daß derselbe Baß dazu liegen bleiben kan. Um nun einem Liebhaber Lust zu dieser Arbeit zu erwecken, so wollen wir ein paar Dutzend Variationen aus diesen zwanzig Sätzen mittheilen, und hin und wieder welche herausnehmen: denn alle hieher zu setzen würde viel zu weitläuftig seyn.

Erinnerung.

Einige Sätze zur Probe.







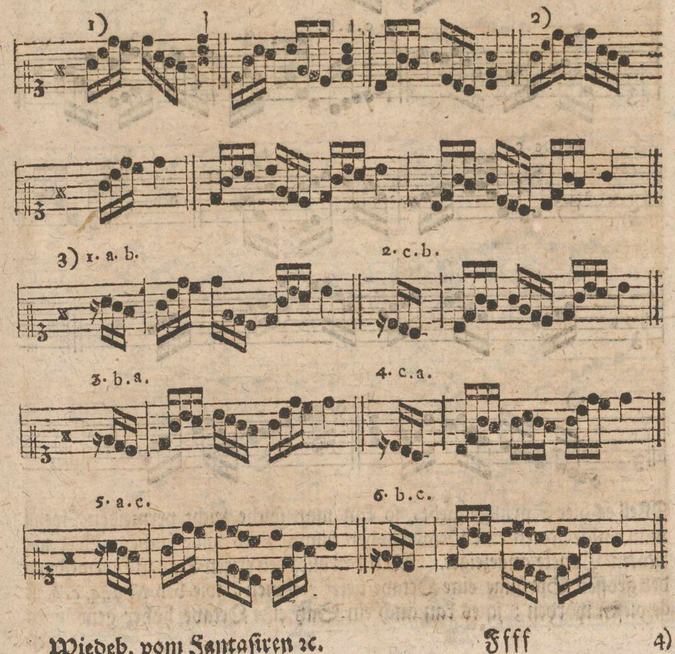


§. 15.

§. 15. Es kan auch noch eine jede Nummer also variirt werden, daß ich die andere Noten-Figur zuerst nehme, und die erste folgen lasse; alsdenn fällt die Pause weg, und muß die erste Figur hin und wieder geändert werden; als bey *N.* 3. setze statt *d e fis*, *h c e*. Bey *N.* 9. und 14. ist keine Veränderung vorzunehmen: indessen führet die letzte Note nicht im obersten, sondern im untersten Ton im Tenor des Haupt-Accords, als welches erlaubt ist, und sehr oft geschieht. Es kan also das Interludium in der Discant- Alt- oder Tenor-Stimme führen, ja zuweilen führet es auch zum Baß. Will man auf diese Weise drey Viertel im Zwischen-Spiel haben, so nimmt man erst die andere Figur einer Nummer, und fängt hernach die Nummer nach seinen beyden Figuren wieder an; will man vier Viertel haben, so verbindet man sie nach §. 9. ja man kan sie auch alle drey nach §. 10. verbinden. Wir wollen solches alles an *N.* 9. zeigen.

Noch auf eine andere Art die 20 Sätze zu verbinden.

Wie der 9te Satz zu verändern und zu verlängern.



4) 1. a. b. c. 2. a. c. b.



3. b. c. a. 4. c. b. a.



5. c. a. b.



6. b. a. c.





Anmerkung. Weil es hier Sprünge giebt, so kan man solche leicht vermeiden, wenn man einige Noten eine Octave höher nimmt; ich habe solches allhier mit Noten-Puncte angezeiget. Man kan auch den ersten Satz zu Vermeidung der grossen Sprünge eine Octave tiefer nehmen, wie bey *N.* 2. *a. c. b.* ist gewiesen worden; ja es kan auch ein Satz eine Octave höher genommen wer-

werden, da man denn durch einen Lauf wieder heruntergehet, wie davon *N.* 6. *b. a. c.* ein Exempel stehet. Bey Interludiis von zwey Viertel kan man auch einen Lauf voranschicken, wie wir zuletzt bey *N.* 5. sehen können. Wer nun Lust zum Werke hat, der mache sich über alle zwanzig Sätze her, und gehe damit um, wie wir mit *N.* 9. gethan haben, so wird er grossen Nutzen davon haben. Er spiele, was er geschrieben hat, und corrigire die grossen Sprünge. Es würde hier viel zu weitläuftig seyn, alles anzuzeigen; ich überlasse es eines jeden Geschicklichkeit.

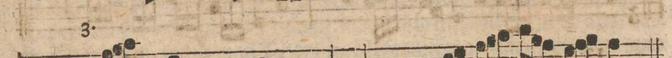
§. 16. Eine jede Nummer giebt noch mehr Gelegenheit zur Variation; es können nemlich aus den drey ersten Sechszehntheilen einer jeden Nummer Triolen oder Drittel gemacht werden, da man denn die andere Figur auch leicht variiren kan, daß auch Drittel daraus werden. Wir wollen solches nur in der Ordnung *a b c* und *c b a* zeigen, wie folget:

Wie man daraus Zwischen-Spiele machen kan, die aus lauter Triolen bestehen.

1. a. b. c. c. b. a.



2.

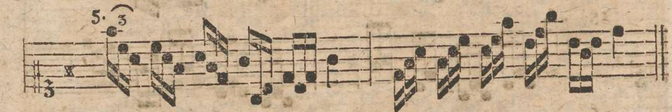


3.

4.



5.



6.

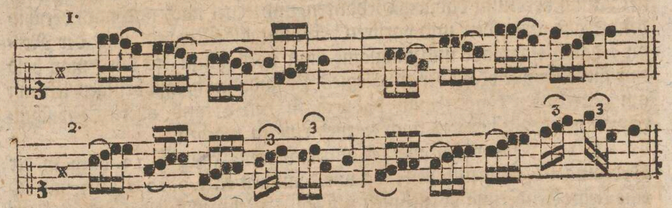






Ich habe hier der Deutlichkeit halber den Tact-Strich nur hinter einen jeden Satz gesetzt; sonsten kan man ihn setzen gleich nach der ersten oder dritten Figur, so, wie es die Tact-Art des Liedes, dazu man setzen will, erfordert. Wer nun diese Variationes wieder verändern will, der kan solches wieder auf allerley Weise thun. Z. E. will er aus drey Noten vier machen, so kan er nur die erste oder dritte Note zweymal anschlagen; oder er kan die erste nach der dritten wieder hören lassen. Es ist auch eine gute Variation, wenn man die andere Note zweymal macht: da man denn die andere Figur nach ihren vier Sechszehntheilen nach §. 13. lassen kan; oder man läßt die Drittel, so wie sie hier stehen; oder man macht acht Sechszehntheile, und variirt sie gleich der ersten Figur. Ob nun dieses gleich leicht zu machen, so wollen wir doch von jedem zwey Exempel geben.

Anmerkung. Diese Triolen geben wieder Gelegenheit zur Variation.





Alle diese Interludia oder Sätze, vornemlich die Triolen, müssen recht rund und an einander hangend, auch etwas geschwinde vorgetragen werden, wenn sie gefallen sollen, und erfordern eine fertige Hand. Wir haben hier nur die Octave und Quinte oben genommen, man mache sie auch von der Terzie oben, da man denn nur die andere Noten-Figur von *b* §. 13. in Drittel

Es ist nöthig alles in Noten auszuschreiben.

verwandeln darf. Weil meine Haupt-Absicht bey diesem dritten Theil des sich selbst informirenden Clavierspielers vornemlich dahin gehet, einem eine Anleitung zum Fantasiren zu geben, so habe dahin gesehen, daß ein Liebhaber immer Gelegenheit hätte, Noten zu schreiben, um allerhand Gänge und Sätze kennen zu lernen. Für dem **Notenschreiben** nun muß einem, der was profitiren will, nicht grauen. Ich nenne es nur **Notenschreiben**, weil ich alles so deutlich vorgemacht, daß das Schreiben fast die ganze Arbeit, wenigstens an vielen Orten, ausmacht; das andere ist mehrentheils so leicht, daß mancher denken möchte: das Schreiben wäre nicht nöthig, man sähe schon, wie es in Noten aussehen würde; nein! ohne Schreiben wird hier wenig profitiret, es wird nichts imprimiret; schreibt man aber, welches nur mit einer flüchtigen geschwinden Feder geschehen kan, so fällt ein und derselbe Satz so oft vor, daß man ihn beynahe auswendig lernet; man bekömmt dadurch Gedanken, und lernet nach und nach verschiedene Sätze verbinden und variiren; kommt die Veränderung der Mensur, das Geschwinde und Langsame nun noch hinzu, so wird man bald eine fliessende Melodie oder ein kleines Präludium herausbringen lernen; am allerehesten kömmt man dadurch in den Stand allerley Zwischen-Spiele bey den Choralen nach eigener Lust zu machen.

Noch eine gedoppelte Variation. aus §. 13. genommen.

§. 17. Nun wollen wir die andere Noten-Figur §. 13. auch in der Ordnung *a b c* folgen lassen, da wir denn bey *N.* 5. 9. 12. 14. 15. und 16. eine kleine Aenderung vornehmen müssen. Nehmen wir die andere Figur von unten nach oben, nemlich *c b a*, so haben *N.* 1. 2. 3. 4. 5. 7. 13. 14. und 20. eine Aenderung nöthig, wie aus folgenden zu sehen:

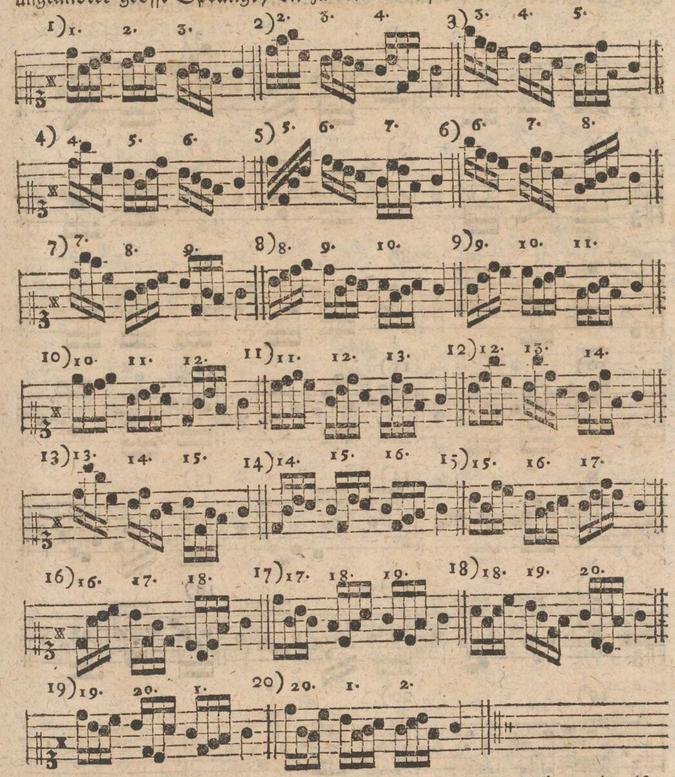




Anmerkung. Diese Sätze zeigen auch an, wie man vermittelst eines Satzes aus der Tiefe in die Höhe, und aus der Höhe in die Tiefe durch Verwechselung des Haupt-Accordes kommen kan. Man exercire sie fleißig: denn deswegen habe sie ausgesetzet, weil man sie sonsten nach der gegebenen Anzeige leicht selbst hätte aussetzen und schreiben können; dem ohngeachtet aber setze man sie selber aus, sonderlich wegen der hin und wieder vorzunehmenden Veränderung, und sehe zu, wie selbige gerathen will.

Variation aus den vorigen Sätzen. §. 18. Diese Sätze geben wieder Gelegenheit zur Variation. Z. E. man nehme die erste Figur von *N.* 1. darauf die andere Figur von *N.* 2. und endlich die dritte Figur von *N.* 3. Ferner die erste Figur von *N.* 2. die andere von *N.* 3. die dritte von *N.* 4. und so ganz durch, giebt 20 Veränderungen. Weil die 20 Veränderungen §. 13. überall hier und im vorigen zum Grunde liegen, so kan man sich dieselben aus dem Buche abschreiben, um des Zurückschlagens überhoben zu seyn. Unsere vorhabende Variation, wenn sie nach §. 13. soll angezeiget werden, gehet in die Queere von *a* nach *b*, und von *b* nach *c*, jedesmal die andere Noten-Figur. Weil nun allhier wieder bey einigen Nummern eine kleine Aenderung nöthig ist, so

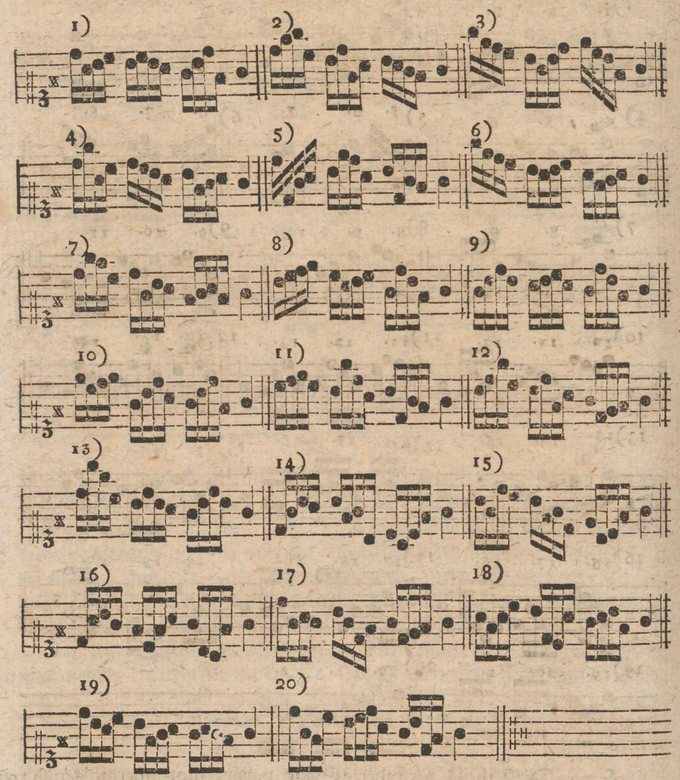
so wollen wir sie aussetzen; man mache sie erstlich selber, nachher halte man diese dagegen. *N.* 4. 7. 8. 12. und 13. verursachen mehrentheils ungeändert grosse Sprünge, die zu vermeiden sind.



§. 19. Diese theils veränderte Sätze variire man abermals also: Man setze zur ersten Figur die andere Figur der folgenden Nummer, zur dritten Figur nehme man die dritte Figur des abermals folgenden Satzes, giebt wieder zwanzig Variationen; wobey hin und wieder, des Zusammenhanges und der Sprünge wegen, einige Veränderungen vorfallen werden.

Wie aus den vorigen Sätzen wieder eine Variation zu machen.

Man setze aber alles erstlich ohne Veränderung nach §. 18. aus, und sehe hernach zu, ob und wie das Ding zu ändern stehet, damit ein geschickter Gang und gute Melodie herauskomme. Sie werden oder können also aussehen:



Noch eine Variation.

Ferner kan man die Sätze von §. 18. auch also verändern: Man nehme die erste Figur von *N.* 1. gehe *N.* 2. ganz vorbey, nehme darnach die andere Figur von *N.* 3. gehe *N.* 4. vorbey, und nehme zuletzt die dritte Figur von *N.* 5. Weiter nehme man die erste Figur aus *N.* 2. die andere aus *N.* 4. und die dritte aus *N.* 6. und so weiter durch, daß man zwanzig Veränderungen herausbringet.

§. 20. Wer nun diese und die vorigen Sätze verlängern will, der kan nach §. 15. *N.* 5. mit einem Laufe anfangen, und am Ende kan man wieder einen Lauf, oder die andere Figur von *N.* 20. §. 13. oder einen Triller nach §. 8. anhängen, oder man kan die erste, andere oder dritte Figur auch zweymal machen, welche sich in jedem Satze am besten zur Verdoppelung schicket; als da schicket sich bey *N.* 14. bloß die dritte Figur zur Verdoppelung. Wir wollen unsere Sätze §. 19. mit allen diesen Arten der Verlängerung hersetzen.

Wie unsere Sätze zu verlängern.



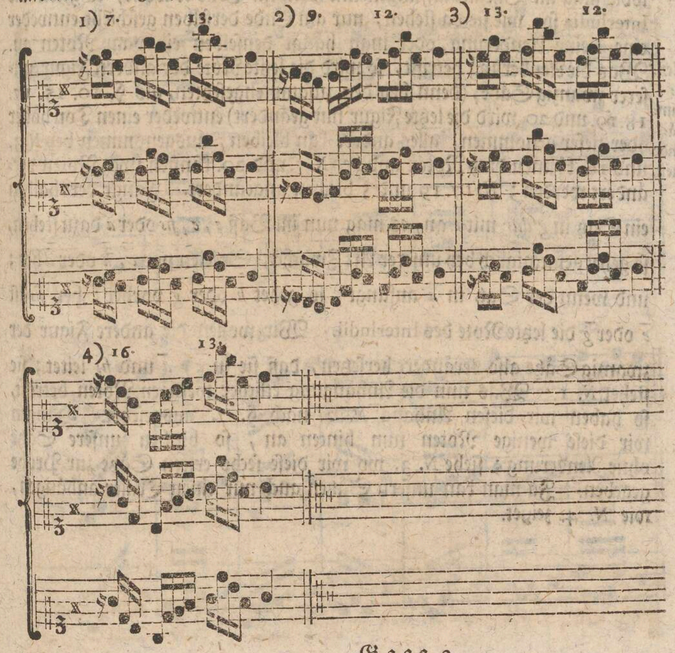


Hier hat *N.* 11. gar 8 Figuren; es kan aber der Lauf sehr geschwinde gemacht werden, als wenn es 32 Theile wären, überhaupt muß man hiebey merken, was §. 4. ist gesaget worden. Wir haben hier auch gezeiget, wie diese Sätze leicht in einen andern Haupt-Accord können geleitet werden. Wir dürfen uns nicht länger dabey aufhalten.

Anzeige wie aus 20 Sätzen 340 können gemacht werden.

§. 21. Nun nehme ein Liebhaber §. 13. wieder vor, und variire die 20 Sätze also, daß er eines Satzes zwey Figuren, und die andere Figur der folgenden Nummer hinzunimmt, nach der Art von §. 11. Er füge nemlich zu den beyden ersten Figuren von *N.* 1. die andere Figur von *N.* 2. hernach nehme er gleich die beyden ersten Figuren von *N.* 2. und thue die andere Figur von *N.* 1. hinzu. Denn nehme er wieder die beyden ersten Figuren von *N.* 1. und setze die andere Figur von *N.* 3. hinzu; alsdenn kehre ers um, nehme erst die beyden ersten Figuren von *N.* 3. und füge die andere Figur von

von *N.* 1. hinzu. Und so hänge er erst alle Nummern an *N.* 1. und lasse die andere Figur von *N.* 1. wieder an alle andere Nummern hängen, also: 1,2. | 2,1. | 1,3. | 3,1. | 1,4. | 4,1. | ꝛc. so bekommt er bloß hiedurch 38 Variationen. Nun mache er es eben so mit *N.* 2. giebt 36 Variationen, und so fort, bis zu Ende, giebt in allen, wie §. 14. 340 Sätze; die dreymal, sind 1020 Sätze. Unter diesen sind nun freylich verschiedene, die nicht zusammenhangen, oder grosse Sprünge thun; indessen wird man mehrentheils gute Sätze finden. Man gebe sich die Mühe und untersuche es. Wer keine Lust hätte alles auszusetzen, der probire es an folgenden: 3,4. | 4,3. | 3,5. | 5,3. | 3,6. | 6,3. | 3,7. | 7,3. | 1,2. | 2,1. | 1,4. | 4,1. | 1,7. | 7,1. | 1,9. | 1,12. | 1,13. | 1,15. | 15,1. | 1,20. | 20,1. | 2,4. | 4,2. | 2,5. | 6,2. | 9,2. | 2,12. | 12,2. | 2,13. | 2,15. | 15,2. | 18,2. | 2,20. | 20,2. | 3,12. | 16,3. | 4,5. | 4,6. u. s. w. Wir wollen zur Probe nur folgende vier hersetzen, und die andern dem Fleiß des Liebhabers überlassen.



Wie die Melodie zu Anfang eines Satzes zwar in ihrer Ton-Art bleibet, aber doch einen andern Grund-Ton hat.

§. 22. Nun ist bekannt, daß, ungeachtet die Melodie *G dur* verbleibet, beydes im Discant und Baß oft andere Töne zu Anfang eines Satzes vorkommen, als wir hier bey unsern bisherigen Sätzen angenommen haben, (denn wir haben im Baß den Ton der Ton-Art, nemlich *g*, mit seinen drey Haupt-Accorden immer gehabt) nemlich, oft fänget der Satz im Discant an mit $\bar{\bar{c}}$, wozu im Baß *fis*, oder *a*, oder *e*, oder *c* stehet; weiter fängt der Satz oft mit $\bar{a}$ an, und hat im Baß *c*, *d* oder *fis*, oder auch wol *A*; oder es fängt endlich der Satz auch wol mit *fis* an, wozu im Baß *d* oder *A* stehet. Wie kan ich nun, wenn der Discant des Satzes mit $\bar{\bar{c}}$, oder $\bar{a}$, oder *fis* anfänget, mich der bekannten zwanzig Sätze zum Zwischen-Spiel allhier bedienen? Antwort: So lange das Lied in *g dur* bleibet, bedarf es keiner Transposition unserer Sätze; der Satz der Melodie mag im Discant anfangen mit welchem Tone er wolle, es gelten die Interludia so, wie sie da stehen, nur am Ende derselben geschieht entweder eine kleine Aenderung, oder man hängt denselben ein paar Noten an.

Welche Aenderung alsdenn bey unsern 20 Sätzen am Ende vorzunehmen.

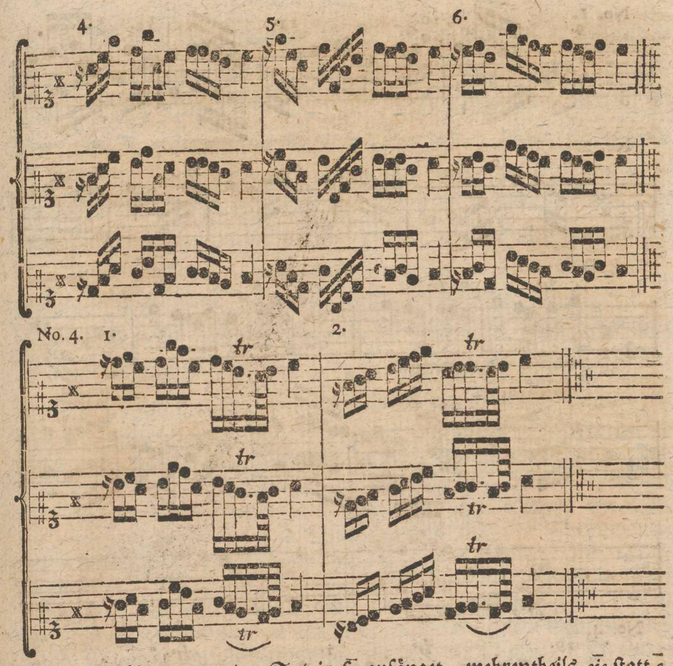
Was die Aenderung betrifft, so wird die letzte Note der andern Figur unserer zwanzig Sätze, (denn bey den zusammengesetzten, als §. 10. 15. 17. 18. 19. und 20. wird die letzte Figur nur geändert) entweder einen Ton höher oder tiefer genommen, alles andere kan bleiben, ausgenommen bey *N.* 3. und 16. können drey Noten und bey *N.* 7. und 20. können zwey Noten verändert werden; *N.* 17. 19 und 5 bleiben ungeändert. Fängt derohalben ein Satz in *g dur* mit $\bar{\bar{c}}$ an, es mag nun im Baß *c*, *e*, *fis* oder *a* dazu stehen, so gehet gemeiniglich bey unserer Art Zwischen-Spielen vor $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{h}}$ oder $\bar{d}$ her; und wenn der Satz in $\bar{a}$ anfängt, so gehet $\bar{h}$ oder $\bar{g}$ vorher; bey *fis* ist $\bar{e}$ oder $\bar{g}$ die letzte Note des Interludii. Wir wollen die andere Figur der zwanzig Sätze also verändert hersetzen, daß sie in $\bar{\bar{c}}$, $\bar{a}$ und *fis* leitet; sie stehet *N.* 1. Was nun die Anhängung etlicher wenigen Noten betrifft, so haben wir diesen Anhang *N.* 2. nach §. 7. ausgesetzet. Hängen wir diese wenige Noten nun hinten an, so bleiben unsere Sätze ohne Aenderung; siehe *N.* 3. wo wir diese sechs ersten Sätze zur Probe gegeben. Ja man kan unsern Sätzen auch nur einen Triller anhängen, wie *N.* 4. zeiget.



Aenderung der andern Noten-Figur der zwanzig Sätze.

Anhang an unsere zwanzig Sätze führt in einen andern Griff.





Wir haben hier, wenn der Satz in *fis* anfänget, mehrentheils *cis* statt $\bar{c}$ gesetzet; dieses *cis* nun ist bekanntermassen die um einen halben Ton zierlich erhöhete Quarte des Tones, welche sich hier gut schicket. *N.* 3. wo wir aus *N.* 2. drey Noten angehänget haben, ist nur zur Probe; man ist nicht an diesen oder jenen Satz von *N.* 2. gebunden, sondern man kan hievon nehmen, was einem am besten dünket.

§. 23. Nun ist noch übrig zu sehen, wie mit unsern Sätzen zu verfahren, wenn in *g dur* der Satz im Discant mit $\bar{c}$ oder $\bar{\bar{c}}$ anfängt, und im Baß *c* dazu stehet. Hier kan man nun wieder leicht fertig werden, theils wenn man Eine Note ändert, (siehe *N.* 1.) drey Noten hinzuthut, (siehe *N.* 2. 3.) oder nach der andern Figur des 13ten Syphi einen Triller auf $\bar{d}$ oder $\bar{\bar{d}}$ anhängt. (siehe *N.* 4.)

Wenn in *g dur* zu Anfang eines Satzes zu $\bar{c}$ oder $\bar{\bar{c}}$ im Baß *c* stehet.



Allhier klinget *f*, als die um einen halben Ton zierlich erniedrigte Septima von *g*, viel besser als *fis*. Hat der Discant das tiefe $\bar{e}$, so werden die Sätze eine Octave tiefer genommen, oder man fällt bey der andern Figur herunter, wie wir hier deutlich angezeiget haben. Nun haben wir gesehen, wie ein Zwischen-Spiel einzurichten, und wie deren fast unendlich zu erfinden, es mag im Discant stehen, welcher Ton es auch sey. Indessen bemerken wir noch eins. Man findet zu *d* im Discant nicht immer *g* im Baß, sondern auch wol *h*, *d* oder *fis*; hier kan nun zwar alles bleiben, eben, als wenn zu *g* die Quinte *d* oben läge; inzwischen wenn *d* oder *fis* im Baß

Anmerkung, wenn zu $\bar{d}$ im Discant *h*, *d* oder *fis*,

Baß zu $\bar{d}$ kommt, so läßt man im Zwischen-Spiel auch wol in der letzten Note der letzten Figur statt $\bar{e}$ zierlich $\bar{cis}$ hören, als wenn man in *d dur* ausweiche. Steht ferner zu $\bar{h}$ im Baß *e* oder *dis*, (als in *e moll* weichend,) so bleibt alles so, als wenn zu *g* die Terzie $\bar{h}$ oben läge. Findet man endlich zu $\bar{g}$ im Baß *H*, *c* oder *e*, so kan wieder alles bleiben, so, als wenn zu *g* die Octave oben stünde, ohne daß man nöthig hat zu transponiren. Jedoch merke man, daß, wenn der Baß $\bar{e}$ zum $\bar{g}$ im Discant hat, man alsdenn in der letzten Figur des Satzes statt $\bar{d}$ auch wohl $\bar{dis}$ nehmen kan. Dieses nun kan in unsern zwanzig Sätzen geschehen in *N.* 1. 4. und 16. *N.* 2. kan alsdenn *dis* anfangen; *N.* 11. kan in der ersten Figur $\bar{cis}$ $\bar{dis}$ $\bar{e}$ seyn, und *N.* 8. hat alsdenn statt $\bar{h}$ $\bar{c}$ $\bar{d}$ besser $\bar{h}$ $\bar{cis}$ $\bar{dis}$. *N.* 19. schicket sich nicht gar zu gut, wenn im Baß zu $\bar{g}$, *e* stehet, alsdenn ist die Transposition des Satzes *b* besser, da denn die andere Figur $\bar{g}$ $\bar{e}$ $\bar{dis}$ $\bar{e}$ heisset. Ueberhaupt hat die Sache keine sonderliche Schwierigkeit, und denke deswegen genug davon gesaget zu haben.

zu $\bar{h}$ im Disc. *e* oder *dis*, und zu $\bar{g}$ im Baß *H*, *c* oder *e* stehet.

§. 24. Wir haben bey allen unsern bisherigen Interludiis mehr auf den Inhalt des folgenden als vorhergehenden Griffes gesehen, wie unter andern aus §. 12 erhellet. Weil sich aber Fälle finden, da auf diese Art eine Octava superflua zum Gehör käme, so kan man sein Interludium schon so einrichten, daß dergleichen Octave gegen den liegen bleibenden Baß darin nicht anzutreffen, wenn man nemlich sein Auge auf den Inhalt des Schluß-Accords gerichtet seyn lässet, und nur erst am Ende des Zwischen-Spiels in den folgenden Griff, dadurch der Satz gleich in eine andere Ton-Art weichet, einfällt. Wenn z. E. der Satz in $\bar{a}$ schliesset, und der folgende auch wieder in $\bar{a}$ anfänget, aber mit verändertem Basse, so, daß zum Schluß $\bar{a}$ im Baß *f*, und zu Anfangs $\bar{a}$ im Baß *d* mit der grossen Terzie *fis* stehet; wenn nun im Baß das *F* während des Interludii, welches den Inhalt des folgenden Griffes zu *d* mit der grossen Terzie *fis* zu Grunde geleget hat, forttönet, und das Zwischen-Spiel $\bar{fis}$ hören lässet, so entstehet eine Octava superflua *F* $\bar{fis}$, welche, sonderlich in langsamen Noten, und wenn sie repetirt wird, hart klinget, und Relatio non harmonica ist. Hier ist nun am sichersten, daß das Interludium sich auf den Inhalt des vorhergehenden oder des Schluß-Griffs beziehe, als welches eben so leicht zu bewerkstelligen

Wann bey den Zwischen-Spielen nicht auf den folgenden Griff zu sehen.

stelligen ist, als wenn die Beziehung auf den folgenden Griff wäre. Man sehe folgende Exempel, da wir erstlich den folgenden, hernach aber den vorhergehenden Griff ins Auge gehabt haben. Wer im ersten Fall auf einem Clavier das Harte hören will, der schlage bey einer jeden Noten-Figur des Interludii den Schluß-Ton des vorigen Satzes wieder an, so wird er die Disharmonie der Octavæ superfluæ vernehmen.



Dergleichen Fehler hat man nun zu vermeiden, wenn ein Satz gleich im Anfange in eine andere Ton-Art ausweichet.

Exempel einiger Melodien mit beygefügten Zwischen-Spielen.

§. 25. Weil es nun wol am besten ist, daß das Interludium zum liegenden Baß noch harmonire, so wollen wir hier einige Lieder mit Zwischen-Spielen, dabey dieses observiret worden, zur Uebung hersetzen; wir wollen aber keinen Baß hinzusetzen, um den Raum zu ersparen. Ein Anfänger

fänger übe sich ex tempore den Baß dazu zu machen, welches ihm um so viel leichter fallen wird, weil der Schluß- und Anfangs-Griff ausgesetzet, und die dazu gehörige Baß-Note durch einen Buchstaben angedeutet worden; getrauet er sich dieses aber noch nicht, so nehme er den Baß so wie er im grossen Hallischen Gesangbuch stehet, weil man solches dabey nachgesehen, und alles darnach eingerichtet hat.

N. 1. JEsu, deine heilge Wunden, ꝛc. oder: Freu dich sehr, o meine Seele! ꝛc.



N. 2. Nun ruhen alle Wälder, ꝛc.

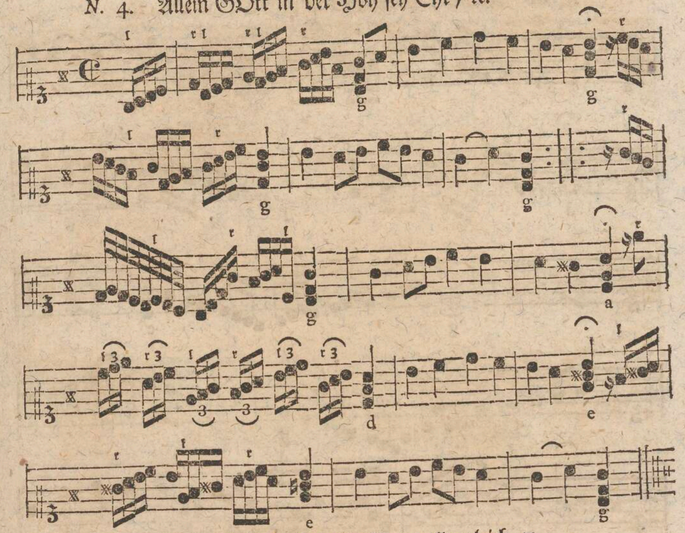




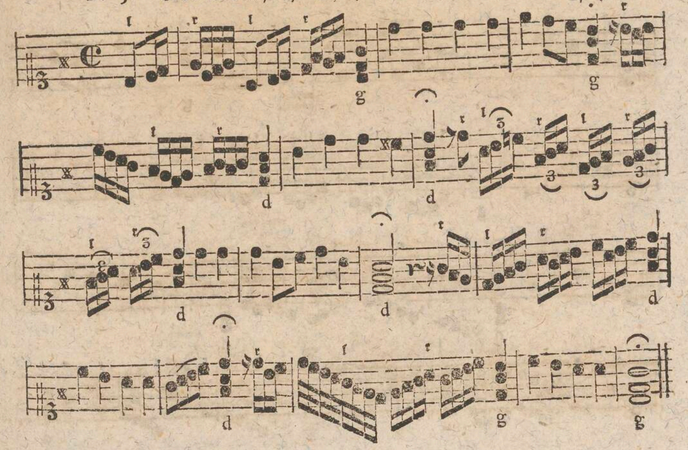
N. 3. Was GOtt thut, das ist wohl gethan, ꝛc.



N. 4. Allein GOtt in der Höh sey Ehr, ꝛc.



N. 5. Lobt GOtt, ihr Christen, allzugleich, ꝛc.



N. 6. Komm, heiliger Geist, HErre GOtt, ꝛc.





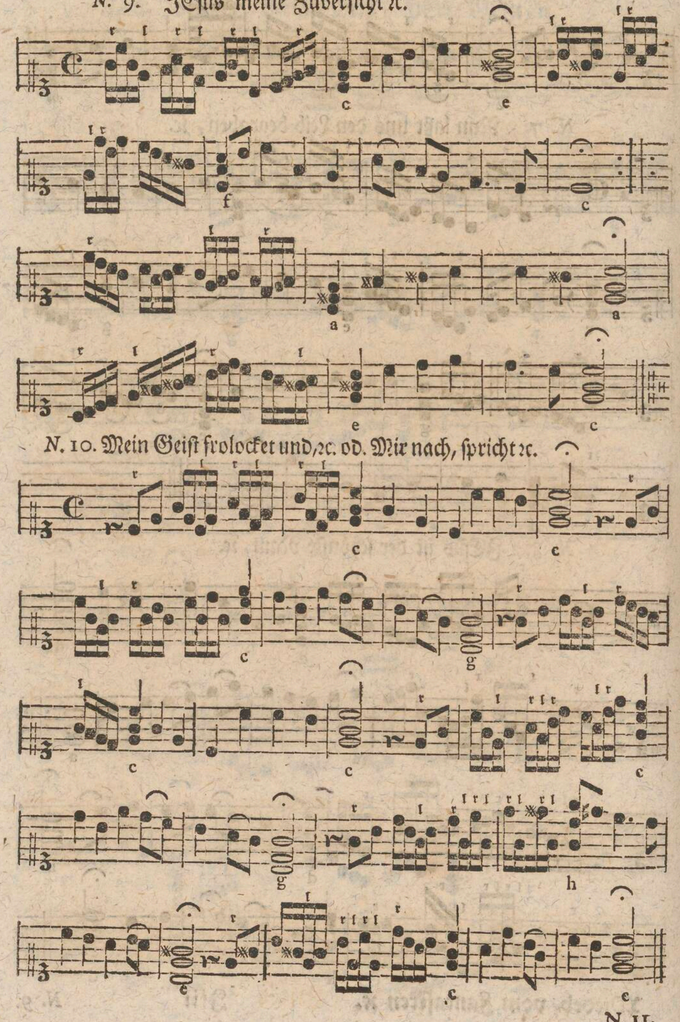
N. 7. Nun laßt uns den Leib begraben, ꝛc.



N. 8. JEsus ist der schönste Nam, ꝛc.



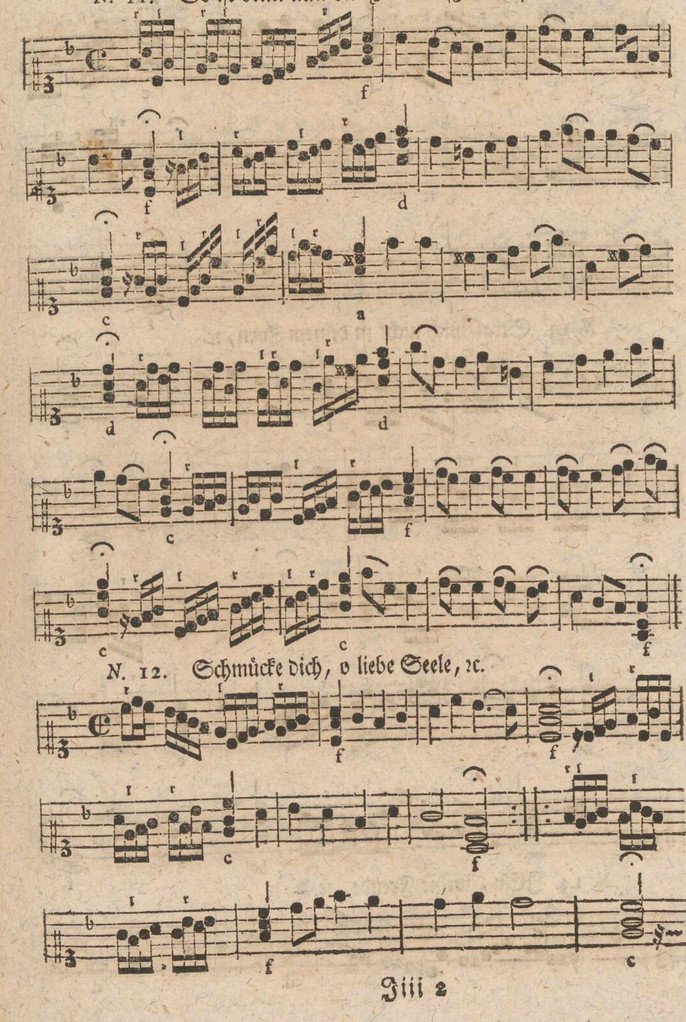
N. 9. JEsus meine Zuversicht ꝛc.



N. 10. Mein Geist frolocket und ꝛc. od. Mir nach, spricht ꝛc.

N. 11.

N. 11. So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.



N. 12. Schmücke dich, o liebe Seele, ꝛc.



N. 13. Straf mich nicht in deinem Zorn, ꝛc.



N. 14. JEsu, meine Freude, ꝛc.

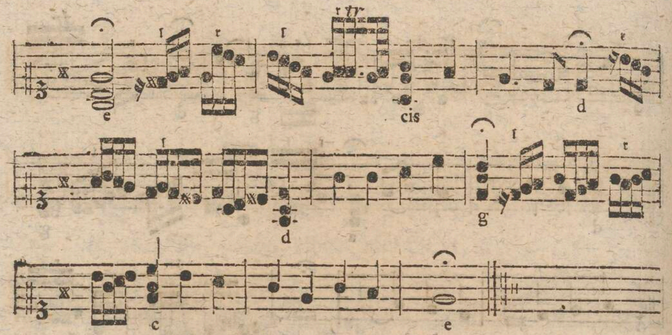


N. 15. Sieh, hie bin ich, Ehren-König, ꝛc.




cis
a
d
d
N. 16. Wir glauben all an einen GOtt, ꝛc.
d
g
d
d
d
a
g
a
b
d
d
d
c
a
a


a
g
d
d
a
g
d
f
c
b
d
a
d
N. 17. Ich ruf zu dir, HErr JEsu Christ! ꝛc.
e
g
e
h
g
g



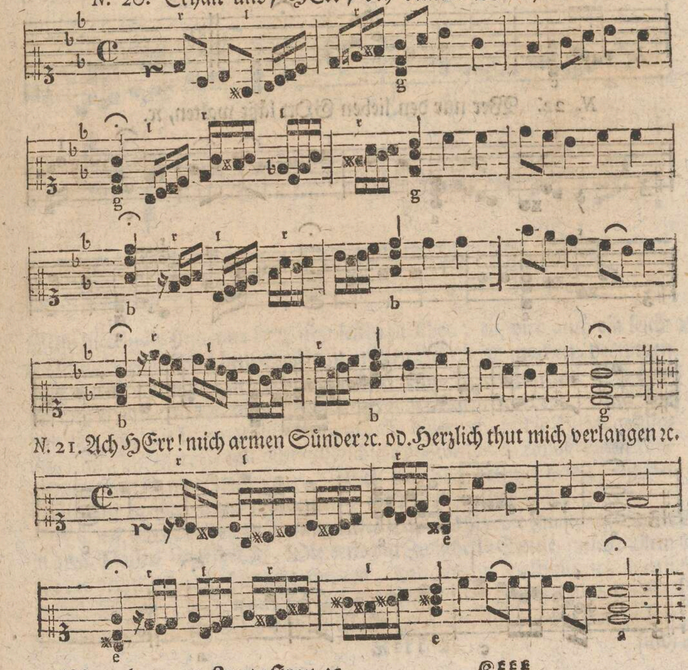
N. 18. HErr, ich habe mißgehandelt, ꝛc.



N. 19. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig, ꝛc.



N. 20. Erhalt uns, HErr, bey deinem Wort, ꝛc.



N. 21. Ach HErr! mich armen Sünder ꝛc. od. Herzlich thut mich verlangen ꝛc.



N. 22. Wer nur den lieben GOtt läßt walten, ꝛc.



N. 23. Was mein GOtt will, das g'scheh allzeit, ꝛc.



Anmerkung.

Diese Interludia sind nur kurz und leicht zu üben; es wird auch ein leichtes seyn, daraus Zwischen-Spiele zu andern Liedern zu machen, deswegen habe hier Exempel von den gebräuchlichsten Ton-Arten gegeben. Sie dürfen wegen ihrer Kürze nicht geschwinde vorgetragen werden. Man übe nun eine Melodie so lange, bis die Interludia dazu recht in die Finger gekommen, und bis man sie mit gutem Geschicke auswendig herausbringen kan, alsdenn schreite man erst weiter. Was die Buchstaben r und l, die hin und wieder drüber stehen, bedeuten, wird der folgende §phus zeigen.

Von den Zwischenspielen, wozu die rechte und auch die linke Hand gebraucht wird.

§. 26. Wir haben zu Anfang dieses Capitels §. 5. die Zwischen-Spiele in drey Classen eingetheilet. Die erste hat Zwischen-Spiele, welche allein mit der rechten Hand gemacht werden, und welche vorkommen, wenn kein Pedal dabey zu gebrauchen ist; zu dieser Classe gehören nun alle bisher vorgekommene. Die andere Classe giebt Interludia, die practicable

 wird,

sind, wenn bey der Orgel ein Pedal vorhanden ist, und wobey sich beyde Hände, jedoch abwechselnd, geschäftig erzeigen; und von dieser Art Zwischen-Spiele haben wir nun zu handeln. Wir haben im andern Theil des Clavierspielers, pag. 305. §. 16. angezeiget, wie beym vierstimmigen Choralspielen auf einer Orgel, wo ein Pedal dabey ist, die rechte Hand den Discant oder die Melodie, und die linke die beyden Mittelstimmen dazu spielet. (dem Pedal gehöret der Baß.) Wenn nun in diesem Fall bey Endigung eines Satzes, da das Zwischen-Spiel angehet, nur bloß die rechte Hand dazu gebrauchet würde, so würde die linke Hand als unnütz dabey seyn, welches nicht fein stehen würde, deswegen wechselt man allhier nun gerne mit beyden Händen ab, selbst alsdenn, wenn das Zwischen-Spiel auch ganz bequem mit der rechten Hand allein könnte herausgebracht werden. Diese Abwechselung der beyden Hände haben wir in den Zwischen-Spielen des vorigen Syphi durch zwey kleine Buchstaben angezeiget, nemlich r bedeutet die rechte, und l die linke Hand, derowegen kan man nun diese Zwischen-Spiele beydes ohne und mit Pedal gebrauchen. Anfängern, die noch nicht geübt sind, fällt das Abwechseln der Hände etwas beschwerlich, weil es also geschehen muß, daß die Mensur nicht darunter leide, und man das Ablösen der Hände nicht einmal im Satze selbst merken könne. Geübte wissen hingegen durch das Abwechseln der Hände nicht allein die Sätze fast geschickter als mit einer Hand allein herauszubringen, sondern geben denen Umstehenden auch Gelegenheit, sich über das geschickte und künstliche Abwechseln der Hände zu verwundern.

Abwechselung der Hände, was dabey in acht zu nehmen.

Wodurch das Abwechseln der Hände pflegt angedeutet zu werden.

§. 27. Wenn aber die Hände abwechseln sollen in einem verferrigten Stücke, so wird solches mehrentheils angedeutet; wenn man darüber siehet das Wort Dextra, oder auch nur ein blosses D. so zeiget solches an, daß die Sätze mit der rechten Hand zu machen sind; stehet aber Siniſtra, oder auch nur ein blosses S. darüber, so bedeutet es die linke Hand. In ausgesetzten Zwischen-Spielen (wie in Herrn Kaufmanns harmonischer Seelen-Lust dergleichen von verschiedener Art zu finden,) erkennet man es daran, daß alle Noten, deren Strich aufwärts gehet, mit der rechten, und die heruntergehen, mit der linken Hand zu machen sind, alsdenn fällt die Abwechselung der Hände deutlich in die Augen. Damit man nun diese Abwechselung bey den 23 Liedern des 25sten Syphi desto besser möge einsehen können, so schreibe man sie also ab, daß die Noten, worüber ein kleines r stehet, heraufwärts, und die ein kleines l haben, herunterwärts gestrichen werden. Wir wollen solches zur Probe an dem bekannten Liede: **Wir gläuben all an einen GOtt** ꝛc. thun, weil doch diese Melodie an allen Orten mehrentheils einerley Sing-Art hat, und das Lied selbst sehr gebräuchlich ist.

§. 28.



In einem Liede gezeiget.





§. 28. Weil hier fast in allen Zwischen-Spielen Figuren von drey Sechszehntheilen vorkommen, so muß ein Anfänger sich hüten, daß er keine Triolen daraus mache, wie § 16. stehen. Die Abwechselung der Hände erleichtert die Fingersetzung, weil hier mehrentheils eine kurze Noten-Folge für jeder Hand ist. Man kan diese Sätze mit abwechselnden Händen auch auf dem Clavier herausbringen, sonderlich wenn die rechte Hand die letzten Noten machet. Ich hätte hier zwar noch mehr und öfterer mit den Händen abwechseln können, so wie denn auch bey den 23 Melodien des 25sten Syphi oft die Abwechselung nur nach Einer Note geschicht; man setze die übrigen Melodien bemeldten Syphi so aus, wie wir zur Probe mit *N.* 16. gethan, so wird man Abwechselungen genug finden. Man hüte sich aber, daß man dem Satze dadurch sein fliessendes Wesen nicht benehme, und zur Unzeit und wieder die Intention ein Staccato mache. Weil nun selbst in Clavier-Sachen dergleichen Abwechselungen der Hände vorkommen, und sehr gefällig sind, so ist es schön, daß man sich recht darinnen übet.

Anmerkung. Wo das übereinander-Herfahren der Hände zu bewerkstelligen ist.

Wenn

Wenn man der linken Hand die Noten zu machen giebt, welche natürlich der rechten Hand bestimmet sind; und ungekehrt, wenn man der rechten Hand machen lässet, was eigentlich für die linke Hand bestimmet ist; als wenn man bey heruntergehenden Gängen oder Sätzen statt der rechten mit der linken Hand anfänget, und bey heraufgehenden Gängen oder Sätzen statt der linken mit der rechten Hand anfänget, so fahren die Hände über einander her. Wir haben in unserer Probe ein Exempel davon im sechsten Zwischen-Spiel, da bey einem heraufgehenden Satze die rechte (statt der linken) anfängt, da denn die linke über die rechte herfähret, und ehe ferner die linke Hand noch das letzte Sechszehntheil gemacht, so wird die rechte unter der linken weggezogen, und fähret über die rechte her, und fängt ihre Note tiefer an als die letzte Note der linken Hand war. Dergleichen Art des Ueberschlagens der Hände geschicht auch *N.* 4. im vierten Zwischen-Spiel, und *N.* 5. im dritten, und hin und wieder. Ein Anfänger machet alles erst langsam, und hernach immer geschwinder. Ich finde nicht nöthig, mehrere Exempel hievon zu geben; man hat genug an den Zwischen-Spielen unserer 23 Melodien; man nehme nur die linke statt der rechten, und die rechte statt der linken Hand.

Abwechselung der Hände bey Triolen.

§. 29. Eben dergleichen Abwechselung hat auch statt, wenn ein Zwischen-Spiel in Triolen stehet, wie unter andern im vierten Zwischen-Spiel *N.* 4. geschehen. Ohne dergleichen Ueberschlagung werden auch die Hände hier abgewechselt, entweder also, daß man einer jeden Hand drey Noten wechselsweise machen lässet, oder wenn man einer Hand davon Eine Note und der andern die übrigen zwey machen lässet. Weil wir §. 16. eine Menge Drittel haben mit einer Hand gemacht, so wollen wir hier zeigen, wie sie auf verschiedene Art mit abgewechselten Händen zu machen sind, damit ein Liebhaber solches möge einsehen und üben können; ohne alles Ueberschlagen wird es auch hiebey nicht abgehen.





Wer hier die Hände über einander winden oder wälzen will, der nehme in der linken Hand alle aufwärts gestrichene, und in der rechten Hand alle herunterwärts gestrichenene Noten. Wir gehen weiter; ein curiöser Liebhaber wird leicht noch mehrere Abwechselungen und Ueberschlagungen der Hände bey andern Sätzen finden können.

Lange Zwischen-Spiele mit abwechselnden Händen.

§. 30. Bey den Zwischen-Spielen, wo die Abwechselung der Hände üblich ist, findet man mehrentheils, daß selbige wol über zwey Octaven in Ambitu haben, und da ist denn beydes im Herauf- und Heruntergehen der Octaven-Lauff wol am leichtesten und üblichsten; es repetiret auch wol

wol die linke Hand, was die rechte gemacht hat. Gebrochene Accorde giebt es hier auch. Es leidet der Raum nicht, von dieser Art Zwischen-Spiele weitläuftig zu handeln; wir wollen einige zur Uebung hersetzen, welche ein Liebhaber auch in andere Ton-Arten transponiren und exerciren muß. Weil eine ordentliche Fingersetzung hier manches leicht machet, was sonsten mit unrechtem Finger schwer und ungeschickt würde zu machen seyn, so wollen wir bey einigen die Fingersetzung durch Ziffern anzeigen.






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.



Dieses

Dieses sind nun mehrentheils lange Zwischen-Spiele; die mehresten aber lassen sich nach Belieben abkürzen. Sonsten wird hierzu eine fertige Hand erfordert; die zwölf ersten haben lauter Läufe um eine Octave. Wer hier die rechte Hand machen läßt, was sonsten der linken Hand bestimmet ist, und hingegen der linken Hand giebt, was die rechte machen soll, der hat Gelegenheit das Ueberschlagen der Hände rechtschaffen zu üben. Ein Anfänger übe sich im Ueberschlagen nur erst bey *N.* 1. 2. 4. 9. 11. und *N.* 3. 5. 8 und 10. Man lasse den Muth nicht fallen, wenn diese lange Zwischen-Spiele mit abgewechselten Händen nicht gleich in die Finger wollen, sondern übe eins nach dem andern; das fleißige Exerciren wird die Finger schon geläufig machen. Man findet in den Zwischen-Spielen, sonderlich in Moll-Tönen, auch oft viele Semitonia mit eingemischet, als da ist der Gang in Secundam superfluam und Tertiam diminutam und dergleichen erlaubt. *N.* 29. fängt in halben Tönen an. Wir eilen zur dritten Classe der Zwischen-Spiele, wo sich beyde Hände zugleich beschäftigen.

Wie hier das Ueberschlagen der Hände anzubringen.

§. 31. Weil dergleichen Interludia mit beyden Händen zugleich nichts anders als ein kurzer Orgel-Punct ist, als wovon das folgende Capitel handelt, so wollen wir von dieser Art Zwischen-Spielen allhier nur kurz handeln. Oft fängt die rechte Hand allein an, und die linke Hand fällt hernach. Weil dergleichen Sätze nun mehrentheils Terzien- und Sextenweise gehen, als womit ein Anfänger auch schon zufrieden seyn kan, so wollen wir uns wieder hiebey der sechs kurzen Sätze von §. 7. bedienen, und nach §. 9. zwey dergleichen zusammenfügen, und nach einander von der rechten Hand machen lassen, da denn die linke Hand bey der andern Noten-Figur eintreten soll. Im Baß bleibt, wie bekannt, *g* immer liegen. Was die Buchstaben *a*, *b*, *c*, hier bedeuten, wird man aus dem 7ten Spho noch wohl wissen: nemlich ich habe daselbst die sechs Sätze, die sich in der Quinte endigen, mit *a*, die in der Terzie mit *b*, und die sich in der Octave endigen, mit *c* gezeichnet.

Zwischenspiele mit beyden Händen zugleich.

Terzie oben.







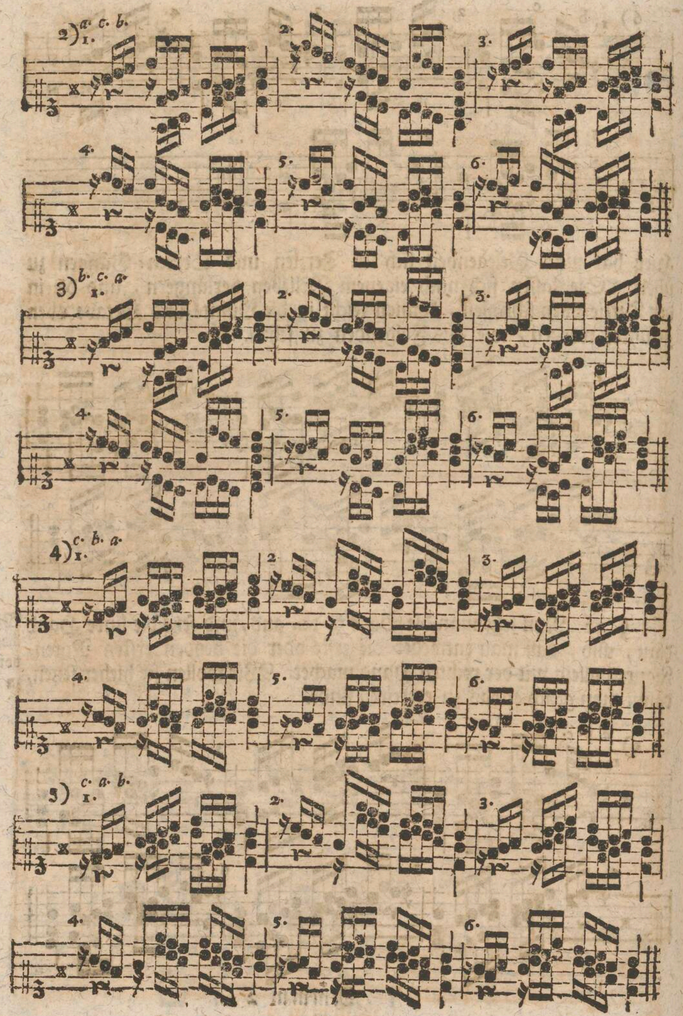
Hier hat man Gelegenheit sich in Terzien und Sexten-Gängen zu üben. Sie lassen sich nach eigenem Belieben verlängern, und die in der Terzie oben schliessen, können leicht in die Quinte und Octave oben geführet werden, wie aus Folgenden zu sehen.



§. 32. Nun setze man die Sätze §. 10. aus, und setze die linke Hand dazu, also, daß man entweder die erste oder die beyden ersten Noten-Figuren allein mit der rechten Hand machet. Wir wollen sie hieher setzen, damit man gleich etwas zu exerciren finde.

Wie derglei-chen aus den vorigen leicht zu machen.







§. 33. Weil wir die Noten der linken Hand hier immer aus derselben Nummer (den allerersten Satz ausgenommen, wo die linke Hand den Satz aus *N.* 5. nimmt,) behalten haben, so ist alles motu recto geblieben. Nehmen wir aber die Noten der linken Hand aus einer andern Nummer, als die rechte Hand hat, so bekommen wir motum contrarium. Es wird nicht undienlich seyn, dieses in Noten auszusetzen, aus welcher Nummer die linke Hand aber genommen worden, finde nicht nöthig anzuzeigen, weil solches leicht zu erkennen ist. Es ist also zu merken, daß zu den obersten Noten der rechten Hand die linke Hand mehrentheils dreyerley Noten nehmen kan, je nachdem man diese oder jene nöthig findet, damit die weitläuftigen Sprünge vermieden werden; dergleichen auch geschehen kan, wenn der Satz eine Octave tiefer genommen wird, wie wir hier gethan *N.* 2) 2. und *N.* 3) 2. 4. im vorigen Pho. Wie motus contrarius auch hiebey statt haben kan.





Anmerkung. Wie nun diese in der linken Hand geänderte Noten durch zusammenfügen, vermischen und abwechseln allerhand sangbare Gänge und Sätze geben, kan hier nicht ausgeführt werden. Nun setze man auch eine Secunde (oder Noten für die linke Hand) zu den Sätzen §. 11. 13. 14. 15. so gut es sich schicken will. Bey den zwanzig Sätzen des 13ten Syphi würde es viele Sprünge geben, wenn die linke Hand zu *a* solte *b*, und zu *b*, *c* machen; es würden auch zuweilen Quarten-Gänge (die nicht erlaubt sind) motu recto entstehen, dahero hier Bescheidenheit und Judicium zu gebrauchen, und der linken Hand zuweilen ein Achtel, oder Achtel mit einem Punct zu geben. Zwar braucht es bloß bey den Interludiis so viele Arbeit nicht, damit wird man nun schon fertig werden können; sonderlich weil das Fantasiren aus der Composition herkommt, und dazu erfordert wird, so habe hiedurch einem Liebhaber dazu eine kleine Anleitung geben, und auf Einfälle und Gedanken bringen wollen.

Schluß-Erinnerung. §. 34. Wir müssen zum Ende eilen, und wünschen unsern Lesern Fleiß und Lust, bey ihrer Bemühung. Nur dieses einzige melde noch, daß die Interludia nicht immer in lauter Sechszehntheilen, oder einer egalen Noten-Mensur stehen dürfen, man kan auch mit Achteln anfangen, ja sogar einen kleinen Einschnitt oder auch wol kurze Pause machen. Man betrachte und übe die in diesem Capitel ausgesetzte Melodien mit ihren Interludiis, und bilde sich darnach. Weil die folgende Materie mit dieser in einiger Verbindung stehet, so wollen wir es hiebey lassen. Caput

Caput XI.

Vom Orgel-Punct.

§. 1.

Was der Orgel-Punct sey, und wie allhier davon wird gehandelt werden.

Ein Liebhaber hat zwar aus dem andern Theil des Clavierspielers, pag. 456. §. 12. an den daselbst gegebenen zwey Exempeln schon erkennen gelernet, was ein Orgel-Punct vor ein Ding sey; weil aber derselbe sonderlich beym Präludiren und Fantasiren gute Dienste thun kan, so verlohnt es sich der Mühe, von den verschiedenen Arten der Orgel-Puncte also zu handeln, daß ein Liebhaber das Ding begreifen und nachmachen kan. Es hat Herr Bach, wie im 2ten Theil l. c. angezeiget worden, auch von den Orgel-Puncten im 24sten Capitel seines **Versuchs vom General-Baß** gehandelt; allein dergleichen Art Orgel-Puncte sind mehrentheils sowol schwer zu spielen, als auch zu verfertigen, und erfordern eine grosse Geschicklichkeit in der Composition; wie denn der berühmte Herr Autor auch l. c. meldet, **daß die Componisten über diesem Orgel-Punct alle mögliche contrapunctische Künste gerne in die Enge zusammen zu bringen pflegen.** Den Unterricht zu solchen künstlichen, durch die halben Töne gehende Orgel-Puncte darf man allhier nicht suchen; sondern ich werde einen sich selbst informirenden Liebhaber nur zeigen, wie er leichte und fliessende Orgel-Puncte theils spielen, theils selber verfertigen kan. Wir wollen es so deutlich als möglich machen.

Künstliche Orgel-Puncte muß man hier nicht erwarten.

Ueberhaupt etwas vom Orgel-Punct.

§. 2. Es ist aber der Orgel-Punct ein gewisser Satz, der bey den Organisten sehr gebräuchlich ist; man kan hier über einer stehenden Note verschiedene harmonische Gänge und Sätze anbringen, theils mit Bindungen, theils auch ohne Bindungen, sowol auf einer Orgel ohne als auch mit einem Pedal, doch schicket sich das Pedal (wenn es auch nur ein angehängtes ist,) am besten dazu; der Orgel-Punct kan alsdenn nicht nur bequemer, sondern auch weitläuftiger ausgeführet werden, und die Bindungen, die man darin gemeiniglich antrifft, sind leichter zu machen, und die rechte Hand kan ihres Ortes bequem einen Triller oder andere Manier anbringen, welches oft unterbleiben muß, wenn nur bloß die rechte Hand die Gänge und Sätze zu machen hat. Man wird aus den Exempeln der Orgel-Puncte schon sehen, welche ohne und mit einem Pedal zu machen sind. Man kan sich den Orgel-Punct auch vorstellen als eine verlängerte oder verzierte Cadence: denn gleich wie in einem Concert oder Arie der Baß bey der Cadence zuweilen über die Quinte des Tones ein Ruhezeichen hat, anzuzeigen, daß man der Hauptstimme eines musicalischen Stü-

Stückes Zeit geben soll, aus eigenem Kopfe vor dem Schluß-Triller allerley Verzierungen hervorzubringen; also lässet hier der aushaltende Baß den Händen Zeit, allerley Bindungen und Wendungen vor dem Schluß-Triller zu machen. Dahero nun findet man den Orgel-Punct auch mehrentheils am Ende eines Orgel-Stückes. Bey Liedern, wenn man unter dem Singen der Gemeine mitspielet, hat man nicht viel Zeit, dieses musicalische Punctum, oder diesen Orgel-Punct, lang auszudehnen: denn wer zur Schluß-Note eines Satzes machet, was im andern Theil pag. 265. §. 20. einem Anfänger ist gezeiget worden, (es ist aber dieses schon ein kleiner Orgel-Punct über der Schluß-Note eines Satzes,) und denn zur ersten Note des folgenden Satzes ein kurzes Interludium von vier bis sechs Vierteln machet, dem wird nicht viel Zeit mehr übrig seyn. Wenn man aber präludiret, oder zum Ausgange spielet, so hat man Zeit, seinen Orgel-Punct lang zu machen.

Wo er anzubringen ist.

§. 3. Die Note nun, welche man entweder im Pedal oder in der linken Hand liegen und forttönen lässet, ist entweder die Quinte oder Prime der Ton-Art, darin man moduliret, als welches sich ein Anfänger wohl zu merken hat. Zuweilen wird der Orgel-Punct nur über der Quinte der Ton-Art allein gemacht, und die Schluß-Note hat nur einen langen Vorschlag, zuweilen über der Quinte und Schluß-Note beyde. Sonsten sind die meisten Orgel-Puncte auch so beschaffen, daß man, wenn man die aushaltende Baß-Note auch gleich wegläßet, die Veränderungen der Griffe und die Auflösung der Dissonanzen deutlich sehen, und man selbige auch ohne Baß spielen kan. Der Herr Bach schreibt l. c.: „Die Harmonie ist oft auch ohne den aushaltenden Baß „vollständig, doch giebet ihr der letztere alsdenn die gehörige Gravität.„ Item gleich darnach: „Die ungewöhnlichsten Signaturen werden als„denn zu ganz gewöhnlichen Aufgaben des General-Basses.„ Sonsten können die Orgel-Puncte drey- vier- oder mehrstimmig seyn.

Art eines Orgel-Puncts.

Wie derselbe über der Quinte der Ton-Art zu machen.

§. 4. Wir wollen einige kurze Orgel-Puncte hersetzen, das nöthige dabey anmerken, und vom leichtesten anfangen.



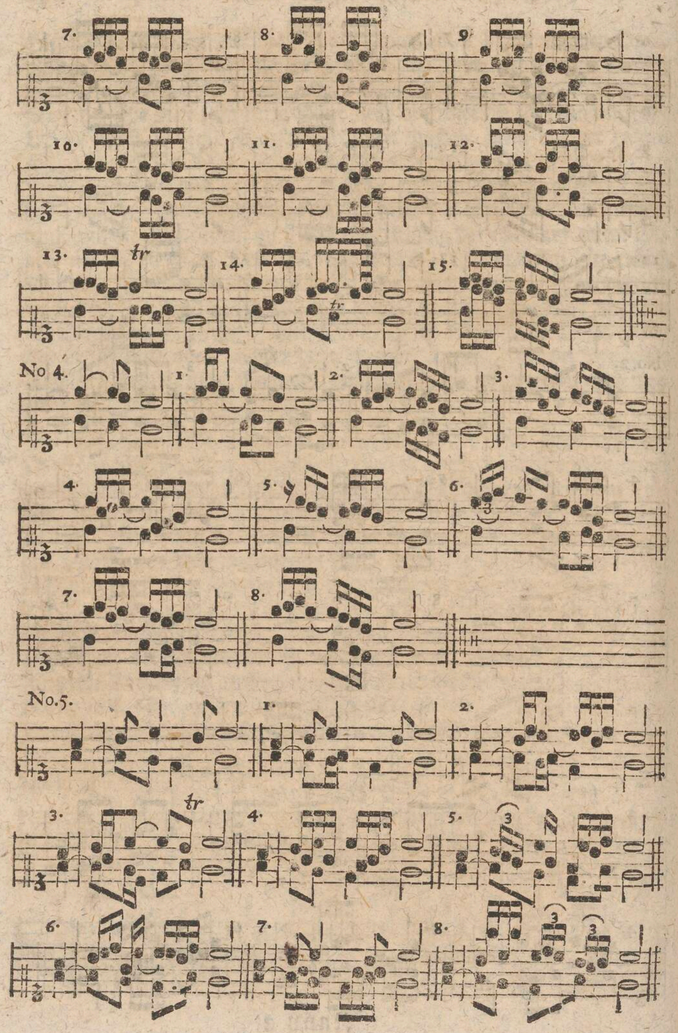


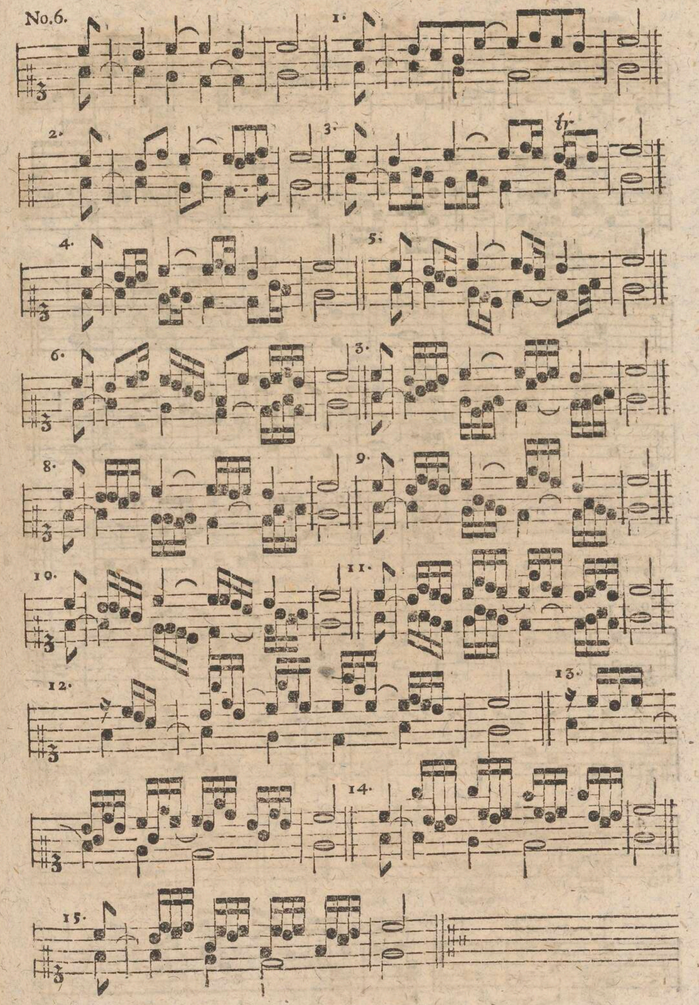
Anmerkung. Hieraus siehet man, daß die Grund-Noten eines dreystimmigen Orgel-Puncts das Wesen einer Cadence in sich halten, wie auch aus den darüber stehenden Ziffern erhellet. Wer nun einen Orgel-Punct will machen lernen, der übe diese zehn kurze Sätze und observire die Bindungen wohl. Ob sie gleich alle zehn so beschaffen sind, daß sie allein mit der rechten Hand können herausgebracht werden; (wie denn auch auf einer Orgel ohne Pedal dieser Vortrag statt hat,) so übe man sie auch vornemlich mit beyden Händen, und nehme in der linken Hand die unterste Noten im Discant, und die Baß-Noten im Pedal. (bey Uebung derselben auf einem Clavier läßt sich die Baß-Note leicht dazu singen.) Sie schliessen hier erstlich alle im Haupt-Accord mit der Octave oben, hernach habe sie umgekehrt, (ausser bey N. 6. und 10. welche man leicht selber umkehren kan,) da denn am Schluß die Terzie oben lieget. Die Cadence, wie auch der Orgel-Punct mit der Quinte oben (als der dritte Haupt-Accord,) über der Prime der Ton-Art, kommt nicht viel vor, deswegen habe ich ihn hier auch weggelassen.

Variation dieser kleinen Orgel-Puncte. §. 5. Weil man nun beym Fantasiren auf der Orgel gerne mit einem Orgel-Punct pflegt zu endigen, so wird es einem Anfänger nicht unangenehm seyn, wenn ich ihm zeige, wie eine jede Nummer des 4ten Sphi alsdenn auf verschieden Art zu variiren ist, als welches leicht zu bewerkstelligen, wenn man das Capitel, wie ein schlechter Baß zu variiren ist, gut geübet, und recht angewendet hat. Daß die Variation der Noten nicht nur im Baß, sondern auch in den andern Stimmen statt hat, ist leicht zu denken, und werden wir solches auch in diesem Capitel sehen, wo der Baß ungeändert bleibt, hingegen die Noten für die rechte und linke Hand auf verschiedene Weise verändert oder vervielfältiget worden. Folgende Variationen der Grund-Noten eines dreystimmigen Orgel-Puncts können solches schon zeigen, und zum Beyspiel dienen. Weil der Baß derselbe bleibt, wie §. 4. so haben wir hier nur immer Eine Noten-Zeile nöthig.






7.
8.
9.
10.
11.
12.
13. tr
14. tr
15.
No 4.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
No.5.
1.
2.
3. tr
4.
5.
6.
7.
8.


No.6.
1.
2.
3. tr
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.

No. 7.


1.
2.
3.
4.
tr
tr
tr
5.
6.
7.
tr
8.
9.
tr
tr

No. 8.

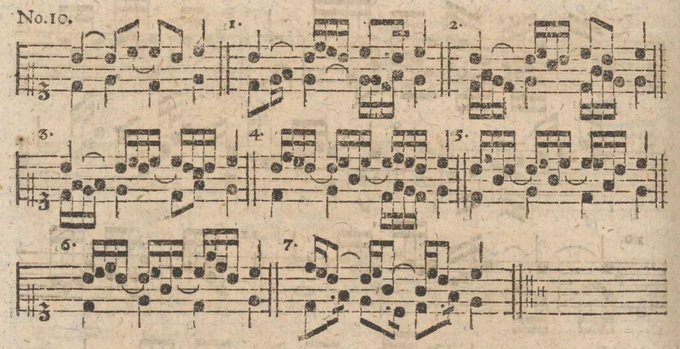
1.
2.
3.
4.
5.
6.


7.
tr
8.
9.
tr
10.
11.
12.

No. 9.

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
tr
10.

No. 10.



Gebrauch dieser Orgel-Puncte.

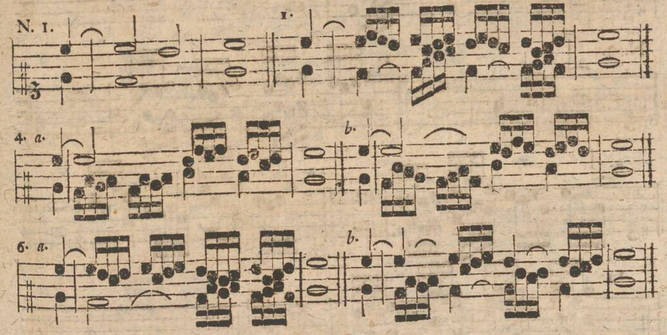
Weil dieses nur lauter kurze Sätze sind, darin nicht nur viele Bindungen, sondern auch verschiedene Arten der Mensur vorkommen, so wird ein Liebhaber wohl thun, wenn er einen Satz nach dem andern so lange übet, bis er ihn in mäßiger Geschwindigkeit mit Inachtnehmung des Tactes spielen lerne: denn der Tact ist die Seele der Music; der Tact giebt einem jeden musicalischen Stücke das Leben; ohne Tact muß der beste Satz elend herauskommen. Ich sage noch einmal, wer sich meines Clavier-Spielers zur Selbst-Information bedienet, so daß er sonst sich nicht informiren lässet, der hat vor allen nöthig, alle Exempel, und auch diese kleine Orgel-Puncte, aufs fleißigste zu exerciren, damit er auch hiedurch geschickt werde, andere leichte Handsachen nach Noten spielen zu können. Man hätte die Anzahl dieser Variationen noch um ein vieles vermehren können, allein 109 ist schon eine gute Zahl. Man bediene sich aber derselben nicht bloß zum Spielen, sondern man betrachte einen jeden Satz auch nach seiner Variation und nach seinen Bindungen, so wird man vieles zu seinem Vortheil daraus lernen. Das ganze neunte Capitel, **wie ein schlechter Baß zu variiren**, gehöret hieher, sonderlich aber §. 27. Der Raum leidet nicht, mich in eine weitläuftige Auslegung dieser Sätze einzulassen. Indessen merke man sich diejenigen, wo die Hände folgen, oder einander nachahmen: als unter andern bey *N.* 6. 4. 5. 7. 8. 9. 10. ꝛc. imgleichen, wo beyde Hände zugleich Sexten oder Terzien-weise motu recto gehen, z. E. *N.* 3. 15. und *N.* 8. 7. u. a. m. Wer nun Einsicht in dergleichen Variationen der Discant-Noten erlanget hat, der nehme aus §. 4. einen Satz nach dem andern vor, und variire ihn; erstlich so, daß die linke Hand ihre Noten nicht ändert; ferner, daß er Bindungen mache, und die Hände folgen, oder so viel möglich imitiren lasse; und endlich, daß beyde Hände, sonderlich am Schlusse, oder in

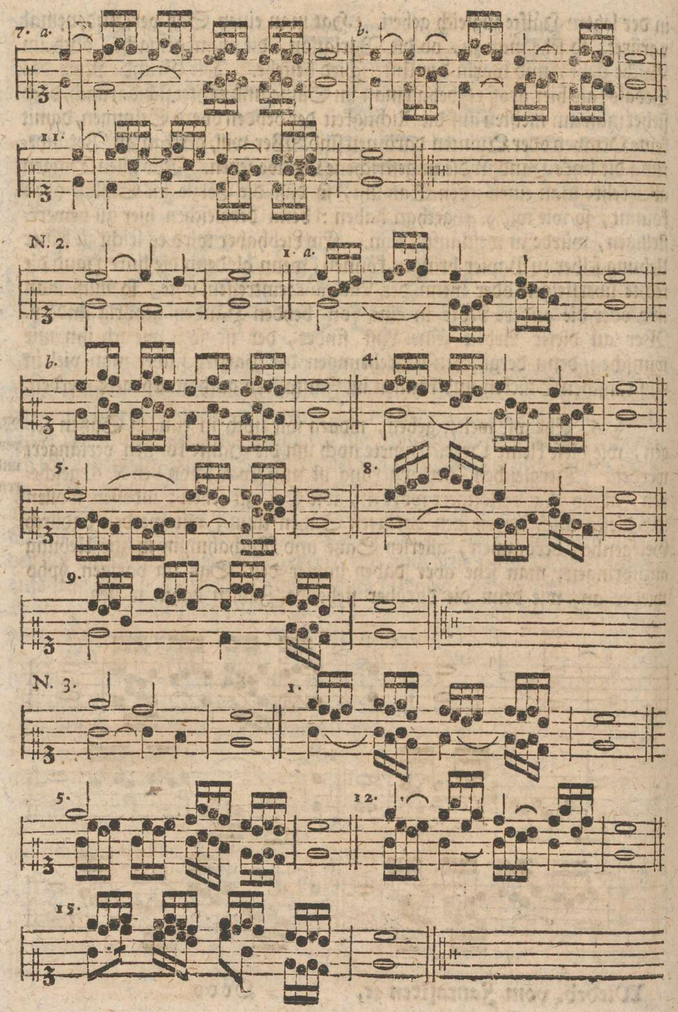
in der letzten Hälfte zugleich gehen. Hat man einen Satz verschiedenemal variiret, so sehe man zu, ob die Variation, die man gemacht, auch im Buche stehe, und worin der Unterschied bestehe. Die Grund-Note des Pedals (als hier groß *G*) behält man im Sinne, und richtet sich darnach, doch siehet man am meisten auf die Richtigkeit der beyden obern Stimmen, damit keine Octaven oder Quinten darinnen sind. Wer will, der kan zur Veränderung die linke Hand in die ungestrichene Octave setzen. Vor allen Dingen aber kehre man einen jeden Satz um, so daß die Terzie im Schluß oben kommt, so wie wir §. 4. gethan haben: denn dergleichen hier zu bewerkstelligen, würde zu weitläuftig seyn. Ein Liebhaber wird es leicht zu seiner Uebung selber zu Papier bringen können, wenn alsdenn die linke Hand die rechte übersteigen oder wenn der Vnisonus eintreffen solte; so muß man eine oder die andere Note in eine von beyden Händen gehörig ändern. Wer an dieser Arbeit seine Lust findet, der ist so, wie ich ihn mir wünsche: denn dergleichen Umkehrungen der Partien findet man viel in musicalischen Stücken, und können im Fantasiren auch angebracht werden.

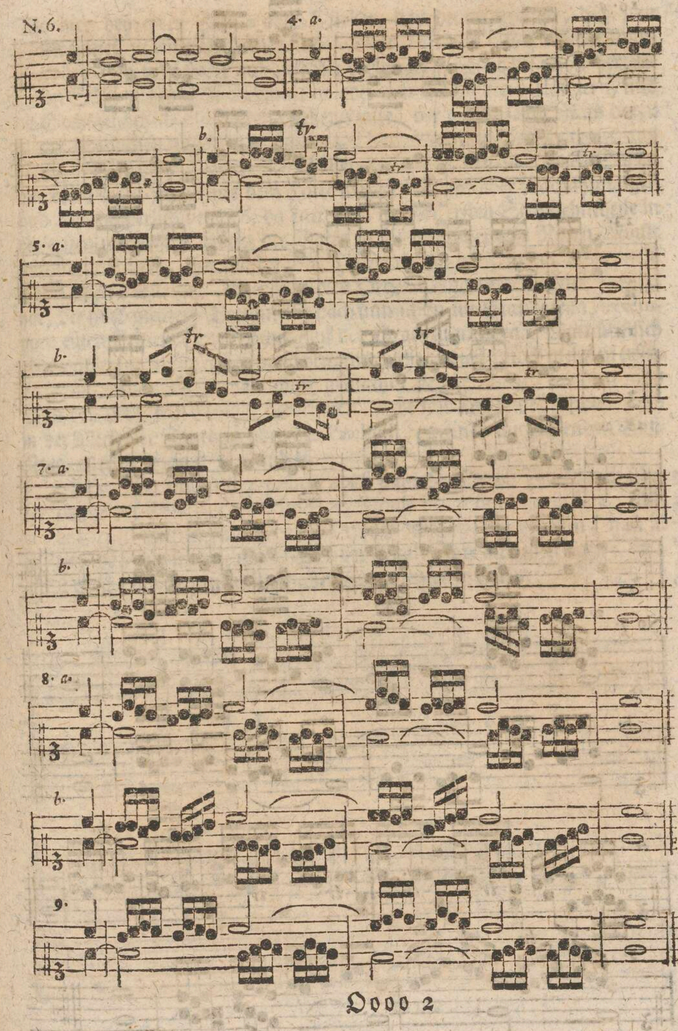
§. 6. Ehe wir weiter gehen, wollen wir noch in einigen Sätzen zeigen, wie diese kleine Orgel-Puncte noch um die Hälfte können verlängert werden. Dergleichen Verlängerung ist nun zwar schon bey *N.* 6. geschehen, allwo *N.* 5. verlängert worden, wie §. 4. zu sehen; indessen wollen wir dieses auch an einigen variirten Sätzen thun; wir werden dadurch Gelegenheit bekommen, allerley Sätze und Nachahmungen zur Uebung anzubringen; man sehe aber dabey immer den Satz im vorigen Spho wieder an, wie denn die darüber stehende Zahlen dahin weisen.

Wie sie zu verlängern und zu variiren.

N. 1.




7. a.
b.
11.
N. 2.
1. a.
b.
4.
5.
8.
9.
N. 3.
1.
5.
12.
15.

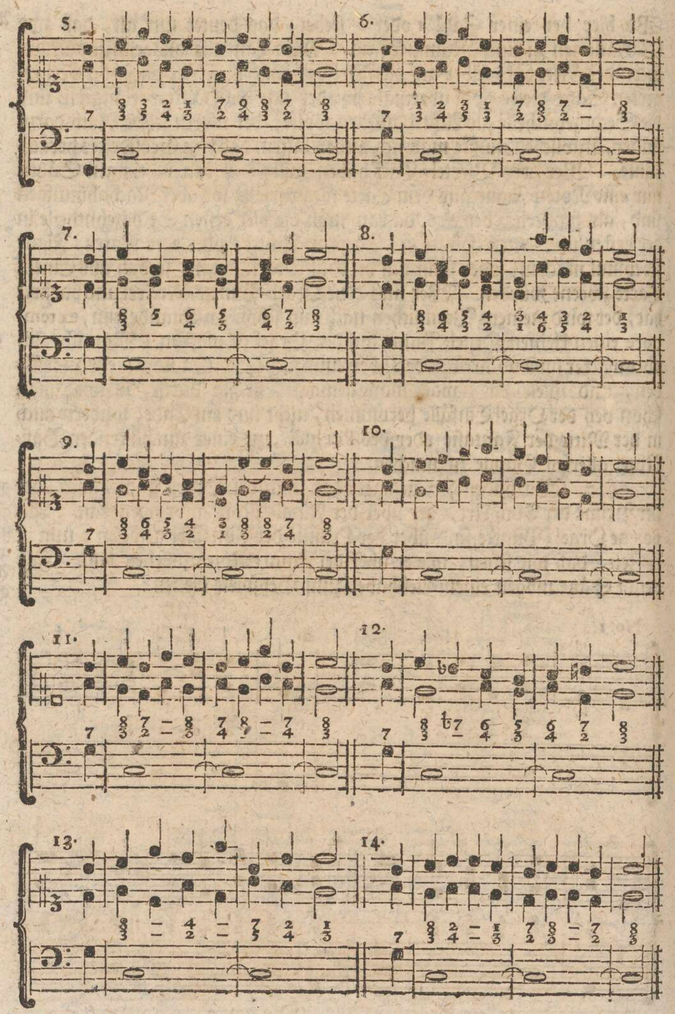

N. 6.
4. a.
b.
tr.
5. a.
b.
7. a.
b.
8. a.
b.
9.

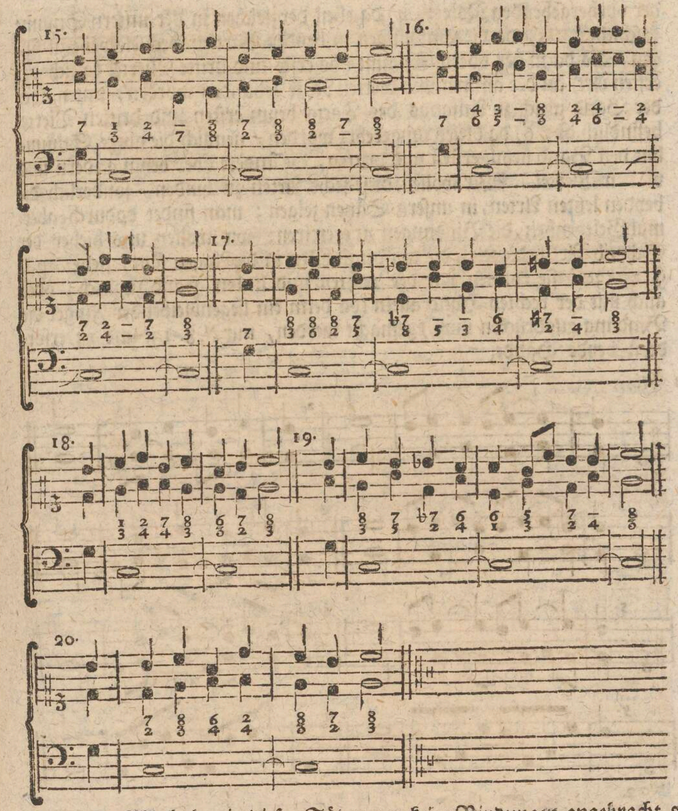


Wo hier bey einer Zahl *a* oder *b* stehet, das deutet nur an, daß zwo Variationen zu einer Nummer sind. Man kan alle ausgelassene Nummern des 5ten Sphi selber auf diese Art verlängern. Wer die schon verlängerten Sätze dieses Sphi abermals wieder um die Hälfte verlängern, und die Sechszehntheile als Achtel ansehen wolte, der würde leicht Rath darzu finden, inzwischen müßte man sich hiebey hüten, daß kein Geduldetes heraus käme. Wer drey Viertel-Tact haben will, der kan in einigen Sätzen nur eine Noten-Figur aus dem Tacte wegwerfen; wo aber Nachahmungen sind, als sonderlich bey N. 6. da kan man die vier ersten Sechszehntheile in der ersten und letzten Hälfte des Tacts zu Achtel, oder eine Noten-Figur zweymal machen, oder sonst um die Hälfte verlängern, so daß aus Einem Tacte zweene würden. Wer nun diese Orgel-Puncte exerciret und variiret hat, der wird meinem Vermuthen nach nun schon im Stande seyn, ex tempore einen kleinen Orgel-Punct auf der Orgel zu machen. Man übe sich aber wacker im Aufschreiben derselben, und suche zu diesen noch mehr zu erfinden, und spiele das, was man gemacht, fleißig durch, so wird man schon bey der Orgel Einfälle bekommen, nicht nur am Ende, sondern auch in der Mitte der Fantasie oder des Præludii, zu einer aushaltenden Baß-Note allerley Gänge zu machen. Anmerkung.

§. 7. Wir haben §. 3. gesaget, daß man den Orgel-Punct auch über der Prime der Ton-Art, oder über der Final-Note anbringen kan. Alle vorige Orgel-Puncte sind über der Quinte der Ton-Art gewesen; nun ist es Zeit, daß wir sehen, wie er über der Final-Note aussehen kan. Folgende Sätze mögen einem Liebhaber zum Beyspiele dienen: Wie der Orgel-Punct über der Prime der Ton-Art zu machen.







§. 8. Wir haben in diesen Sätzen gar keine Bindungen angebracht, (vom gebundenen Baß ist hier die Rede nicht: denn der ist bey Orgel-Puncten gerne gebunden,) um Gelegenheit zu haben, einem Liebhaber zu zeigen, wie solche leicht zu machen sind, und zwar auf sechserley Art: Wie die Bindungen alhier zu machen sind.

1) Da in der obern Stimme beym andern und vierten Viertel ein Band kommt; 2) wenn an eben dieser Stelle dergleichen in der untern Stimme ist; 3) da in der obern Stimme alle Viertel gebunden sind an

der

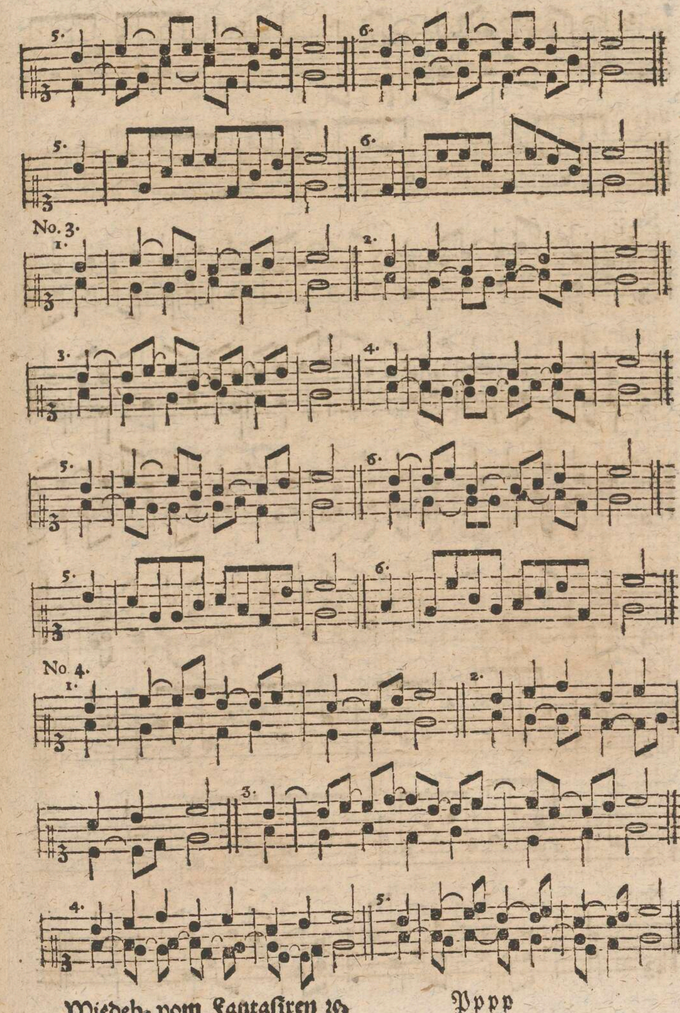
der vorhergehenden Note; 4) da eben dergleichen in der untern Stimme geschicht; 5) da die Bindungen in beyden Partien wechselsweise zu finden, als da in der obern Stimme das erste und dritte Viertel (gleich der ersten Art) an der andern und vierten Note gebunden worden, unten aber der Band gleich zu Anfangs des Tacts beym ersten und dritten Viertel befindlich ist; 6) da dieses umgekehrt worden, nemlich die obere Stimme hat den Band beym ersten und dritten, die andere aber beym andern und vierten Viertel. Wir wollen diese sechs Arten zu binden, sonderlich die beyden letzten Arten, in unsern Sätzen zeigen; man findet dadurch abermal Gelegenheit, die Bindungen zu exerciren; (wir wollen uns hiebey der Schreib-Art bedienen, die am deutlichsten in die Augen fällt, siehe Cap. I. §. 29. 30.) sie können mit der rechten und linken Hand zugleich, oder auch mit der rechten Hand allein (da denn ein liegenbleibender Finger die Bindung ausdrücken muß,) gemacht werden, nur N. 8. 13. und 15. erfordern beyde Hände.

In Exempeln gezeiget.

No. 1.



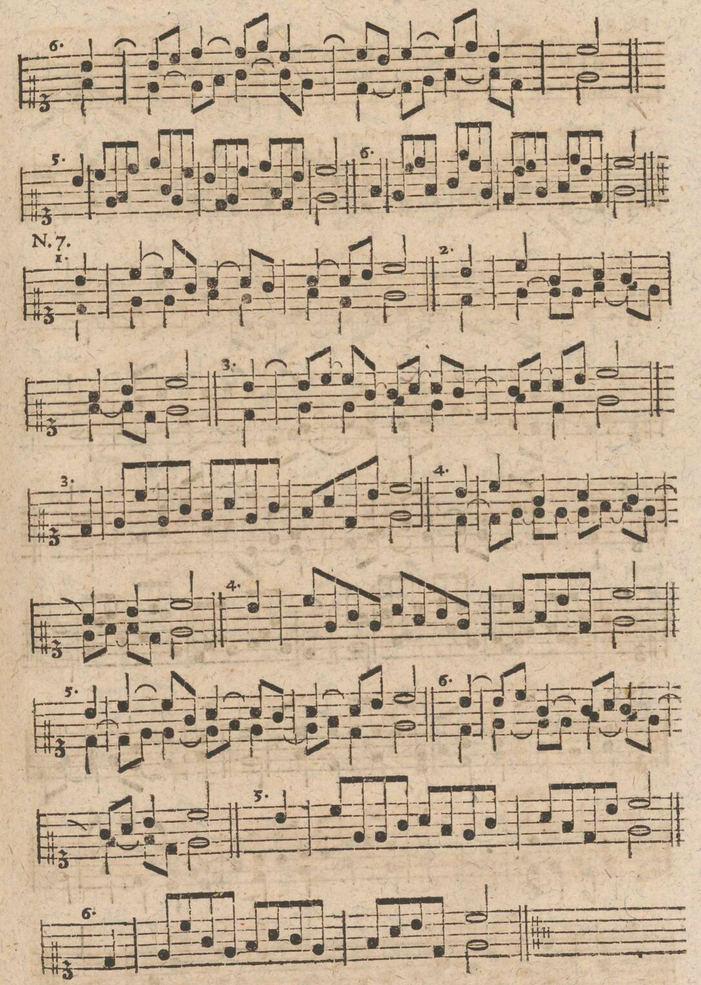
No. 2.



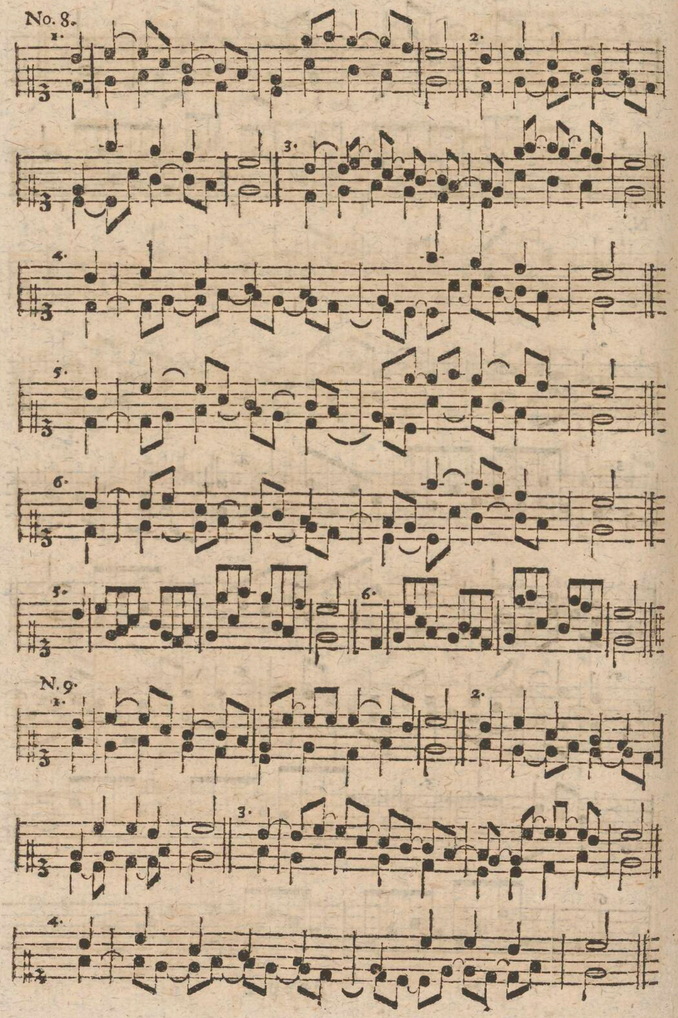
No. 3.

No. 4.


No. 5.
No. 6.


N. 7.

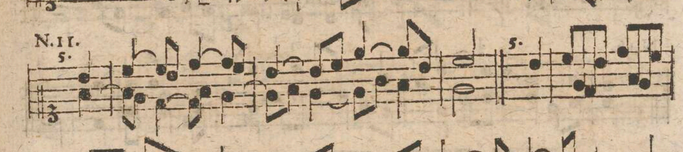
No. 8.



N. 9.



N. 10.



N. 11.

N. 12.

N.13.



N.14.



N.15.

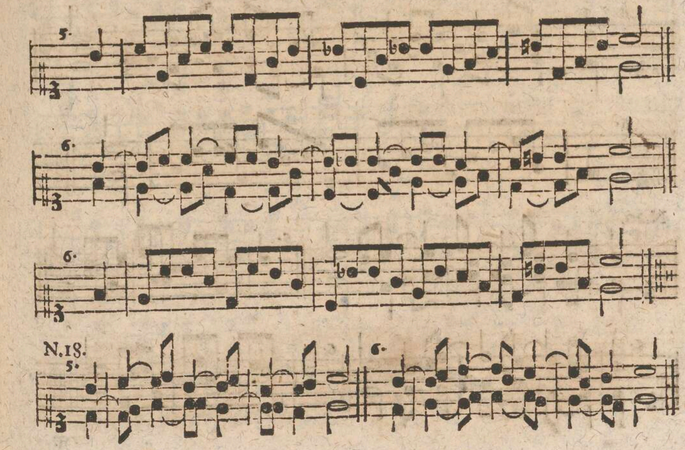


N.16.



N.17.





N.18.



Wer

Wer diese Sätze nun fleißig exerciret, der wird schon geschickt werden, nicht nur Bindungen herauszubringen, sondern sie auch selber machen zu können. Ich hätte vielleicht schon genug gethan, wenn ich nur bloß bey N. 1. die sechs Arten zu Beyspiele in Bindungen gesetzet; allein, weil mein Zweck überhaupt ist, einem in diesem Werke ohn viele selbsteigene Bemühung gleich etwas zu spielen und zu betrachten zu geben, so habe mich hierbey ein wenig ausbreiten wollen. Indessen findet ein Liebhaber auch hier Gelegenheit selber Hand anzulegen, weil ich bey verschiedenen Nummern nur die fünfte und sechste Art ausgesetzet habe; welche beyde Arten auch so ausgesetzet sind, wie sie ohne Bindungen in die Ohren fallen. Wer nun diese und dergleichen Sätze beym Fantasiren, etwa am Schluß des Vorspiels, anbringen will, der kan solches in langsamer Zeitmaasse thun, und die Viertel wie halbe Tacte tractiren.

§. 9. Nun kehre man die Sätze §. 7. und 8. um, also, daß im Schluß die Terzie oben kommt. (siehe §. 5.) Wir wollen es an der fünften und sechsten Art des achten Syhi zeigen, und dabey gleich hinzufügen, wie sie ohne Bindungen klingen.

Orgel-Puncte mit der Terzie oben.




No. 4.
No. 5.
No. 7.
N. 8.


N. 9.
N. 10.
N. 11.



Anmerkung. Der Raum leidet nicht, die übrigen Nummern eben so auszusetzen; ich muß solches dem Fleiß des Liebhabers überlassen. Bey *N.* 13. und 15. muß man bey der Umkehrung die unterste Stimme eine Octave tiefer setzen, weil sie sonst die oberste Stimme überschreitet; man sehe dabey nach *N.* 5. die sechste Art, wo ich die linke Hand eine Octave tiefer gesetzet. Der Vnisonus kommt bey unsern Sätzen vor, *N.* 4. die sechste Art, und *N.* 11. die fünfte Art, und sonsten. Wer hier die unterste Stimme um eine Octave tiefer nehmen wolte, dem stehet es frey. Sonsten schläget die Stimme, welche ungebunden ist, den sonst gebundenen Ton an; als: bey *N.* 4. sechste Art, schläget die rechte Hand das $\bar{d}$ und $\bar{c}$ an, da die linke Hand der rechten weichen muß, damit der Ton zum Gehör kommen kan; bey *N.* 11. fünfte Art ist es umgekehrt, da weichet die rechte der linken Hand.

Variation der Orgel-Puncte über der Prime im Achtel.

§. 10. Es können nun auch diese Orgel-Puncte über der Prime eben auch auf die Art variiret werden, wie wir in vielen Exempeln §. 5. und 6. die Orgel-Puncte über der Quinte des Tones variiret haben, woran man sich üben mag. Wir wollen indessen dieselbe so wie sie §. 7. ohne Bindungen stehen, auf eine leichte Art in Achtel mehrentheils variiren, daraus denn ein Liebhaber, nach der schon gegebenen Anleitung zu variiren, allerhand Variationen nach eigenem Gefallen machen kan. Eine jede Nummer wollen wir viermal verändern.

N. 1.



N. 5.



N. 6.



N. 7.

N. 8.

N. 8.



N. 9.



N. 10.

N. 11.

N.11.



N.12.



N.13.



N. 14.

N.14.



N.15.



No. 16.




2.
3.
tr
4.
N. 17.
1.
2.
3.
4.
No. 18.
1.


2.
tr
3.
4.
N. 19.
1.
2.
3.
4.
tr
N. 20.
1.
tr
2.
tr
3.
4.

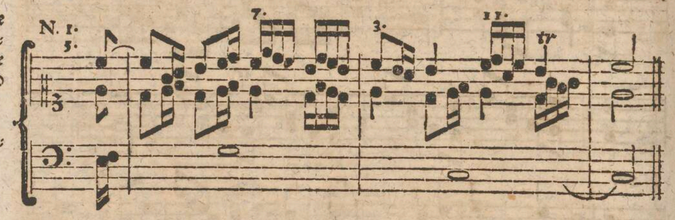
Anmerkung.

§. 11. Nun haben wir in vielen Exempeln kurzer Orgel-Puncte gezeiget, wie selbige beydes über der Quinte und über der Prime der Ton-Art (unter welchen letztern N. 2. 8. 13. 15. 17. 18. und 19. etwas fremd seyn möchten, obgleich die Septima minor in den Dur-Tönen allhier sehr gewöhnlich ist,) anzubringen. Es kan aber der Orgel-Punct über der Quinte auch über der Prime, und umgekehret, der über der Prime kan auch über der Quinte gemacht werden, wenn eine kleine Veränderung angebracht wird; deswegen hätte ein Anfänger nun an den Exempeln des fünften Sphi schon genug. Wir wollen solches in Exempeln zeigen; da wir denn noch anmerken, wie ein Anfänger die §. 5. befindlichen variirten Sätze noch auf eine andere leichtere Art verlängern kan, als wir §. 6. gezeiget haben; man nehme nemlich von jeder Nummer 2, 3 oder mehr Variations-Arten nach einander oder durch einander, nach eigenem Gutdünken, so wie wir solches Cap. X. §. 11. 14. sqq. bey denen Interludiis gewiesen haben, so wird man eine Menge Orgel-Puncte zuwege bringen können. Man kan ferner die Arten der Variation auch aus verschiedenen Nummern nehmen; alles dieses wird ein Liebhaber bey der Untersuchung aus folgenden Beyspielen ersehen.

Noch eine andere Art die Orgel-Puncte zu verlängern, als §. 6. geschehen.

Verlängerte Orgel-Puncte über der Quinte und Prime zugleich, aus §. 5. genommen.

N. 1.



N. 2.



N. 3.



N. 6.



N. 7.

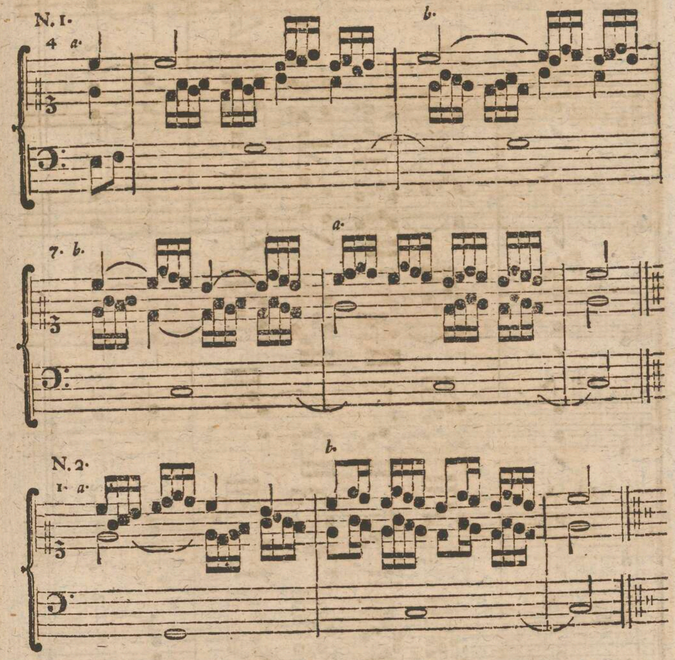




Eben dergleichen aus §. 6. genommen.

Mit den §. 6. schon verlängerten läßt sich eben dergleichen thun, wenn man einen langen leichten Orgel-Punct über der Quinte und Prime zugleich haben will; man nehme zur Quinte *N.* 1. 4. *a. b.* (man läßt aber, wie bekannt, das letzte $\bar{\bar{c}}$ $\bar{c}$ bey *a* weg, wie auch den Auftact von *b*, und nimmt zu dem

dem halben Tact $\bar{\bar{c}}$ statt $\bar{d}$ zum Sechszehntheil $\bar{c}$, so hat alles schon seine Richtigkeit,) und zur Prime *N.* 1. 7. *b. a.* (hier fällt bey *b* der Auftact wieder weg, und zu $\bar{\bar{c}}$ mache man statt $\bar{d}$, $\bar{c}$; bey *a* fällt der Auftact weg, und statt dem halben Tact $\bar{d}$ nimmt man $\bar{c}$). Bey *N.* 2. braucht es gar keine Künste; mache zu *G.* 1. *a.* und zu *c.* 1. *b.* Beydes mag hier zum Ueberfluß stehen.



Und so mit den übrigen. Wer einen Orgel-Punct von acht Tacten haben will, der nimmt zu *G N.* 6. 4. *a. b.* und zu *C* 5. *a. b.* u. s. w.

Kleine Orgel-Puncte mit der Quinte und Prime zugleich.

§. 12. Weil ich glaube einem Liebhaber durch viele Exempel nützlich und angenehm zu seyn, so will noch folgende Orgel-Puncte hersetzen von *N.* 1. §. 5. und sie auch umkehren, so, daß die Terze oben kommt.

No. 1.

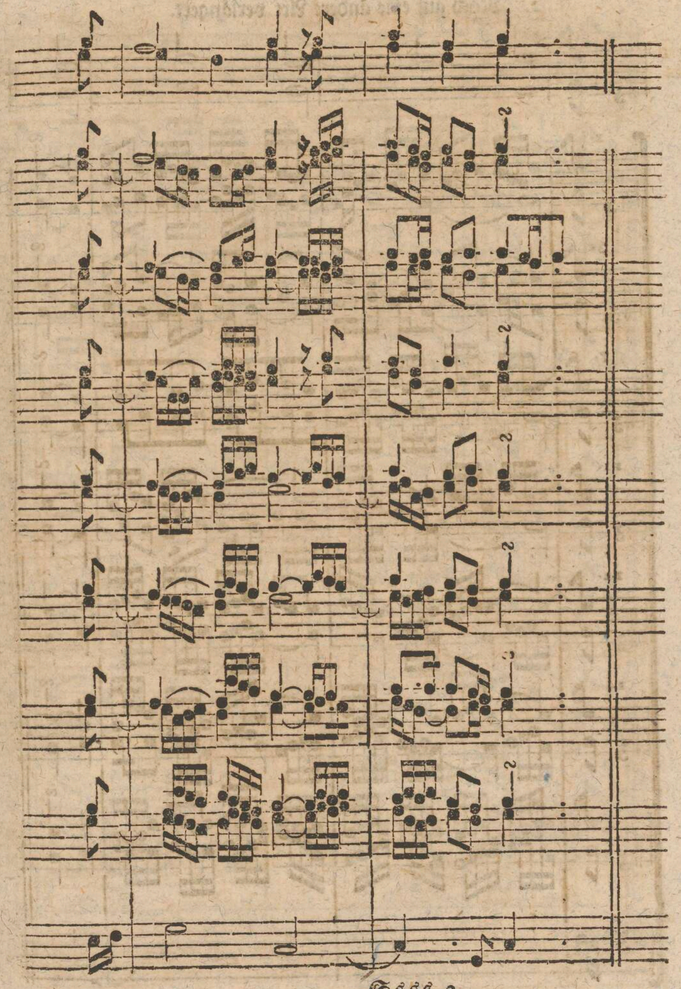




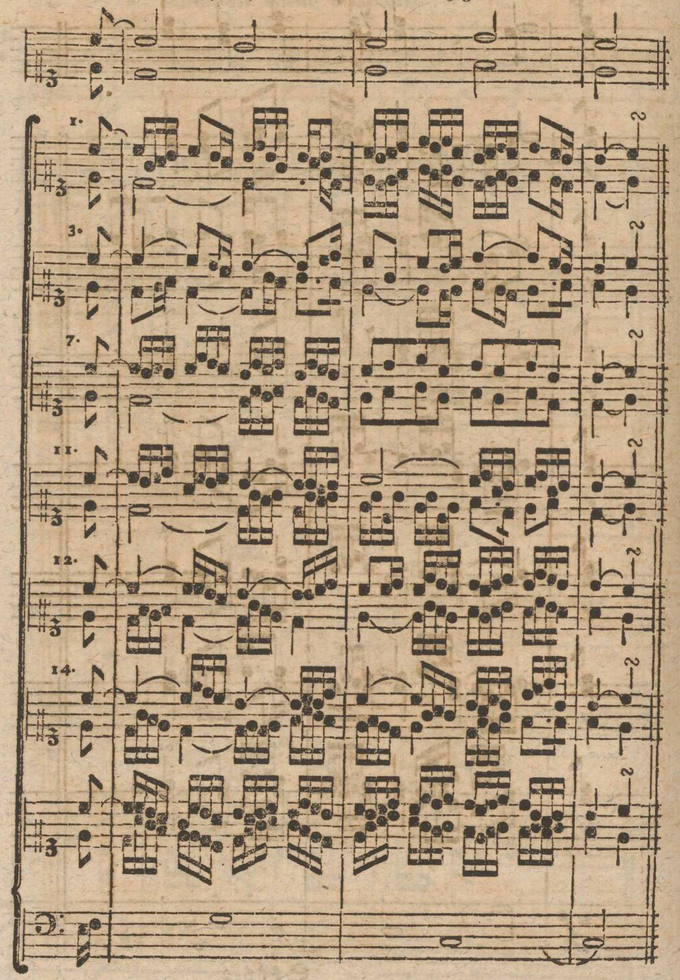
N. 1. Dieſelben etwas verlängert.

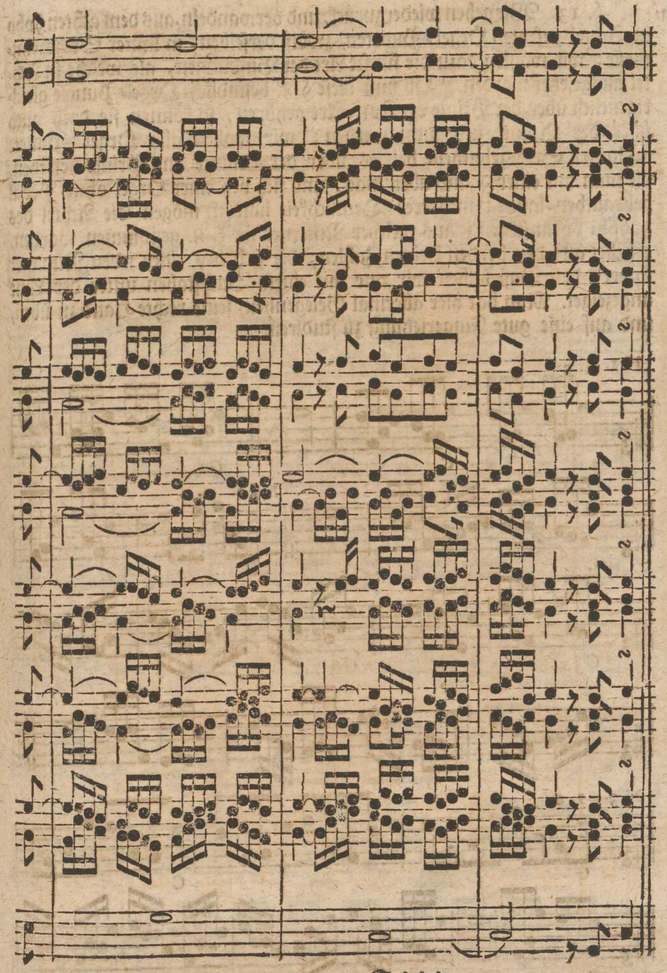
Dieſelben etwas verlängert.





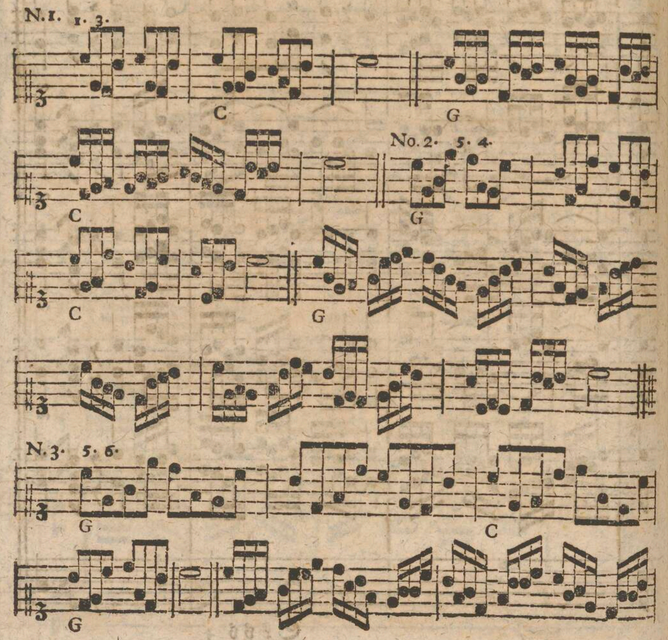
N. 1. Noch auf eine andere Art verlängert.

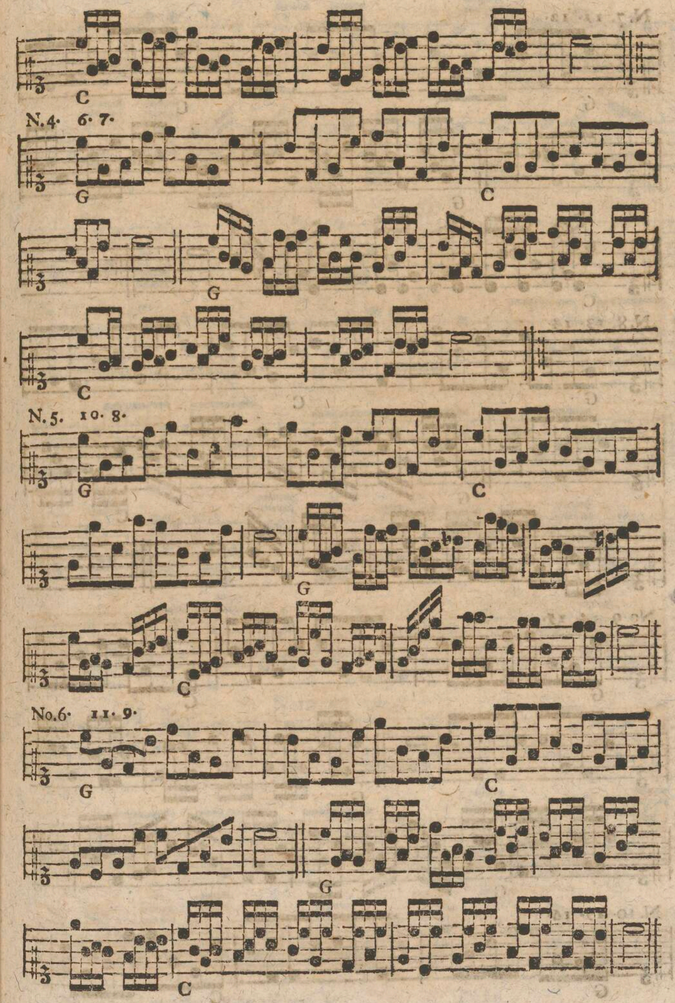




Orgel-Puncte für eine Hand in Sechszehntheile.

§. 13. Wir gehen wieder zurück, und verwandeln, aus dem achten Ypho in Achtel gesetzten Orgel-Puncten, zwölf derselben, in lauter Sechszehntheile; wir wählen dazu die fünfte Art der Bindungen, als welche in Achtel ausgesetzet worden. Ob nun diese §. 8. befindliche Orgel-Puncte gleich eigentlich über der Prime der Ton-Art gehören, so können sie doch auch über der Quinte gebraucht werden; wir wollen also Orgel-Puncte in lauter Sechszehntheile beydes über der Quinte und Prime hersetzen, die man mit einer Hand üben mag, und sich bey einer Orgel ohne Pedal gebrauchen lassen; mehrerer Deutlichkeit halben mögen die Achtel des 8. Yphi voranstehen; aus welcher Nummer sie §. 8. genommen worden, erhellet aus den beyden kleinen Zahlen, die sich bey einer jeden Nummer findet; den Baß haben wir nur mit einem Buchstaben unter der Linie angezeiget. Man hat hier abermal Gelegenheit, seine rechte Hand zu üben, und auf eine gute Fingersetzung zu studiren.





N. 7. 11. 12.



N. 8. 13. 14.



No. 9. 14. 15.



N. 10. 15. 16.





N. 11. 16. 17.



N. 12. 18. 19.



Wie sie mit abgewechselten Händen zu machen.

Um mehrerer Bequemlichkeit willen können hier die beyden Hände, (wenn nemlich die Orgel ein Pedal hat), auch nach Belieben abwechseln. Wir haben §. 28. diese zwölf Orgel-Puncte in Sechszehntheile mit Bindungen wieder vorgestellet, daraus denn leicht zu ersehen, wie das Ding anzufangen; die Bindung fällt alsdenn weg, und die Hände werden aufgehoben. Wir wollen zur Probe die erste Nummer also aussetzen:



Das Uebereinander herfahren der Hände gehet hier auch an.

Wer hier mit dem Herüberfahren der Hände gerne ein Ansehen machen will, der mache es auch hier so, wie Cap. X. §. 28. und 30. bey den Interludiis ist gezeiget worden. Er nehme mit der rechten Hand das, was sonst die linke macht, und umgekehrt; da denn hier die linke Hand die Noten, deren Strich über sich gehet, machen muß, und die Noten, wovon der Strich herunter gehet, machet die rechte Hand.

Orgel-Punct, der Läufer in sich hält.

§. 14. Man kan auch in seinem Præludio einen Orgel-Punct anbringen, der aus lauter Läufern bestehet, (wenn dieses sonst ein Orgel-Punct darf genannt werden.) Wir wollen einige hieher setzen.





Dergleichen Läufer nun müssen hurtig und ohne Anstoß herausgebracht werden; wo der Bogen stehet, darf man ein wenig einhalten. Ich habe hier nur vier leichte hersetzen wollen; die rechte Fingersetzung wird hier vieles erleichtern; dahero bey dergleichen laufenden Noten eine gute Application durchaus nöthig ist. Ferner fängt ein Præludium oder anderes Stück wol mit einem Lauf an, ohne daß der Baß dabey ist. Ein Liebhaber kan sich dergleichen aus den langen Interludiis Cap. X. §. 30. leicht selber zu seinem Vergnügen machen, und etwa zwey dergleichen zusammen nehmen, als pag. 637. N. 23. und 24. it. N. 25. und 26. N. 19. und 20. it. N. 17. und 18. u. s. w. Es kan ein Liebhaber sich auch dergleichen aus schönen Musicalien sammlen. Es erlaubet der Raum nicht, hievon einige aus den Stücken berühmter Componisten herzusetzen, sondern wir gehen weiter.

Dreystimmige Orgel-Puncte zur Quinte.

§. 15. Wir haben §. 4. zehn kleine Orgel-Puncte gegeben, welche im Discant zweystimmig stehen, wir fügen die dritte Stimme folgendermassen hinzu; den Baß mag man §. 4. sehen.





Dreystimmige Orgel-Puncte zur Prime.

Jetzt wollen wir zu den zwanzig Orgel-Puncten, welche §. 7. im Discant nur zweystimmig sind, die dritte Stimme setzen, da denn in einigen eine kleine Veränderung hat vorgenommen werden müssen; rechnen wir den Baß dazu, so ist es ein vierstimmiger Orgel-Punct.





§. 16. In diesen zwanzig Orgel-Puncten sehen wir gar keine Bindungen; allein, da wir §. 8. wo eben diese Sätze zweystimmig stehen, schon sechs Arten zu binden angezeiget und vor Augen geleget haben, so kan man leicht gedenken, daß hier, da die dritte Stimme hinzugekommen, noch mehr Bänder können angebracht werden. Nehmen wir zu der Retardation, deren wir uns §. 8. nur allein bedienet haben, auch noch die Anticipation, so bekommen wir eine grosse Menge Bindungen. Wir nehmen zur Probe aus den zwanzig Orgel-Puncten nur N. 4. heraus, und da wir schon aus §. 8. ersehen, daß die Bindung entweder in der ersten oder zweyten Helfte des Tacts seyn kan, so wollen wir die Bindung in der ersten Helfte mit *a*, und die Bindung (oder vielmehr die Retardatio und Anticipatio) in der zweyten Helfte des Tactes mit *b* benennen. Hinter der Retardation wollen wir gleich die Anticipation setzen.

Wie hier allerley Bindungen anzubringen.

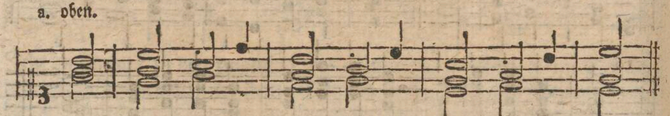
Bindungen in Einer Stimme.

§. 17. Wir sehen also zuerst die Bindungen in Einer Stimme: denn ob wir gleich §. 8. die Bindungen der obersten und untersten Stimme theils schon gesehen haben, so wollen wir doch hier alles ordentlich bey einander hersetzen. Ein Liebhaber wird eben dergleichen bey den andern Nummern zur Uebung vor sich nehmen.

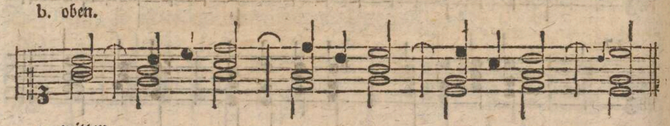
Retardatio.

In Einer

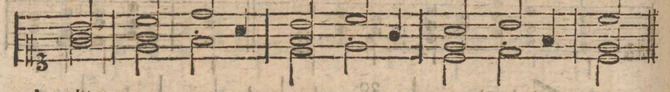
a. oben.



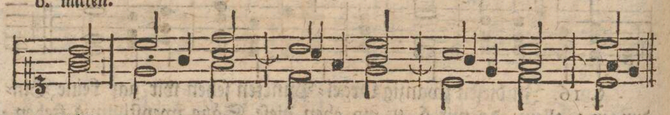
b. oben.



a. mitten.



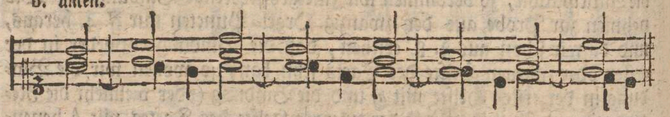
b. mitten.



a. unten.



b. unten.



§. 18.

Anticipatio.

Stimme.





§. 18.

Bindungen in zweyen Stimmen.

§. 18. In zweyen Stimmen giebt es folgende Sätze. Wir wollen die Wörter oben, mitten, unten durch die Buchstaben ob. m. u. anzeigen.

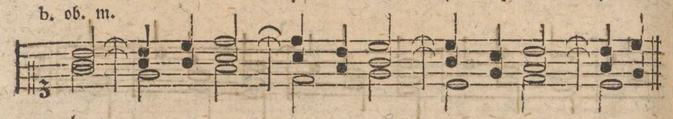
Retardatio.

In zweyen

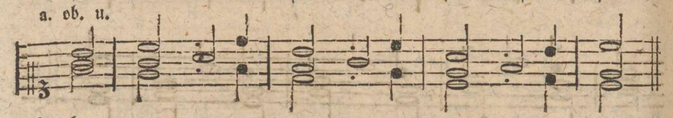
a. ob. m.



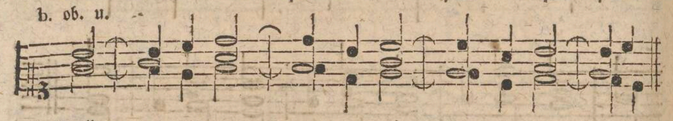
b. ob. m.



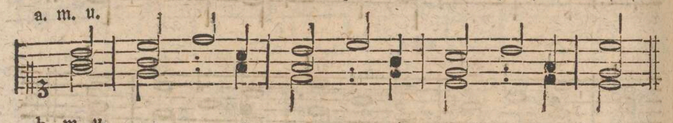
a. ob. u.



b. ob. u.



a. m. u.



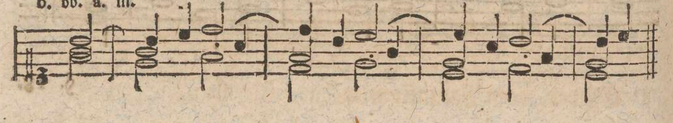
b. m. u.



a. ob. b. m.



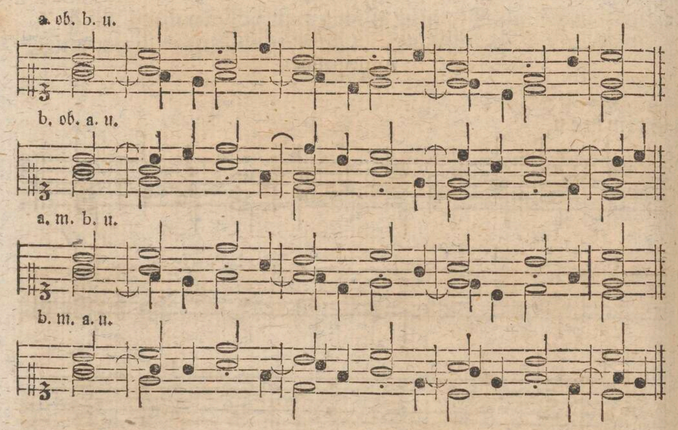
b. ob. a. m.



Anticipatio.

Stimmen.

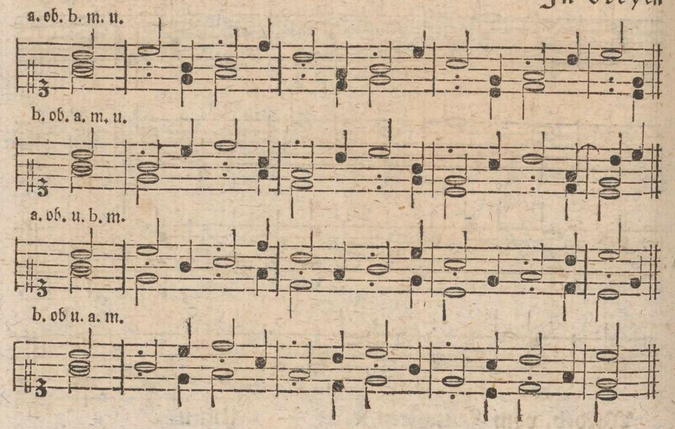


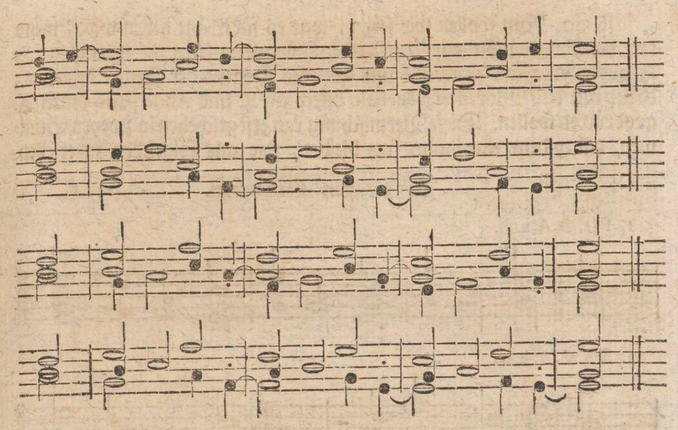


Bindungen in dreyen Stimmen.

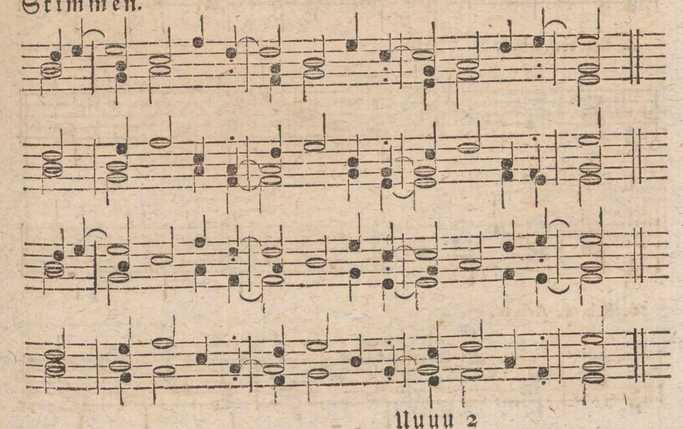
§. 19. In allen dreyen Stimmen lassen sich folgende vier anbringen:

Retardatio.





Anticipatio.

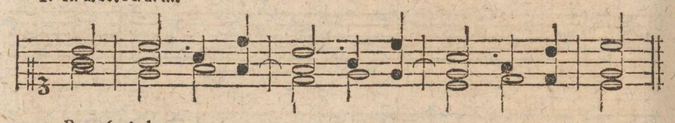


Vermischte Bindungen in zweyen Stimmen.

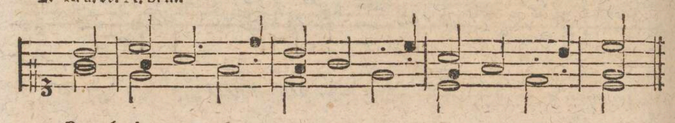
§. 20. Nun wollen wir sehen, was es für Sätze geben wird, wenn wir die Retardation mit der Anticipation vermischen; wir wollen alle mögliche Arten aussetzen, und uns statt des Bogens der Puncte bedienen; dabey wir das Wort Retardartatio durch ein R. und Anticipatio durch A. ausdrücken wollen. Diese Vermischung kan erst geschehen in zweyen Stimmen, dabey denn eine immer frey bleibet, wie aus folgenden zu ersehen.

In zweyen Stimmen.

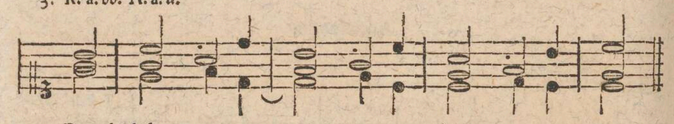
1. R. a. ob. A. a. m.



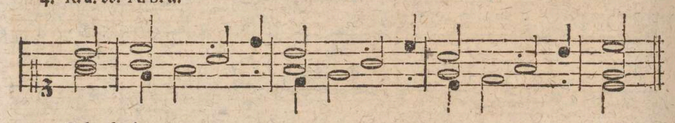
2. R. a. ob. A. b. m.



3. R. a. ob. A. a. u.



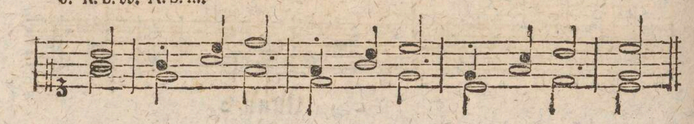
4. R. a. ob. A. b. u.



5. R. b. ob. A. a. m.



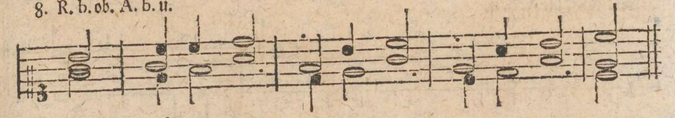
6. R. b. ob. A. b. m.



7. R. b. ob. A. a. a.



8. R. b. ob. A. b. u.



9. R. a. m. A. a. ob.



10. R. a. m. A. b. ob.



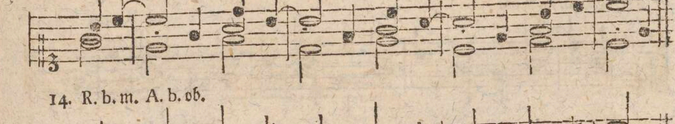
11. R. a. m. A. a. u.



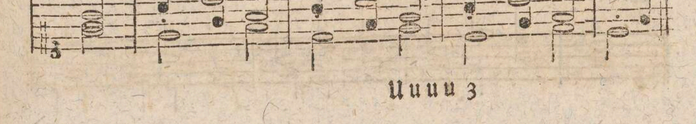
12. R. a. m. A. b. u.



13. R. b. m. A. a. ob.



14. R. b. m. A. b. ob.



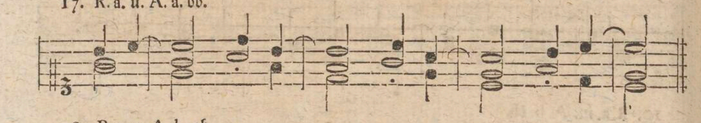
15. R. b. m. A. a. u.



16. R. b. m. A. b. u.



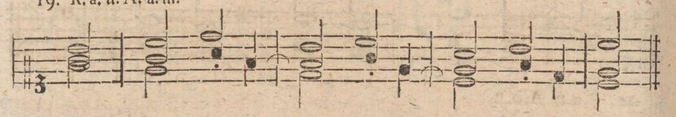
17. R. a. u. A. a. ob.



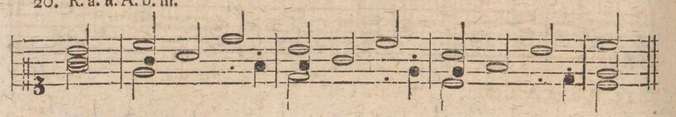
18. R. a. u. A. b. ob.



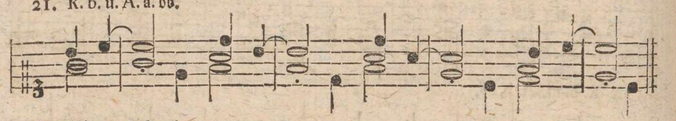
19. R. a. u. A. a. m.



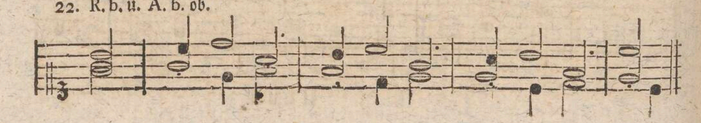
20. R. a. u. A. b. m.



21. R. b. u. A. a. ob.



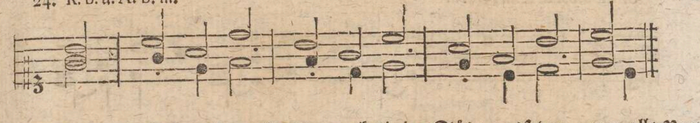
22. R. b. u. A. b. ob.



23. R. b. u. A. a. m.



24. R. b. u. A. b. m.



Vermischte Bindungen in dreyen Stimmen.

§. 21. Zuletzt wollen wir nun noch einige Sätze aussetzen, wo alle drey Stimmen vermischet. Es würde zu weitläuftig seyn, alle mögliche hieher zu schreiben, vielleicht sind manchem schon zu viel da. Ich verlange auch nicht, daß man alle diese Sätze gleich fertig soll daher spielen können, noch viel weniger, daß man die andere neunzehn Orgel-Puncte eben so weitläuftig ausführen soll; nein, man nehme einen Orgel-Punct, und binde ihn so viel man will. Wer hier die Intervalla zu dem Grund-Ton *c* heraussuchen wolte, der würde viel fremde Griffe hin und wieder antreffen. Die Sätze, wo Retardatio und Anticipatio in allen dreyen Stimmen vermischet, mögen folgende seyn:

In dreyen Stimmen.

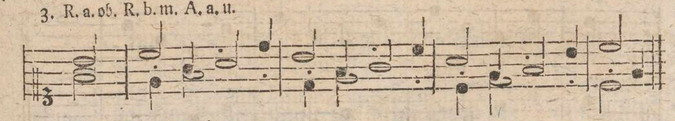
1. R. a. ob. A. b. m. R. b. u.



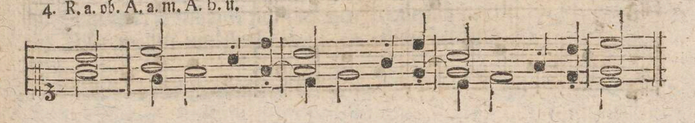
2. R. a. ob. R. b. m. A. b. u.



3. R. a. ob. R. b. m. A. a. u.



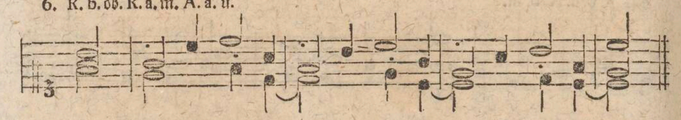
4. R. a. ob. A. a. m. A. b. u.



5. R. a. ob. A. b. m. A. a. u.



6. R. b. ob. R. a. m. A. a. u.

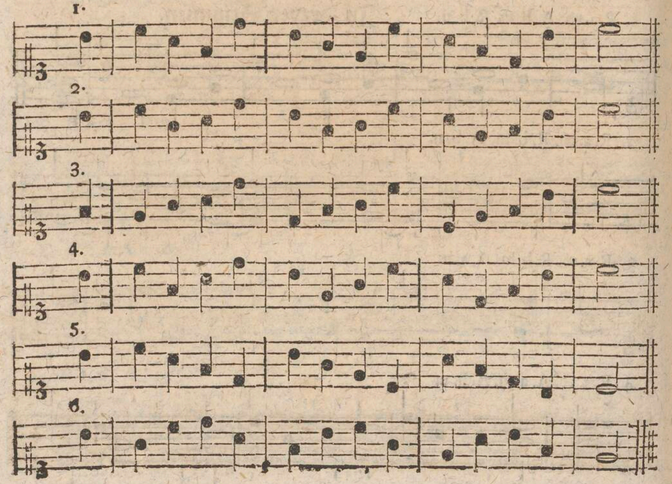


Einem Liebhaber der Music wird es nicht unangenehm seyn, wenn er einen Satz durch den Gebrauch der Retardation und Anticipation in so mancherley Gestalt erscheinen siehet.

Wie die Bindungen aufzuheben.

§. 22. Wir haben §. 8. und 9. die anschlagenden Noten bey den Bindungen der fünften und sechsten Art in Achteln ausgesetzet, dieses ist hier nun auch leicht zu bewerkstelligen; es folget von selbst, daß hier oft zwey bis drey Töne sich hören lassen. Wer aber hiervon nur Einen Ton behalten wolte, der hätte Gelegenheit, wieder allerley kurze Orgel-Puncte in fortschreitenden Sätzen zu machen. Wir wollen solches kürzlich an den obenstehenden sechs Sätzen zeigen.

1.



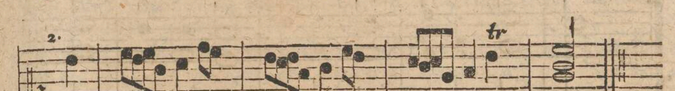
Ein jeder siehet leicht, daß diese Viertel sehr bequem in Achtel können verwandelt werden, und daß wir denn eine Art Läufer bekommen, die sich zur Schluß-Note so gut, als zu der Quinte des Tones schicken, wie aus folgenden Variationen der Viertel erhellet:

Variation der Viertel in Achtel.

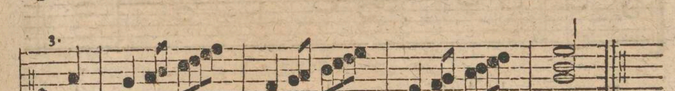
1.



2.



3.



4.



5.

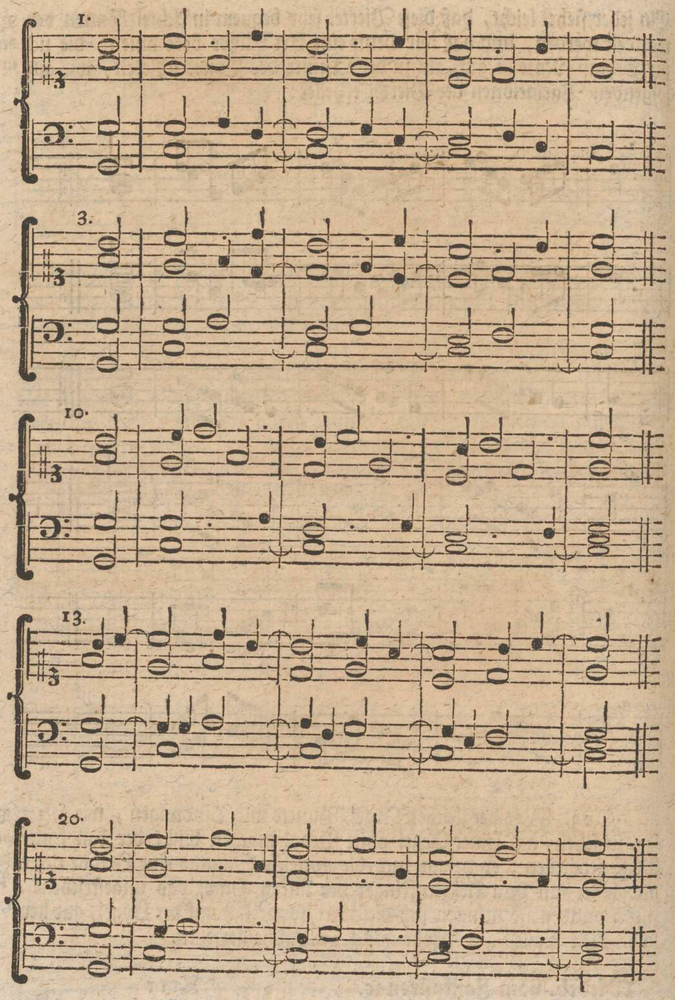


6.



§. 23. Wer dergleichen Orgel-Puncte mit Bindungen, wie §. 17. sqq. zu sehen, auf seiner Orgel ohne Pedal machen will, der kan seinen Griff vertheilen; er nehme nur die mittelste Stimme eine Octave tiefer, und halte mit dem kleinen Finger der linken Hand das ungestrichene c feste gebunden, so nehmen sich dieselben, sonderlich auf der Orgel, gut heraus. Wir wollen zur Probe aus §. 20. etliche hersetzen.

Vertheilung der Stimmen bey Orgel-Puncten.





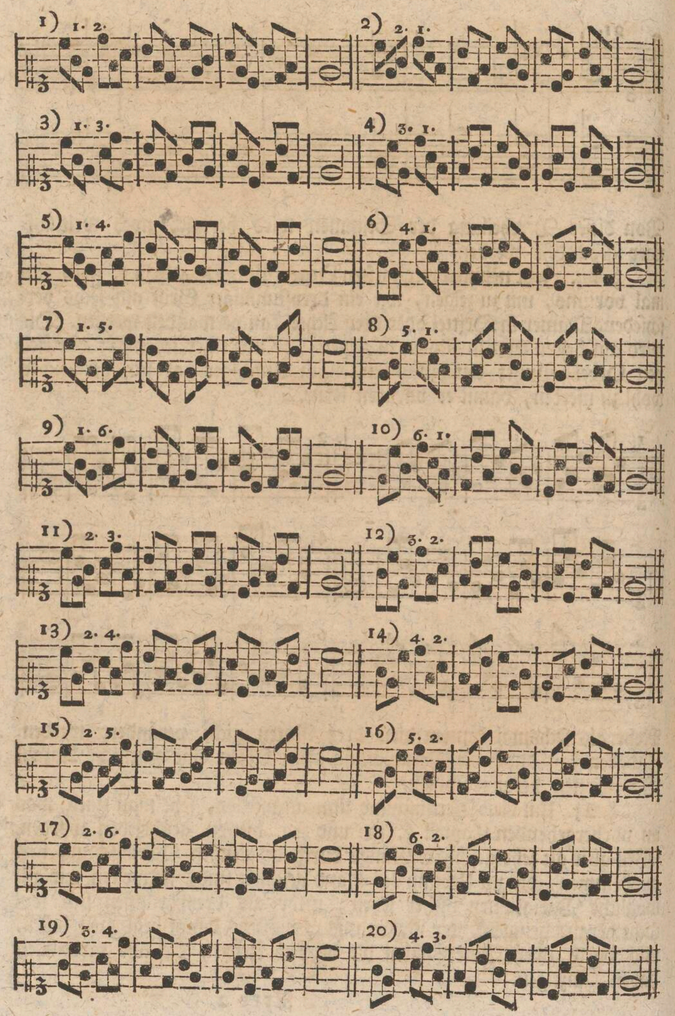
Von dieser Vertheilung der Stimmen wird hernach noch weitläuftiger gehandelt werden.

§. 24. Jetzt nehmen wir unsern Orgel-Punct N. 4. §. 15. noch einmal vor uns, um zu zeigen, wie ein dreystimmiger Griff auf sechs verschiedene Manier in Drittel oder drey Achtel kan verwandelt werden. Dis wird am besten seyn in Noten zu zeigen, und mit einer jeden Art den kleinen Orgel-Punct durchzuführen. Ein Anfänger hat sich dergleichen wohl zu merken, damit er variiren lerne. Variation eines dreystimmigen Griffes in drey Achteln.



Mehr als sechsmal können diese drey Noten nicht verändert werden. Indessen kan durch die Vermischung dieser Arten eine ziemliche Anzahl Variationen herauskommen.

§. 25. Um diese Vermischung nun anzustellen, sehe man nach, was im vorhergehenden Capitel §. 11. und 14. hievon geschrieben worden. Weil aber oft sehr geschickte Gänge durch dergleichen Vermischung herauskommen, die zur Uebung der Hand geschickt sind, so wollen wir alle mögliche Variationen hieher setzen; mehr als dreyßig lassen sich wol nicht heraus bringen; wir wollen uns wenigstens damit begnügen lassen, und durch zwey kleine Zahlen die beyden Arten, die wir verbunden haben, anzeigen. Vermischung dieser sechs Arten zu brechen.

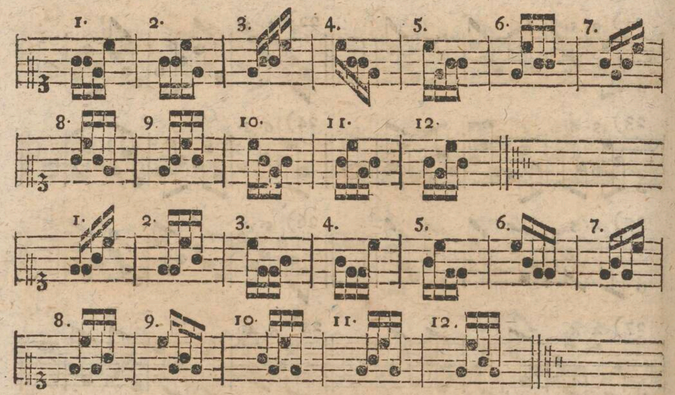




§. 26. Im neunten Capitel, worin gelehret, wie der Baß zu variiren, ist schon weitläuftig gezeiget worden, wie man aus drey Noten viere machen könne; wer also aus diesen drey Achteln vier Sechszehntheile machen will, der sehe loc. cit. den sechszehnten Sphum, denn es passet alles auch bey der Variation der Discant-Noten; nur ist im Discant das Steigen und Fallen in die Octave so üblich nicht, als im Baß. Wer nun alle mögliche Arten der Veränderung, da aus einem dreystimmigen Griff vier Noten geworden, gerne sehen möchte, der betrachte folgende sechs und dreyßig Figuren von vier Sechszehntheilen, die alle von einander unterschieden.

Einen dreystimmigen Griff in vier Noten zu brechen, kan sechs und dreyßig Veränderungen geben.





In diesen dreymal zwölf Figuren finden wir einen Ton unsers dreystimmigen Griffes immer zweymal; als in der ersten Zeile ist $\bar{c}$ allenthalben zweymal, in der mittelsten $\bar{g}$, und in der untersten $\bar{e}$ zweymal. In den ersten sechs Figuren kommt der Ton zweymal unmittelbar nach einander vor; hier ist nun *N.* 1. 2. und *N.* 5. 6. nicht viel gebräuchlich. Weil man nun allhier sich der Vorschläge und durchgehenden Noten bedienen kan, so wollen wir solches hier anzeigen.

Der Vorschlag oder eine durchgehende Note giebt hier wieder eine Variation.





Mit den halben Tönen, $\bar{fis}$ und $\bar{dis}$ allhier, muß man beym Gebrauch dieser Figuren nicht zu verschwenderisch seyn; sie sollen zur Zierde dienen, deswegen muß man klüglich damit umgehen; man kan statt derselben auch die ganzen Töne $\bar{f}$ und $\bar{d}$ nehmen, wobey man noch am sichersten gehen kan. Nun übe sich ein Liebhaber nach Anleitung des neunten Capitels, aus diesen vier Noten fünf, sechs, sieben bis acht Noten zu machen. Wer sechs daraus machen will, der muß wissen, ob sie in zwey Viertel oder drey Viertel stehen; im ersten Fall machen drey Achtel ein Viertel, und sind Triolen; im andern Fall aber sind zwey Achtel ein Viertel, wie bekannt ist.

Wie man sich hierin üben kan.

§. 27. Aus unsern vier und funfzig Sätzen, wollen wir sechs und dreyßig der gebräuchlichsten herausnehmen, und den ersten Tact unsers Orgel-Puncts nach diesen sechs und dreyßig Variationen aussetzen; nicht darum allein, damit man lerne die Griffe eines Orgel-Puncts auf allerley Art zu brechen, sondern daß man alle andere Sätze, sonderlich verschiedene Fortschreitungen und Gänge eben darnach lerne brechen und variiren, welches beym Fantasiren höchst nöthig zu wissen.

Wie unser Satz hiernach sechs und dreyßigmal zu brechen ist.







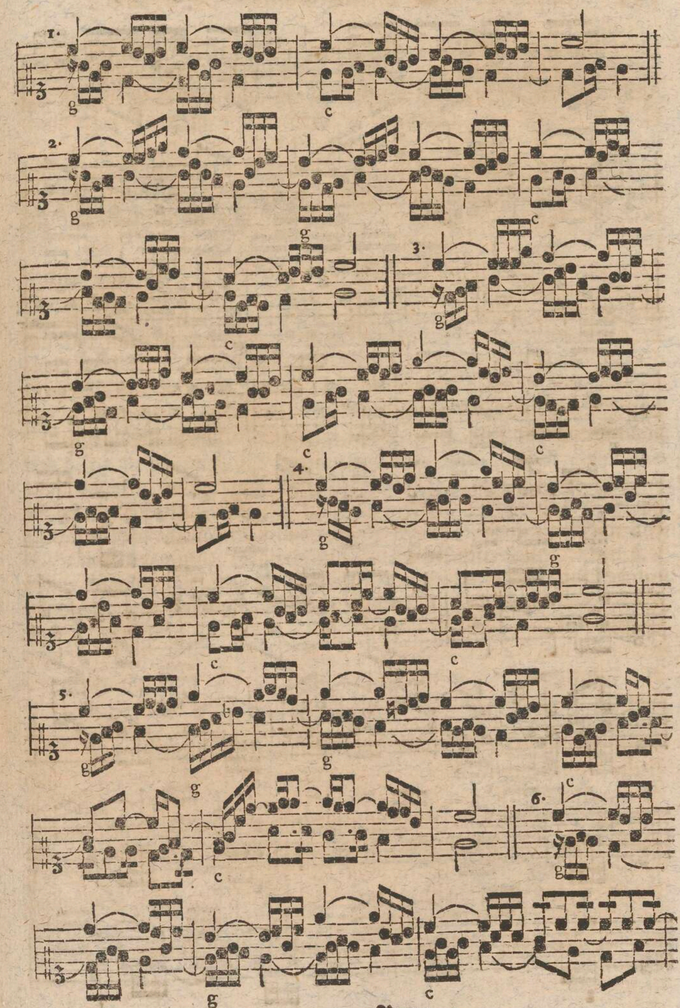
Wenn ich einige Nummern dieser Sätze ausnehme, als N. 21. 22. 23. und andere, die sehr häufig vorkommen, so wird man selten eine Fortsetzung finden, darin immer einerley Art unserer Variationen beybehalten worden; man findet gemeiniglich zwo Arten mit einander verbunden, und eine Abwechselung: daher wird ein Liebhaber wohl thun, wenn er unsere sechs und dreyßig Arten auch vermischet. Um nun wieder alle mögliche daraus entspringende Sätze vor sich zu sehen, so muß er hier wieder eben so verfahren, wie wir Cap. X. §. 14. gezeiget haben: er nehme die erste Art, und breche seinen Griff darnach; beym andern Griff nehme er die andere Art; beym dritten wieder die erste Art; und endlich beym vierten Griff wieder die andere Art. Hernach kehre er es um, und nehme

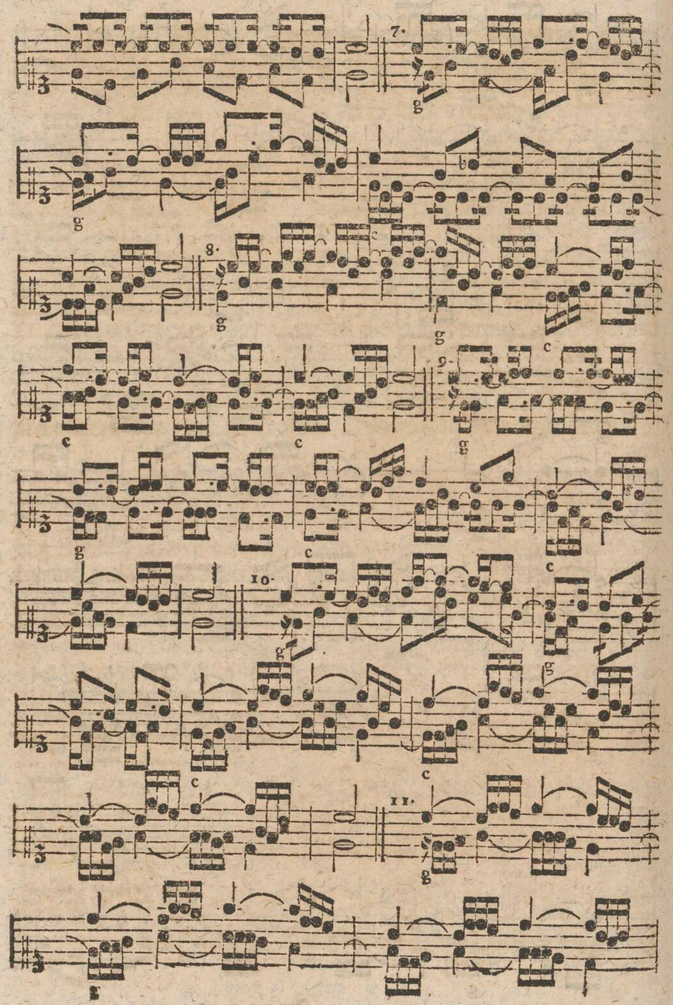
Wie diese sechs und dreyßig Arten zu vermischen.

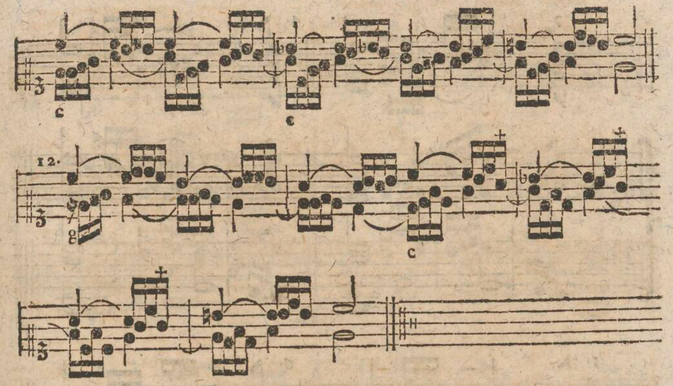
beym ersten Griff die andere Art; beym andern Griff die erste Art; beym dritten Griff die andere; und endlich beym vierten Griff wieder die erste Art. Auf eben diese Weise mache er es mit allen andern Arten: er lasse die erste Art vor einer jeden Nummer hergehen und folgen, so bekommt er siebenzig Sätze. Darauf lasse man die erste Art fahren, und mache es mit der andern wieder eben so, so bekommt man in allen 1262 Veränderungen; und hat man hieran einen recht nützlichen Zeitvertreib. Man vergesse, daß es ein Orgel-Punct ist, und setze im Baß Viertel dazu, etwa *e d d c*, und übe solche, man wird gewiß grossen Nutzen davon haben, zumal, wenn man die Variationen auch auf die andere Orgel-Puncte §. 15. anbringen lernet. Ja man nehme die Exempel der vorigen Capitel, als unter andern Cap. I. §. 15. 18. 21. Cap. II. §. 6. 12. 14. 19. 21. 24. Cap. IV. §. 8. 11. 14. 30. 31. 46. zur Hand, da man denn, nach etlichen Brechungen in Sechszehntheilen, auch entweder einen Griff oder Achtel machen kan. Sonsten setze man fleißig bemeldte Exempel in dergleichen Variationen aus, und spiele solche, damit sie einem bekannt werden. Wer hiervon nicht profitirt, dem fehlt das Beste, nemlich ein musicalisches Genie.

Einstimmige Passagien können durch Bindungen zweystimmig werden.

§. 28. Da wir §. 8. und 9. den Band bey den gebundenen Noten aufgehoben haben, indem wir die Töne, so wie sie aufs Clavier zum Gehör kommen, ausgesetzet, dergleichen auch §. 22. geschehen; so haben wir hiedurch zugleich gezeiget, wie man gebundenen Noten ihren Band nehmen kan. Nun wollen wir anzeigen, wie gewisse Passagien, die in Sechszehntheilen stehen, und einstimmig sind, durch Bindungen auf der Orgel oder dem Clavier zweystimmig können vorgetragen werden. §. 13. haben wir aus Achtel Sechszehntheile gemacht, und solches in zwölf Exempeln dargethan. Hier lassen sich nun wieder Bindungen anbringen, welches auf der Orgel besser herauskommt, als so einstimmig. Um dieses deutlich zu machen, so wollen wir bemeldte zwölf Variationes §. 13. allhier mit Bindungen aussetzen. Wer bey seiner Orgel ein Pedal hat, der spielet sie mit beyden Händen; sonsten kan man sie auch mit der rechten Hand allein spielen, nur muß man alsdenn die Bindungen wohl in Acht nehmen. N. 9. ist leichter mit einer als zweyen Händen, wegen der seltenen Schreib-Art und Mensur, so darin vorkommt. Es gehet hier alles nach einander, ausgenommen wenn im Baß das *c* eintritt (welches wir, wie §. 13. geschehen, durch einen blossen Buchstaben angezeiget haben), da gehen beyde Stimmen zugleich; im letzten Exempel sind ein paar Noten, die deswegen mit † bezeichnet, geändert; sonst ist alles wie §. 13.







§. 29. Die Orgel-Puncte, welche §. 4. im Discant zweystimmig, und §. 15. dreystimmig sind, wollen wir nun auch variiren, und zwar also, daß wir die Variation der Oberstimme §. 5. mehrentheils beybehalten, und die mittelste Stimme dazu fügen, wie aus folgenden erhellet. Wir nehmen aber nur *N.* 1. und 2. mit ihren Variationen; eben diese Sätze wollen wir gleich im zertheilten Accord darunter setzen. Wer §. 5. immer dagegen hält, der wird schon sehen, wie das Ding nach Belieben mit den übrigen Nummern allda zu machen ist.

Variirte vierstimmige Orgel-Puncte, wobey der zertheilte Accord angebracht.

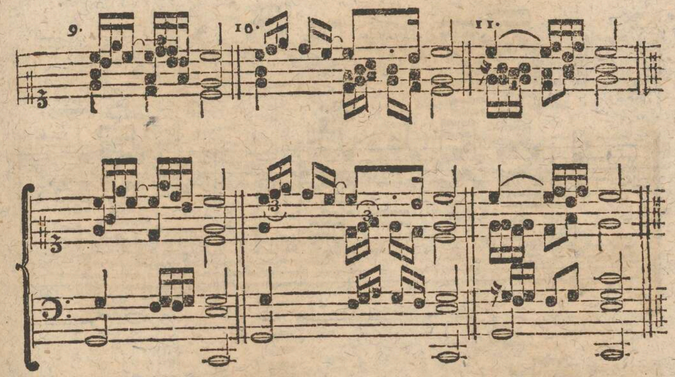


Ueber der Quinte des Tones der Ton-Art.


3.
4.
5.
6.
7.
8.


9.
10.
11.
12.
13.
14.

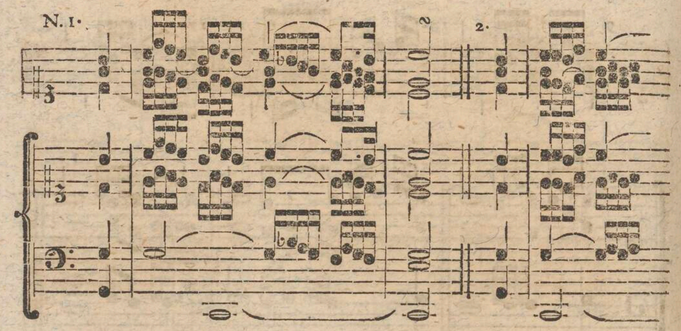




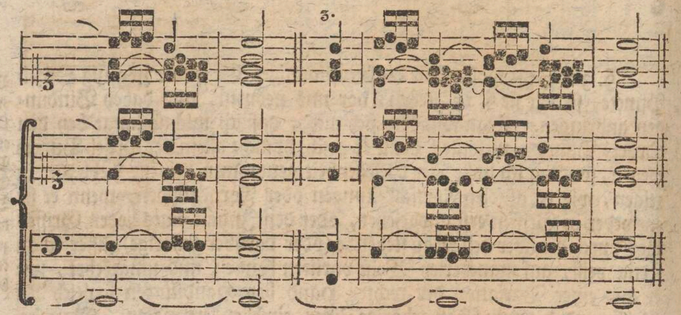
§. 30. Jetzt wollen wir die dreystimmigen Griffe der zwanzig Orgel-Puncte, so wie sie §. 15. stehen, vor uns nehmen, und dabey Bindungen anbringen. Man wundere sich nicht, daß ich mich so lange bey den Orgel-Puncten aufhalte: denn es geschicht nicht allein der Orgel-Puncte wegen, sondern ich habe hier Gelegenheit genommen, einem Liebhaber zu zeigen, wie er allerley Fortschreitungen oder Fortsetzungen, wenn er sie entweder in Griffen erst ausgesetzet, oder den Inhalt eines jeden Griffes bloß durch die über den Baß stehende (oder darüber gehörige) Ziffer schon fertig weiß, auf mancherley Weise variiren könne; und umgekehrt, wie er aus einer Variation der rechten Hand bey Handstücken sogleich den Griff, und die zum Baß gehörige Ziffer, einsehen lernen kan. Man betrachte nur die im Druck erschienene oder geschriebene Präludia, Sonatinen und dergleichen Handsachen, sowol für die Orgel als Clavier, so wird man finden, daß der Componist manche Tacte seines Stückes mit dergleichen und andern Variationen einer Fortschreitung oder Fortsetzung angefüllet, und einen harmonischen Satz auf allerley Weise gebrochen, oder mit Vorschlägen gezieret hat. Da nun dem also ist, so habe mich verbunden erachtet, einem Liebhaber verschiedene Arten, einen Griff zu brechen oder zu variiren, vorzulegen. Ein Anfänger kan sich, wenn er einen Vorrath von Musicalien hat, dergleichen noch mehr sammlen.

Variirte vierstimmige Orgel-Puncte über der Prime des Tones der Ton-Art; wobey der zertheilte Accord angebracht.

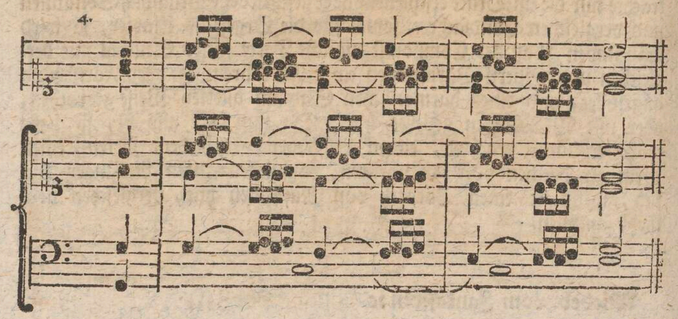
N. 1.



2.

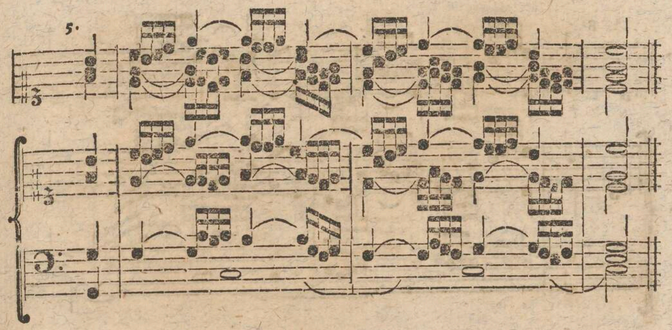


3.

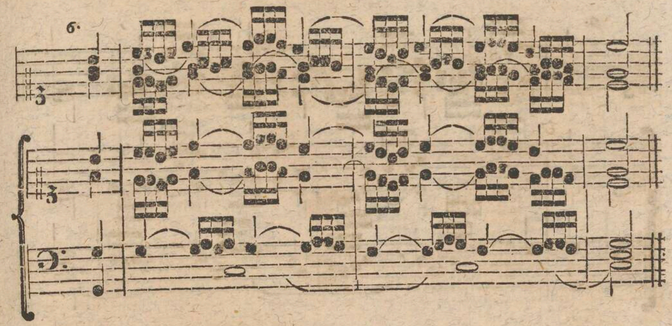


4.

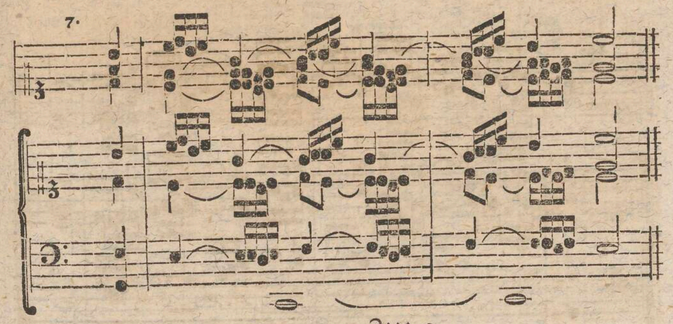
5.



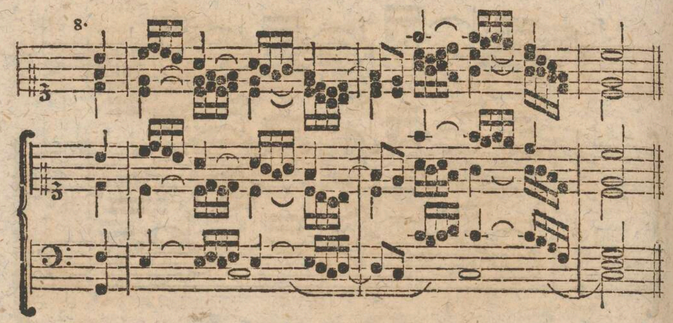
6.



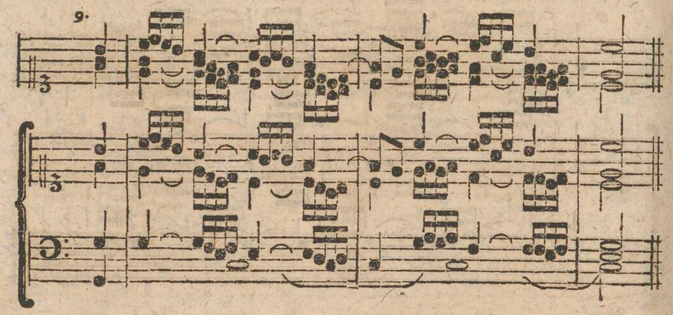
7.



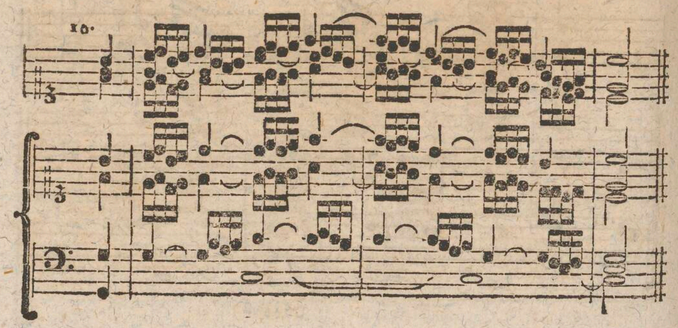
8.



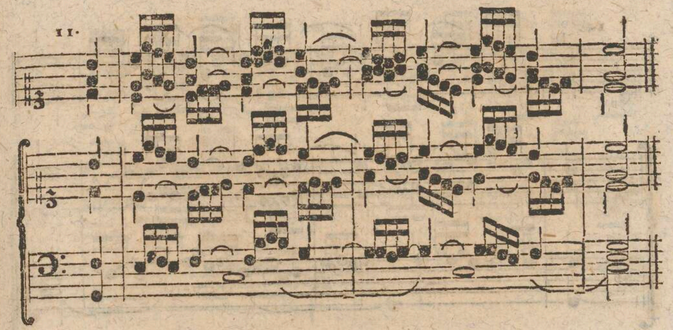
9.



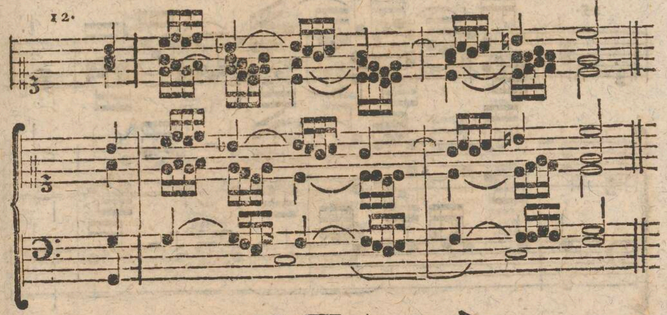
10.



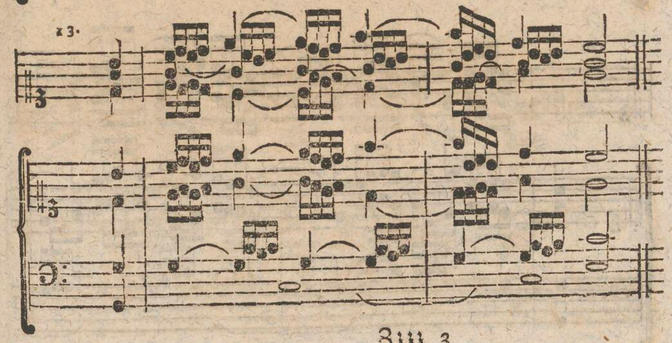
11.



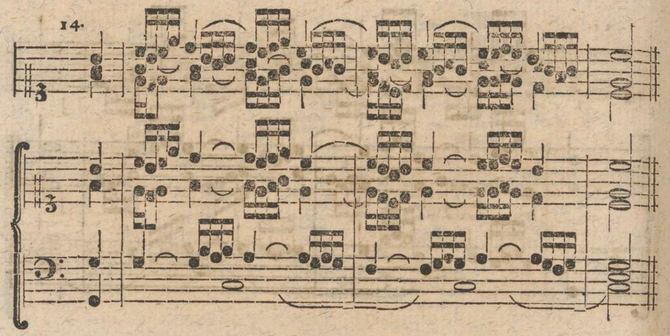
12.



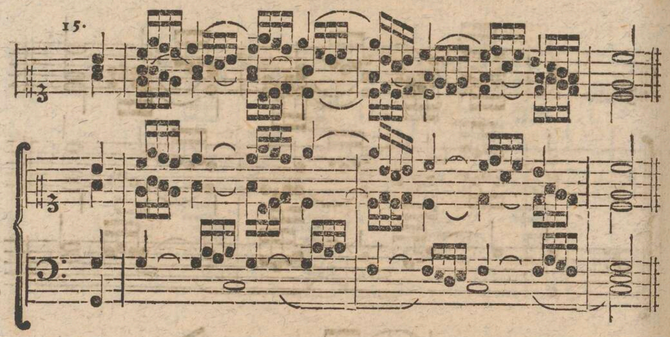
13.



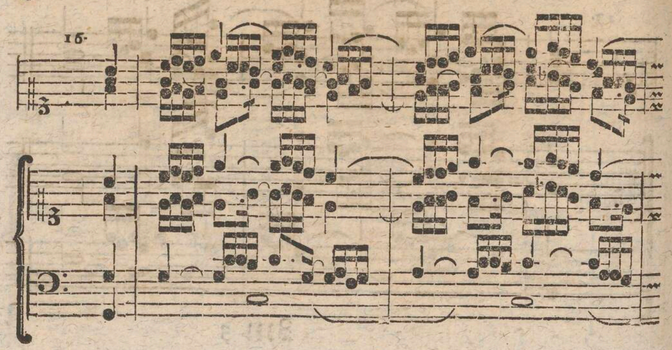
14.



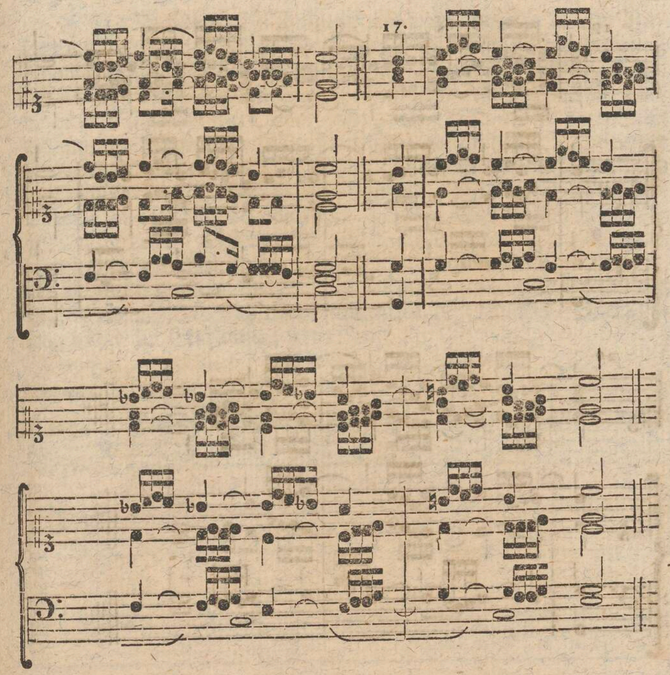
15.



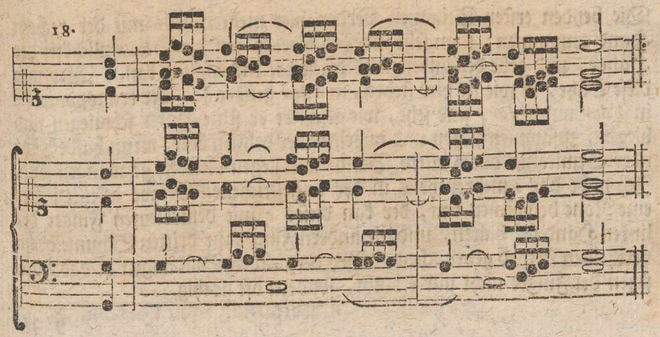
16.



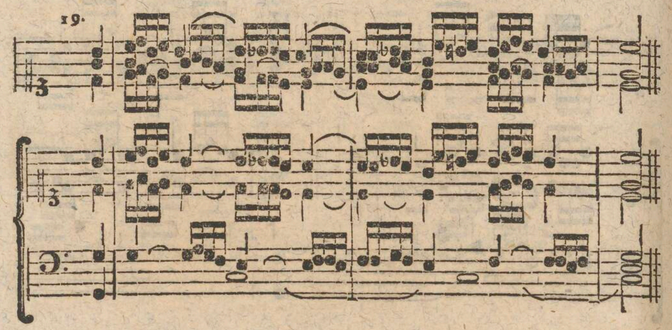
17.



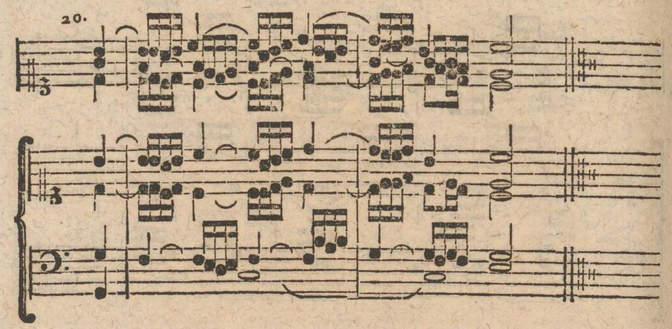
18.



19.



20.



Anmerkung. Die beyden ersten Stimmen werden hier mehrentheils mit der rechten Hand genommen; man sehe indessen hierbey auf die Bequemlichkeit der Hände, und gebe der linken was die rechte nicht fassen kan. Wer nun diese Sätze, so wie sie hier stehen, in *c dur* geübet hat, der transponire sie in *d dur* und *b dur*, und sehe, wie geschickt er seine Hand schmiegen und biegen, zusammen ziehen und auseinander dehnen kan, wenn halbe Töne oder Semitonia durch einen Band, zum liegen bleiben, gezwungen sind. Ich habe das *c* mehrentheils in der ungestrichenen Octave gesetzet; wer eine None bespannen kan, der kan dieses *c* mit dem kleinen Finger der linken Hand fest halten, und die andern Finger zur dritten Stimme beym vertheilten Accord gebrauchen. Bey dergleichen Bindungen ist das Fortsetzen der Finger nicht nur erlaubt, sondern oft nöthig.

§. 31.

§. 31. Noch eins. Ein Anfänger thut wohl, wenn er allerley Versuche mit diesen zwanzig Sätzen vornimmt. Er kan es unter andern auch so damit machen: Er nehme §. 15. vor sich, sonderlich die zwanzig Sätze, und setze 1) die beyden Mittelstimmen eine Octave tiefer. 2) Setze er nur die unterste Stimme eine Octave niedriger. 3) Versetze er die mittelste Stimme eine Octave tiefer, so wie wir §. 30. gethan haben. 4) Setze er die unterste Stimme eine Octave höher, so, daß sie die oberste wird, und mache dabey die oberste zur untersten Stimme. 5) Wähle er die mittelste Stimme zur obersten, die oberste zur mittelsten, und die unterste setze er eine Octave tiefer. 6) Nehme er die mittelste Stimme, so wie sie in der eingestrichenen Octave stehet, zur untersten, die unterste zur obersten, und die oberste zur mittelsten Stimme. Wir wollen aus unsern zwanzig Sätzen dismal *N.* 6. nach diesen sechs Arten der Stimmen-Verwechselung hieher zur Erläuterung setzen:

Wie mit den zwanzig kleinen Orgel-Puncten §. 15. noch eine andere Uebung durchs Stimmen-Versetzen kan vorgenommen werden.

No 6. 1.



2.

3.



Verbesserung obiger Sätze.

Nun betrachte man die Sätze, und corrigire das Unschickliche, so, daß es auch ohne die Grund-Note *C* bestehen kan. Wir wollen unsere Sätze ein wenig ändern, und hernach anzeigen, warum es geschehen.





In *N.* 1. und 2. ist in unserm dreystimmigen Satz die Octave verworfen, da wir in der untersten Stimme statt *e*, *c*, und statt *d*, *H* genommen haben; eben dieses ist auch im dritten und fünften Exempel geschehen. Im dritten Satz ging die oberste und unterste Stimme Quarten-weise, da wir denn retardationem gebraucht. In der andern Verbesserung haben wir die Stimmen verwechselt, so, daß wir die mittelste zur untersten, und die unterste zur mittelsten gemacht. Bey *N.* 4. machten die mittelste und unterste Stimme unter einander Quinten, welches durch anticipatio und retardatio ist verbessert und bedecket worden. *N.* 5. hatte auch Quinten, die aber hier bedecket worden; und endlich bey *N.* 6. haben wir unter andern den Vnisonum aufgehoben, wodurch ein vierstimmiger Griff verursachet worden. Nun probire man seine Geschicklichkeit an den andern Sätzen, und variire diese zweymal sechs Sätze nach §. 30. und andern Arten der Variation, wozu hier eine so weitläuftige und deutliche Anleitung ist gegeben worden.

§. 32. Jetzt ist noch übrig, daß wir unsern Orgel-Punct noch ein wenig vollstimmiger machen; wir wollen noch Einen Ton hinzuthun, nemlich die vierte Stimme, daraus denn ein fünfstimmiger Orgel-Punct wird. Wir wollen folgende drey Exempel geben, über der Quinte des Tones und über der Final-Note, und diesen Baß mit *G* und *C* darunter in Buchstaben setzen.

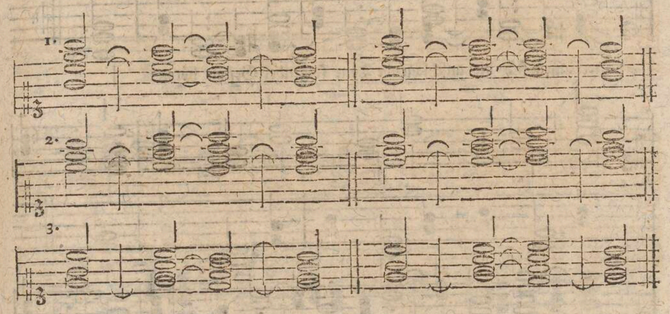
Fünfstimmiger Orgel-Punct.



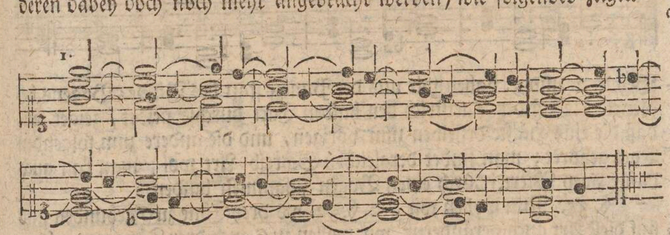
Anmerkung. *N.* 1. hat hier zur Quinte und Prime des Tones immer zwey gebundene Noten. *N.* 2. hat zur Quinte drey, und zur Prime zwey gebundene Noten; wer will, kan hier zu *C* auch drey gebundene Noten machen, da man denn den Gang zu *C* nur fortsetzen darf, wie er zu *G* gewesen, als aus $\overline{a\ f\ e\ c}$ wird $\overline{a\ g\ e\ c}$, u. s. f. *N.* 3. hat zu *G* zwey, und zu *C* drey gebundene Noten. Es werden diese Sätze etwas gravitätisch oder langsam gespielet, deswegen habe mich auch der halben Tacte bedienet. Wer ein Pedal bey seiner Orgel hat, der kan einer jeden Hand zwey Stimmen geben; sonsten macht die rechte Hand alle vier Stimmen. Wer eine Orgel hat, die den Fehler hat, daß sie leicht heulet, oder daß die Claves leicht liegen bleiben, dem kan paßiren, daß ein Ton länger gebunden, oder liegen bleibet, als er von rechtswegen soll; dadurch wird nun ein solcher Orgel-Punct ganz verstellt und die Ausführung muß unterwegens bleiben. Ein jeder muß hier seine Orgel kennen.

§. 33.

§. 33. Die erste Veränderung, die man mit diesen Sätzen vornehmen mag, bestehet darin, daß man die Lage der Hand ändert, welches noch dreymal geschehen kan. Wir wollen den Anfang der beyden ersten Exempel hieher setzen, welche man leicht weiter fortsetzen kan. Die drey Haupt-Veränderungen dieser Sätze

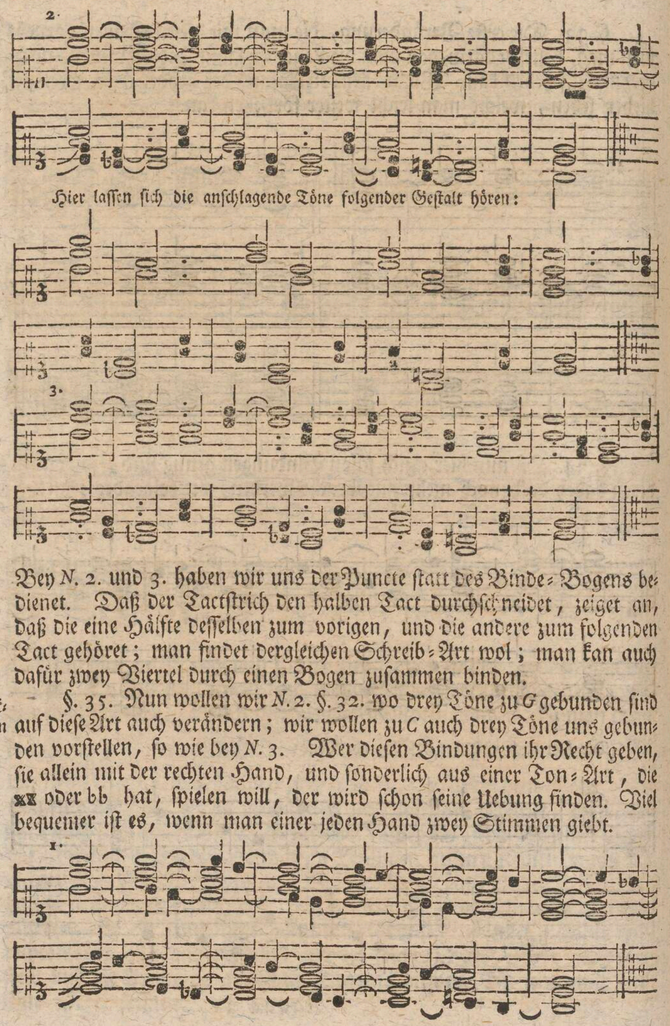


§. 34. Ob nun hier gleich schon Bindungen genug sind, so können deren dabey doch noch mehr angebracht werden, wie folgendes zeiget. können noch einen Band annehmen.



Die hier nach einander anschlagende Töne:





Hier lassen sich die anschlagende Töne folgender Gestalt hören:

Bey *N.* 2. und 3. haben wir uns der Puncte statt des Binde-Bogens bedienet. Daß der Tactstrich den halben Tact durchschneidet, zeiget an, daß die eine Hälfte desselben zum vorigen, und die andere zum folgenden Tact gehöret; man findet dergleichen Schreib-Art wol; man kan auch dafür zwey Viertel durch einen Bogen zusammen binden.

Noch ein Exempel, worin Rückungen vorkommen.

§. 35. Nun wollen wir *N.* 2. §. 32. wo drey Töne zu *G* gebunden sind auf diese Art auch verändern; wir wollen zu *C* auch drey Töne uns gebunden vorstellen, so wie bey *N.* 3. Wer diesen Bindungen ihr Recht geben, sie allein mit der rechten Hand, und sonderlich aus einer Ton-Art, die xx oder bb hat, spielen will, der wird schon seine Uebung finden. Viel bequemer ist es, wenn man einer jeden Hand zwey Stimmen giebt.



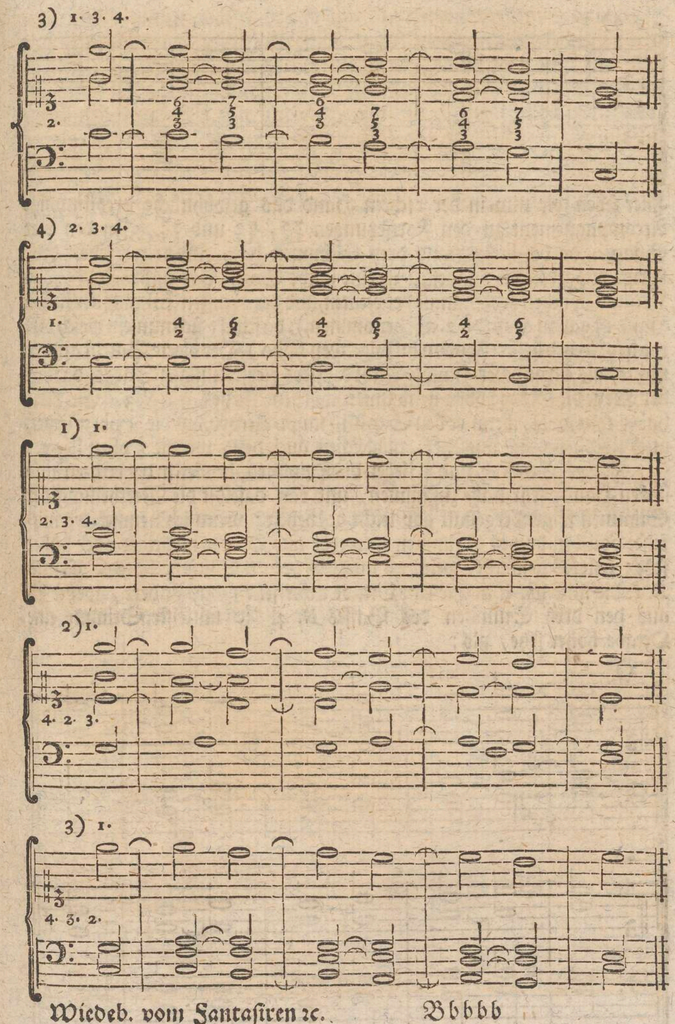
Dis mag genug seyn von den Bindungen. Nun recommandire einem Liebhaber eben diese Bindungen anzubringen, wenn er die Sätze §. 32. so wie wir §. 33. den Anfang davon hergesetzet, umgekehret. Er wird finden, daß sich zu zwey Bändern leicht der dritte Band setzen und machen lässet, und daß, wo schon drey Bänder sind, Rückungen entstehen, wenn der vierte Band hinzugethan wird.

Wie hier die Harmonie zu vertheilen,

§. 36. In den Sätzen §. 32—35. liegen nun die Intervalla sehr nahe zusammen, daher entstehet nun wieder eine Veränderung unserer Sätze, wenn wir die Harmonie zertheilen oder vertheilen, so wie wir §. 31. gezeiget haben, wenn die rechte Hand drey Stimmen zu machen hat. Damit wir aber noch mehr Veränderungen beybringen mögen, so wollen wir erstlich weisen, was vor Ziffern und Fortschreitungen entstehen, wenn wir aus unsern vier Noten viermal eine neue Grund-Note für die linke Hand setzen, daraus wir denn sehen können, 1) daß der Orgel-Punct auch ohne seinen tiefen aushaltenden Ton bestehen könne; 2) daß ganze Fortschreitungen dabey können angebracht werden. Es mögen erstlich viermal drey Töne im Discant, und hernach drey Töne im Baß für die linke Hand stehen, wie aus folgendem zu ersehen. Um den Raum zu schonen, wollen wir nur den Orgel-Punct zur Quinte des Tones (als hier zu *G*) aussetzen; die Continuation zu *C* wird man leicht selber hinzufügen können. Die Zahl 1 deutet die oberste, 2 die andere Stimme ꝛc. an.

so, daß viermal eine andere Grund-Note entstehet.



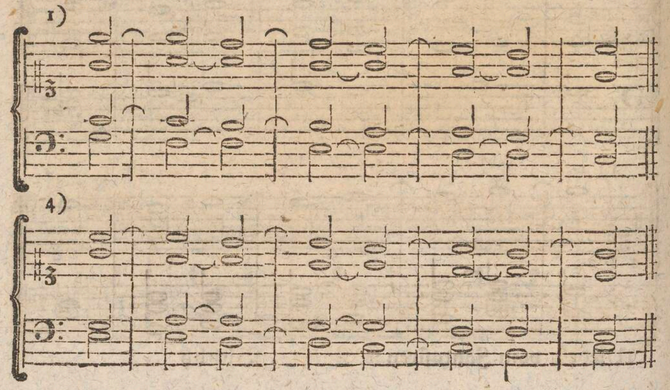




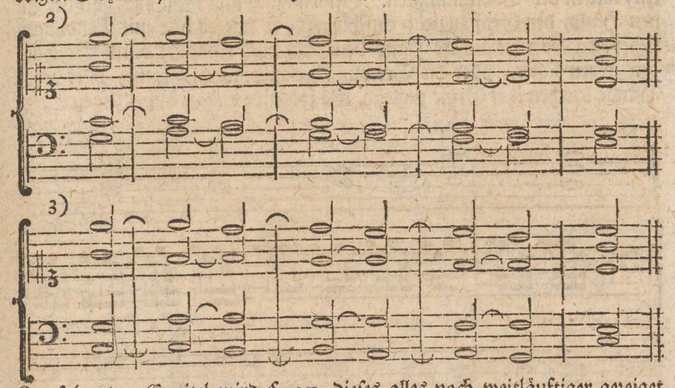
Anmerkung. Hier sehen wir nun in der rechten Hand das gewöhnliche dreystimmige Accompagnement zu den Fortsetzungen $\frac{7}{4}\frac{6}{6}$, $\frac{5}{5}\frac{4}{2}$ und $\frac{4}{3}\frac{7}{5}$. In den vier Sätzen, da die linke Hand drey Stimmen hat, finden wir eben diese Griffe ausgedrücket; indessen ist eine solche Spiel-Art nicht Mode; das Vacuum zwischen der Stimme der rechten, und der obersten Stimme der linken Hand ist gar zu groß (N. 2. ausgenommen,); da schickt sich nun ein gleich vertheilter Accord besser. (wovon im folgenden §pho.) Der vierte Satz ist anders nichts, als ein anderer Haupt-Accord unsers vierstimmigen Satzes, da statt der Terzie die Octave oben genommen worden, siehe §. 33. N. 3. Ein Liebhaber thut wohl, wenn er den Satz im Haupt-Accord, wo die 8 oben lieget, auch noch zweymal aussetzet, imgleichen auch den, wo die 5 oben lieget.

Wie hieraus ein gleichvertheilter Accord zu machen.

§. 37. Bey N. 1. und 4. liegen die Stimmen, beyder in der rechten und linken Hand, sehr nahe zusammen, und kan daselbst die Vertheilung der Stimmen folgendergestalt gar leicht geschehen: wenn ich nemlich die mittelste von den dreyen Stimmen entweder eine Octave niedriger oder höher setze; ersteres geschicht, wenn ich aus den dreyen Stimmen des Discants N. 1. die mittelste Stimme eine Octave tiefer setze; das andere, wenn ich aus den drey Stimmen des Basses N. 4. die mittelste Stimme eine Octave höher setze, als:



N. 2. und 3. liegen zwar nicht alle drey so nahe zusammen; indessen ist es doch noch kein völlig gleich vertheilter Accord: denn bey demselben sind die Intervalla gemeiniglich so weit von einander, daß Eine Hand keine drey Stimmen fassen kan, sondern eine jede zwey Stimmen nehmen muß, wie aus obigen Sätzen erhellet. N. 2. und 3. kan also auch noch vertheilt werden, als:



Im folgenden Capitel wird §. 37. dieses alles noch weitläuftiger gezeiget werden.

Vollstimmigkeit in beyden Händen

§. 38. Nun setze man den Discant und Baß, da ein jeder drey Töne hat, unter einander, so lassen sich sechs Stimmen zugleich hören. Der gleichen kan mit N. 1. und 4. angehen, also:



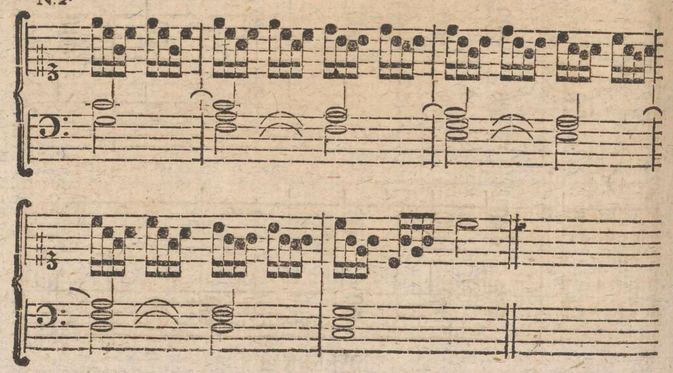
Wer sieben Stimmen zugleich hören will, der schlägt die Noten-Puncte im Discant mit an; wem dis noch nicht genug wäre, der kan in der linken Hand alle vier Noten der rechten Hand machen. Die Octaven in den beyden untersten Stimmen einer jeden Hand haben hier nichts zu bedeuten, wegen der Vollstimmigkeit. Gemeiniglich läßt man hier, von der Einen Hand, den Griff zugleich anschlagen, so wie es hier mit Bindungen stehet; da denn die andere Hand den Griff nach einander durch Brechungen hören lässet, oder die Brechung geschicht wechselsweise, oder beyde Hände brechen ihre Griffe zugleich, wie folgende vier Exempel zeigen:

giebt Gelegenheit zu einer vielfachen Variation.

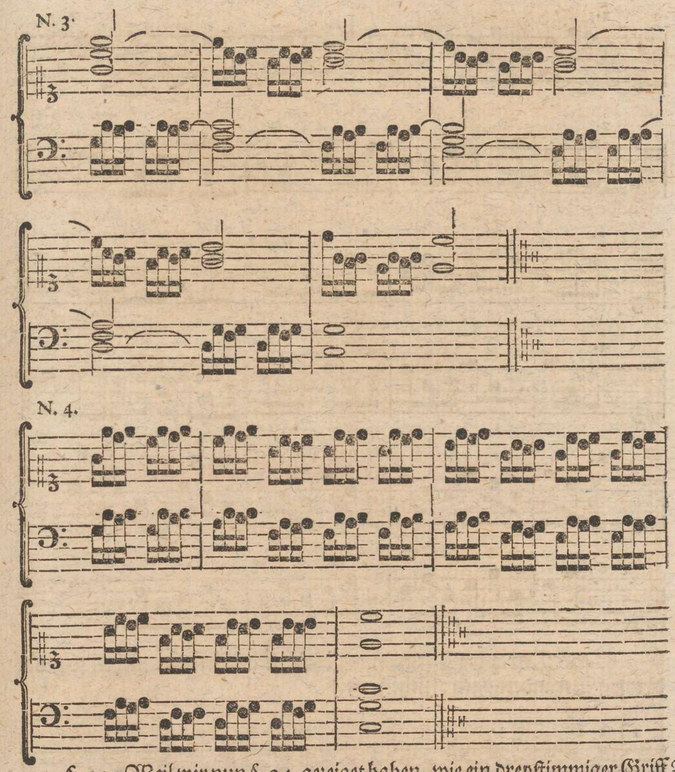
N. 1.



N. 2.



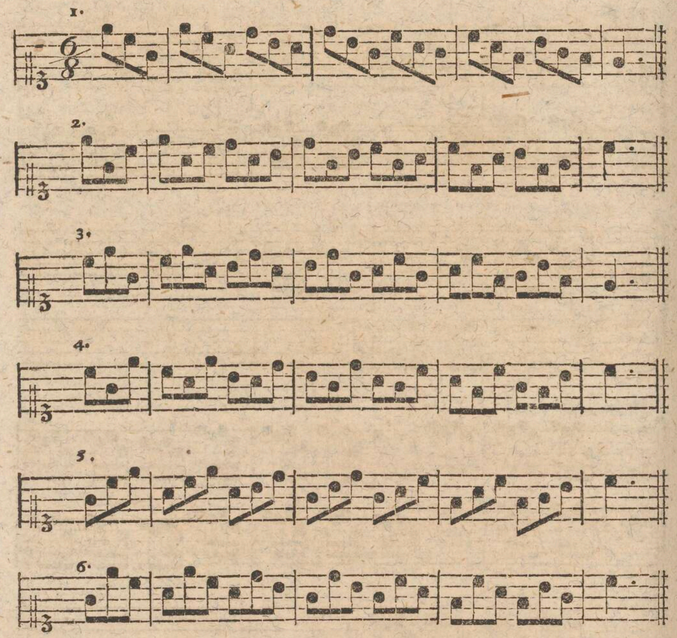
N. 3.



N. 4.

§. 39. Weil wir nun §. 24. gezeiget haben, wie ein dreystimmiger Griff auf sechs verschiedene Arten kan gebrochen werden, so daß Drittel oder drey Achtel daraus werden; so kan diese Art Brechung hier auch angebracht werden, deswegen setzen wir unsern Satz auch auf die Art aus, alles, um einem Liebhaber Lust zum schreiben zu machen, und weil man alle dreystimmige Griffe, sonderlich den Sextquinten- und Septimen-Griff, auch so variiren kan. So ähnlich verschiedene Variationes einander auch lassen, so sind sie doch von einander unterschieden. Wir wollen abermal erst wieder die sechs Arten der Veränderung hersetzen, so wie §. 24. geschehen.

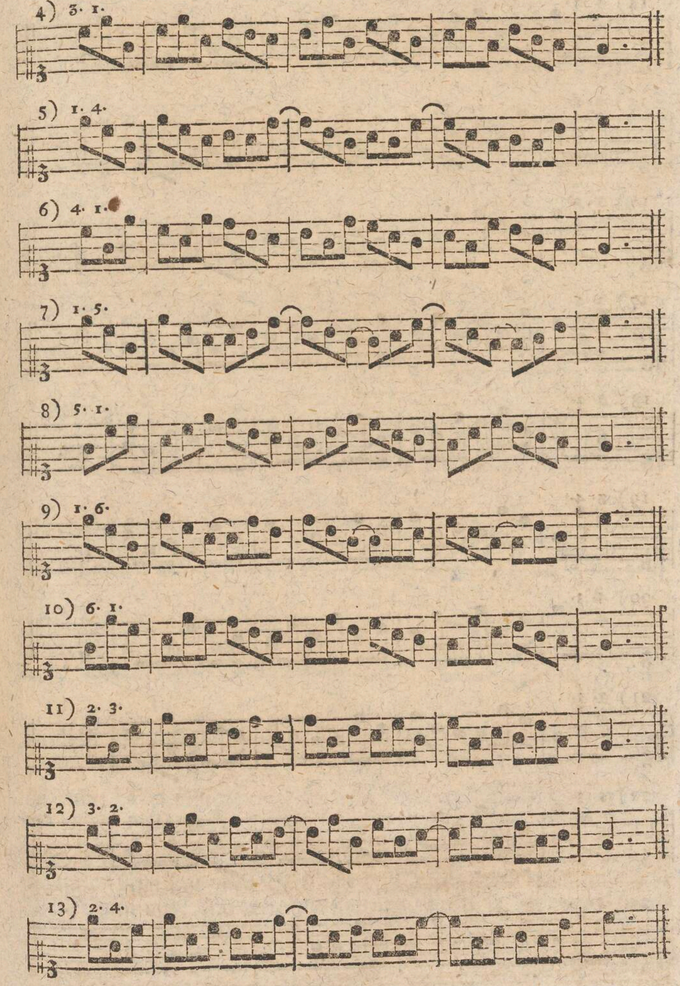
Die sechs Arten der Variation eines dreystimmigen Griffes können auch hier angebracht werden.



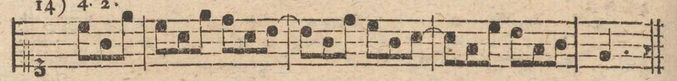
Vermischung dieser sechs Arten.

§. 40. Durch die Vermischung dieser sechs Arten entstehen folgende dreyßig Veränderungen: (siehe §. 25.)





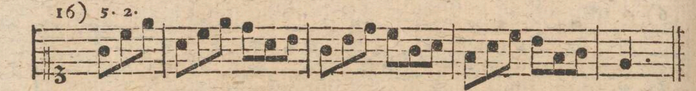
14) 4. 2.



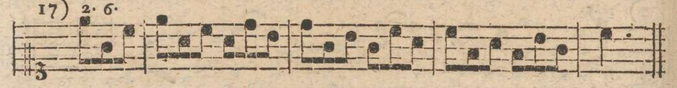
15) 2. 5.



16) 5. 2.



17) 2. 6.



18) 6. 2.



19) 3. 4.



20) 4. 3.



21) 3. 5.



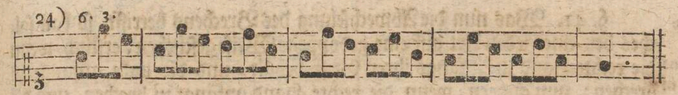
22) 5. 3.



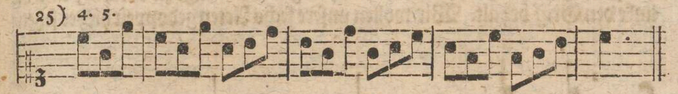
23) 3. 6.



24) 6. 3.



25) 4. 5.



26) 5. 4.



27) 4. 6.



28) 6. 4.



29) 5. 6.



30) 6. 5.



Anmerkung.

Zu diesen Variationen schlage man in der linken Hand, die drey Stimmen mit den Bindungen, so wie sie §. 38. stehen. Indessen giebt es hier Variationen, da im Discant $\bar{c}$ vor $\bar{h}$ unmittelbar hergehet, als: N. 11. 13. 24. und 28. wo die Octaven zu merklich sind; hier darf man nur die oberste Stimme seines Griffes ändern, und statt h, $\bar{d}$, statt a, $\bar{c}$, und statt g, h nehmen. Nun setze man die Griffe der linken Hand nach den sechs Variationen aus, und vermische sie, und behalte in der rechten Hand die Griffe mit ihren Bindungen.

Von der Abwechselung des Brechens der Griffe in der rechten und linken Hand.

§. 41. Was nun die Abwechselung des Brechens betrifft, so kan solches bey einer jeden Art auf eine gedoppelte Weise geschehen; erstlich, wenn die rechte Hand zu Anfangs ihren Griff behält, und die linke anfängt zu brechen; zum andern, wenn die rechte Hand anfängt zu brechen, und die linke den Griff behält. Wir wollen unsere sechs Arten gedoppelt hieher setzen:







Anmerkung. Bey *N.* 3. und 4., wo die linke Hand das Brechen anfängt, kan der Griff wieder geändert werden, nach Anzeige des vorigen §phi. Bey allen diesen Sätzen kan man in beyden Händen beym gebrochenen Griff die Töne liegen lassen und binden, da denn das erste Achtel drey Achtel lang liegen bleibet, das andere zwey Achtel, und das dritte ein Achtel. Beym Griff selbst mag auch wol ein Ton wegbleiben, wenn im gebrochenen Griff dieser Ton der erste von den drey Achteln ist, z. E. *N.* 1. da die linke Hand das Brechen anfängt, kan im Discant im Griff *e c a*, das *c* wegbleiben, weil der Baß *c* hat, u. s. w. Kurz, wer unsere sechs Arten der Variation eines dreystimmigen Griffes gebrauchen will, der setzet den Satz erst darnach aus, nachhero untersuchet er alles, und corrigiret das Fehlerhafte.

Wie hierbey auch die Vermischung anzubringen. §. 42. Nun solten wir auch zeigen, wie hier die Vermischung auch statt haben kan; allein ich würde zu weitläuftig seyn; jedoch will ich zwey Sätze zur Probe hersetzen, wornach ein Fleißiger die andern leicht wird machen können. Wir setzen erst, da die linke Hand das Brechen anfänget:



In folgenden beyden Sätzen fängt die recht Hand zu brechen an:



§. 43. Wer in beyden Händen die Griffe brechen will, der setze unter den sechs Arten der Variation §. 39. eben diese Art Brechung der Griffe der linken Hand, da es denn mehrentheils Terzien-weise gehet. Wir wollen nur die erste und fünfte Art so aussetzen:

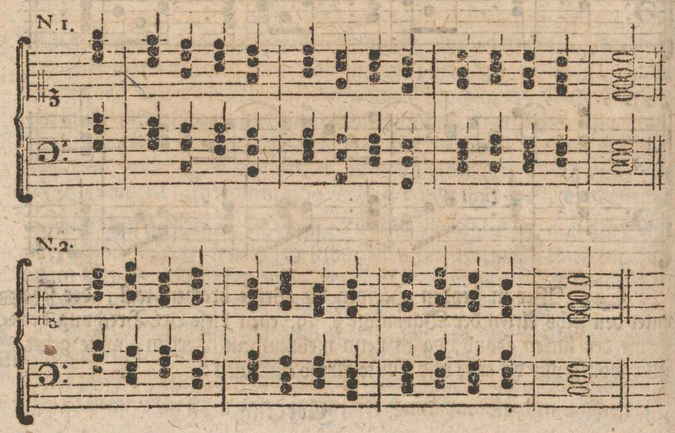
Wie hier beyde Hände zugleich brechen können.

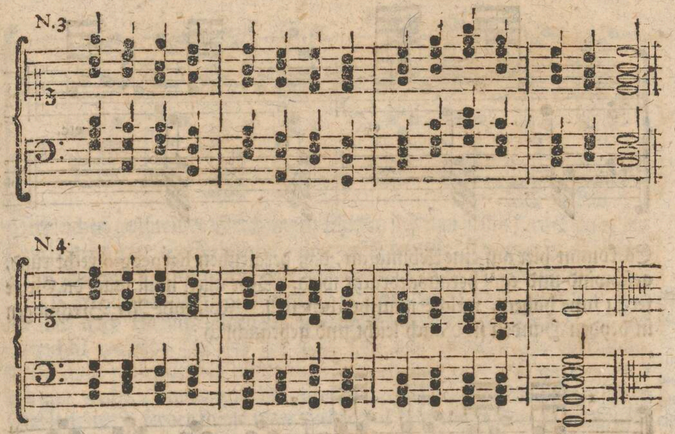


Die Vermischung unserer sechs Arten probire man selber; der Raum leidet nicht, mich dabey aufzuhalten. Nun übe man sich aus unsern drey Noten viere zu machen, nach §. 26. und Cap. IX. §. 16.

Einige vollstimmige Sätze zur Uebung.

§. 44. Folgende dreystimmige Griffe können einem Liebhaber auch dienen, allerhand Veränderungen damit vorzunehmen:





§. 45. Die Arten der Veränderungen dieser Sätze sind wol nicht auszurechnen, vielweniger in Exempel darzulegen. Wer sie nur bloß nach der Anleitung, die wir schon zum Variiren gegeben haben, verändern würde, der würde schon eine grosse Anzahl Variationen herausbringen. Wir wollen hoffen, daß ein Liebhaber sich daran machen wird, nachdem ihm eine solche Menge Exempel sind gegeben worden. Wir bemerken hiebey das geschwinde Brechen dieser Griffe, da die linke Hand anfängt, und die rechte in größter Eil folget, da denn ein jeder Griff aufs schnelleste zweymal herauf gemacht wird. Man kan die Finger, nachdem man den Ton niedergeschlagen, aufheben, und ein ganz geschwindes Stoccato daraus machen; oder man kan sie liegen lassen. Kurz, ich meyne hier ein Brechen, welches recht lärmen muß, etwa so:

Vom geschwinden Brechen der Griffe in beyden Händen.





Es kommt hier auf eine Uebung an, daß dergleichen harpeggio recht rund, geschwind und egal herausgebracht wird. Vor allen muß man die Griffe fertig inne haben, welche man brechen will. Folgende Art Brechungen in beyden Händen sind auch leicht und gebräuchlich:



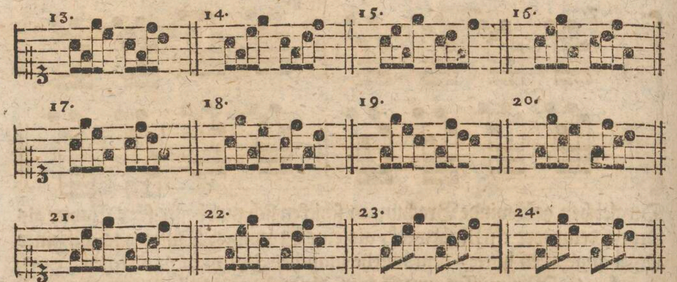


Dergleichen geschwinde Brechungen schicken sich nun besser fürs Clavier als Orgel: denn wer ein Rohrwerk, als eine Trommet, Dulcian ꝛc. auf seiner Orgel angezogen hätte, dem würde mancher Ton nicht ansprechen.

§. 46. Wir müssen zum Schluß dieses Capitels eilen, deswegen wollen wir noch kürzlich anzeigen, wie unser vierstimmiger Satz §. 36. kan gebrochen werden, so, daß ein jeder Ton nur einmal darin vorkommt. Man fange vom obersten oder ersten Ton an, und gehe zum zweyten, und alsdenn wechsele man mit den beyden niedrigsten Tönen, giebt zwey Variationen; ferner fange man wieder mit dem ersten Ton an, und gehe zum dritten, und wechsele mit dem vierten und zweyten Ton, giebt wieder zwey Veränderungen; endlich nehme man nach dem ersten gleich den vierten Ton, und wechsele mit dem zweyten und dritten Ton; habe ich also, wenn ich mit dem ersten oder obersten Ton meines vierstimmigen Griffes die Brechung anfange, sechs Veränderungen, wie hier von N. 1. bis sechsten Exempel. Vom siebenten bis zwölften Exempel ist der Anfang der Brechung von der zweyten Note gemacht worden, daraus denn wieder sechs Veränderungen entstanden. Fange ich das Brechen von der dritten Note an, so entstehen wieder sechs Veränderungen, wie vom 13ten bis 18ten Exempel zu sehen. Endlich, wenn die unterste oder vierte Note anfänget, so kommen die Sätze heraus, welche sich N. 19. bis 24. befinden. Wir wollen der Kürze wegen von jeder Variation nur den ersten Tact hersetzen, weil man sie darnach leicht weiter ausführen kan.

Wie ein vierstimmiger Griff zu variiren, so, daß vier und zwanzig Variationen herauskommen.





Wie diese vier und zwanzig Sätze weiter zu variiren.

Wer hier nun den Terzien-Gang durch einen Vor- oder Nachschlag ausfüllet, welches hier allenthalben (*N.* 12. ausgenommen) angehen kan, der bekömmt wieder 23 Veränderungen. Wer nun aus meiner Abhandlung auch gelernet hat, aus vier Noten acht Sechszehntheile zu machen, der findet wieder neue Sätze.

Die Vermischung dieser vier und zwanzig Variationen giebt fünf hundert und funfzig Veränderungen.

§. 47. Die Vermischung dieser 24 Arten (siehe §. 25. und Cap. X. §. 11.) giebt wieder 550 Sätze, worunter die mehresten brauchbar sind, welches man am besten sehen wird, wenn man sich die Mühe giebt, diese Vermischung vorzunehmen; dieses wird eine nützliche Beschäftigung eines Liebhabers der Music seyn, indem er daraus die verschiedene Arten, einen vierstimmigen Griff brechen zu können, erkennet. Ob ich mir gleich die Zeit genommen, solche 550 Sätze zu Papier zu bringen, so will ich doch nur einige zur Probe hieher setzen.





15. 3.



13. 3.



13. 4.



23. 4.



8. 5.



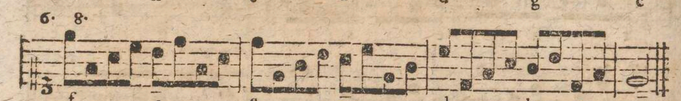
9. 5.



15. 5.



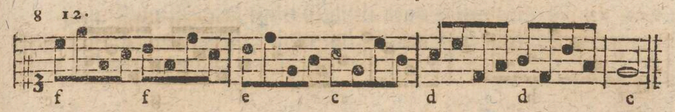
6. 8.



13. 7.



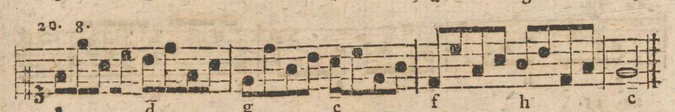
8 12.



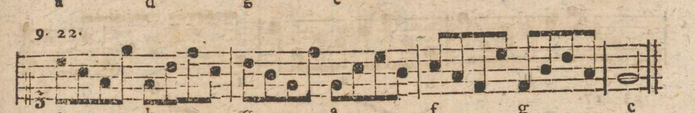
15. 8.



20. 8.



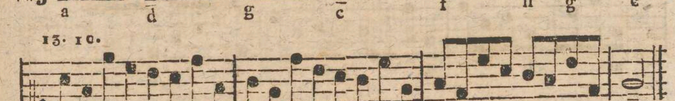
9. 22.



22. 11.



13. 10.



20. 10.



24. 10.



13. 14.





Anmerkung. In Ansehung der Fingersetzung behält man gemeiniglich alhier dieselben Finger, welche man im Griff genommen; das Fortsetzen des kleinen Fingers und Daumens fällt hier zuweilen vor. In der linken Hand nehme man hierzu den dreystimmigen Griff §. 38. Man kehre es um, und gebe der linken die gebrochenen Griffe, und nehme mit der rechten Hand einen drey- oder vierstimmigen Griff, wie §. 38. stehet. Wer die Brechungen in der rechten Hand behält, der kan in der linken auch nur den Einen Ton nehmen, welcher allhier durch einen Buchstaben unter jeder Notenfigur angezeiget ist; mehrentheils ist es der Septimen- und Sechs-Quinten-Gang. Wer die Brechungen in der linken Hand anbringen, und in der rechten nur Einen Ton dazu machen will, der wird leicht damit fertig werden, und einen Gang finden können. Was hierbey noch mehr könte angebracht werden, versparen wir ins folgende Capitel.

§. 48.

§. 48. Zum Beschluß dieses Capitels wollen wir noch einige Orgel-Puncte überhaupt hersetzen, unter welchen einige, sonderlich einem Ungeübten, etwas schwer sind. Schluß-Exempel eines Orgel-Puncts.





CAP.

Caput XII.

Vom Fantasiren.

§. 1.

Vorerinnerung.

Nun kommen wir endlich zu der Lehre vom Fantasiren selbst. Diese Materie habe mit Fleiß bis hieher gesparet, nachdem ich nemlich schon vieles, ja das meiste, was hierzu erfordert wird, abgehandelt habe. Ich setze nun voraus, daß man die vorigen Capitel alle mit vielem Fleiß durchstudiret, also, daß man meinem hin und wieder gegebenen Rath treulich zu seinem eigenen Vortheil nachgelebet, fleißig geschrieben, variiret und gespielet, so daß man dadurch anjetzo schon eine ziemliche Fertigkeit, etwas nach Noten zu spielen, erlanget hat; wie denn auch ein Liebhaber beym Gebrauch dieses dritten Theils wohl gethan hat, wenn er allerhand Handsachen, dergleichen man von allerley Art im Druck hat, fleißig dabey geübet und gespielet hat. Die Lust zur Music muß einem treiben, sich einen hübschen musicalischen Noten-Vorrath anzuschaffen, und nicht träge im copiren zu seyn, wenn man Gelegenheit haben kan, etwas Gutes und Anständiges durch blosses Abschreiben zu überkommen. Wer im Fantasiren fortkommen will, der muß vor allen Dingen die beyden ersten Capitel, nemlich die Lehre vom Sitz der Con- und Dissonanzien, so inne haben, daß er zu einem unbezifferten Basse, so ferne er in seinen Gängen und Ausweichungen nichts Ausserordentliches in sich hält, gleich die Griffe wird machen können; dergestalt, daß ein blosser Baß ihm schon Gelegenheit zum Fantasiren geben kan.

Wie hier ein blosser Baß schon Gelegenheit zum Fantasiren geben muß.

§. 2. Was die Fortsetzungen betrifft, so muß man nun wissen, welche Sprünge oder Gänge der Baß machen muß, wenn eine Folge gewisser Ziffern statt haben kan, als, daß der Baß beym Septimen-Gang eine Quarte steiget und eine Quinte fällt; daß beym Sext-Quinten-Gang derselbe einen Ton steiget und eine Terzie fällt, und daß bey einer Folge von $\frac{5}{3}$ der Baß auch stehen bleiben kan, und $\frac{4}{2}$ über sich hat. Man muß anjetzo klar einsehen und erkennen, wie durch die Verwechselung der Stimmen eines Septimen-Ganges die Griffe $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$ und $\frac{4}{3}$ entstehen. Ferner, daß der Septimen-Gang auch lauter reine Griffe über sich haben kan. Weiter muß man sich der Gänge von 56, 65, 76, und 87 fleißig erinnern; item die Sexten-Folge, und was mehr in den beyden ersten Capiteln ist gelehret worden.

Den Gang des Basses bey den Fortsetzungen muß man fertig kennen.

§. 3. Ueberdis muß man die Lehre von der Ausweichung wenigstens so verstehen, daß man in zwey bis drey verwandte Ton-Arten ausweichen kan: da man denn die Ton-Leiter dieser Ton-Arten ganz fertig kennen muß.

Wie sich die vorhergegangenen Capitel fast alle auf

dieses Capitel beziehen.

muß. Vornemlich muß man den Unterscheid der Mensur, oder den Tact, gut inne haben, so, daß man aus dem andern Theil des Clavierspielers die Exempel des vierten und sechsten Capitels des zweyten Abschnitts Tact-mäßig hat accompagniren oder spielen gelernet. Um einen Lehrbegierigen in diesem Stücke recht zu üben, so habe im IX. Capitel, sonderlich §. 24. in den 100 Variationen, und §. 25. und 26. hinlängliche Gelegenheit dazu gegeben; ja eben deswegen habe die Variationes so gehäuset, damit man die Währung der Noten von verschiedener Mensur recht kennen lerne. Das vorige Capitel vom Orgel-Punct ist einem, der fantasiren lernen will, vor allen nützlich; weil man daraus nicht nur siehet, wie eine stehende Note, sonderlich die Quinte und Prime der Ton-Art, allerley Ziffern über sich haben kan, sondern auch, wie ein zwey- drey- bis vierstimmiger Griff auf mancherley Art zu brechen, imgleichen wie die Bindungen, als woraus die Dissonanzien mehrentheils entstehen, zu machen, und was mehr in diesem Capitel gewiesen, und mit vielen Exempeln ist erläutert worden. Gleiche Bewandtniß hat es mit dem Capitel von den Interludiis, welches vornemlich deswegen mit so vielen Exempeln angefüllet worden, damit man allerhand geschwinde Gänge, von einer liegenden Grund-Note zur andern, im Discant möchte machen lernen, und die Hände dadurch eine Fertigkeit im Laufen, Springen und Abwechseln bekämen. Wenn ich nicht fast in allen vorhergegangenen Capiteln meinen Haupt-Zweck, nemlich eine Anleitung zum Fantasiren zu geben, beständig vor Augen gehabt hätte, so würden alle Capitel um ein vieles kürzer geworden, und die Anzahl der Exempel nicht so angewachsen seyn; so aber habe ich einem Liebhaber auf die Spur bringen wollen, allerley Veränderungen und Gänge zu erfinden.

Das Fantasiren wird durch Blödigkeit und Furchtsamkeit gehindert.

§. 4. Aus diesem allen erhellet nun schon, daß die Kunst zu fantasiren schon viele musicalische Wissenschaften erfordert, und daß einer schon wacker geübt seyn muß, der sich unterstehet, eine halbe Stunde, oder noch länger, mit Beyfall der Zuhörer zu fantasiren. Hiedurch aber will ich keinen abschrecken, und anrathen, lange zu warten, um etwas aus dem Kopfe zu spielen; nein, wer nur mit reinen Accorden, Sexten-Griffen und einigen Fortsetzungen weiß umzugehen, und dabey nur in Quintam, Quartam oder Sextam ausweichen kan, der übe sich schon, und fange an, etwas aus dem Kopfe zu spielen. Mancher ist in diesem Stücke sehr blöde, und fürchtet sich, nur etliche wenige Tacte oder ein kurzes Præludium aus dem Kopfe zu spielen, und ist immer besorget, er möchte unrecht spielen; allein das furchtsame Wesen ist zu überwinden: si nunquam male, nunquam bene, wer es nie schlecht machet, wird es nie gut machen lernen, gilt auch hier. Man muß nicht gleich was ausserordentlich Schönes ma-

machen zu können verlangen, oder gleich die Bewunderung der Zuhörer zu erwerben suchen; dieses würde nur die Fantasie stören. Wer fantasiren will, der muß bey aller seiner Wissenschaft auch dreiste seyn, und seine Gedanken von allem, was ihm hinderlich seyn kan, abwenden; er sinne immer auf sein Spielen, und bleibe von widrigen Affecten ungestört; er spiele zu seiner eigenen Lust, es gerathe wie es wolle; genug, sein Bemühen muß seyn, es gut zu machen, und regelmäßig zu verfahren. Will es denn nicht immer gleich gut werden, daran kehre man sich nicht; Zeit und Uebung werden alles besser machen lernen. Es gehet die Fantasie auch immer besser von statten wenn der Spieler aufgeräumtes Gemüths ist, als wenn er unlustig, oder sonst nicht gut en Humeur ist. Der Herr **Mattheson** schreibet in seiner Organisten-Probe, pag. 76: „Die Music will durchgehends einen frischen, lebhaften und muntern Geist haben; „träge Gemüther kommen nicht fort damit; schläfrige, tückische Ingenia „taugen gar nicht dazu.„ Ich kan nicht unterlassen, meinem Leser eine Stelle aus des beliebten **Heinichens** Tractat vom General-Baß in der Composition mitzutheilen; es schreibet derselbe in der Vorrede seines Buchs, pag. 21. also:

Grosser Vortheil eines musicalischen Genies.

§. 5. „Drey Haupt-Requisita (erforderliche Eigenschaften oder „Stücke) machen einen guten Componisten: (und guten Spieler aus „freyem Kopfe:) 1) Talent, 2) Wissenschaft, 3) Erfahrung; und diese „drey Requisita müssen einander mutue (wechselsweise) beständig secundi„ren, (die Hände bieten, oder helfen,) wofern nicht sogleich eines derselben Mangel leiden, und sich hiedurch ein Haupt-Defect (Mangel) bey „dem Compositore (Componisten) ereignen soll. 1) Das musicalische „Talent oder Naturell anlangend, so bestehet solches in einer natürlichen „(angebornen) guten Disposition, (Beschaffenheit und Aufgelegtheit,) Ge„nie (angeborne, sich zur Music schickende und neigende Art des Ge„müths) und Geschicklichkeit zur Music überhaupt, und in specie zur „Composition. Es hilft seinen Besitzern, die musicalischen Gebürge nicht „allein mit leichten Fuß übersteigen, sondern es giebt ihnen auch natürli„che gute Einfälle zur Arte Compositoria, (zur Setzkunst, wie auch zum „Fantasiren,) und daneben geschickte Sentiments, (Gedanken,) den Finem „Musices (den Endzweck der Music) auf alle mögliche Art zu befördern; „mit einem Worte: es facilitiret (erleichtert und macht leicht) alle übri„gen Requisita, die zur Vollkommenheit eines Compositoris (Componisten) „contribuiren (etwas beytragen) mögen. Den Unterscheid der musicali„schen Talente kan man so wenig, als den Unterscheid aller Ingeniorum „beschreiben.„ (Wer Lust zur Music hat, und sie zu lernen verlanget, als welches auch eine natürliche angeborne Art ist, wie das Gegentheil,

wo gar keine Lust zur Music ist, beweiset, der hat auch wol ein musicalisches Talent, es sey nun so groß oder so klein als es wolle.) „Ueberhaupt aber kan „man sagen, daß die guten Talenta (natürliche Gaben) aller Compositorum „(Componisten) nur gradibus (in den Stuffen oder Graden) differiren. „(unterschieden sind.) Denn dem einen giebt die Natur zur Composition „einen aufgeweckten, muntern und feurigen Geist; einem andern aber „ein temperirtes, modestes, oder gar pathetisches Wesen. Diese (die letz„tern) schicken sich besser zum devoten Kirchenstylo, jene (die aufgeweckte, „muntere Geister) aber mehr zum Theatralischen, wofern sie ihr natürlich „Feuer nicht zu moderiren wissen, welches doch an sich selbst gar wohl „möglich ist. Wem aber die Natur selbst ein musicalisches Talent (ich „hätte bald Temperament geschrieben) versaget, (das ist: wer gar keine Lust dazu hat, bey der Information lauter Verdruß fühlet, und bey aller seiner Bemühung nicht siehet, daß er weiter kömmt, auch von keinem musicalischen Stücke gerühret wird, und weder musicalisch Gehör oder Gedächtniß hat,) „der lasse die Composition (und die Kunst zu Fantasiren) „ja mit Frieden; (wenn er auch güldene Berge dadurch erlangen könte;) „es wird nichts rechtschaffenes aus ihm werden.„

Das Fantasiren erfordert auch,

§. 6. Wem es nun nicht ganz und gar an Genie fehlet, sondern auch nur, wie die mehresten Liebhaber der Music haben, einen mittelmäßigen Grad hievon besitzet, der wird in diesem Werke die deutlichste und weitläuftigste Anleitung zum Fantasiren, zur Selbst-Information, finden, und dasselbe daraus in einem gewissen Grad erlernen können; erlanget er mehr, so werden ihm sein Genie, und andere musicalische Bücher, so auch hievon handeln, sonderlich das fleißige Hören berühmter Meister, schon weiter forthelfen. Vor allen Dingen muß man sein Clavier nicht ruhen lassen, sondern oft und viel hübsche Clavierstücken zum Exerciren vor sich nehmen, und selbige so lange spielen, bis sie bekannt werden, und man sie gut herausbringen kan. Es ist auch nöthig, daß man ein wenig nach Noten singen lerne. Ob ich nun gleich nicht gesonnen bin, von der Singekunst zu schreiben, so will einem Liebhaber doch kürzlich zeigen, wie er es anfangen mag, damit er ein wenig nach Noten treffen oder singen lerne; ob er eine gute oder schlechte Stimme zum Singen habe, das gilt hier gleich; gnug, wenn er vor sich nur alle Töne der Music singen kan, wenn er sie auf sein Clavier hören lässet.

daß man ein wenig nach Noten singen lerne,

Wie man sich selbst im Singen nach Noten üben kan.

§. 7. Man gewöhne sich gleich, daß man die Töne beym Spielen, auch singe, oder nur nachnüntze, (wie man hier spricht,) d. i. die Töne ohne den Gebrauch einer Sylbe singe: davon erlanget man den Vortheil, daß man gar bald eine leichte Arie wird spielen und singen lernen. Ferner kan man auch bey bekannten Lieder-Melodien die Noten vor sich nehmen, und nach

nach selbigen die schon bekannte Melodien singen; sonderlich merke man sich die darin vorkommende halben Töne, sowol die beyden natürlichen, die in einer jeden Ton-Art sind, als auch wenn die Melodie durch ein fremd ♯, ♭ oder ♮ in eine andere Ton-Art ausweichet, damit man den Unterscheid der Fortschreitung eines halben und ganzen Tones deutlich und rein mit der Stimme, sowol im Herauf- als Heruntergehen, möge hervorbringen lernen. Man übe die Scalam eines Dur- und Moll-Tones beydes im Herauf- als Heruntergehen fleißig; man nehme die Fortschreitungen des VIII. Capitels vor sich, von §. 22. bis 33., spiele solche allein mit der rechten Hand, und singe drein, damit man das Intervall einer Secunde, Terzie, Quarte ꝛc. mit der Stimme, auch ohne Clavier, beydes im Herauf- und Heruntergehen, möge treffen lernen, ohne daß man nöthig hat, die durchgehende Noten mitzumachen, wie man wol findet, daß manche, wenn das Intervall einer Quarte oder Quinte soll gesungen werden, alle darzwischen liegende Töne mitsingen, welches aber nicht erlaubt ist. Es ist am besten, wenn man das Intervall gleich treffen kan; ein Vorschlag kan zuweilen wol gemacht werden. Wer ein wenig nach Noten will singen lernen, der muß es schon nicht als ein Nebenwerk ansehen, sondern schon manches Stündchen oder halbes Stündchen dran wenden. Wer von Natur Lust und Geschick zum Singen hat, der folge meinem Rath, und übe sich, die Intervalla recht treffen zu lernen, da ihm denn die Exempel des VIII. Capitels, §. 33. eine gute Uebung im Treffen der Intervallen seyn können. Da nun viel daran gelegen ist, daß man Ton halten kan, und die Stimme nicht fallen oder steigen lasse, also daß man, ehe man es weiß, einen kleinen halben Ton, oder auch noch weniger, tiefer oder höher singt, als sichs gebühret; so übe man sich hierin folgendergestalt: Man nehme eine ganz bekannte Melodie, die etwa aus *g dur* ist, schlage auf dem Clavier *g* an, und fange nach dem Clavier in *g* an; darauf singe man die ganze Melodie ohne Clavier aus, und beym Schluß schlage man sein *g* auf dem Clavier wieder an, so wird man sehen, ob man Ton hat halten können, oder ob man zwar in *g* angefangen, und doch in *fis* oder *gis* geendiget. Nun singe man das ganze Lied einen Ton höher, nemlich aus *a dur*, schlage *a* mit einem Accord aufs Clavier an, damit die neue Ton-Art erst ins Gehör komme, und probire am Ende des Liedes, ob man noch mit dem Clavier harmoniret. Gehet es nun mit einem Verse gut, so singe man nun einmal drey bis vier Verse, und probire mit dem Clavier nicht eher, als am Ende des dritten oder vierten Verses, und sehe, wie man sich verhalten. Diese Uebung ist einem Vorsinger sehr nöthig, in dessen Gemeine die Orgel nur einen Vers um den andern mitspielet, damit er nicht nur für seine Person Ton-fest werde, sondern damit er auch bald

Man muß im Singen Ton halten können; was dadurch zu verstehen?

Vorsinger muß Ton-fest seyn.

merken lerne, wenn die Gemeine herauf- oder herunterziehet, auf daß er, so viel möglich, die Gemeine gleich durch sein Aushalten des letzten Tones eines Satzes wieder im rechten Ton bringen möge. Ist aber der Vorsinger nicht Ton-fest, so kan er die Gemeine leicht verführen, daß sie ihm im Herauf- oder Herunterziehen gleich folget, weil die wenigsten darunter musicalisch singen können, oder wissen, was das heisse: seinen Ton halten können; fängt denn der Organist wieder an zu spielen, so kan nichts widrigers erdacht werden, als wenn die Gemeine und Orgel um einen viertel oder halben Ton differiren. Diese grosse Disharmonie zerstöret alle Andacht, und wird auch wol von denen bemerket, die gar nichts von der Ton- oder Singekunst verstehen, und wollen alsdenn wol gar den Organisten eines üblen oder unrechten Spielens beschuldigen, weil sie so vielen Verstand nicht haben, ihren begangenen Fehler zu erkennen. Wolte man aber dem Organisten zumuthen, er solte, wenn er merkte, daß die Gemeine einen halben Ton herauf- oder heruntergezogen, die Melodie transponiren, und wenn die Gemeine vom *g* bis zum *gis* heraufgezogen, aus *gis dur* spielen, wenn sie aus *g* in *fis* heruntergezogen, aus *fis dur* spielen, so hätte der Organist verschiedener Ursachen wegen auf dieses Zumuthen ganz und gar nicht zu reflectiren; viel besser wäre es, wenn er, so bald er eine solche Unrichtigkeit im Singen merkte, wider die Gewohnheit mit der Orgel einfiele, damit die Gemeine oder der Vorsinger ihren Fehler erkennen lernten. Denn im Fall der Organist auch eine so rein temperirte Orgel hätte, und sein Pedal langer Octave wäre, daß er eben so gut aus *gis* und *fis dur* darauf spielen könnte, als aus *g dur*, so würde durch dieses Nachgeben des Organisten die Gemeine diesen Fehler immer und ewig begehen, und nie Ton-fest singen. Man halte mir diese kleine Ausschweifung zu gute. Vornemlich übe man sich einen reinen Accord nach seinem Inhalt in einer weichen und harten Ton-Art zu singen, als $\bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}\ \bar{c}$, $\bar{c}\ g\ e\ \bar{c}$, $\bar{c}\ e\ \bar{s}\ \bar{g}\ \bar{c}$, $\bar{c}\ g\ \bar{e}\ s\ \bar{c}$, wie auch den Septimen-Griff $\bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}\ \bar{b}$, $\bar{b}\ \bar{g}\ \bar{e}\ \bar{c}$, und zwar nach den drey Haupt-Accorden oder Verwechselungen. Was die Höhe betrifft, so singet ein jeder die Stimme, die er von Natur hat, Discant, Tenor oder Baß. Ich will mich aber nicht länger dabey aufhalten, sondern weiter gehen.

Wie man sich üben kan, dasjenige, was man singet, auf Noten zu setzen.

§. 8. Wer nun ein Bisgen nach Noten hat singen gelernet, der kan nun wieder eine andere Uebung vornehmen, die ihm eben so nöthig als nützlich ist, nemlich, er schreibe auf Noten, was er singen kan. Er fange hier wieder vom leichtesten an; er nehme eine bekannte Melodie, spiele sie erst fleißig, und singe dazu, hernach ergreife er die Feder, und setze die Melodie aufs Papier; er singe erst den Ton, den er schreiben will, hernach probire ers auf dem Clavier, ob er die Melodie recht geschrieben. Man kan

kan erst eine leichte gradatimgehende Melodie nehmen, hernach immer weiter zu schwerern gehen. Nun fange man ohne Clavier an zu singen, und schreibe den Ton, den man singet, auf; man gehe erst wieder gradatim herauf oder herunter, mische hernach ein Terzien- Quarten- oder Quinten-Intervall mit ein, und nehme diese Uebung fein oft vor, und setze den Baß nach den hiervon gegebenen Regeln hinzu, hernach probire man sein Machwerk aufs Clavier. Dieses muß Anfangs geschehen auf die leichteste Art; man kan das Gesangbuch zur Hand nehmen, und zu einem Liede eine neue Melodie machen, darin die Anzahl Noten mit der Anzahl der Sylben einer jeden Strophe übereinkommt; man weiche im Anfang nicht aus, sondern bleibe nur in einer Ton-Art. Als wer eine andere Melodie auf das Lied: Solt ich meinem GOtt nicht singen ꝛc. welches sonst nach der Melodie: Lasset uns den HErren preisen ꝛc. pfleget gesungen zu werden, machen wolte aus *g dur*, so daß alles gradatim ginge, und immer in *g dur* bliebe, der könte es auf diese oder eine andere Art gar leicht machen:



Hier gehet nun alles gradatim, ausgenommen beym Anfang der fünften Strophe, die in $\bar{h}$ anfängt, an dessen Statt kan man auch $\bar{g}$ oder $\bar{a}$ nehmen.

Die-

Dieses kan nun auch dienen, es gleich nach Noten zu singen, und einen Baß dazu zu setzen. Es wird einem Anfänger, der nur gradatim herauf und herunter singen, und die beyden natürlichen halben Töne $\overline{fis}$ $\overline{g}$, und $\overline{h}$ $\overline{c}$ observiren kan, ein leichtes seyn, diese Melodie nach Noten zu singen. Wir wollen noch eine Melodie ex tempore darzusetzen, worin fast lauter Terziensprünge vorkommen sollen.



Wer Terziengänge singen kan, der findet hier Gelegenheit sich zu üben: denn es zeiget sich hier die natürlich grosse und kleine Terzie. Es ist beym Singen die Vorzeichnung der x x und b b eben so genau in Acht zu nehmen, als beym Spielen. Wer nun ein Lied wählet, wozu er eine Melodie machen will, da die erste Sylbe kurz ist, der fängt mit einem Auftact oder viertel Pause an. Man sehe nur sein Choralbuch nach bey den Liedern: Wer nur den lieben GOtt läßt walten ꝛc. O GOtt du frommer GOtt ꝛc. und unzählige mehr, so wird er einen Auftact oder viertel Pause finden, wenn nemlich die Melodie in Viervierteltact stehet. Weil das Fantasiren nichts anders ist, als ein Componiren ohne viel Bedenken und künstliches langes Nachsinnen, und weil eine gute Melodie auch bey der Fantasie herrschen muß, so kan ein Anfänger diese Uebung viel und oft treiben, daß er nemlich neue Melodien zu Gesängen macht, die er hernach auf allerley Art variiren kan; den Baß lerne er ex tempore dazu machen. Er spiele es mit und ohne den Generalbaß.

Fantasiren, was es sey?

§. 9.

§. 9. Nun übe man eine Menuet, Aria, Præludium, oder dergleichen, auf dem Clavier, bis man es auswendig kan; man singe die Melodie immer dazu; denn gehe man sitzen, und schreibe es auf: alsdenn kan man erst ein Stück recht auswendig, wenn man es ohne Clavier in Noten aussetzen kan. Hier kan man wieder gradatim vom Leichten zum Schwerern gehen. Das Geschriebene kan man gegen das Original halten, um zu sehen, ob es recht ist.

Man lerne ein auswendig erlerntes Stück auf Noten setzen.

§. 10. Damit man nun noch näher zum Zweck komme, so nehme man ein leichtes Stück vor sich, mache allerley Veränderungen, doch so, daß der dazu gesetzte Baß möge stehen bleiben können. Zur Probe könnte nun leicht ein Stück aufsetzen und variiren; allein weil ein Anfänger denken möchte, ich hätte die Composition desselben mit Fleiß so eingerichtet, daß sie geschickt zum variiren wäre, und ginge es mit fremder Arbeit so gut wol nicht an, so will mich vorjetzo lieber eines Stückes bedienen, welches nicht in der Rücksicht gemacht, daß es zum variiren solte geschickt seyn. Es hat der Herr Joh. Nic. Müller, Actuar. just. jur. zu Würzbach drey leichte Clavierpartien in Kupfer stechen lassen, unter dem Titul: **Musicalisches Divertissement**; daraus wollen wir nun aus der zweyten Partie die Anfangs-Arie nehmen; das dabey stehende Wort Allegro (nemlich Aria, Allegro) zeiget an, daß sie nicht zu langsam, auch nicht zu geschwinde, sondern sittsam geschwinde soll gespielet werden. Wir wollen sie erst so, wie sie in Kupfer gestochen stehet, hersetzen, und zwar vom andern Theil nur die vier ersten Tacte; die übrigen zehn Tacte bestehen aus einer Transposition des ganzen ersten Theils in *g dur*, welches ein Liebhaber anjetzo leicht selber wird hinzufügen können, wenn er sich nur die Discant-Noten (des ersten Theiles) als Baß-Noten, (doch um eine Octave höher) und die Baß-Noten (des ersten Theils) als Tenor-Noten (doch um eine Octave tiefer) vorstellet oder einbildet. Weil der Baß bey den Variationen ungeändert bleibet, so habe denselben dabey weggelassen. NB. Die mittelste Stimme machet die linke Hand.

Wie man die Oberstimme eines Stückes mit Beybehaltung desselben Basses, auf allerley Weise variiren lernen soll.

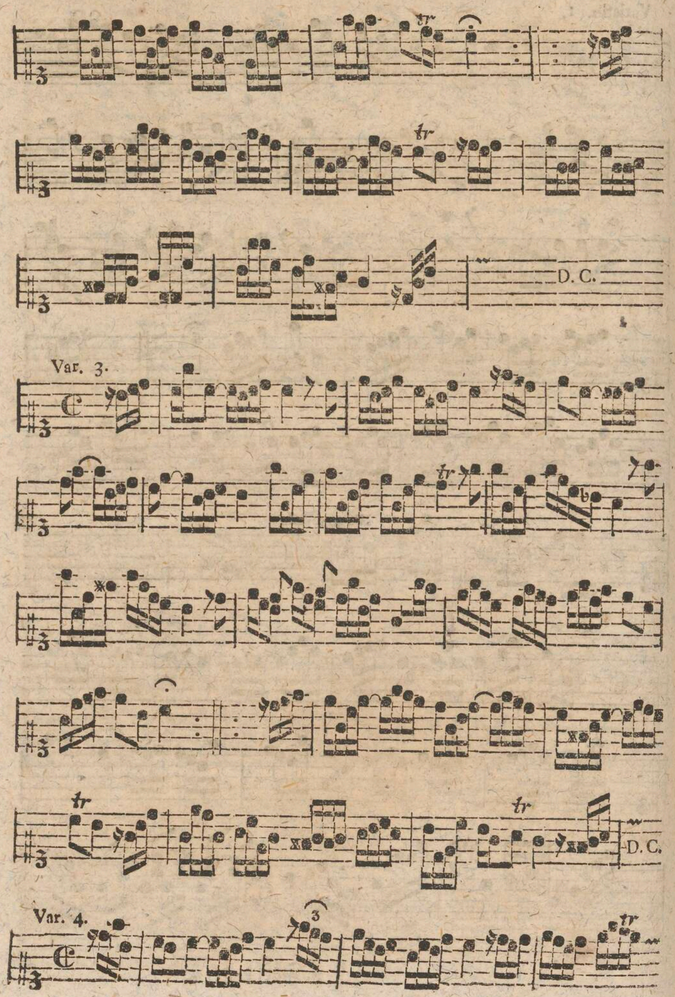




Variatio. 1.



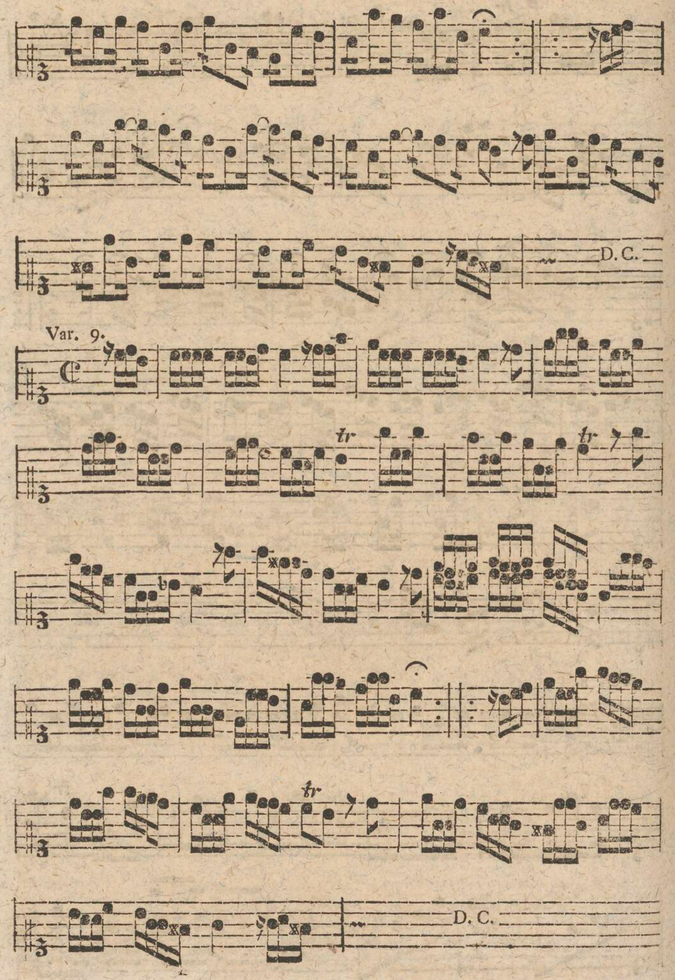
Var. 2.


D. C.
Var. 3.
D. C.
Var. 4.


D. C.
Var. 5.


D. C.
Var. 6.
D. C.
Var. 7.


D.C.
Var. 8.


D. C.
Var. 9.
tr
tr
D. C.


Var. 10.
tr
tr
D. C.
Var. 11.
tr
tr
tr
tr
D. C.

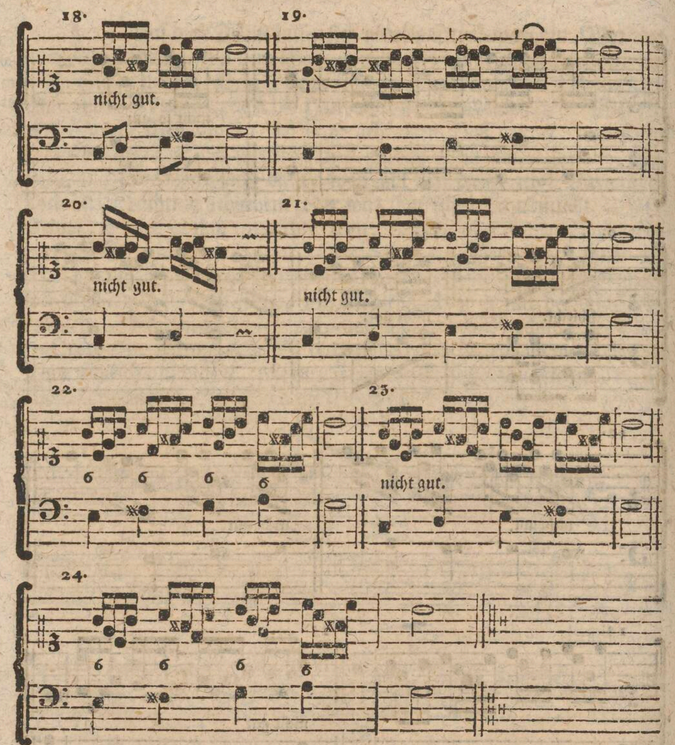
Von weitern Gebrauch dieses Stücks in Ansehung des blossen Basses.

§. 11. Auf diese Weise lassen sich allerley Stücke variiren. Wer auch einige Veränderung mit dem Basse vornimmt, und selbigen in den fünf ersten Tacten um eine Octave tiefer setzet, der gewinnet Platz zu mehrerer Variation. Var. 11. zeiget die Haupt-Noten der Melodie an. Wer nun zu diesen eilf Variationen den dazu gehörigen Baß gesetzet, und selbige alle öfters gespielet, der schreibe sich den Baß allein ab, spiele ex tempore mit der rechten Hand dazu, was ihm von diesen zehn Variationen noch im Gedächtniß geblieben, oder was ihm selber dazu einfällt. Hat er Genie, so wird es ihm ein leichtes seyn; er muß aber seinen Baß gebührend im Sinn beziffern können. Wir haben die Ziffern §. 10. unter dem Baß gesetzet. Bey diesen Variationen lieget der Generalbaß zum Grunde; wer denselbigen nicht verstehet, der wird es nicht weit mit der Variation bringen. Indessen bemerke noch, daß allhier bey Brechung der Griffe die Octaven oder Quinten so viel nicht zu bedeuten haben, als wenn man die Töne zugleich anschläget, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen, da wir auch einige ungeschickte fehlerhafte Brechungen mit angezeiget.

Freyheit bey gebrochenen Griffen, in Ansehung der Quinten und Octaven.







Ueberhaupt bedecket die Geschwindigkeit bey gebrochenen Griffen manchen Fehler, der bey einer langsamen Mensur, oder wenn ich das Brechen langsam anstelle, unerlaubt wäre, vielweniger aber paßiren könnte, wenn das Harpeggio aufgehoben würde. Dem ohngeachtet aber sind doch *N.* 10. 12. 13. 15. 18. 20. 21. und 23. zu vermeiden. Bey *N.* 2. habe gewiesen, warum *N.* 1. gut ist; wenn aber bey *N.* 1. der Baß eine Octave tiefer stünde, so wäre das Vacuum zu groß, und die Octaven fielen folglich schon merklicher ins Gehör; *N.* 3. aber machte es, sonderlich in geschwinden Sachen, wieder gut. Die Geschwindigkeit bedecket bey *N.* 7. und 8. die Octaven, und bey *N.* 14. die Quinten. *N.* 9. aber ist gar zu nackend, und ohne Harmonie. *N.* 11. muß auch schon sehr geschwinde gehen, sonsten fällt die Verdoppelung des Semitonii *h*, und sonderlich *cis* gar zu deutlich ins Gehör. Wer hier aus *h* und $\overline{cis}$ im Baß zwey Achtel machet, der hat den Gang corrigiret, nemlich, man falle aus *h* ins *g*, und aus $\overline{cis}$ ins *a*. Wenn die Octave auf eine in sich lange Note, sonderlich zu Anfang einer Notenfigur fällt, so ist die Brechung vitiös; siehe *N.* 10. 12. 13. Gleiche Bewandtniß hat es mit der Quinte, wie *N.* 18. 20. 21. und 23. weisen. Sonsten kan eine Folge gebrochener Quinten-Griffe wol angehen, wie *N.* 16. 22. und 24. zeigen. Dieses mag genug seyn von den Fehlern, die bey gebrochenen Griffen zu vermeiden, und von den Freyheiten, die man sich dabey nehmen darf.

§. 12. Wer über einer Grund-Stimme allerley Variationen sehen will, der darf sich nur nach Ciacon oder Chaconnen umsehen, wo man zu einem Baß allerley Veränderungen im Discant findet. Ob nun gleich die Ciacon gut für einen Anfänger ist, und er daraus sehen kan die vielfältige Variationen zu einerley Grund-Noten, auch selbige zur Uebung sehr geschickt ist, so hat mir doch wohl gefallen, was Herr Mattheson in seinem vollkommenen Capellmeister von dieser Art musicalischer Stücke pag. 233. schreibet: „Die Chaconne giebt schon ein ziemliches Vergnügen, doch allezeit mehr Ersättigung als Wohlschmack. Wie ich denn auch kein „Bedenken trage, ihren eigentlichen Character mit der erstgenannten „Eigenschaft auszudrücken. Man weiß, wie leicht die Ersättigung den „Eckel und Abscheu gebieret, und wer diese Gemüthsbewegung bey manchem aufbringen wolte, dürfte nur ein paar Chaconnen dazu bestellen, „so wäre die Sache richtig. Die Chaconne führet ein festes Baß-Thema, „welches, ob man gleich zur Veränderung und aus Müdigkeit bisweilen „davon abgehet, doch bald wieder zum Vorschein kommt. it. pag. 478: „Die Ciacone waren vor Alters von grossem Ansehen, welches sich allmählig zu verlieren beginnet, weil die gar zu öftere Wiederholung des „Unterwurfs, aller Variationen ohngeachtet, dennoch verdrießlich fällt, „und einen Eckel verursachet, absonderlich bey heutigen verwehnten Ohren. Die sogenannte Doubles kommen auch hiermit etwas überein. Unsere Aria ist keine Ciacon, denn es ist hier kein kurzes Baß-Thema; die darüber gemachte Variationen haben mich nur an dieses musicalische Stück, die Ciacon, erinnert.

Ciacon macht allerley Variationen zu einer und derselben Baß-Stimme.

§. 13. Ob nun gleich die Fantasie, oder das Spielen aus freyem Kopfe, nicht immer so ordentlich und regelmäßig in Ansehung des gewissen Verhalts, der Anzahl der Tacte, der Ein- und Abschnitte ꝛc. darf eingerichtet werden, als die niedergeschriebene und ausgearbeiteten Stücke, so wird doch nöthig seyn, daß man diese Dinge einigermassen verstehe, und et-

Wer fantasiren lernen will, muß guten Gebrauch von seinen Musicalien machen.

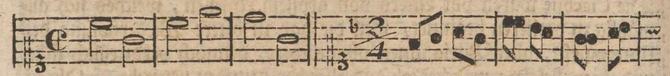
etwas davon wisse. Weil es hier nun unmöglich ist, weitläuftig alles zu zeigen, so recommendire, daß man sich in andern schon gedruckten Büchern deswegen Raths erhole; wem es daran aber fehlen will, der muß seine Musicalia zu Rathe ziehen, die Stücke, wie wir bald zeigen werden, genau untersuchen, und es nicht beym blossen Spielen bewenden lassen, ob gleich das Spielen eine Hauptbeschäftigung eines Liebhabers der Music seyn muß. Denn man denke nur nicht, daß man werde fantasiren lernen, wenn man nicht die Composition geschickter Meister fleißig spielet, und selbige auf eine nützliche Art untersuchet. Ein jedes musicalisches Stück ist gleich einer kleinen Rede, oder einem poetischen Stücke, wobey das Sylbenmaaß und der Reim in Acht genommen, wie auch die Quantität der Sylben; deswegen es gut ist, wenn ein Musicus auch ein wenig von der Poesie verstehet: denn die Poesie und Music sind sehr nahe verwandt; wobey wir uns aber nicht aufhalten dürfen, solches weitläuftig zu zeigen; genug, die Quantität der Sylben muß mit der innerlichen Quantität der Noten genau überein kommen, wenn eine Poesie soll abgesungen, und mit der Tonkunst verbunden werden.

Von den Klangfüssen.

§. 14. Ob ich gleich nicht willens gewesen, von den so genannten Klangfüssen etwas beyzubringen, so habe mich doch entschlossen, von selbigen etwas zu erwehnen; der Nutzen wird sich selber zeigen. Wir wollen ohne weitern Umschweif aus Mattheſons vollkommenen Capellmeister die daselbst angemerkte Klangfüsse hersetzen, mit ihren Benennungen und den Zeichen der Quantität. Ein langer Ton wird angedeutet durch einen kleinen Strich, (-) ein kurzer Ton aber durch einen kleinen halben Cirkel, (⏑) wie aus folgendem erhellen wird:

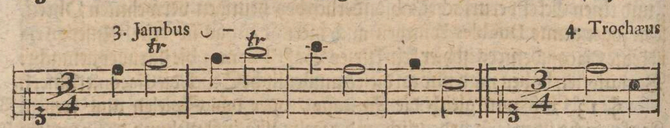
Zweysylbige Füsse.

1. Spondæus – –



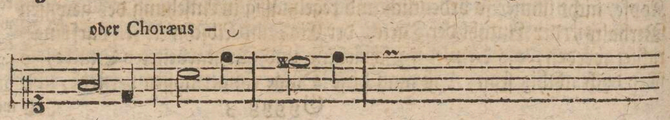
2. Pyrrhichius ⏑ ⏑

3. Jambus ⏑ –



4. Trochæus

oder Choræus – ⏑

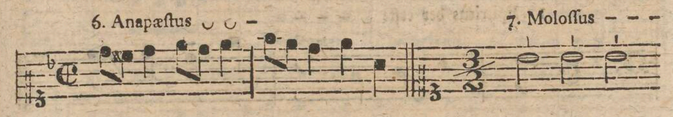


Dreysylbige Füsse.

5. Dactylus – ⏑ ⏑

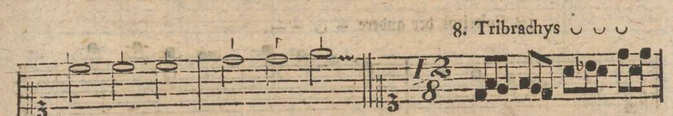


6. Anapæstus ⏑ ⏑ –

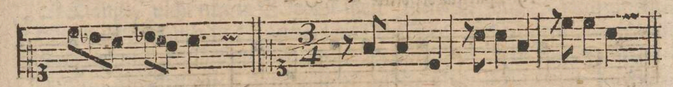


7. Molossus – – –

8. Tribrachys ⏑ ⏑ ⏑



9. Bacchius ⏑ – –



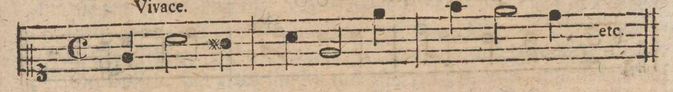
10. Amphimacer – ⏑ –

Allegro.



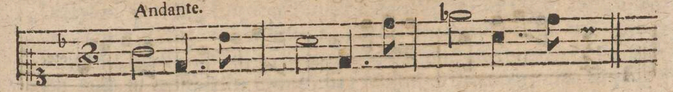
11. Amphibrachys ⏑ – ⏑

Vivace.



12. Palymbacchius – – ⏑

Andante.



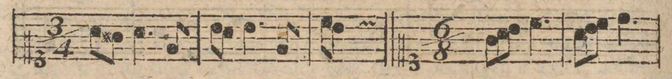
Viersylbige Klangfüsse.

13. Pæon der erste – ⏑ ⏑ ⏑



14. Pæon der andere ⏑ – ⏑ ⏑

15. Pæon der dritte ⏑ ⏑ – ⏑

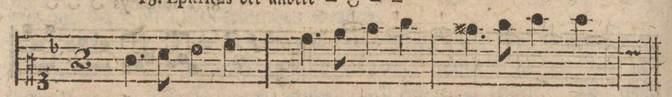


16. Pæon der vierte ⏑ ⏑ ⏑ –

17. Epitritus der erste ⏑ – – –



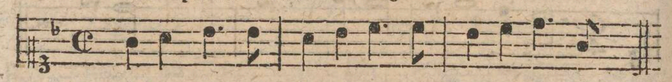
18. Epitritus der andere – ⏑ – –



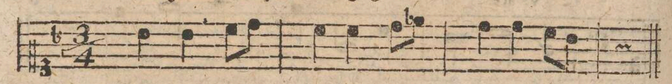
19. Epitritus der dritte – – ⏑ –



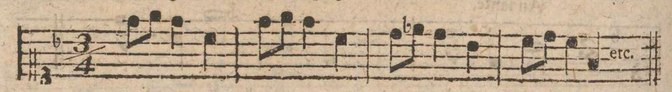
20. Epitritus der vierte – – – ⏑



21. Jonicus a majori – – ⏑ ⏑

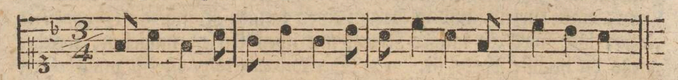


22. Jonicus a minori ⏑ ⏑ – –

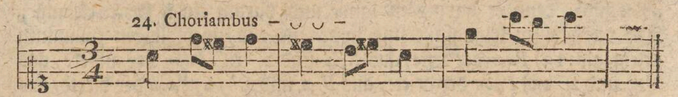


23. An-

23. Antispastus ⏑ – – ⏑



24. Choriambus – ⏑ ⏑ –



25. Proceleusmaticus ⏑ ⏑ ⏑ ⏑



26. Ditrochæus – ⏑ – ⏑



Aus dem, was der Herr Mattheson bey einem jeden Klangfusse anmerket, ziehen wir folgendes kürzlich heraus: „1) Der *Spondæus* bestehet aus zween „gleich langen Klängen, und hat billig unter allen Rhythmis (das Wort „Rhythmus bedeutet und zeiget an, eine gewisse Abmessung oder Abzählung „der Klänge, nicht nur in Betracht ihrer Vielheit, sondern auch in Ansehung ihrer Kürze und Länge,) die Oberstelle, nicht nur wegen seines „ehrbaren und ernsthaften Ganges, sondern auch, weil er leicht zu begreifen ist. Unsre meisten Kirchenlieder haben diesen Spondæum durchgehends, und wer seinen Untergebenen ordentlich anführen will, der lasse „ihn vor allen Dingen den ersten Versuch damit thun. 2) Der *Pyrrhichius* bestehet aus zween Klängen, die von gleicher Kürze sind. 3) Der „*Jambus* bestehet aus einem kurzen Klange, worauf ein langer folget, und „hat den ungeraden Tact (siehe den andern Theil des Clavierspielers, pag. „395.) gleichsam zum Eigenthum; wiewol er auch in der geraden Zeitmaasse kein Fremdling ist. Es ist dieser Jambus, vor allen in den Menuetten, gerne mit dem trochäischen Fusse vermischt. 4) Der *Trochæus* „ist ein umgekehrter Jambus, da die erste Note lang, und die andere kurz ist. „5) Der *Dactylus* hat einen langen und zwo kurze Klänge, und ist hier auf „eine gedoppelte Art ausgedruckt. 6) Der *Anapæstus* ist ein umgekehrter „Dactylus, von zwo kurzen und einer langen Note. 7) Der *Molossus* hat „drey lange Klänge; hingegen 8) der *Tribrachys* bestehet aus dreyen „kurzen Klängen, und ist in Giquen sehr gebräuchlich; ferner findet man „ihn auch in ernsthaften Sätzen bey laufenden Figuren, mit einer Art „Noten, die man Triolen nennet. 9) Der *Bacchius* bestehet aus einen

Anmerkung, was man darunter versiehet.

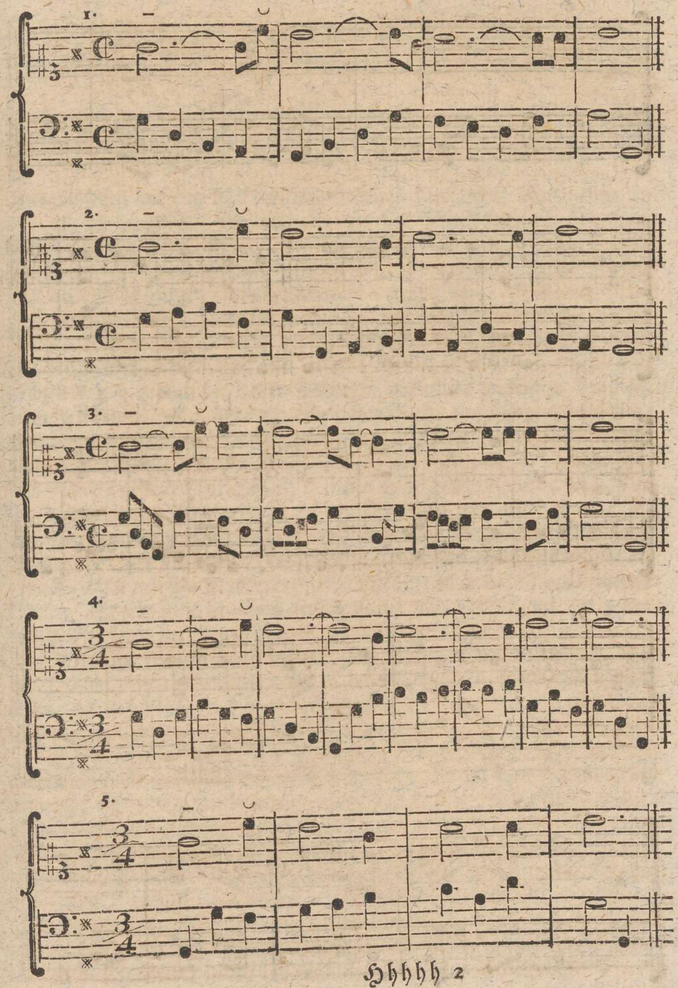
„kurzen und zween langen Klängen. 10) Der *Amphymacer* hat einen lan„gen, einen kurzen, und wiederum einen langen Klang. 11) *Amphibra„chys*; hier wird ein langer Klang mit zwey kurzen umgeben, welches „jetzo die höchste Mode ist. 12) Der *Palymbacchius* ist ein umgekehrter „Bacchius: denn er hat zween lange und darauf einen kurzen Klang.„ Die viersylbigen Klangfüsse sind zwar aus den zweysylbigen zusammen gesetzt, als: 13) *Pæon* der erste, aus *N.* 4. und 2. 14) *Pæon* der andere, aus *N.* 3. und 2. 15) *Pæon* der dritte, aus *N.* 2. und 4. 16) *Pæon* der vierte, aus *N.* 2. und 3. indessen sind sie doch vor sich auch zu merken. 17) *Epitritus* der erste, bestehet aus *N.* 3. und 1. 18) *Epitritus* der zweyte, aus *N.* 4. und 1. 19) *Epitritus* der dritte, aus *N.* 1. und 3. 20) *Epitritus* der vierte, aus *N.* 1. und 4. aus welchen zwosylbigen Füssen die übrigen zusammen gesetzet sind, kan man leicht selber sehen. „Es können alle diese „Rhythmi noch auf verschiedene andere Arten ausgedruckt werden: denn „die **Länge und Kürze des Klanges hat viele Stuffen** in der Ton„Kunst, zu welchen noch mehr Veränderung kommt von den mannig„faltigen Tonarten ꝛc. Das wären also nur sechs und zwanzig rhyth„mische Klangfüsse, welche in ihrer Verwechselung und Vermischung fast „unendliche Veränderungen hervorbringen. Es hat aber die Ton„Kunst noch weit mehrere Rhythmos, da nemlich sieben und noch mehr „Klänge auf einen Fuß gehen, die durch Versetzung der langen und kur„zen Noten verschiedentlich können verändert werden.„ Welche lange Klangfüsse bloß aus den Zusammensetzungen der zwey- drey- und viersylbigen Klangfüssen bestehen, und an welcher Composition sich ein Liebhaber üben mag; uns erlaubet der Raum nicht, solches zu zeigen.

Theilbare und untheilbare Tactarten.

§. 15. Wir sehen aus den Klangfüssen, daß einige aus einem ganzen Tact bestehen, als *N.* 1. 3. 4. 7. 9. bis 25. und auch, daß zwey Füsse in einem theilbaren Tact vorkommen, wie bey *N.* 2. 5. und 6. zu sehen; ja in *N.* 8. kommt der Tribrachys gar viermal vor, und in *N.* 26. ist der Trochæus zweymal in Einem Tact. Eine jede Tactart ist entweder theilbar, oder untheilbar; theilbar ist der $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tact; ein jeder Theil eines solchen theilbaren Tactes kan seine besondere Klangfüsse haben. Theile ich den ganzen oder $\frac{4}{4}$ Tact in zwey Theile, so gehen zwey Klangfüsse darauf; theile ich ihn in vier Theile, so können vier Klangfüsse darin abwechseln. Untheilbar ist der $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Tact; nehme ich aber im $\frac{3}{4}$ Tact statt drey Viertel sechs Achtel, so können alsdenn zwey bis drey Klangfüsse abwechseln.

Verschiedene Länge und Kürze des Klanges am trochäischen Klangfuß gezeiget.

§. 16. Wir haben §. 14. am Ende gesehen, daß die Länge und Kürze des Klanges viele Stuffen habe; um einem Liebhaber solches nun deutlicher zu machen, mögen folgende Veränderungen der Länge und Kürze eines Klanges im trochäischen Klangfuß zum Exempel dienen. Wir wollen einen Baß dabey fügen, und einen gewissen Satz behalten.





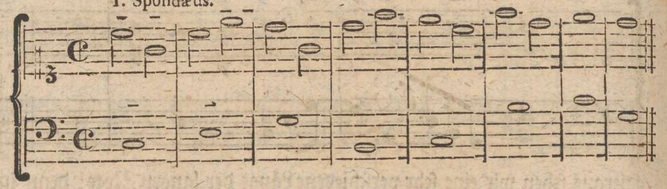


Hieraus sehen wir eine sehr verschiedene Länge der langen Note: denn in *N.* 1. gilt die lange Note sieben Achtel; in *N.* 2. sechs Achtel; in *N.* 3. fünf Achtel; in *N.* 4. fünf Viertel; in *N.* 5. zwey Viertel; in *N.* 6. sieben Sechszehntheile; in *N.* 7. sechs Sechszehntheile; in *N.* 9. fünf Sechszehntheile; in *N.* 10. drey Sechszehntheile; und in *N.* 8. zwey Achtel. Die lange Note muß wenigstens noch einmal so lang seyn, als die kurze, wie in *N.* 5. und 8. zu sehen, sonsten kan ihre Länge verschieden seyn. Je länger die lange Note ist, je kürzer wird die kurze, wie unsere Sätze gezeiget haben. Sonsten können *N.* 2. 3. 4. auch bey Lieder-Melodien mit einem laufenden Baß gebraucht werden. *N.* 7. hat einen dreyfachen Baß; bey *a* ist der Anapæstus, und bey *b* der Jambus. *N.* 8. hat im Baß den Choriambum. *N.* 10. hat wieder zwey Bässe, 1) den Dactylum, 2) den Anapæstum. In *N.* 11. kömmt der Trochæus im Discant dreymal in zwey Tacten vor, und zwar so, daß er immer kürzer erscheinet, welches in Oden nicht fremde ist. So wie ich nun hier verschiedene Schreibarten des Trochæi mitgetheilet, so könte es eben so weitläuftig von den andern Klangfüssen gemacht werden; allein ich glaube, ein Nachdenkender wird nun leicht selber damit fertig werden können. Er sehe seine Musicalia fleißig nach, und bemerke sich die mancherley Mensuren der Klangfüsse, und wie sich der Baß dagegen verhält; da er denn finden wird, daß der Baß sehr oft andere Klangfüsse hat, als der Discant. Es liesse sich, wenn es der Raum litte, noch viel hievon sagen; allein ich lasse mich begnügen, daß ich hier eine Anleitung gegeben, die hinlänglich seyn wird zur Selbstinformation.

§. 17. Was nun die Vermischung der Klangfüsse betrifft, so kan solches fast auf eine unzählige Weise geschehen, wie ein jeder leicht begreifen wird, wenn er nur nachsiehet, was Cap. IX. § 27. in vielen Exempeln ist gezeiget worden, wie auch Cap. X. §. 14. und mehrern Orten. Wir wollen Tacte hersetzen im Spondæo, dieselbe in andere Klangfüsse überbringen, und einen Baß dazu schreiben; hernach wollen wir die Vermischung zeigen. Weil wir einige Pedes, die sich am besten im Dreyviertel-Tact schicken, auslassen werden, so wollen wir die Benennung des Klangfusses im Discant beysetzen, und im Baß die Quantität der Töne anzeigen, da man denn leicht sehen wird, was für ein Klangfuß genommen worden.

Wie ein Satz durch den Gebrauch der Klangfüsse zu variiren, daß der Baß einen andern Klangfuß hat, als der Discant.

1. Spondæus.



2. Pyrrhichius.



3. Jambus.



4. Trochæus.



5. Dactylus.



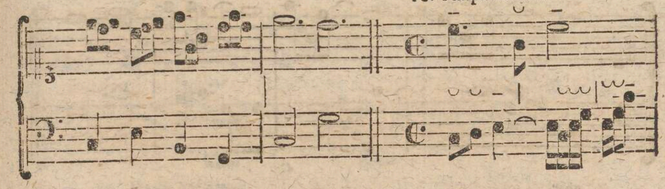
6. Anapæstus.



8. Tribrachys.



10. Amphimacer.





11. Amphibrachys.



12. Palymbacchius.



oder



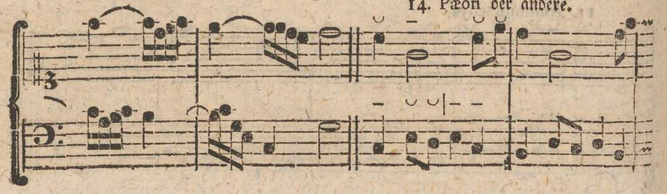
13. Pæon der erste.



oder



14. Pæon der andere.



oder



15. Paon der dritte.



oder



16. Pæon der vierte.



oder





17. Epitritus der erste.



18. Epitritus der andere.



19. Epitritus der dritte.



20. Epitritus der vierte.



24. Choriambus,



Wir finden hier, daß Baß und Discant nicht einerley Klangfüsse haben, welches wohl zu merken. Zwar findet man genug, daß Baß und Discant mit einander in Viertel, Achtel und Sechszehntheile gehen; weil dieses aber das Leichteste ist, so mag einer hieraus sehen, welche Klangfüsse am besten zusammen klingen. Man denke aber nicht, daß im Baß keine andere Klangfüsse, als hier gesetzet sind, können genommen werden; nein, das Ding ist nicht zu erschöpfen; ich habe hier nur dem Liebhaber eine Anleitung zum weitern Nachdenken gegeben. Sonderlich merke man sich N. 13. bis 16. welche unter andern doppelt ausgesetzet habe. N. 25. des 14ten §phi, wo die vier kurzen Klänge sind, habe im Baß bey N. 17. angebracht. Sonsten sind hier noch einige Nummern oder Klangfüsse des 14ten §phi ausgelassen, als N. 7. 9. 21. 22. und 23. die wir im folgenden §pho im Dreyviertel-Tact mitnehmen wollen, ob man sie gleich auch ganz gut im egalen Tact anbringen kan, wenn man §. 16. zu Rathe ziehet. Anmerkung.

§. 18. Wir wollen unsern Satz im Dreyviertel-Tact führen, und wieder einen Baß dazu setzen: Vorigen Satz im Dreyviertel-Tact mit verschiedenen Klangfüssen im Discant und Baß.

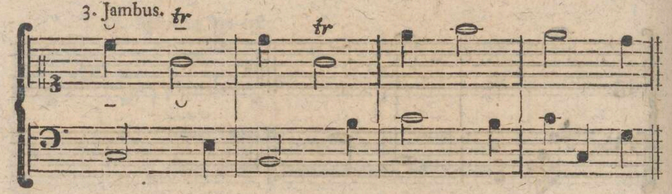
1. Spondæus.



2. Pyrrhichius.



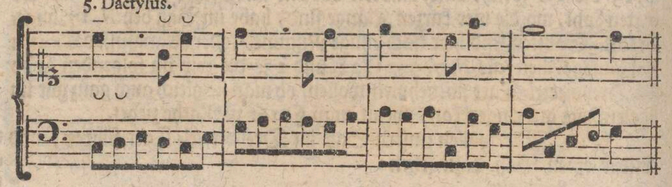
3. Jambus.



4. Trochæus.



5. Dactylus.



6. Anapæſtus.



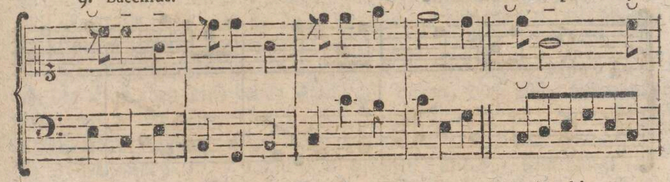
7. Moloſſus.



8. Tribrachys.



9. Bacchius.



11. Amphibrachys.

12. Palymbacchius.



13. Pæon der erſte.



14. Pæon der andere.



15. Pæon der dritte.



16. Pæon der vierte.



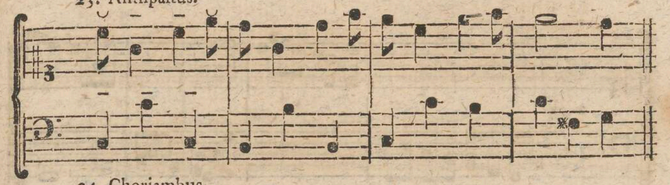
21. Jonicus a majori.



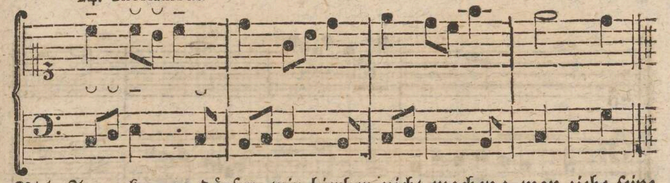
22. Jonicus a minori.



23. Antispastus.



24. Choriambus.



Viele Anmerkungen dürfen wir hierbey nicht machen; man ziehe seine Musicalia zu Rathe, und sehe, welche Klangfüsse am gebräuchlichsten beydes im Discant als Baß. *N.* 23. wird sehr Mode; hingegen *N.* 11. schicket sich besser im egalen als unegalen Tact.

§. 19. Wenn wir im Discant zwey Klangfüsse abwechseln lassen, so kan der Baß eben diese beyde Klangfüsse haben, doch also: wenn der Discant *N.* 1. hat, so hat der Baß *N.* 2. und umgekehrt: hat der Baß *N.* 1. so hat der Discant *N.* 2. Die Exempel werden es deutlich machen. Wir wollen aus §. 17. *N.* 1. und *N.* 2. nehmen, und *N.* 1. seine Länge lassen; hingegen *N.* 2. in Viertel, Achtell und Sechszehntheile setzen. Daß diese Abwechselung auch mit andern Klangfüssen geschehen könne, sehen wir am letzten Exempel, da *N.* 1. und 14. abwechseln.

Die Abwechselung der Klangfüsse bey unserm Satze.







Nun fange man im Discant mit *N.* 2. und im Baß mit *N.* 1. an, so hat man wieder was anders. Wir wollen zum Ueberfluß *N.* 1. und 5. auf diese gedoppelte Art aussetzen; man kan die Bewegung so geschwind und so langsam machen, als man will, d. i. man stelle sich einen Allabreve oder gewöhnlichen Viervierteltact vor, und merke sich dergleichen Abwechselungen.

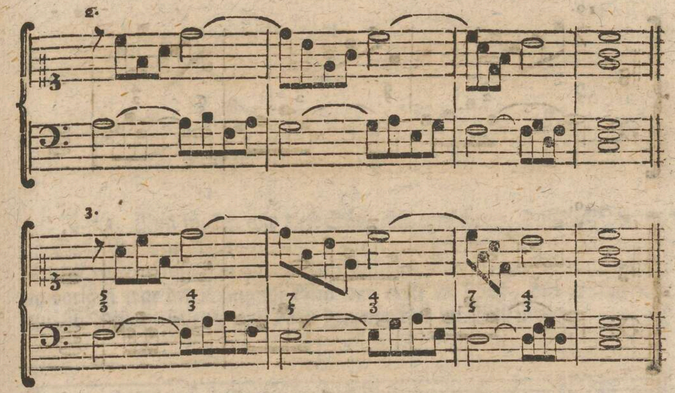


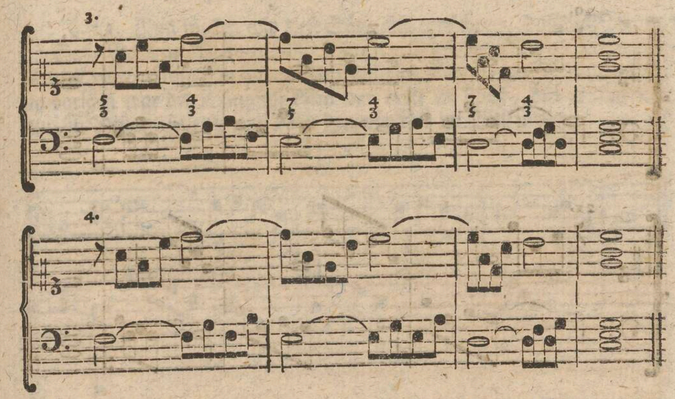


Wie die Abwechselung der Klangfüsse bey gebrochenen Griffen statt hat.

§. 20. Wir haben vorher schon gesehen, wie man Pæon den ersten gerne im Baß nimmt, wenn im Discant Pæon der vierte stehet, und so auch umgekehrt. Ob man nun gleich im vorigen Capitel §. 28. 29. und 30. schon Exempel genug hiervon siehet, so kan doch nicht unterlassen, einem Liebhaber noch mehr Beyspiele davon zu geben, in Hoffnung, daß es ihm nicht unangenehm noch unnützlich seyn wird. Ich sehe wol, daß eine Unterweisung zum Fantasiren so leicht nicht ist, sondern daß man hiebey beydes sowol zu kurz als zu weitläuftig seyn kan; indessen kan letzteres doch nicht weiter schaden, als daß es das Buch etwas dicker machet. Wir wollen aus dem vorigen Capitel §. 46. die Brechungen eines vierstimmigen Grisses wieder vor uns nehmen, und zeigen, wie solche für beyde Hände einzurichten, wenn wir oben bemeldte Klangfüsse dabey gebrauchen. Es mögen die sechs ersten und sechs letzten Arten der Brechungen seyn, als welche am schicklichsten dazu sind, wie aus folgendem erhellet:











19.



20.



21.



22.



23.



24.



§. 21. Nun wollen wir diese Sätze also umkehren, daß der Discant die Baß-Noten eine Octave höher, und der Baß die Discant-Noten eine Octave tiefer nimmt, so haben wir wieder was Neues zur Veränderung; im vorigen war der Klangfuß *Pæon* der erste im Baß, den wollen wir nun im Discant setzen, und *Pæon* den vierten im Baß versetzen. Umkehrung der vorigen Sätze.

1.



2.



3.



4.



5.



6.



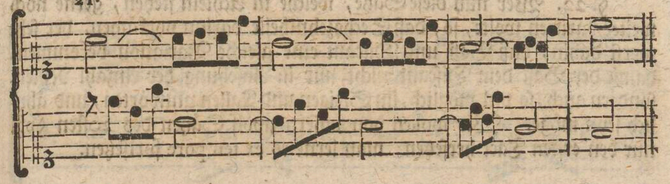
19.



20.



21.



22.



23.



24.



In den ersten sechs Sätzen kan man im Baß die lange Note entweder in der Höhe oder in der Tiefe nehmen, deswegen habe sie hier gedoppelt ausgesetzet. Auf diese Art lassen sich nun auch andere Griffe brechen. §. 47. des vorigen Capitels ist gezeiget, wie diese vier und zwanzig Arten zu brechen zu vermischen, davon man daselbst einige zur Probe hergesetzet. Ein Liebhaber mache auch daraus Discant und Baß, so, und auf den Fuß, wie wir hier oben gethan haben.

§. 22.

Weitere Variation der vorigen Sätze.

§. 22. Wer nun diese Sätze, welche in Achteln stehen, gerne noch weiter variiren wolte, so, daß Sechszehntheile darinn vorkämen, der sehe zuerst dahin, daß Baß und Discant eine gleiche Variation bekommen, damit der Baß dem Discant nicht nur in Ansehung der Anzahl Noten, sondern auch, so viel möglich, im Steigen und Fallen antworten, und ähnlich seyn möge. Wir wollen von unsern zwölf Sätzen des 20sten Syphi nur den ersten Tact hersetzen; man lerne es ex tempore fortsetzen.

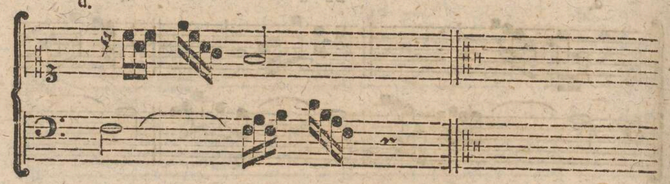





d.
19. a.
b.
c.
d.
20. a.
b.
c.
d.
21. a.
b.
c.


d.
22. a.
b.
c.
d.
23. a.
b.
c.
d.
24. a.
b.
c.

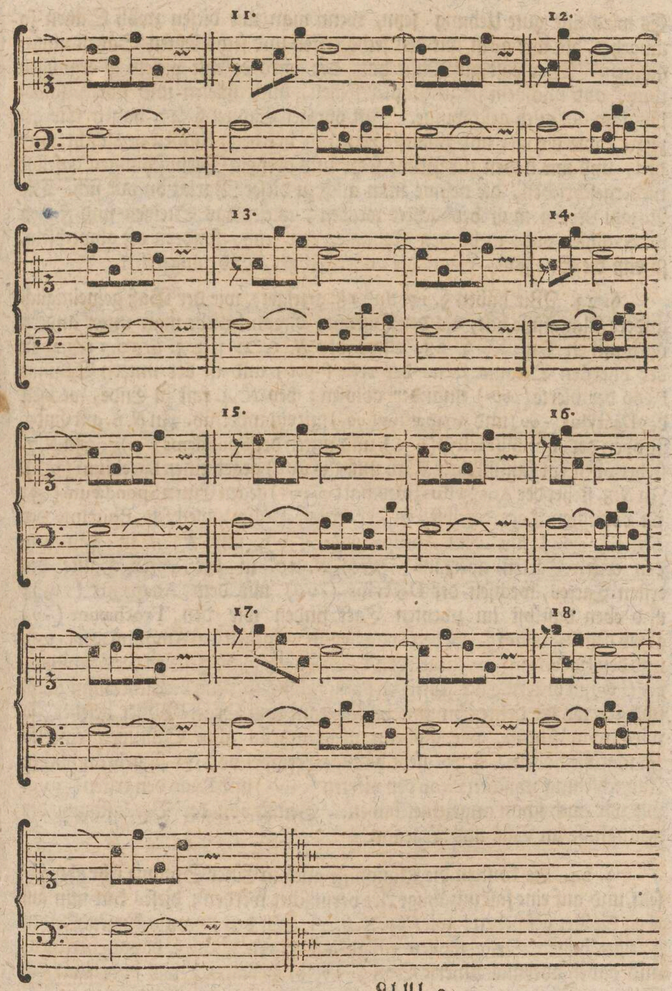
d.



Anmerkung. Nun kehre man es um, und nehme den Baß zur obersten, und den Discant zur untersten Stimme, nach §. 21. Was nun die Klangfüsse allhier betrifft, so siehet man wol, daß es lauter zusammengesetzte sind; dabey wir uns aber hier nicht aufhalten wollen. Ja ich würde nicht fertig werden mit diesem Capitel, wenn ich abermal weitläuftig zeigen wolte, wie diese Sätze zu verlängern, und auf wie mancherley Weise sie zu verändern wären. Wer Discant unsere Variation nimmt, der kan den Baß auch lassen, wie er §. 20. stehet, und so auch umgekehrt; man lasse den Discant unverändert, und nehme die Variation im Baß. Die zwölf ausgelassene Arten einen vierstimmigen Griff zu brechen, (Cap. XI. §. 46.) nemlich von *N.* 7. bis 18. lassen sich eben so abwechselungsweise aussetzen. Weil ein Liebhaber sich daran üben kan, so wollen wir doch etwas, nemlich den ersten Tact, davon hersetzen, so wird man schon weiter kommen können.

Noch mehr Exempel, einen Griff zu brechen, da der Baß den Discant imitirt.





Erinnerung.

Es wird eine gute Uebung seyn, wenn man mit diesen zwölf Sätzen so umgehet, als wir oben mit den sechs ersten und sechs letzten Sätzen umgegangen. Wer Lust zur Music hat, der wird es mit vielem Vergnügen thun, und nachdem sie zu Papier stehen, auch spielen und üben, sowol langsam als auch geschwinde. Im vorigen Capitel §. 47. haben wir gezeiget, wie die vier und zwanzig Arten zu brechen, können vermischt werden, und wir haben zur Probe sechs und dreyßig Vermischungen daselbst niedergeschrieben, die nehme man auch zu dieser Variation vor sich. Die Anzahl Noten muß beobachtet werden; allein das Steigen und Fallen wird allhier nicht in beyden Stimmen egal seyn, sondern oft abwechseln, so daß die Eine fällt, wenn die andere steiget, und umgekehrt.

Anzeige von der Vermischung der Klangfüsse im Discant und Baß.

§. 23. Wir haben §. 17. und 18. gezeiget, wie der Baß gemeiniglich andere Klangfüsse hat, als der Discant; davon beliebe man unter andern nachzusehen Cap. XI. §. 28. allwo bey *N.* 1. 2. 3. 4. 5. 6. 10. 11. 12. in der obersten Stimme Pæon der erste (-υυυ) und in der untern Stimme Pæon der vierte (υυυ-) einander ablösen; bey *N.* 4. fast zu Ende, wechselt der Dactylus (-υυ) und Anapæstus (υυ-) mit einander ab. In *N.* 6. am Ende, ist oben der Amphibrachys (υ-υ), und unten der Spondæus (--). In *N.* 7. stehet oben ein fünfsylbiger Klangfuß (--υυυ) gegen einen Bacchium (υ--). In *N.* 8. stehet der Anapæstus zweymal (υυ-υυ-) gegen Einen Spondæum (--); im vorletzten Tact daselbst, in der ersten Hälfte, wechselt Epitritus der dritte (--υ-) mit dem Antispasto (υ--υ), und *N.* 9. in den beyden ersten Tacten abermal. Bey *N.* 10. in der letzten Hälfte des ersten Tactes, wechselt der Dactylus (-υυ) mit dem Anapæsto (υυ-); und eben daselbst im zweyten Tact finden wir den Trochæum (-υ) gegen den Dactylum (-υυ); den Spondæum (--) gegen den Amphimacer (-υ-), und den Dactylum (-υυ) gegen den Trochæum (-υ). *N.* 7. stehet der Amphimacer (υ-) im dritten Tact gegen den Spondæum (--). Nun betrachte man §. 29. und 30. wo die dritte Stimme im Discant zum Orgel-Punct gesetzet, so wird man finden, wie alsdenn mehrentheils zwey Stimmen einerley Klangfüsse haben. §. 30. giebt häufige Exempel von der so gebräuchlichen Abwechselung zwischen Pæon den vierten (υυυ-) und Pæon den ersten (-υυυ) wie wir auch schon angezeiget haben. Genug von der Vermischung der Klangfüsse im Baß und Discant.

Vermischung zweyer Klangfüsse im Discant, wie sie anzustellen.

§. 24. Es können die Klangfüsse auch in Einer Stimme sehr abwechseln, und auf eine fast unzählige Art vermischet werden; dieses kan nun auf eben die Art geschehen, wie Cap. X. §. 21. von den zwanzig kurzen Sätzen gezeiget habe. Wir wollen einige aus vielen Sätzen davon hersetzen, und dabey abermal unsern Satz §. 17. beybehalten; wir haben an der Discant-Simme, und zwar am ersten Tact, genug zur Erläuterung.







Hieraus erhellet nun, was die Mensur und die Verbindung verschiedener Klangfüsse für Variationes geben. Ein Liebhaber hat diese sechzig Tacte nur zur Probe; er führe den ganzen Satz so, wie er §. 17. steht, aus, und sehe zu, wie der Baß dazu gerathen will; die Bässe §. 17. werden ihm Anleitung gnug geben. Ich darf mich nicht länger dabey verweilen, sondern muß dem Liebhaber auch etwas zum Nachdenken und zur Uebung übrig lassen. Wenn nun bey den Klangfüssen der Tact (welcher den wesentlichen Unterschied derselben machet) nicht in Acht genommen würde, so wäre ihre Einführung in der Music unnütz; daher ist der Tact die Seele der Music, und dasjenige, worauf beym Spielen nach Noten aufs accurateste, sowol in geschwinden als langsamen Stücken, Acht zu haben.

Ohne Tact ist kein Unterschied der Klangfüsse.

§. 25. Ich habe im ganzen Buche hin und wieder die Fortsetzungen gewisser Sätze als ein Hülfsmittel zum Fantasiren recommendiret, auch allerley Bezifferung einer und derselben Fortsetzung mitgetheilet, wie sonderlich

Gebrauch der Fortsetzungen beym Fantasiren.

aus den beyden ersten Capiteln, imgleichen aus Cap. IV. und dem vorhergegangenen Capitel zu ersehen. Wer nun diese Capitel gebührend durchstudiret, und sich aus Cap. XI. die verschiedene Brechungen eines drey- und vierstimmigen Griffes wohl gemerket, es auch an der Transposition in bekannte Ton-Arten nicht hat fehlen lassen, der wird daraus schon gelernet haben, allerley Fortsetzungen auf mancherley Weise zu variiren, welches hier unnöthig zu wiederholen. Inzwischen wollen wir doch den Sext-Quinten-Gang, als woraus andere Fortsetzungen leicht können gemacht werden (vid. Cap. IV. §. 46.) noch einmal vor uns nehmen, und dem Liebhaber noch näher zeigen, wie solche Fortsetzungen beym Fantasiren auf allerley Art können variirt und angebracht werden. Gemeiniglich nimmt diese Fortsetzung ihren Anfang über der Quarta, Sexta oder Septima der Ton-Art, wie hier zu sehen:

Sext-Quinten-Gang, wo damit der Anfang zu machen.



Es versteht sich von selbst, daß man seine Fantasie nicht gleich mit dergleichen Fortsetzungen anfangen muß, sondern man läßt erst einige Tacte Baß-Noten entweder gradatim herauf- oder herunter gehend mit ihren ordentlichen Griffen, nach Cap. I. und II. vorhergehen, und befleißiget sich einer fliessenden Melodie; fängt nicht gleich mit einem unordentlichen Brechen oder mit einem geschwinden confusen Spielen an, sondern man machet den Anfang bescheiden und langsam, und beobachtet eine geschickte Abwechselung der drey Haupt-Accorde; wovon hernach, wenn es der Raum leiden will, noch etwas vorkommen wird.

Erinnerung, den Anfang des Fantasirens betreffend.

§. 26. Weil die Note, welche 5 hat, auch eine Sexte haben kan, und diese Sexte durch eine 7 oder 5 kan aufgehalten werden, so wollen wir solches in unsern Sätzen gelegentlich beobachten; wir haben nur nöthig den Satz einmal mit seinem Baß ganz auszusetzen, so kan ein Anfänger die übrigen selbst darnach fortsetzen, weil hier noch auf keine Variation des Basses reflectiret worden.

Variation im Discant beym Sext-Quinten-Gang.





Wie sich der Baß hierbey gerne verhält.

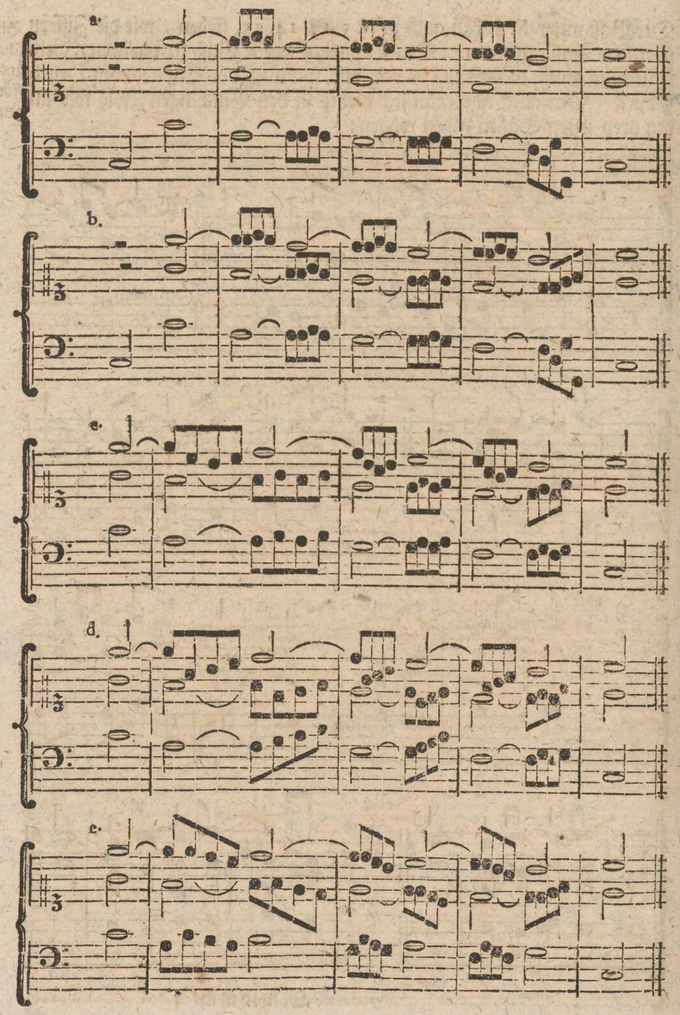
Wenn der Discant ein Viertel hat, so kan der Baß zwey Achtel haben, damit der Gang desto fliessender wird; etwa so:



Der Baß unter *N.* 8. kan auch zu *N.* 5. 13. 14. 15. stehen, wie die Ziffern über dem Baß andeuten. Das Capitel, wie ein Baß zu variiren, giebt Anleitung gnug, diese Sätze zu variiren, wie auch das Capitel vom Orgel-Punct. Vor allen übe man sich hiebey in den Bindungen, wie wir an den drey ersten Sätzen zeigen wollen:

Bindungen schicken sich gut in den Fortsetzungen.

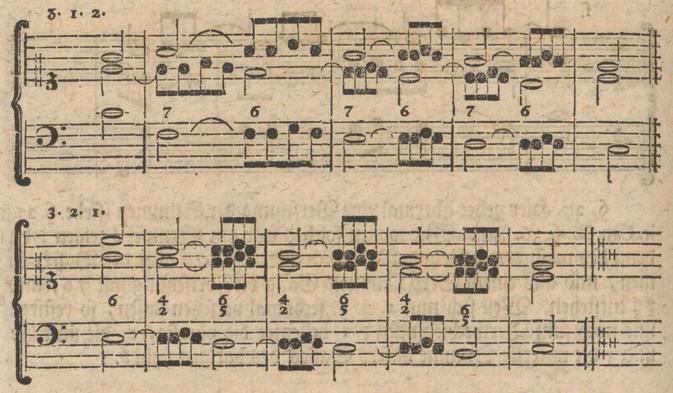






§. 27. Hier gehet abermal eine Versetzung der Stimmen (siehe §. 21. Was die Versetzung der Stimmen für Veränderung gebe.
it. Cap. XI. §. 36.) an. Wir wollen solches nur am Exempel *b* zeigen; da denn bey veränderter Grund-Note auch andere Ziffern über den Baß kommen, und aus einem Sext-Quinten-Gang die Fortsetzung mit 7 6, und $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{5}$ entstehen. Weil sich nun 1. 2. 3. sechsmal versetzen lassen, so restiren uns noch fünf Verwechselungen; 1. bedeutet die oberste, 2. die mittelste und 3 die unterste Stimme unsers Satzes des vorigen §phi *b*.





Anweisung, wie man im Discant allerley Variationen beym Sext-Quinten-Gang erfinden kan.

§. 28. Wir haben §. 26. im Discant ein Viertel und zwey Achtel abwechseln lassen; anjetzo wollen wir zeigen, wie man hiebey in lauter Achteln gehen kan; da wir denn zu sehen haben, wie viel und mancherley Veränderungen mit diesen Sätzen können gemacht werden beym zweystimmigen Spielen, so daß Baß und Discant ohne Bindungen oder Mittelstimmen sind. Dieses kan nun auf viel und mancherley Weise geschehen, durch Stehen, Gehen, Steigen, Fallen und Springen. Wir wollen dieses erstlich zeigen in Sätzen, wo einerley Art der Bewegung herrschet. Es mögen folgende seyn; der Baß bleibt wie §. 26. Den ersten Satz wollen wir ganz aussetzen, von dem andern aber nur den Anfang. Wer nun hiervon profitiren will, der setzet diese Sätze bis zu Ende fort, sowol schriftlich, als spielend auf dem Clavier, da man denn finden wird, daß von *N.* 11. bis 17. der Fall in die Octave, obgleich motu contrario, in zweystimmigen Sachen etwas nackend klinget, und *N.* 13. bis 15. 20. 24. diese Octave bey $\overline{h}$ gar motu recto stehet, und diese Nummern also ohne Vermischung mit andern Nummern verwerflich wären; weil man aber in der Sext-Quinten-Folge auch den Ton darf stehen lassen, worauf denn, wie schon gezeiget worden, der Griff $\frac{6}{4}_{2}$ stehet, so schicken sich diese Nummern bey solcher Veränderung des Basses, und können angebracht werden; deswegen habe sie nicht auslassen oder verwerfen wollen. Uebrigens findet ein Liebhaber hier Gelegenheit, die Richtigkeit und Unrichtigkeit seiner Fortschreitung nach Cap. VII. zu prüfen, und alles zu beurtheilen. Es wird auch nicht an Quinten fehlen; alles zur Warnung.



nach Anleitung gewisser Veränderungen.



Fortsetzungen,

Alle diese Sätze lassen sich nun auf vielerley Weise variiren, so wie Cap. IX. §. 27. und im vorigen Capitel hinlänglich ist gezeiget worden. Man kan hier allerley Abwechselung machen mit den Klangfüssen; doch behält man in einer und derselben Fortsetzung einerley Abwechselung der Klangfüsse.

wie man sich dabey verschiedener Klangfüsse bedienen könne.

§. 29. Die Exempel werden dieses am deutlichsten machen. Wir wollen aus unsern ein und dreyßig Sätzen nur *N.* 19. nehmen, selbige in sieben Klangfüsse setzen; nur aber wiederum den ersten Tact variiren, und einen Baß auf einen andern Fuß, mit einer Variation der Haupt-Noten, hinzufügen. Die weitere Fortsetzung überlasse dem Lehrbegierigen, wie auch die Transposition in andere harte Ton-Arten. In der weichen Ton-Art gehen diese Fortsetzungen, wenn nur das Systema oder die Vorzeichnung ihre Richtigkeit hat, auch an. siehe Cap. II. §. 15. Die Benennung oder Bezeichnung der hier gebrauchten Klangfüsse habe nicht nöthig erachtet hier anzuzeigen; man sehe §. 14. nach. Die beyden letzten Exempel, da den ganzen Tact in zwey Viertel-Tact verwandelt habe, geben eine Probe, wie der Sext- Quinten-Gang aussehen würde, wenn ein jedes Viertel einen neuen Klangfuß bekäme, wie *a* zeiget. Das mit *b* bezeichnete Exempel wird man auch nicht leicht im egalen Tact finden; im Tripel-Tact möchte man es eher finden, weil doch ein Tact dem andern ähnlich ist. Bis dato aber sind meines Wissens dergleichen unordentliche Sätze noch nicht Mode.





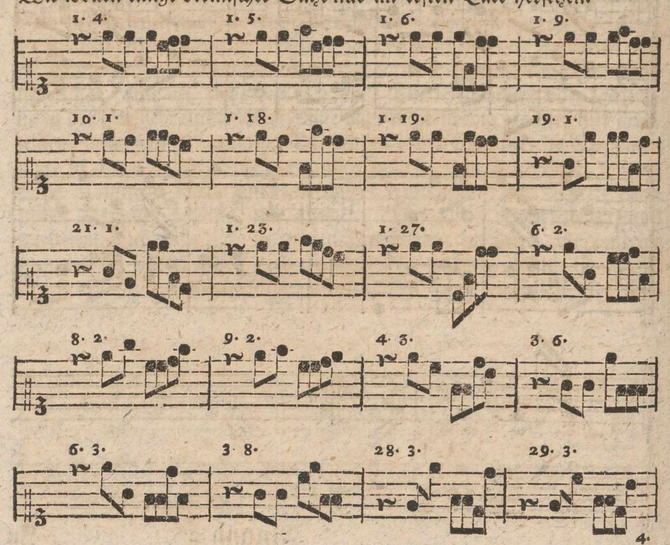


Anmerkung. In den drey letzten Sätzen mag sich verlieben, wer will; ein Anfänger lässet sie in seinen Fortsetzungen unangewendet, und bleibet beym gewöhnlichen. Daß aber im drey Viertel-Tact wol drey besondere Klangfüsse, wie hier bey *c* im Discant, können angebracht werden, ist unstreitig; man sehe nur seine Musicalien nach. Sonsten vermische man hier wieder die Klangfüsse, nach Cap. X. §. 11. pag. 578.

Wie beydes Discant und Baß in den Fortsetzungen zu variiren sind.

§. 30. Diese sieben Klangfüsse brauche man nun bey den übrigen Nummern des 28. Syphi, so wie wir hier mit *N.* 19. gethan haben, so hat man vorerst Veränderungen genug. Man variire erst den Discant, und lasse den Baß in seinen Vierteln, hernach variire man den Baß, und lasse im Discant die Achtel §. 28. Zuletzt variire man den Baß zum variirten Discant, und gebrauche die Klangfüsse, die wir §. 29. gebraucht haben. Wie nun diese Variation anzustellen, und wie die Griffe zu brechen, wird man nun schon aus dem vorigen gelernet haben; es ist hier zu weitläuftig zu repetiren. Nun vermische man die Sätze §. 28. also, daß man je zwey und zwey Sätze wechselsweise zusammenfüget, siehe Cap. IX. §. 27. und Cap. X. §. 14. so wird man einen grossen Vorrath der Variationen finden, wobey ganz gut einige ungeschickte können entbehret werden. Wir wollen einige vermischte Sätze nur im ersten Tact hersetzen.

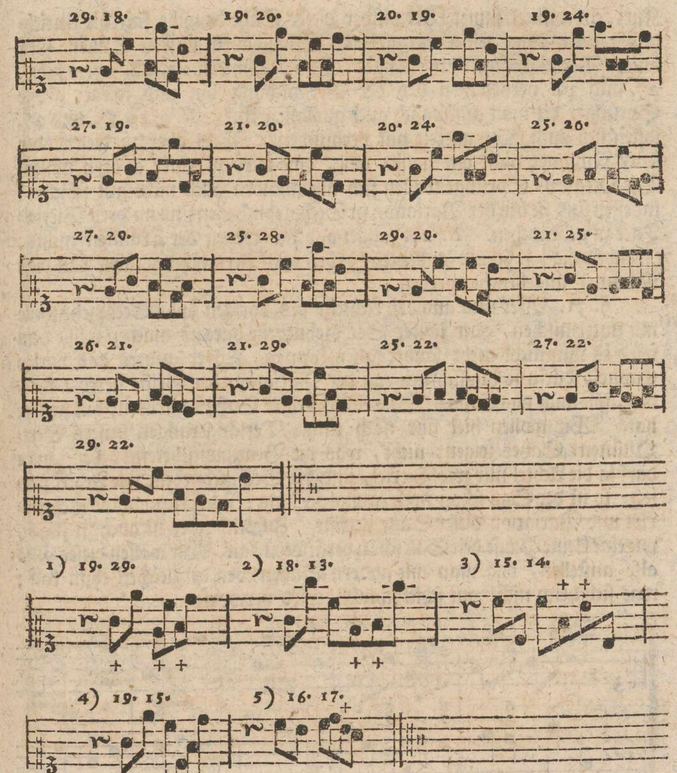
Vermischung der Sätze des 28sten Syphi.







29.



Wenn *N.* 11. bis 17. vorangehen, so kommt die Harmonie bey zweystimmigen Spielen zu armselig, wenn auch motus contrarius observiret worden, wie hier aus unsern Sätzen bey 12. 11. | 14. 11. | ꝛc. zu ersehen. Deswegen vermische ein Anfänger nur lieber diese Nummern von 11. bis 17. nicht unter einander; bey den andern Nummern aber, als bey 1. bis 10. u. f. lasse er sie niemals vorangehen, sondern nur folgen; z. E. er nehme nicht 11. 4. sondern nur 4. 11. nicht 12. 5. sondern 5. 12. u. s. w. Wenn er zu *N.* 8. oder 11. füget *N.* 1. 4. 6. 9. so bekommt er Quinten motu recto. Anmerkung.

Kurz

Kurz, ein aufmerksamer Vermischer dieser Sätze bemühe sich die Unrichtigkeit der Gänge selber einzusehen. Wir haben unsern Sätzen fünf vitiöse Vermischungen angehänget. Die Nummern 21. 22. 23. 25. 26. 27. und 30. verursachen bey der Vermischung hin und wieder grosse Sprünge, die man anfänglich auch auslassen kan. *N.* 9. 10. 25. und 26. lassen sich auch nicht allezeit gut vermischen. Was aber zu dieser oder jener Nummer nicht gut passen will, das wird zu einer andern passen. Die Octaven-Sprünge wollen sich allenthalben auch nicht gut schicken; indessen sind sie bey der Variation in Sechszehntheilen und im drey Viertel-Tact zu gebrauchen. *N.* 21. tauget vor sich wegen der Quinten nichts; (welches die †† §. 28. andeuten;) bey der Vermischung aber kan diese Nummer angebracht werden.

Variationes, wo der Sext-Quinten-Gang theils verlängert worden.

§. 31. Wer nun aus den Achteln des vorigen §phi Sechszehntheile mit untermischen, oder lauter Sechszehntheile daraus machen will, dem wird es nun nicht mehr schwer fallen können, wo er anders das vorige Capitel, darin so ausführlich von der Variation der Griffe geredet worden, wie auch das Capitel: Wie ein schlechter Baß zu variiren, gut geübet hat. Wir wollen hier nur noch einige Verlängerungen unsers Sext-Quinten-Satzes zeigen, nicht, was die Bewegung betrifft: denn man darf ja die Achtel nur wie Viertel, und die Sechszehntheile wie Achtel spielen, so ist der Satz schon noch einmal so lang; sondern was die Schreib-Art und Variation dieser Sätze betrifft. Zugleich aber ist auch zu zeigen, wie eine kleine Pause den Satz schon verändern kan. Wir wollen dieses alles also anstellen, daß man mit andern Sätzen eben dergleichen thun kan; was sich denn nicht gut schicken will, wird verworfen.









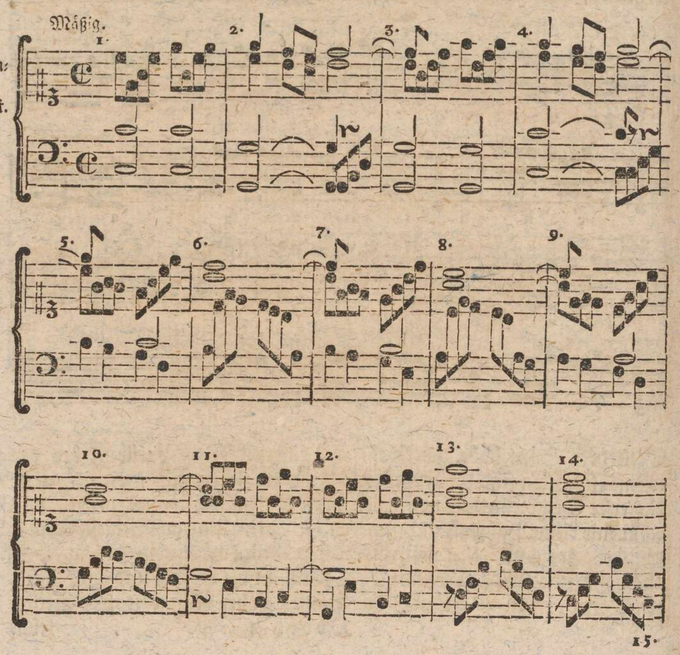
Diese drey Sätze habe zur Probe auf einerley Weise variiret; bey der ersten Variation sind die beyden Achtel zweymal gemacht. Bey *N.* 2. ist das erste Sechszehntheil von einer jeden Notenfigur weggeworfen, und dafür eine kleine Pause gemacht worden. Bey *N.* 3. sind aus Achteln Sechszehntheile gemacht. *N.* 4. hat ein Sechszehntheil weggeworfen von *N.* 3. und dafür eine Pause genommen. *N.* 5. behält die Anzahl und auch dieselben Noten von *N.* 3. hat aber eine Pause, daher denn statt zwey Sechs-

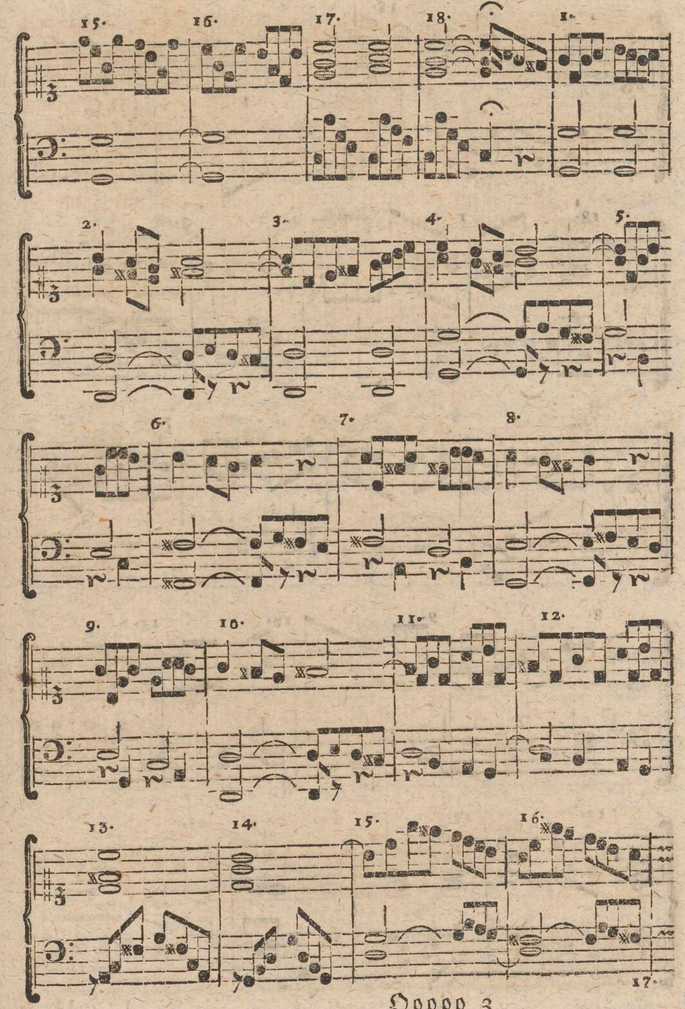
Worin die Variation dieser Sätze eigentlich bestehe.

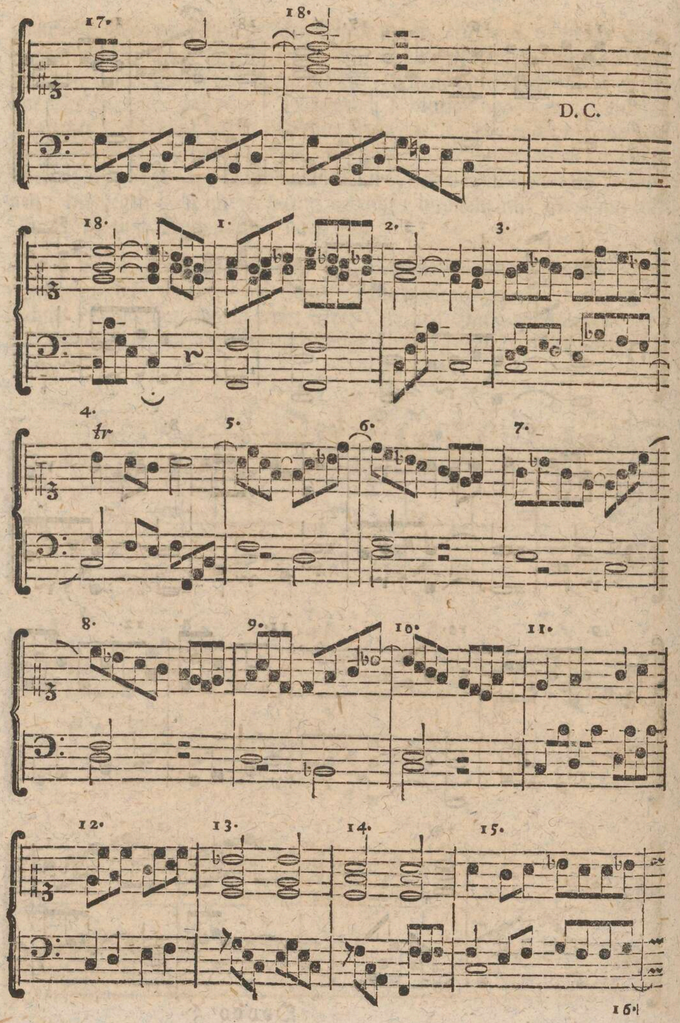
zehntheile, zwey zwey und dreyßig Theile stehen. Bey *N.* 6. ist der Satz noch einmal so lang, und ist zu *N.* 3. immer eine Notenfigur hinzugekommen. *N.* 7. ist von *N.* 6. nur durch die kleine Pause unterschieden. *N.* 8. ist eine Verlängerung von *N.* 2. Diese achte Variation habe hier nur einmal hergesetzet. Hiernach lassen sich nun wieder viele, wo nicht die meisten Sätze von *N.* 30 variiren. Ich glaube einem Liebhaber einen Gefallen zu erzeigen, wenn ich ihm Gelegenheit gebe, selber Hand anlegen zu können; deswegen habe immer daran gedacht, und ihm nur gleichsam eine Vorschrift zum Nachmachen dargelegt.

§. 32. Es ist unmöglich, alle Variationes von diesen und andern Fortsetzungen und deren unterschiedenen Gebrauch anzuzeigen. Wir wollen ein leichtes Præludium, worin dieser Sext-Quinten-Gang etwas verlängert vorkommt, hersetzen, und hernach einige Anmerkungen darüber machen.

Præludium, worin der Sext-Quinten-Gang vorhanden ist.






17.
18.
D. C.
18.
1.
2.
3.
4.
tr
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.


16.
17.
18.
D. C.
18.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.



Erläuterung dieses Præludii.

§. 33. Dieses Stück bestehet aus viermal achtzehn Tacten, oder aus vier Theilen, da ein jeder Theil ohne alle Ausweichung seine Ton-Art behält, als *c dur*, *g dur*, *f dur* und *a moll*. Hier ist nun der Sext-Quinten-Gang verlängert, nemlich: die um eine Secunde steigende Note ist im ersten Theil, nemlich Tact 6. 8. 10. im Baß, in Achtel variiret, dadurch denn Tact 5. im Discant ist imitiret worden. Im andern Theil aus *g dur* ist die Verlängerung im Discant geschehen, da aus der Quinte des vorigen Griffes erst eine Quarte geworden, wie daselbst Tact 6. 8. und 10 zu sehen; dieses ist ein Einschnitt. Im dritten Theil aus *f dur*, und im vierten aus *a moll*, bestehet der hinzugekommene Tact aus lauter Achteln. Wer hier den Sext-Quinten-Gang ohne Verlängerung sehen will, der lasse in allen vier Theilen nur den sechsten, achten und zehnten Tact aus. Inzwischen ist dieses eine sehr gewöhnliche Veränderung; ja ein fleißiger Notenleser wird dergleichen viel und auf mancherley Art finden. Was den Baß betrifft, so habe auch diesen ein wenig variiret, und einige Bindungen angebracht, wodurch denn die Harmonie dieses Satzes, sonderlich auf der Orgel, sehr befördert wird, als worauf man denn auch beym Fantasiren zu sehen hat,

Fantasiren auf der Orgel muß mehrentheils drey- vier- bis fünfstimmig seyn.

daß man nemlich auf der Orgel wenigstens drey- vier- bis fünfstimmig spiele. Wenn die rechte Hand einfach ist, so nimmt die linke Hand gerne zwey bis drey Töne, und umgekehrt; gehet die linke Hand einfach, so hat die rechte zwey bis drey Töne, worunter denn leicht Bindungen anzubringen sind. Das zweystimmige Spielen auf der Orgel schicket sich nur bey geschwinden Passagien, und dienet zur Abwechselung; ich rede von einer Orgel ohne Pedal. Die Variation der § ist im ersten Theil unsers Præludii *N.* 6. 19. (siehe §. 30.) im andern Theil *N.* 5. 11. und im dritten und vierten Theil *N.* 4. 11. wenn nemlich vorhero Sechszehntheile daraus gemacht sind: denn man kan hier in unserm Exempel die Achtel als Sechszehntheile ansehen; es kommt nur auf die geschwinde Bewegung, oder auf ein langsames oder geschwindes Spielen an. Man siehet nun leicht, daß man statt dieser Nummern auch ganz andere aus §. 30. dafür hinsetzen kan, daran man denn wieder eine gute Uebung hat, sonderlich wenn man die Verlängerung auch hinzuthut, dadurch kan nun einer einem Stücke gleichsam ein neu Kleid anziehen. Man kehre es auch um, und mache Tact 5. 7. und 9. die Griffe, und setze die Verlängerung Tact 6. 8. und 10. im Discant

Discant durch hübsche Wendungen oder Brechungen, da denn der Baß Tact 5. 7. und 9. in Achteln stehen muß. Niemand denke, dieses sey zu schwer; nein, man ergreife nur die Feder, und variire im Discant den reinen Accord zu *h*, *a* und *g*, und sehe nur dahin, daß die letzte Note in die Oberstimme des Griffes von Tact 7. und 9. gut leitet. In den drey letzten Theilen ist das Fundament des ersten Theils fast überall geblieben, bloß eine andere Ton-Art und einige hinzugekommene Veränderungen machen den ganzen Unterschied. Dieses erhellet am besten, wenn man das Gerippe des Basses von allen vier Theilen machet. Wir wollen es vom ersten Theil hieher setzen.

Das Gerippe unsers Præludii.



Die unterste Zahl zeiget das Intervallum vom Haupt-Ton *c* an. Ich recommendire dieses Stück zum Nachdenken. Man halte die Tacte, die einerley Zahlen über sich führen, gegen einander, um die Veränderungen einzusehen. Zur Uebung transponire man den dritten Theil aus *f dur* in *g dur*, und den zweyten aus *g dur* in *f dur*, ja man setze alle Theile in *c dur*, und was ein Nachdenkender noch mehr hiebey erfinden wird. In den drey ersten Theilen habe die Griffe, Tact 13. und 14. der rechten Hand gegeben, im vierten Theil aber der linken Hand; so wie im vierten Theil, Tact 15. 16. Die Griffe im Discant stehen, wo in den drey vorigen Theilen ein kleiner Orgel-Punct zu einer stehenden Baß-Note angebracht. Statt des hier gesetzten Orgel-Puncts kan man nun wieder aus Cap. XI. einen andern, beydes über der Quinte und Octave des Tones, setzen. Wer die Grund-Noten der vier ersten Tacte behalten wolte, der könte doch noch allerley Veränderungen damit vornehmen, und leicht acht Tacte daraus machen. Z. E. Er fange im Baß den ersten Tact mit Brechungen an, imitire die im zweyten Tact im Discant, der dritte Tact kan im Discant zum Fundament *c* noch einen Gang haben, und der vierte Tact machet den Einschnitt; auf die Art

Wie man dieses Præludium variiren oder verändern könne.

Die leichteste Art ein Stück zu verlängern.

nun, wie man aus denen zwey ersten Tacten viere gemachet, mache man immer aus denen beyden folgenden wieder viere. Die leichteste Art, wie ein Anfänger, der aus dem vorigen nun gelernet hat die Noten zu multipliciren und zu variiren, ein Stück verlängern kan, wenn es ihm zu seinem Gebrauch etwa zu kurz wäre, ist, wenn man aus unsern hier stehenden Achteln, Viertel und aus dem Viertel halbe Tacte ꝛc. machet, und hernach die aus den Achteln entstandene Viertel wieder in Achtel variiret. Da denn aus einem Binario ein Quaternarius würde. Binarius ist, wenn bey allen zwey Tacten eine Art von Ab- und Einschnitt einfällt, und Quaternarius ist, wenn alle vier Tacte dergleichen zu finden. Dieses wird der Rhythmus genannt, welcher in einem musicalischen Stücke pfleget in Acht genommen zu werden. Unser Exempel stehet im Binario, d. i. je zwey und zwey Tacte haben eine Gleichheit und Aehnlichkeit, und distinguiren sich. Gemeiniglich stehet der Rhythmus in einer ebenen oder geraden Zahl, als welche der ungeraden durchgehends vorgezogen wird; doch findet man auch wol eine ungerade Anzahl der Tacte, nemlich den Simplarium, den Einer, den Ternarium, den Dreyer ꝛc. ja es gehet mit dem Rhythmo in der Music oft wie in der Poesie, da viel- und wenigsylbige Verse abwechseln. Indessen hat die Fantasie nicht nöthig, immer ein solches genaues Verhältniß der Tacte zu observiren. Weil man nun eine doppelte Fantasie hat, eine, die dieses Verhältniß der Tacte observiret, die andere, wobey darauf nicht reflectiret wird, so thut einer am sichersten, daß er sich fein in der ersten Art übet, als wozu ich einige Anleitung zu geben suche, so wird die andere Art leicht. Wir wollen wieder zu unserm Exempel gehen. Daß im ersten und zweyten Theil der zwölfte Tact eine ungeänderte Wiederholung des eilften Tactes ist, die kleine Veränderung des zwölften Tacts im Baß ausgenommen, dieses ist nun auch erlaubt; ja es werden wol vier Tacte unverändert wiederholet, die sich platt durch forte und piano unterscheiden. Im dritten und vierten Theil sind diese beyde Tacte etwas geändert. Noch eins: was im ganzen Tact stehet, lässet sich oft leichtlich in Tripel-Tact versetzen, und umgekehrt; der Tripel-Tact lässet sich leicht im ganzen Tact verändern. Wir wollen solches nur am ersten Theil allhier zeigen.

Vom Verhältniß der Anzahl Tacte in einem Stücke, oder vom Rhythmo.

Fantasie ist frey oder gebunden.

Der ganze Tact ist leicht in drey Viertel-Tact zu verwandeln.





Man führe die andern drey Theile auch in Tripel-Tact. Im vierten Theil finden wir Tact 5. bis 10. den rechten Sext-Quinten-Gang, wenn man die Verlängerung Tact 6. 8. 10. wegläßt, wie auch die Bindung bey *a*, *g* und *f*. Wir haben diesen Satz schon Cap. II. §. 15. gesehen, da denn wegen seines Accompagnements einige Schwierigkeiten vorgefallen; hier aber, da man ihn in gebrochenen Sätzen oder in gehenden Noten anbringen kan, hat es nichts zu bedeuten, sonderlich, wenn statt der fünf nur die sechs oder drey erscheinet. Es giebt dieser Gang schöne Gelegenheit, allerley Variationen anzubringen. Wir wollen einige wenige zur Probe hersetzen, davon man sich jetzt viele selbst wird machen können.



Variationes des gewöhnlichen Sext-Quinten-Ganges.



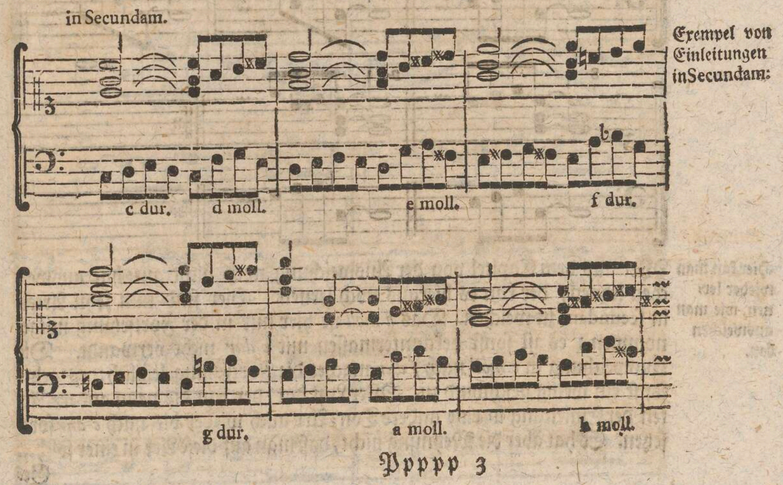
Weitere Anzeige, wie dieses Præludium zu gebrauchen.

Wer nun von unserm Stücke, so wie es da stehet, Gebrauch machen will, der kan es als ein Rondeaux spielen, d. i. er spielet den ersten Theil, und darnach den zweyten; denn wieder den ersten; darauf den dritten; denn wieder den ersten; darauf den vierten, und zuletzt wieder darauf den ersten Theil, so schliesset er in *C dur*. Will er nicht alle vier Theile spielen, so begnüge er sich an zwey bis drey. Er ist auch nicht verbunden mit *c dur* anzufangen; er fange mit dem andern Theil aus *g dur* an, nehme darauf den ersten Theil, und zuletzt den andern Theil, so schliesset er in *g dur*. Eben so kan er es mit dem dritten und vierten Theil machen, also

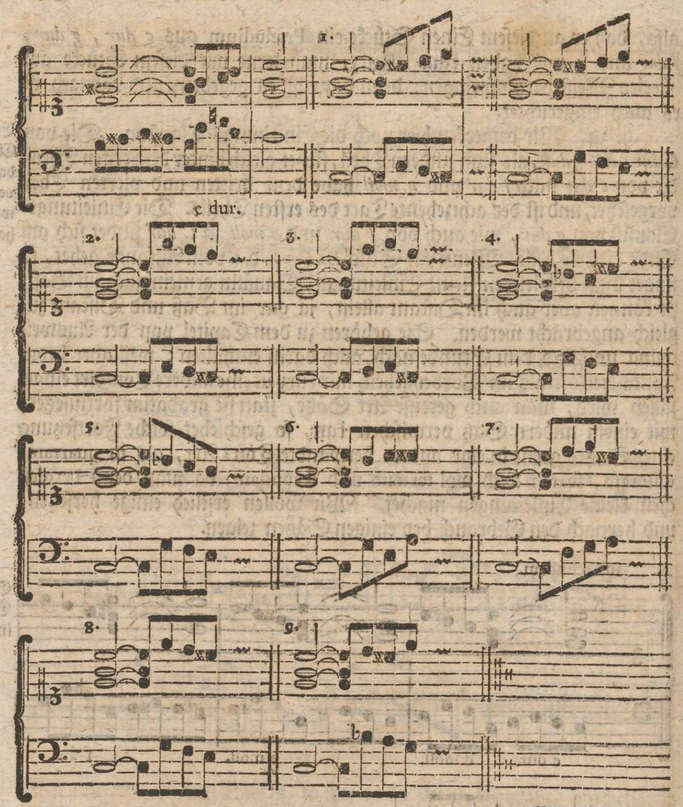
also, daß er an diesem Einen Stücke ein Præludium aus *c dur*, *g dur*, *f dur* und *a moll* haben kan. Kurz, man lerne mit diesem Stücke auf allerley Weise herumspringen: denn dazu ist es gegeben, und darnach ist es auch eingerichtet.

Einleitungs-Clausuln, was dadurch zu verstehen, und wo sie statt haben.

§. 34. Wir bemerken hier noch die Einleitungs-Clausuln. Die von *C dur* nach *g dur*, als zum andern Theil, stehet gleich hinter dem ersten Theil; die von *c dur* nach *f dur* und *a moll* habe dem dritten und vierten Theil vorgesetzet, und ist der achtzehente Tact des ersten Theils. Die Einleitungs-Clausul von *g dur*, wie auch von *f dur* und *a moll* in *C dur* findet sich am Ende dieser Theile. Wenn ein Stück *Da Capo*, d. i. vom Anfange gehet, so findet man dergleichen kleine Einleitungs-Clausuln gemeiniglich im Baß; sie können aber auch im Discant allein, ja gar im Baß und Discant zugleich angebracht werden. Sie gehören zu dem Capitel von der Ausweichung, und sind, dem Grunde nach, auch darin enthalten; weil aber beym Fantasiren oft, als im Vorbeygehen, nur kurz in eine andere Ton-Art eingefallen wird, man auch gewisse Art Sätze, statt sie gradatim fortzusetzen, mit einem andern Satz vermischen kan, so geschiehet solche Fortsetzung eines Satzes gerne in eine andere verwandte Ton-Art, als in quartam, quintam, sextam auch wol tertiam und secundam, da man denn dergleichen kleine Einleitungen machet. Wir wollen erstlich einige hersetzen, und hernach den Gebrauch bey einigen Sätzen zeigen.



Exempel von Einleitungen in Secundam.



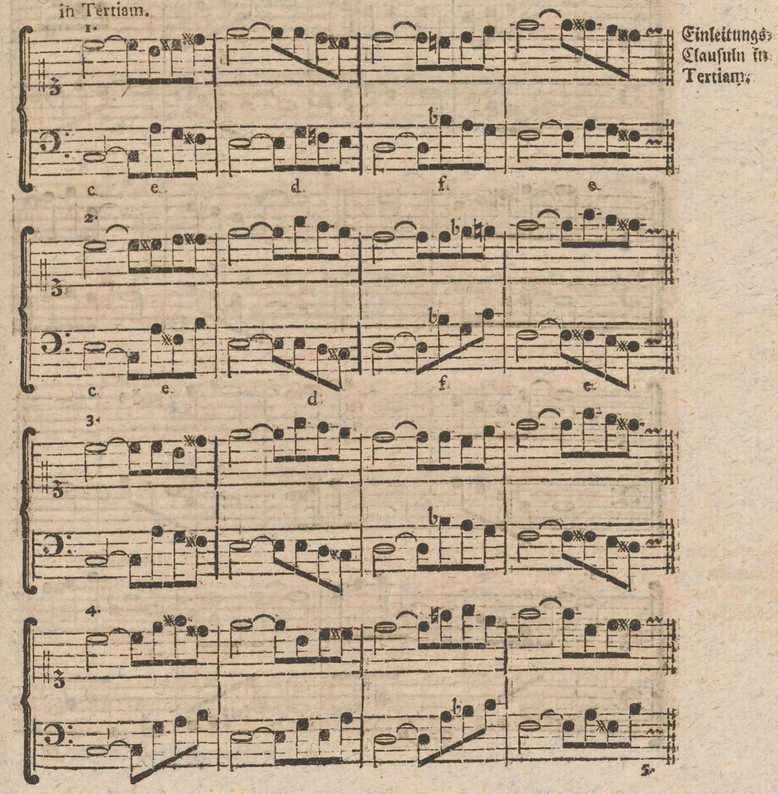
Hier kan man wieder lernen, wie man ausweichen kan.

Wer aus dem Capitel von der Ausweichung noch nicht gut hat ausweichen lernen, der kan es hieraus noch lernen. Hier sind nun zehn Arten in secundam zu weichen. Das *h moll* ist hier nur in der Fortsetzung mitgenommen; es ist sonst bekanntermassen mit *c dur* nicht verwandt. Die Ausweichung in *e moll* nach *f dur* machet die Fortsetzung leidlich; es gehet sonst ein wenig geschwind zu. Wer Lust hat, der kan die neun andere Arten der Einleitung in eine andere Ton-Art auch wieder bis nach *c dur* fortsetzen. Es hat aber die Meynung nicht, daß man auf diese Art in einer solchen Ge-

Geschwindigkeit alle sieben Töne im Fantasiren durchlaufen soll; nein, es sind nur Einleitungen. Wer nun gern in secundam will weichen lernen, der findet an unsern zehn Arten genug. Sonderlich mache er sich bekannt, von *g dur* nach *a moll*, von *f dur* nach *g dur*, und von *c dur* nach *d moll*. Wir gehen weiter, und wollen auch Einleitungs-Clauseln in tertiam, quartam, quintam und sextam geben, da wir denn, damit keine Töne ausbleiben, immer wieder zurücktreten müssen, als von *c* nach *e*, dann von *d* nach *f*, von *e* nach *g*, von *f* nach *a*, von *g* nach *h*, von *a* nach *c*, und endlich von *h* nach *d*. Der Raum erlaubet uns nur vier Tacte zu nehmen, die weitere Ausführung beliebe man selber vorzunehmen.

in Tertiam.

Einleitungs-Clauseln in Tertiam.



5.

in Quartam.

in Quartam.

1. c f d g e

2. a

3.

4.

5.

in Quintam.

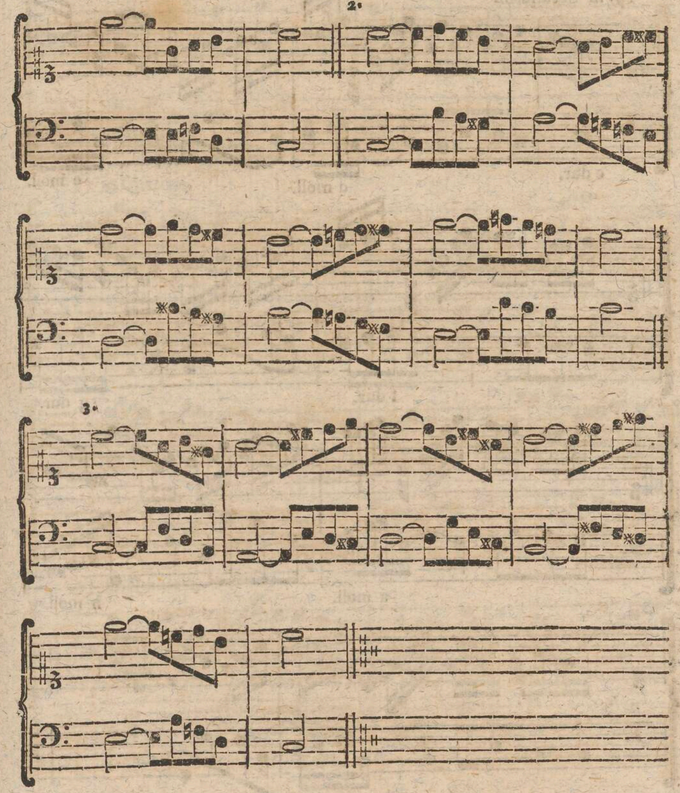
in Quintam.

1. g d a e



und in Sextam.

in Sextam.

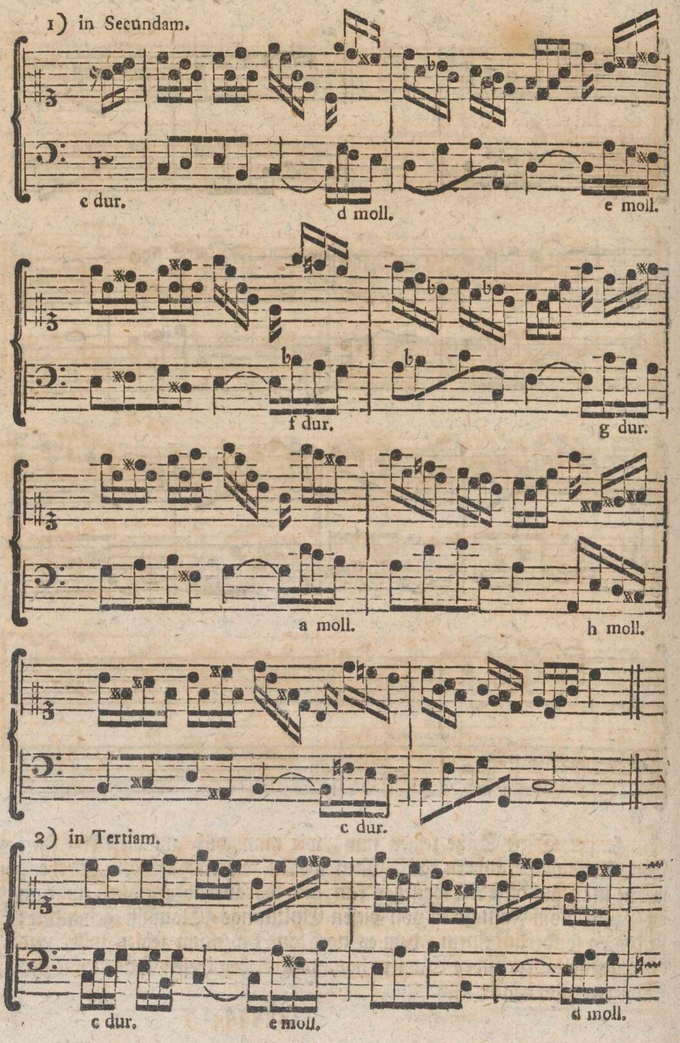


§. 35. Diese Sätze zeigen nun, wie man auch auf diese Art seine Ton-Art bald verändern kan. Nun wollen wir einige Sätze hersetzen, welche man auf diese Art fortsetzen kan, und woraus abzunehmen, warum im Capitel vom Fantasiren von diesen Einleitungs-Clausuln gehandelt; sie dienen sonderlich einem, dem es noch an Invention fehlen will, und der auf seiner Orgel zwey Claviere hat, weil er bey diesen Sätzen mit den Clavieren abwechseln kan.

Wie einem diese Einleitungs-Clausuln beym Fantasiren können zu statten kommen.

in Exempeln gezeiget.

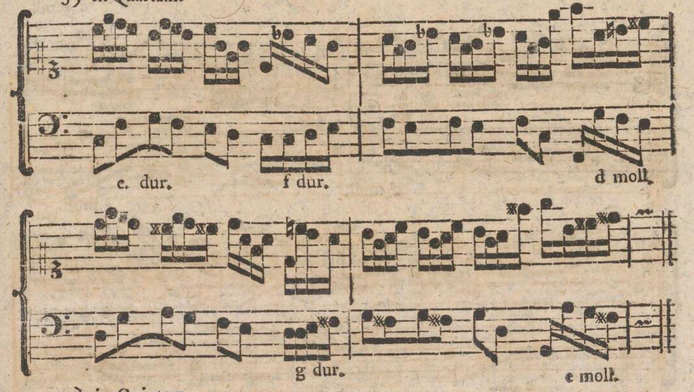
1) in Secundam.



2) in Tertiam.



3) in Quartam.



4) in Quintam.



5) in Sextam.





6)



7)



8)



9.



10.



11.



12.



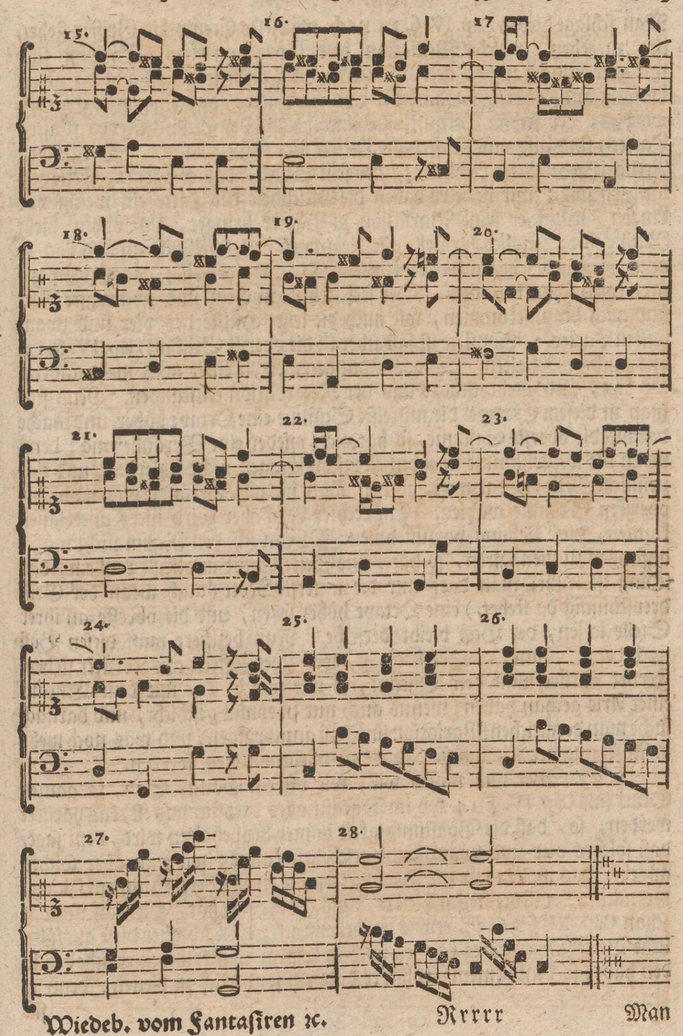


Anmerkung. *N.* 1. habe ganz durchgeführet, wobey die Abwechselung der Claviere durch die letzten drey Sechszehntheile angezeiget worden; der Auftact schickt sich hier bey allen Sätzen, welche man leicht selber fortsetzen kan. Man übe sie erst langsam, und denn auch geschwinde, und mache sich dergleichen Sätze mehr. Wir dürfen uns nicht länger dabey aufhalten.

§. 36. Nun nehme man die Exempel des vierten Capitels vor sich, worüber die Griffe ausgeschrieben stehen, und variire selbige. Wir wollen zur Probe aus diesem Capitel das Exempel §. 14. hersetzen.

Wie die Exempel, darüber die Griffe ausgesetzet stehen, zu variiren, davon giebt man hier eine Probe.





Was man hier vor Veränderungen vorgenommen.

Man schlage hiebey Cap. IV. §. 14. nach, wo dieses Exempel in Griffen stehet, um zu sehen, welche Variation hier vorgenommen. Daselbst sind nur vier und zwanzig Tacte, hier aber acht und zwanzig; als da ist im Anfang aus der ersten Hälfte des zweyten Tactes, hier ein ganzer Tact geworden; der sechste Tact ist eine Umkehrung der Stimmen des fünften Tactes, sind also aus fünftehalb Tacten hier sechse gemacht. Dergleichen Freyheit gebe einem Liebhaber, der sein Stück, das er variirt, gerne verlängern will; nur habe er dabey die Gleichheit der Tacte ein wenig vor Augen, wenn er seine Variation zu Papier bringet, als wohin mein Rath gehet; nemlich, er stelle alle Uebungen erst schriftlich an, so kan er nach eigenem Belieben daran künsteln so lange er will; das Extemporisiren wird schon kommen. Der sechszehnte und ein und zwanzigste Tact sind auch hinzugekommen, wie auch die letzte Hälfte des vier und zwanzigsten Tactes. Sonsten ist fast überall die oberste Stimme Cap. IV. §. 14. hier auch beybehalten. Die Bindungen, deren einer noch mehr anbringen kan, sind mehrentheils aus der Retardation entstanden. Nun setze man in diesem Exempel die mittelste Stimme eine Octave höher, und mache daraus die oberste Stimme, so hat man wieder eine Veränderung: denn wenn die Mittelstimme in ihren Fortschreitungen nicht fehlerhaft, und eine ziemliche Melodie darin ist, so kan man sie zur Veränderung wohl zur obersten Stimme wählen. Ein rechter Liebhaber wird nicht unterlassen können, diese Uebung vorzunehmen. Wenn ich den Raum nicht müßte anfangen zu menagiren, so hätte eine Seite damit angefüllt; allein, das Ding ist leicht; man darf nur die unterste Note (auch wenn der Griff dreystimmig da stehet,) eine Octave höher setzen, und die oberste an ihrer Stelle lassen, der Baß bleibt derselbe. Nun beziffere man diesen Baß nach dem Discant, welches leicht ist, weil zwey Ziffern ausgedrückt stehen. Ferner variire man den Discant, so wie wir §. 10. mit dem Discant einer Arie gethan haben, wenns auch nur zweymal geschicht, und darnach suche man dergleichen Variation im Baß anzubringen, und was noch mehr in Ansehung der Klangfüsse damit kan vorgenommen werden.

Man muß seine Uebungen schriftlich anstellen.

Welche Veränderungen hiemit noch mehr können vorgenommen werden.

Verwechselung der Stimmen verursachet 24 Variationen,

§. 37. Wer nun wissen will, wie oft ein Gang, Satz, ja ganzes Stück (als Cap. IV. §. 14. wo im Discant alles dreystimmig ist) kan variiret werden, so, daß die Vollstimmigkeit immer beybehalten wird, dem sage, daß solches vier und zwanzigmal geschehen könne; wie nun aber solches angehe, das wollen wir zur Probe zeigen an einen Sext-Quinten-Gang, wo nach $\frac{6}{5}$ die Note stehen bleibet, und $\frac{4}{2}$ über sich hat. Hiervon ist zwar schon Cap. XI. §. 36. 37. etwas vorgekommen; weil ich aber diese ausführliche Versetzungen eines Satzes noch in keinem musicalischen Buche gefunden habe, so denke einem Liebhaber dadurch sonderlich zu dienen: denn er sie-

siehet nicht allein hieraus, wie ein jeder Griff dreymal zu verändern, und wie $\frac{4}{2}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{6}{3}$ und $\frac{6}{5}$ aus einer blossen Stimmen-Verwechselung entstehen; sondern er lernet auch hieraus die Griffe in gleich vertheilten Accord zu setzen, als woraus das vollstimmige Spielen am besten kan gewiesen und hergeleitet werden. Wir wollen bey der Versetzung einer jeden Stimme mit einer Ziffer andeuten, nemlich 1. bedeutet die oberste, 2. die darnach folgende, 3. die vor der tiefsten hergehende, und 4. die unterste Baßstimme.

und weiset, einen gleich vertheilten Accord zu machen.

1) 1. 2. 3. 4.



2) 1. 3. 2. 4.



3) 1. 2. 4. 3.



4) 1. 4. 2. 3.



5)

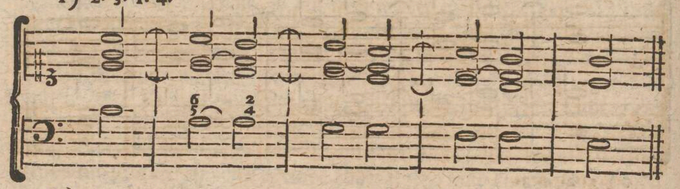
5) 1. 4. 3. 2.



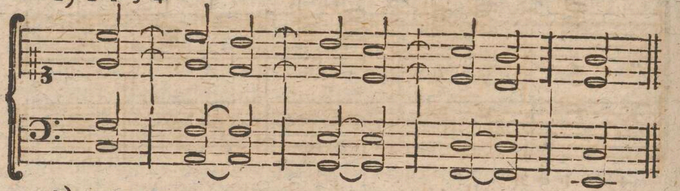
6) 1. 3. 4. 2.



1) 2. 3. 1. 4.



2) 2. 1. 3. 4.



3) 2. 4. 1. 3.



4)

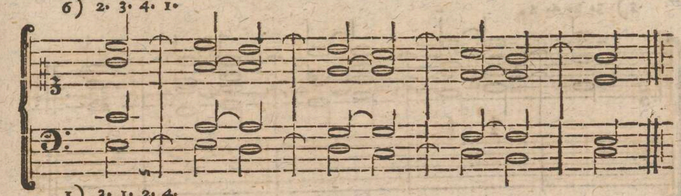
4) 2. 1. 4. 3.



5) 2. 4. 3. 1.



6) 2. 3. 4. 1.



1) 3. 1. 2. 4.



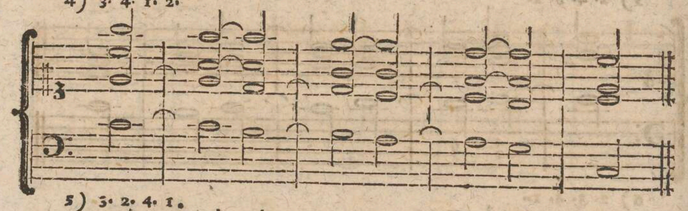
2) 3. 2. 1. 4.



3) 3. 1. 4. 2.



4) 3. 4. 1. 2.



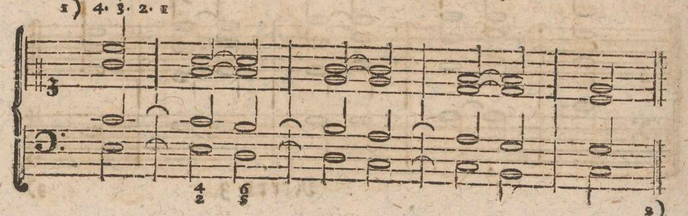
5) 3. 2. 4. 1.



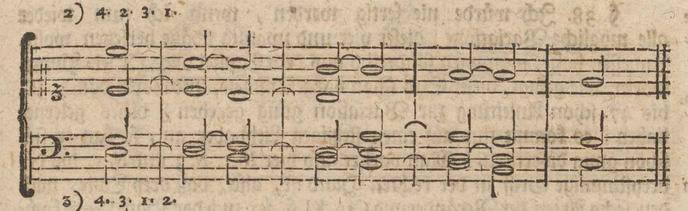
6) 3. 4. 2. 1.



7) 4. 3. 2. 1.



2) 4. 2. 3. 1.



3) 4. 3. 1. 2.



4) 4. 1. 3. 2.



5) 4. 1. 2. 3.



6) 4. 2. 1. 3.



Diese Sätze geben Gelegenheit zu unzähligen Veränderungen.

§. 38. Ich würde nie fertig werden, wenn ich nun wieder alle mögliche Variationen dieser vier und zwanzig Sätze hersetzen wolte. Indessen hoffe, man wird sonderlich aus dem Capitel vom Orgel-Punct, worin, wie gesagt, dieser Satz schon vorgekommen, und worin vom §. 36. bis 47. schon Anleitung zur Variation gnug gegeben, dieses gelernet haben; es kommt nur auf einen fleißigen Liebhaber an, so kan er sich schon gnug divertiren. Man variire also hier *N.* 1. *N.* 3. und *N.* 5. wo der dreystimmige Griff in der rechten Hand ist, also, daß drey Töne, nach den sechs Arten der Veränderung Cap. XI. §. 39. zu jeder Baß-Note kommen; in der linken Hand kan man den Baß in gleich vertheilten Accord behalten, als: zu *N.* 1. in der rechten Hand kommt der Baß von *N.* 2. zu *N.* 3. kommt der Baß von *N.* 4. u. s. w. Endlich bediene man sich der Variationen des 46. §phi nach den vier Arten des 38. §phi l. c. Noch ein paar Arten von geschwinden Brechungen, wollen wir hieher setzen, und das andere dem Liebhaber zum Nachdenken übergeben:

Welcherley Variationen man allhier anbringen kan.

Von geschwinden Brechungen des Sext-Quinten-Ganges.



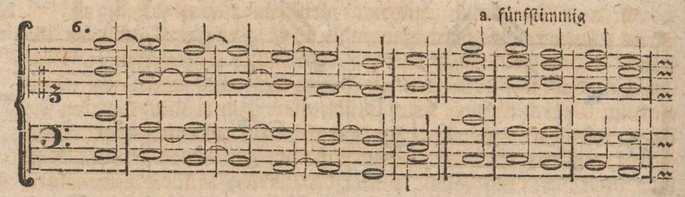


Wie ein gleich vertheilter Accord zum vollstimmigen Spielen die leichteste Anweisung giebet.

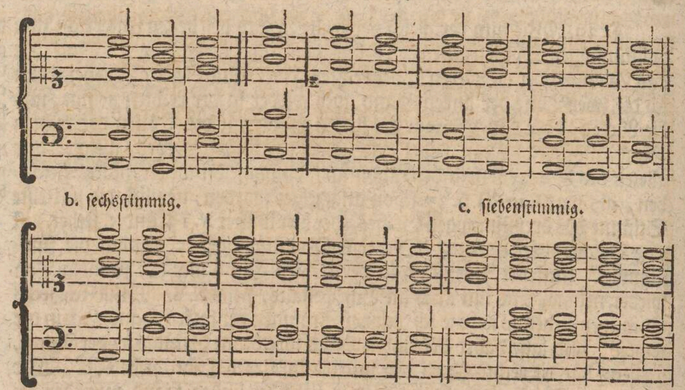
§. 39. Wie nun der gleich vertheilte Accord den besten Unterricht zum vollstimmigen Spielen geben kan, das wollen wir hier anzeigen. Man fülle das Vacuum oder die Lücken in der rechten Hand aus, dieses geschiehet, wenn ich die zwey Töne der linken Hand auch wieder in der rechten nehme, und die Lücken, oder das Vacuum der linken Hand mit den Tönen der rechten Hand ausfülle. Man siehet dem gleich vertheilten Accord (welcher hier allezeit bey *N.* 2. 4. 6. zu finden) schon an, daß daselbst weiter nichts geschehen, als was Cap. XI. §. 37. schon angezeiget worden, nemlich die mittelste Stimme des dreystimmigen Griffes, (der hier immer *N.* 13. und 5. stehet,) ist eine Octave tiefer gesetzet. Die erste Vollstimmigkeit, nemlich die fünfstimmige, entstehet, wenn ich in der rechten Hand hier den zweyten Ton wieder nehme, und ihn auch im Baß behalte, siehe *N.* a. Will ich sechs Stimmen haben, so nehme ich die zwey Stimmen der linken Hand auch in der rechten, und lasse dabey der linken Hand ihre beyde Stimmen oder Noten, alsdenn hat die rechte Hand vier und die linke zwey Töne, siehe *N.* b. Wer noch mehr Stimmen haben will, der giebt der linken Hand entweder die erste oder eine andere Note aus dem vierstimmigen Griff der rechten Hand, so hat er sieben Stimmen, siehe *N.* c. Die achte Stimme ist, wenn nur Raum da ist, (das ist, wenn das Vacuum zwischen der obersten und untersten Stimme groß gnug ist,) leicht hinzuzuthun, siehe *N.* d. Ja wer es greifen kan, hat oft Gelegenheit, in jeder Hand fünf Töne zu nehmen, wie *N.* e. zeiget. Dergleichen vollstimmige Griffe werden gemeiniglich harpeggiret oder gebrochen, wenn sie so ausgesetzet stehen:



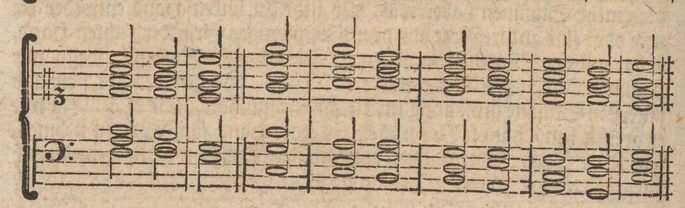
a. fünfstimmig



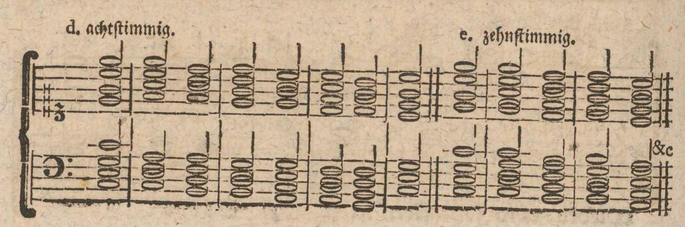
b. sechsstimmig.



c. siebenstimmig.



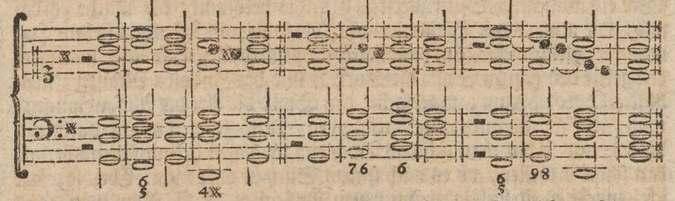
d. achtstimmig.



e. zehnstimmig.

§. 40. Wer nun einen Choral vollstimmig spielen will, wie bey starken Gemeinen unter dem Singen üblich ist, der kan es auf diese Art, so viel- oder wenig-stimmig machen, als er es nur selber verlanget. Man setze einen Choral in dreystimmigen Griffen aus, und mache einen gleich vertheilten Accord daraus, hernach fülle man nach eigenem Gefallen die Lücken oder das Vacuum so wenig oder viel aus, als man es stark genug zu seyn erachtet. Die tiefste Note gehöret bekanntermassen fürs Pedal. Nur merke man hieben, daß man in der linken Hand die Dissonanzen nicht gerne verdoppelt, als wenn 4 3, 6/5, 7. 9 8 über einer Note stehen, so hat die linke Hand nicht nöthig, die 4, 5, 7 oder 9 auch zu machen, sondern anticipiret die Resolution, wie aus Folgendem zu ersehen:

Hieraus fliesset die Kunst auf der Orgel einen Choral manualiter und pedaliter vollstimmig zu spielen.



Was dabey noch zu erinnern.

Mit den Octaven in den Mittelstimmen hat es bey der Vollständigkeit gar nichts zu bedeuten, und darf darauf gar nicht reflectiret werden, wenn nur die beyden äussersten Stimmen rein sind. Wenn die linke Hand allhier den Ton im Pedal nun dann und wann auch hat, das macht bey der Vollstimmigkeit auch nichts, wenn es nur nicht zu oft geschiehet. Es wäre hievon freylich noch ein und anders zu erinnern, allein ich muß abbrechen, weil noch etwas übrig ist, was eigentlich für unser Capitel bestimmt ist, und der Raum zum Ende eilet.

§. 41. Wer fantasiren lernen will, muß fleißig spielen, gute Meister hören, fleißig Noten lesen, und vieles schreiben, sonsten werden einem der General-Baß und alle Regeln vom Fantasiren wenig oder nichts helfen. Ist jemand so weit gekommen, daß er ein paar Stunden des Tages beym Clavier zubringen kan mit Spielen allerley musicalischer Stücke (ich meyne aber hier keine Kinderstücke, oder die man einem Anfänger zur Uebung vorleget, sondern hübsche Sonaten, Clavier-Concerte, Suiten, Partien ꝛc. dergleichen die Menge, in Kupfer gestochen, zu haben sind,) so wird er dadurch, wenn er anders die nöthige Regeln gefasset, und dis Buch bisher fleißig durchstudiret hat, allerley Gedanken bekommen, also, daß es ihm alsdenn vielleicht (je nachdem ein musicalisches Genie vorhanden ist,) nicht schwer seyn wird, eine halbe Stunde mit Spielen aus freyem Kopfe zuzubringen; wird nun solches oft wiederholet, so kan es einem gu-

Wer fantasiren lernen will

muß fleißig allerley Handsachen spielen.

Auch andere spielen hören

ten Kopfe an musicalischen Gedanken nicht fehlen. Viel Spielen hören hat auch grossen Nutzen: denn wenn ein geschickter Meister spielet, und ein verständiges musicalisches Ohr zuhöret, so präget sich vieles im Gedächtniß des Zuhörers ein, welches ihm hernach bey der freyen Fantasie oft schön zu statten kommen kan. Wer also die Gelegenheit haben kan, Kunsterfahrne fantasiren zu hören, der nehme sie wahr, und gebrauche sie zu seinem Vortheil; wer aber dergleichen nicht haben kan, der muß desto fleißiger selber spielen und Noten lesen.

und recht Noten lesen lernen.

§. 42. Was ich durch das Notenlesen verstehe, wird folgendes deutlich machen. Es hat das Notenlesen einen grossen Nutzen, wenn man es recht weiß anzustellen. Wir wollen uns hiebey ein wenig aufhalten.

Was das heisse: Noten lesen.

Wer ein musicalisch Stück zuerst zu Gesichte bekömmt, der mache es damit, wie man es mit Büchern macht, die man zum erstenmal siehet. Hat man hier gleich nicht Zeit, das Buch ganz durchzulesen, so lieset man doch erst gerne den ganzen Titul, die Vorrede und das Inhalts-Register; man blättert darin herum; untersuchet den Styl, die Art der Abhandlungen; man siehet zu, ob auch neue Meynungen, Auslegungen u. d. g. darin enthalten, und so hat man sich das Buch einigermassen bekannt gemacht, und kan schon urtheilen, ob es nach seinem Sinn ist oder nicht. Eben so, sage ich, mache es ein Liebhaber mit neuen Musicalien. Z. E. Man wolte sechs Sonaten von einem bekannten und berühmten Auctore kaufen, so übersehe man sie erstlich oculo fugitivo, wie man sagt, ob sie leicht oder schwer sind; man blättere sie durch, sehe die Ton-Art einer jeden Sonate; ob sie fürs Clavier oder Orgel gesetzet sind, welches aus dem Titel erhellet; da man denn bald sehen kan, ob man davon Gebrauch machen kan oder nicht. Wann man nun Besitzer von solchen Sonaten ist, so nimmt man eine jede Sonate näher zu betrachten vor; man lieset erstlich dieselbe, ehe man sie aufs Clavier probiret; man nimmt ein jedes Stück der Sonate besonders vor, und lieset es, daß ich so sagen darf, mit Andacht. Wer geübt ist, der findet fast eben so groß Vergnügen ein musicalisches Stück zu lesen, als zu spielen. Wir wollen einige Stücke hersetzen, worauf ein Anfänger beym Notenlesen zu sehen. Anfänglich muß man leichte Sachen lesen, als kleine Præludia, Menuetten, Arien u. d. g. denn wenn ein Anfänger gleich Anfangs schwere und künstliche Sachen lesen wolte, so würde er sie nicht verstehen, folglich wenig Lust und Nutzen vom und beym Notenlesen finden. Nach und nach wählet man sich grössere und schwerere Sachen zum lesen. Dabey siehet man denn erst überhaupt, ob es leicht oder schwer ist. Man sehe zu, was für Klangfüsse darin vorkommen; man zähle die Tacte, und sehe zu, ob der Rhythmus aus Ein, zwey, drey, vier oder mehr Tacten bestehe, und wie das Verhältniß der Anzahl von Tacten beobachtet worden; item, ob zu Anfang des Stückes auch mit einem Auftacte

Was dabey in Acht zu nehmen, wenn man ein musicalisches Stück lieset.

tacte angefangen worden, in welchem Fall man oft finden wird, daß alle zwey, drey oder vier Tacte dergleichen observiret worden; man untersuche die Ausweichung, und wie solche angestellet worden; ferner, wie die Melodie des Discants aus den Ziffern der Grund-Stimme geflossen; wie die Griffe variiret; ob auch Fortsetzungen darin enthalten; wie oft diese Fortsetzungen angebracht, und auf welche Art entweder der Baß oder Discant dabey variiret; ob auch Transpositiones des Thematis oder anderer Sätze darin enthalten, und durch welche Einleitungs-Clausuln sie verbunden worden; ob der Baß auch zuweilen dem Discante nachahmet, und so auch umgekehrt; wo die Einschnitte, Absätze und Cadence angebracht. Welche zierliche halbe Töne der Haupt-Ton-Art darin vorkommen. Ob der Baß eine natürliche Bezifferung leidet, oder ob viele Vorschläge, Rückungen und Dissonantien darin sind, und wie solche angebracht. Welche Application der Finger bey diesen oder jenen laufenden oder springenden Sätzen zu beobachten. In welche Ton-Arten man nur im Vorbeygehen eingesprochen; wie die Verlängerung eines Satzes vorgenommen. Was für Variationes über einer stehenden Note, sonderlich der Quinta modi, gemacht worden. Ob auch kurz vor dem Schluß eines Theils die Cadence aufgehalten worden, wie man sie durch diese oder jene geschickte Wendung im Baß oder Discant vermieden, und einen Einschnitt daraus gemacht. Welche Bindungen darin vorkommen, und wie dabey das zertheilte Accompagnement beobachtet worden, wie viel Noten man dabey einer jeden Hand gegeben. Ob der Componiste auch etwa Quinten oder Octaven gemacht, dabey sich aber ein Verständiger (wenn das andere sonsten seine Richtigkeit hat,) bescheiden verhält, und seine etwa anklebende Tadelsucht hemmet, sich des Sprüchworts: errare humanum est, (fehlen ist menschlich,) erinnert, und das Frolocken darüber den naseweisen Beurtheilern überlässet, als welche die Splitter in eines andern Auge gar bald sehen, ihren eigenen Balken aber gar selten erkennen lernen. Herr Heinichen schreibt in seinem schon mehr angeführten Buche, in der Vorrede pag. 15. also: „Aus dreyerley Ursachen pfleget man wider eine recipirte Fundamental-Regel zu handeln, nemlich 1) aus Versehen; 2) aus Unwissenheit; 3) aus Raison; wenn man mit Fleiß davon abgehet. Zur ersten Classe zählet man die ohne Raison gesetzten Quinten- und Octaven-Fehler; und da wolte ich denjenigen berühmten Componisten wol vor ein Miraculum mundi (Wunder der Welt) paßiren lassen, welcher sein Lebtage keinen so natürlichen Fehler begangen hätte. (Wenn es nur nicht allzu häufig, und noch dazu in einem Tempo geschiehet; sonst präsupponiret es einen sehr unachtsamen oder unexercirten Meister. Zur andern Classe aber gehören diejenigen veritablen Fehler, welche man von Natur weder ein Versehen nennen, noch per Rationes salviren kan.

Wider eine Regel kan gehandelt werden

1) Aus Versehen.

2) Aus Unwissenheit.

„ und diese seynd impardonabel. Z. E. Wer würde es wol einem Ver-
„ sehen zuschreiben, wenn man in allen seinen Sachen öfters ex Octavo
„ descendendo in Nonam gehen; ex quinta imperfecta in perfectam steigen;
„ motu recto ganz ungewöhnliche Sprünge in Consonantias perfectas ma-
„ chen; drey-vierfache Relationes non Harmonicas intolerabiles (unleidliche
„ Queerstände) setzen, und sonst hundert wider die Regeln und den Gout
„ laufende Dinge begehen wolte, die einen gesetzten Componisten gleich
„ bey der ersten Ansicht choquiren? Meines Orts wüßte ich dergleichen
„ Fehler nicht anders zu entschuldigen, als mit der Jugend des Componi-
„ sten, oder in gewissen Fällen mit der Unachtsamkeit des Copisten; jedoch
„ ist niemanden eine bessere Meynung benommen; ich lasse mir es gefallen:
3) Aus Raison. „ denn irren ist menschlich. Sollen wir aber 3) die Ursachen (oder Rationes)
„ genauer untersuchen, warum berühmte Practici nicht selten von denen
„ papiernen Accuratessen der puren Theoreticorum abgehen, so möchten
„ es meines Erachtens folgende seyn: Erstlich schämen sie sich überhaupt
„ aller Pedanterien und erzwungenen Schul-Accuratessen, und suchen
„ ihre Arcana Musica in viel wichtigern Dingen, als in leichter und oft
„ indifferenter Schul-Theorie. Zweytens haben sie ein gut Judicium
„ practicum, und wissen, wenn und wo man mit guter Raison von der-
„ gleichen theoretischen Regeln abgehen kan. Drittens wollen sie keine
„ Sclaven von vielen übelgegründeten Regeln der Alten seyn. ::: Allein,
„ alle dergleichen ausser dem gemeinen Circul laufende Dinge gehören
„ nur vor gewiegte und judicieuse Practicos, nicht aber vor theoretische
„ Antiquarios, viel weniger vor Anfänger, als welchen es die Practici
„ weder rathen, noch selbst ein Handwerk daraus machen, so oft sie nicht
„ tüchtige Raisons dazu finden. Wer also nichts anders, als solche ver-
„ meynte Freyheiten zu critisiren weiß, der thut der edlen Composition
„ allerdings Gewalt an, und giebet deutlich zu verstehen, daß er entweder
„ die musicalischen Kinder-Schuhe noch nicht ausgezogen, oder mit allen
„ Recht unter die musicalische Pedanten-Zunft zu zählen sey, welche den
„ Unterschied nicht wissen, noch verstehen, was da heisse, vor die Augen
„ oder vor die Ohren componiren. ꝛc. „

Mehr vom Notenlesen. Wir kommen wieder zum Notenlesen. Man untersuche, welche fremde Stellen dem Componisten eigen, und welche Stellen, Gänge oder Variationen man auch schon anderswo gefunden. Was für Manieren darüber stehen; wie der Titul des Stückes laute; ob Baß und Discant auch richtig untergelegt; (dergleichen Fehler geschriebene Sachen wol an sich haben, wo sich auch leicht Schreibfehler eräugnen können;) ob auch am Schluß des Stückes etwas unerwartetes vorhanden. Endlich, wie nun ein Gerippe vom ganzen Stücke, erstlich vom Baß allein, und denn vom Baß und Discant zugleich, zu machen. ꝛc. Auf diese Weise wird man grossen Nutzen vom Notenlesen haben.

§. 43.

Welche Musicalien für einen Anfänger zum Lesen und Spielen untern andern dienlich.

§. 43. Es hat der Herr Georg Andreas Sorge, Gräfl. Reuß-Plauischer Hof- und Stadt-Organiste zu Lobenstein im Voigtlande, zweymal VI Sonatinen durch den Kupferstich bekannt gemacht, welche beym Auctore und sonst in vielen Buchläden leicht zu bekommen; diese (ja alle andere, so practische als theoretische Sachen des Herrn Sorge) recommendire einem Anfänger vorzüglich, sowol zum Lesen als Spielen: denn sie sind deutlich, ordentlich, fliessend, und fallen gut ins Gehör, sind auch demjenigen, der sich nach meiner Anleitung fleißig informiret hat, nicht zu schwer. Sie sind aus den gewöhnlichsten Ton-Arten, als *c dur, a moll, g dur, e moll, f dur, d moll, b dur, g moll, d dur, h moll, es dur, c moll.* Eine jede Sonate bestehet aus drey Stücken und hat zwey Seiten in länglich Folio. Das erste Stück einer jeden Sonate ist ein Allegro, welches auch auf der Orgel zu gebrauchen, wenn man den Baß hin und wieder ein wenig vollstimmiger macht, oder im Discant zuweilen die Mittelstimme mit nimmt; woran sich ein Anfänger gut üben kan, damit er lerne nach Anleitung des Generalbasses ex tempore eine Mittelstimme dazu zu setzen. Sonsten sind bemeldte Sonatinen eigentlich fürs Clavier gesetzet, und mehrentheils zweystimmig. Wer von diesem fleißigen Mann, der sich sowol durch theoretische als practische Schriften sehr verdient um die Music gemacht, gerne Præludia für die Orgel aus allen 24 Ton-Arten haben wolte, dem recommendire unter andern folgendes in Kupfer gestochenes Werk:

„ Georgii Andreä Sorgens, Gräfl. Reuß-Plauischen Hof- und Stadt-
„ Organisten zu Lobenstein im Voigtlande, Clavier-Uebung, in sich hal-
„ tend das I. II. III. und IV. halbe Dutzend von 24 melodieusen voll-
„ stimmigen, und nach modernen Gustu durch den ganzen Circulum
„ Modorum Musicorum gesetzten Præludiis, welche sich sowol auf der
„ Orgel, als auch auf dem Clavicimbel und Clavicordio mit Vergnü-
„ gen hören lassen. Verlegt und zu finden bey Balth. Schmidt, Orga-
„ nist und Kupferstecher zu Nürnberg. „

Weil hier nun viele fremde Ton-Arten vorkommen, davon mancher Organiste wol keinen Gebrauch machen kan, so lassen sich selbige leicht in bekandte Ton-Arten transponiren. Wer nun obbemeldte XII Sonaten und XXIV Præludia (wozu noch kommen können, dessen 24 kurze Præludia zum nützlichen Gebrauch kleiner Clavierschüler, und seine Lieferungen von XII Sonaten vor die Orgel und das Clavier im neuern Styl,) vom Herrn Sorge besitzet, der kan sich vorerst schon gnug darin üben, und vieles daraus lernen. Es kömmt nicht viel darauf an, daß einer viele Musicalien besitzet, sondern am besten ist, wenn er von denen, die er hat, oder die ich hier bekannt gemacht, einen nützlichen Gebrauch zu machen weiß. Wer Lust hat, noch mehr Geld an Musicalien zu wenden, der schaffe sich an, des Hrn. Joh. Ant. Kobrichs sechs leichte und dabey angenehme Clavier-Partien,

in

in VI Theilen in 4to, sonderlich den dritten und fünften Theil, davon der Titul folgender ist: „J. A. Kobrichs Kirchen-Ton, d. i. 36 Præludia, von „welchen 18 mit der Terzie major, und 18 mit der Terzie minor die höchst-„nöthige Präludir-Kunst nach jetziger Methode leichtlich erlernen „zu können. Dritter Theil.„ Ferner: J. A. Kobrichs figuralische Choral-„Zierde, d. i. LXIV kurze Fugen, oder so genannte Versetten, und XVI Præ-„ambula in die VIII. gewöhnliche Kirchen-Tone ausgetheilet. Fünfter Theil.„ Die übrigen vier Theile fassen lauter kleine artige Clavier-Partien in sich. Wir wollen noch einige gedruckte Musicalien anzeigen, die sich etwa am besten zu diesem meinem Unterricht und zum Notenlesen passen möchten: „Joh. Nic. Müllers harmonische Kirchen-Lust, bestehend aus XII Arien, „XII Präludien und XII kurzen und leichten Fugen vor Orgel und Clavier.„ „Georg Joach. Jos. Hahns harmonischer Beytrag zum Clavier, bestehend „aus X nach jetziger Art eingerichteten Præambulis, Einer Sonata und „LXVI zum Choral-Gesang anständigen Versetten, welche sowol aufs „Clavier privatim, als auf der Orgel in der Kirche zu gebrauchen. „Joh. Nic. Tischers sechs leichte und dabey angenehme Clavier-Partien, „jungen Anfängern zur Uebung,„ davon sind fünf Theile in 4to heraus. Des Herrn Tischers seine andern Sachen, als seine musicalische Zwillinge, VI Galanterie-Partien, ꝛc. sind zwar ein wenig kostbar, aber sehr gefällig und reitzend; erfordern aber schon einen geschickten Spieler. Ich habe hier einem Liebhaber nur einige Musicalia zu seinen ersten Uebungen angezeiget, ohne daß ein ganzes Verzeichniß vieler berühmten Componisten, die vor Orgel und Clavier componiret haben, habe hersetzen wollen. Ein dergleichen Catalogus der Sachen der jetzigen berühmten Componisten mit Namen und Zunamen, und wie viel selbige kosten, würde wol nicht unangenehm seyn. Die Sachen der Herrn Bach, Nichelmann, Marpurg, Graun, Krebs, Hendel, Marcelli und vieler andern, sind größtentheils ein wenig schwer, und nicht vor alle, sondern setzen schon eine grosse Fertigkeit voraus.

Wie ein musicalisch Stück zu üben.

§. 44. Damit nun einer von seinem Spielen rechten Nutzen haben möge, so muß er sich nicht begnügen, daß er das Stück so taliter qualiter, wie man zu sagen pfleget, d. i. mit genauer Noth, und noch ungeschickt gnug, herspielen kan; nein, er muß Ein Allegro oder ander Stück so lange üben, bis er es ganz fertig herausbringen kan; sein Lesen wird ihm das Stück schon halb bekannt gemacht haben. Nun schreibe er den Baß des Stückes allein aus, und beziffere ihn, und sehe zu, was er noch von der Melodie des Stückes behalten hat, oder ob er selber zu diesem Baß etwas der ausgesetzten Melodie ähnliches spielen kan; will es noch nicht gut gehen, so übe er das Stück noch etlichemal mit Bedacht, so lange, bis er mit dem blossen Baß fertig werden kan; es bleibt ihm auch unverboten, von seinen Einfällen etwas über den Baß anzubringen, wenn er sich nur bemühet, daß

so lange, daß man am blossen Baß schon genug hat.

alles

alles im Tacte bleibe; ich sage nicht, daß er dergleichen Uebung mit allen Stücken, die er nur spielet, vornehmen soll; nein, es ist nur ein wohlgemeinter Rath, wie man auch hierdurch nach und nach zur Fantasie gelangen kan; man thue es so oft man Lust dazu hat, und mit denen Stücken, die einem dazu bequem zu seyn scheinen. Sonderlich übe man sich, ein Stück mit gehöriger Beurtheilung aufsetzen zu können, wenn man es etwa vorher auswendig gelernet hat. Viele Stücke findet man, da man nur den Zusammenhang oder die Verbindung gewisser Sätze, und wie sie auf einander folgen, zu merken hat, darin alles andere leicht ist. Ich könnte sowol aus gedruckten als geschriebenen Musicalien Exempel die Menge geben, wenn es der Raum litte. Man untersuche also eine jede Composition wohl, und suche eine Imitation darauf zu machen. Kurz, das Genie und die Lust muß uns alle unsere Bemühungen angenehm machen, oder man wird nicht viel profitiren; träge und unlustige Gemüther werden wenig Lust zu dieser Arbeit haben, und daher auch wenig musicalische Einsichten erlangen.

Wie man aus freyem Kopfe soll spielen lernen.

§. 45. Wer nun schon etwas geübet ist, und viele Handsachen gespielet hat, auch meinen Clavierspieler fleißig gebrauchet, der fange nun an ohne alle Vorschrift aus eigenem Kopfe etwas zu spielen; man fange mit langsamen Noten an, und denke nicht, daß das Künstliche im Geschwinden allein stecke; nein, ein Anfänger suche dafür lieber eine schöne Melodie zu machen, und bediene sich einer mäßigen Geschwindigkeit bey seinen Sechszehntheilen; er fange mit Vierteln oder Achteln an; er wähle sich einen kleinen Satz, wenn er auch nur aus einem halben Tact bestünde, darnach kan er seine Mensur einrichten, und denselben Satz zuweilen hören lassen. In denen so genannten Versetten, (deren §. 43. in den Titeln einiger Musicalien gedacht worden,) findet man oft dergleichen Egalität. Um mich deutlicher zu erklären, mag folgendes Exempel stehen:

Egalität in den Klangfüssen ist bisweilen in Acht zu nehmen.





Hier ist nun eine Egalität in den Klangfüssen, nemlich zwey lange und vier kurze Töne wechseln ab, bald im Discant, bald im Baß.

Wie mit den Baß-Noten der Ton-Leiter abzuwechseln.

§. 46. Wer nun schon die Griffe und die Ziffern hat variiren gelernet, dem fällt es beym Fantasiren wol am allerschwersten, was er im Baß vor Töne soll folgen lassen; bey denen Fortsetzungen von $\frac{6}{5}$, 7 und $\frac{4}{2}$ ꝛc. ist die Folge bestimmt und bekannt. Hier recommendire die beyden ersten Capitel, wo allerley Fortschreitungen zu finden sind, wieder vorzunehmen. Man setze über jedes Exempel eine fliessende Melodie, und übe sich sonderlich in den gebräuchlichen Ton-Arten. Die Exempel, welche auf allerley Weise allda beziffert sind, und sonderlich die Ton-Folge der harten und weichen Ton-Art in ihrer natürlichen und verbesserten Bezifferung muß man perfect inne haben. Ueberhaupt weise den Leser allda wieder hin; wenn er sich wohl übet, so wird es ihm nicht schwer fallen gleich einen Discant, der eine ordentliche Melodie hat, dazu ex tempore zu spielen. Man kan also nach der Prime, oder nach dem Tone, daraus man spielen will, in quintam, quartam, tertiam, secundam, sextam, ja septimam gehen, d. i. wer aus *g dur* fantasiren will, dessen erste Baß-Note ist *g*, dann kan er nehmen was er will, die quinta *d* (als welche sehr gewöhnlich ist,) die Quarte *c*, die Terzie *h*, die Secunde *a*, die Sexte *e*, oder die Septima *fis*, da ist fast eins so gut als das andere, wenn man nur die Bezifferung eines jeden Tones im Baß vollkommen inne hat, und keinen Ton ergreift der in *g dur* fremd ist. (oder in der Ton-Art, darin er moduliret, nicht zu Hause gehöret; als: wer in *g dur* spielet, der brauchet kein *dis* oder *es*, kein *as* oder *gis*, kein *b* oder *ais* &c.) Wir wollen ein Exempel hersetzen, und hernach einige Anmerkungen darüber machen: Prae-



Bey geringer Abwechselung der Baß-Noten ist schon ein Præludium zu machen.

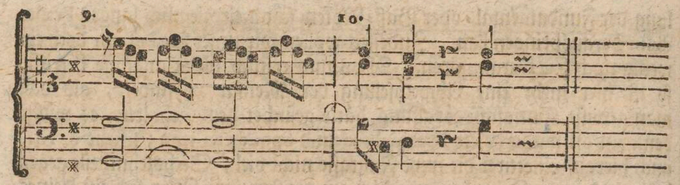


Untersuchung dieses Præludii nach §. 42.

Wenn wir nun dieses Præludium nach den Puncten, so §. 42. beym Lesen und Betrachten eines Stückes angegeben worden, untersuchen wolten, so würden wir vieles, was daselbst stehet, darin nicht finden: denn zu geschweigen, daß man alle Puncte selten in andern mehr ausgearbeiteten Stücken zusammen finden wird, so haben wir hier nur ein Præludium, welches eine Art oder eine Gattung der Fantasie ist, vor uns, und zwar ein sehr leichtes, welches einem Anfänger zum Muster gegeben, als welcher bey seinem Fantasiren oder Präludiren nicht gleich nöthig hat, es bunt und kraus zu machen; das Auszieren und das Künstliche muß hernach kommen. Ich habe hier nur gezeiget, wie man bey geringer Abwechselung

lung der Fundamental- oder Baß-Noten schon ein ziemlich langes Præludium herausbringen kan. Indessen wollen wir unser Præludium doch ein wenig nach §. 42. examiniren. Was nun erstlich die Klangfüsse betrifft, so ist hier mehr eine Abwechselung der Mensur zu finden, als daß man gewisse Klangfüsse sorgfältig hätte gesuchet beyzubehalten, es müßte denn ein oft wiederholter Pyrrhichius und Spondæus seyn; (siehe §. 14.) auch hierauf reflectiret die freye Fantasie nicht viel; Sechszehntheile gegen halbe und ganze Tacte kommen hier am meisten vor. Wer sich ein kleines Thema erwählet, der kan es nach den Klangfüssen einrichten, so kan er es desto besser behalten; (wie §. 45.) dieses aber ist ein freyes Præludium. Was den Rhythmum oder die egale Anzahl der Tacte und deren Verhältniß betrifft, so findet man denselben auch nicht in seiner strengsten Observanz; eigentlich stehet es im Binario, (siehe §. 33.) wie bey Tact 1. 2. 3. 4. 5. 6. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 22. 23. 24 und 25. zu sehen, als welche Tacte eine Aehnlichkeit haben; ja es ist Tact 2. 4. 12. ein ordentlicher Einschnitt. In den vier Tacten von 7-10. ist der Rhythmus unterbrochen, da solten Tact 7. 8. den beyden vorhergehenden Tacten 5. 6. ähnlich seyn; allein die Variation zu *c*, welche Tact 5. gleich in der ersten Hälfte des fünften Tactes anfängt im Discant, fängt im Baß Tact 7. erst in der zweyten Hälfte an, da doch Tact 7. 8. nur eine Repetition von Tact 5. 6. ist, bloß mit dem Unterscheide, daß die Variation hier im Baß stehet, die vorher im Discant gewesen. Ich habe aber hier mit Fleiß den Rhythmum gestöret, einen Liebhaber zu zeigen, daß die Fantasie nicht nöthig hat, sich daran so genau zu binden. Wer aber hier den Rhythmum behalten wolte, welches auch gar nicht unrecht ist, der könte die drey letzten Sechszehntheile des sechsten Tactes ja leicht so machen, daß sie zu *e* leiteten; man darf nur statt $\bar{h}\ \bar{a}\ \bar{g}$ im sechsten Tacte, die drey Sechszehntheile $\bar{h}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{d}}$ des siebenten Tactes, oder drey andere Noten setzen, so käme die Variation auch gleich zu Anfang des siebenten Tactes; aber hierdurch verlöre ich die erste Hälfte des siebenten Tactes, würde also dadurch der Rhythmus der folgenden Tacte noch mehr zerstöret. Hier ist nun der beste Rath, daß man dem letzten Tact so viel anhänget, als man dem siebenten Tact genommen, etwa also:





Die drey Tacte 19. 20. 21. sind einander gleich, wäre hier also ein Ternarius, da doch sonsten der Binarius herrschet. Wem dis nicht gefällt, der werfe den 21. Tact weg, er ist nur zur Verlängerung da; eben so wie Tact 26. auch nur als ein Anhang da ist, der auch wegbleiben könte, so wäre der Schluß bey *g*. Kurz, eine Fantasie und deren Gattungen (als die Boutades, Capricci, Toccate, Preludes, Ritornelli &c.) binden sich nicht genau an diesen allen, daher auch der Herr Mattheson in seinem vollk. Capelm. pag. 232. hiervon also schreibet: „Ob nun gleich diese alle (die Fantasie mit ihren Gattungen) das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stegreife daher, so werden „sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig „Schranken und Ordnung, daß man sie schwerlich mit einem andern allgemeinen Namen, als guter Einfälle belegen kan. Daher auch ihr Abzeichen die „Einbildung ist.„ Was die Ausweichung unsers Præludii betrifft, so spricht es durch eine Fortschreitung vermittelst halber Töne in *c dur*, *d dur* und *e moll* ein, bleibt sonst immer in *g dur*. Ein Anfänger, der sich im Fantasiren übet, hat anfänglich nicht nöthig viel, auszuweichen; das Einsprechen in andere Ton-Arten, welches durch verschiedene Fortsetzungen gar bequem geschehen kan, ist ihm erlaubt, und zeiget ihm auch den Weg, in andere Ton-Arten zu kommen; hat er Lust, so kan er sich nach eigenem Belieben darin etwas aufhalten. Die Semitonia im 15. und 17. Tact, nemlich *gis* und *gis ais* sind nicht nothwendig, man kan dafür $\bar{g}$ $\bar{a}$ nehmen; indessen wird Tact 13. dadurch besser imitiret. Wie die Griffe ferner variiret sind, wird man leicht sehen; das Brechen eines reinen Accords zur Prime und Quinte der Ton-Art machet den Anfang. Ueberhaupt lerne ein Anfänger gut mit den Accorden umgehen, und componire sich Præludia, da die Consonanzen herrschen; mit den Dissonanzen ist es sodann ein leichtes, wenn man nur seinen General-Baß wohl inne hat. Was die Fortsetzungen dieses Præludii betrifft, so ist Tact 5. 6. eine Fortsetzung bloß im Discant; im Baß gehen die Töne von der Quarte zur Prime. Man thut wohl, wenn man allerley Variationes lernet machen über so gradatim herunter gehende Noten, als wenn der Baß von der Prime herunter zur Quinte der Ton-Art gehet, als in *g dur g fis e d*, oder von der Prime zur Quinte hinauf steiget, als *G A H c d*, it.

Wie man sich leicht selber Præludia componiren kan.

wenn

wenn der Baß von der Quinte zur Prime herunter gehet *d c H A G*, oder von der Quinte bis so weit hinauf gehet, als *d e fis g*, item, wenn der Baß auf diese Weise von der Quarte des Tones zur Prime herunter steiget, wie hier Tact 5. 6. so kan ein Anfänger sich Anfangs, wenn es ihm noch an Einfällen fehlen will, daran halten, und dergleichen gradatim gehende Noten langsam im Baß mit einer Variation im Discant ausziren. Oder, er gehe von der Sexte des Tones bis zur Terzie als *g dur g e d c H*. Es ist unmöglich zu beschreiben, welche Ton-Folge der Baß nehmen kan; indessen, um einem Anfänger ein wenig auf die Beine zu helfen, schlage ich ihm diese Ton-Folgen vor; ich will sie hier in Noten aussetzen, und *g dur* behalten. Das letzte Exempel vermischet zwey Ton-Folgen, als wenn man die erste intendiret, und hernach die andere dafür gewählet.



Wer die beyden ersten Capitel fleißig gebraucht, der wird schon unverlegen seyn. Der Herr Sorge schreibt im dritten Theil seines Vorgemachs, Cap. 30. „Es giebt viele, die auf dem Clavier ein Stück vom Blatt ganz gut „wegspielen, wenn sie es nemlich vorher fast auswendig gelernet haben. -- „Wenn sie aber auch nur wenige Tacte aus dem Kopfe machen sollen, so „bricht ihnen der Angstschweiß aus.„ Von dieser Noth hoffe meinen Leser einigermassen befreyet zu haben. Wieder auf unser Præludium zu kommen, so finden wir hier im Baß verschiedene stehende Noten, als Tact 2. und 3. it. 11. 12. 22. 23. stehet die Quinte des Tones; bey Tact 11. 12. sind Terzien-Gänge darzu gemacht; Tact 22. 23. ein kleiner Orgel-Punct, der auch Tact 24. 25. zur Final-Note *G* stehet. Die letzte Note im 25. Tact heißt im Discant *b* und im Baß *cis*, ist ein Griff mit der Septima falsa oder diminuta, und erwecket den Zuhörer nochmal zu guter letzt zur Aufmerksamkeit; dergleichen findet man nun wol am Schlusse. Das $\bar{b}$ ist hier peregrin, und das *cis* ist chorda elegans. Wir müssen ein Ende machen; ein Liebhaber setze seine Bemerkungen weiter fort. Doch noch eins. Ich erinnere mich, daß die Præludia, die Herr Kobrich herausgegeben, siehe §. 43. dieser Art sind, welche er für bequem hält, die höchstnöthige Präludier-Kunst daraus leichtlich zu erlernen, darum will sonderlich diesen dritten Theil recommendiret haben.

§. 47.

Wie dieses Præludium in 8, 4, ja in 2 Tacte zu reduciren ist.

§. 47. Nun wollen wir unser Præludium, welches ein wenig lang ausgedehnet ist, ein wenig kürzer zusammen ziehen. Man kan hieraus lernen ein weitläuftig Stück ins Kleine zu reduciren. Dergleichen Bemühungen nun müssen einem Liebhaber lauter Lust machen. Wir wollen die Orgel-Puncte und Repetitionen heraus lassen, und es erstlich in acht, nachhero in vier, und endlich in zwey Tacte zusammenziehen. Wer zwölf Tacte daraus machen will, dem wird es nicht schwer fallen.



§. 48.

Die Bezifferungen einer auf- und absteigenden Ton-Leiter des Herrn Bachs sind beym Fantasiren dienlich.

§. 48. Es hat der berühmte Herr Bach in seinem vortreflichen Tractat vom General-Baß auch ein a partes Capitel vom Fantasiren geschrieben, Er schreibt daselbst unter andern also: „Eine Fantasie nennet man frey „wenn sie keine abgemessene Tact-Eintheilung enthält, und in mehrere „Ton-Arten ausweichet, als bey andern Stücken zu geschehen pfleget. — „Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, „welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführet werden „können; — die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls „Clavierspieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vorspielen bedienen „können, ist diese: daß man die auf- und absteigende Ton-Leiter der Ton-„Art, woraus gespielet werden soll, mit allerhand Bezifferungen (siehe „N. a) und einigen eingeschaltenen halben Tönen, (siehe N. b) in und auf-„ser der Ordnung (siehe N. c) mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde „leget, und die dabey vorkommenden Aufgaben (oder Griffe) gebrochen „oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträget.„

N. a)





Anmerkungen.

Bey *N.* a) ist die heraufgehende Ton-Leiter von *c dur* achtmal beziffert. Denn die Ziffern, die unter dem Baß stehen, haben wieder eine a parte Bezifferung, und wenn allhier eine Note keine Ziffer unter sich hat, so gilt die darüber stehende Ziffer. Sechsmal ist hier die heruntergehende Scala beziffert. Die heraufgehende Ton-Leiter von *a moll* hat wieder eine sechsfache, und die heruntergehende eine fünffache Bezifferung. Bey *N.* b) ist *c dur* und *a moll* beydes im Herauf- und Heruntergehen mit halben Tönen untermischet; und bey *N.* c) sind die Töne der Ton-Leiter von *c dur* und *a moll* verwechselt, und ausser der Ordnung gesetzet. Wer nun aus dem andern Theil des Clavierspielers den zweyten Abschnitt gut durchstudiret hat, dem wird es hier zu passe kommen, weil allhier allerley ungewöhnliche Griffe vorkommen. Ich hätte die Griffe im Discant wol darüber aussetzen können, allein der Raum fehlet; es wird eine gute Uebung seyn, es selber

ber zu thun, als wovon sich niemand durch die vielen Ziffern muß abschrecken lassen. Uebrigens recommendire hier wieder die Transposition in andere bekannte Ton-Arten. Man kan auch diese Ton-Leitern nur halb nehmen, nach Anzeige §. 46. Die in den Ziffern vorkommende halbe Töne geben zugleich Gelegenheit in Neben-Ton-Arten auszuweichen. Man lasse hier keine Scala unprobiret; fällt etwa eine Bezifferung ein wenig zu beschwerlich, so ist eine andere vielleicht leichter. Ein rein gestimmtes Clavier wird hierbey vornemlich erfordert, oder die Bezifferung wird sich wenig recommendiren, die doch aus einer so gelehrten Feder geflossen, und dergleichen man wol in keinem andern musicalischen Buche finden wird. Dieser grosse Meister und Virtuose schreibet weiter von unserer Materie also: „Es ist bey dem Fantasiren eine Schönheit, wenn man sich stellet, „durch eine förmliche Schluß-Cadence in eine andere Ton-Art auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt. [siehe hievon Cap. VI. §. 20. von betrüglichen Cadencen, welches hieher gehören kan.] „Diese „und andere vernünftige Betrügereyen machen eine Fantasie gut; allein „sie müssen nicht immer vorkommen, damit das Natürliche nicht ganz und „gar dabey verstecket werde. Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantasie. Bey der letztern müssen allerhand Figuren und alle Arten des guten Vortrags vorkommen. Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene oder gebrochene vollstimmige Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erreget noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich solte gebrauchet werden. Man muß nicht beständig in einerley Farbe die Harmonie brechen. [Anfängern kan solches verstattet werden, sie müssen aber auch doch wissen, wie sie nicht immer einerley Schlendrian behalten dürfen.] „Wer „die Geschicklichkeit besitzet, thut wohl, wenn er nicht beständig gar zu „natürliche Harmonie brauchet, sondern das Ohr zuweilen betrüget; [wozu die verschiedene Bezifferungen einer Ton-Leiter, so wie wir sie eben gesehen haben, wol die vortreflichste Anleitung geben kan.] „wo aber die „Kräfte so weit nicht hinreichen, so muß eine verschiedene und gute Ausführung in allerhand Figuren diejenige Harmonie angenehm machen, „welche durch einen platten Anschlag derselben einfältig klinget.„ Aus diesem allen erhellet noch immer mehr und mehr, was zu einer künstlichen Fantasie erfordert wird, nemlich ein Meister. Ich weiß auch gar wohl, daß alle meine Bemühungen keinen so weit bringen werden, allem dem ein Genüge zu thun, was der Herr Bach in seinem Capitel vom Fantasiren schreibet: mein Zweck ist nur, einem auf die Spur zu helfen, etwa ein Vorspiel oder dergleichen aus freyem Kopfe spielen zu können, und die erste Anleitung dazu zu geben. Es hat alles seine Graden und Stufen; es sind nicht alles Meisterstücke; es sind auch nicht alle Zuhörer gebildet,

Eigenschaft einer guten Fantasie.

In wie weit der Auctor sich vorgenommen hatte, eine Anleitung zum Fantasiren zu geben.

die Music und ihre Schönheiten zu beurtheilen; manchem gefallen die Consonanzen mehr als die künstlich angebrachte Dissonanzen, ja mancher klebet am Natürlichen, und verwirft in seiner Unwissenheit die gröste Kunst als etwas rauhes und unschickliches. Ein Organiste auf dem Lande wird sich selten sehr weit in der Tonkunst versteigen, sondern bald zufrieden seyn, wenn er nur mittelmäßig aus freyem Kopfe etwas daher spielen kan; seine Schul-Arbeit, schlechtes Salarium und andere häusliche Umstände können zu dieser Gelassenheit oft vieles beytragen.

Die Lehre vom Harpeggio noch etwas weitläuftiger abgehandelt.

§. 49. Wir haben zwar im vorhergehenden Capitel §. 45. vom geschwinden Brechen, oder vom Harpeggio, etwas gesaget; allein wir müssen einem Lehrbegierigen noch mehr Gelegenheit geben, sich darin zu üben. Es kan ein Griff, auch alsdenn, wenn gleich die Töne nach einander angeschlagen werden, auf verschiedene Art harpeggiret werden. Wir wollen in unsern Exempeln, die wir davon geben werden, gar keine Mensur in Acht nehmen, sondern uns nur der Viertel-Noten bedienen: denn das Brechen geschicht gemeiniglich sehr geschwinde, je nachdem der Griff, der gebrochen werden soll, in einer langen oder kurzen Note ausgeschrieben stehet. Kurz, das Harpeggiren geschicht mit solcher Geschwindigkeit, daß es in Noten nicht gut kan angezeiget werden; man muß harpeggiren sehen, wenn man recht harpeggiren lernen will. Man kan ein dreyfaches Harpeggio annehmen, als 1) ein einfaches, wenn man einen vollstimmigen Griff (je vollstimmiger je besser,) nicht mit allen Fingern zugleich, sondern von der untersten Baß-Note an bis zum obersten Ton des Griffes in der rechten Hand, einen Clavem nach dem andern, jedoch mit solcher Geschwindigkeit anschläget, daß gleichsam ein einziger Griff auf eine einzige Note heraus kommt; man sehe hievon das Exempel *N.* 1. nach. 2) Ein doppeltes Harpeggio ist, wenn die von unten hinauf geschehene Zerbrechung eines Griffes wieder von oben herein bis an die unterste Baß-Note in eben dem Tempo wiederholet wird, wofern anders die Langsamkeit der Note dazu Zeit lässet, wie *N.* 2. weiset. 3) Ein vielfaches Harpeggio kan endlich seyn, wenn man bey einer gar langsamen Note das doppelte Harpeggio wiederholet, vide *N.* 3. auch wol mit der rechten Hand einen platten Griff nachthut, wie das Clavicimbel im Recitativ und bey andern stillstehenden Baß-Noten gar öfters im Gebrauch hat. *N.* 4. Sonsten ist auch nicht ungewöhnlich, daß bey etwas fortgehenden oder mittelmäßig geschwinden Noten die linke Hand öfters vollstimmige Accorde mit einem einfachen Harpeggio anschläget, die rechte Hand aber selbige in eben dem Tempo (d. i. in gleicher Geschwindigkeit, ohne die geringste Aenderung der Zeitmaasse, ja, es muß in einander und durch einander gleichsam zusammen fliessen bey allem harpeggiren,) mit einem platten Griff beschliesset, siehe *N.* 5. Man übe den Satz *N.* 6. welches der bekannte Orgel-Punct $\frac{5}{3}\ \frac{6}{4}\ \frac{5}{3}\ \frac{7}{2}\ \frac{8}{3}$ ist.

Man

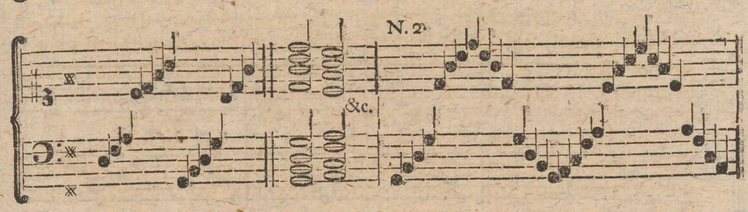
Man hat noch viel mehr Arten Brechungen. Das einfache Harpeggio kan auch motu contrario stehen, als *N.* 7. zu sehen. Das doppelte kan auch mit der rechten Hand anfangen. *N.* 8. Es kan die rechte Hand auch dasselbe von unten nach oben anheben, wie *N.* 9. zeiget. Man kan auch mit dem Harpeggiren abwechseln, also, daß man den ersten Griff bricht, und den andern platt anschläget, nach *N.* 10. Der letzte Satz *N.* 11. ist auch brauchbar.

N. 1.

Exempel von allerley Arten Brechungen mit beyden Händen wechselsweise.



N. 2.





N. 3.



N. 4.





N. 5. N. 6.





N. 7.



N. 8.

N. 9.



N. 10.



N. 11.



Weil man bey der Fantasie sein eigener Herr ist, und nicht nöthig hat, sich nach einer vorgeschriebenen Länge der Noten zu richten, so kan man nach Belieben das einfache, doppelte oder vielfache Harpeggio wählen, und sich nach der Bequemlichkeit und Fertigkeit seiner Hände richten. Bey *N.* 2. wo nach groß *G* der kleine Finger ins *A* muß versetzet werden, will diese Versetzung das Tempo der vorigen gebrochenen Noten leicht stören. Wir haben in unsern Exempeln mehrentheils einerley Gang behalten, damit einem der Inhalt der zu brechenden Griffe um desto bekannter werden möge, und man nur bloß auf ein egales geschwindes Harpeggio denken darf. Es verstehet sich von selbst, daß bey *N.* 9. und 10. der nach der Brechung übereinander stehender

Das Brechen ist im Fantasiren nach eigenem Gefallen anzustellen.

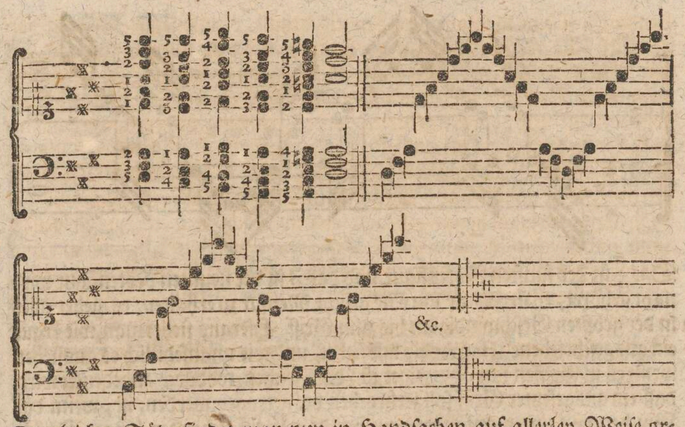
hender Griff seine Mensur eines Viertels behält, oder so lange Zeit ausgehalten wird, als alle vorhergegangene gebrochene Noten mit einander erforderten. Bey *N.* 4. aber währet der Griff fast wenig länger als ein Sechszehntheil; dergleichen Bewandtniß hat es auch mit *N.* 5. doch die Fantasie bindet sich hier wieder nicht. So bald einem beym Harpeggiren die Hände ermüden wollen, so kan man seine Fantasie mit Passagien, Läufern oder andere Variationen über einer stehenden Baß-Note fortsetzen: denn das Brechen erfordert, wenn es etwas lange anhält, und vielfach ist, eine Stärke in den Fingern, und will nicht matt oder lahm herausgebracht werden. Kurz, es dienet zur Abwechselung, und schicket sich sonderlich fürs Clavicimbel. Man kan auch mit dem Harpeggiren abwechseln daß man den ersten Griff bricht, (dazu sich ein Griff, darin Dissonanzen enthalten, am besten schicken will,) und den andern (darin die Resolution der Dissonanz enthalten ist,) zusammen anschläget, wie beym Septimen- und Sext-Quinten-Gang wohl angehen kan, siehe *N.* 11. der auch hieher kan gezogen werden. Man übe erstlich die einfache Brechung *N.* 1. und dann die doppelte; bey der vielfachen muß man erst seine Kräfte prüfen, ob man es in der Folge auch fortzusetzen vermag: denn die Art des Harpeggio, womit man angefangen, muß man beybehalten. Man kan auch bey der einfachen Brechung alle Töne liegen lassen, von der untersten Baß-Note bis zur obersten Discant-Note. Das letzte Exempel zeiget, daß nicht immer nöthig ist, daß beyde Hände so nahe zusammentreffen, daß vom Griff kein Ton auszulassen; nein, man hat bey der Fantasie Freyheit genug. Uebrigens weiß man schon, daß man bey gebrochenen Griffen eben die Finger gebraucht, die man bey der Zusammenanschlagung eines Griffes zu nehmen pfleget; die Griffe, welche zusammen unbequemlich anzuschlagen sind, sind es auch beym Brechen.

Wann das Brechen beschwerlich wird,

§. 50. Wenn es der Raum litte, so wolte mehr Exempel zum Brechen hersetzen, allein dis mag genug seyn. Wir wollen indessen doch noch ein wenig beym Harpeggio stehen bleiben. Wenn in den zu brechenden Tönen halbe Töne vorkommen, so erfordern sie schon wieder ihre Uebung, deswegen setze man *N.* 1. oder unsern Satz eine Tertia minor höher, nemlich in *b dur*; man kan ihn auch mutatis mutandis aus *g moll* spielen. Alle gebrochene Passagien, die aus der Tiefe in die Höhe steigen, oder aus der Höhe in die Tiefe fallen, und wobey beyde Hände abwechseln, sind aus dem Harpeggio entstanden, und gehören hieher; (siehe auch Cap. X. §. 30. *N.* 33-36.) nun solche selber zu erfinden, übe man sich, und bemerke dergleichen Passagien aus hübschen Musicalien.

und wann dabey die Finger müssen überschlagen werden.

Mannigmal kan alsdenn der Ambitus der Brechung so groß seyn, daß beyde Hände nicht im Stande sind, alle Töne zusammen anzuschlagen; allhier geschiehet nun das geschwinde Ueberschlagen und Untersetzen der Finger. Wir wollen zur Probe einen solchen Satz mit den Fingern darneben hersetzen; die Noten, die den Strich unter sich haben, gehören für die linke, die andern für die rechte Hand.



Dergleichen Sätze findet man nun in Handsachen auf allerley Weise ordentlich im Tact ausgesetzet, sowol durch Sechszehntheile als durch Drittel, z. E.



Sie geben auch Gelegenheit, allerley hocus pocus mit dem Abwechseln der Hände zu machen. Wir wollen solches am Septimen-Griff zu *A* zeigen; die Noten, die heruntergestrichen, gehören für die linke, die andern für die rechte Hand.

Das geschwinde Abwechseln der Hände kan hierbey auch vorfallen.



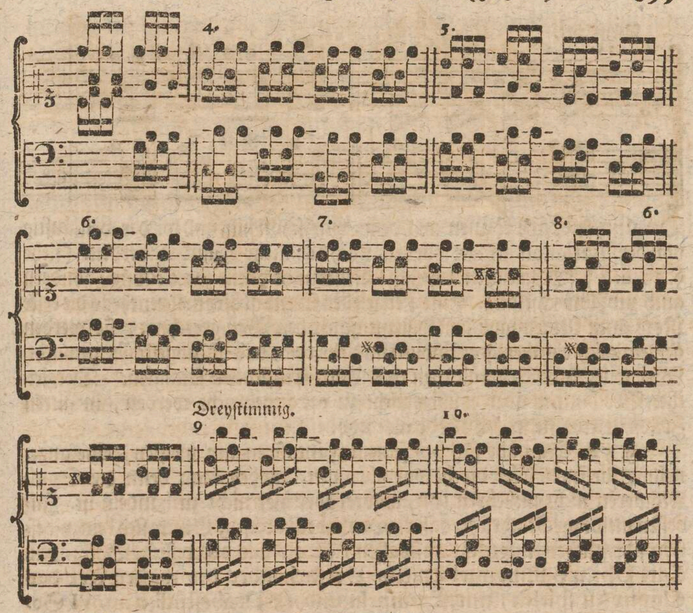
Das $\bar{g}$ in der fünften Notenfigur, und das *A* in der neunten Notenfigur wird nicht gehöret, es stehet nur um eine gleiche Mensur zu erhalten, es gehet alles in der größten Geschwindigkeit bis zum Griff. Hieraus siehet man, wie kraus ein ausgeschriebenes Harpeggio aussiehet, und wie unansehnlich es aussiehet, wenn es in Griffen nur angezeiget ist; das Zeichen, wodurch angedeutet wird, daß ein ausgesetzter Griff soll zerbrochen vorgetragen werden, ist, wenn das Brechen von unten anfänget, ein vor dem Griff stehender langer Strich, woran unten ein Querstrich ist, also ⌊; soll aber das Brechen von oben nach unten gehen, so stehet der Strich so ⌈. Oft stehet nur das Wort Harpeggio oder Arpeggio unter solchen ausgeschriebenen Griffen; oft stehet gar nichts dabey, und muß man es errathen. Ob nun ein einfaches, doppeltes oder vielfaches Arpeggio soll angebracht werden, dependiret wol von der Kürze oder Länge des Griffes, der zu brechen ist, und von der Fertigkeit des Spielers. Es wäre wol nicht schlimm, wenn man die Art der Brechung, welche der Componist intendiret, wenigstens statt des ersten Griffes in Noten aussetzte, und die Folge in Griffen mit den darunter stehenden Ziffern, so wäre das Ding ein wenig geschwinder einzusehen. Es wäre noch verschiedenes vom Brechen der Griffe hier zu sagen; man sehe aber gute Handsachen an, und merke sich die mancherley Veränderungen, die einem aufstossen.

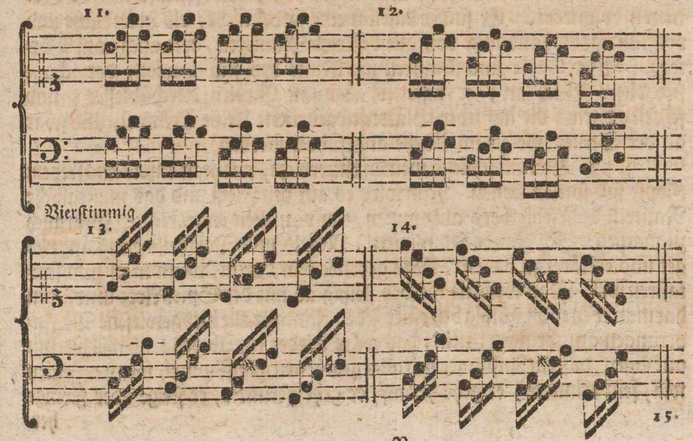
Woran man erkennen kan, ob ein ausgeschriebener Griff soll gebrochen werden.

§. 51. Dieses alles ist nun ein Brechen der Griffe in Einer Hand; man bricht auch wol mit beyden Händen zugleich, wie folgende Sätze einige Proben geben:

Vom Brechen in beyden Händen zugleich.









Anmerkung. Dergleichen Sätze können aus dem, was schon hin und wieder weitläuftig von der Variation gesaget worden, noch viel mehr erfunden werden. (siehe §. 31. h. c.) Dergleichen Arpeggio dienet nicht allein zur Uebung, sondern auch zur Abwechselung. Eine Terzie oder Sexte ist hier mehrentheils die erste Note einer Notenfigur im Discant gegen den Baß gerechnet; sie werden gemeiniglich ein wenig geschwind und staccato, das ist, abgestossen gemacht. Wer will, kan sich dergleichen aus seinen Musicalien sammlen. Dergleichen Brechungen aber müssen nicht zu oft angebracht werden; in ältern Zeiten waren sie mehr Mode als jetzo.

Die Spiel-Manieren kan man beym Fantasiren nicht entbehren.

§. 52. Man übe sich bey seinem Fantasiren am meisten, eine angenehme fliessende Melodie hervorzubringen, wobey man denn die Spiel-Manieren nicht entbehren kan, wovon aber hier nicht zu handeln ist. Indessen melde zur Nachricht, daß ein Liebhaber in diesem Stücke sich keinen bessern schriftlichen Unterricht anschaffen kan, als das vortrefliche Buch, Hrn. **Carl Philipp Emanuel Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und 18 Probestücken in VI Sonaten erleutert.** Er findet daselbst eine so deutliche, als gründliche und vollständige Abhandlung von allen Spiel-Manieren, wie auch vom Vortrag. Wer Genie und Naturell zur Music bey sich merket, der schaffe sich dieses Buch an; er lasse es aber mit Papier durchschiessen, und schreibe darauf die auf zwey Blätter abgedruckte kleine Exempel, und zwar an der Stelle, wo sie im Buche angeführet werden.

Schluß-Erinnerung das Fantasiren betreffend.

§. 53. Hiermit schliesse meinen Unterricht, wie man etwas aus freyem Kopfe soll spielen lernen. Nun wird es auf den Fleiß und das musicalische Naturell des Liebhabers ankommen, um von allen einen rechten Gebrauch zu machen. Ich glaube Hülfsmittel, Regeln und Vortheile gnug angezeiget und erkläret zu haben. Man gedenke fein daran, wenn man nun fantasiren will. Man wechsele hierbey fleißig ab mit der Spiel-Art; inzwischen hat man eben nicht nöthig bey einer jeden Fantasie alle hier gewiesene Veränderungen anzubringen; nein, das wäre wieder ein Abweg; ich will hiermit nur sagen, daß ein Anfänger sich aller gegebenen Hülfsmittel, wenn er spielen will, fein erinnere; er gehe herauf, er gehe herunter, er steige oder springe her-

herauf oder herunter; er stehe und ruhe bald mit dieser bald mit jener Hand; er vermische Langsames mit Geschwindem; er variire die Griffe, er spiele bald wieder ohne Variation; er gehe motu contrario, motu recto und obliquo; er gebrauche eine Fortsetzung, und lerne auch dieselbe vermeiden; er mache Einschnitte oder Fermate, oder auch eine Cadence; er weiche aus seiner Ton-Art in andere; er gehe durch verschiedene Ton-Arten nur im Vorbeygehen, oder er bleibe lange in seiner Haupt-Ton-Art. Er sinne unter dem Spielen auf allerley Erfindungen; er spiele gebunden und ungebunden, u. s. w. Er hat Freyheit, nach eigenem Gefallen zu handeln; die Fantasie ist ungebunden. Man hüte sich auf der Orgel vor allen wüsten und ungestümen Spielen; man bemühe sich, einen Affect der Traurigkeit oder Freude auszudrücken. Vor allen Dingen recommendire noch mahl zu guter letzt, fleißig anderer Componisten Arbeit zu spielen, und zwar mit Verstand, sich nachhero den blossen Baß davon abzuschreiben, und selbige zum Grunde zu legen bey seinem Fantasiren, bis man auch ohne dieses Hülfsmittel im Stande ist, etwas aus freyem Kopfe zu spielen.

Anzeige, welche Schriften nachzusehen sind; weil man nicht alle versprochene Materien hat abgehandelt.

§. 54. Nun solte in diesem dritten Theile versprochenermassen noch abgehandelt werden 1) etwas vom manierlichen General-Baß und vom Accompagnement bey Recitativen; 2) vom vollstimmigen Accompagnement; 3) wie man einen Baß aus der Partitur oder aus einer einzelen Haupt-Stimme selbst beziffern könne; 4) etliche allgemeine Regeln nach einem unbezifferten Basse zu accompagniren; 5) von der Stimmung eines Claviers und der Temperatur, und 6) ist auch noch ein kleines musicalisches Lexicon versprochen worden. Zu diesen sechs Puncten würden wenigstens noch sechs Capitel erforderlich gewesen seyn; wie ich denn auch Willens war, diese Materien in einem zweyten Abschnitte noch abzuhandeln; allein ich habe es nicht wagen dürfen, aus gegründeter Furcht, dieser dritte Theil würde zu theuer und zu stark geworden seyn. Was aber den dritten und vierten Punct der unabgehandelten Materien betrifft, so will von beyden noch ein weniges sagen; die andern Materien mag man in andern musicalischen Büchern nach Belieben aufsuchen; als was den ersten und zweyten Punct betrifft, so findet man hiervon hinlängliche Nachricht in des Herrn Bachs zweyten Theils seines Versuchs, in Herrn Löhleins Clavierschule, und in Herrn Heinichens General-Baß in der Composition, und bey mehrern musicalischen Schriftstellern. Den fünften Punct, die Temperatur und die Stimmung eines Claviers betreffend, so findet man davon verschiedene Schriften; unter vielen ist hierbey einem Anfänger (wenn er ein wenig in der Rechenkunst geübet ist,) nützlich: **Sorgens Gespräch von der Temperatur und seine Anweisung zur Rational-Rechnung.** Was endlich den sechsten Punct anlanget, so ist Herrn Walthers musicali-

sches Lexicon bekannt, ist aber etwas weitläuftig und nicht für alle Liebhaber; compendiöser und brauchbarer aber für jedermann ist das kurzgefaßte musicalische Lexicon, welches ohne Benennung des Auctoris 1737. zu Chemnitz herausgekommen, und man sich vor wenig Geld anschaffen kan, worin man verschiedene nützliche Nachrichten und Erklärungen musicalischer Kunstwörter findet.

Wie der Baß aus der Partitur zu beziffern.

§. 55. Was nun die Bezifferung einer Baßstimme aus der Partitur (siehe den andern Theil des Clavierspielers, pag. 14. §. 31.) betrifft, so ist das meiste, was hierzu erfordert wird, schon in den drey ersten Capiteln dieses Theils zu finden. Ja wer die Lehre von der Ausweichung und von den durchgehenden Noten beydes im Baß (davon sonderlich im andern Theil das fünfte Capitel nachzusehen,) und Discant wohl inne hat, der wird in diesem Stücke keinen weitläuftigen Unterricht mehr bedürfen. Wer einen Baß, der in Partitur stehet, beziffern will, der findet in vielstimmigen Sachen fast alle Ziffern in der Ober- und in den Mittelstimmen ausgedrückt, die er nur nachsehen und untersuchen, und hernach die Hauptziffer oder Ziffern über seine Baß-Note hinschreiben kan. Man muß aber alle musicalische Schlüssel wohl inne haben, deswegen im ersten Theil des Clavierspielers im zweyten Abschnitt das ganze XVIII. Capitel denen verschiedenen Arten von Noten gewidmet, wo ich auch weitläuftig darüber raisonniret habe, welches Capitel hier wieder nachzusehen, von grossem Nutzen seyn wird. Wer nun Violin- Discant- Alt- Tenor- Baß- Noten kennet, der kan schon fertig werden. Gewisse blasende Instrumente brauchen zwar das Violin-Zeichen, allein man muß sich bey der Bezifferung doch einen andern Schlüssel einbilden, z. E. die Noten für eine Trompete stehen im Violin-Schlüssel, und man bildet sich doch dabey den Alt-Schlüssel ein; die Oboe d'amour hat eben diesen Schlüssel, und man bildet sich doch den Discant-Schlüssel dabey ein, und so weiter, welches uns hier zu weitläuftig ist auszuführen; siehe hievon nach das kurzgefaßte musicalische Lexicon unter dem Worte Waldhörner, pag. 420.

Hie muß man alle musicalische Schlüssel gut kennen.

Anmerkung.

Wie man ein Stück in Partitur setzen soll.

§. 56. Man findet nicht viele in Kupfer gestochene Partituren, sondern gemeiniglich sind die Trio, Concerte, Cantaten, Sonaten, Synfonien und wie sie weiter Namen haben mögen, nach ihren einzeln Stimmen, eine jede Stimme besonders abgedruckt. Wer sich nun üben will, (oder einen Schreibfehler bey geschriebenen Sachen corrigen will,) der setzet dergleichen einzele Stimmen in Partitur, das ist, er schreibt die Stimmen unter einander hin; da er denn erst die oberste (oder Principal-) Stimme, hernach die Baßstimme unter einander setzet; allein er läßt zwischen diesen beyden Stimmen so viel Reihen Linien offen, als noch Mittelstimmen da sind. Hat er nun (doch nur jedesmal eine Reihe) die oberste und unterste Stimme in hinlänglicher Weite hingeschrieben, so hält er gleich diese beyde äusserste Stimmen,

men, welche mehrentheils die wichtigsten sind, gegen einander; betrachtet sie also, als wenn nur diese beyden Stimmen da wären, und untersuchet sie, wie sie sich nach allen Stücken gegen einander verhalten, (bey einem Verständigen zeigen sich hier gleich alle Schreib- oder Druckfehler,) so wie wir §. 42. beym Notenlesen gesagt haben; alsdenn wird ihm die oberste Stimme allein schon viele Nachricht zur Bezifferung des Basses geben; aber er schreibt noch keine Ziffer über den Baß, sondern fänget nun an, die übrigen Stimmen auf den leer gelassenen Reihen fein accurat unter einander zu setzen; er behält aber auch hiebey seinen Baß jederzeit vor Augen, damit er sehen möge, wie sich diese Mittelstimmen gegen den Baß und der obersten Stimme verhalten. Hat er nun von allen Stimmen eine Reihe eingetragen, so nehme er seinen Baß vor, und betrachte alle über den Baß stehende Stimmen, so wird er den Griff, seinem ganzen Inhalt nach, zur Baßnote ausgedrückt finden; der gleich vertheilte Accord wird sich mannigmal zeigen; nun kan er die Bezifferung leicht nach Cap. III. verrichten. Darauf fährt er fort angezeigtermassen, bis das Stück ganz in Partitur stehet. Hat man aber schon eine Partitur, wo aber der Baß nicht beziffert ist, so kan man nun schon sehen, wie die Bezifferung anzustellen, da man denn erst den Baß in der Partitur beziffert, und hernach diese Bezifferung über die ausgeschriebene einzelne Baßstimme setzet. Nur muß man dahin sehen, daß man, vornemlich in geschwinden Sachen, nicht alle Vorschläge, Nachschläge oder andere kleine ausgesetzte Manieren durch Ziffern über den Baß anzeiget, sondern nur das Wesentliche. Wer zu einem Stücke einen bezifferten Baß hat, der setze dieses Stück mit allen dazu gehörigen Stimmen in Partitur, und untersuche die Bezifferung des Basses aus den darüber geschriebenen Stimmen, so wird er schon geschickt werden, einen Baß aus der Partitur beziffern zu können.

Und den Baß darnach beziffern kan.

Aus der Partitur eines Stückes kan man vieles lernen.

§. 57. Das Setzen eines musicalischen Stückes in Partitur ist eine Art Noten-Schreiben von dem grössesten Nutzen, welches einem angehenden Componisten, ja einem jedem, der nun den General-Baß vollkommen inne hat, die besten Dienste leistet; hier siehet ein Verständiger den Meister des Stücks; hier sieht er den gleich vertheilten Accord; hier offenbaret sich die Stärke oder Schwäche des Componisten, welche aus den einzeln Stimmen allein so nicht erkannt werden kan; hier siehet er, was Composition sey; hier wird er aufs deutlichste überzeuget vom Nutzen des General-Basses, ja derselbe stellet sich hier als das allernothwendigste in der Music dar; hier wird man am besten sehen, wie nöthig es sey, sich in demselben recht zu perfectioniren. Gewiß, wer, bey einem guten musicalischen Genie, viele hübsche Sachen in Partitur setzet, der kan dem Componisten viele Künste ablernen, und eine rechte Einsicht in der Composition bekommen.

§. 58. Wir wollen, um einem Unerfahrnen eine kleine Probe zu geben, ein paar Zeilen aus einer Aria von Telemann in Partitur hersetzen:

Viol. 1.

Der erste Theil einer Aria zur Probe in Partitur gesetzet.



Viol.





Dieses stehet nun, wie man spricht, in Partitur: denn die vier Stimmen stehen über einander, nemlich hier sind zwey Violinen, die Viola (welche auch eine Bratsche heisset, und sich der Alt-Noten bedienet) und der Bassus continuus. (so wird der General-Baß auch genannt.) Denen zur Erleichterung, welche die Stimmen aus der Partitur schreiben müssen, setzet man vor einer jeden Zeile den Namen des Instruments, so wissen sie Erläuterung.

sie daraus die wie vielste Zeilen sie jedesmal auszuschreiben haben. Die oberste von diesen vier Stimmen führet die Melodie, und ist nebst dem Baß die Hauptstimme; die zweyte Violine und die Viola sind die beyden Mittelstimmen, und befördern die Harmonie. Nun untersuche man alle Stimmen zu einer jeden Baß-Note, so wird man die darüber gehörige Ziffern leicht finden können. Man betrachte die Ausweichung; die beyden ersten Tacte stehen in *d dur*, der dritte und vierte Tact in *h moll*, und die vier letzten Tacte in *a dur*. Daß man nun im dritten Tact ins *h moll* gewichen, ist aus dem blossen Baß nicht zu erkennen, und hätte einer, wenn er diesen Baß angenommen hätte ohne Ziffern zu spielen, gar leicht die Bezifferung nach *d dur* fortsetzen können, wenn er nemlich sein Ohr den andern Stimmen nicht geliehen, und das *ais* der Viola gehöret hätte. Hieraus siehet man nun, wie sorgfältig einer auf alle Stimmen Acht haben muß, wenn er einen Baß ohne Ziffern annimmt zu spielen, damit der General-Baß mit der dazu gesetzten Instrumental-Music übereinkomme. (siehe den andern Theil, pag. 14.) Was nun die Bezifferung des Basses betrifft, so hat die erste Violin Tact 5. zu *a* zwey Sechszehntheile, das erste, nemlich $\bar{\bar{d}}$ ist nur ein Vorschlag zu $\bar{\bar{cis}}$, und wird durch keine 4 über *a* angedeutet, eben so wenig als im letzten Tact, wo zu *e* in der obersten Stimme $\bar{\bar{d}}$ stehet, als welches wieder nichts anders als ein Vorschlag zu $\bar{\bar{cis}}$ ist; der letzte Tact ist eine Variation von folgenden vier Achteln $\bar{\bar{e}}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{cis}}\ h$, und der Bezifferer siehet diesen Satz, als in solchen Achteln stehend, an. Tact 7. kan das *fis* im Baß einen reinen Accord oder auch einen Septimen-Griff mit der Quinte haben, dadurch ist denn der Sext-Quarten-Griff zu *e* fertig. Wir wollen die einzele Baß-Stimme beziffert hieher setzen, als wornach man seine Bezifferung untersuchen kan, ob beydes egal ist.

Vom Bezifferen des Basses aus der Partitur.



Wer

Wer ein Stück in Partitur hat, der kan allhier die Fortschreitungen nach den vier bekannten Hauptregeln Cap. VII. §. 5. untersuchen, um zu sehen, in wie fern sich der Componist darnach gerichtet, und welche Freyheiten er sich genommen. Als Tact 6. gehet die oberste Stimme von der Quinte zur Octave motu recto, wider Reg. 1. (daß aber dergleichen Satz bey uns erlaubt ist, haben wir Cap. VII. §. 47. angezeiget.) Wider die dritte Regel pecciret die zweyte Violine in eben diesem Tacte, da man motu recto aus einer unvollkommenen Consonanz der Terzie zu einer vollkommenen Consonanz der Quinte gegangen, bey $\bar{gis}\ e$ zu $e\ A$ im Baß. Am Ende des siebenten Tactes im reinen Accord zu *d*, ist die zweyte Violine motu recto aus der Terzie in die Quinte gegangen, wider Reg. 3. und die Viola gehet motu recto aus der Quinte in die Octave wider Reg. 1. bey $\bar{c}\ \bar{d}$. Dieses führe nun an, nicht daß ich Lust zu tadeln hätte, sondern nur zu zeigen, wie ein Liebhaber alle Fortschreitungen in einer Partitur am besten untersuchen kan, und daß es in den Mittelstimmen mit den verdeckten Quinten und Octaven gar nichts zu bedeuten habe. Es wäre einem jungen Menschen, der sich der Music gewidmet, und Gelegenheit hat mit vielen Partituren umzugehen, noch manches vom nützlichen Gebrauch der Partituren zu sagen, allein ich darf mich nicht weiter damit abgeben.

Anmerkung.

§. 59. Noch ein wenig vom unbezifferten Baß. Wer nicht schon wacker geübet ist, der nehme keinen unbezifferten Baß zum Accompagniren an. Es gehet aber manchem damit eben so, wie wir Cap. VII. §. 2. von denen gehöret, welche zu ihrer Lieder-Melodie lieber selber ex tempore einen Baß erfinden, als daß sie einen wohlgesetzten Baß, der noch etliche fremde Ziffern über sich hat, brauchen solten; so nimmt auch mancher, der sich nicht weit im General-Baß verstiegen, wol lieber einen unbezifferten Baß zu accompagniren an, und hacket nach eigenem Gefallen die reinen Griffe dazu, so wie sie ihm einfallen, als daß er einen mit Ziffern gezierten Baß (dem er vielleicht kein Genüge thun kan) solte annehmen; bey dem unbezifferten Baß hat er bey Unverständigen den Ruhm, daß er die Kunst verstehe, woraus in den musicalischen Büchern fast eine Unmöglichkeit gemacht wird, seinen Baß ohne Ziffern wegzuspielen. Einer, der den Sitz der Con- und Dissonanzen nicht weiß, von der Ausweichung nicht gut unterrichtet ist, und über seinen Baß nicht einmal die oberste Stimme des musicalischen Stückes hat, der gebe sich nicht leicht mit unbezifferten Bässen ab; ja, wer alles obenbemeldete auch aufs beste verstehet, der kan doch noch nicht sicher seyn, sondern er muß genau Acht auf die andern Stimmen haben; es wird also hierbey ein gutes musicalisches Gehör erfordert. Bleibt ein Stück in seinen natürlichen Schranken, so läßt

Nach einem unbezifferten Baß muß man nicht leichtsinnig accompagniren.

Erinnerung hierbey.

läßt sich zwar nach Cap. I. & II. der Baß leicht ex tempore wegspielen; dieses aber muß man doch vorher aus der Partitur einsehen; wer kan es errathen! Wer den Componisten aus andern Stücken hat kennen gelernet, als einen, der nicht gerne vom ordentlichen Wege in seiner Composition abweichet, der darf sich desto dreister wagen, weil er keine ausserordentliche Fälle befürchten darf.

Einige gute Rathschläge und Regeln nach einem unbezifferten Basse zu accompagniren.

§. 60. Weil man nun doch mannichmal guten Freunden zu Gefallen, etwa in einem Collegio musico oder sonsten, einen unbezifferten Baß accompagniren muß, so merke man sich noch folgendes hiervon:

Wer einen unbezifferten Baß, der auch nicht einmal die Concert-Stimme über sich hat, accompagniren muß, der sehe ihn erst ein wenig durch, betrachte die Ausweichung des Stückes; hat er Gelegenheit die Principal-Stimme einzusehen, so sehe er nach, ob auch darin etwas ausserordentliches angebracht, ein Verständiger kan hieraus schon vieles zu seiner Nachricht erfahren; er sehe, ob auch 𝄪 und *bb* abwechseln, als welches man finden wird, wenn der Componist sich mit den falsis abgegeben: denn ordentlich findet man in einem Stücke nicht 𝄪 und *bb* abwechselnd, sondern, wie wir schon gelehrt haben, behält die Haupt-Ton-Art, selbst bey ihrer natürlichen Ausweichung, entweder 𝄪 oder *bb*; (denn z. E. ein Stück aus *c dur*, das in *g dur*, *e moll* und *a moll* ausgewichen, weichet selten dabey noch in *f dur* und *d moll*, und umgekehrt;) wenigstens ist die öftere und schleunige Abwechselung der Versetzungs-Zeichen schon etwas ausserordentliches, und wird allda gemeiniglich von der natürlichen Bezifferung abgewichen; dieses ist nun unmöglich aus der Baßstimme immer zu errathen, sondern da wird es bey den mehresten Accompagnisten auf ein blosses Gerathewohl ankommen. Sonsten nimmt man überhaupt bey dem Accompagnement eines blossen unbezifferten Basses die natürliche Bezifferung in Acht, so wie wir sie Cap. I. §. 11. 12. und §. 15. und 16. gelehret und gewiesen haben. Wer sich üben will, der nehme den blossen Baß eines Concertes oder dergleichen vor sich, beziffere denselben bloß nach Anleitung des ersten Capitels, hernach setze er das Concert in Partitur, und beziffere den Baß darnach, alsdenn halte er beyde Bässe gegen einander, so wird er am besten sehen können, ob der Unterscheid der Bezifferung groß oder klein ist, daraus er denn weiter urtheilen kan, in wie weit es möglich und nicht möglich ist, einen unbezifferten Baß nach allgemeinen Regeln unbeziffert accompagniren zu können; er versuche es mit Einem Allegro und Adagio. Die Moll-Töne haben wegen ihres verschiedenen Herauf- und Heruntergehens mehrere Schwierigkeiten als die Dur-Töne. Vornemlich hat ein Ungeübter dahin zu sehen, daß er die gehörige Terzie und Sexte seines Griffes nimmt, damit er nicht die klei-

kleine Terzie oder Serte ergreift, da wo sie groß seyn muß: denn dieses fällt ein wenig zu hart in die Ohren; wer aber nur immer weiß, wie man denn nothwendig wissen muß, in welche Ton-Art man moduliret und spielet, und die Beschaffenheit der Intervallen seiner Ton-Leiter (siehe den andern Theil, pag. 24. § 16. item pag. 312. §. 2.) kennet, der wird hier am besten fertig werden. Wenn sich der Septimen-Gang oder eine andere Fortsetzung, die man aus Cap. II. nun schon wird kennen gelernet haben, im Baß zeiget, so hat man gewiesene Wege vor sich. Am allerwenigsten lassen sich die Ziffern über eine lang stehen bleibende oder oft wiederholte Note errathen; da thut man mannichmal am besten, wenn man ein Tasto Solo machet, oder die Noten nur im Baß allein anschläget. Kommt im Baß eine Brechung der Griffe vor, so ist es leicht, den gehörigen Griff der rechten Hand dazu zu finden. Kommt ein Satz mehr als einmal vor, so wird er bekannt; alsdenn läßt sich die Bezifferung zum andernmal gleich richtiger als zum erstenmale treffen. Wenn sich ein fremd 𝄪 oder erhöhend ♯ vor einer Note zeiget, so kan man einen Serten- oder Sext-Quinten-Griff dazu schlagen, weil man vermuthen darf, daß man hier in eine andere Ton-Art gewichen, und daß diese erhöhete Note das Semitonium unterwärts von der neuangefangenen Ton-Art ist. Gehen ferner zwo Noten um eine Terzie herauf oder herunter, und eine von beyden hat ein 𝄪, b oder ♮, so kan man daraus die Terzie der vorhergehenden oder folgenden Note erkennen; z. E. im Baß stünde in *g dur A cis* zwey Viertel oder Achtel nach einander, so sehe ich aus diesem nach *A* folgendem *cis*, daß ich zu *A* Tertiam majorem nehmen muß; (es entstünde sonst ein unleidlicher Queerstand; dem allen ohngeachtet aber, ist diese Regel doch nicht ohne alle Ausnahme; sie trifft aber doch gemeiniglich ein, und ist natürlich;) *cis* aber hat die Sexte; und umgekehrt: hat der Baß *cis A*, so hat *cis* die Serte und *A* die Tertia major. Gleiche Bewandniß nun hat es mit dem b und ♮. Wenn zwo Noten um einen halben Ton steigen, so hat die tiefste Note eine Sexte, die vorhergende oder folgende aber einen reinen Accord; dieses ist eine sehr bekannte Regel, die man fast allenthalben antrifft, sie kan aber noch weniger als die vorigen für allgemein angenommen werden. Zum Exempel, wenn in *c dur*, *c H* stehet, so gehen diese beyde Noten einen halben Ton herunter, und hat die unterste, nemlich *H*, die Sexte, und *c* einen reinen Accord; ferner findet man *c H* in *g dur*, so hat *H* wieder die Sexte, und *c* einen reinen Accord. Ist aber die Ton-Art *a moll*, so fällt diese Regel weg: denn alsdenn muß *H* die Sexta major, und *c* auch eine Sexte haben, (weil *H* Secunda modi, und *c* Tertia modi ist,) ist die Ton-Art *e moll*, so kan im Baß auch wol alsdenn *c H* stehen; aber unsere Regel findet gar keine

Statt: denn alsdenn muß *H* als Quinta modi keine Sexte, sondern Tertiam majorem mit der reinen Quinte, und *c* als Sexta modi wieder eine Sexte über sich haben. Viel gewisser aber gehet man also, wenn mit dergleichen Regeln, die eine gewisse Fortschreitung von einem Intervall ins andere zum Grunde legen wollen, sich nicht viel abgiebt, sondern dafür lieber die natürliche Bezifferung nach Cap. I. zur Regel annimmt. Wer dasjenige, was wir in denen beyden ersten Capiteln abgehandelt haben, wohl inne hat, der wird auch gar leicht einen ordentlichen Baß beziffern können, wenn er die Principal-Stimme darüber stehen hat. Man nehme zu seiner Uebung aus dem andern Theil die Exempel des achten Capitels im zweyten Abschnitt, schreibe Violine und Baß ab, lasse die Ziffern weg, und beziffere selbst nach der Violin-Stimme den Baß, hernach kan er seine Bezifferung gegen die Bezifferung, so im Buche über dem Baß stehet, halten, und seine Observationes darüber anstellen.

Wie der Baß nach einer darüber stehenden Haupt-Stimme leicht zu beziffern.

Beschluß.

Der Herr Heinichen beantwortet beym Beschluß des zweyten Capitels des andern Theils seines mehrmalen angeführten vortreflichen Buches vom General-Baß in der Composition, (in welchem Capitel er Regeln gegeben, einen General-Baß ex tempore nach der darüber stehenden Principal-Stimme ꝛc. zu accompagniren,) einen Einwurf, welchen er sich vorstellet, daß einige denselben machen würden; er schreibet nemlich daselbst, pag. 767. also:

„ Saget man: daß alle solche Regeln- und Rathgeber [er verbindet hier klüglich Regeln- und Rathgeber, man denke weiter nach,] „ nichts helfen, wenn man nicht selbst brav Hand anlegt. Antwort: Ach „ ja, ihr lieben Leute, Hand müsset ihr anlegen, wenn ihr was „ rechtes im General-Baß, in der Composition und in jedweder „ Wissenschaft profitiren wollet: denn die Regeln [und der gute Rath] „ können euch in keiner Kunst zu Doctors machen. Ich „ möchte aber wissen, wer jemals etwas rechtschaffenes gelernet, „ ohne selbst Hand anzulegen, und wenn er auch vergüldete Regeln „ und den Extract von guten Künstlern zu Lehrmeistern gehabt? „ Ich sage, fleißig seyn und brav Hand anlegen, ist zwar nöthig „ und unentbehrlich, allein gute Præcepta [Regeln] dabey, seynd „ uns in Musica practica desto nöthiger, je weniger man allemal „ gute

„ gute Lehrmeister findet, die die Sache wohl verstehen, oder sich „ die Mühe geben wollen. Alles aber auf eignen Fleiß und Erfah- „ rung allein, ich sage allein, ohne gute Manuduction [Handlei- „ tung] ankommen zu lassen, solches machet uns nicht allezeit zu „ fundamentalen Leuten. „

Ich habe mich beym Beschluß meines Werkes seiner Worte erinnert, und sie hier hersetzen wollen, damit einer, wer Lust hätte, bey dieser meiner weitläuftigen Abhandlung und Anleitung, wie man nach und nach zum Fantasiren gelangen könne, eben diesen Einwurf zu machen, auch gleich die Beantwortung dabey finden möchte; ferner ist es auch geschehen, um einem Liebhaber der Music zu ermuntern, nun brav Hand anzulegen. Ich stelle mir auch vor, daß vielleicht etliche, die nun so weit sind, daß sie etwas auf dem Clavier oder Orgel fantasiren können, (welche Geschicklichkeit sie aber vielleicht gröstentheils ihrem musicalischen Genie oder dem vielen Spielen verschiedener musicalischen Stücke zu danken haben mögen,) sagen werden: Ich brauche das weitläuftige Buch nicht; ich kan schon, mit dem was ich von der Music verstehe, fertig werden; das Ding ist mir viel zu weitläuftig; das sind Kleinigkeiten; es kommt doch alles auf ein gutes musicalisches Genie an; die Regeln werden keinen Musicum machen; der General-Baß ist für die, so Lust zu grübeln und nachzudenken haben; ich kan schon ohne den General-Baß fantasiren; ich kan ja wohl hören, was gut zusammen klinget, und was nicht harmoniret; ich habe so viele Sonaten, Suiten, Concerten und andere Clavier-Sachen gespielet und auswendig gelernet; ja, ich habe so viele geschickte Meister spielen gehöret und spielen gesehen, daß ich Gedanken genug habe, wenn ich fantasiren will. Wer nun so denket oder spricht, der mag immerhin so denken oder sprechen. Wer träge und faul ist, etwas zu lernen, und deswegen seine Unlust zum Lernen durch dergleichen leichtsinnige Reden sucher zu bemänteln, der wird auch nichts lernen, wenn man ihn auch bey den Haaren zu den Büchern zöge. Es ist aber zu bedauren, wenn Leute, die schon in der Music etwas gethan, und dabey auch ein gutes musicalisches Genie haben, solche Feinde der Kunst sind. Wie oft ist dieses oder jenes Laster, dessen Sclave auch leider! mancher geschickter musicalischer Kopf ist, bloß allein Schuld daran, daß man nicht einige seiner müßigen Stunden der Ton-Kunst widmet. Indessen lasse sich ein Liebhaber der Kunst durch dergleichen Reden der kunstlosen Ton-Künstler nicht hindern, sondern studire fleißig. Wer aber mein Buch nicht leiden mag, der wähle sich andere musicalische Bücher zu seiner Belehrung, oder lasse sich von geschickten Meistern informiren; das stehet ja einem jeden frey. Inzwischen wird man dagegen doch sei-

ner

ner Seits auch so bescheiden seyn, daß man andern auch ihre Freyheit läſſet, einen Auctorem zu wählen, der nach ihrer Faßlichkeit und nach ihrem Sinn schreibet. Uebrigens werde deswegen unbekümmert seyn, wenn meine Arbeit auch von etlichen solte verworfen werden; genug, ich weiß, daß schon einige im zweyten Theil beydes Lust und Nutzen gefunden haben; dieselbe werden beydes, meiner Erwartung nach, auch in diesem dritten Theil finden. Allen Lesern suchen zu gefallen, ist etwas, wornach junge Leute, die die Welt noch nicht haben kennen lernen, vergeblich trachten mögen. Ich habe es aufrichtig gemeynet, und keine Mühe gesparet, meinem Nächsten zu dienen. Ein jeder thue sein Bestes, und lasse alsdenn einen jeden nach seinem Kopfe raisonniren, wie, wo, wann und so lange er will. Zum Beschluß wünsche aus wahrem Herzensgrunde, daß mein Nächster Nutzen und Vergnügen, und GOtt, der Allerhöchste, Ehre und Dank von meiner Arbeit haben möge.





Register
der vornehmsten Sachen dieses dritten Theils.

A.

Abwechselung herrschet in der Ton-Kunst überhaupt pag. 419. und muß auch beym Fantasiren in Acht genommen werden 48
— der Hände, was dabey in Acht zu nehmen 628. ist üblich bey den Interludiis 613. 627 sq. und auch bey Orgel-Punkten 698
— der Klangfüsse im Baß und Discant 807 sq. 820 sq.
Accord (reiner) bey gradatim gehenden Noten 9. bey springenden Noten 22 seq.
— (vertheilter) 48. so daß viermal eine andere Grund-Note entstehet 744. 867
— (gleichvertheilter) 746. wie er zu machen 867
Ambitus, dreyfache Bedeutung dieses Wortes 145
Anticipatio verursachet Bindungen 701. sq.
Arpeggio, siehe Brechungen oder harpeggiren.
Ausweichung, in andere Ton-Arten, davon handelt das ganze vierte Capitel 132 seq. — einer jeden Ton-Art in fünf verwandte Neben-Ton-Arten 134. — ist nicht schwer, und geschicht ordentlich nur in verwandte Ton-Arten 144. 165. oft wird in zwey bis drey Ton-Arten ausgewichen 170 sq. 181. man ergreifet die Haupt-Ton-Art bisweilen wieder 181. welche Ordnung dabey in Acht zu nehmen 155. ist bey der Bezifferung eines Basses zu observiren 100. die Ausweichung der Moll-Töne ist gleich der Ausweichung derer Dur-Töne, die mit dem Moll-Ton einerley Vorzeichnung haben 175. 178. — wie sie Quinten- und Quartenweise geschehen kan 146 sq. als welche Art auszuweichen ein Anfänger gut inne haben muß 191. — einer harten Ton-Art in Quintam modi kan auf mancherley Weise geschehen 134 sq. und wie aus der Quinta modi wieder zur Haupt-Ton-Art zu gehen 139. — einer weichen Ton-Art in Quintam auf allerley Weise 179 sq. — einer harten Ton-Art in Quartam modi 139. in Sextam 159 in Tertiam 140. 157. in Secundam 142. 159. *) einer weichen Ton-Art in Septimam 161. in Tertiam 163. — kan durch gewisse Fortsetzungen leicht geschehen 171. 185. — einer Ton-Art die in ihrer Vorzeichnung weder * oder

b hat, in eine fremde Ton-Art die 𝄪 hat, geschicht Quintenweise 190. in eine fremde Ton-Art die bb hat, Quartenweise 190

Ausweichung einer Ton-Art, die 𝄪 hat, in fremde Ton-Arten, die bb haben, geschicht Quartenweise 190. — einer Ton-Art, die bb hat, in fremde Ton-Arten, die 𝄪 haben, geschicht Quintenweise 190. — in fremde Ton-Arten, muß ein Organist verstehen, was dabey zu bemerken ist 186 sq. — von *d dur* nach *g moll* vermittelst der kleinen Septime u. Quinte 187. 195. — (unvermuthete) beym Schluß eines Lieder-Satzes 283 sq. — (geschwinde) durch gewisse Kunstgriffe 220. sq. und durch eine kleine Einleitungs-Clausul 854. — einer harten Ton-Art in seine weiche Ton-Art 225 sq.

Ausweichungs-Exempel einer harten und weichen Ton-Art 166. 182

Ausweichungs-Tabelle aller harten und weichen Ton-Arten 176 sq.

B.

Baß eines Liedes, wie er zu beziffern, davon handelt das ganze dritte Capitel 100 sq. wie man sich darin üben kan 121. man muß ihn auch ohne Ziffern ex tempore nach dem General-Baß bey Liedern wegspielen können 122. 131

Baß, wie er zu einer Melodie zu setzen, davon handelt das siebente und achte Capitel 291 sq. muß nach gewissen Regeln geschehen 292 sq. was man dabey in Acht zu nehmen 358. 379. der Baß kan zu einer und derselben Melodie vielfach seyn 381. 396 sq. man muß nicht zu geschwinde hierbey aufs Extemporisiren fallen 292. — zu einer Lieder-Melodie, wie er auf allerley Weise zu variiren, davon handelt das ganze neunte Capitel 436 sq. variirte oder laufende Bässe, werden im Tact gespielet 441. und sind gefällig 436. — allein, muß schon Gelegenheit zum Fantasiren geben 769. man muß die dazu gesetzte Ober-Stimme auf allerley Art variiren können 777 sq. — hat gemeiniglich andere Klangfüsse als der Discant 797 sq. — wie er aus einer Partitur zu beziffern 902 sq. — (unbezifferter,) in wie weit man nach demselben accompagniren kan oder nicht 907 sq. einige Regeln hievon 908 sq.

Bezifferungen (verschiedene) einer Ton-Leiter 8 sq. 13. 15 sq. 76. 91. 889 sq. dreyfache Bezifferung eines Lieder-Basses 119

Bindungen, wie solche zu machen 31 sq. 663. entstehen aus der Retardation und aus der Anticipation 701 sq. bey dreystimmigen Griffen 702 sq. schicken sich gut bey Fortsetzungen 829 sq. und bey drey- vier- bis fünfstimmigen Orgel-Puncten 662. sq. 702 sq. 739. sq. können bey Passagien angebracht werden 722 sq.

Brechung eines dreystimmigen Grifses in drey Achteln auf sechs Arten 715. 749. wie diese sechs Arten zu vermischen 715 sq. 750. dergleichen in vier Sechszehntheile giebt sechs und dreyßig Arten 717. wie diese sechs und dreyßig Arten zu vermischen 721. — der Griffe in beyden Händen zugleich 759. 898 sq. und wechselsweise 872. 893. — der Griffe im Baß und Discant mit abgewechselten Klangfüssen 810 sq. 820. — hat einige Freyheit in Absicht der Quinten und Octaven 786. siehe Harpeggiren.

C.

Cadence, davon handelt das ganze sechste Capitel 252 sq. vier Haupt-Cadenzen 253 sq. — wo sie eigentlich statt hat 252. wie durch geschickte Wendungen hinein zu fallen 255 sq. welche Ziffern im Baß dabey vorkommen 259 sq. beym Fantasiren ist sie geschickt zu vermeiden 64. 138. 269. 280.

280 sq. — (betrügliche) wo sie anzubringen 278. Exempel davon 279.

Cadence der Alten, siehe Clausuln.

Ciacon, ein musicalisches Stück, dessen Art und Beschaffenheit 789

Cirkel (musicalischer) wornach man durch alle Ton-Arten gehen kan 192 sq.

Clausuln der Alten 232. sq. die im modo Phrygio ist zu merken 236. 242. 278.

Consonanzen, ihren Sitz und Gebrauch betreffend, zeiget das ganze erste Capitel 6 sq. — an deren rechten Gebrauch ist das meiste gelegen 49

D.

Dissonanzen, ihren Sitz und Gebrauch zeiget das ganze zweyte Capitel 50 sq. — wie sie in den Mittelstimmen anzubringen 104. 107. 111. 113. 116. 119. man muß nicht zu verschwenderisch damit seyn 95. beym vollstimmigen Spielen werden sie nicht leicht verdoppelt 875

E.

Einleitungs-Clausuln dienen zur Fortsetzung eines Satzes, und führen denselben in eine andere Ton-Art 853

Einschnitt ist von der Cadence unterschieden 116. 269. findet man oft bey Liedern statt einer Cadence 269 sq.

Exempel, warum man in allen Capiteln derselben so viel gegeben 769 sq. — wie die darüber stehende Griffe ausgesetzet stehen, zu variiren 864

F.

Falsa, $\frac{4}{b}$ wo sie ihren Sitz habe 117. 121

Fantasie, eine freye 789 sq. 850. 885 sq. eine gebundene 850

Fantasiren, davon wird Cap. XII. von 769 bis 901. gehandelt. — ist ein Componiren ex tempore ohne viel Nachsinnen 776. — die leichteste Methode es zu lernen 64 sq. 889. 770. wird durch Blödigkeit gehindert 770. Eigenschaften einer guten Fantasie 891. einige allgemeine Erinnerungen vom Fantasiren 49. 827. 881 sq. 900. wie im Baß die Fortschreitungen Anfangs dabey nicht viel herumschweifen dürfen 884. 886 sq. allerley Bezifferungen der Ton-Leiter thun hier gute Dienste 889

Fantasiren, dabey kan man der Spiel-Manieren nicht entbehren 900. muß auf einer Orgel mehrentheils drey- vier- bis fünfstimmig seyn 848. dabey muß man das Brechen der Griffe und das eigentliche Harpeggio wohl verstehen 892 sq. einen unbezifferten Lieder-Baß ex tempore beziffern 131. und auf verschiedene Weise in verwandte und fremde Ton-Arten ausweichen können 168 sq. — das fleißige Spielen auf Clavier und Orgel, und der rechte Gebrauch seiner Musicalien hilft auch viel hiebey 789. 875. 880

Fehler (musicalische) aus Versehen, Unwissenheit oder Raison 877 sq.

Fingersetzung bey langen geschwinden Zwischen-Spielen 634. sq. bey gebrochenen Griffen 766. und bey laufenden Bässen 441

Fortschreitung von einer Consonanz in die andere, dabey nimmt man vier Haupt-Regeln in Acht 293. — von einer vollkommenen zu einer andern vollkommenen Consonanz 294 bis 306 — von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen Consonanz 306 bis 326. — von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Consonanz 326 bis 336. — von einer unvollkommenen zu einer andern unvollkommenen Consonanz 336 bis 355. — aus Consonanzen in Dissonanzen 425. — wodurch sie fehlerhaft wird 323

Fortschreitungen (allerley) im Discant, wie der Baß dazu zu setzen, kan aus verschiedenen Tabellen ersehen werden 390 sq.

Fortsetzungen in lauter reinen Accorden 22 sq. 213. mit 4 3 p. 53 sq. mit $\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ p. 57.

mit $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$ p. 62 sq. — mit der durchgehenden $\frac{6}{4}$ p. 66. mit $\frac{4}{3}$ 72 p. 71. — mit $\frac{6}{5}$ p. — mit 76 p. 77. — mit der 7. p. 81. — 87 p. 80. — mit der durchgehenden Septima p. 85. — mit der Nona p. 92. 95. 96 sq. mit $\frac{9}{4}$ $\frac{3}{3}$ p. 93. wie der Sext-Quinten-Gang im Discant auf allerley Weise zu variiren 827 sq. 851 sq. und zu verlängern ist 840 sq. 844 — mit 65, da der Baß durch halbe Töne gehet 217
Fortsetzungen kan man einem Anfänger erlauben 64. was dabey in Acht zu nehmen 71. 83. 90. 834. sind einem Anfänger beym Fantasiren dienlich 64. 769. 825 sq. man wird sie oft in gedruckten Musicalien auf allerley Weise variiret finden 729. man muß sich aber nicht zu sehr an lange Fortsetzungen gewöhnen 63. man kan dadurch ausweichen in verwandte Ton-Arten 171. 184 sq. 213 sq. wie auch in ganz entfernte Ton-Arten 195 sq. 206
Fortsetzung eines Satzes, da man ihn durch kleine Einleitungen in allerley Ton-Arten führet 853 sq.
Furchtsam und blöde muß man nicht seyn beym Fantasiren 770

G.

Gehör, nach dem Gehör allein muß man keinen Baß zu einer Melodie setzen 292
General-Baß ist das nothwendigste in der Music 903
Gerippe eines Præludii, oder die Haupt-Noten desselben im Baß 849
Genie (musicalisches) wird überhaupt bey der Music erfordert 771

H.

Harpeggiren, wie solches auf mancherley Art anzustellen 892 sq. — durch welche Zeichen es schriftlich angedeutet wird 898

I.

Interludia oder Zwischen-Spiele, so bey Liedern gewöhnlich, davon handelt das ganze zehnte Capitel 569 sq. was dabey zu observiren, 569 sq. 606. 611. wie lang oder kurz sie seyn müssen. 571. dreyerley Arten derselben 1) mit der rechten Hand allein 571. 2) mit beyden Händen abwechselnd 571. 613. 634. 3) mit beyden Händen zugleich 571. 641 sq. wie man aus sechs kurzen Sätzen eine Menge dergleichen erfinden könne. 572. aus zwanzig andern Sätzen lassen sich noch über tausend Interludia erfinden 590. wie sie zu verlängern 593. 603
Intervalla (alle) muß man fertig kennen 3

K.

Klangfüsse (musicalische) sind mancherley 790 sq. die Länge und Kürze der Töne hat viele Gradus 794 sq. geben Gelegenheit zur Variation 797 sq. Abwechselung mit denselben im Baß und Discant 807. bey gebrochenen Griffen 810. Vermischung derselben im Discant 822 sq. im Baß 481 sq.

M.

Manieren des Discants werden über den Baß durch Ziffern nicht angedeutet 106. — müssen nicht vitiös seyn 106. man kan sie beym Fantasiren nicht entbehren 900
Melodie eines Liedes ist durch überhäufte Dissonanzen nicht zu verdunkeln 121. — (alte) verschiedener Gesänge haben etwas besonders an sich 243
Melodien zu bekannten Liedern soll man selber zu machen suchen 775
Mittelstimmen lieben einen sangbaren Gang 296
Modi authentici, oder die sechs Haupt-Ton-Arten der Alten 226. — plagales oder die sechs Neben-Ton-Arten der Alten 227 sq. — ficti seu transpositi der Alten, in verschiedenen Exempeln gezeiget 229 sq. — perfecti und imperfecti der Alten 232
Motus contrarius ist bey Setzung eines Lieder-Basses in Acht zu nehmen 308. — — machet nicht alle Fortschreitungen gut 300. 331
Motus rectus, wo er statt hat 351
Musicalia, es werden einem Anfänger einige nahmhaft gemacht und recommendiret 879. 901

N.

Nachahmungen, wie sie aus der Abwechselung der Klangfüsse entstehen 810 sq.
Nona, wo sie ihren Sitz auf der Scala diatonica hat 91
Noten (durchgehende) des Discants, wann sie durch Ziffern über den Baß zu bemerken und nicht zu bemerken sind 123 sq. wie sie im Baß zu erfinden 439
Noten (stehenbleibende) im Baß, dabey wird mit verschiedenen Griffen abgewechselt 57. darauf wird ein Orgel-Punct gemacht 647. und die Interludia bey Choralen 570. wie der Baß bey einer stehenden Note im Discant zu setzen 386 sq.
Notenklauberey ist zu vermeiden 302. 877
Notenlesen, was das heisse, und was dabey in Acht zu nehmen 876. 380 sq. — schreiben ist nöthig, und wird recommendiret 43. 598. 866. was man singen und spielen kan, muß man lernen in Noten setzen 774. 777

O.

Octava ist bey Setzung eines Basses in wenig Stimmen zu vermeiden 296. — primo, secundo composita was dadurch zu verstehen 385
Octaven (verdeckte) haben sonderlich in den Mittelstimmen nichts zu bedeuten 300
Organist muß auch in fremde entfernte Ton-Arten ausweichen können 186
Orgel-Punct, davon handelt das ganze eilfte Capitel 647 sq. was dadurch verstanden wird 647 sq. wo er anzubringen 648. 1) über der Quinte 648 sq. und 2) über der Prime der Ton-Art 661 sq.
Orgel-Puncte (zehn kurze dreystimmige) über der Quinte der Ton-Art 648 sq. wie selbige zu variiren 650 sqq. und zu verlängern 657. 684. für eine Hand allein oder auch für beyde Hände abwechselnd in lauter Sechszehntheile 694 sq.
Orgel-Puncte (zwanzig kurze dreystimmige) über der Prime der Ton-Art 661 sq. 664 sq. Variation dieser zwanzig Orgel-Puncte in Achtel 676. einige zur Uebung 767. — (zwanzig kurze vierstimmige) über der Prime des Tones 700 sq. — (verlängerte) über der Quinte und Prime zugleich 684 sq. — (vierstimmige) über der Quinte der Ton-Art mit Variationen 725 sq. eben dergleichen über der Prime 729 sq. — (fünfstimmige) 740. — vollstimmige in beyden Händen 747. Variation derselben 748

P.

Partitur, daraus ist die Bezifferung des Basses anzustellen 906. wie man ein musicalisch Stück in Partitur setzen soll 902. ein Lehrbegieriger kan vieles aus den Partituren lernen 903
Præludium mit Erklärungen, ist denen, die fantasiren oder präludiren lernen wollen, sehr dienlich 844 sqq. noch ein Præludium zur Probe, wie man bey gar geringer Abwechselung der Baß-Noten schon ein ziemlich langes Præludium machen könne 883. wie dieses letztere wieder zu verkürzen ist 888 sq.
Præludium, wie dasselbe auch mit Läufern und allerhand Passagien in einer Stimme allein, ohne Baß kan angefangen werden 699
Punct hinter einer Note 33. darauf ist bey der Bezifferung zu sehen 127
Puncte (zwey) hinter einer Note 40

Q.

Quantitas intrinseca der Noten ist beyzubehalten 418
Quarta minor, ihr Sitz auf der Scala diatonica 51. und Gebrauch 53. wird in ihrer Resolution oft aufgehalten 60. — major, eine gebräuchliche Chorda elegantior auf der Ton-Leiter 13
Quartenweise kan man alle weiche Ton-Arten im Cirkel durchgehen 146
Querstände (dreyerley) vide Relat. non harm.
Quinta minor, ihr Sitz auf der Scala diat. 72. wird in ihrer Resolution oft aufgehalten 115
Quinta perfecta, gehet oft vor der Sexte her, und folget auch oft 18. 30. 35. 40
Quintenweise kan man alle harte Ton-Arten im Cirkel durchgehen 146 sq.

R.

Relatio non harmonica, was dadurch zu verstehen 311. die Alten nahmen es sehr genau damit 312. 341. wir aber nicht mehr 312 sq. 341. 355
Repetition eines Satzes ist erlaubt 850
Retardatio veranlasset fremde Griffe 711. und Bindungen 702 sq.
Rhythmus (musicalischer) was darunter zu verstehen 793. ist mancherley 850 wenn er in Acht zu nehmen 885
Rückungen beym Orgel-Punct 742

S.

Scala diatonica von allen Ton-Arten muß bekannt seyn 2. verschiedene Bezifferung derselben, siehe Bezifferungen.
Scala der zwölf Ton-Arten der Alten 227
Schreibart gebundener Sätze ist verschieden 32 sq. 39
Secunda, ihr Sitz auf der Scala diat. 87. 90
Semitonia, deren doppelte Benennung ist nützlich 175 sq. wie die Scala diatonica damit zierlich zu vermischen 889. wie sie bey Setzung eines Lieder-Basses zierlich anzubringen 432
Semitonium unterwärts ist in zweystimmigen Sachen nicht zu verdoppeln 311
Septima minor, ihr Sitz auf der Scala diat. 76. stehet in Dur-Tönen zierlich statt der natürlichen grossen Septime 109. wird oft nach der Octave nachgeschlagen 62. ihre Resolution kan aufgehalten werden 110
Septima im Durchgange 85. 103. Septimen-Gang verschiedener Art 81. führet in ganz fremde Ton-Arten 193 sq.
Sexta superflua ist gebräuchlich, wenn modus minor heruntergehet 17. 70
Sexte, deren Verdoppelung corrigiret eine fehlerhafte Fortschreitung 316
Sexten-Folge 17. 27
Sext-Quinten-Gang verschiedener Art 72. führet in ganz fremde Ton-Arten 195 sq. 226. wie hierzu der Discant fast auf eine unzählige Art kan variiret werden, weitläuftige Anleitung dazu 827 sq.
Singen nach Noten ist sehr nützlich 772. wie man sich selbst darin üben könne 772 sq. um Ton-fest zu werden 773
Sitz der Consonanzen und Dissonanzen 1. was dadurch zu verstehen 6. siehe Consonanzen
Spielen (das fleißige) anderer Musicalien ist nöthig 789. 875. wie solches nutzbar anzustellen 880
Sprünge im Baß und Discant zugleich, sind oft zu vermeiden 311. 319. 326. 345 sq. — (ungeschickte) Beyspiele davon 388 sq.

T.

Tabelle, wornach ein Anfänger leicht einen Baß zu einer Melodie setzen kan 359. — Ausweichungs- 175 sq.
Tact ist wohl zu observiren 636. 825. ist theilbar oder untheilbar 794. der ganze oder vier Viertel-Tact ist leicht in drey Viertel-Tact zu setzen 843. 850. oder in zwölf Achtel 469
Tertia, wird oft durch eine Quarte aufgehalten 53 sq. — major war bey den Alten im Schluß sehr gebräuchlich 240
Ter-

Terzien-Gang kan bey der Variation eines Lieder-Basses durch einen Vor- oder Nachschlag ausgefüllet werden 467 sq.
Ton-Arten der Alten, davon handelt das ganze fünfte Capitel 226 sq. ihnen wurden gewisse Eigenschaften beygeleget 226 wie sie von den unsrigen unterschieden 229. verschiedene Lieder-Melodien stehen noch in diesen alten Ton-Arten 234. daher ein Organist nicht unwissend darin seyn darf 235
Ton-Arten (jetzt übliche) 133 sq. einige lassen ihr System sowol durch ××als bb einrichten 177. weichen in fünf verwandte Neben-Ton-Arten aus 134. 140 sq. wie die verwandte Ton-Arten einer jeden Ton-Art leicht kennen zu lernen 144. und wie eine Ton-Art näher als die andere verwandt ist 155. fremde Ton-Arten, worin sie von den verwandten Ton-Arten unterschieden 189
Ton-Arten, (harte und weiche) wie sie in ihrem Ambitu theils von einander unterschieden, theils nicht unterschieden sind 132
Ton-Leiter, vide Scala.
Transposition, was dadurch zu verstehen 69. was die Alten mit ihrer Transposition aus *b dur* in *b moll* sagen wollen 231. Transposition der Exempel dieses Buches wird oft recommendiret 21. 26. Gelegenheit solche zu üben 419 sq. Transposition eines Satzes in einen andern Ton vermittelst der Einleitungs-Clausuln 853. — der Fortschreitungs-Tabelle 401 sq. — einer harten Ton-Art in eine weiche, wie solches zu verstehen 30. 68
Transponiren muß man lernen ex tempore zu thun 22

U.

Uebungs-Exempel, die Bezifferung einer harten und weichen Ton-Leiter kennen zu lernen 19 sq.
Uebungs-Exempel, da der Baß eines Liedes eine dreyfache Bezifferung hat 119 sq. — von *c dur* nach *e dur*, und wieder von *e dur* nach *c dur* 146 sq. — von *a moll* nach *f moll* und wieder von *f moll* nach *a moll* 151 sq. — Quintenweise durch alle Dur-Töne zu gehen 148 sq. — Quartenweise durch alle Moll-Töne zu gehen 152 sq. — eines Dur-Tones, wie auf verschiedene Weise in alle verwandte Ton-Arten auszuweichen 165 sq. 171 — eines dergleichen aus einem Moll-Tone 181 sq. 184 sq. — nach dem musicalischen Cirkel durch alle Ton-Arten zu gehen 202 sq. — in 23 Melodien ohne Baß mit beygefügten Zwischen-Spielen 613 sq. — wie zu einer Melodie, da alles gradatim gehet, ein Baß zu setzen 393. 401 sq. darin Sprünge vorkommen 415
Ueberschläge im Discant werden nicht durch Ziffern über den Baß angedeutet 103 sq. 123
Ueberschlagen der Finger beym geschwinden Harpeggiren 896. — der Hände macht ein Aufsehen, wie es zu üben bey den Interludiis 631. 641. und bey Orgel-Puncten 698
Umkehrung der Stimmen bey zwostimmigen Sachen, da der Discant nimmt, was der Baß gehabt, und da der Baß die Töne des Discants bekömmt, kan bey Fortsetzungen angehen 813. sq. siehe Versetzung der Stimmen.

V.

Vacuum (grosses) zwischen denen beyden äussersten Stimmen ist zu vermeiden 297
Variation eines Lieder-Basses, davon handelt das ganze neunte Capitel 436 sq. was dadurch zu verstehen 436. welche Fehler dabey zu vermeiden 453. die Verwechselung des Grund-Tones wird hier zuweilen erlaubt 450. 457. Variation in fortgehenden Achteln 446 sq. mit untermischten Sechszehn-
thei-

theilen 468. da im zwölf Achtel-Tact drey Achtel zu einer Discant-Note gehen 470 sq. oder sechs Sechszehntheile 477. oder sechs Achtel 483 sq. da vier Sechszehntheile zu einem Viertel des Discants kommen 472. da fünf Noten zu einem Viertel kommen 476. da sechs Noten zu einem halben Tact kommen 481 sq. da sieben Noten zu einer Discant-Note gehen 488. 491. 493. da acht Sechszehntheile zu einer Discant-Note gehen 496 sq.

Variationes wenn ein Lied im drey Viertel-Tact versetzet worden 503. hundert Variationen im drey Viertel-Tact, da die Anzahl Noten von drey bis zu zwölf wächset 511 bis 534. Variation des drey Viertel-Tactes im vier Viertel-Tact 535 sq. Vier und achzig Variationes durch die Veränderung der Mensur und der Octave 538 bis 548. neun Variationes eines Lieder-Basses, da ein gewisser Gang beybehalten 503 sq.

Variation eines Baß-Viertels in vier Sechszehntheile 549. zwölf Variationes geben durch die Vermischung hundert und zwey und dreyßig Veränderungen 549. 555. noch vierzehen Variationen eines Baß-Viertels 555. — eines Sext-Quinten-Ganges. siehe Sext-Quinten-Gang. — eines dreystimmigen Griffes kan sechsmal in drey Achtel geschehen 715. 749. die Vermischung giebt wieder 30 Veränderungen 715 sq. 750 sq. diese drey Achtel in Sechszehntheile verwandelt, geben 36 Variationen 717. durch die Vermischung dieser 36 Variationen entstehen wieder über tausend andere 721 sq. — eines vierstimmigen Griffes kan vier u. zwanzigmal geschehen 761. die Vermischung derselben giebt wieder eine Menge Variationen 762. — einstimmiger gebrochener Sätze durch Bindungen in zweystimmige Sätze verwandelt 722 sq. — der Oberstimme mit Beybehaltung der Grund-Noten 777. dergleichen findet man bey Ciaconen 789

Verkürzung eines Præludii 888

Verlängerung der Schluß-Note eines Lieder-Satzes beym variirten Baß 458. — eines Præludii 850. eines Interludii 580. 593. 603. eines Orgel-Punctes 657. 684. 690 sq.

Versetzung der Stimmen eines zwey- drey- und vierstimmigen Griffes 48. 656. 673. 715. 725 sq. 729 sq. 831. 866 sq.

Verwandtschaft verschiedener Ton-Arten unter einander, worin sie bestehe 140 sq. 188

Verwechselung der Stimmen 64

Vollstimmigkeit beym Choral, woraus es leicht zu erlernen 873 sq. — kan einen Fortschreitungs-Fehler entschuldigen 296. — in beyden Händen 873 sq.

Z.

Zwischen-Spiele. vide Interludia.



Verzeichniß der Lieder-Melodien,

welche theils mit variirten Baß, theils mit Zwischen-Spielen versehen, und sonsten in diesem dritten Theile zu finden sind.

Ach GOtt, vom Himmel sieh darein 587
Ach HErr, mich armen Sünder 625
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig 624
Allein GOtt in der Höh sey Ehr 565. 615
Auf meinen lieben GOtt 445. 561. 583
Christus, der uns selig macht 239
Das ist ein theures Wort 446
Durch Adams Fall ist ganz verderbt 558
Erhalt uns, HErr, bey deinem Wort 625
Es ist gewißlich an der Zeit 557. 581
Es woll uns GOtt genädig seyn 237
Freu dich sehr, o meine Seele 562. 613
GOtt sey gelobet und gebenedeyet 247
HErr GOtt, dich loben alle wir 377
HErr, ich habe mißgehandelt 624
Herzlich thut mich verlangen 625
Ich bin ja, HErr, in deiner Macht 361. 376
Ich ruf zu dir, HErr JEsu Christ 437. 623
JEsu, als du erstlich kamest 451
JEsu, deine heilge Wunden 613
JEsu Leiden, Pein und Tod 378
JEsu meine Freude 620
JEsus meine Zuversicht 618
JEsus ist der schönste Nam 617
Kein Christ soll ihm die Rechnung 442
Komm, heiliger Geist, HErre GOtt 616
Laßt uns zugleich jetzt Lob dem 460
Liebster JEsu, wir sind hier 582
Lobe den HErren, den mächtigen 564
Lobt GOtt, ihr Christen allzugleich 615
Mein Geist frolocket und mein Sinn 618
Mein Herz sey zufrieden, betrübe dich 445
Mein JEsu, dem die Seraphinen 443. 538 sq.
Mein Seufzen bricht herfür 443
Mir nach spricht Christus 618
Nun danket all und bringet Ehr 378
Nun laßt uns den Leib begraben 617
Nun ruhen alle Wälder 613
O GOtt, du frommer GOtt 584
O heilige Dreyeinigkeit 458
O wie sucht der Geist der Welt 378
Preis, Lob, Ehr, Ruhm, Dank 379
Schmücke dich, o liebe Seele 619
Seelen-Weide, meine Freude 378
Sieh, hie bin ich, Ehren-König 621
So ist denn nun die Hütte aufgebauet 455. 468. 470. 472. 477. 481. 484. 488. 493. 496. 504. 508. 512. 536 619
Straf mich nicht in deinem Zorn 620
Vater unser im Himmelreich 585
Was GOtt thut, das ist wohlgethan 614
Was mein GOtt will, das g'scheh allz. 627
Was mich auf dieser Welt betrübt 444
Wer nur den lieben GOtt läßt 560. 626
Wie schön ist unsers Königs Braut 101 119 sq.
Wie schön leuchtet der Morgenstern 563
Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen 464
Wir gläuben all an Einen GOtt 622. 628 sq.



Druckfehler des dritten Theils des Clavierspielers.

Pag. 5. lin. 3. statt nur: lis: nun.
p. 9. §. 13. lin. 2. in Octaven, setze: zur Octave.
p. 10. §. 14. lin. 7. lis: und der Griff zu *d* liegen bleiben oder
ib. 10. §. 14. lin 9. statt: und den, setze: und dem
p. 13. §. 16. lin. 3. setze hinter hier ein Comma
p. 14. §. 17. in der Randglosse, setze statt, meiner: einer
p. 19. §. 20. lin. 3. statt: selbst leicht, setze: leicht selbst
p. 22. §. 22. lin. 7. diese bezifferte, lis: die bezifferte
p. 24. §. 24. lin. 5. das *c*) muß erst zu Anfang des andern Tactes stehen
p. 30. §. 27. lin. 8. statt eine haben, setze: eine 6 haben
p. 30. §. 28. lin. 7. hergehenden 5, lis: hergehende 5
p. 30 §. 28. setze am Ende dieses §phi hinzu: die verdeckten Octaven bey *a*) und *c*) in den Mittelstimmen fallen so stark nicht ins Gehör. siehe den andern Theil pag. 336.
p. 31. §. 29. lin. 14. und $\overline{e}$ $\overline{c}$, setze über *c* einen Strich, $\overline{c}$
p. 33. lin. 2. Tact 2, der erste Griff muß $\overline{g}$ *b g* heissen
p. 33. lin. 2. Tact 3, streiche den Punct hinter den halben Tact $\overline{g}$ weg
p. 35. lin. 2. die Ziffer 4 nach $\frac{6}{5}$ setze neben der 5 also: $\frac{6}{5}\ \frac{-}{4}\ \frac{7}{5}$
p. 40. lin. 7. statt endlich, setze oft
ib. lin. 10. Tenor-Stimme, setze hinzu: N. *f*)
ib. lin. 19. für, im Alt, setze, im Discant
p. 41. lin. 6. Tact 3. über das letzte *d* setze 8 7
p. 49. §. 35. lin. 8. Quarte und None, setze: Quarte, Septime und None
p. 51. §. 2. lin. 12. das ganze, lis: und das ganze
p. 53. §. 4. lin. 3. die 4. setze hinzu: wo sie präpariret ist
ib. §. 4. lin. 4. ersten Theil, setze: andern Theil
p. 54. lin. 3. Tact 1. Note 4. statt 43, setze: 4♮
p. 57. §. 6. lin. 3. statt, worauf, ließ: wo
p. 60. l. 5. Griff 7. muß so stehen:



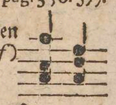
Eben daselbst in der dritten Notenzeile, Tact 1. muß der andere Griff so stehen:



p. 61. lin. 1. Tact 2. Griff 2. setze so:



p. 62. §. 8. lin. 8. die kleine Quarte, setze: die grosse Quarte
p. 64. §. 9. lin. 5. statt: Sätze, sonderlich N. *a*) setze: Sätze solches auch
p. 65. lin. 1. muß nach dem ersten Tact kein doppelter, sondern einfacher Strich stehen
p. 68. §. 9. lin. 6. statt (hier *a*) setze (hier *d*)
p. 70. lin. 18. 6 womit, streich 6 weg
p. 71. lin. 11. statt, unter sich setze: über sich
ib. lin. 14. statt vielerley, setze viererley
ib. lin. 16. nach, in einer Terzie, setze hinzu: oder Octave
p. 79. lin. 6. und 7. statt: bey der Quarta modi die Sexte erst repetiren lassen; setze: vor der Quarta modi die Sexte zu *B* genommen
p. 80. lin. 13. daß allenthalben, lis: daß man allenthalben
p. 81. lin. 5. nach Melodie, setze hinzu: (der Tenor-Stimme muß man ein wenig zu gute halten. vide pag. 356. 5)).
p. 85. lin. 1. müssen die beyden ersten Griffe beym Ex. *f*) also stehen:



p. 91. lin. ult. statt pag. 272. setze 273
p. 93. lin. 1. statt, müßte, lis: mußte

p. 93. lin. 1. Tact 2. muß der Griff zu *a* also stehen:



p. 94. lin. 6. über der dritten Note *g*, setze, statt $\frac{6}{4}\ \frac{9}{4}$
p. 97. lin. 9. Tact 1. unter dem letzten *fis* setze noch $\overline{d}$
p. 101. lin. 6. Tact 4. das Finalzeichen muß über *e* stehen
p. 105. lin. 14. statt: zwischen den, lis: zwischen dem
p. 108. §. 7. lin. 5. die ihm hernach, setze: die hernach
p. 109. §. 8. lin. 2. statt pag. 531 setze: 131
p. 109. §. 8. lin. 20. wie es dem, setze: (wie es denn
p. 112. §. 11. lin. 20. statt, alsdenn wir, setze: da wir denn
p. 117. §. 16. lin. 5. hinter gehandelt haben, setze: (auch in diesem dritten Theil nicht davon schreiben wollen, weil der Theil würde zu stark geworden seyn)
p. 120. lin. 5. Tact 2. die dritt Note muß $\overline{d}$ seyn
p. 134. §. 5. Randglosse, statt sechs, setze: fünf
p. 137. lin. 3. Tact 3. Griff 3. statt $\overline{d}$ $\overline{a}$ $\overline{fis}$, setze: $\overline{d}$ $\overline{fis}$ $\overline{d}$
p. 144. §. 11. lin. 5. hinter Exempel, setze hinzu: pag. 141. da aus *gis e* geworden
p. 147. lin. 4. Tact 3. unter dem andern *g* setze *d dur*
p. 149 lin. 4. Tact 3. statt, *c dur* setze *e dur*
ib. lin. 7. und 8. der Bogen muß vom zweyten Griff des ersten Tactes bis zum zweyten Griff des dritten Tactes gehen
p. 153. lin. 7. und 8. Tact 1. der Bogen muß erst vom vierten Griff anfangen
p. 154. lin. 4. Tact 3. statt *c moll* setze *e moll*
p. 159. zu Anfang der letzten Notenzeile setze statt) 9)
p. 162. §. 22. lin. 1. statt, mit N. 8. setze: bey N. 8.
p. 164. lin. 2. Tact 1. statt) setze 3)
p. 178. §. 34. lin. 21. statt §. 27. setze §. 26. und so auch lin. 26
p. 179. §. 35. lin. 3. statt: §. 21. wie solches §. 22. setze: §. 20. wie solches ferner §. 21
ib. lin. 6. statt §. 27. setze: §. 26.
p. 180. §. 35. lin. 8. *f dur*, streiche *dur* weg.
p. 185. lin. 1. Griff 7. statt $\overline{cis}$ $\overline{g}$ $\overline{e}$, setze: $\overline{e}$ $\overline{cis}$ $\overline{g}$
p. 190. lin. 2. statt, nach *A moll*, setze: oder *A moll*
p. 191. §. 43. lin. 7. ein erhöhend (in setze: ein erhöhend ♯ (in
p. 195. §. 46. lin. 11. durchstreich, und andere, setze nach dem letzten Worte, wir: in den beyden ersten Exempeln
p. 210. lin. 5. Tact 1. statt *G*, setze *D*
p. 214. lin. 4. Tact 1. der erste Griff muß $\overline{e}$ *b gis* heissen
p. 231. §. 7. lin. 2. statt Aeolii, lis Hypoaeolii
p. 273. lin. 3. Griff 2. muß $\overline{g}$ $\overline{e}$ *b* heissen
p. 283. lin. ult. würde es sich, lis: würden sie sich
p. 284. lin. 2. statt, ist es, lis: sind sie
p. 285. §. 23. lin. 3. statt, von oben, setze: von unten oder von oben
p. 292. §. 2. lin. 7. seinen, lis: seinem
p. 306. §. 12 lin. 7. das Comma hinter verursachet, streich weg, und setze es hinter das vorige Wort, fallen
p. 327. lin. 3. von unten, statt: wir die: setze: man den
ib. lin 2. von unten, statt: suchen, setze: suchet
p. 328. lin. 1. Tact 5. statt 4) setze: 5) und Tact 6. statt 5) setze: 6)
p. 374. lin. 5. hier statt *g*, setze: hier statt *d*
p. 430. lin. 3. Tact 2. im Griff zu *c*, muß statt $\overline{b}$ $\overline{d}$ oben stehen
p. 438. lin. 3. Tact 1. die letzte Note muß *D* seyn
ib. lin. 9. Tact 1. die andere Note muß *G* seyn
p. 457. lin. 3. Tact 2. das letzte Achtel muß *c* seyn
p. 509. lin. 2. Tact 3. statt *A* setze *B*
p. 527. lin. 4. Tact 4. die vierte Note muß *c* seyn
p. 531. lin. 8. Tact 2. die siebente Note muß *G* seyn

ib. lin. 10. Tact 2. die achte Note muß *d* seyn

p. 577. lin. 4. Tact 2. die neunte Note muß $\overline{d}$ seyn

p. 588. lin. 1. Tact 1. die dritte Note muß $\overline{\overline{c}}$ seyn

p. 590. lin. 2. Tact 2. die zweyte Note muß $\overline{d}$ seyn

p. 624. lin. 4. Tact 1. die funfzehente Note muß $\overline{c}$ seyn

p. 625. lin. 4. Tact 3. setze vor $\overline{f}$ ein ✕

p. 637. lin. 9. die neunte Note muß $\overline{d}$ seyn

p. 641. §. 31. lin. 5. statt, hernach, setze: hernach ein

p. 642. lin. 5. Tact 3. die drey ersten Noten müssen $\overline{fis}$ $\overline{g}$ $\overline{a}$ seyn

p. 643. lin. 3. Tact 1. unter der achten Note $\overline{b}$ setze statt 𝄢 die Note $\overline{g}$

p. 666. lin. 6. unter $\overline{\overline{c}}$ am Ende, muß $\overline{\overline{e}}$ stehen

p. 674. lin. 6. die dritte, vierte, fünfte und sechste Note müssen seyn $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{g}}$ $\overline{\overline{f}}$ $\overline{\overline{d}}$

ib. lin. 6. Tact 2. die dritte, vierte, fünfte und sechste Note müssen seyn $\overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{f}}$ $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{c}}$

p. 693. lin. 3. Tact 2. statt  setze: 

p. 694. §. 13. lin. 1. statt, aus dem, setze: aus den im

ib. l. 1. Tact 1. unter der ersten Note setze *G*

ib. lin. 4. Tact 2. unter $\overline{\overline{c}}$ setze *C*

ib. lin. 6. Tact 1. das *G* muß unter dem $\overline{\overline{c}}$ des dritten Tactes stehen

p. 699. lin. 1. Tact 2. die fünfte Note muß $\overline{\overline{e}}$, und die neunte Note muß $\overline{\overline{g}}$ seyn

ib. lin. 4. Tact 1. die neunte Note muß $\overline{\overline{c}}$ seyn

p. 700. lin. 5. die siebente Note muß $\overline{b}$ seyn

p. 711. § 21. lin. 1. Tact 2. in der untersten Stimme muß die zweyte Note nicht $\overline{f}$, sondern $\overline{e}$ seyn

p. 726. lin. 2. Tact 4. das vierte Sechszehntheil muß $\overline{f}$ seyn

p. 727. lin. 8. im letzten Tact setze über $\overline{d}$ das Viertel $\overline{b}$

p. 768. lin. 5. und 6. statt des doppelten Tactstrichs mache einen einfachen

p. 770. §. 3. lin. 25. statt, einem, setze: einen

p. 796. lin. 5. Tact 1. setze über das erste $\overline{g}$ ein *b*

p. 798. lin. 5. Tact 2. statt $\overline{c}$ setze: $\overline{\overline{d}}$

ib. lin. 10. Tact 1. statt *H* setze *c*

p. 799. lin. 4. Tact 1. statt *d* setze *c*

p. 800. lin. 5. Tact 1. nicht das gebundene $\overline{\overline{c}}$, sondern $\overline{\overline{e}}$ muß dieses Zeichen ⌣ haben

p. 820. lin. 7. wer Discant, setze: wer im Discant

p. 826. lin. 4. Tact 4. die 7. muß unter *b* stehen

p. 847. lin. 19. Tact 4. das erste Achtel muß *e* seyn.

180274
D. 1918. 1105.

Dritter Theil
des
sich selbst informirenden Clavier-Spielers,
worin gezeiget wird,
wie ein Liebhaber der Music bey fleißiger Selbst-Information
nicht allein nach und nach
zum

Fantasiren

auf der Orgel und dem Clavier,
sondern auch
zu einer Geschicklichkeit, allerley musicalische Stücke zu seinem
und anderer Vergnügen zu verfertigen und
zu

Componiren,

gelangen kan;
vermittelst einer deutlichen und gründlichen
der wichtigsten Stücke und Grundlehren der Cor
so viel hierzu erforderlich sind;
wobey alles,
den angehenden Organisten und andern Liebh
zu gefallen, mit sehr vielen Exempeln erläu
und
und mit Fleiß weitläuftig abgefasse
von
Michael Johann Friedrich W
Organist an der grossen Lutherischen Kirche zu Norden in

Halle, im Verlag des Waisenhauses, I

x-rite colorchecker CLASSIC
mm