

THE LIBRARY OF THE  
UNIVERSITY OF  
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE  
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC  
SOCIETIES

V786.3  
WG43S  
v.2

MUSIC LIBRARY

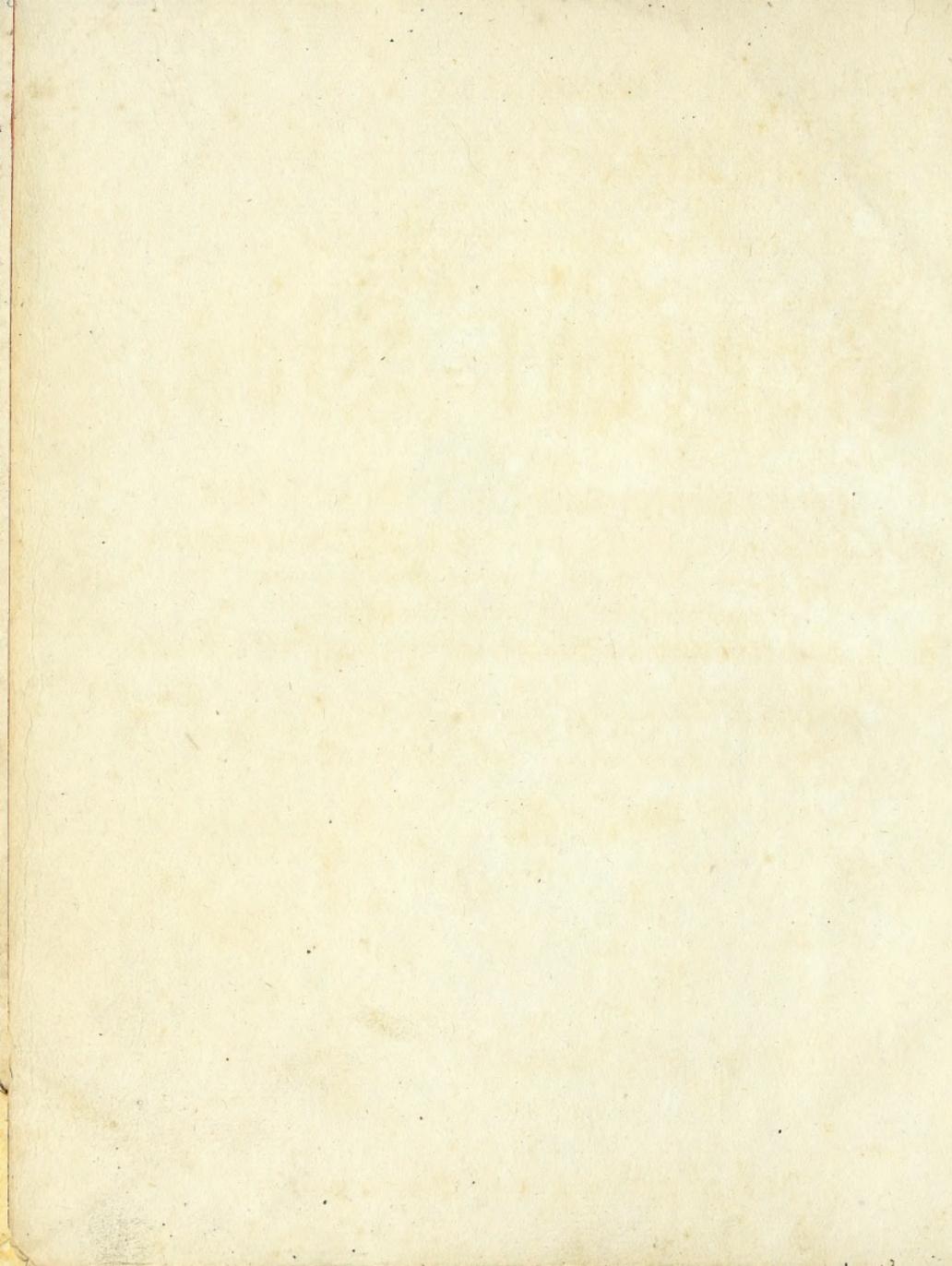
Music  
H 2 267

**This book must not  
be taken from the  
Library building.**

---

---

--	--	--



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

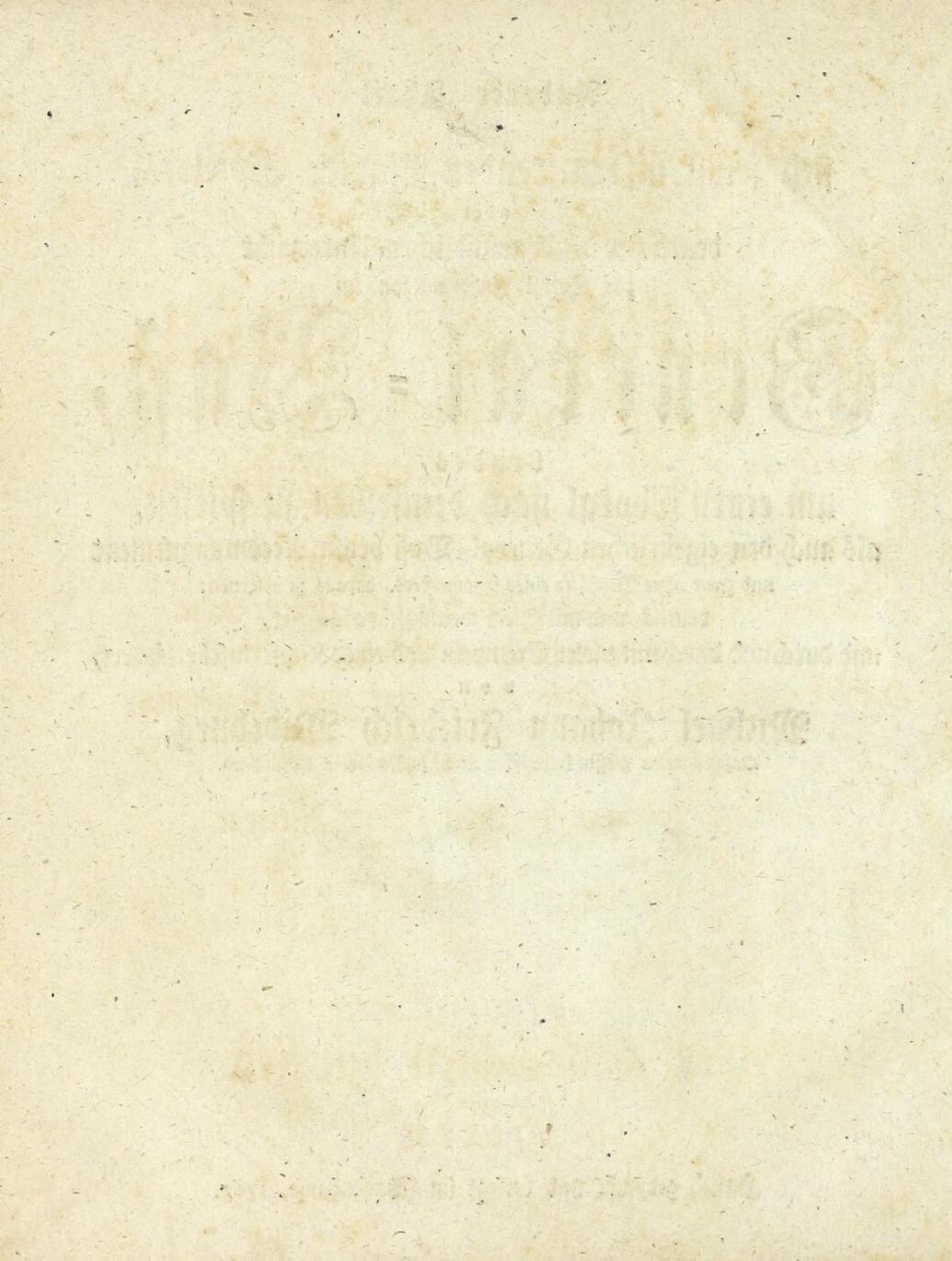
# General-Baß,

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

v o n

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





Dem  
Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,

H E R R N

Friedrich Erdmann,

Fürst zu Anhalt,

Herzog zu Sachsen, Engern und Westphalen,

Grafen zu Ascanien,

Herrn zu Bernburg und Zerbst,

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

Er. Allerchristlichsten Majestät

Hochbestallter General-Lieutenant, Chef eines Regiments

zu Fuß,

und

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

Meinem Gnädigsten Fürsten

und Herrn.

V. 786. 3  
W. 643  
V. 2.  
M. 1111  
lib

Handwritten text at the top of the page, likely a title or header, appearing as bleed-through from the reverse side.

# Erklärung

Ich, der Unterzeichnete, bestätige hiermit, dass die  
in der obigen Erklärung erwähnten Angaben  
richtig sind und dass ich für die Richtigkeit  
derselben verantwortlich bin.  
Datum: den 10. März 1900.  
Ort: Berlin.  
Unterschrift: [Name]

Erklärung

und

Dem  
Hochgebohrnen Grafen und Herrn,  
H E R R N  
Christian Friedrich,  
des Heil. Röm. Reichs Grafen zu Stollberg,  
Königstein, Rochefort, Wernigeroda  
und Hohenstein,  
Herrn zu Epstein, Münzenberg, Breuberg, Sigmont,  
Lohra und Klettenberg,  
wie auch  
auf Peterwaldau, Kreppelhof und Janowitz in Schlesien ꝛ.  
Domherr zu Halberstadt ꝛ.

Meinem Gnädigsten Grafen  
und Herrn.

Digitized by the Internet Archive  
in 2013

Durchlauchtigster Fürst,  
Gnädigster Fürst und Herr.

Hochwürdigster Hochgebohrner Reichsgraf,  
Gnädigster Graf und Herr.



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

Wie

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

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

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

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

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

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

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

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

Morbett, den 1sten Martii,  
1767.

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



## Vorrede.

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

## V o r r e d e .

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

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

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

## V o r r e d e.

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

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

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

## V o r r e d e .

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

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

## V o r r e d e.

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

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

## V o r r e d e.

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

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

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

Norden, geschrieben den 14ten Nov.

1766.

der Autor.

J. N. J.



J. N. J.

## Vorerinnerung.



S. 1.

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

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

Die Undeutlichkeit der Bücher vom General-Baß.

A

Undeut-

die hier vermieden ist.

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

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

Harmonie verdunkelt bey Angewöhnten die Melodie.

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

Eintheilung dieses Werks.

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

Im

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

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

Der erste  
Theil wird  
vorausgesetzt.

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

Wie dieser  
Theil zu ge-  
brauchen.

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



## Erster Abschnitt

lehret,

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

## CAPVT I.

Vom General-Baß und dessen Beschreibungen  
überhaupt.

## §. I.

Was ist der  
General-  
Baß?

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

Wie Lehrbe-  
gierigen drauf  
zu antworten.

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

Einige allge-  
meine Be-  
schreibungen

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

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

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

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

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

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

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

werden erkläret.

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

und zwar eine schöne Wissenschaft und Kunst.

Ein ieder Musicus müste ihn verstehen.

Das unordentliche Fantasiren derer, die den General Bass nicht verstehen,

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

gereicht zu ihrer Schande.

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

Nutzen des G. B. erstreckt sich weit.

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

Melodie und Harmonie, die ganze Ton-Kunst.

Edelmüthige Liebhaber der Music

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

haben Lust zum General-Bass.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zum Choral-Bassspielen wird der General-Bass erfordert.

Ein Choral hat oft schwere Ziffern.

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

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

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

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

Man muß nicht gleich viel Vergnügen dabey suchen.

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

Eine gute Lehr-Methode ermuntert sehr viel.

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

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

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

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

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

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

und andern dagegen schwer fällt.

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

Der G. B. ist eine weitläufige Wissenschaft,

wovon schon viele geschrieben haben.

Dis muß aber niemanden abschrecken.

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

mässiger Grad auch schon Nutzen und Lust bey sich, und vergnüget seinen Besizer.

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

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

„ Der General = Bass ist eine aus der Composition entlehnte  
„ Wissenschaft, vermittelst welcher man nach gewissen Re-  
„ geln zu der einzigen vorgelegten Bass-Stimme eine völli-  
„ ge Harmonie dergestalt erfindet, daß sie mit der dazu ge-  
„ setzten Vocal- oder Instrumental-Music genau überein-  
„ stimmt. „

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

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

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

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

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

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

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

Worin die  
Composition

vom G. Bass  
unterschieden,

und doch dar-  
aus entsprin-  
gt.

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

Wer den General-Bass erfunden.

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

Er wird nach gewissen Regeln erlernt.

Haupt-Richtschnur eines General-Bassisten.

Eine völlige Harmonie ist was anders, als eine vollstimmige.

Was Harmonie heißt.

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

Worauf die Regeln des General-Basses überhaupt gehen.

Wie die  
Bezifferung  
des Basses  
einzurichten.

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

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

Was Vocal-  
und Instru-  
mental-Music  
sey.

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

Die Bezifferung  
des Basses  
geschicht

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

aus der Partitur.

Anmerkung:

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

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

unge-

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

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

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

Was Autor sich bey Verfertigung dieses Tractats für ein Ziel gesetzt.

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

Er verspricht, den Gen. Bass nach seinen ersten Anfangs-Gründen abzuhandeln,

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

mit Beziehung auf den ersten Theil.

Autor entschuldiget seine Weiltläufigkeit.

Will andere Autores recensendiret haben.

Scala diatonica von A moll.

Scalae diatonicae von C dur.

*Zinn* 2  
*Sexta: maj* 6  
*Septim: maj* 7

A musical ladder for the A minor scale. It consists of two parallel lines with 9 rungs. The rungs are labeled with letters and numbers. On the left side, the rungs are labeled 1 through 9 from bottom to top. On the right side, the rungs are labeled 1 through 9 from bottom to top. The letters are: 1 A, 2 A, 3 c, 4 d, 5 e, 6 f, 7 fis, 8 a, 9 h. To the right of the ladder, the intervals are labeled: 1 Finalis, 2 Secunda major, 3 Tertia minor, 4 Quarta, 5 Quinta, 6 Sexta minor, 7 Septima minor, 8 Octava, 9 Nona major.

*Zinn* 2  
*Sexta: maj* 6  
*Septim: maj* 7  
*Nona major* 9  
*Octava* 8  
*Septima maj* 7  
*Sexta maj* 6  
*Quinta* 5  
*Quarta* 4  
*Tertia maj* 3  
*Secunda maj* 2  
*Prima* 1

Two musical ladders for the C major scale. The top ladder has 9 rungs labeled 1 through 9 on both sides. The letters are: 1 C, 2 C, 3 d, 4 d, 5 e, 6 f, 7 f, 8 g, 9 g. The bottom ladder has 9 rungs labeled 1 through 9 on both sides. The letters are: 1 C, 2 C, 3 D, 4 D, 5 E, 6 F, 7 F, 8 G, 9 G. To the right of the ladders, there are German descriptions of the notes: 9 grosser ganzer ton, 8 grosser halber ton, 7 grosser ganzer ton, 6 kleiner ganzer ton, 5 grosser ganzer ton, 4 grosser halber ton, 3 kleiner ganzer ton, 2 grosser ganzer ton, 1 Fundament. ton.



## CAPVT II.

## Von der Scala diatonica und modis musicis.

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

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

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

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

Wiedeb. Gen. Bass.

E

§. 5.

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

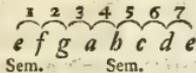
Zwey Haupt-Ton-Arten, dur und moll.

C dur ein Muster aller harten Ton-Arten.

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

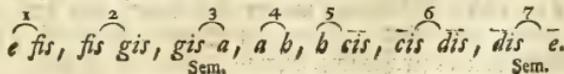
Wie derowegen alle dur-Töne einerley Scalam,

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



und den halben Ton im dritten und siebenten Grad haben.

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



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

§. 8. Wir haben die Scalam diatonicam auf unserm Claviere vier Vom Kupfer- mahl, eben so viel, als wir Octaven haben; welches auch aus dem Kupfer- sisch, welches stich zu ersehen pag. 17, da wir vier Leitern, eine ieder mit 9 Stufen, ab- im Anfang gebildet haben, welches uns Gelegenheit geben wird, einem Lehrbegierigen dieses Capitel verschiedene Dinge des General-Basses auf eine deutliche Weise anzuzeigen. Es ist diese vierfache und zusammengesetzte Leiter eine Vorstellung und Abbildung der musicalischen Ton-Leiter und Ton-Folge, da über einer ieden Stufe die Benennung ihres Tones siehet; vorne stehen Zahlen, welche die Stufen oder Töne, von ihrem Grund-Tone an gerechnet, der mit 1. bezeichnet ist, abzehlen; bey der obersten Leiter siehet die lateinische Benennung dieser Zahlen, nebst Beyfügung, ob das natürliche Intervallum einer Tertia, Sexte, Septime 2c. maior oder minor, das ist, ob es groß oder klein ist. Wir merken vorerst nur daraus an, daß man im Kupfer- Wie sich die stich selbst schon sehen kan, daß der Zwischen-Raum von der Stufe *E* bis *F* beyden halben (eine ieder Stufe ist hier als ein musicalischer Ton anzusehen) lange so groß Töne daria und weit nicht ist, als der Zwischen-Raum der Stufe von *C* bis *D* und von *D* bis *E*. Das *EF* ist der erste halbe Ton, oder diese beyde Töne liegen nur einen halben Ton von einander; bey *H* und *c* ist wieder so ein enger Zwischen-Raum (oder Intervallum) eines halben Tons, und das ist der zweyte halbe Ton, der im 7ten Grad lieget. Bey der dritten Leiter im Kupferstich der eingestrichenen Octave findet man die Worte: grosser ganzer Ton, kleiner ganzer Ton, grosser halber Ton 2c. Es ist also ein grosser halber Ton, der sich in der diatonischen Octave zweymal befindet. Was zwischen dem grossen und Kleinen ganzen Töne vor ein Unterscheid sey, gehöret noch nicht hieher.



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

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

Wie *f dur* nach *c dur* durch ein *b* eingerichtet.

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

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

Was ein Systema mag di sey.

Die gebräuchlichsten *dur*-Töne.

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

§. 11. Nun ist einem Anfänger höchst dienlich, nicht nur die Scalam dieser 6 *dur*-Töne, sondern auch der noch übrigen 6 *dur*-Töne, von selbst nach diesem Unterrichts einzurichten zu können, und ihnen ihre Creuze oder Been vorsetzen zu lernen; solche noch übrige 6 *dur*-Töne sind:

Fremde *dur*-Töne.

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

§. 12. Zur Nachricht will die Scalam aller 12 *dur*-Töne hieher setzen, und ihre Einrichtung, nemlich was sie vor Creuze und Been haben müssen, nicht nur, wie gewöhnlich, gleich nach dem musicalischen Schlüssel, sondern auch in der Scala selbst vor der gehörigen Note, setzen, nemlich im dritten und 7ten Grad; einen ieden Grad habe durch einen Tact-Strich abgetheilet. Es sind lauter Bass-Noten, und kommen die gebräuchlichsten Ton-Arten zuerst, die fremden hernach.

Scala aller *dur*-Töne in Noten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10) h dur.



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

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

Haupt-Unterscheid der dur- und moll-Töne.

§. 16. Halten wir ferner die beyden Ton-Leitern, nemlich der moll- und dur-Töne, zusammen; so finden wir, daß in der Leiter der dur-Töne nicht nur die große Tertia, sondern auch die große Sexte und große Septime enthalten ist, welche drey Intervalla aber in den moll-Tönen klein sind; es ist nemlich in der Scala der moll-Töne, so wie hier in *a moll*, enthalten die kleine Tertia, kleine Sexte und kleine Septime. Dis ist der wesentlichste Unterscheid der dur- und moll-Töne, welcher vor allen Dingen bey der Bezeichnung oder Verfertigung des Systematis der moll-Töne zu observiren ist; setze ich aber nur die halben Töne im 2ten und 5ten Grad, und gehe sonst in ganzen Tönen herunter, so wird die Tertia, Sexte und Septime eben hiedurch klein, und das Systema richtig nach dem Muster *a moll* eingerichtet stehen.

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

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

$$G^1 A^2, A^2 H^3, H^3 c^4, c^4 d^5, d^5 e^6, e^6 f^7, f^7 g^8.$$

Hier sind die beyden halben Töne im 3ten und 6ten Grad, die aber nach §. 14. im 2ten und 5ten Grad seyn sollten. Um nun den zweyten Grad, wie es seyn muß, zum halben Ton zu machen, so muß vor *b* ein *b* stehen, so wird *AB* der erste halbe Ton im 2ten Grad. Eben so verfährt man mit dem 5ten Grad, der ein ganzer Ton, nemlich *d e*, ist; hier muß wiederum vor *e* ein *b* stehen, so kommt der andere halbe Ton im 5ten Grad, *d e*; wäre also die Scala von *G moll*

$$G^1 A^2 B^3 c^4 d^5 e^6 f^7 g^8.$$

der Ton-Leiter von *A moll*, nemlich

$$A^1 H^2 c^3 d^4 e^5 f^6 g^7 a^8.$$

ganz ähnlich, und also recht eingerichtet.



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

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

*dis dur* und *es dur* sind unterschieden.

*dis dur* hat \* \* ist aber nicht gebräuchlich.



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

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



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

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

Wie die moll-Töne im Heraufgehen,

das Semitonium unterwärts müssen hören lassen,

nemlich die Septima maior.

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

Wenn die moll-Töne nur bis zur Quinte herauf oder herunter gehen, so ge-

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

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

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

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

Die Secunda  
superflua ver-  
ursachet einen  
ungeschickten  
Gang.

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

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

Urrichtige Bezeichnung der *moll*-Töne trifft man zuweilen an in *d moll*, *g moll* etc.

Man muß das System selbst einrichten lernen.

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

Scala aller 12 *moll*-Töne in Noten.

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

Anderer halbe Ton.

Erster halbe Ton.

1) *A moll.*



2) *E moll.*



3) *D moll.*



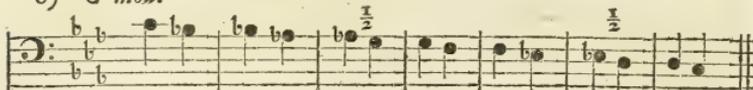
4) *G moll.*



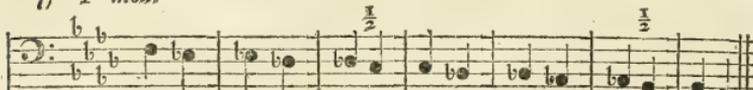
5) *H moll.*



6) *C moll.*



7) *F moll.*



8) *Fis moll.*



9) *Gis moll.*



10) *Cis*

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

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

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

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

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

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

das



5) *F dur.*

b

6) *D moll.*

b

7) *B dur.*

b

8) *G moll.*

b

9) *D dur.*

10) *H moll.*

11) *A dur.*

12) *Fis moll.*

Wiedeb. Gen. Bass.



13) *E dur.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Scala und Genus musicum ist einerley.

Drey Genera musica.

Man muß die Scalam seiner Ton-Art wohl verstehen.

Recommendation dieses Capitels.

## C A P V T III.

## Von den musicalischen Intervallen überhaupt.

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

und nicht ge-  
schehe.

Nutzen des  
Orgelspiels  
in einer Ge-  
meine.

Vom vier-  
stimmigen  
Spielen.

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

Mittel-Stim-  
men sind

§. 1. Aniezo wollen wir von den Intervallen und von dem, was zur Spielung eines Liedes nach dem General-Bass gehöret, etwas weniges überhaupt sagen, weil doch dieser Abschnitt hauptsächlich den Choral-Spielern gerühmet ist. Im ersten Theil meines Clavier-Spielers ist weitläufig gezeiget worden, wie man ein Lied mit Bass und Discant spielen soll. Hier hat der Discant bloß die Melodie hören lassen, und der dazu gesetzte Bass harmoniret dazu, diß hiesse nun zweystimmig spielen: so, wie nun ein Lied auf einem Clavier, Clavicymbel oder Orgel mit Bass und Discant kan gespielt werden; so können auch zwey Personen, die die Singe-Kunst verstehen, solche Lieder singen, da denn die eine die Melodie oder die Discant-Noten, die andere aber die dazu gesetzte Bass-Noten dazu singet; ein solches zweystimmig Singen, oder wenn jemand zur Melodie den Bass singen kan, klingen nun lieblich, und ist angenehm zu hören. Es heißt aber nicht, den Bass zu einer Melodie singen, wenn etwa einer grob oder tief, und der andere etwa dieselbe Melodie fein oder hoch singe, wie man in den Kirchen allerley Stimmen, grobe und feine, höret. Nein, es muß die Bass-Stimme die Melodie nicht mit singen, sondern sie muß nach der Kunst eingerichtet werden, so, wie beyhm Clavier-Spielen der Bass nicht gleiche Noten mit dem Discant oder der Melodie hat. Weil nun wenige in den Kirchen die Geschicklichkeit haben, oder die Kunst verstehen, den Bass zu einer Melodie zu singen, welches aber der Melodie eine herrliche und anmuthige Stütze und Stütze gibt; so vertritt die Orgel die Stelle desselben, und der Organist spielet den Bass mit seiner linken Hand, oder mit den Füßen auf dem Pedal. Dis wird nun auch eine Harmonie, aber nur eine zweystimrige Harmonie, genannt.

§. 2. Weil aber in der Music mehr als zwey Töne, wenn sie zusammen angeschlagen werden, unter einander lieblich klingen; so wird allhier nun weiter gelehret werden, wie man zum Discant und Bass noch zwey Stimmen erfinden soll, welche Mittel-Stimmen genant werden. Denn der Discant, worin die Melodie gehöret wird, heißt und bleibt die Ober-Stimme, und der Bass ist immer die tiefste oder Fundament-Stimme, wie das Wort Bass oder Basis es auch anzeiget, daher wird auch der Bass das Fundament oder die Grund-Stimme genant, weil nicht allein die oberste Stimme damit harmoniren muß, sondern weil die Mittel-Stimmen auch darnach gemacht, erfinden und eingerichtet werden müssen. Mittel-Stimmen heißen also die beyden Stimmen,

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

der Alt und  
der Tenor.

Chormässiges  
Singen eines  
Liedes.

Der Organist  
vertritt die  
Stelle aller 4  
Singsstimmen.

Warum ungeschickte  
Gänge zu vermeiden.

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

Was die Ziffern über dem Bass bedeuten und anzeigen.

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

Dom Accord.

Die Intervalla müssen vom Grund-Ton abgerechnet werden.

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

In Liedern findet man nicht lauter reine Accorde,

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

denn dis würde einem bald eckela.

Daher denn auch andere Griffe darin vorkommen.

Wie die gebräuchlichsten Griffe eine

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

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

kleine oder größere Abweichung vom reinen Accord sind,

und wieder zum reinen Accord hingehen.

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

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

Es gibt also verschiedene Griffе.

Was die mancherley Zahlen anzeigen, und warum sie Intervalla heißen.

Griffen-

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

Die gebräuchliche Intervalla mit ihrer lateinischen Benennung.

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

Von den Ziffern, die übereinander stehen.

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

Die Erkenntnis aller Intervallen ist sehr nöthig,

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

und daß man zu den Signaturen die Neben Ziffern wisse.

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

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

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

Viel Ziffern sind oft ein Zeichen eines schweren General-Basses.

Nöthige Erinnerung bey der Selbst-Information aus diesem Buche.

C A P V T I V.

Von den Consonanzen und Dissonanzen überhaupt.

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

Alle Intervallen sind entweder Con- oder Dissonanzen.

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

Einwurf: Was nutzen die Dissonanzen in der Music. Antwort: sehr viel. Sie zerren die Music.

Wiedeb. Gen. Bass.

§

gehen

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

Denn wenn sie  
künstlich  
angebracht  
werden,

so sind sie dem  
Salz zu ver-  
gleichen.

Vom Nutzen  
der Dissonan-  
zen.

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

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

„ Uebel-

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

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

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

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

Welche Intervalla Consonanzen, und welche Dissonanzen sind.

Ob die Quarte eine Consonanz sey.

Die Consonanzen sind vollkommene und unvollkommene.

Warum die Octave

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

und die Quinte vollkommene Consonanzen sind.

Warum die Terzie und Sexte unvollkommene Consonanzen sind.

Wie in einem Ton alle Consonanzen stehen,

Beweiset der Herr Sorge in seinem Vorigem.

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

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

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

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

## C A P V T V.

## Von der Octave und dem Unifono.

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

Vorzug der grossen Terzie vor der Kleinen.

Der Haupt-Unterscheid der Con- und Dissonanzen bestehet in der Resolution

und Präparation.

Von diesen Con- und Dissonanzen wird in folgenden Capiteln gehandelt werden.

Von der Octave.

Was sie sey

und wie sie leicht zu lernen.

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

Obgleich die Octave am allerleichtesten zu lernen,

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

so versteht sich doch ein Anfänger oft darin.

Dieses rühret daher:

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

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

Da die Octave sich zu den meisten Griffen gesellet,

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

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

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

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

damit man die Octave nicht zweymal nach einander nehme.

Denn dis ist ein Vitium im Gen. Bass.

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

sonderlich im Anfange.

erslich

Theorie ist  
nöthig:

Hiedurch aber  
wird niemand  
abgeschrecket.

Vom Vniso-  
no,

dessen Unter-  
scheid von der  
Octave,

worin er ei-  
gentlich beste-  
he,

und wenn er  
sich brauchen  
läßt

beym Choral-  
Spielen.

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

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

Vni-

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

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

Wie der Vnifonus in Noten vorgestellet wird.



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

Kommt in Hand-Sachen oft vor.

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

Was das heißt: *in unifono*.

oder all' Octava.

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

Unterscheid des Vnifoni von der Octave.

CAPVT VI.  
Von der Quinte.

Von der Quinte siehe den ersten Theil.

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

Warum die Quinte eine vollkommene Consonanz ist.

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

Man redet hier von der Quinta perfecta,

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

nicht aber von der Quinta imperfecta.

Warum man die reine Quinte fertig wissen muß.

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

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

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

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

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

Boraus die Quinte bestet.

Quinten-Circul.

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

Hülfs Mittel, die Quinten bald und west zu lernen.

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

Wie die 3 vornehmste Quinten leicht zu lernen, wenn man sich folgende Wörter merket.

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

Die Quinte zu *c* ist *g*, als: Christliche Geduld.  
 — — — *g* — *d*, — Gründliche Demuth.  
 — — — *d* — *a*, — Dummer Aberglaube.  
 — — — *a* — *e*, — Alberner Ehrgeiz.  
 — — — *e* — *b*, — Eitler Hochmuth.  
 — — — *b* — *fis*, — Helle Fistul-Stimme. \*)  
 — — — *b* — *f*, — Beständiger Fleiß.  
 — — — *f* — *c*, — Frommer Christ.

Wie die fibrigen alsdann leicht zu errathen.

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

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

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

kleiner, als die Quinta perfecta, und wäre alsdenn die ächte Quinta minor oder Quinta fallä (vide den 2ten Sphum dieses Capitels) sie bestünde alsdenn auch nicht mehr aus drey ganzen und einem halben Ton, sondern aus zwey ganzen und zwey halben Tönen: derowegen muß aus *a dis* gemacht werden, wenn es eine vollkommene Quinte zu *gis* seyn soll. Dieses ist leicht zu begreifen. Ferner, wenn der Grund-Ton durch ein *b* erniedriget worden, so muß die hier stehende natürliche reine Quinte auch durch ein *b* erniedriget werden, als die Quinte zu *e* ist *b*; findet man nun vor *e* ein *b*, welches *es* (auf dem Clavier *dis*) ist; so muß die Quinte *b* auch durch ein *b* erniedriget werden, oder die Quinte wäre einen halben Ton zu groß, und bestünde aus 4 ganzen Tönen, welche Quinte, die übermäßige Quinte (*Quinta superflua*) genant wird; ist also die Quinte zu *es*, *b*. Weiter, wenn vor *a* ein *b* stehet, so wird es *as* (auf dem Clavier *gis*), derothalben muß die Quinte zu *a*, nemlich *e*, auch durch ein *b* zu *es* gemacht werden. Es ist also ein anders die Quinte zu *dis*, oder zu *es*. Die Quinte zu *dis* ist *ais*, und die Quinte zu *es* ist *b*. Nun ist zwar *dis* und *es*, wie auch *ais* und *b* auf unserm Claviere einerley Ton, allein in der Benennung und in der Schreibart sind sie doch sehr unterschieden (sie solten auch von Rechts wegen im Klange unterschieden seyn, das ist aber auf dem Clavier noch nicht eingeföhret). (Hievon schlaege nach den ersten Theil im ersten Abschnitt Cap. XI p. 16. item im II. Abschn. Cap. XII. p. 51. und im IV. Abschn. Cap. X. p. 181.) Dahero heißet die Quinte zu *dis* *ais*, und die Quinte zu *es* ist *b*. *Dis* und *b* wäre das Intervallum einer sehr verkleinerten Sexte, und *ais* wäre zu *es* eine überflüssig grosse Quarte, die Noten werden es deutlicher machen, denn, nachdem die Noten stehen, nachdem geschieht die Benennung des Intervalli. Sieht das Intervallum als eine Quinte aus, so ist es eine Quinte; hat es aber in den Noten 6 Grade, so ist es eine 6; hat es 4 Grade oder Stufen, so ist es eine Quarte: die Intervalla mögen nun durch \* \* oder *b b* geändert seyn, oder nicht, dis:

*ais b b ais dis es es dis*

*dis dis es es gis gis as as*

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

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

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

Grosser Vortheil, wenn man die Quintam perfectam fertig weiß.

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

Quinten-, Quarten- und Sexten-Examen.

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

Es

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

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

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

Wer die Intervalla weiß, der hat das schwerste gelernt.

Vorstellung aller Quinten in Noten.

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

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



Darunter sind die gebräuchlichsten:



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

Warum des Autoris Weitläufigkeit zu entschuldigen.

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

zum

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

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

Zur Selbst-Information gehört Geduld.

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

C A P V T VII.  
V o n d e r T e r z i e .

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

Von der Terzie,  
als der ersten unvollkommenen Consonanz.

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

Die Terzian sind leicht zu erlernen.

Wiedeb. Gen. Bass.

H

sen

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

Worin die Veränderung bestehe, welcher die Terzie und alle übrige Intervalla unterworfen sind.

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

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

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

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

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

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

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

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

Kennzeichen, daß solches geschehen.

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

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

Daher kont-  
men nun die  
fremden \* \*,  
bb oder *h h*  
mitten im  
Stücke, vor  
einzelnen No-  
ten,

und auch bey  
den Interval-  
len.

Wie sie an den  
Ziffern zu fin-  
den.

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

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

Man setzte sie  
vor dielein  
vor der Zif-  
fer,

oder auch  
nach der Zif-  
fer.

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

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

Dies war nun die deutlichste Art, sonderlich wenn das \*, *b* oder *h* vor der Ziffer gesetzt war: hie konte man denn leicht sehen, daß das Intervallum einer 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 um einen halben Ton solte erhöht werden, so oft nemlich ein \* davor geschrieben war, oder um einen halben Ton erniedriget werden, wenn nemlich ein *b* davor stand, oder daß ein im Systemate vorhandenes \* oder *b*, oder ein im Stücke selbst gezeichnetes fremdes \* oder *b*, aufgehoben wäre, wenn die Ziffer ein *h* vor sich hatte. Nachhero hat man wol, ich weiß nicht warum, das \*, *b* oder *h* hinter der Ziffer gesetzt; es gab aber diese Bezifferung viel Schreiberen, und wenn die Bass-Noten etwas dichte zusammen stunden, so wurde statt der Deutlichkeit ein undeutliches Beziffern daraus: deswegen hat man in neuern Zeiten angefangen, statt vor oder nach der Ziffer ein \* zu setzen, lieber einen Strich durch die Ziffer zu ziehen. Weil sich aber die Ziffer 3 nicht gut durchstreichen ließ, so erwählete man das blosser \*, *b* oder *h* dazu, und lehrete, daß ein \* über einer Note die Tertiam maiorem, und ein *b* die Tertiam minorem anzeigen, welches denn auch bis dato so Mode geblieben; ein *h* aber zeigt zwar auch eine Terzie an, es ist aber eine Tertiam maiorem, wenn das *h* ein *b* aufgehoben, und eine Tertiam minor,

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

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

<sup>z</sup> h	b	<sup>4</sup> h	<sup>5</sup> b	<sup>6</sup> b	<sup>7</sup> h	<sup>9</sup> h
<sup>z</sup> h	h	<sup>4</sup> h	<sup>5</sup> h	<sup>6</sup> h	<sup>7</sup> h	<sup>9</sup> h

Das b oder h wird durch die Ziffer gezo-gen.

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

Anmerkung von Druck-Noten.

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

Woran ein Intervallum *accidentale* zu erkennen.

Wom h durch die Ziffer.

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

## CAPVT VIII.

## V o m A c c o r d.

Vom Accord,

ist im ersten Theil weitläufig gehandelt.

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

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

Drey Haupt-Accorde,

§. 2. Kärzlich vom Accorde noch etwas zu repetiren: so ist ein reiner Accord eine Zusammensetzung dreyer Intervallen, die alle Consonanzen sind, nemlich, ich schlage zum Grund-Tone die Terzie, Quinte und Octave zusammen an, da höre ich die vollkommenste Harmonie, die aber durch Zwischenmischung der Dissonanzen erst ihren rechten Glanz erlangt; in dessen bleibt der reine Accord doch das wesentlichste in der Harmonie, und muß ein jedes musicalisches Stück mit einem reinen Accord aufhören. Ein ieder Accord kan dreyimal verändert werden, nemlich wenn unter diesen dreyen Intervallen die 8ve, oder die 5te oder 3e oben genommen

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

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

c c d c c c c c g b

**Exempel zur Uebung:**

g g g c c c d d d g b b

b b es.

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

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

Accorden-  
Exempel aus  
c dur.

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

Durchgehen-  
de Noten im  
Discant.

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

Wie in diesem und dergleichen Exempeln die Achtel in der rechten Hand zu behandeln, nemlich, daß das letzte Achtel mit dem kleinen Finger allein nachgeschlagen werde, und nur als ein Durchgang oder Hingang zur folgenden Note anzusehen sey; davon siehe den ersten Theil pag. 196. 197.

Sonsten ersuche einen ieden Liebhaber, der sich dieses Unterrichts gerne mit Nutzen bedienen wolte, über dieses Exempel nicht gar zu geschwinde wegzufahren, und zufrieden zu seyn, wenn er es langsam, unter vielem Besinnen

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

Wie dieses Exempel zu üben.

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

Die Discant-Note ist hier entweder die 2, oder 3, oder 5 zur Baß-Note.

Wann im Discant die 3 oben lieget.

Was die Zahl 5 über der Discant-Note anzeigen.

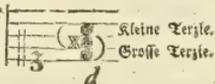
Wann hier die Terzie oben lieget.

Vom Griff, wenn die

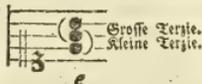
Quinte oben  
lieget.

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

Accord mit der  
Tertia maior,  
macht dur.



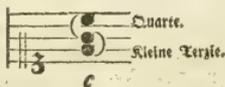
Accord mit der  
Tertia minor,  
macht moll.



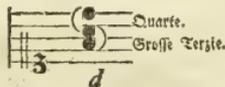
Vom Griff,  
wenn die  
Octave oben  
lieget.

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

Dur.



Moll.



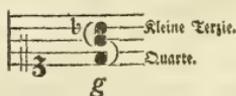
Vom Griff,  
wenn die Ter-  
zie oben lieget.

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

Dur.



Moll.



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

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

Wie der Accord muß angeschlagen werden.

Daß die Intervallen von der Bass-Stimme abzurechnen.

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

Das vorige Exempel in *d dur* transponiret.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system contains measures 1-4, the second 5-8, and the third 9-12. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Asterisks are placed above notes in the bass staff of the second and third systems.



Stimmfun-  
gen.

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

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

Dies Exempel  
ist wohl zu  
üben.

Der Accord  
zu *b* und

zu *fis* muß ei-  
nem geläufig  
werden.

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

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

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

Fünffmal kommt über *fis* das \* vor, welches anzeigt, daß hier die *Tertiam maior* im Accord angeschlagen werden muß; man nimmt nemlich statt *a* einen halben Ton höher, *ais*: einmal lieget die *Tertiam maior* oben, nemlich im 10ten Tact. Da werden zum Accord nun lauter halbe Töne genommen,

nommen, nemlich <sup>ais</sup>/<sub>is</sub> , und wenn die Quinte oben, <sup>cis</sup>/<sub>is</sub> . Diesen Accord hat sich einer wohl zu merken: Lieder aus *d dur* und *b moll* vornemlich, haben diesen Griff oft.

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

§. 10. Wir wollen unser Exempel nun auch einen Ton tiefer, nemlich in *b dur*, transponiren.

Von der Ausweichung dieses Exempels.

Daß ein *dur*-Ton gerne in Quintam und Sextam ausgeweiche.

Eben dieses Exempel aus *b dur*.

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

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

Vom *h*  
 über *c*.

muß im Griff zu *c* die Tertia maior *e*, und nicht *es* genommen werden. Im ersten Facte hat das *c* wieder ein *b* über sich, deswegen muß allhier die natürliche Tertia minor zu *c*, nemlich das *es*, wieder genommen werden.

Der Accord zu *es*, als welcher 5 mal in seiner dreysfachen Verwechslung hier vorkommt, möchte manchem noch ein wenig unbekant seyn, zweymal Der Accord zu *es* ist zu merken.

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

heißt der Griff  $\frac{\overline{b}}{\underline{es}}$ , und einmal liegt die Terzie oben,  $\frac{\overline{g}}{\underline{b}}$ .

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

Die Ausweichung ist wieder in Quintam und Sextam.

Regel vom Semitonio unterwärts.

Dieses Exempel ist zu üben.

Diese

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

Accorden:  
Exempel aus  
*a moll* im  
Tripel-Tact.

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

Anmerkun-  
gen:

Dis Exempel wird uns zu einigen Anmerkungen Anlaß geben.

1) Rom-



bärmlich klingen, und muß man also in diesem Accord zu *b*, wo das \* überstehet, die Quinte *fis* nehmen, als <sup>*dis*</sup><sub>*h*</sub> und zwar *dis* mit dem kleinen, *b* mit dem 4ten, und das *fis* mit dem 2ten Finger. Diese Anmerkung hat aber nicht viel Schwierigkeit, denn die kleine Quinte mit der grossen Terzje verráth sich durch ihren grossen Nebelklang gar zu bald.

Eben dieses  
Exempel in  
*g moll* trans-  
poniret.

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



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

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



get wird; dieser Accord könnte einem Anfänger etwas fremde vorkommen, wer aber zu *f* einen Accord mit der natürlichen Terzie *a* machen kan, der darf vor seine natürliche Terzie *a* nur ein *b* setzen, welches *as* ist, so ist alles leicht, und der Accord ist alsdenn  $\begin{matrix} f \\ c \end{matrix}$ . Ich denke nicht, daß es

nen Terzie;  
wie er zu ma-  
gen.

Erinnerung.

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

Fingersezung  
im Bass erfor-  
dert hier das  
Ablösen.

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

Eben dieses  
Exempel in  
*b moll* trans-  
poniret.

*b moll* fällt den Anfängern etwas beschwerlich.

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

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

*eis*,  
*cis*,  
*gis* lauter Töne, die durch ein \* um einen halben Ton sind erhöheth



















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

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

in einem  
Exempel ge-  
zeigt.



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

Eben dieses Exempel, wenn die 5 oben lieget.

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

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







§. 3. No. I. Kein Christ soll ihm die Rechnung machen ac.  
 Num. 976.

The musical score is written in 3/4 time and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score is divided into 21 numbered measures. Measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, and 21 are marked with various musical notations, including slurs, accents, and asterisks. The key signature has one sharp (F#).

### Anmerkungen.

Anmerkun-  
gen:

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

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



































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































## 464 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 19.)

Anzeige von *a moll*, und daß *g dur* in seine Secundam gewichen. N. 11. ist aus *b dur*, und weicht bey *fis* in seine Sextam *g moll*; wolte ich es aber ansehen als aus *f dur*, so wäre abermal nicht allein das *fis* (als welches *f dur* gar nicht angehet) sondern die Bass-Note *es* selbst eine Anzeige von *g moll* und daß also *f dur* in *g moll* ausgewichen wäre. N. 12. beschäftigt sich wieder mit der kleinen 7; hier kommt *g dur* mit Hülfe der kleinen 7 zu *g* ins *c dur* und *f dur* und von *f dur* durch die kleine 7 über *f* ins *b dur* und *es dur*. Wolten wir diesen Gang noch weiter fortsetzen, so könnte man dadurch mit leichter Mühe von *c dur* gar nach *ges dur*, und wenn wir bey *ges dur* das Genus veränderten, das ist, statt der *bb* die \* \* nehmen und aus *ges dur* also *fis dur* machen wolten, so könnten wir von *fis dur* bald wieder zu *c dur* kommen. Wir wollen es einem Liebhaber zur Lust hersehen in Noten.

Durch die kleine Septime kan man leicht in die entfernteste Tonarten kommen.

Matatio generis.

Hätten wir hier im sechsten Tacte das Genus nicht verändert, sondern wären mit den *bb* fortgefahren, so würden wir uns der Doppel-Been oder eines grossen Bees *b* haben bedienen müssen, welches die Note um einen ganzen Ton erniedriget, und wären dadurch nach *Des des dur* (siehe in diesem Abschnitt Cap. II. §. 12. die Tabelle alle 12 dur-Töne mit lauter *bb* zu bezeichnen) gekommen; alsdenn hätten die drey letzten Tacte in Noten also ausgesehen:

Daraus siehet man nun, daß mutatio Generis nützlich und nöthig ist, und daß man alsdenn der Doppel-Veen oder Doppel-Creuzе nicht bedarf; deswegen man denn auch dergleichen Veränderung des Geschlechts in allen Eirkel-Arien antrifft. Doch genug hievon. Man halte mir diese kleine Abweichung zu gute. Wir gehen wieder zu der Præparation der Dissonanzen.

§. 20. Wir haben schon gesehen, wie die Dissonanzen entstehen, wenn die rechte Hand bey einem fortgehenden Basse zaudert, und bald eine oder mehrere Stimmen noch aus dem vorigen Griff behält. Es entstehen aber auch Dissonanzen, wenn der Bass zaudert, (daß ich so rede) und der Discant oder vielmehr die ganze Harmonie, dem Basse nicht warten will, sondern den Griff zur folgenden Bass-Note voraus nimt. Bey einem solchen gebundenen Basse fällt die Secunde sehr oft vor, wie aus den Exempeln erhellen wird: diß nennet man nun eine Secunde bey einer Syncopation. Allhier verursacht also der Bass mit seiner Retardation die Dissonanz, und findet die daher entstehende Dissonanz ihre Resolution, wenn der Bass seinen eigentlichen Ton nimt; nach einer solchen Bindung pfleget der Bass gemeinlich einen Grad herunter zu gehen, wie folgende Exempel zeigen.

Dissonanzen entstehen auch, wenn der Bass sich aufhält.

Wiedeb. Gen. Bass.

Ann

7.

Von unpräparirten Dissonanzen.

§. 21. Hieraus sehen wir nun, wie die Dissonanzen entweder schon im vorigen Griff liegen, oder den folgenden Griff voraus nehmen, wie der vorige §phus gezeigt hat, wozu denn auch die Wechsel-Noten die Cambiate (siehe im ersten Abschn. Cap. XV. § 1. die 6te Anmerk.) kommen. Es ist aber eben nicht nöthig, daß die Dissonanzen iederzeit vorher liegen müssen: nein, man kan sie auch unpräpariret hören lassen, die None ausgenommen, als welche allezeit vorhero liegen muß. Als da kan die 4, 4, 5<sup>b</sup>, 6<sup>b</sup> und 7 unpräpariret gebraucht werden. Es ist §. 13. schon gesagt worden, daß eine iede Dissonans, die im Durchgange einfällt, keiner Präparation bedarf. Nun geschicht es oft, daß die Haupt-Note, wornach die durchgehende Note mit ihrer Dissonans folget, gar nicht gesetzt, sondern zierlich ausgelassen wird, daher denn manche Dissonans als ganz unvermuthet und unvorbereitet scheinert herein zu treten, welches aber nichts anders als eine Ellipsis (eine zierliche Auslassung) ist. Wer sich dieses merket, der wird finden, daß sehr wenige Dissonanzen ohne Vorbereitung dürfen gebraucht werden. Als da heisset es, die reine Quarte und die Quarta superflua können ohne Vorbereitung herein treten, wie auch die Quinta falsa (welche im Griff  $\frac{5}{2}$  oft vorkömmt) und die Septima minor. Wir wollen aber zeigen, wie bey der grossen 4, wenn sie unvorbereitet da ist, eine Bass-Note zierlich ausgelassen worden, und wie die kleine 5 und 7 als ein Vorschlag von der 6 und 8, können angesehen werden. Unsere Meinung ist in Exempeln am deutlichsten zu ersehen:

Dabei findet sich gemeinlich eine Ellipsis.



Hieraus können wir überhaupt dieses lernen, daß man keinem Erlaubnis gebe, unbescheiden und dumm mit unvorbereiteten Dissonanzen umzugehen, und etwa zu gedenken: Diese oder jene Dissonanz darf nicht vorbereitet seyn, darum will ich sie machen, wenn es mir in Sinn kommt. Nein! Lasset uns ein mal eine kleine Probe geben, worin die ungebundene Dissonanzen ungebunden (ich meyne unbescheiden) gnug herein treten, wer es probiret, wird eckelhaftes genug darin gewahr werden. Ein Liebhaber gebraucht es zu seiner Warnung, und um eine Erkenntnis der musicalischen Fehler daraus zu erlangen, es zu beurtheilen und nachzudenken, woher doch hier die grosse Disharmonie komme. Sonsten ist es nicht zu corrigiren, denn es taugt nichts.

Man darf aber nicht unbescheiden mit den Dissonanzen umgehen.

Zur Warnung:



Probe eines unrichtigen Gebrauchs der Dissonanzen.

In den fünf Exempeln habe erst die Dissonanz als unpräpariret gesetzt, Erläuterung und hinter einem jeden gleich gezeigt, wie z. E. bey der 4 eine Note im der vorigen Exempel. Daß ausgelassen worden, und wie in 5 die 5 als ein Nachschlag der 6 und die 7 als ein Nachschlag der 8 kan betrachtet werden, und wie folglich solche Ziffern können angesehen werden, als stünden sie im Durchgang, und

eben deswegen keiner Vorbereitung bedürfen. Weiter finde nun nicht nöthig, von der Präparation der Diffonanzen zu handeln, zumal da hernach bey den Uebungs-Exempeln noch ein und anderes davon vorkommen wird.

Vonder Resolution der Diffonanzen überhaupt und insonderheit.

§. 22. Wir haben nun auch von der Resolution oder Auflösung der Diffonanzen etwas zu sagen, denn eine Diffonans muß wieder in eine Consonans kommen. Weil nun, wie bekant, nur vier Consonanzen sind, nemlich 8, 5, 3 und 6, so müssen alle Diffonanzen sich hierin auflösen, als die None und Septima maior resolviren in Octavam, die Quarta in Tertiam und die Septima minor in Sextam, wenn nemlich die Bass-Note stehen bleibet und die Resolution abwartet; die Quinta superflua resolviret sich auch oft über derselben Note, dazu diese Diffonans ist genommen worden, nemlich in Sextam. Die Quarte major tritt einen Grad in die Höhe, und die Bass-Note gehet einen Grad herunter, und nimt die 6 über sich. Die Quinta falsa tritt einen Grad herunter, der Bass aber gehet gemeiniglich einen Grad herauf. Die Secunde kommt meistens über einer gebundenen Bass-Note vor, welche hernach einen Grad herunter gehet und einen Sexten-Griff (oder auch einen reinen Accord oder Griff mit  $\zeta$ ) hat, die Secunde bleibet liegen; denn der sich aufhaltende Bass verursacht hier die Diffonans, und resolviret sie auch in der folgenden Note. Wir können uns hiebey merken, daß wenn eine Diffonans unter sich resolviret, die Fundament-Note alsdenn herauf gehet, und wenn die Diffonans herauf oder über sich resolviret, der Bass alsdenn herunter gehet; es trift also Motus contrarius ein. Findet man, daß eine Note, die eine Diffonans über sich hat, nicht gradatim steigt oder fällt, so ist eine Verwechslung der Stimmen oder zierliche Auslassung einer Bass-Note schuld daran, welches wir hernach zeigen wollen.

§. 23. Von der Resolution der Diffonanzen merken wir uns überhaupt noch folgendes: „Alle grosse und vergrößerte *Intervalla*, die im Latein das Wort maior oder superflua bey sich haben, lieben das Zer-aufgehen, sonderlich die, welche durch ein fremd \* oder erhöhend \* wieder die Haupt-Ton-Art sind erhöht worden; hingegen alle kleine oder verkleinerte *Intervalla*, die im Latein das Wort minor oder diminuta, falsa oder imperfecta bey sich führen, lieben das Zer-unter-gehen, sonderlich die, welche durch ein fremd b oder erniedrigend \* wider die Haupt-Ton-Art sind erniedriget worden. Man hat sich diese Regel wohl zu merken: denn ob sie gleich nicht ganz allgemein ist, sondern eine kleine Ausnahme leiden muß, so wird man doch finden, daß die Resolution der Diffonanzen sich fast allezeit darnach richtet. Wir wollen solches in Exempeln zeigen, und da wir in den Exempeln von der Präparation

Allgemeine Anmerkung von der Resolution aller Diffonanzen.

tion der Dissonanzen gleich die Resolution derselben dahinter gesetzt, so kan man solche hiebey auch wieder nachsehen.

§. 24. Wir wollen von den grossen und vergrößerten Intervallen anfangen. Die *Secunda superflua* gehet in die Höhe, wie die folgenden Exempel bey *a* zeigen; als da wird aus dem *gis*, welches zu *f* eine *Secunda superflua* ist, ein *a* siehe auch §. 16. n. 10. 11. und §. 20. n. 5. Die natürliche Secunde major, als welche vorher lieget, bleibt im folgenden Griff gemeinlich liegen §. 19. n. 9. Die *Tertia maior*, (als welche sich in allen Ton-Arten über die Bass-Note, welche die Quinte zur Ton-Art ist, befindet, 1ster Abschn. Cap. XV. §. 5. die 3te Anmerk.) gehet auch gerne herauf, wie im 3ten Capitel dieses Abschnitts schon hin und wieder ist gezeigt worden, siehe auch §. 21. n. 5. Vornehmlich aber gehet die Terzie major herauf, wenn sich die Secunde minor, nebst der reinen Quinte dazu gesellet, wie hier das Exempel bey *b* zeigt.

Die vergrößerte Intervalla resolviren über sich.

Die *Quarta maior* oder *superflua* resolviret auch immer über sich, es mag nun eine 2 oder Terzie minor dabey seyn, wie aus den Exempel bey *c* zu sehen, und auch aus §. 21. n. 1. 2.

Die *Quinta superflua* muß bey der Resolution auch herauf gehen, siehe §. 15. n. 5. und hier das Exempel bey *d*.

Die natürlich grosse *Sexte* mit der kleinen Terzie, gehet am liebsten in die Höhe, als das Exempel *e* zeigt. Die *Sexta superflua* gehet immer herauf, siehe §. 18. n. 7. da hat *b* Sextam superfluum *gis*, welches herauf ins *a* gehet, item *ibid.* n. 9. da hat *F* Sextam maiorem *dis*, welches ins *e* tritt.

Die *Septima maior* gehet allezeit herauf, wie sub *f* zu sehen, Kommt sie aber im Septimen-Gang (Cap. XV. §. 5.) vor, so muß sie gleich der kleinen Septime mit herunter gehen.



**Erläuterung.** Hieraus erhellet nun klar, wie alle vergrößerte Intervalla über sich resolvi-  
ren. Gemeinlich zeigt ein solches erhöhtes Intervallum das *Semito-  
nium* unterwärts der Ton-Art an, und dieses Semitonium leitet zur  
Octave der Ton-Art, es gehet nemlich einen halben Ton in die Höhe.  
Unsere Exempel sind aus folgenden Ton-Arten: aus *a moll* sind die drey  
ersten; bey *a* und *b*; bey *c* das vierte; das bey *d* und das erste Exempel  
bey *f*. Aus *c dur* ist bey *c* n. 1. und bey *f* n. 2. Aus *d moll* ist bey *c* n. 2.  
und 3. Aus *e moll* ist bey *c* n. 5. und n. e. ist aus *g dur*. Wer also die-  
ses wohl merket, der hat hieran einen sichern Wegweiser, der ihm zeigt,  
ob er mit der rechten Hand nach einer Dissonans herauf oder herunter  
gehen muß, und zugleich wird ihm auch der Gebrauch des Vnisoni bekant,  
und warum die rechte Hand also nicht immer drey Stimmen haben kan.

Die verklei-  
nerten Inter-  
valla resolvi-  
ren unter sich.

§. 25. Uniezo wollen wir auch zeigen und in Exempeln klar machen,  
wie die verkleinerten Intervalla das Heruntergehen lieben.

Die **Secunde**, sie mag nun major oder minor seyn, wird eigentlich  
nicht in der rechten Hand resolviret, denn die Dissonans lieget, wie gesagt,

in dem gebundenen Bass, welcher hernach gemeinlich einen Grad herunter gehet; der Ton aber, welcher die Secunde gewesen, bleibt entweder liegen oder gehet hernach herunter, wie bey den vier Exempeln bey *a* zu sehen. Die Secunde minor liebet das Heruntergehen, oder gehet einen kleinen halben Ton in die Höhe, wie die Exempel *b* zeigen.

Die Terzie minor gehet auch herunter, so oft sie in Gesellschaft der 6 und 4 ist, wie aus den Exempeln bey *c* zu sehen. Selbst die Terzie major muß alsdenn unter sich, gleich einer Dissonans resolviren, wie bey *e* n. 3. und 5. zeigen.

Die Quarta minor und *diminuta* resolviren auch unter sich, davon die Exempel bey *d* nachzusehen.

Die Quinta minor (ja selbst die Quinta perfecta im Griff  $\frac{5}{5}$ , oder wenn dieser Griff mehr als einmal in einer Folge vorkommt) muß auch immer unter sich resolviren, wie aus den Exempeln bey *e* erhellet.

Die kleine Sexte mit der grossen Terzie liebet auch das Heruntergehen, siehe das Exempel bey *f*. Ist aber die kleine Terzie dabey, so kan sie so wohl herauf- als heruntergehen, siehe das Exempel bey *g*.

Die kleine Septime resolviret gemeinlich unter sich, wie die Exempel bey *h* und bey *o* zeigen. Im Durchgange bleibt sie entweder stehen, wie bey den Exempeln *i* zu sehen, oder sie gehet herauf in die Octave, wie bey *k* zu finden: Wenn die 7 gleich nach der 8 folget, so läßt man sie gerne in der Stimme, worin die Octave gewesen, daher denn der folgende Accord mannigmal ohne Octave mit einer doppelten Terzie muß genommen werden, wie die Exempel bey *l* zeigen.

Die None. so wohl minor als major (Nonam superfluum gibt es nicht) gehen immer unter sich, wie bey num. *m* zu sehen.

Nota. Es muß die None niemals aus der Octave des vorigen Griffs heriret werden, sondern gemeinlich ist es die Terzie oder Quinte des vorigen Griffs, woraus die None entsteht, wie die Exempel bey *n* zeigen. Ob gleich die None immer vorhero muß präpariret seyn, so hindert solches doch nicht, daß sie nicht im Durchgange unpräpariret erscheinen darf, wovon im ersten Abschnitte Exempel genug sind gegeben worden.

Anmerkung,  
betreffend die  
Präparation  
der None.

472 II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (S. 25.)

The musical score consists of five systems, each with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The systems are labeled as follows:

- System 1:** Treble clef has a B-flat and notes G, B-flat, D, F. Bass clef has notes G, B-flat, D, F. Labels: *b*, 2., 4., 6., 2., 4., 6.
- System 2:** Treble clef has notes G, B-flat, D, F. Bass clef has notes G, B-flat, D, F. Labels: 3., 4., 5., *d. i.*, 6., 4., 3.
- System 3:** Treble clef has notes G, B-flat, D, F. Bass clef has notes G, B-flat, D, F. Labels: 2., 3., 4., *c. r.*, 6., 6., 6.
- System 4:** Treble clef has notes G, B-flat, D, F. Bass clef has notes G, B-flat, D, F. Labels: 2., 3., *c.*, *ov.*, *ov.*, *ov.*, *ov.*, *ov.*, *ov.*.
- System 5:** Treble clef has notes G, B-flat, D, F. Bass clef has notes G, B-flat, D, F. Labels: *f.*, 6., 5., 6., 6., 6., 8., 7., *h. r.*, 7.

II. Abchn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 25.) 473

2. i. k. 1. 2.

7 7 6 7 8 8 b7 8 7

3. 4. ni. 2.

8 7 8 7 6 9 8 7 8 9 8

3. ni.

nicht gut.

7 9 8 6 8 6 5 6 9 8

2.

gut.

6 9 8 6 9 8 9 8 7

0.

7 7 7 7 7 6

Wiedeb. Gen. Bass.

Do

Hier

Man muß ei-  
nem jeden In-  
tervallo ietzt  
ansehen kön-  
nen, wie groß  
oder klein es  
ist:

so kan man die  
Resolution  
bald finden

in den ausge-  
setzten Griff-  
feu.

Von der Re-  
solution der  
Dissonanzen  
bey einem ste-  
hen bleiben-  
den Bass.

Hieraus ist nun offenbar, daß die verkleinerten Intervalla herunter gehen. Im ersten Abschnitt haben wir gesagt, daß ein Anfänger sich nicht viel zu bekümmern hätte, ob die Intervalla groß oder klein, vergrößert oder verkleinert wären, sondern daß er sie nur so zu greifen hätte, wie es die Versetzungs-Zeichen im Systemate erforderten. Wer aber Gebrauch von dem bisher abgehandelten Resolviren der Dissonanzen machen und sich dabey meiner Regel bedienen will, der muß aniesz fertig wissen, ob die Intervalla seines zu machenden Griffes groß oder klein sind; weil, wie wir ietzt gehöret haben, die grossen über sich und die kleinen unter sich resolviren. Wer nun das, was im ersten Abschnitt schon von der Resolution der Dissonanzen ist gesagt worden, hiezu nimt, der wird das nothwendige davon wissen, und aus diesem alles beurtheilen können. Hat der General-Bass Regeln, welche auch für die Composition eines musicalischen Stückes gehören, so sind es gewiß diese von der Präparation und Resolution der Dissonanzen. Deswegen habe man seine Lust darin, und betrachte in den gedruckten Lehr-Büchern die ausgesetzten Griffe mit Fleiß. Wer diese meine hergesetzte Exempel hat ansehen lernen, der wird auch dadurch schon gelernt haben andere zu beurtheilen; deswegen wollen wir es auch hiebey lassen.

§. 26. Wir merken nun weiter an, daß bey der Resolution einer oder mehrerer Dissonanzen der Bass oft so lange stehen bleibet, bis die Dissonanz wieder in eine Consonanz aufgelöst worden, da sich denn die 4 in eine 3, welche alsdenn auch gleich dahinter stehet, resolviret als 43; gemeiniglich folget eine grosse Terzie darnach, welche durch ein \* oder erhöhend  $\frac{1}{2}$  angezeigt wird, also 4\*, 4 $\frac{1}{2}$ . (In gedruckten Noten, da die Versetzungs-Zeichen nicht gut so nahe an den Ziffern, dazu sie eigentlich gehören, können gesetzt werden, (wenigstens findet man sie oft etwas entfernt davon) siehet die Quarta major mit einem  $\frac{1}{2}$  oft aus, als die 4 mit ihrer 3 major, wenn nemlich diese Terzie major, wie sonst gewöhnlich ist, durch ein erhöhend  $\frac{1}{2}$  angedeutet werden muß; deswegen wäre es am besten, wenn die Quarte major immer durch eine 4, mit einem Strich dadurch, angezeigt würde; oder daß die Terzie major nach einer 4 durch 3 $\frac{1}{2}$ , wie im Wernigeröder Choral-Buch zuweilen geschehen ist, gezeichnet würde; findet man eine 4 $\frac{1}{2}$  mit einer 2 darunter, also 2 $\frac{1}{2}$ , so kan man gewiß seyn, daß das  $\frac{1}{2}$  zur 4 gehöret, und dieselbe um einen halben Ton erhöht). Indessen aber muß man doch nicht zu sicher seyn und denken, es müste auf der 4 immer eine Terzie major folgen: nein, es resolviret die 4 auch wohl in einer kleinen Terzie, sonderlich mitten im Stück. Ferner, die 7 hat alsdenn (wenn der Bass stehen bleibet) die 6, die  $\frac{3}{2}$  auch die 6, die  $\frac{7}{2}$  die 8, und die 9 gleichfalls die 8 hinter sich. Alsdenn ist im Griff nur Eine

Dissonanz, die als ein einfacher Vorschlag anzusehen ist, davon im ersten Abschnitte schon hinlänglich ist geredet worden, und welches auch aus den Exempeln §. 14. 2c. erhellet. Hat aber ein Griff zwey Dissonanzen in sich, und die Bass-Note bleibt bey der Resolution noch stehen, so finden wir hinter ieder Dissonanz gleich ihre Resolution, als:  $\frac{7}{5}$ ,  $\frac{9}{6}$ ,  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{6}{5}$ . (NB. Bey diesem Griff  $\frac{4}{2}$  und  $\frac{3}{2}$  lasset sich die Sexte von der 4 binden und gleichsam zu einer Dissonanz machen, die sich resolviren muß)  $\frac{7}{5}$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$ . Oft wird Eine Dissonanz von den beyden, erstlich alleine resolviret, und die andere erst nachhero; alsdenn stehet entweder diejenige Dissonanz, welche noch liegen bleiben soll, ohne Neben-Ziffer, oder man findet einen kleinen Strich — daneben, als:  $\frac{7}{5}$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{4}{6}$ ,  $\frac{8}{8}$ ,  $\frac{2}{3}$ , (im Wenigeröder Choral-Buch zeigt dieser Strich, über einer fort gehenden Note, auch oft an, daß der vorige Griff nach seinem ganzen Inhalt wieder soll repetiret werden, dadurch denn der Griff  $\frac{4}{2}$  ist gemeynet worden, welches sich ein Liebhaber dieses nützlichen Choral-Buchs zu merken hat.) Stehen aber 3 oder 4 Dissonanzen über einander, und die Bass-Note bleibt stehen, so stehet hinter einer ieder die Resolution daneben, als:

$\frac{9}{8}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{7}{6}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{7}{6}$
$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{7}{5}$	$\frac{7}{6}$	$\frac{9}{8}$
					$\frac{4}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{4}{3}$

§. 27. Es gibt aber auch Dissonanzen, da bey Resolution derselben der Bass nicht stehen bleibt, sondern entweder einen Grad herauf oder herunter gehen muß, als nach der falschen Quinte gehet der Bass gemeinlich einen Grad in die Höhe, und nach der Quarta superflua einen Grad herunter. Weil einem Liebhaber viel daran gelegen, daß er wisse, welche Tour der Bass nach einer angeschlagenen Dissonanz nehmen muß, so wollen wir dabey noch ein wenig stille stehen, und uns besserer Ordnung willen erstlich zeigen, wie die Dissonanzen bey fortgehendem Basse in Consonanzen, und wie sie auch durch Verwechslung der Stimmen in andere Dissonanzen können resolviren oder verwandelt werden. Es ist aus dem ersten Abschnitt Cap. XII. und Cap. XIV. §. 7. bekant, wie aus einem Septimen-Griff durch Verwechslung der Stimmen die Griffe  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{4}{3}$  und  $\frac{3}{2}$  entstehen: wer nun weiß, welche Tour der Bass nach der kleinen Septime mit der großen Terzie nehmen muß, der kan daraus auch erkennen, ob der Bass nach  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$  und  $\frac{3}{2}$  herunter oder heraufgehen muß. Wir wollen den Septimen-Griff zu e mit der großen Terzie zum Exempel nehmen, und zeigen, wie nach diesem Septimen-Griff zu e am besten a mit einem reinen Accord folget, wenn nemlich die kleine 7 unter sich und die Terzie major (wie es seyn muß) über sich gehen soll, es muß also aus  $\bar{a}$  ein  $\bar{7}$ , und aus  $\bar{e}$  ein  $\bar{6}$  werden; diß geschieht nun, wenn ich nach der Bass-Note e das

Von der Fortschrittung des Basses nach einer Dissonanz.

Die kan uns der Septimen-Griff mit seinen Verwechslungen zu statten kommen.

*a* mit einem reinen Accorde nehme, denn da wird die Terzie zu *a* das  $\bar{7}$ ; die Resolution der Septime zu *e*, und die Octave des reinen Accords zu *a*, nemlich  $\bar{a}$ , machet daß die Terzie major zu *e* das  $gis$  über sich gehet. Diß *e* mit der grossen Terzie und kleinen 7 sehen wir hier an, als eine Quinte zu *a*, in *a* moll, welche die grosse Terzie über sich haben muß; uns deutlicher zu machen, mag diß Exempel dienen:

Untersuchung,  
ob sich hier  
nach *e* das *a*  
nicht am be-  
sten schicke.

Nun wollen wir sehen, ob denn *a*, nach dem Septimen-Accord zu *e*, sich am besten schicke? Ich antworte: Ja. Der vorige Griff zu *e* erforderete eine Resolution der Septime zu *e*, nemlich  $\bar{a}$  mußte einen Ton herunder gehen, weil die kleine 7 unter sich resolviret, diß geschieht nun bey  $\bar{e}$ , als der Terzie zu *a*. Ferner die Terzie major liebet das Heraufgehen, diß geschieht bey  $\bar{a}$ , als der Octave zu *a*.  $\bar{a}$  und  $gis$  sind also die beyden Töne, worauf zu reflectiren. Die Quinte im Septimen-Griff zu *e*, gebraucht als eine vollkommene Consonans allhier keine Resolution, die kan nach Belieben herauf oder herunter gehen, eben wie auch die Octave. Man muß aber auch acht haben, daß keine offenbare oder unerlaubte verdeckte Quinten oder Octaven entstehen durch die fortgehende Bass-Note. Wer nun hier wissen wolte, ob auch verdeckte Octaven da wären, der müßte die zwischen *e* und *a* sich befindende Töne mit nehmen, und sehen, ob auch, wenn die Bass-Noten  $gis$  und *a* wären, in den Stimmen  $gis$  und  $\bar{a}$  in einer und derselben Stimme bliebe; wir wollen es untersuchen. In der Ober-Stimme sind sie wenigstens nicht, als wo sie am meisten verboten sind, wie das vorhergehende Exempel *a* zeigt; indessen gehöret diese Art der verdeckten Octaven noch mit unter die erlaubten, als welche im Schluß eines Satzes sehr oft vorkommen, und durch die Verwechslung der Stimmen können entschuldigt werden: denn man nehme nur statt ungestrichen *a* das grosse *A*, so ist nichts von verdeckten Octaven darinnen zu finden. vide ersten Abschn. Cap. XVII. §. 18. In den Mittel-Stimmen, als worin sie hier nach unsern ausgeschriebenen Griffen, da wir den Unisonum ins  $\bar{e}$  gesetzt, haben sie, vornemlich im Accompagnement, wenig oder nichts zu be-  
deuten.

Verdeckte  
Octaven.

deuten. Eine bloße Stimmen-Verwechslung kan auch hier alles wieder gut machen, man könnte nemlich den Vnisonum im Griff bey  $\bar{e}$  nehmen, so folgete nicht  $\bar{a}$  sondern  $\bar{e}$  nach *gis*, welches aber doch, gegen den Bass allein genommen, oder wenn man solche Ton-Folge in der obersten Stimme nehmen wolte, auch ein ungeschickter Gang ist, worin verdeckte Quinten sind (vide 2ten Abschn. Cap. III. §. 8.); derohalben ist der Vnisonus ins  $\bar{e}$ , als der Terzie zu  $\bar{a}$ , hier am besten; welches nun weitläufigt gezeigt habe, ist also nach dem Septimen-Griff mit der grossen Terzie am besten, daß der Bass eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt. Nun wollen wir sehen, warum die Folge anderer Töne so gut nicht ist. Wer nach einem Septimen-Griff mit seinem Bass einen Grad höher gehet, der bekommt wieder dazu einen Septimen-Griff oder einen reinen Accord; liegt im vorigen Griff die 7 oben, so muß er zur folgenden Note wieder eine Septime nehmen, oder er machet in der untersten Stimme Octaven, wie das unten stehende Exempel *a* zeigt, alsdenn wäre aus einem Griff mit Dissonanzen wieder ein anderer Dissonanzen-Griff entstanden, wovon wir aber noch handeln. Wolte er im Septimen-Griff, als hier bey *e*, die Quinte oben nehmen, so läge die 7 zu *e* nemlich  $\bar{a}$  unten, und müste *f* wieder eine 7 haben, wie das Exempel *b* zeigt. Wolte man aber die Terzie, wie im Exempel *c* zu sehen, im Septimen-Griff oben nehmen, so hätte *f* einen reinen Accord mit einer verdoppelten Terzie. Es kan also freylich nach einem Septimen-Griff der Bass einen halben Ton höher gehen, gebräuchlicher aber ist es, daß der Bass eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt, und erfordert das *f* schon mehr Geschicklichkeit, sich für Fehlern zu hüten und den Vnisonum recht anzubringen.

Es kan auch nach  $\bar{e}$  das *f* folgen.

a.                  b.                  c.

unrecht. recht.    recht. unrecht. unrecht. recht.    recht. unrecht. recht.

7                  7    7                  7    7                  7    7                  7    7                  7    7                  7    7                  7    7

Wir gehen weiter; wolten wir nach  $\bar{e}$  das *gis* nehmen, so bliebe die Se- Durch die  
ptime zu *e* unresolviret, und bliebe stehen, und verursachte durch eine Stim- Stimmen-  
men-Verwechslung zu *gis* den Griff  $\frac{5}{\bar{e}}$  und zu *b* den Griff  $\frac{4}{\bar{e}}$  und bey *d* Verwech-  
den Griff  $\frac{3}{\bar{e}}$ , in allen diesen Griffen ist kein  $\bar{e}$ , worin sich doch die Septime lung geschie-  
*d* resolviren muß, wie aus den vorigen Exempeln erhellet. Nun könnte keine Resolu-  
man nach  $\bar{e}$  noch wohl  $\bar{e}$  nehmen mit einer 6, alsdenn würde die Septime Nach  $\bar{e}$  könte  
resol- auch  $\bar{e}$  folgen.

resolviret und *gis* ginge aufwärts, wie das Exempel zeigt. Wolte ich aber das *c* eine Octave tiefer, nemlich ungestrichen *c* nehmen, so taugte es gar nicht, denn es kämen verbotene verdeckte Octaven in der obersten Stimme vor, wie zu sehen wenn der Bass seinen Terzien-Fall ausfüllet. Aus allem diesem erhellet nun, daß nach dem Septimen-Griff mit der grossen Terzie der Bass am sichersten eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt, und daß man Vorsichtigkeit nöthig hat, wenn der Bass ein Semitonium steigt.

Gang des Basses nach den Griffen, die aus der Verwechslung entstehen.

§. 28. Nun laßt uns die drey Griffe, welche aus diesem Septimen-Griff durch Verwechslung der Stimmen entstehen, hersehen, und daraus lernen, wie der Bass nach den dreyen Griffen  $\frac{6}{3}$ ,  $\frac{4}{2}$  und  $\frac{2}{1}$  gehen muß:

Hieraus sehen wir nun, daß der Bass nach  $\frac{6}{3}$  einen Ton herauf, wie bey *a*, oder herunter gehen kan, wie bey *b* zu sehen. Aus dem Exempel bey *c* ist offenbar, wie der Bass nach  $\frac{6}{3}$  ordentlicher Weise einen Grad steigt, und das Exempel *d* weist, wie der Bass nach  $\frac{4}{2}$  auch gerne herunter gehet. Die Stimmen-Verwechslung wird man hier leicht sehen, und auch aus dem bisher gesagten schon wissen, warum bey  $\frac{6}{3}$  die folgende Note herauf oder herunter gehen kan, und warum der Bass nach  $\frac{6}{3}$  in die Höhe und nach  $\frac{4}{2}$  gerne herunter tritt; es folget alles ganz natürlich daraus, daß die Septime mit der Terzie major gerne eine Quarte steigt oder Quinte fällt, und daß die andern drey Griffe aus der Verwechslung der Stimmen dieses Septimen-Accordes entstehen.

Gang des Basses nach der verminderten Septime und den daher entstehenden Griffen.

§. 29. Nun wollen wir auch den Griff mit der verminderten Septime hersehen, und wieder durch die Verwechslung der Stimmen drey andere Griffe daraus herleiten:

Aus diesem Septimen-Griff entsethet nun wieder der Griff  $\frac{5}{2}$ ,  $\frac{4}{3}$  und  $\frac{2}{1}$ , doch mit dem Unterscheid, daß wir hier eine Falsam haben, wie Seitens Falis. diese Benennung brauchet, wenn ein Intervallum in seinen gehörigen Graden ein Semitonium minus zu viel oder zu wenig hat. Wenn nun ein solches Intervallum, das einen halben Ton zu viel, und eines, das einen halben Ton zu wenig hat, bey einander sind, und sich zugleich hören lassen, so gibt solches harte Sätze oder Griffe und haben vor allen andern einer Resolution nöthig; wobey es denn vornemlich darauf ankommt, daß das **verkleinerte** Intervallum **herunter** und das **vergrößerte herauf** gehet, nach den Regeln, welche wir §. 23. gegeben haben. Im ersten und vierten Exempel steckt die Falsa im Bass, und im zweyten und dritten Exempel im Griff der rechten Hand. Es gehet der Bass nach der Septima diminuta oder falsa gemeiniglich einen Grad in die Höhe; dahero es denn auch kommt, daß die Folge des Basses bey den daher geleiteten drey andern Sätzen eine andere Ziffer über sich hat, als bey denen die aus dem Griff der kleinen 7 mit der grossen Tertzie kamen, wie aus den Exempeln zu ersehen; welches ein Liebhaber sich wohl zu merken hat. In moll-Tönen kommen solche Sätze am ehesten vor. Im ersten und vierten Exempel bey *a*, sind die Griffe Quinten-weise, dieses will man anieho, sonderlich Griffe, die in sich Quinten in einer Folge machen, sind nicht gut. bey dem galanten Accompagnement, nicht mehr gelten lassen: es ist aber das erste Exempel zu entschuldigen, weil auf einer kleinen Quinte eine grosse im **Zeruntergehen** folgen darf. Das vierte möchte eher eine Verbesserung bedürfen, weil hier nach der kleinen eine grosse Quinte im **Zeraufgehen** folget, welches nicht erlaubt ist. Man lasse also im Griff  $\frac{4}{2}$  zu *a* die Octave  $\frac{2}{1}$  weg, und bediene sich bey  $\frac{7}{4}$  des Vnisoni, so ist alles rein. Ein Anfänger würde zu thun finden, sich zu hüten, daß sich in den Griffen nicht zuweilen solcher Art Quinten-Griffe solten einschleichen. Wer mit dem nothwendigen fertig ist, der kan sich hernach auch des manierlichen befeissen, und auch solche kleine Fehler vermeiden lernen; deswegen ich denn allhier auch den Griff immer einerley gelassen habe, um desto deutlicher zu seyn: indessen habe dieses doch anzeigen wollen.

§. 30. Es haben die Falsæ ihren Ursprung aus den uneigentlichen Accorden: als welch ein falscher wunderlicher Accord wäre es, wenn ich zu *e*, die Quinte minor  $\frac{5}{4}$ , und die Tertzie major  $\frac{3}{2}$  und die  $\frac{8}{7}$  anschlagen wolte; item zu *gis* die Quinte minor  $\frac{7}{4}$  und die Tertzia diminuta  $\frac{5}{4}$  und dazu die Octave *gis*. Das sind nun zwar keine wohlklingende Griffe, allein, wenn ich hiezu eine kleine Septime nehme, so entstehen Griffe, welche noch wohl zuweilen erscheinen, ja, worin sich manche verlieben, wofür aber Ungeübte erschrecken. Wir wollen dem wunderlichen Griff zu *e* eine kleine 7 geben, und unsere drey Griffe wieder daraus herleiten: Ursprung der Falsarum aus uneigentlichen Accorden.

Es ist dieser Satz aus *d moll*, das *gis* im Griff zu *e* ist hier nicht das Semitonium unterwärts zu *a*, sondern *chorda elegans* in *d moll* (vide Cap. II. §. 17 — 20.) und *b* ist die in *d moll* befindliche *Septa minor*; überhaupt verursachet der Gebrauch der zierlichen Töne, wovon l. c. nachzusehen, solche enharmonische Griffe, die aber nach der Kunst und zu rechter Zeit müssen angebracht werden. Wir dürfen uns in dieser Sache nicht länger aufhalten; genug, wir haben nun gesehen, wie die Resoluzion der kleinen 7, der  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{6}{2}$  und  $\frac{4}{2}$  anzustellen, und zwar alle diese Griffe nach dreyerley Arten, wie aus den Exempeln zu sehen.

Der Bass fällt auch wol einen halben Ton.

§. 31. Hierzu fügen wir noch folgende Exempel:

Erläuterung.

Beym N. 1. gehet der Bass nach  $\frac{6}{2}$  einen halben Ton herunter, als von *gis* nach *g*, da denn *g* den Griff  $\frac{2}{2}$  hat; hier ist das *a* welches nach *gis* folgen sollte zierlich ausgelassen. Eben so bey N. 2, wo nach *cis*, *d* folgen müßte, ist gleich *c* genommen; und *d*, welches einen reinen Accord mit der grossen Terzie haben sollte, zierlich ausgelassen. N. 3. sollte im Bass nach *H*, *c* folgen mit einem reinen Accord; an dessen statt ist hier *e* mit der 6 genommen, welcher *Septen*-Griff aus der Stimmen-Verwechslung eines reinen Accords

II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 32.) 481

cords entschehet; eben so ist bey N. 4 bey dem e eine Stimmen-Verwechselung vorgenommen, und statt e das e im Bass genommen worden. Dergleichen kommt nun bey Resolution der Dissonanzen sehr oft vor.

§. 32. Aniezo wollen wir noch sehen, wie die Dissonanzen-Griffe wieder Gelegenheit zu andern Dissonanzen-Griffen geben können. Wir haben eben gesehen, wie durch die Verwechslung der Stimmen eines Sechsten-Griffes drey andere Dissonanzen-Griffe entstehen, da denn die erste Dissonans erst in der letzten aufgelöset wird; (vide 1sten Abschn. Cap. XIV. §. 7. und sonderlich den 7ten Tact des dasebst befindlichen Exempels) die Auflösung aber muß geschehen und geschieht in diesen Griffen erst, wenn der Bass einen Ton nimt, der nicht im Dissonanzen-Griff enthalten gewesen; (siehe das Exempel §. 27.) thut der Bass nun dieses, so siehet es der rechten Hand frey, aus dem vorigen Dissonanzen-Griff einen Ton, oder wohl gar zwey bis drey Töne zu dieser neuen Bass-Note liegen zu lassen, dadurch denn eine neue Dissonans entsteht, die ihre richtige Resolution wieder haben muß. Allhier könten nun der Exempel ohne Zahl gegeben werden, wir wollen aber bey unsern vier Dissonanzen-Sätzen bleiben, so werden wir finden, wie fast alle gebräuchliche Dissonanzen darin durch dieses Mittel werden vorkommen.

Wie vor der Resolution die Bass-Note oft erst wieder eine Dissonanz bekommt.

N. 1.

Wiedeb. Gen. Bass.

App

Hieraus sehen wir nun, wie statt der 3 erstlich die 4, statt der 8 erstlich die Septime major oder 9, statt der 6 erstlich eine Quinta superflua genommen worden. Auf eben diese Weise kan man es auch mit den Exempeln §. 29. und 30. machen, wie ein Liebhaber zu seinem Vergnügen und Nutzen anecko leicht selber wird thun können, wir dürfen uns nicht dabey aufhalten. Es kan aber die Dissonanzien-Folge sich noch weiter erstrecken, als:

Wie eine Folge von Dissonanzen Statt haben kan.

Hier wird aus einer Dissonanz immer wieder eine neue, die im vorhergehenden Griff ihre ordentliche Präparation und im folgenden ihre regelmäßige Resolution findet; ich habe hier die Resolution einer jeden Dissonanz durch Bogen angezeigt, als der Bogen zu Anfang von *gis* nach *a*, zeigt die Resolution der grossen Terzie, die über sich geht; von *a* nach *e* zeigt die Resolution der kleinen 4 in die Terzie *e*, der Bogen von *e* nach *f* die von der grossen 7 über sich, der Bogen von *a* nach *gis* zeigt die Resolution der Quinte im Griff *e*, nemlich unter sich; der von *f* nach *e* zeigt die Resolution der kleinen Quinte *f* unter sich; der von *a* nach *e* die Resolution der None in die 8 unter sich; der von *e* nach *h* zeigt die Resolution der kleinen Septime zu *d* unter sich; item der von *f* nach *e* zeigt die Resolution der verminderten Terzie zu *dis*; der von *a* nach *gis* zeigt die Resolution der Quarte zu *e*, und endlich der Bogen bey *h* *a* zeigt beydes, die Resolution der 2 und der 7 in die Octave, und der untere Bogen zeigt die Resolution der Quarte in die Terzie. Hieraus sieht man nun, daß die Resolution der Dissonanzen in diesem Exempel seine Wichtigkeit habe; man beseh die §. 25. gegebene Exempel, worin auch oft eine Dissonanz in die andere verwandelt und aufgelöset wird. Jetzt wollen wir auch anzeigen durch einen Bogen, wie in unserm Exempel eine jede Dissonanz im vorigen Griff ihre Präparation findet, als:



Hier wird aus der 7 zu e die 4 zu a, aus der Quinte zu a die 7 zu f, aus der 3 zu f die Quinte zu d, aus der 3 zu d die Quinta falsa zu H, aus der 3 zu H die 9 zu c, und so weiter, wie die Bogen anzeigen.

§. 33. Anieho meyne genug gesagt zu haben von der Präparation und Resolution der Dissonanzen, der Raum erlaubt mir auch nicht ein mehreres hinzu zu fügen; es kan diß auch schon hinlänglich seyn, einem Liebhaber einen hinlänglichen Begriff davon bezubringen. Nun ist auch andern, daß in den Compositionen geschickter Künstler oft ein Dissonanzien-Griff ganz unpräpariret und unvermuthet vorfällt, worinnen mannigmal eine harte Falsa vorhanden ist; sind bey einer solchen Composition Wörter zu singen, so ist solches oft geschehen den Afft der Wörter auszudrucken; wovon die Composition des Herrn Bachs über die Gellertschens Oden viele herrliche Proben gibt: selbst im Wernigeröder Choral-Buch sind solche fremde Griffe hin und wieder angebracht, wohin ich den Liebhaber verweise. Die betrüglischen Cadenzen gehören auch hieher, als wo statt des gehofften Grund- oder Final-Tones sich oft ein ganz fremder unerwarteter Ton, wohl gar mit einer Dissonans hören läset, und den Zuhörer auf eine angenehme Weise betrieget. Hievon habe nun auch etwas erwähnen und einige Exempel solcher betrüglischen Cadenzen geben wollen, allein es bleibet dieses auch auf einer andern Zeit ausgesetzt.

§. 34. Den Inhalt von allem was bishero abgehandelt worden, vornemlich dieses ganzen Capitels von den Dissonanzen und deren Präparation und Resolution wollen wir zum Schluß in ein kurzes Exempel verfassen und die Griffe darüber ausschreiben:



Transponiren  
dieses Exem-  
pels.

Was in die-  
sem Exempel  
enthalten.

Es könnte dieses Exempel eine gute Uebung seyn, sonderlich wenn es in andere Ton-Arten, als in *b dur*, *d dur* und *es dur*, von einem Liebhaber transponiret würde; solches überlasse eines ieden Lust und Fleiß, im ersten Abschnitt werden ihm die in andere Ton-Arten transponirte Exempel schon Anweisung zur Transpocision geben. Ich habe in diesem Exempel die Ziffern mit Fleiß ein wenig gehäufet, und werden wenig Griffe seyn, welche nicht auch darinnen sind; der erste Tact zeigt die drey Haupt-Accorde, im neunten-Tact sind Wechsel-Noten oder Transitus irregularis, wie auch im sechsten Tact über *c*, da hätte auch über *H* eine *c* stehen können; Transitus regularis ist im zweyten und zehnten Tact; im fünften Tact haben wir eine gebundene Bass-Note mit der Secunda superflua, in eben diesem Tacte ist bey ersten *f* bey *a* der Vnisonus um die Secundam superflua zu meiden; im vierten kommt die Verwechselung der Stimmen vor; im zehnten Tact haben wir eine stehende Note mit verschiedenen Ziffern; die Dissonanzen sind präpariret und resolviren mehrentheils noch zur selben Bass-Note, im fünften und sechsten Tact aber nicht. Es ist also dieses Exempel gleichsam der kurze Inbegriff von dem was bishero abgehandelt

delt

II. Abschn. Cap. VI. Von den Dissonanzen. (§. 34.) 485

deft worden. Wir wollen eine Ober-Stimme dazu setzen, damit man Gelegenheit hat, sich im ungesäumten Treffen aller dieser Griffe zu üben; denn so lange einer vor sich alleine spielt, zaudert er (oft ohne sein Wissen) bald hie bald da; spielt er aber in Gesellschaft, oder hat sein Exempel eine Violin oder Traverser, die er begleiten muß, so lernet er hiedurch seine Fehler am besten kennen, und hat sein Vergnügen daran, wenn er es im Tact weiß zu spielen.

M á f f i g.

Eben dieses Exempel mit einer Violin.

*Ppp* 2

*Finis*

Warum diese Exempel nach ihrem blossen Bass ausgeschrieben sind.

Hiemit schliesse dieses wichtige Capitel, welches zwar ziemlich lang geworden, allein diese Haupt-Materie forderte eine etwas weitläufige Abhandlung und verschiedene Exempel. Bey den Exempeln wo eine Violin überstehet, erinnere nochmalen, daß es sehr gut wäre, wenn man den Bass allein aussetzte und die Violin auch: man bestimmet sonst, ehe man es weiß, eine geheime Stütze an der Ober-Stimme, was den Tact anlanget; und man bleibet ungewohnt, nach einem blossen Bass den General-Bass zu schlagen, welches doch von einem Accompagnisten gefordert wird. So bald einer nun merket, daß es ihm leichter und bequemer ist, den General-Bass zu schlagen bey einer über den Bass stehenden Stimme, so bald muß er sich dieser Stütze selbst berauben; ist ihm aber beydes einerley, so schadet's nicht, sondern ist in Ansehung der Lage der Hand nämlich, weil er dadurch in Stand gesetzt wird, die Höhe der Haupt-Stimme in seinen Griffen nicht zu überschreiten. Beym manierlichen General-Bass Schlagen ist es sehr nützlich, die Ober- oder Haupt-Stimme eines musicalischen Stückes über seinen Bass zu haben.

## CAPUT VII.

## Vom Pausiren und den Pausen.

Gelegenheit zu diesem Capitel.

§. 1. Ich habe versprochen, apart von den Pausen und vom Pausiren etwas zu handeln, vielleicht findet mancher Anfänger noch einen guten Rath darin; denn ich rede ja mit Ungeübten und mit solchen, die sich selbst informiren wollen, denen zu gefallen und zu dienen habe dieses Buch geschrieben; es mag derohalben auch ein klein Capitel vom Pausiren darinnen seyn.

Man muß accurat pausiren lernen.

§. 2. Es ist einem Accompagnisten unumgänglich nöthig pausiren zu können, das heißt; mit seinem Instrumente aufzuhören, so lang oder kurz als ihm in seiner Stimme oder auf seinem Blatte, durch gewisse Zeichen ist angedeutet worden. Es sind fast keine Concerte, Cantaten und andere, sonderlich viestimmige, musicalische Stücke, worin nicht bald diese bald jene Stimme pausiren oder schweigen muß, wo denn auch die Reihe oft an den Accompagnisten kömmt, daß er nemlich etliche Tacte schweigen muß, da denn an seiner statt ein ander Instrument die Grund-Stimme um eine Octave höher spielet; denn ob gleich alsdenn der Bass, der das

Sun-

Fundament der ganzen Harmonie ist, schweiget, so muß doch eine andere Stimme dessen Stelle vertreten, damit man nicht eine bloße Melodie ohne Harmonie höre. Doch weil die Veränderung bey der Music die schönste Wirkung hat und sehr geliebet wird, so schweigen zuweilen wohl alle Stimmen und Eine alleine läset sich hören, ja es wird wohl, ie nachdem es sonderlich in Cantaten, der auszudruckende Affect mit sich bringet, eine General-Pause gemacht, da das ganze Chor auf eine kurze Zeit schweiget.

§. 3. Wir haben im ersten Theil unsers Clavier-Spielers im 2ten Von den Zeichen der Pau-  
Abschn. im XII. Capitel die Zeichen des Stillschweigens oder die verschiede-  
ne Arten von Pausen, wenn sie nicht über einen ganzen Tact dauern, ange-  
zeiget. Allein ein Accompagniste muß oft mehr als Einen Tact, ja man-  
nigmal eine ganze Menge derselben pausiren. Daher wir denn zu denen  
im ersten Theil befindlichen Pausen-Zeichen noch einige hinzufügen wollen.

The image shows two musical staves. The first staff has eight measures, each containing a horizontal line with a small vertical tick mark. Above each measure is a curved line with a number inside: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8. To the right of the staff is the word "erc.". The second staff also has eight measures with horizontal lines and vertical ticks. Above each measure is a fraction: 1/2, 1/4, 3/8, 1/8, 3/16, 1/16, and 3/32. The staff ends with a double bar line and a key signature symbol (one sharp).

Im  $\frac{1}{8}$  Tact findet man oft hinter einer Viertel-Pause einen Punkt, dadurch denn die Pause um die Helfte verlängert wird und drey Achtel gilt. Die Ziffern, welche man über die langen Pausen setzet, besparen einem das Addiren, über die Brüche des Tactes, oder wenn nur ein Theil von einem Tacte soll pausiret werden, werden die Zahlen nicht geschrieben, daher man solche wohl muß kennen lernen, vornemlich die Viertel-Pausen, deren Schreib- Art bey allen nicht einerley ist, ie nachdem es sich der Schreiber hat angewöhnet, wie ich denn die Figur einer Viertel-Pause wohl also  gefunden, gleich einer umgewandten Achtel-Pause. Dis sind aber Kleingkeiten, womit man bald kan fertig werden.

§. 4. Ob nun gleich solche Signaturen der Pausen gar leicht sind Wer erst recht  
kennen zu lernen, so ist es doch für einen Ungeübten schon schwer genug, pausiren kan.  
das

Hülfsmittel,  
accurat pausiren zu lernen.

das rechte Tempo zu treffen, darin er nach einer Pause wieder anfangen soll. Es kömmt hier darauf an, daß man den Tact inne hat und erst Tact-mässig spielen lernet, ehe wird man auch nicht accurat pausiren können; man muß unter währendem Pausiren, sonderlich wenn man viele Tacte zu schweigen hat, dahin sehen, daß man die Tact-mässige Bewegung (ich meyne hier keine unanständige Bewegung des Körpers, sondern eine innerliche bey der äußerlichen moderaten Bewegung der Füße) nicht verliere. Ein Anfänger, der die Achtel hat abzehlen gelernet, kan die Achtel aller zu pausirenden Tacte ganz geheim im Sinn abzehlen, und etwa so oft ein neuer Tact anfänget, einen Finger seiner Hand einbiegen, so weiß er an seinen Fingern wie viel Tacte er schon pausiret hat. Er muß aber bey einerley Methode bleiben, so daß er entweder zu Anfang oder am Schluß eines Tactes einen Finger krümmet, sonderlich wenn er viel Tacte zu pausiren hat; er hätte nemlich 5 Tacte zu pausiren, so thut er am besten, daß er zu Anfang des ersten Tactes, worauf bey Abzehlung der Achtel die Zahl Fünf folget, den Daumen in seiner Hand bieget, zu Anfang des andern Tactes bieget er zu dem Daumen den vörder Finger, und so weiter, bis seine fünf Finger geschlossen; hat er nun nicht mehr als fünf Tacte zu pausiren, so muß er diesen fünften Tact vor allen Dingen erst aus pausiren. Sind aber mehr Tacte zu pausiren, so fängt er mit den fünf Fingern seiner Hand wieder aufs neue an, da er denn leicht behalten kan, wie oft er aufs neue den Daumen gebogen. Wer aber nun schon eine Fertigkeit im Tact besitzet, der nennet nur in sich die Zahl des Tactes, den er zu pausiren anfängt. Geschicht es nun, wie es denn oft geschicht, daß er in dem vorhergehenden Tact nur Ein Viertel hat zu machen gehabt, den folgenden Tact aber ganz zu pausiren und vom dritten Tact nur ein Achtel zu spielen mehr übrig hat, so hat man im Anfang Vorsichtigkeit nöthig, damit man nicht zu frühe wieder anfange, sondern wohl wisse daß man hier bey nahe drey Tacte zu pausiren habe. Ein Anfänger kan beym Pausiren nicht sorgfältig und vorsichtig genug seyn, und muß sich sonderlich bemühen Tact-vest zu werden; man gebrauche das Hülfsmittel, welches ich im ersten Theil meines Clavier-Spielers vorgeschlagen habe, und zehle in sich, sonderlich wenn die Bass-Stimme in Achteln gehet, die Achtel in aller Stille ab, damit einem beym Pausiren die Zeit-Maasse eines Achtels möge bekant seyn und bleiben.

Das Pausiren hat seine Schwierigkeiten.

§. 5. Wer noch nicht vest in seinen Schuhen stehet, wie man zu sagen pfl eget, und noch keine Uebung im Pausiren hat, der solte viel lieber immerhin fortspielen, als pausiren; sonderlich wenn kleine Pausen mitten im Tact, oder viel

viel Tacte nach einander zu pausiren vorkommen. Am incommodesten ist das Pausiren, ganz im Anfang eines Stückes, wenn man die Mensur der Noten, welche gespielt werden, nicht siehet und auch nicht weiß, wie geschwind oder langsam der Tact seyn soll, da es denn wohl gut ist, wenn der Director vorherho die Zeit-Maasse des Tactes, wie geschwinde oder langsam sie seyn soll, durch ein leises Vorsingen des ersten Tactes kund thut; und hat das Tact-Schlagen des Directoris einigen Nutzen und Vortheil, so hat es diesen vornemlich im Anfange eines Stückes, damit einer gleich wisse, wie die Ausführung eines Stückes seyn soll. Wer also nicht gleich mit anfänget, sondern erst einige Tacte nachher eintreten soll, der hat vor allen auf den ersten Tact-Schlag des Directoris wohl acht zu haben, damit er den gehörigen Tact erfahre. Ja, wenn zum Unglück einige unter denen, die mit musirciren, selbst in ihrem Spielen des Tactes verfehlen, (denn es sind nicht immer lauter Meister, die zu ihrem Vergnügen ein Concert machen, man nimt auch oft einen Anfänger, der einen guten Willen hat und gerne lernen will und schon einiger massen fort kommen kan, mit ins Collegium), so hat derjenige, der pausiren muß und noch nicht geübet darinnen ist, noch mehr Gelegenheit zu verfehlen, so, daß er zuweilen fast nicht mehr weiß, wie viel Tacte er noch zu pausiren übrig hat oder nicht, alsdenn ist sein Fehlen auch zu entschuldigen. So lange nur jemand im Collegio eine Partitur hat, so lange bleibt Rath übrig, da kan einem die Zeit wieder anzufangen durch einen Wink angezeigt werden: aber wie manche Trio ja Concerte werden gemacht ohne Partitur, da es denn bey dem Fehlen eines Gliedes wieder von Anfang angehen muß. Aus dem gesagten wird man nun schon einsehen, daß das Pausiren seine Schwierigkeiten habe, und daß Pausiren kein Faulenzen sey.

§. 6. Wir wollen einmal ein klein Probe-Stück geben, worin wir dem Accompagnisten verschiedene Pausen geben wollen, ob ich gleich in keinem musicalischen Lehr-Buch ein deswegen gegebenes Exempel gefunden habe. Man kan hieraus doch das Pausiren ein wenig lernen, wenn die Melodie Tact-mässig von einem andern gesungen, oder besser, auf der Violin gespielt wird. Ferner wird einer nun einsehen, daß bey dem Pausiren genaue Acht muß gegeben werden; wir wollen das Exempel hersetzen und die Violin drüber.

Uebungs-  
Exempel, das  
Pausiren zu  
lernen.

*Mäßig, doch nicht langsam.*

The musical score consists of five systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a common time signature (C). The first system shows a treble staff with a sequence of eighth-note chords and a bass staff with a single eighth note followed by a whole rest. The second system features more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and slurs, with fingerings '4', '6', and '6' indicated in the bass staff. The third system continues with similar patterns, including a '6 5\*' fingering. The fourth system has a '4' fingering in the bass staff. The fifth system concludes with a '4' and '5' fingering in the bass staff. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and slurs across both staves.

The musical score consists of two systems. The first system has a violin part on the top staff and a bass part on the bottom staff. The violin part begins with a trill (tr) over a note, followed by a series of notes. Dynamic markings 'p' and 'f' are present. The bass part has several notes with asterisks above them, indicating specific fingering or performance techniques. The second system continues the violin part with a double bar line and repeat sign, and the bass part with a double bar line and repeat sign. Fingering numbers 2, 4, 6, 4, 3 are written above the bass staff notes.

Wir wollen aber dieses Exempel auch nur nach dem blossen Bass setzen, denn die Ober-Stimme gibt hier dem Accompagnisten eine gar zu grosse Stütze, daran er sich aber nicht gewöhnen muß, oder er lernet niemals pauffiren, indessen muß der Violinist hier den Tact treten. Man übe sich bey diesem Exempel im Zehlen von 1 bis 8: dieses zu erleichtern, habe ich hier erstlich die Ziffern von 1 bis 8 unter jedem Tact gesetzt, da denn so wohl eine jede Pause als Note ihre Zahl oder Zahlen hat; zum andern habe der Violin, wenn sie ohne Bass alleine gehet, mit Fleiß eine solche Mensur gegeben, die das Zehlen der Achtel nicht hindert, sondern unterstützet, einige Stellen, wo Punkte und Viertel stehen, ausgenommen.

Das Zählen der Achtel ist hier unzulässig.

Mäßig, doch nicht zu langsam.

Musical score for a piece in G major, 3/4 time, with five staves of music. The notation includes various rests and notes, with fingerings and breath marks indicated. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Das Vor-  
schlagen der  
rechten Hand  
zu einer klei-  
nen Pause ge-  
het nicht im-  
mer gut an.

§. 7. Wir haben oben Cap. IV. §. 9. gesagt, daß man zu einer Note, welche eine kurze Pause, als etwa eine Achtel-Pause, vor sich hat, mit der rechten Hand, um eine egale Mensur zu erhalten, zur kleinen Pause den Griff zur folgenden Note anschlagen könnte: allein allezeit erlaubet es die Ober-Stimme nicht. Hier kan es geschehen Tact 6, zu der Achtel-Pause vor *A*; Tact 9, zu der Achtel-Pause vor *c*; Tact 10, zu der Achtel-Pause mit einem Punkt vor *e*; Tact 13 vor *es* und endlich zu der Achtel-Pause vor *f* Tact 17. Hingegen leidet es die Ober-Stimme nicht, daß der Griff zur Pause angeschlagen wird, Tact 3 bey *F*, Tact 8 bey *H*, Tact 10 bey *c*, Tact 13 bey *fs* und Tact 14 bey *d*. Es nimt sich oft auch besser heraus, wenn die rechte Hand solche kurze Pausen mit machet, und mit derselben zugleich eintritt, als hier Tact 3 bey *F*. Denn da könnte zwar, wegen der Ober-Stimme *a*, die rechte Hand vorschlagen zur Pause, weil diß *a* doch im Griff  $\frac{4}{2}$  zu *F* vorhanden ist, allein das erste ist hier doch besser, damit das Tutti (tutti zeigt an, daß alle Stimmen mit einander sich hören lassen sollen, entgegen gesetzt dem Worte Solo, allein, dadurch an-  
gezei-

gezeigt wird, daß eine Stimme allein, doch gemeinlich mit einer leisen Begleitung einer Bass-Stimme, sich soll hören lassen) desto merklicher und zu rechter Zeit einfalle. Zu gar kurzen Pausen, als zum Sechszehnthel, aber darf die rechte Hand immer den folgenden Griff anticipiren, wie aus dem Exempel N. 8. im 5ten Capitel §. 27. dieses Abschn. zu ersehen. (item ibid. §. 27. N. 7.). Bey dieser Gelegenheit kan man wieder nachsehen, was Cap. IV. §. 9. von den bezifferten Pausen ist gesagt worden.

§. 8. Es wird an sich freylich eine schlechte Lust seyn, dieses Exempel vor sich allein nach dem blossen Bass zu üben, weil man so oft darin schweigen muß; wer die Violin-Noten kennet und darnach seine Hand-Sachen eben so gut, als nach den Discant-Noten spielen kan (als worin sich ein ieder Liebhaber zu üben hat) der mag es erstlich Tact-mässig als ein Hand-Stück vor sich spielen, und hernach einem andern die Melodie zu spielen oder zu singen überlassen, da er denn erst Gelegenheit hat sich im Pausiren zu exerciren. Die Griffe sind leicht, und wird man sie schon finden und treffen können, nachdem schon so viel davon gehandelt worden. Was die Lage der Hand betrifft, so sezet es hier wenig Schwürigkeit, weil die vielen Pausen Freyheit geben, die Hand nach eigenen Gutachten wieder einzusetzen, nach der 4ten Reg. des 2ten Cap. §. 3. dahero finde nicht nöthig länger hieby stehen zu bleiben. Schlichlich rathe einem Ungewübten, wo möglich, sich an Tact-veste Leute zu halten und mit denen zu spielen, damit er einen egalten Tact halten lernet: welches aber nicht geschehen kan, wenn er mit solchen Leuten oft spielet, die selber keinen Tact haben, sondern bald eilen, bald wieder den Tact ziehen und schleppen; bey solchen Leuten nun wird ein Anfänger leicht verdorben, die nehmen es nicht genau mit dem Tact; einem andern aber ist das Variiren im Tact unerträglich. Diß mag genug seyn vom Pausiren; Uebung und Naturell bringt Kunst.

Wie dieses Exempel zu gebrauchen.

## CAPVT VIII.

## U e b u n g s    E x e m p e l .

§. 1. Nun wollen wir etliche Exempel geben, die ein wenig länger Einrichtung als die vorigen seyn sollen. Wir werden erstlich den Bass mit den darüber dieser Exempel geschriebenen Griffen von einem jeden Exempel voran gehen lassen, und sel. einige Anmerkungen darüber machen, hernach demselben Exempel eine Violin-Stimme geben, damit ein Liebhaber Gelegenheit habe, sich zu probiren, ob er es auch Tactmässig spielen kan.

§. 2. Das erste Exempel mag aus dem sehr gebräuchlichen *Das erste Exempel.*  
D dur seyn.

494 II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (§. 2.)

Mäßig.

The musical score consists of 25 measures, numbered 1 through 25. It is written in 3/4 time and features a treble and bass clef system. The treble clef contains chords and melodic lines, while the bass clef contains bass lines with fingerings. The piece is marked 'Mäßig' and includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Measure 1: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 5, 6.

Measure 2: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 3: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 4: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 5: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 6: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 7: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 8: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 9: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 10: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 11: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 12: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 13: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 14: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 15: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 16: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 17: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 18: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 19: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 20: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 21: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 22: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 23: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 24: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

Measure 25: Treble clef has a triad (F4, A4, C5) with a slur. Bass clef has a bass line (F2, A2, C3) with fingerings 6, 6, 6.

II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (§. 2.) 495

26 27 28 29 30 31 32

Tasto solo.

33 34 35 36 37 38

39 40 41 42 43

44 45 46 47 48 49

50 51 52 53 54

496 II. Abſchn. Cap. VIII. Uebungs-Exempel. (§. 2.)

55 56 57 58

59 60 61 62 63

64 65 66 67 68 69

70 71 72 73 74

75 76

Anmerkungen.

1) In diesem Exempel gibt es Pausen, als da Schweigen beyde Hän- Vonden Pau-  
 de stille, Tact 9. 27. 37. 38. 45. und 46. die rechte Hand aber schweiget Tact sen,  
 29 bis 31. allein stille, da denn die linke Hand ihr *fi* (wozu mit dem kleinen  
 Finger die Octave; das grosse *fi*, kan genommen werden) liegen lästet,  
 welches die Worte *rakto Solo* anzeigen; sonst sind hier auch verschiedene  
 kleine Pausen, wozu die rechte Hand den Griff zur folgenden Note vor-  
 schlagen kan, ausgenommen Tact 14 zu *e*, da es wegen der Melodie nicht  
 gut angehen kan. Wer dieses Stück zu seiner Uebung spielt, der hat  
 eben nicht nöthig die langen Pausen zu pausiren, denn diß ist nur in acht  
 zu nehmen, wenn nun die Violin die Ober-Stimme spielt. Die beyden  
 Viertel-Pausen im 2. und 3ten, wie auch im 9. und 10ten Tact kan man  
 beyrn allein Spielen auch nach Belieben überschlagen, und alsdenn wird  
 aus zwey Tacten nur Einer.

2) Man hat den leichten Zwey-Viertel-Tact gewählt. Die bey- kleinen Stri-  
 den Striche im 8. und 9ten Tact über *d* und *A* zeigen an, daß diese beyden Gen,  
 Töne mit ihren Griffen etwas kurz abgestossen sollen gespielt werden.  
 Tact 61. haben wir ein Ruhe-Zeichen, da nach Belieben inne gehalten Ruhe-Zeichen,  
 wird, und welche letzte Note auch länger darf ausgehalten werden, als es  
 ihre Schreib-Art eigentlich mit sich bringet. Beyrn Wiederaufangen  
 muß man seine gehabte Tact-Art oder vorige Zeit-Maasse wieder anheben,  
 da denn ein wenig Tactirens wieder nöthig seyn möchte.

3) Die durchgehende Noten sind hier durch Bogen angezeigt; als durchgehenden  
 da ist *Transitus regularis* bey *gradatim* gehenden Noten, Tact 14. 26.  
 27. 33. 39. 40. 2c. bey springenden Noten Tact 15. 17. 36. 49. 50. 53. 2c. Den  
*Transitum irregularem* haben wir hier nicht.

4) Im 16. und 17ten Tact hat der Bass eine Rückung, woran sich Rückungen,  
 die rechte Hand aber nicht kehret, sondern in ihrer egalen Bewegung blei-  
 bet, da sie nemlich zur letzten Helfte des Bass-Viertels den Griff anschlä-  
 get, dadurch denn der Signatur des letzten Achtels dieser beyden Tacte auch  
 ein Genüge geschieht.

5) Stehende Noten mit verschiedenen Ziffern nach einander, finden und stehenden  
 wir Tact 43. und sonderlich von Tact 55. bis 61. allwo ein dreystimmiges Noten.  
*Accompagnement* am besten ist, und zwar nach der ausgeschriebenen  
 Fortsetzung.

6) Sonderlich erscheinen in diesem Exempel die Sexten-Griffe auf Der Sexten-  
 allerley Art, da bald die Sexte, bald die Terzie verdoppelt worden, gemei- Griff ist hier  
 niglich um den Mittel-Stimmen einen geschickten Gang zu geben, oder oft mit Ver-  
**Wiedeb. Gen. Bass.** N r r **auch** doppelung der  
3 oder 6.

auch um verbotene Octaven zu vermeiden. Wenn Tact 22. bis 26. die Verdoppelung der Sexte etwas incommode werden sollte (es kan ein Fehler der Hand, wenn die Finger nicht ausgewachsen sind, oder wenn man in seiner Jugend zu keiner Ausspannung der Finger gewöhnet worden, dergleichen oft unmöglich machen. Ein Knabe von 12 Jahren, dessen Finger zwar noch klein sind, kan es einem Erwachsenen von 27 Jahren, dessen Finger zwar lang genug, aber doch nicht zur Ausspannung gewöhnet, hierin zuvor thun) der kan hier zur Noth auch wohl die Octave statt der verdoppelten Sexte nehmen, weil Morus contrarius da ist. Es ist aber diese Verdoppelung Tact 4. 5. 11. 33. 67. und 69. nöthig; ein Liebhaber wird anseho die Ursache leicht einsehen. Tact 33. hätte leicht zu einer ungeschickten Fortschreitung in den Mittel-Stimmen verführen können, dieses nun zu vermeiden, hat zu *g* die Terzie im Sexten-Griff verdoppelt werden müssen; allein Tact 41. ist der Vnisonus besser, als eine Verdoppelung der Sexte, es wäre sonst die grosse Terzie *aïs* nicht in derselben Tenor-Stimme über sich gegangen.

Sexten-Folge.

7) Wir haben hier auch eine Sexten-Folge bey gradatim gehenden Noten, wo man nur dreystimmig spielet und die Octave Motu recto weg lästet als Tact 6. und 35. Im 34sten Tact haben wir Motum contrarium und die Octave mit genommen. Im 39. und 40sten Tact mußte die Octave nothwendig wegleiben, denn die Verdoppelung eines fremden Creuzes ist nicht erlaubt; *aïs* und *gïs* entstehen hier durch ein fremdes \*, wolte ich nun im Discant dieses *aïs* und *gïs* im Griff mit nehmen, und durch den motum contrarium die Octaven vermeiden, so hätte ich diß fremde \* verdoppelt, nemlich ich hätte es einmal im Bass und einmal im Discant, deswegen lästet man am besten hier die 8 weg, an deren statt kan nun freylich die Terzie motu contrario verdoppelt (d. i. in der rechten Hand zweymal genommen) werden, indessen habe hier lieber den Vnisonum gewählet.

Wie ein fremd \* nicht zu verdoppeln.

Sexta superflua.

8) Tact 40 haben wir Sextam superflua zu *g*, nemlich *aïs*, wozu hier nur die Terzie gehöret; im 59. und 60sten Tact haben wir Octavam diminutam, welche sehr selten vorkommt und als eine Dissonans unter sich resolviren muß, sie wird angedeutet wenn vor der 8 ein 4 oder 6 stehet. Im 61. Tact bey der ersten Note, wird das Accompagnement nur dreystimmig und dabey ist noch der Vnisonus. Man sehe selber zu, ob nicht bey Mitnehmung der Octave zu *d*, ein ungeschickter Gang von *eïs* in *d* gekommen und die Terzie major, die doch so gerne herauf gehet, herunter gegangen wäre. Sonsten findet man hier auch die gebräuchlichsten Sexten-

Octava diminuta.

ten-

ten-Griffe, als:  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{6}{3}$ ,  $\frac{6}{2}$ , 65, 56, daß man also hieraus diese Griffe kan kennen lernen.

9) Was die Präparation und Resolution der in diesem Exempel Vom Griff  
 vorkommenden Dissonanzen betrifft, so wollen wir dabey noch ein wenig §.  
 stehen bleiben, und eine nach der andern vornehmen. Von der kleinen  
 und vollkommenen Quinte im Griff  $\frac{6}{3}$  wissen wir, daß sie (ob sie gleich nicht  
 immer darf präpariret seyn) unter sich resolviren müssen. Tact 13. hat  
*gis*  $\frac{6}{3}$ , die kleine Quinte  $\bar{a}$  resolviret unter sich in  $\bar{a}$ . Tact 54, 62 und 64  
 ist die Resolution auch richtig; Tact 66 wird die Resolution ein wenig  
 aufgehalten, und wird aus der Quinte erstlich eine Quarte zu *a*, welche un-  
 ter sich in *cis* resolviret. Sonsten ist die Quinte Tact 1. 62. 64. und 66.  
 präpariret, Tact 13 aber nicht.

10) Der Griff  $\frac{6}{4}$  ist hier auch verschiedene mal, da denn die 4 immer Vom Griff  
 im vorigen Griff gelegen, und im folgenden Griff wieder liegen bleibt, und  $\frac{6}{4}$ .  
 also keiner Resolution bedarf, wie Tact 7, 12, 15, 17, 69, 72 und 74 zu sehen  
 ist. Die Secunde der Ton-Art, hat, wie wir schon im ersten Abschnitt  
 gesagt haben, Sextam maiorem über sich, dazu denn  $\frac{4}{3}$  gehöret. Im  
 7, 17, 69, 72 und 74sten Tact hat *e* diesen Griff, weil allda die Ton-Art  
*d dur*, und *e* eine Secunde zu *d* ist. Tact 12 und 15 hat *H* diesen Griff, weil  
 die Ton-Art da in *a dur* ausgewichen, und *H* die Secunde zu *a* ist. In  
 diesem Griff wird die Terzie als eine Dissonanz angesehen, und muß unter  
 sich resolviren, wie hier in den angezeigten Tacten zu sehen ist. Tact 69  
 wird die Resolution der Terzie aufgehalten und geschicht erst bey der letzten  
 Note des folgenden Tactes. Tact 35 kan zu dem *cis* auch  $\frac{4}{3}$  genommen  
 werden, denn *cis* ist die Secunde in *H moll*, darin das Stück hier aus-  
 gewichen ist. Gehet nach diesem Griff der Bass nicht mehr als einen Grad  
 herunter oder herauf, so kan diese folgende Note nicht durchgehen, sondern  
 muß einen aparten Griff haben, solches ist überhaupt von der grossen Serze  
 zu merken, es mag nun die Quarte dabey seyn oder nicht, vide Tact 7.  
 12. und 71. Springet aber die folgende Note eine Terzie oder Quarte,  
 oder fällt eine Quinte, so gehet ein solches Achtel durch, siehe Tact 15, 17,  
 74 und 72. Im 74sten Tact stehet zwar über *a* eine Septime, man hat aber,  
 sonderlich in geschwinder Zeit-Maasse, nicht nöthig, den Septimen-Griff zu  
*a* aufs neue anzuschlagen, weil er im vorigen Griff zu *e* enthalten und bloß  
 aus Verwechslung der Stimmen entstanden ist.

11) Die kleine Quarte, welche unter sich in Terziam resolviret und Vom der klei-  
 die 5 und 8 zu sich nimt, finden wir Tact 70 über *d*, präpariret ist sie nen 4.

Tact 69, in der Terzie zu *e* nemlich in *g*, und im 70sten Tact resolviret sie unter sich ins *fis*; der Bass *d* aber wartet die Resolution nicht ab, sondern gehet ins *fis* mit der 6. Wenn ich nun zum Sexten-Griff zu *fis* keine Octave genommen, sondern etwa die 6 verdoppelt oder den Vnisonum gebraucht hätte, so wäre die 4 zu *d* ohne Resolution geblieben; man muß derothalben zum Sexten-Griff nothwendig die Octave mit nehmen, so oft dadurch eine Dissonans entweder präpariret oder resolviret werden muß; wie wir bald weiter bey der Septime sehen werden. Im Griff 4 resolviret die 4 auch immer unter sich, ob ihre Präparation gleich nicht immer nöthig ist, wie Tact 20, 47, 66 und 75 zu sehen. Ordentlicher Weise folget nach 4 die Signatur 3, da denn die Sechse sich, gleich einer Dissonans, in die 5 resolviret, und die 4 in eine 3. Wenn aber, wie hier Tact 66, nach der 6 keine 5, sondern allein nach der 4 eine 3 folget, so bleibt die 6 liegen und die 4 ist alsdenn nur als ein Vorschlag zur Terzie (die zum Sexten-Griff gehöret) anzusehen. Tact 12 haben wir über *H* die Signatur 7: hier lieget beydes die 4 und die 7, und bleiben auch im folgenden Griff liegen, und stehen also beyde im Durchgang.

Vom Griff  
4.

Vom Griff  
4.

Was in Acht  
zu nehmen,  
wann der Bass  
eine Imita-  
tion hat,

oder wann  
beyde Hände  
in vnisono  
gehen.

12) Tact 39 und 40 imitiret der Bass, was die Violin in den beyden vorhergehenden Tacten, die der Accompaniste zu pausiren hat, gemacht hatte; dergleichen Imitationen (oder Nachahmungen) kommen nun wohl zuweilen selbst im Bass vor, da denn der Accompanist dahin zu sehen, daß er einem geschickten Vorgänger gut, rein und lieblich wisse nachzuahmen. Tact 36 macht die Violin mit dem Basse die vier 16-Theile in Vnisono. In solchen Fällen kan die rechte Hand auch mit dem Bass in Vnisono (das ist, eine Octave höher als der Bass) spielen und alsdenn die Griffe verlassen. Hier wird nun wieder eine Geschicklichkeit erfordert, damit der Vnisonus in beyden Händen mit dem dazu spielenden Instrument rein und accurat heraus komme: unsere vier 16-Theile sind leicht, es kommen aber oft schwerere Gänge vor. Ob nun gleich beym Vnisono keine Griffe zu machen sind, so hat die Ausübung desselben schon seine Schwierigkeit und erfordert Übung, um so viel mehr, je seltener sich derselbe ereignet, aber eben deswegen von guter Wirkung bey den Zuhörern ist. Im ersten Theil meines Clavier-Spielers finden sich im 1ten Abschn. Cap. XVII. kleine Exempel zur Übung für die rechte Hand, ein Liebhaber übe diese auch mit der linken Hand und spiele selbige mit beyden Händen im Vnisono, wie auch die in diesem andern Theile im 1ten Abschn. Cap. II. §. 27. befindliche Ton-Folgen aller dur und moll Ton-Arten.

13) Die Septime kommt hier auch etliche mal vor. Von der Septime, welche sich, wie hier Tact 55 und ferner, über einer stehenden Note befindet, wollen wir hier nichts sagen, weil sie keiner Präparation bedarf. Lasset uns aber diejenige Septimam ein wenig betrachten, welche zu ihren Neben-Siffern nebst der Terzie entweder die 5 oder die 8, oder auch diese beyde Intervalla zugleich hat. Von der über sich resolvirenden grossen Septime haben wir hier kein Beyspiel. Die Septime, wenn sie ein Nachschlag der Octave ist, befindet sich hier Tact 43 und macht keine Schwürigkeit. Wir haben hier vornemlich mit der Septime zu thun, die einer Vorbereitung und Resolution bedarf. Tact 19 hat *g* die Septime, die sich gleich in Sextam resolviret, sie ist im vorigen Tact in der untersten Stimme bey *fs* präpariret, bleibt darinnen liegen und resolviret auch darin. Tact 20 hat *a* wieder  $\dot{7}6$ : damit nun diese 7 möchte präpariret werden, so müßte die Octave zum Sexten-Griff zu *g* genommen werden, denn wer hier die Sexte verdoppelt, der bekäme keine präparirte Septime zu *a*. Tact 62 hat der Griff  $\frac{2}{g}$  zu *H* die Octave bey sich haben müssen, um die 7 zu *cis* zu präpariren, und damit nun die Resolution in derselben Stimme geschehen möchte, so hat hier der Sexten-Griff zu *A* auch ganz vollstimmig seyn müssen. Tact 67 hat  $\dot{7}6$ . Im vorhergehenden Sexten-Griff zu *b* durfte die Octave (um, in Ansehung des vorigen Griffes zu *a*, die Octaven zu vermeiden) die Octave (wodurch sonst die Septime zu *cis* wäre bereitet worden) nicht mitgenommen werden, und doch mußte die 7 präpariret werden; dahero bedienet man sich in solchem Fall dieses Vortheils, daß man nemlich erstlich die Sexte verdoppelt, hernach aber in eben der Stimme die Octave nachschläget, alsdenn ist die 7 doch, ehe sie eintritt, präpariret, wie Tact 67 geschehen ist. Hieraus erhellet nun, wie man, so viel möglich, dahin sehen muß, daß die Dissonanzen immer mögen vorbereitet seyn. Die Resolution hat hier auch ihre Richtigkeit, weil die Bass-Note selbige abwartet und nachher eine 6 bekommt. Tact 68 haben wir über *g* wieder eine 7, da denn der Bass die Resolution nicht abwartet. Die Vorbereitung der 7 hat erfordert, daß im Sexten-Griff zu *fs* die Octave liegen geblieben, denn *fs* ist die 7 zu *g*; damit nun diese 7 unter sich resolviren möchte, so hat zum Sexten-Griff zu *cis* die Terzie müssen verdoppelt werden. Tact 74 stehet über *a* eine 7, dieser Septimen-Griff entstehet zwar, wie wir in der 10ten Anmerkung gesehen haben, aus einer Stimmen-Verwechselung, und darf auch nicht wieder angeschlagen werden, allein die Resolution der 7 muß doch richtig geschehen, wie hier aus der Septime  $\frac{2}{g}$  die Sexte  $\dot{7}6$  wird.

Von der Septime, und zwar von ihrer Präparation und Resolution.

14) Im 23, 24 und 25ten Tact finden wir die None; ihre Präparation ist richtig, sie entstehet hier aus der Terzie der vorigen Bass-Note.

(daß sie nicht aus der Octave des vorigen Griffes darf präpariret werden, ist Cap. VI. §. 25. bey der Resolution der None gezeiget worden); ihre Resolution ist auch in Octavam in derselben Stimme. Tact 25 wartet der Baß die Resolution der None wieder nicht ab, sondern gehet zu früh herunter nach  $a$  mit  $f$ , indessen bleibt die Resolution der  $g$  doch ungekränkt, wie aus den ausgefetzten Griffen erhellet, denn da wird aus der None  $\bar{e}$  die Octave  $\bar{u}$ , welches bey dem heruntergehenden Baß die Secunde anieho ist. Die Verdoppelung der  $6$ , bey der vor dem Nonen-Griff hergehenden Baß-Note, schicket sich bey einem vierstimmigen Accompagnement am besten.

Beschaffenheit der Melodie zu diesem Exempel.

§. 3. Nun wollen wir zu diesem Baß eine Melodie setzen für die Violin oder einem andern Instrumente, daran man sich im Tact üben und seine Geschicklichkeit zu pausiren probiren kan. Ich habe der Violin mit Fleiß zuweilen Rückungen und Bindungen gegeben; alles, einem jungen Accompagnisten zu zeigen, wie er sich dadurch in seinem Tact nicht muß lassen irre machen. Wer seinen Baß aus dem vorigen *Sp*ho nun inne hat, der hat wenigstens in seiner Einsamkeit doch keine Gelegenheit gehabt, seine Geschicklichkeit im Pausiren zu erfahren, welches hier nun am besten angehen kan. Fehlet ihm etwa hie oder da ein Griff, so corrigire er sich ja nicht, damit er sich dadurch nicht aus dem Tact bringe. Vor allen Dingen muß man alle ängstliche Furcht so bald möglich ablegen (einem Anfänger, sonderlich jungen Menschen, ist dergleichen Furcht bey Ablegung der ersten Probe des Accompagnements nicht zu verdenken, doch hat man ihm selbige, so viel und so bald möglich zu benehmen und überwinden zu helfen), denn Blödigkeit und Furcht sind grosse Feinde, die einem Anfänger, selbst beym größten Fleiß, und wenn er auch seinen Baß auswendig daher schlagen könnte, dermassen confus und verwirrt machen können, daß er dumm und blind davon werden kan, und nicht mehr weiß, wohin oder woher. Ein gefestetes Gemüth schicket sich am besten dazu, als welches auch von allen Musicis erfordert wird; man lasse also seine Fehler unerschrocken vorbeÿ rauschen, genug, wenn man sie nur kennet und nach und nach immer fleissiger und sorgfältiger wird, sie gänzlich zu vermeiden. Sonderlich merke man diß, wenn man im Concert accompagniret; denn hier bey unsern Exempeln kan ein guter Freund dem andern rathen, einhelfen, nachgeben und forthelfen, welches aber von einer ganzen Versammlung nicht geschehen kan. Die Violin-Stimme zu unserm Baß könnte etwa diese seyn:

Ein Anfänger muß nicht blöde oder furchtsam seyn.

Dieses Exempel mit einer Violin-Stimme.

Mäßig geschwinde.

The musical score consists of five systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system introduces trills (tr) in the treble staff. The third system continues with similar patterns. The fourth system features a trill in the treble staff and a 3/4 time signature change in the bass staff. The fifth system concludes with complex rhythmic patterns in both staves, including sixteenth and thirty-second notes.

Volto subito.

504 II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (S. 3.)

First system of musical notation. The treble staff contains a series of slurred eighth notes with a trill (tr) at the end. The bass staff contains a series of slurred eighth notes with fingerings 6, 6 5 9 8, 6 5 9 8, and 6 5 9 4 2.

Second system of musical notation. The treble staff contains a series of slurred eighth notes with a trill (tr) at the end. The bass staff contains a series of slurred eighth notes with fingerings 6 5, 6 5, 6 5 \*, and a final measure marked "Tasto solo."

Third system of musical notation. The treble staff contains a series of slurred eighth notes with a trill (tr) at the end. The bass staff contains a series of slurred eighth notes with a trill (tr) and a star symbol (\*) at the end.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a series of slurred eighth notes with a trill (tr) at the end. The bass staff contains a series of slurred eighth notes with fingerings 6 6, 6 6, 6 6, and a trill (tr) at the end.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a series of slurred eighth notes with a trill (tr) at the end. The bass staff contains a series of slurred eighth notes with fingerings 6, 4 2, 6, 6 6, \*, and 6 at the end.

Wiedeb. Gen. Bass.

Es

Volte subito.

506 II. Abschn. Cap. VIII. Uebungs-Exempel. (§. 3. 4.)

Das andere  
Uebungs-  
Exempel.

§. 4. Das folgende Exempel soll aus *c* dur im ganzen Fact seyn; da wir uns denn wieder am meisten mit den Sexten-Griffen beschäftigen wollen, sonderlich mit der 5. Es kommen diese Griffe allenthalben am meisten vor; ein Anfänger darf auch nicht denken, daß alle Bässe bey Concerte, Trios &c. so stark beziffert sind, ach nein! wer diese Exempel Factmäßig spielen und die Griffe derselben fertig treffen kan, der wird im Stande seyn manches Concert begleiten zu können.

I. Abchn. Cap. VIII. Uebungs-Exempel. (§. 4.) 507

Musical notation for measures 9-11. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Measure numbers 9, 10, 11 are indicated above the staff. The notation includes chords and melodic lines with fingering numbers (e.g., 6, 4, 3, 2, 3, 4, 2, 3) and accidentals (sharps and naturals).

Musical notation for measures 12-15. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Measure numbers 12, 13, 14, 15 are indicated above the staff. The notation includes chords and melodic lines with fingering numbers and accidentals.

Musical notation for measures 16-19. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Measure numbers 16, 17, 18, 19 are indicated above the staff. The notation includes chords and melodic lines with fingering numbers and accidentals.

Musical notation for measures 20-23. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Measure numbers 20, 21, 22, 23 are indicated above the staff. The notation includes chords and melodic lines with fingering numbers and accidentals.

Musical notation for measures 24-27. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Measure numbers 24, 25, 26, 27 are indicated above the staff. The notation includes chords and melodic lines with fingering numbers and accidentals.

## Anmerkungen.

Vom Griff ♯

1. Ob wohl fast alles, was in diesem Exempel vorkömmt, aus dem vorigen leicht einzusehen ist, so wollen wir uns doch noch ein wenig bey dem Griff ♯ aufhalten, als welcher hier über dreßsig mal zu nehmen ist. Bald ist im Griff ♯ die Quinte eine vollkommene Quinte, die aber sich alsdenn eben so wohl, wie die kleine Quinte, der Resolution unterwerfen und unter sich gehen muß; bald ist hier die kleine Quinte. Es wird dieser Griff sehr oft gefunden über die Quarte des Tones, darin man moduliret oder spielet, und über das Semitonium unterwärts oder Septime major des Tones. Als hier stehet dieser Griff über die Quarte des Tones Tact 1. über *f*. Das Stück ist aus *c dur*, und *f* ist die Quarte des Tones (nemlich *c*). Tact 3. weicht das Stück in *g dur*, *c* als die Quarte des Tones (nemlich *g*) hat deswegen ♯. Tact 16. ist in *a moll* ausgewichen, nun ist *d* die Quarte von *a moll*, daher denn über der Viertel-Pause, die noch wie *d* anzusehen, ♯ stehet. Tact 18. ist die Ton-Art *g dur*, *c* ist die Quarte von *g*, daher hat die letzte Hälfte derselben ♯ über sich. Tact 20. ist wieder *c dur*, daher hat *f* auch ♯ über sich. Tact 22. ist in *b dur*, weil nun *e* die Quarte zu *b* ist, so finden wir abermal ♯ darüber. Tact 24. weicht das Stück in *d moll*, daher hat *g*, als eine Quarte zu *d*, den Griff ♯ u. s. w. Es findet sich dieser Griff auch über das Semitonium unterwärts aller dur- und moll-Töne, als hier Tact 2. ist *b* das Semitonium unterwärts von *c dur* daraus das Stück ist. Tact 5. ist *cis* das Semitonium unterwärts von *d dur*, darin dieser Tact ist, und hat daher ♯. Tact 6 bis

10. ist

und dessen  
Eig.

10. ist man in *e moll*, da ist nun *dis* das Semitonium unterwärts und hat  $\frac{6}{8}$ , *gis* ist das Semitonium unterwärts von *a moll* und hat daher Tact 14.  $\frac{6}{8}$ , *a* ist das Semitonium unterwärts von *b dur* und hat Tact 22. den Griff  $\xi$  u. s. w. Wann sich der Griff  $\xi$  über das Semitonium unterwärts befindet, so ist die Quinte immer klein; befindet sie sich aber über der Quarte des Tones, so ist sie eine vollkommene 5 und resolviret unter sich. Wir haben im 2ten Cap. dieses Abschnitts S. 17. sqq. gesagt, wie die Quarte minor in *dur* und *moll* oft zierlich um einen halben Ton erhöht wird; alsdenn ist im Griff  $\xi$  die Quinte zur Quarte des Tones auch eine kleine Quinte.

2) Es darf die 5 beym Griff  $\xi$  auch wohl unpräpariret hereintreten, und zwar ohne Unterscheid; die kleine so wohl als die vollkommene Quinte, wie in unserm Exempel Tact 2, 10, 21 und 31. sonst ist sie hier allezeit vorbereitet. Gemeinlich gehet der Bass hernach einen Grad in die Höhe, als Tact 1, 2, 12, 15, 16, 18 etc. oder fällt einen kleinen halben Ton herunter, als Tact 21, woselbst nach *H* mit der  $\xi$ , *B* mit  $\xi$  folget (vide Cap. VI. §. 31.); oder es wird der Bass auch wohl gebunden, wie wir Tact 11 und 12 sehen; es wird ferner die Resolution der 5 wohl durch eine Verwechslung der Stimmen aufbehalten, als hier Tact 3, 5, 6 und 10. Ob nun gleich die Quinte nicht in der folgenden Bass-Note ihre Resolution findet, sondern in einer andern Dissonans wieder verwandelt wird, so muß sie doch in der Stimme worin sie gelegen liegen bleiben, und darin auch resolviren, wie hier in angezeigten Tacten denn auch geschehen ist. Wer hier Tact 3 über *A* keine 7 machen wolte, der benähme der 5 ihre Resolution, als:

Wen der Quinte im Griff  $\xi$ , wie sie ihre Resolution immer haben muß.

Hier ist nun gar keine Resolution der 5 im Griff  $\xi$  zu  $\epsilon$ ; denn nach  $\xi$  muß  $\epsilon$  nicht aber erstlich  $\bar{a}$  folgen, daher muß  $\xi$  im Griff zu *A* noch liegen bleiben und bey *d* geschieht die Resolution der Quinte alsdenn Regelmäßig in der Tenor-Stimme. Wenn also der Bass so, wie das kleine Exempel zeigt, beziffert wäre, daß nemlich über *A* keine Signatur stünde, so würde ein verständiger Accompagnist doch die 7 zu *A* nehmen, und die 5 nicht eher fahren lassen, bis sich Gelegenheit zeigte zur Resolution derselben.

Von der  
Stimmen-  
Verwechse-  
lung bey der  
Resolution ei-  
ner Disso-  
nanz.

3) Wir haben in diesem Abschnitt Cap. VI. §. 27. (bald am Ende) in der Rand-Glosse gesagt: durch die Stimmen-Verwechselung geschieht keine Resolution; da wir denn solches auch deutlich gezeigt haben, wie die Resolution der Dissonans nur dadurch aufgehoben wird, und hernach doch in eben derselben Stimme resolviren muß, diß hat nun auch seine völlige Richtigkeit und ist von einem jeden Accompagnisten wohl zu merken. Indessen muß ich einem Liebhaber doch noch einen kleinen Begriff beybringen, von einer Verwechselung der Stimmen, darin die Resolution einer Dissonans enthalten ist. Sehen wir in unserm Exempel die letzte Note des 8ten und die erste Note des 9ten Tactes im Bass an, so ist im 8ten Tact *dis* mit  $\frac{5}{2}$  und zu Anfang des 9ten Tactes haben wir *H* mit dem Griff  $\frac{2}{2}$ . Diß heißt nun auch eine Verwechselung der Stimmen, aber es ist eine solche Stimmen-Verwechselung, darin die Resolution der *s* zu *dis* enthalten ist: denn die *ste* zu *dis* das *a* resolvirt im Discant regelmäßig unter sich, der Bass aber nimmt doch einen andern Ton als bey einer ordinären Verwechselung der Stimmen (vide 1ten Abschn. Cap. XII. §. 8—16. item 2ten Abschn. Cap. VI. §. 27. lq.) geschieht, und geschieht hier also eine Verwechselung der Stimmen bey der Resolution selbst; denn an statt daß der Bass hätte *e* haben sollen, nimt er aus dem Griff zu *e* die Quinte *H* mit  $\frac{2}{2}$ . Es gibt aber noch eine andere Art der Stimmen-Verwechselung, worin die Resolution einer Dissonans auch geschieht, da nemlich der Bass den Ton um eine Octave tieffer nimt, den der Discant eigentlich hätte haben sollen, und da der Discant hingegen den Ton um eine Octave höher nimt, den der Bass eigentlich hätte haben sollen, wir wollen solches kürzlich in einem Exempel zeigen:

Durch ein  
Exempel er-  
läutert.

Tact 1. hat *fs*  $\frac{5}{2}$ , die Quinte zu *fs* lieget hier oben und ist  $\frac{2}{2}$ , nun sollte die Quinte unter sich resolviren, und nach *e* sollte also  $\frac{7}{2}$  folgen, so wäre die Resolution richtig, hier aber nimt der Bass statt *g* das *b* und der Discant gehet herauf ins  $\frac{7}{2}$ . Weiter, *a* hat  $\frac{7}{2}$ , die Septime zu *a* ist  $\frac{8}{2}$  im Alt, aus diesem  $\frac{8}{2}$  sollte nun *fs* werden, und der Bass sollte *a* behalten, an dessen statt aber nimt er dem Alt das *fs* und überläßt ihm sein *a*, das heißt nun eine Verwechselung der Stimmen in der Resolution, oder eine verwechselte Reso-

Resolution. Im 2ten Tact hat  $d$  die 7, welche  $\bar{\tau}$  ist, diese 7 sollte nun unter sich resolviren ins  $b$ , allein der Bass nimt das  $b$  und läßt dem Discant dafür sein  $d$ , welches der Bass hier mit der Signatur  $\bar{\tau}$  hätte behalten sollen; eben so machts der Bass im 3ten Tact und nimt dem Discant das  $\bar{\tau}$ , gibt ihm dagegen das  $\bar{\tau}$ . In eben diesem Tact hat  $d$   $\bar{\tau}$ , die 4 zu  $d$  nemlich  $\bar{\tau}$  sollte nun unter sich in  $\bar{f}\bar{r}$  resolviren, allein diß  $\bar{f}\bar{r}$  wechselt der Bass mit seinem  $d$  wieder ein, ist also die Resolution der Quarte zu  $d$  im Griff gar nicht zu sehen, sondern steckt im  $\bar{f}\bar{r}$ , welches der Bass hat. Tact 4 hat  $e$  eine 7. Diese 7 zu  $e$  ist  $d$ , und lieget im Alt, nun hätte der Bass stehen bleiben sollen ins  $e$ , damit die 7 in der 6 zu  $e$  in  $\bar{\tau}$  im Alt hätte können resolviret werden, allein der Bass nimt hier abermal das  $c$  und läßt dem Alt sein gebabtes  $e$ . Im lezten Tact hat  $A$  eine 7, diß  $A$  hätte nun sollen stehen bleiben und eine  $\bar{\tau}$  über sich haben, allein an statt dessen nimt der Bass dem Discant sein  $\bar{f}\bar{r}$  wiederum ab, und gibt ihm dafür sein  $A$ . Das ist nun eine verwechselte Resolution. Wir wollen diß Exempel ohne solche Verwechslung hersetzen, damit man eines gegen das andere halten kan.

Das vorige  
Exempel ohne  
Stimmen-  
Verwechse-  
lung.



Ich habe diese Verwechslung der Stimmen bey der Resolution hier nur anzeigen wollen, sie gehöret eigentlich zu den Regeln der Composition, und wenn einem Accompagnisten ein solcher Bass vorkommen sollte, so siehet er doch dahin, daß die Lage seiner rechten Hand so mag beschaffen seyn, daß die Resolution einer ieden Dissonans in derselben geschehen möge, und könnte etwa also herauskommen:

Wie es aber  
zu accompa-  
gniren ist.



Es gibt aber der Componist dem Bass eine solche verwechselfte Note, um der Melodie des Basses willen, damit der nicht immer so nackend und schlecht einher gehen möge. Ich darf aniezo mich nicht länger dabey aufhalten, genug, wenn ein Liebhaber nur hat eingesehen und verstanden, was man durch Verwechselung der Stimmen, Verkehrungen und Umwendungen (als welche drey einerley Ding anzeigen) der Partien meynet. Wir wenden uns noch ein wenig wieder zu unserm Exempel.

Wenn § etliche mal nach einander stehen.

4) Es kan der Griff § auch etliche mal nach einander folgen, wenn nemlich der Bass Terzien-weise fällt, wie Tact 13, 14 und 15 zu sehen, da aus der Terzie des vorigen Sext-Quinten-Griffes die Quinte zum folgenden Sext-Quinten-Griffe wird, indessen resolviret hier doch eine ieder Quinte gebührend unter sich.

Wann bey § die Octave zu nehmen.

5) Ordentlich gehört zu § nur die 3, indessen wird auch die Octave noch mit hinzu genommen, wenn nemlich durch diese Octave eine folgende Dissonans präpariret oder eine vorhergegangene Dissonans resolviret werden muß, als Tact 20 mußte zu *f* die Octave mit genommen werden, damit die 7 zu *g* möchte präpariret seyn, item Tact 24 mußte ebenfalls im Sext-Quinten-Griff zu *g* die Octave seyn, als woraus die Septime zu *a* präpariret ist. Tact 16 muß zu *d* die None resolviret werden, diese Resolution aber kan nun nicht anders allhier geschehen, als wenn ich zu § die 8 mit nehme, Tact 18 haben wir denselben Gang, allein um einen Ton tieffer. Wenn die Octave zu § genommen wird, so ist die Lage am besten wenn die 5 oben, die 6 unten und also die 8 und 3 in der Mitte liegen, hier aber muß um der vorhergegangenen None willen die Octave oben liegen. Ueberhaupt ist es bey allen Sexten-Griffen die schlechteste Lage, wenn die Octave in der obersten Stimme lieget, denn es ist immer besser (so lange es nemlich die Folge nicht schlechterdings haben will) daß die Octave in einer von den beyden Mittel-Stimmen ist. Indessen muß ein ieder selber beurtheilen lernen, welche Lage jedesmal am besten ist.

Schlechteste Lage der rechten Hand bey dem Sexten-Griff.

Warum die rechte Hand zuweilen ihre Lage verändert und in die Höhe gehet.

6) Wir haben gehört, daß man immer den nächstgelegenen Griff nehmen muß, nach dieser Regel mußte ich nun die rechte Hand nicht bewegen, wenn etwa zwey Töne ihren Griff unverändert behielten, als Tact 2, haben wir den Accord zu *c* zweymal, Tact 4 bleibt *d* und *g* zweymal, und so auch Tact 8 das *e*, und Tact 13 das *a*. Nun will ich die Ursache anzeigen, warum ich hier den ersten Griff nicht unverrückt zur 2ten Note behalten habe. Tact 2 habe ich in dem andern Accord zu *c* die Terzie oben genommen, hier hätte nun bey dem andern *c* die Octave wohl wieder oben bleiben können, alsdenn aber wäre zu *b* die Terzie oben und die 6 und 5 unten zusammen liegend gekommen, welches so gut nicht ist, als wenn sie zerstreuet, die 5 oben und die 6 unten liegen; alle Stimmen bekommen auch einen

einen bessern Gang. Tact 4 hätte in der obersten Stimme das  $\bar{7}$  viermal stehen bleiben können, allein weil bey  $g$  wieder Gelegenheit war herauf zu gehen, so habe die Accorde verwechselt, dadurch denn die oberste Stimme auch eine bessere Melodie bekommen, als wenn sie wäre stehen geblieben. Weiter ist das Vacuum vom Bass  $D$  bis zum  $\bar{7}$  im Tenor schon groß genug, welches aber noch grösser geworden wäre, wenn  $\bar{7}$  wäre stehen geblieben. Der verdeckten Octaven nicht zu gedenken, die alsdenn im Bass und Tenor wären vorgekommen. Je grösser das Vacuum zwischen Bass und Tenor ist, ie mehr fallen dergleichen verdeckte Octaven ins Gehör; da hingegen diese Octaven, welche sich hier zwischen dem Bass und Alt befinden, so nicht ins Gehör fallen und auch erlaubt sind. Tact 8 ist im andern Accord zu  $e$  die Quinte oben genommen, wäre diß nicht geschehen, so wäre die Fortschreitung der rechten Hand folgender Gestalt gewesen:

Hier gehet Tact 11 die rechte Hand bis ins  $\bar{8}$ , welches ein wenig zu hoch ist: das Vacuum zwischen dem Bass und Tenor ist auch grösser dadurch geworden. Weiter ist der Griff  $\bar{5}$  nicht zerstreuet, sondern die 6 und die 5 liegen hier immer bey einander, welches alles in unserm Exempel, da wir im 8ten Tact im Accord zu  $e$  herunter fallen, corrigiret wird. Tact 12 haben wir beym andern  $a$  den Accord wieder verwechselt, sonst hätte die rechte Hand also fortschreiten müssen:

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are numbered from 13 to 17. The notation includes chords and single notes with fingerings and slurs. The top staff ends with 'etc.' and the bottom staff with 'etc.'.

Hier sind nun beyde Hände sehr nahe zusammen, allein die oberste Stimme hat eine sehr schlechte Melodie. Im 16ten Tact siehet es wunderbarlich aus, da wachsen die Stimmen von 2 bis auf 4: und wenn zu *d* der Griff  $\frac{2}{3}$  kommen soll, so ist die Resolution der None sehr verworren, besser schickte sich in diesem Fall ein reiner Accord. Die Zerstreung hat auch so oft nicht geschehen können, darum ist die Art der Fortschreitung der rechten Hand, so wie wir sie in unserm Exempel finden, dieser vorzuziehen.

Eine Falsa.

7) Es ist eine Falsa (vide Cap. VI. §. 30.) wenn sich die Sexte major zur kleinen Quinte gefellet, als hier Tact 14 und 28 zu *H*, oder wenn sich die Sexta superflua zur vollkommenen Quinte thut, als Tact 29 zu *F*, (da die Quinte  $\bar{c}$  noch bey Eintretung der vergrößerten Sexte *dis* muß liegen bleiben.)

Wie unser Exempel zu untersuchen.

8) Nun untersuche man, ob nicht eintritt, was Cap. VI. §. 29. von der Resolution der Dissonanzen überhaupt ist gesagt worden, nemlich, daß die grosse Dissonanzen über sich, die kleinen aber unter sich resolviren, und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen; man betrachte deswegen die ausgesetzten Griffe, worin  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{2}{7}$ , 43, und 9, ja 8 und \* befindlich; so wird man die Richtigkeit von obiger Haupt-Regul finden.

Von der Nona.

9) Die Verdoppelung der Terzie bey'm Sexten-Griff ist hier auch wohl zu merken, als im 16 und 18ten Tact ist die Terzie verdoppelt, damit die 9 in der obersten Stimme möchte präpariret werden. Es gefällt mir der Nonen-Griff am besten, wenn die 9 oben lieget. Im 25sten Tact ist auch eine Falsa, da die Terzie major sich zur kleinen None gefellet.

Wie die Triolen zu spielen.

10) Sonsten gehet hier der Bass mehrentheils in Vierteln einher. Tact 17 und 19 hat nur vier Achtel, dazu die rechte Hand nur Einen Griff thut, die drey letzten macht die linke allein nach. Tact 9 bis 12 hat der Bass Triolen, da drey dergleichen Achtel ein Viertel ausmachen. In der Violin, die wir zu diesem Exempel gesetzt haben und unten folgen soll, finden wir Tact 7 und 8 dergleichen Triolen, daraus ein Anfänger die Mensur dieser Triolen vorher hören kan, damit er sie desto leichter und geschickter möge nachmachen können. Tact 11 und 12 gehet es eins ums andere, wenn der Bass sie gemacht, so macht die Violin sie nach. Man hat in

der

der Mensur der Triolen dahin zu sehen, daß man sie fein egal und zusammenhängend mache, nicht als wenn die erste Note ein Achtel und die beyden andern Sechszehn-Theile wären, auch nicht so, daß man aus den beyden ersten Noten wolte Sechszehn-Theile und aus der letzten ein Achtel machen, man muß im Spielen auch nicht eine Figur (so nennet man eine Anzahl Noten, welche Achtel, 16-Theile &c. sind, und 3 bey 3, 4 bey 4, oder 6 bey 6, durch Einen oder mehrere Striche zusammen gezogen stehen. Eine kleine Figur von 4 bis 6 Noten lästet sich leicht übersehen, mit welchen Fingern sie zu machen sind, und worin ihre Gleichheit oder Ungleichheit bestehet, allein wenn 16 Sechszehn-Theile oder wohl gar 32 Zwey und dreyßig-Theile Eine Figur ausmachen, so erfordert's schon eine Uebung sie recht in der Geschwindigkeit einzusehen, am gewöhnlichsten ist es im ganzen Tact immer 4 und 4 Sechszehn-Theile, und 8 und 8 Zwey und dreyßig-Theile zusammen zu ziehen, im Tripel-Tact ziehet man 6 Achtel, oder 4 und 4 Sechszehn-Theile zusammen, im zusammen gesetzten Tripel, als  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{4}{3}$  = Tact werden gemeiniglich 6 Sechszehn-Theile zusammen gezogen, dazu ist das Gesicht schon gewöhnet; die langen Figuren, da zuweilen eine ganze Zeile damit ausgefüllet ist, sind dem Spieler lange so commode nicht,) von der andern ablösen, oder hier nicht zwischen drey und drey Noten ein klein wenig inne halten, sondern sie müssen fein fließen und zusammen hängen nach ihrer rechten Zeit-Maasse. Man koppelt auch wol zwey solcher Figuren von Triolen zusammen und macht eine kleine 6 mit einem Bogen darüber, welche Figur zwey Paar Triolen mit Einem Griff anzeiget.

Eine lange Noten-Figur von vielen 16-theilen ist incommode für die Augen.

11) Bey halben Tacten, wozu nur Ein Griff gehöret, darf die rechte Hand eben nicht liegen bleiben, sondern sie machets wie Tact 25 zu sehen. Hat ein halber Tact aber zwey Signaturen über sich, so macht die rechte Hand Viertel, wie Tact 15, 18 und 19 zu sehen. Hat ein halber Tact drey Signaturen, wie hier Tact 29, so ist der erste Griff ein Viertel und die beyden letzten sind Achtel. Die beyden Signaturen, die in der Zeit-Maasse als Achtel sollen gemacht werden, müssen immer etwas nahe zusammen stehen, so weiß der Accompagnist hieraus, ob die beyden ersten oder die beyden letzten als Achtel sollen angesehen werden. Hat aber ein halber Tact einen Punkt und drey Ziffern nach der Reihe über sich, wie Tact 26, so schläget die rechte Hand Viertel. Gleiche Bewandniß hat es auch mit den ganzen Tacten. (vide Tact 32, 33, 34.)

Accompagnement halber Tactes schlägt.

12) Schließlich erinnere man sich beym 28sten Tact, da wir im Record zu f die Octave weggelassen, was Cap. III. §. 9. vom ungeschickten Gang ist gesagt worden. Bey Uebung dieser und der folgenden Exempel muß man nicht seine Lust in der Melodie, sondern in der Fertigkeit, sie accurat nach allen ihren Signaturen Tact-mässig zu treffen, suchen; dahero

Gebrauch dieser Exempel.

516 II. Abthn. Cap.VIII. Uebungs-Exempel. (§.5.)

wollen wir nun auch diesem Exempel eine Violin geben, damit man Gelegenheit habe, eine Fertigkeit im Treffen zu erlangen.

Das vorige Exempel mit einer Violin.

§. 5. Im vorigen Exempel aus *d* dur hatte der Bass einige Pausen, hier wollen wir nun der Violin zuweilen eine geben:

II. Abschn. Cap. VIII. Uebungs-Exempel. (§. 5.) 517

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The right hand (treble clef) plays a melodic line with various ornaments and techniques, including trills (tr), triplets (3), and slurs. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and specific fingering numbers (1-4). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 9/8.

## 518 II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (§. 6.)

Das dritte  
Exempel, wor-  
in es viel Se-  
ptimen gibt.

§. 6. Jetzt ist es Zeit, daß wir auch ein Septimen-Exempel geben: denn nach den Sexten-Griffen kommt die Septime auch am meisten vor, und zwar auf allerley Art und Weise; davon ein angehender Accompagnist muß unterrichtet seyn. Wir wollen das Exempel erstlich mit ausgelegten Griffen geben, und hernach einige Anmerkungen darüber machen. Hier ist es im zwey Viertel-Tact.

### M u n t e r.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The treble staff contains guitar fretboard diagrams for the right hand, with strings 1-6 numbered. The bass staff contains the bass line with fingering numbers 1-7. The piece is in 2/4 time, key of B-flat, and consists of 23 measures. Measure numbers 1 through 23 are indicated above the treble staff. The diagrams show various chord voicings and fingerings, including some with natural signs on strings 2 and 4.

II. Abschn. Cap. VIII. Uebungs-Exempel. (§. 6.) 519

Musical notation system 1 (measures 24-30). The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure numbers 24 through 30 are indicated above the staff. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with asterisks (\*).

Musical notation system 2 (measures 31-36). The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure numbers 31 through 36 are indicated above the staff. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with asterisks (\*).

Musical notation system 3 (measures 37-43). The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure numbers 37 through 43 are indicated above the staff. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with asterisks (\*).

Musical notation system 4 (measures 44-49). The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure numbers 44 through 49 are indicated above the staff. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with asterisks (\*).

Musical notation system 5 (measures 50-53). The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure numbers 50 through 53 are indicated above the staff. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with asterisks (\*).

## Anmerkungen.

Septimen-Griff ist hier zu merken.

1) In diesem Exempel hat man nun Gelegenheit, sich die Septimen recht bekant zu machen: sie lieget hier fast allezeit vorher und resolviret in allen Fällen unter sich; bald bleibet der Bass bis zur Resolution stehen, da denn die 6 darauf folget, als Tact 7, 10, 11. Bald verändert der Bass seine Stelle, wie Tact 25, 26, 34, 36, 38 und 51 geschehen, und die Resolution geschiehet doch in eben der Stimme, darin sie gelegen. Tact 27 — 29 haben wir den Septimen-Gang, und Tact 22 — 24 ist eine kleine Variation dieses Septimen-Ganges, da der Septimen-Griff zur kleinen Pause muß angeschlagen werden (vide Cap. IV. §. 5.). Bey diesem Septimen-Gang ist am sichersten, daß man, wenn die Septime oben lieget, die 5 und 3, wenn sie aber unten lieget, die 8 und 3 dazu nimt; wie wir denn schon im ersten Abschn. Cap. XV. §. 2. in der 8ten Anmerkung davon deutlich gehandelt, und die Wichtigkeit der Præparation und Resolution der 7 im Septimen-Gang gezeigt haben.

Septima im Durchgang ohne Quinte.

2) Die Septime im Durchgange leidet keine Quinte, sondern alsdenn nimt man entweder nur bloß die 3 dazu, als Tact 4, oder man nimt auch wohl noch die Octave dazu, wie Tact 16 und 17 zeigt. Bey einzelnen Septimen-Griffen, wenn nemlich die darauf folgende Note keine 7 hat, hat man sich für verbotene Quinten zu hüten, davon beliebe man den 1sten Abschn. Cap. XVII. §. 14. wieder nachzusehen. Hier aber Tact 12, 26, 34, 36 und 38 kan sie ohne Schaden mitgenommen werden.

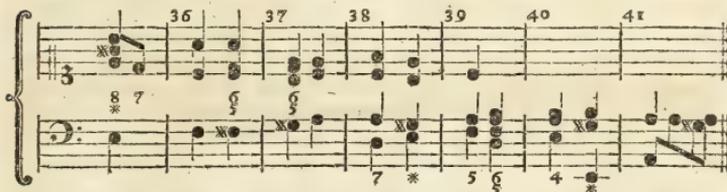
Vonder Præparation der Septime.

3) Man merke Tact 34, da ist die 7 zu *d* nicht präpariret, es ist hier eine Ellipsis (vide Cap. VI. §. 21.), nach der 7 zu *e* solte erstlich die 6 nachschlagen, so wäre dadurch die 7 zu *d* präpariret. Ein Anfänger aber hat dergleichen seltene Fälle nicht nachzumachen (es sey denn, daß der Bass es absolut nicht anders haben will, wie hier, da nach der 7 zu *e* keine 6 stehet), sondern er siehet immer darauf, daß seine 7 möge präpariret seyn; deswegen er denn zum Septen-Griff die Octave mit nehmen muß, wenn eine 7 daraus kan vorbereitet (oder auch resolviret) werden, wie Tact 25, 26 bey *e* und *f* zu sehen. Ja zum Septimen-Griff selbst nimt man auch die Octave (selbst wenn die 5 oben lieget) wenn aus derselben eine 7 benutzt werden, als Tact 19, da zum Septimen-Griff zu *f* die Octave hat müssen genommen werden, um die 7 zu *g* vorzubereiten. Wird in der rechten Hand eine Fortschreitung von 2 Tönen erfordert, als hier Tact 5, so nimt man zur 7 nichts mehr als die darunter stehende Neben-Ziffer, hier siehet über *c* 7, da brauchts nun weder 3 noch 8 zur Septime.

Wenn die Klein 7 nach der 8 schlägt.

4) Wir haben hier auch, daß die kleine 7 gleich nach der 8 folget, nemlich Tact 45, 46 und 50. Hierbey ist nun zu merken, daß man die 7 gerne in eben derselben Stimme folgen läßet, darin die 8 gelegen. Indes-  
sen

fen ist es doch auch erlaubt, in die kleine 7 zu springen, wie wir hier Tact 35 bey *e*, worüber 87 steht, gethan haben: denn hier ist die 7 nicht in der Stimme geblieben, darin die 8 gewesen, nemlich im Tenor, sondern es ist die 7 in der obersten Stimme genommen worden, und diß darum, damit die rechte Hand zur Präparation und Resolution der folgenden Dissonanzen möchte Platz bekommen. Gesezt aber auch, daß die folgende Note *f* auch keine 7 (als um deren Vorbereitung willen die 8 zu *e* hat stehen bleiben müssen) sondern einen reinen Accord über sich hätte, so müßte die rechte Hand in ihrer Fortschreitung also seyn, daß man im Accord zu *f* den Vnisonum in die Terzie setze; dadurch aber käme die rechte Hand endlich so tief herunter, daß sie Tact 37 zu *a* nur die 5 und 3 hätte nehmen können: wer nun Tact 38 bey *e* seine Hand noch nicht wieder in die Höhe richten wolte, dessen Accompagnement würde folgender gestalt ausfallen.



Hieraus erhellet nun klar, daß die rechte Hand, so ofte sie dem Basse zu nahe kommt, bey einer bequemen Gelegenheit wieder zu erheben; und hiezu schickt sich am besten eine etwas lange Note, die einen reinen Accord hat; es muß aber, wie sich ohne mein Erinnern versteht, die Resolution einer Dissonans vorhero richtig geschehen seyn.

5) Tact 31 und 32 haben wir Wechsel-Noten, da die Signatur über einer in sich kurzen Note steht, da denn die rechte Hand einen vierstimmigen Griff zu der in sich langen Note (zu der ersten und andern Note von den 4 Achseln) anschlagen kan. Tact 44 kömmt die 4 im Durchgange nach oben vor, als da sie weder Präparation noch Resolution bedarf, vide Cap. VI. §. 13. Das übrige dieses Exempels ist aus vorigem schon bekant, deswegen überlasse hiemit dem Liebhaber die nähere und ausführlichere Betrachtung dieses Exempels.

6) Weil in diesem Capitel Uebungs-Exempel haben seyn sollen, so muß man sich nicht wundern, daß der Ziffern hier so viel sind; viele müssen wiederh. Gen. Bass. U u u zu seyn viel Ziffern haben.

zu andern musicalischen Stücken haben desto weniger, und werden dahero viel leichter als diese Exempel seyn. Ein Liebhaber wird leicht Gelegenheit haben, zu seinem Vergnügen hübsche Trios und Concerte und andere musicalische Stücke abzuschreiben oder abschreiben zu lassen, dazu denn der Bass oft leicht genug ist; deswegen habe mein Buch mit solchen leichten Bässen und Stücken nicht vergrößern wollen, zumal da Cap. IV. und VI. schon verschiedene leichte Uebungs-Exempel vorgekommen sind.

Von der Violin-Stimme unserer Exempel.

§. 7. Wir wollen aniezo unserm Bass eine Violin zusetzen. Wer die Melodien, welche bis hieber zu den Bässen sind gesetzt worden, beurtheilen will, der muß auch hiebey nicht vergessen zu bedenken, wie ich auch hierin mehr gesucht habe einen angehenden General-Bassisten zu unterrichten, als blosser Dings zu belustigen. Wer aber diese Exempel fertig cum judicio spielen kan, und zwar nach den blossen ausgeschriebenen Bässen, und sich meines schriftlichen Unterrichts treulich bedienet hat, der wird gewiß schon eine ziemliche Fertigkeit erlangt haben, viele Stücke ohne grosse Vorbereitung begleiten zu können; da denn ein ieder Stücke oder Melodien nach seinem Genie wählen kan: denn der eine liebt lustige geschwinde Sachen, der andere hingegen sittsame und langsame; dem einen gefällt dieses, dem andern aber jenes Componisten Arbeit am besten. Ein anderer hat sich in den heutigen galanten Gout verliebet, oder liebet bunte künstliche Sachen; der andere aber höret und spielet am liebsten ungekünstelte und leichte Sachen, deren Inhalt er bald fassen kan. Wer ferner Lust zur musicalischen Gelehrsamkeit hat, der findet aniezo Bücher genug, (deren ich in diesem meinem Werke auch hin und wieder verschiedene angeführet habe) darin er studiren kan.

Unterschiede-  
ner Geschmac-  
ack der Liebhaber der  
Musik.

Dieser Tractat lehret den ordentlichen Gen. Bass,

(denn vom manierlichen ist mein Zweck nicht gewesen zu schreiben) Accompagnement gehöret, und womit ein Liebhaber sich anfangs auch wohl begnügen lassen kan (denn das ordinaire regelmässige Accompagnement muß man doch erstlich fertig inne haben, ehe man sich zum manierlichen wendet), so gibt dieser Tractat davon einen deutlichen und aufrichtigen Unterricht, also daß einer gewiß schon den General-Bass daraus wird lernen können. Wer ihn bey der Information brauchen will, der kan seinem Discipel manche Exempel transponiren lassen, und selbige nach eigenem Gefallen in schwere Ton-Arten versetzen lassen, als mit welcher Transposition wir das Papier nicht haben anfüllen wollen, weil dergleichen leicht von andern geschehen kan. Was die Violin zu diesem Exempel betrifft, so habe mit Fleiß hin und wieder kleine Pausen, Bindungen oder auch Rückungen angebracht, wie hier zu sehen.

und kan bey der Information darin dienlich seyn.

Munter.

Das dritte  
Exempel mit  
einer Violin.

First system of musical notation, measures 1-2. The treble clef staff contains a melody with trills (tr) on the second and fourth measures. The bass clef staff contains a bass line with a 7th fret marking (7) in the first measure.

Second system of musical notation, measures 3-4. The bass clef staff contains a sequence of fret markings: 4 3 2 4, 4 3, 7 6, 6 7 6, 5 6.

Third system of musical notation, measures 5-6. The bass clef staff contains fret markings: 7 6 7 6, 7 6 7 6, 6 5, 7, 6/4, 3, 6.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The bass clef staff contains fret markings: 7, 7, 6, 7, 8/6, 7.

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The bass clef staff contains fret markings: 7, 6, 7, 7, 7, 7.

The image displays six systems of musical notation for guitar, arranged vertically. Each system consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The bass staff includes extensive guitar-specific notation, such as fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) and fret numbers (e.g., 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9). Symbols for trills (*tr*), bends (*b*), and natural harmonics (*\**) are also present. The treble staff contains melodic lines with notes, rests, and slurs. The piece is written in the key of B-flat major and 4/4 time.

System 1: Treble staff begins with a melodic line featuring a trill. Bass staff includes fingerings like 2, 6, 7, 5, 4, 7, 7, 7, and a natural harmonic symbol.

System 2: Treble staff continues with a melodic line. Bass staff includes fingerings like 5, 7, 7, 4, 3, 6, 7, 7, and a natural harmonic symbol.

System 3: Treble staff continues with a melodic line. Bass staff includes fingerings like 5, 8, 7, 5, 5, 7, and a natural harmonic symbol.

System 4: Treble staff includes a trill. Bass staff includes fingerings like 4, 6, 7, 6, and a natural harmonic symbol.

System 5: Treble staff includes a trill. Bass staff includes fingerings like 6, 8, b7, 8, 7, 5, 6, 6, 6, 5, and a natural harmonic symbol.

§. 8. Nun wollen wir noch ein Exempel im Tripel-Tact hersehen, Das vierte und zwar aus dem gebräuchlichen *g dur*; die darüber ausgeschriebene Exempel. Griffe wird ein Liebhaber so brauchen lernen, daß er hernach im Stande ist, es auch ohne selbe accompagniren zu können.

Nach Belieben etwas munter.

Volti subito.

526 II. Abschn. Cap. VIII. Übungs-Exempel. (S. 8.)

13 14 15 16

8 3/4 7 7 \*

17 18 19 20

6 6 6 6 6 6 5 6 6 6 \*

21 22 23 24

4 3/4 6b 5 4 5 4 4 6 5/4

25 26 27 28

\* - \* - 4 2/4 7 4 4 6 7 7 \*

29 30 31 32

7 3 6 5 7 3/4 3 4 6 7 4 5 4 7 4 2 6 3

II. Abschnitt. Cap. VIII. Uebungs-Exempel. (§. 8.) 527

Musical notation for measures 33-35. The top staff (treble clef) contains chords and melodic lines with measure numbers 33, 34, and 35. The bottom staff (bass clef) contains a continuous bass line with fingering numbers (3, 4, 5, 6) and a 3/4 time signature.

Musical notation for measures 36-39. The top staff (treble clef) contains chords and melodic lines with measure numbers 36, 37, 38, and 39. The bottom staff (bass clef) contains a continuous bass line with fingering numbers (5, 4, 6, 4, 5, 7, 6) and a 3/4 time signature.

Musical notation for measures 40-43. The top staff (treble clef) contains chords and melodic lines with measure numbers 40, 41, 42, and 43. The bottom staff (bass clef) contains a continuous bass line with fingering numbers (5, 4, 6, 4, 5, 7, 6, 6, 6, 6, 4, 3, 7) and a 3/4 time signature.

Musical notation for measures 44-46. The top staff (treble clef) contains chords and melodic lines with measure numbers 44, 45, and 46. The bottom staff (bass clef) contains a continuous bass line with fingering numbers (4, 3, 3, 6, 6, 6, 4, 3, 3, 4, 4, 3, 6, 4, 3, 3) and a 3/4 time signature.

Musical notation for measures 47-48. The top staff (treble clef) contains chords and melodic lines with measure numbers 47 and 48. The bottom staff (bass clef) contains a continuous bass line with fingering numbers (5, 4, 3) and a 3/4 time signature. The piece ends with a double bar line.

Ammer=

## Anmerkungen.

Kurze Anmerkungen hierüber.

1) Wenn 43, 76, 87 und 65 über einer Note stehet, so hat man bey geschwinder Mensur nicht nöthig, den ganzen Griff noch einmal wieder anzuschlagen, sondern man darf nur in diesem Fall die Dissonanz auflösen, wie hier Tact 4, 6, 11, 13, 21, 36, 42 und 47 geschehen. Siehe auch Tact 10, 24 und 46, da abermal nicht nöthig war, alle Töne der rechten Hand zu repetiren.

2) Tact 14 ist der Griff zu *e* zum andern mal mit der Octave oben genommen worden, um der Melodie willen, eben wie auch Tact 24 geschehen. Tact 30, 31 und 32 schlägt die rechte Hand vierstimmig, weil dieser vollstimmige Griff auch der Inhalt der beyden folgenden ist, diese Vollstimmigkeit nun dauret bis zum letzten *A* des 32sten Tactes. Wer hier den Griff brechen will, und ein Harpeggio von unten nach oben machen, dem ist es erlaubt; sonst kan man hier seine Hand auch zur Ausspannung gewöhnen.

Rückungen und Wechselnoten.

3) Tact 39 und 40 hat der Bass eine Rückung, daran sich aber die rechte Hand nicht kehret, sondern bey ihrer egalen Mensur bleibt; hier sind auch Wechselnoten, nemlich *fi* und *fi*, ich habe sie beziffert, damit man desto besser den Griff  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{5}{2}$  möge treffen können. Von Tact 42 — 46 ist das Accompagnement nur dreystimmig. Weiter finde nichts mehr nöthig hiebey anzumerken, ich müste denn des Repetirens nicht müde werden können. Ein verständiger Leser wird sich nun schon wissen zu helfen, und aus dem vorigen gelernt haben, warum diß so, und jenes so gesetzt worden. Die Uebung des Tactes lasse man sich sonderlich auch bey diesem Exempel angelegen seyn.

Dasselbe Exempel mit einer Violin.

§. 9. Nun wollen wir diesem Exempel auch eine Violin zusetzen.

Nach Belieben etwas munter.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef. The music features a melodic line with trills (tr) and a bass line with various fingerings (6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5) and a 'Wiederh.' (repetition) marking.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with trills. The lower staff includes fingerings (87, 5, 7, 6, 5, 4, 5) and a 'Wiederh.' marking.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff includes fingerings (6, 6, 6, 6, 4, 5, 6, 6, 6, 4, 5) and a 'Wiederh.' marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff includes fingerings (4, 6, 5, 4, 6, 4, 4, 6, 5) and a 'Wiederh.' marking.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff includes fingerings (2, 4, 6, 7, 7) and a 'Wiederh.' marking.

Wiederh. Gen. Bass.

fff

Voltri subito.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various chords, arpeggios, and trills. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with 'tr'. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Beschluß.

## Beschluß.

Hiermit schliesse nicht allein dieses Capitel, sondern zugleich den ganzen andern Theil meines Clavier-Spielers. Zwar hatte ich mir anfangs vorgenommen, diesem Theile drey Abschnitte zu geben, da der dritte denn hätte handeln sollen:

- „ Von der Kunst, zu einer Melodie ex tempore einen Bass setzen zu können; von den Interludiis (Zwischen-Spielen) beym Choral-Spielen und worauf dabey hauptfächlich zu sehen; wie ein schlechter Bass zu variiren; von den alten Modis musicis (Ton-Arten), so viel man davon, wegen einiger alten Kirchen-Melodien, noch zu wissen nöthig hat; vom Orgel-Punct; vom Fantasiren oder Spielen aus dem Kopfe, und woher die Einfälle zu nehmen; vom Ausweichen in andere Ton-Arten und wie solches anzustellen; von den betrüglischen Cadenzen; vom Sitz der Dissonanzen und vom eigentlichen Gebrauch derselben; etwas vom manierlichen General-Bass und vom Accompagnement bey Recitativen; vom dreystimmigen und vollstimmigen Accompagnement; wie man einen Bass aus der Partitur oder aus einer einzelnen Haupt-Stimme selbst beziffern könne; etliche allgemeine Regeln nach einem unbeziffertem Basse zu accompagniren. Von der Temperatur und Stimmung eines Claviers. Wozu denn noch, als im Anhang, hätte kommen sollen, ein klein musicalisches Lexicon, oder Sammlung einiger musicalischen Kunst-Wörter nebst deren Erklärung; und endlich ein Register zum ganzen Werke. „

Allein ich habe es, verschiedener Ursachen wegen, vorerst bey gegenwärtigen beyden Abschnitten bewenden lassen müssen; es würde dieser andere Theil auch zu stark und zu kostbar geworden seyn.

Weil nun oben stehende Materien wohl verdienen, eben so weitläufig und deutlich abgehandelt zu werden, als in diesen beyden Abschnitten mit dem Choral- und General-Bass geschehen: so könnte vielleicht, wenn Gott Leben und Gesundheit verleihe, ein dritter Theil bemeldete nützliche und wichtige Stücke abhandeln. Indessen ist dieser andere Theil doch schon vor sich complet, indem oben erwähnte Stücke als etwas apartes vor sich sind.

Indessen wünsche, daß meine Bemühung überhaupt zur Aufnahme der edlen Music, die so viele Liebhaber findet, und welcher es nie an Verehrern fehlen wird, und zur angenehmen Selbst-Information und auch zur Erleichterung bey der Information gereichen möge; insonderheit aber, daß ich meinerseits die Lehre vom General-Baß so deutlich und verständlich möchte abgehandelt haben (als woran fast nicht zweifeln) als es zur Selbst-Information erforderlich ist. Schließlich gebe Gott, der uns Menschen die edle Ton-Kunst und Harmonie zum unschuldigen Vergnügen verliehen hat, daß meine Arbeit zu seiner Ehre und zum Nutzen des Nächsten gereichen möge, alsdenn habe meinen Zweck vollkommen erreicht.

E N D E.



# Inhalt.

Vorerinnerung.

Seite 1 — 3

## Erster Abschnitt

ehret, wie man vornemlich ein Lied nach dem General-Baß spielen soll, darinnen denn die Fundamenta des General-Basses abgehandelt werden.

- Caput 1. Vom General-Baß und dessen Beschreibungen überhaupt und insonderheit. Hier wird weitläufig gezeigt, was der General-Baß sey, was er nütze, und wie man sich darin informiren müsse. S. 4 — 16
- Caput 2. Von der Scala diatonica und Modis musicis, und wie man nach e dur und a moll alle andere harte und weiche Ton-Arten leicht kan einrichten lernen; item wie die moll-Töne anders herauf als herunter gehen ic. S. 17 — 35
- Caput 3. Von den Musicalischen Intervallen überhaupt. Von den vier Haupt-Singestimmen, Discant, Alt, Tenor und Baß. Wie die Intervalla durch Ziffern angedeutet werden, nebst einigen allgemeinen Anmerkungen. S. 36 — 41
- Caput 4. Von den Con- und Dissonanzen überhaupt. Vom Nutzen der Dissonanzen. Welche Intervalla Consonanzen und welche Dissonanzen sind. Worin eine Dissonanz hauptsächlich von einer Consonanz unterschieden ist. S. 41 — 45
- Caput 5. Von der Octave und dem Einklang oder Unisono. Was ein Anfänger vornemlich bey der Octave in acht zu nehmen und worin sie vom Unisono unterschieden ist. S. 45 — 49
- Caput 6. Von der Quinta perfecta, nebst einer Anweisung, wie solche von allen Tönen leicht zu erkennen, und wie man sich dabey zugleich die Sexte und Quarte zu allen Tönen bekant machen kan. S. 50 — 57
- Caput 7. Von der Terzie, darin vornemlich gezeigt wird, was ein Intervallum naturale und accidentale ist, und worin die Veränderung bestehe, deren bloß die 3 und 5 nicht unterworfen sind. Von den Signaturen der Terzie. S. 57 — 62
- Caput 8. Vom Accord, woraus er bestehe, wie er leicht zu erkennen, und mit welchen Fingern er zu greiffen. Zur Uebung ist ein Accorden Exempel aus e dur, welches hernach in d dur und b dur transponiret worden; ferner ein Accorden Exempel aus A moll, welches ebenfalls wieder transponiret worden in g moll und h moll, mit nütlichen Anmerkungen zum Unterricht versehen. Wobey auch etwas von der Kunst zu transponiren gesagt wird. S. 62 — 79
- Caput 9. Von der Sexte, wie mancherley sie sey, da denn nochmal gezeigt wird, was ein Intervallum naturale und accidentale ist; wie sie eine umgekehrte Terzie, und wie daher der Sexten-Griff leicht zu finden; was sie vor Neben-Ziffern habe, wie dabey statt der Octave oft die Sexte oder Terzie zu verdoppeln ist. Mit hinlänglichen Exempeln erläutert, nebst andern hieher gehörigen nütlichen Anmerkungen. S. 79 — 93
- Caput 10. Sechs Lieder-Melodien mit Anmerkungen, als worin gezeigt wird: die Aenderung eines jeden Liedes in andere Ton-Arten; von dem darin vorkommenden Sexten-Griff, und wenn die Octave dabey nicht darf genommen werden; von den durchgehenden Noten eines jeden Liedes im Discant und Baß; von Ausfüllung eines Terzigen Ganges; wie die Secunda superflua selbst in den Mittel-Stimmen zu vermeiden; vom Motu recto, contrario et obliquo; item vom Octaven-Verbot; von verdächtigen und bösen Gängen; von offenbaren, leidlichen und verdächtigen Octaven. Von der Verdoppelung der 6 oder 7, beym Sexten-Griff, und wozu weiter die Melodie Anlaß gegeben. S. 93 — 122

## I n h a l t.

- Caput 11. Von der kleinen Quarte, wie sie leicht zu erlernen, was sie vor Neben-Ziffern habe, woher sie entstehe und wie sie resolvire. Wie sie gebunden und ungebunden gebrauchet wird. Wie die Dissonanzen meistens nur als Vorschläge anzusehen sind. Vom Griff 43,  $\frac{4}{3}$  und von  $\frac{4}{2}$ , mit Exempeln. Warum man nicht alle Neben-Ziffern zu den Haupt-Signaturen über den Bass schreibe, ic. zuletzt ein Exempel zur Repetition. S. 122 — 139
- Caput 12. Von der kleinen Quinte. Wie sie bald zu lernen, ihre Resolution und Neben-Ziffern. Daher der Griff 5. Wie dieser Griff 5 mit dem Griff  $\frac{5}{3}$  verwandt sey, und aus der Stimmen-Verwechslung, welche deutlich erklärt wird, entstehe. Mit hinlänglichen Exempeln erläutert, nebst Übungs-Exempeln über 7c. S. 139 — 151
- Caput 13. General-Exempel, zur Repetition der schon gehaltenen Griffe dienlich, erstlich aus c dur, hernach in d dur und b dur mit einiger Veränderung transponiret, wobey in den Anmerkungen von allerley nützlichen Materien gehandelt wird, als: von der Ausweichung in andere Ton-Arten. Von den Moribus. Von der Resolution der Quarte. Von den durchgehenden Noten. In welche Ton-Arten alle dur- und moll-Töne gerne ausweichen. Vom Vorschlag und Nachschlag. Von allen in diesem Exempel vorkommenden Griffen insonderheit. Item: Eine Probe, wie ein Anfänger alle ausgezeigte Griffe genau zu untersuchen hat; mit Exempeln erläutert ic. S. 152 — 187
- Caput 14. Von der kleinen Septime, wie sie leicht zu erlernen. Was sie für verschiedene Neben-Ziffern habe. Wie man sich dabey für verbottenen Quinten zu hüten. Von der nachschlagenden Septime. Von der Resolution dieser 7, und wie sie kan gehalten werden. Von 7b. Von der Septime im Durchgange. Vom Griff  $\frac{7}{3}$  statt 7. Vom ordinairen Septimen-Gang, oder wenn viele Septimen-Griffe nach einander folgen. Von der gebundenen und ungebundenen Septime ic. alles mit vielen Exempeln erläutert. S. 187 — 203
- Caput 15. Sechs Lieder mit Anmerkungen, darin aber allerley nützliches angezeigt wird, als die Ausweichung eines jeden Liedes. Von denen Ziffern, die darin vorkommen. Vom Herauf- und Heruntergehen der moll-Töne. Wie Tertien-Sprünge auf dreyerley Art können ausgefüllt werden. Von Wechsel-Noten und Rückungen. Von Orgel-Spielen überhaupt. Vom Septimen-Gang. Von der Octava diminuta und superflua. Vom Sitz  $\frac{6}{3}$  und der grossen Terzie, und was alle Intervalla der dur- und moll-Töne gewöhnlich für Ziffern zu sich nehmen, und von vielen andern Sachen; mit deutlichen Exempeln versehen. S. 204 — 242
- Caput 16. Von der Secunde, None, Quarte major und Septime major. Wie diese Intervalla leicht zu lernen. Von der Secunde im Durchgange und über einer stehenden Bass-Note, dabey vieles vom Griff  $\frac{6}{2}$  vorfällt. Vom stehenbleibenden Bass, Von Bindungen und Rückungen. Von den Griffen  $\frac{7}{2}$ ,  $\frac{5}{2}$ ,  $\frac{5}{3}$  und  $\frac{7}{4}$ . Kurze Vorspiele aus den gebräuchlichsten Ton-Arten zur Übung. Von der None, wie sie von der Secunde unterschieden. Von der gebundenen und ungebundenen None. Vom Griff  $\frac{9}{8}$  und  $\frac{9}{4}$ . Wie er leicht zu erlernen, und mehr hieher gehöriges. Endlich ein General-None-Exempel, worin allerley fremde Griffe vorkommen. Wie fast alle Dissonanzen als Vorschläge anzusehen, wird in einem Exempel gezeigt. Sonsten überall mit eingemischten nöthigen Exempeln versehen. S. 242 — 276
- Caput 17.

# Inhalt.

- Caput 17. Von den Signaturen und den dazu gehörigen Ziffern, nebst einer Signaturen-Tabelle. Ursachen der Verdoppelung der 6 oder 3 bey'm Sexten Griff. Von verbotenen offenbaren Quinten, wie sie zu vermeiden; wie auch von den verdeckten Quinten und Octaven; und vom vollstimmigen Spielen. S. 276 — 296
- Caput 18. Kurze Beschreibung der Orgel, nebst der verschiedenen Art darauf zu spielen; da denn kürzlich beschrieben wird die Wind-Lade, Abstractur und das Pfeiffen-Werk. Item wie das Heulen eines Tons zu stillen, und wie man auf einer Orgel vorsichtig, bindend und dem Gottesdienst gemäß spielen muß. Item wie zu registriren. Vom Pedal-Spielen, und wie das Präludiren einzurichten. Klagen über das unanständige Spielen etlicher Organisten. S. 297 — 309

## Anderer Abschnitt.

### Vom General-Baß bey'm Accompagniren.

- Caput 1. Vom Inhalt dieses Abschnitts überhaupt. S. 310 und 311
- Caput 2. Von den musicalischen Ton-Leitern oder Ton-Arten, daraus gezeigt wird, wie die Intervalla in den dur- und moll-Tönen von Natur müssen beschaffen seyn, und wie alle Ton-Arten darnach einzurichten; hiebey zeigt man einen besondern Vortheil. Tabelle von 52 Ton-Arten, davon aber nur 24 gebräuchlich sind. Scala elegans der harten und weichen Ton-Art. Item eine Scala chromatica und enharmonica, wobey alle Intervalla in Noten gezeigt werden. Vom grossen und kleinen ganzen Ton. S. 312 — 330
- Caput 3. Von der Lage der rechten Hand bey'm Accompagnement. Sechzehn kurze Regeln hievon, nebst verschiedenen Exempeln von guter und schlechter Fortschreitung der rechten Hand, wobey alles weitläufig und deutlich erklärt wird. Hier finden sich verschiedene Sätze aus dem Wernigeröder Choral-Buch, die eine besondere Spiel-Art erfordern. S. 330 — 361
- Caput 4. Uebungen im Accord. Erste Proben in einem sehr leichten Accorden-Exempel, woyu hernach eine viersache Melodie für die Violin gesetzt worden, als einen Anfang sich im Tact und Accompagniren zu üben. Anzeige wie die Violin-Noten heissen. Wie hier vor allen auf den Tact acht zu geben. Wie sich die rechte Hand gegen kurze Jaufen zu verhalten hat. Weiter stehen hier die Accorden-Exempel des ersten Abschnitts, erst nach dem blossen Baß, hernach mit einer Melodie für die Violin dazu. Hiebey kommt manches vom Tact vor, nebst Erklärung der Italiänischen Wörter, die man zu Anfang eines Stückes findet, und welche eigentlich und hauptsächlich die Zeit-Maasse des Tacts und den Vortrag selbst bestimmen. S. 361 — 394
- Caput 5. Vom Tact und von den durchgehenden Noten. 1) Vom equalen Tact, dabey etwas vom Tact-Treten. 2) Vom unegalen oder Tripel-Tact. Warum man davon so vielerley Arten hat. Item noch etwas vom Tact-Schlagen, und was dabey in acht zu nehmen. Zum andern, von durchgehenden Noten, wie sie zu erkennen. Von der Quantitate extrinseca und intrinseca der Noten. Vom Transitu überhaupt. Vom freyen Durchgang. Vom Transitu regulari insonderheit, so wohl in dem ganzen als Tripel-Tact, dahin gehören die Variationes der Fundament-Noten. Einige Variationes in Noten. Vom Transitu irregulari insonderheit oder Wechsel-Noten. Weitere Abhandlung der Lehre von durchgehenden Noten in 16 Exempeln zur Uebung. Hiebey fällt etwas von der Resolution der Note vor. S. 394 — 436

## I n h a l t.

- Caput 6.** Von den Dissonanzen. Hier finden wir erslich zu allen Exempeln des ersten Abschnitts eine Violin-Stimme, um sich im Accompaniren und Tact üben zu können. Von Dissonanzen, über stehenden Noten, vom Gebrauch der Ziffern 10, 11, 12, etwas vom Orgel-Punct. Von den Dissonanzen im Durchgang nach oben. Von der Preparation der Dissonanzen insonderheit. Von unpräparirten Dissonanzen; Ellipsis dabey; man muß mit den Dissonanzen bescheiden umgehen. Von der Resolution der Dissonanzen überhaupt und insonderheit. Eine Haupt-Regel hievon. Von der Resolution derselben bey einem stehenbleibenden Bass, und wie der Bass noch vor der Resolution zu ändern ist. Wie aus einem Dissonanzen-Griff oft ein neuer Dissonanzen-Griff entsteht. Inhalt des ganzen Capitels und fast alles vorhergegangenen in einem kurzen Exempel mit einer Violin-Stimme. Alles mit vielen Exempeln erläutert. S. 437 — 486
- Caput 7.** Von Pausiren und von Pausen. 1) Die Zeichen der verschiedenen Pausen. 2) Anleitung, wie man pausiren lernen soll, nebst einem Exempel mit der Violin, darin der Accompanist allerley Pausen zu observiren hat. S. 486 — 493
- Caput 8.** Uebungs-Exempel, an der Zahl vier: aus d dur, e dur, f dur und g dur, erslich mit ausgelegten Griffen, darnach mit einer Violin-Stimme. In den Anmerkungen findet sich eine Erläuterung der Griffen und alles dessen, was in den Exempeln vorkommt: das erste hat allerley Sexten-Griffe; das andere beschäftigt sich viel mit ♯. Hiebey nimt man Gelegenheit zu reden von der Stimmen-Verwechslung bey der Resolution einer Dissonans, von der Erhebung der rechten Hand, wenn sie zu tief herunter geräth; item wie die Triolen recht zu spielen, und von langen Noten-Figuren. Das dritte Exempel hat viel Septimen-Griffe, und das vierte hat verschiedene theils schwere Griffen. Mehr dahin gehöriges findet sich untermisch. S. 493 — 530
- Beschluß. S. 531. 532

## Register, der in diesem Werk vorkommenden Lieder-Melodien.

1. Auf meinen lieben Gott p. 119. 294 — 296	7. Mein Jesu dem die Seraphinen 98
2. Das ist ein theures Wort 204	8. Mein Seuffzen bricht herfür 101
3. Jesu, als du erslich kamest 214	9. O heilige Drey-Einigkeit 227
4. Rein Christ soll ihm die Rechnung 94	10. So ist denn nun die Hütte 221
5. Laßt uns zugleich jetzt Lob 232	11. Was mich auf dieser Welt betrübt 106
6. Mein Herz sey zufrieden 116	12. Wie wohl ist mir, o Freund 237

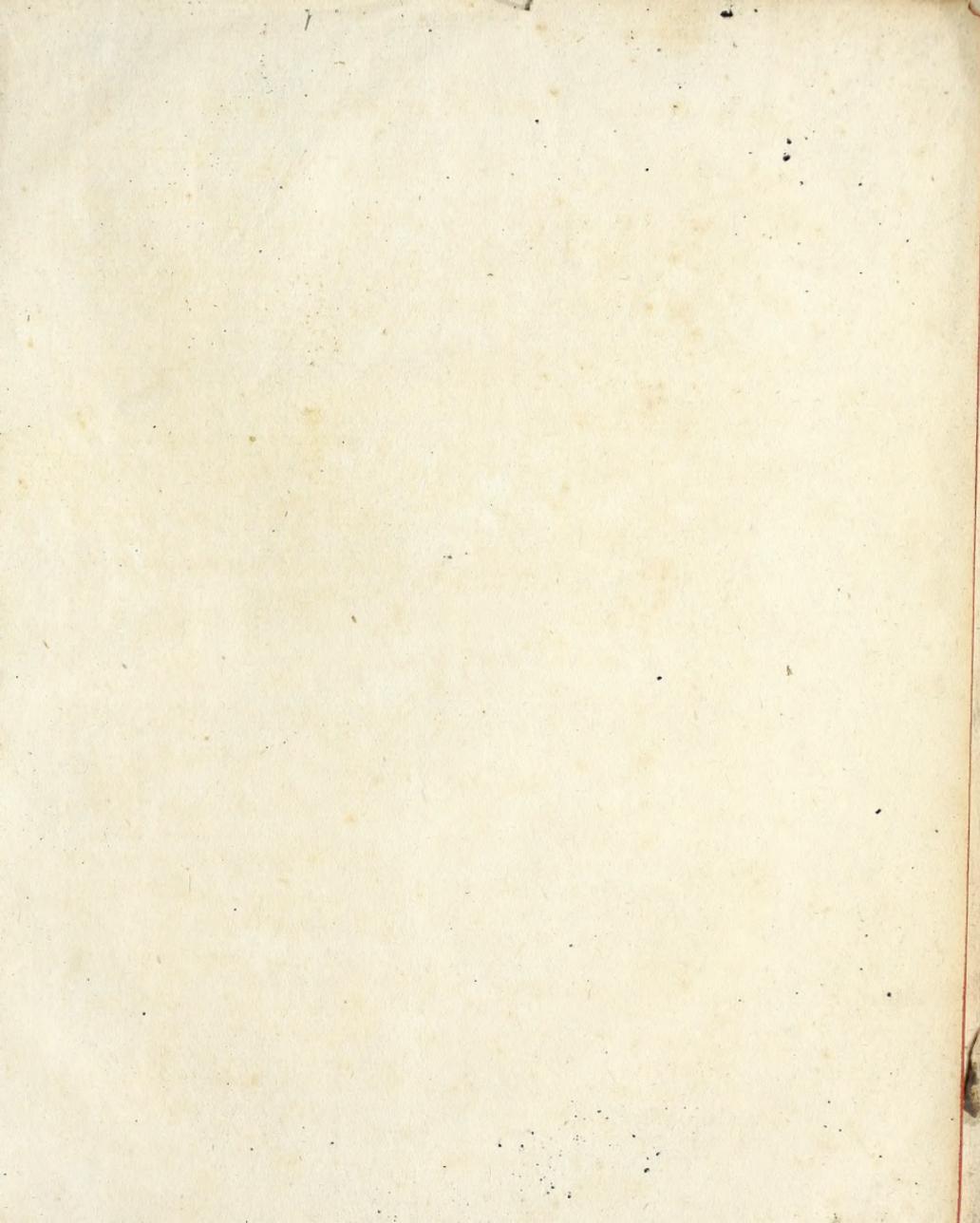


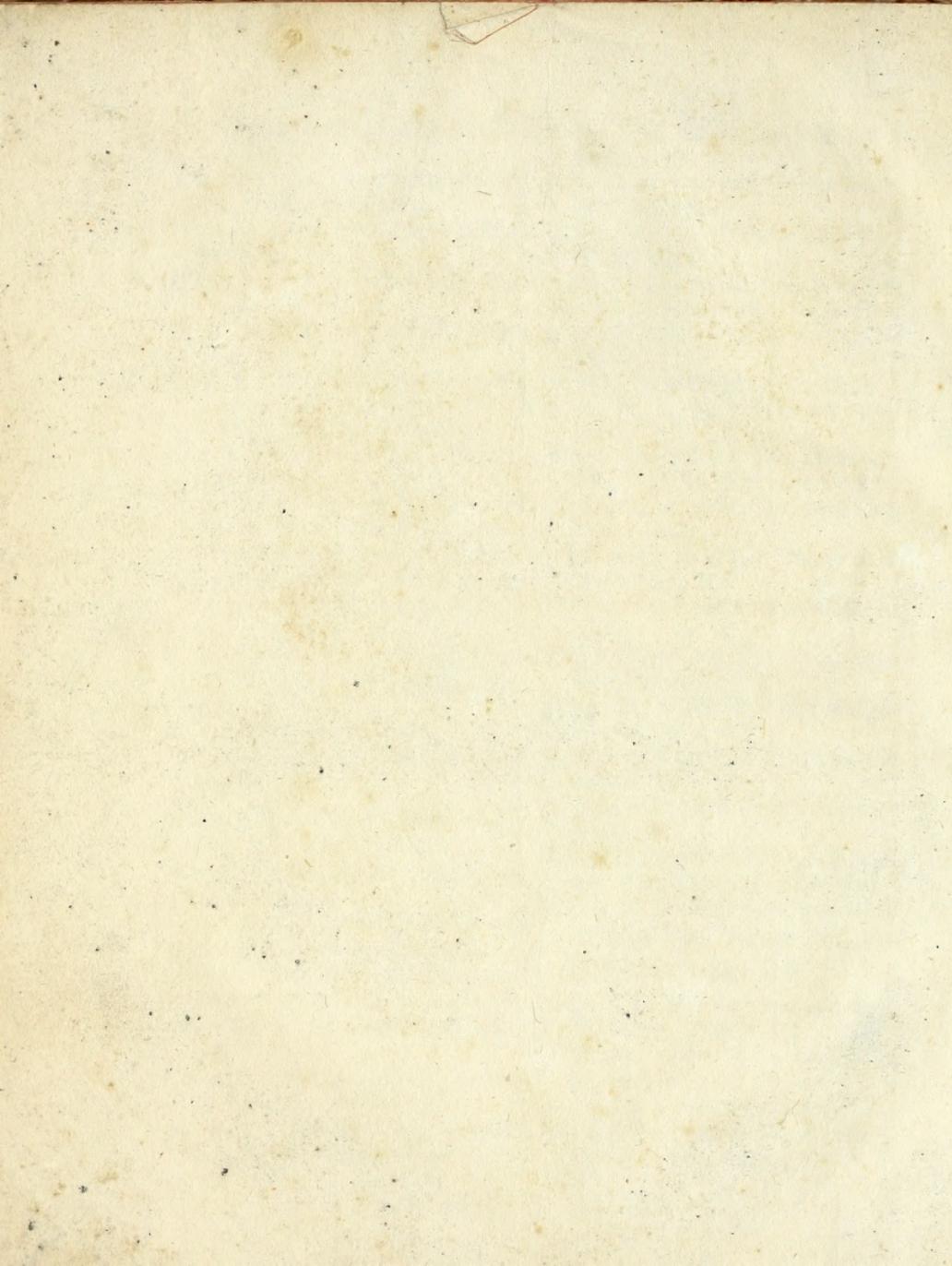
# Verbesserungen zum andern Theil des Clavier-Spielers.

- pag. 1. §. 2. lin. 2. nach unbekante streich das Comma weg.
- p. 4. §. 1. lin. 6. statt solche Frager, setze diese Frager.
- p. 15. §. 32. lin. 2. 3. statt selb. vier, setze selb. viert.
- p. 18. §. 5. lin. 4. statt §. 198. setze pag. 198.
- p. 21. §. 9. lin. 5. über e f schreibe einen kleinen Strich.
- p. 24. §. 15. lin. 7. statt: ist A, setze: ist sie A.
- p. 26. §. 20. In der Vorzeichnung von *dur* setze im dritten Spatio auch ein \*.
- p. 28. §. 23. lin. 20. ist gleichsam, setze ein Comma nach ist.
- p. 32. §. 27. *A moll* im heruntergehen, setze vor f ein ♯.
- ibid. *E moll* im heruntergehen setze vor e ein ♯.
- p. 46. §. 4. lin. 2. meines Griffes, setze: des Griffes.
- p. 48. §. 5. lin. 9. nach *recommendiren* setze ein Comma.
- p. 56. §. 13. lin. 2. statt pag. 184 setze 183.
- p. 60. lin. 1. oben, streich auch weg.
- ibid. §. 6. lin. 16. hinter die, setze hinter der.
- p. 64. §. 4. letzte lin. statt und zufrieden, setze oder zufrieden.
- p. 68. §. 8. lin. 12. statt 9ten Tact liß 10ten Tact.
- p. 69. §. 9. lin. 8. statt Cap. II. setze Cap. XI.
- p. 71. §. 11. lin. 1. statt: so ist die eden, setze so ist sie eben so.
- p. 72. §. 12. im Exemp. Tact 25 setze im Bass über A ein ♯ und Tact 27 im Discant setze nach a noch  $\bar{r}$  und mache zwen Achtel daraus.
- p. 76. §. 15. in der andern Handglosse muß es heißen: fällt oft statt eines \* ein ♯.
- p. 82. §. 7. lin. 16. streich das Comma zwischen *minor* *deficiens* weg.
- p. 84. §. 9. lin. 16. statt: zu e Das *cis*, setze: zu e sonst *cis*.
- p. 85. lin. 2. erhöhet er, setze: erhöht man.
- ibid. lin. 3. erniedriget er, setze: erniedriget man.
- ibid. §. 10. lin. 3. nach die Quinte (*fi*) setze hinzu: zu a ist *fi*.
- p. 99. §. 4. Anmerk. 2. lin. 4. statt Cap. VI. setze Cap. VIII.
- p. 102. lin. 2. statt Cap. IV. setze Cap. II.
- p. 107. §. 6. Anmerk. 1. lin. 5. statt wie der, setze: wieder.
- p. 109. lin. 15. streich weg: entweder überhaupt.
- p. 111. die letzte Zeile, statt, mit Wasse, setze: mit dem Wasse.
- p. 120. lin. 10. und die darin, streich und weg.
- p. 121. lin. 13. statt, könnte und müßte, setze: kan und muß.
- ibid. lin. 15. nach, allda nur, setze hinzu, in den Noten.
- p. 122. §. 9. lin. 13. streich weg: wir gehen also zu den Dissonanzien.
- ibid. §. 1. lin. 4. streiche das Comma nach man weg.
- p. 126. lin. 9. statt, die 5 und 3, setze: die 5 und 8.
- p. 130. lin. 5. von unten, statt, 2, 4 und 6ten, setze, 1. 3 und 5ten.
- p. 136. lin. 2. statt: angezeigt, setze: anzeigt.
- p. 141. §. 6. lin. 4. statt Detave, setze Sexte.
- p. 170. letzte Zeile statt: Man hiebey, setze: Man hat hiebey.
- p. 175. lin. 1. Tact. 20. die unterste Note im 2ten Griff muß  $\bar{r}$ , nicht  $\bar{a}$  seyn.
- p. 176. §. 29. lin. 12. in gerne, streich weg in.
- p. 178. in der andern Columne 2) Hauptton. lin. 5. setze statt in *2dam d moll*: in *2dam e moll*.

- p. 181. Tact 21. im Bass muß die erste Note  $f$  seyn.
- p. 183. lin. 16. statt: werden dergleichen,  $f$  seße, wollen dergleichen.
- p. 201. lin. 4. von unten, Grad höher,  $f$  seße hinzu: gehet.
- p. 209. lin. 25. statt, siehet man,  $f$  seße: so siehet man.
- ib. lin. 5. von unten, statt: da müßte nun,  $f$  seße: so müßte.
- p. 212. lin. 1.  $\bar{a}$  muß ein Viertel seyn, und das darunter stehende  $\bar{c}$  ist ein 16theil.
- p. 226. lin. 5. von unten, statt, angeführet werden,  $f$  seße angeführet worden.
- p. 244. §. 6. lin. 4. statt §. 17  $f$  seße: §. 7.
- p. 257. im Ex. aus  $f$  dur im Disc. muß statt des Punctes unter  $\bar{c}$ ,  $\bar{c}$  stehen, da denn  $\bar{c}$  b Sechszehnthteile werden.
- p. 265. im Ex. aus  $A$  moll Tact 5.  $f$  seße unter der ersten Terzie  $\bar{c}$   $\bar{a}$  einen ganzen Tact.
- p. 278. §. 5. lin. 4. statt: wir,  $f$  seße: wie.
- p. 281. lin. 3. nach vierstimmig,  $f$  seße, nehmen.
- ibid. lin. 26.  $f$  seße hinter 8 ein 3.
- ibid. §. 10. letzte Zeile,  $f$  seße abbreviatur von  $\frac{6}{2}$ .
- p. 282. in der Sign. Tabelle muß unter  $\bar{z}$  nicht  $\frac{4}{3}$  sondern  $\frac{4}{2}$  stehen.
- p. 284. lin. 3. statt, im XII. Cap.  $f$  seße: im X. Cap.
- ib. lin. 5. statt §. 1. die 5te Anm.  $f$  seße: §. 5.
- p. 287. §. 14. lin. 7. nach worden,  $f$  seße: 3.
- ib. lin. 7. statt: denn es gibt,  $f$  seße: doch es gibt.
- ib. lin. 8. streich das Wort ungeschickte weg.
- ib. lin. 10. spielen darf,  $f$  seße hinzu: vide II. Abschn. Cap. III. §. 12.)
- p. 295. §. 21. am Ende, nach verdoppelt worden,  $f$  seße: abzuhandeln.
- p. 296. lin. 6. Tact 1. streich im letzten Griff  $A$  weg.
- p. 350. lin. 5. §. 12. nach, rechten Hand,  $f$  seße: zuweilen.
- p. 362. §. 2. lin. 3. einem Liebhaber,  $f$  seße: ein Liebhaber.
- p. 366. lin. 20. wehlen,  $f$  seße: zu wehlen.
- p. 367. lin. 4. Tact, denn,  $f$  seße: sonst.
- p. 369. lin. 3. Tact 1. vor der vierten Note  $f$  seße ein  $\bar{h}$ .
- p. 373. lin. 2. statt, nicht,  $f$  seße: bald.
- p. 375. lin. 4. nach geschlagen,  $f$  seße: wird.
- p. 377. Im Ex. lin. 1. Tact 3. unter der ersten Note  $f$  seße statt der 5 eine 8.
- p. 385. lin. 4. von unten, statt, erwählet, lies, erwähle.
- p. 386. im Ex. lin. 2. Tact 6. mache einen Bogen über  $e$  HE.
- ib. lin. 3. Tact 1. unter der ersten Note  $a$   $f$  seße statt 5 eine 8.
- p. 390. im Ex. lin. 7. Tact 2. vor der 2ten Note  $f$  seße ein  $\bar{h}$ .
- p. 397. lin. 3. nach so müde  $f$  seße ein Comma.
- p. 398. §. 7. lin. 3. statt, in diesen,  $f$  seße: in diesem.
- p. 404. lin. 2. statt (wie §. 12)  $f$  seße: (wie §. 14.)
- ibid. in der letzten Zeile Tact 1. müssen die vier ersten Noten auch 16theile seyn.
- p. 406. im Ex. Tact 11. wird im ersten Griff das erste  $\bar{a}$  weggestrichen, und das Viertel  $\bar{a}$  gehöret über  $\frac{\bar{a}}{f}$ .
- p. 418. §. 22. lin. 1. nach durchgehenden,  $f$  seße hinzu: Noten.
- p. 500. lin. 30. statt, so hat die,  $f$  seße: so hat doch die.
- pag. 513. lin. 1. das  $\bar{c}$ ,  $f$  seße: das  $\bar{a}$ .
- pag. 533. Im Inhalts-Register, lin. 3. statt ehret,  $f$  seße: lehret.







M. G. M.  
Sci. 12. V. 11  
189 | 653

