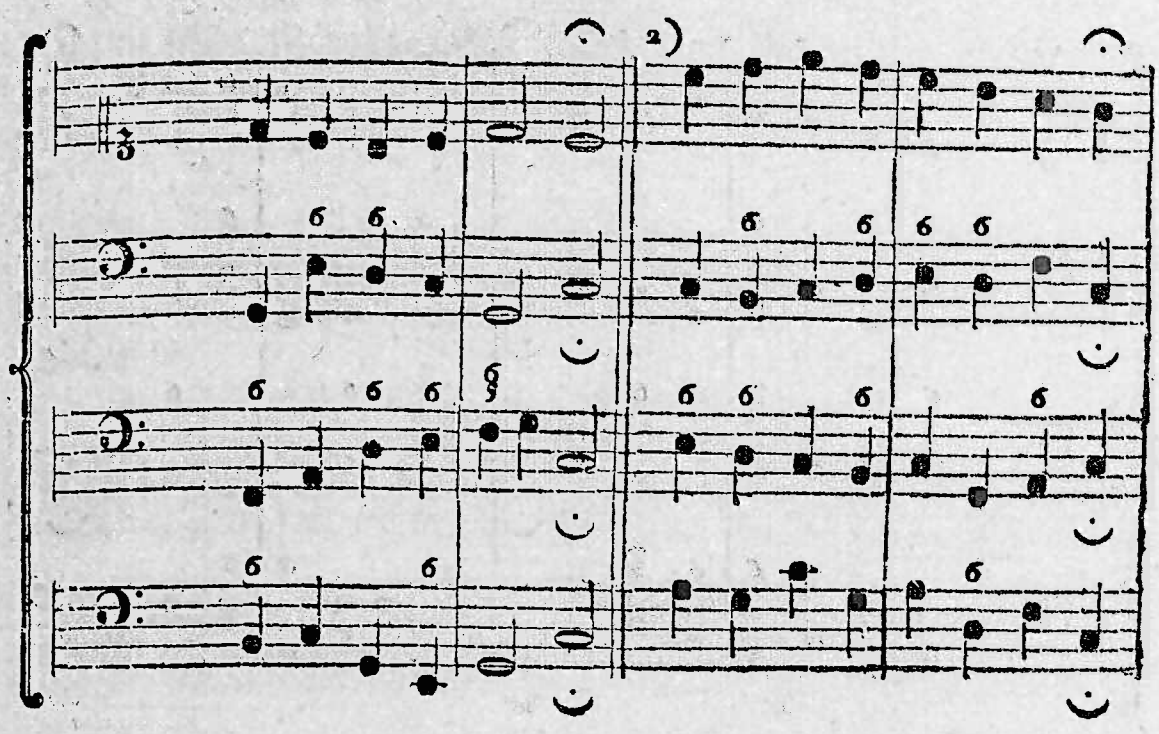
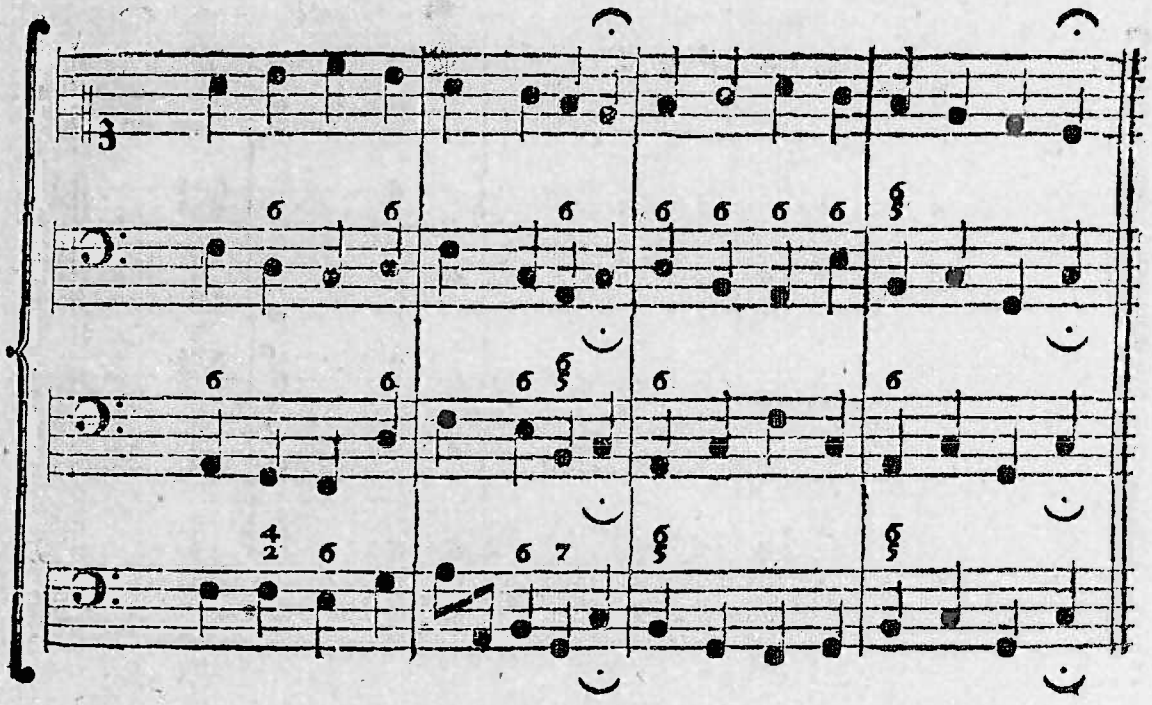
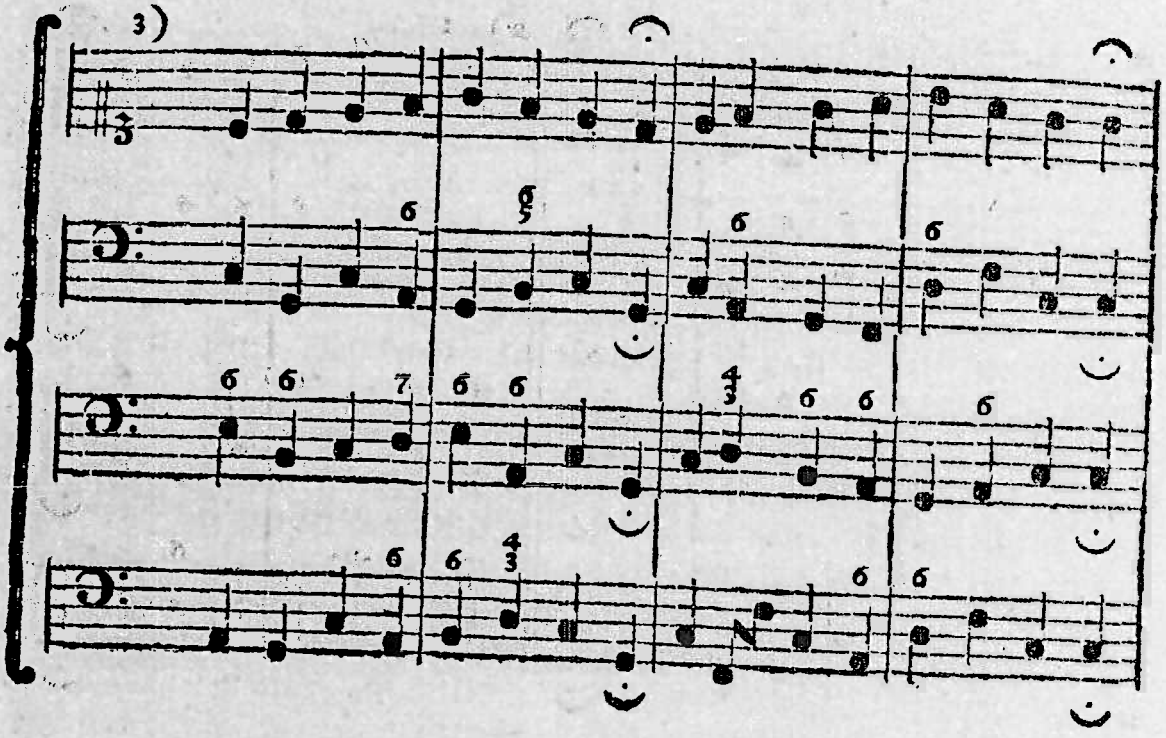
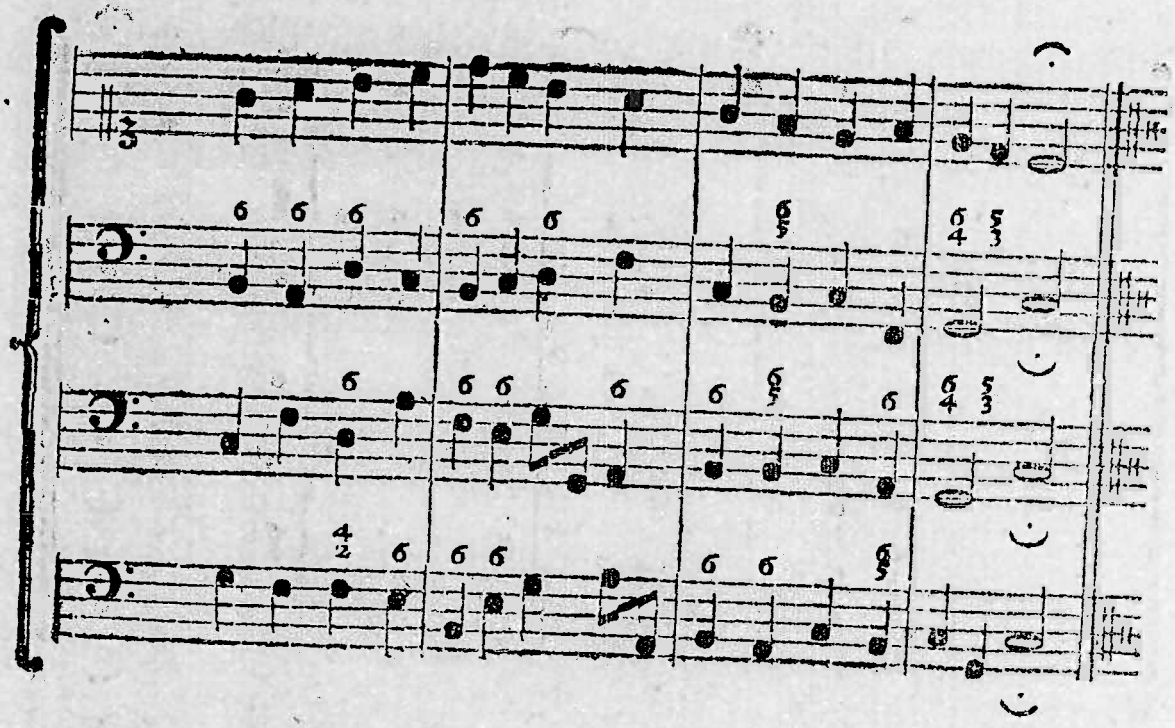

2)



3)

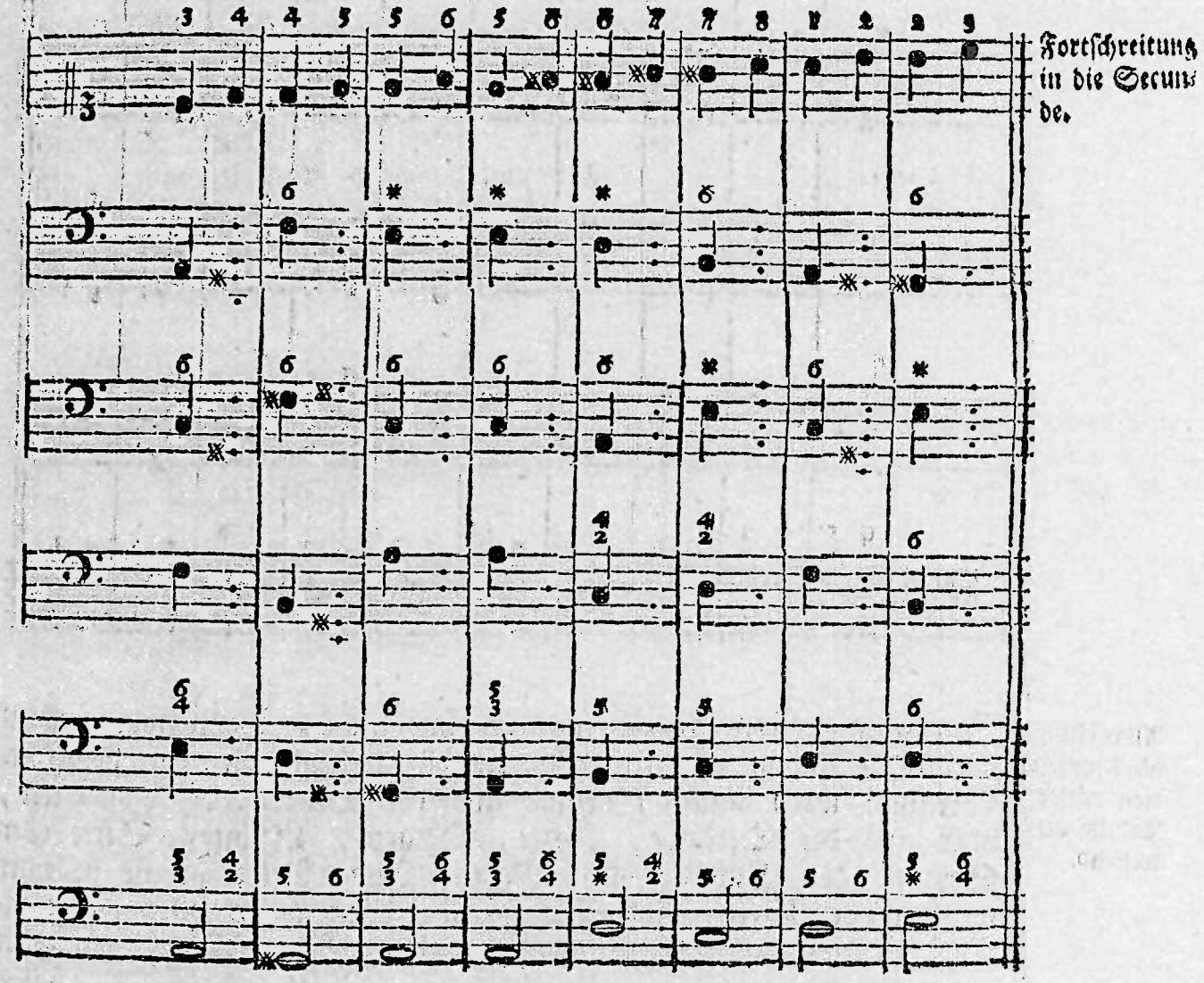




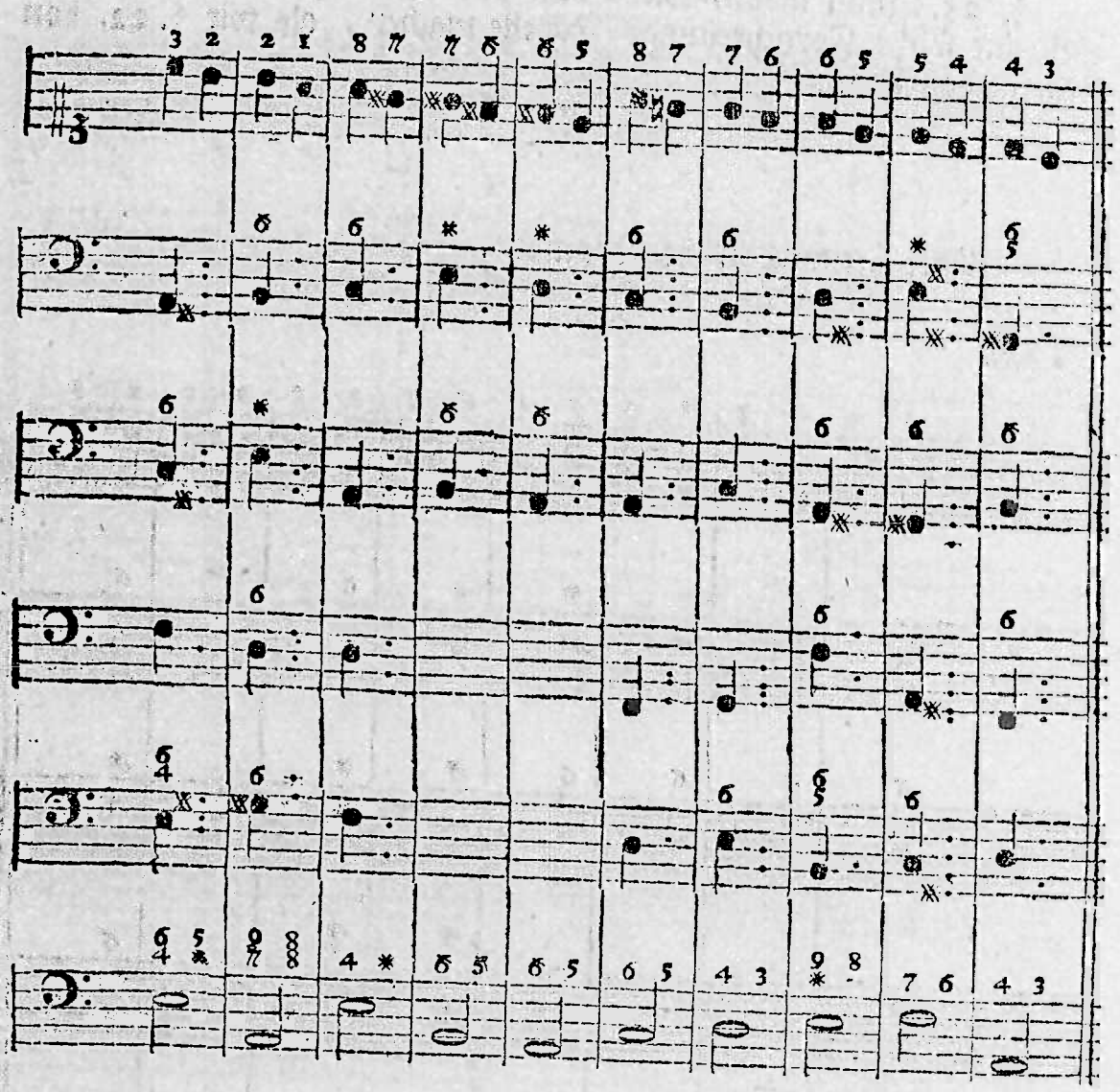
§. 25. Nun wollen wir *a moll* vor uns nehmen, und davon eben eine ſolche Fortſchreitungs-Tabelle machen, als wir §. 22. von *c dur* gethan haben.

Fortſchreitung in die Secunde.

a moll



a moll



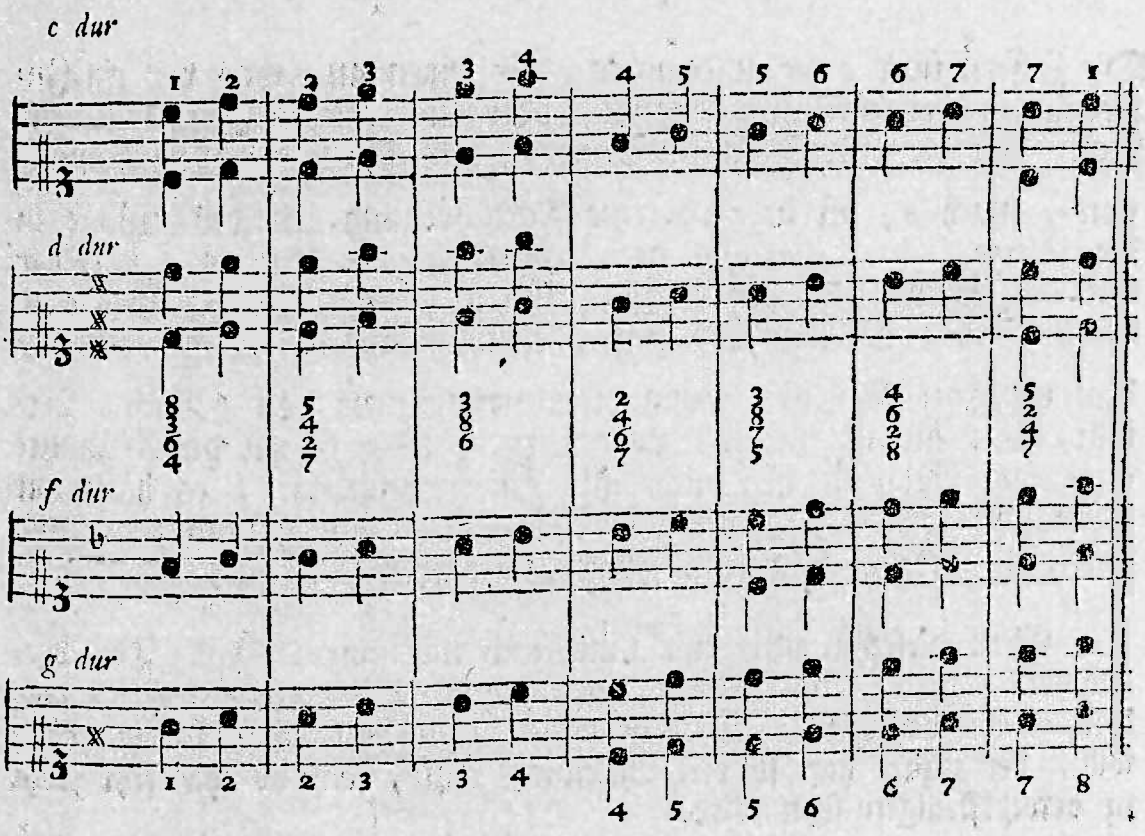
Anmerkung, die Transposition dieser Tabelle betreffend.

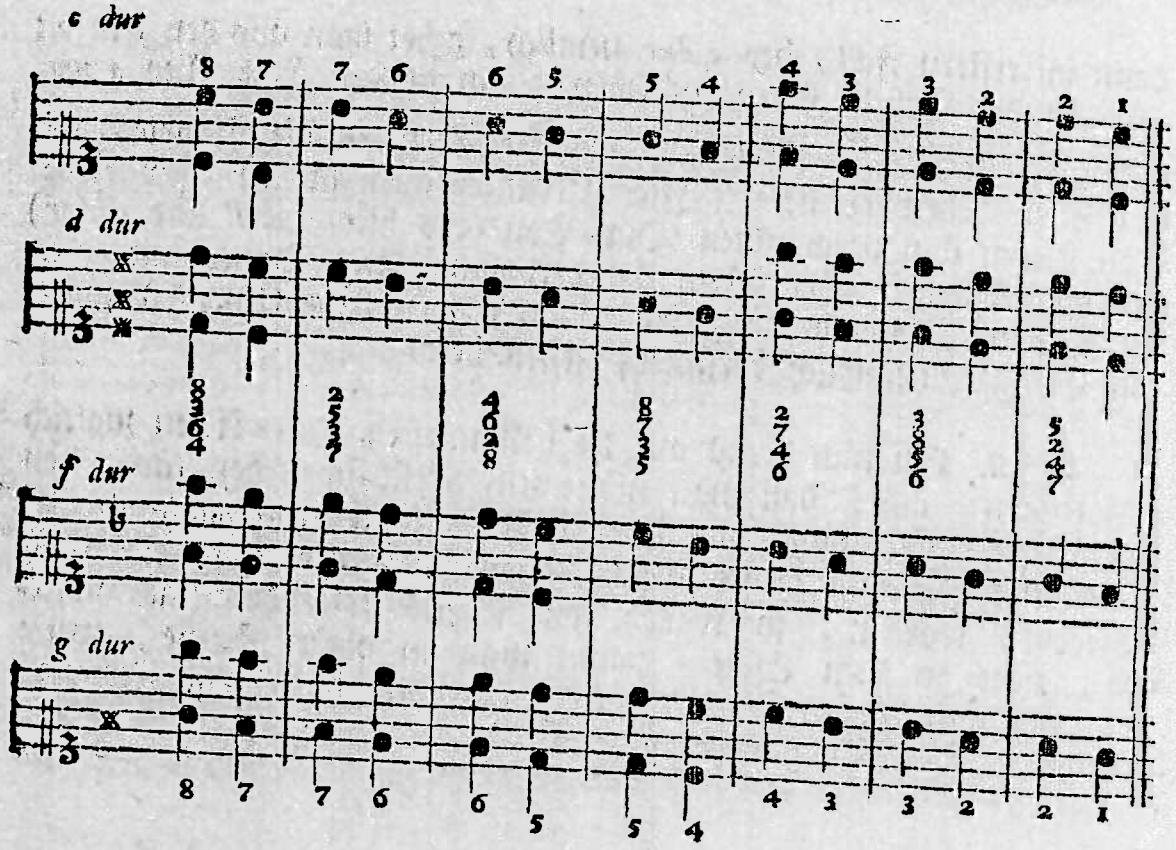
Bey allen unsern Fortschreitungen hat man, wenn man rechten Gebrauch davon machen will, wohl zu bemerken, ob die Fortschreitung ihren Anfang nehme aus der Octave der Ton-Art, oder aus der Secunde, Terzie, Quarte, Quinte, Sexte oder Septime der Haupt- oder Neben-Ton-Art; ob sie in einer weichen oder harten Ton-Art stehen: denn dieses alles macht im Baß oft eine grosse Veränderung, als z. E. die Fortschreitung in einem ganzen Ton, als von $\bar{c}$ nach $\bar{d}$, hat in *c dur* gemeiniglich einen andern Baß und andere Ziffern, (einige wenige Fälle ausgenommen,) als wenn man in *a moll* von $\bar{c}$ nach $\bar{d}$ schreitet:

denn

denn im erstern Fall, bey *c dur* nemlich, gehet man aus der 1 in 2; (wie in der Tabelle §. 22. zu sehen;) im andern Fall, bey *a moll* nemlich, ist $\bar{c}$, $\bar{d}$, ein Gang aus der Terzie in die Quarte, wie wir oben sehen können. Im Heruntergehen ist ein jeder Moll-Ton seinem ihm verwandten Dur-Ton (als hier *a moll* und *c dur*) am ähnlichsten. Die öftere Wiederholung eines Satzes mit einerley Ziffern, als mit 4 3, $\frac{6}{5}$, 7, 6 5 ꝛc. (siehe Cap. II.) führet den Gang gemeiniglich herunter, selten herauf.

§. 26. Um nun dieses auf die bekanntesten Ton-Arten zugleich einzurichten, also, daß man mit einem Blick übersehen kan, das wie vielste Intervallum eine jede Discant-Note in *c dur*, *d dur*, *f dur* und *g dur* ist, und welches Intervallum der Ton-Art dazu angegeben worden, so wollen wir solches folgendergestalt vorlegen, alles zu dem Ende, damit man in dieser Sache, wenn man sich auf allerley Weise darin unterrichtet hat, eine Fertigkeit erlange. Das Ding siehet so aus: Die Fortschreitungs-Tabelle transponiret

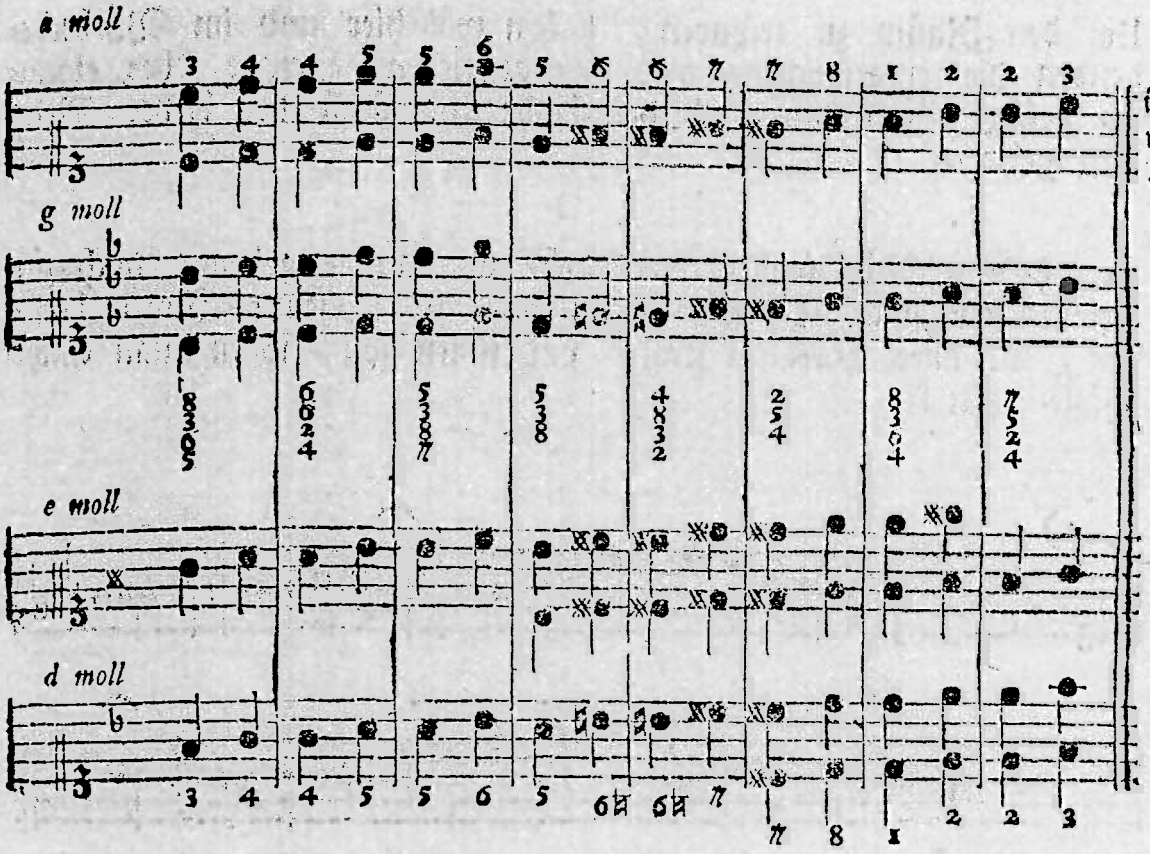




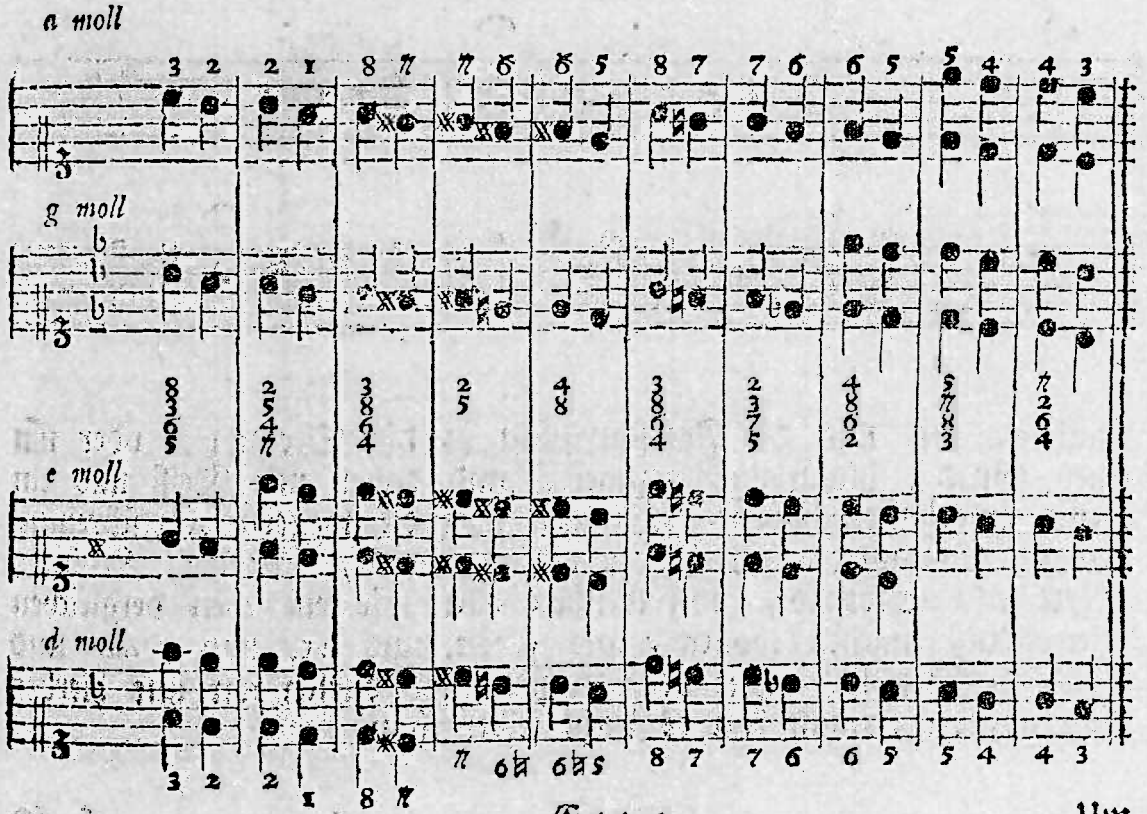
Die Ziffern über *c dur* und unter *g dur* zeigen an, was vor ein Intervall die Fortschreitung anfängt, oder aus welchen Intervallen der Ton-Art die Fortschreitung bestehet; als z. E. die Fortschreitung von $\bar{g}$ nach $\bar{a}$, ist in *c dur* eine Fortschreitung aus der Quinte in die Sexte, in *d dur* aus der Quarte in die Quinte, in *f dur* aus der Secunde in die Terzie, und in *g dur* aus der Prime in die Secunde; da denn der Baß fast immer anders kommt, je nachdem die Ton-Art ist, darin die Fortschreitung von $\bar{g}$ nach $\bar{a}$ vorfällt, wie hieraus deutlich zu ersehen. Die §. 22. durch Puncte angezeigte Folge ist hier nicht mit Ziffern angezeiget, es hätte nur Confusion verursachet; die Note ist leicht zu finden nach §. 22. und aus den jedesmal folgenden Ziffern zu wählen.

Eben dieses wollen wir nun auch mit einem Moll-Ton vornehmen. §. 23. war *a moll*, dem wollen wir nun *g moll*, *e moll* und *d moll* beyfügen. Wer beyderley in mehrere Ton-Arten haben will, der findet hier so viel Anleitung dazu, daß es ihm sehr leicht zu bewerkstelligen seyn wird.

a moll



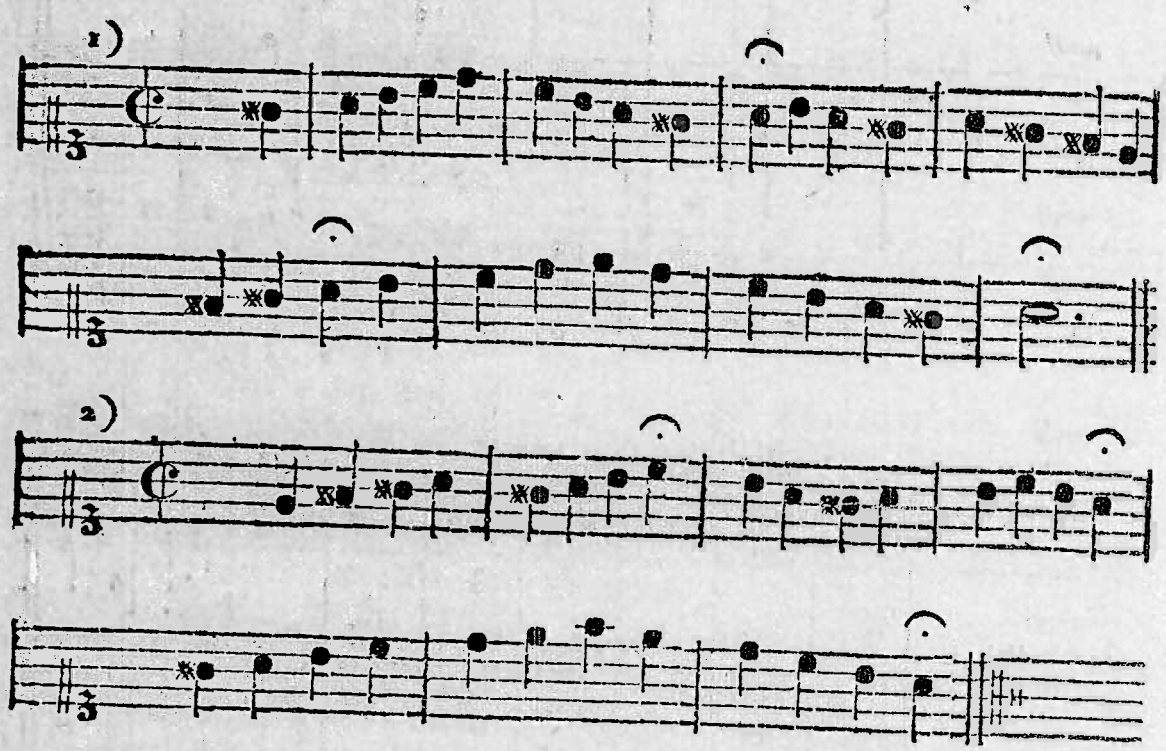
in bekannte weiche Ton-Arten.



Um den Raum zu ersparen, haben wir hier und im Vorhergehenden die eingestrichene und zweygestrichene Octave über einander gesetzet, und uns nach der Höhe und Tiefe der Lieder-Melodien gerichtet.

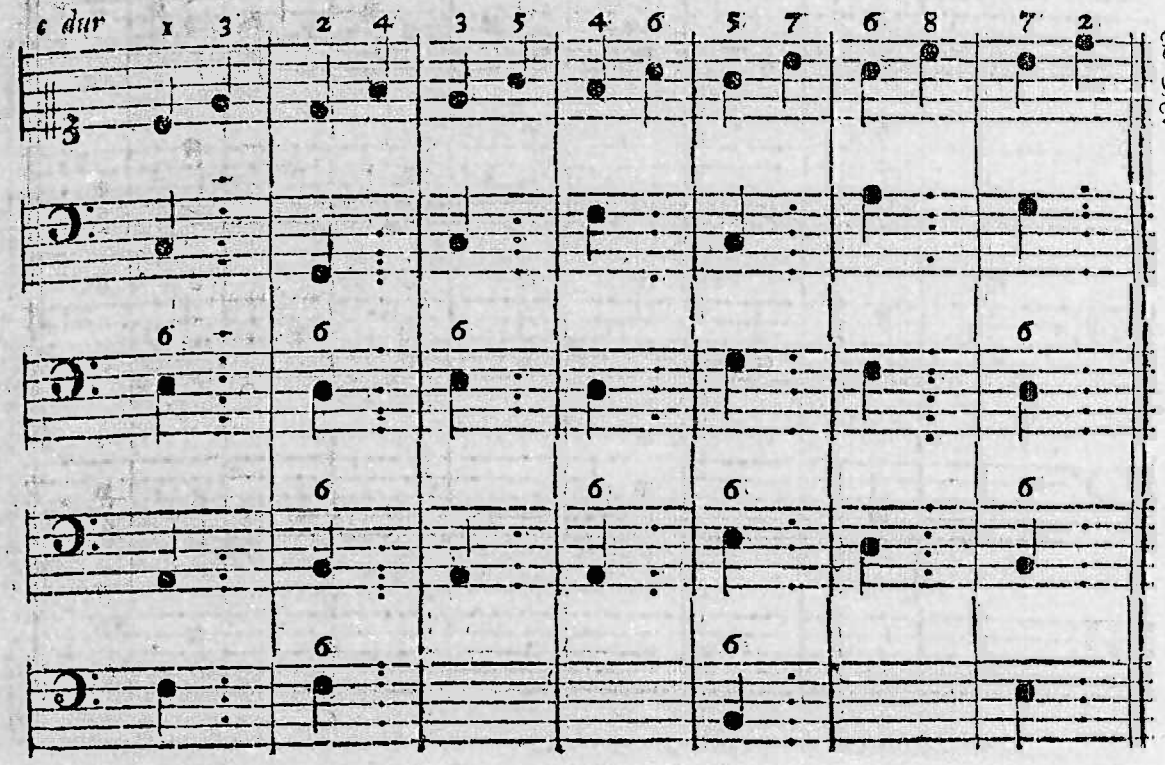
Exempel aus *a moll.*

§. 27. Nun wollen wir, ehe wir weiter gehen, noch zur Uebung ein paar Exempel aus *a moll* in Discant-Noten hersetzen, wo alles gradatim steigen und fallen soll, wozu man etliche Bässe setzen kan.

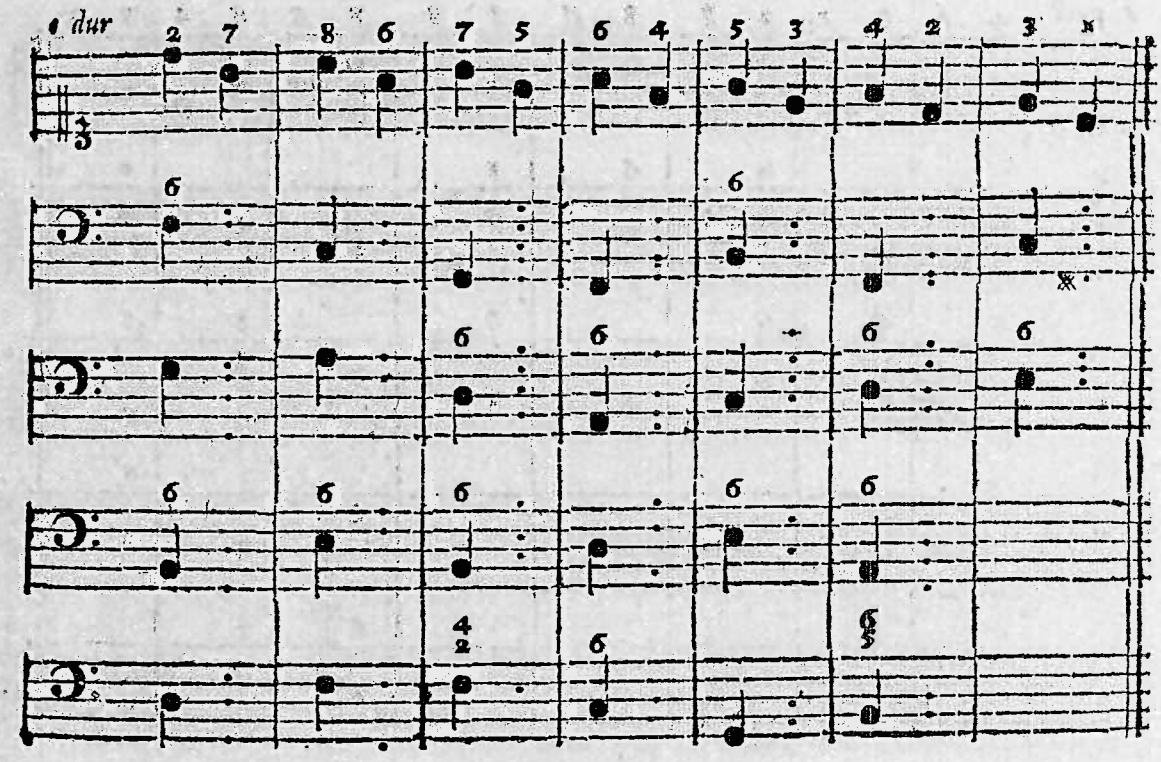


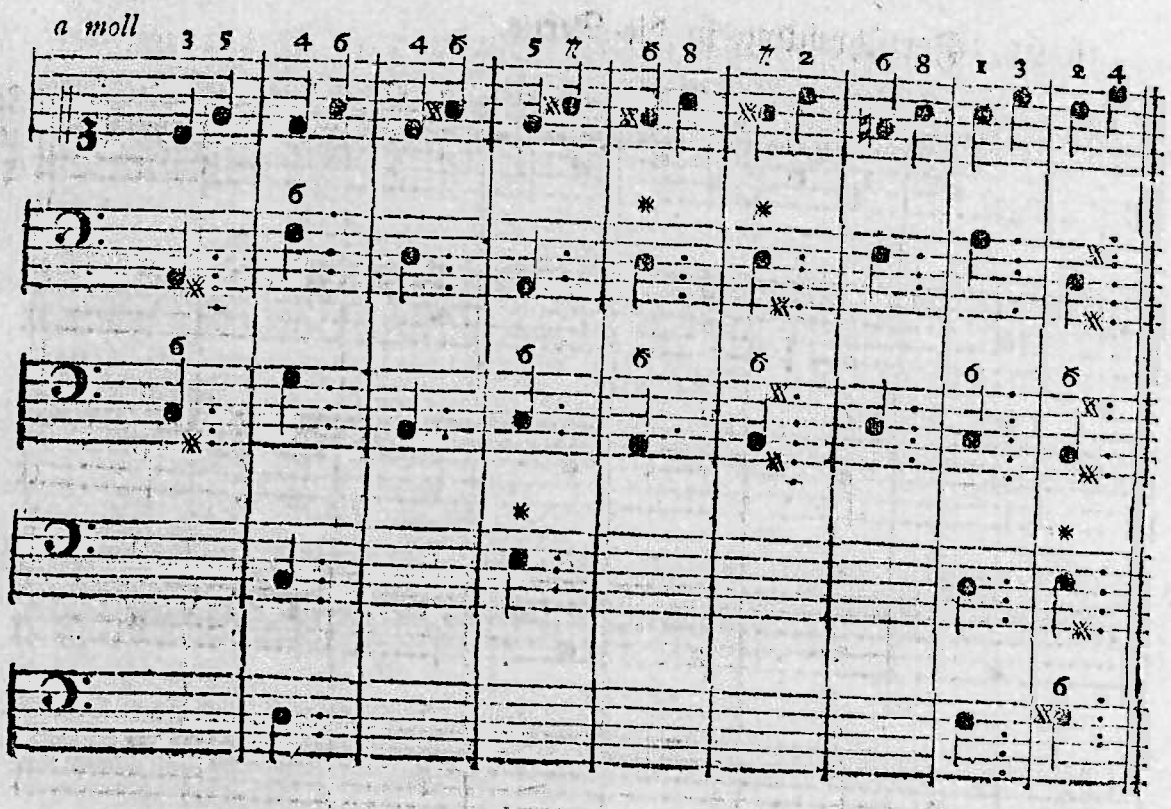
Nachdem wir nun die Fortschreitung in die Secunde, oder um einen Grad, hinlänglich gezeiget, und dabey mit Fleiß uns ein wenig aufgehalten haben, so folgen nun die weitern Fortschreitungen im Discant, nemlich, um eine Terzie, Quarte, Quinte, Sexte und Septime, von welchen allen wir ein eben dergleichen Verzeichniß machen wollen, als §. 22. und 25. von *c dur* und *a moll* zu sehen ist. Mit der Transposition dürfen wir uns hierbey nicht abgeben; man kan es leicht selber thun.

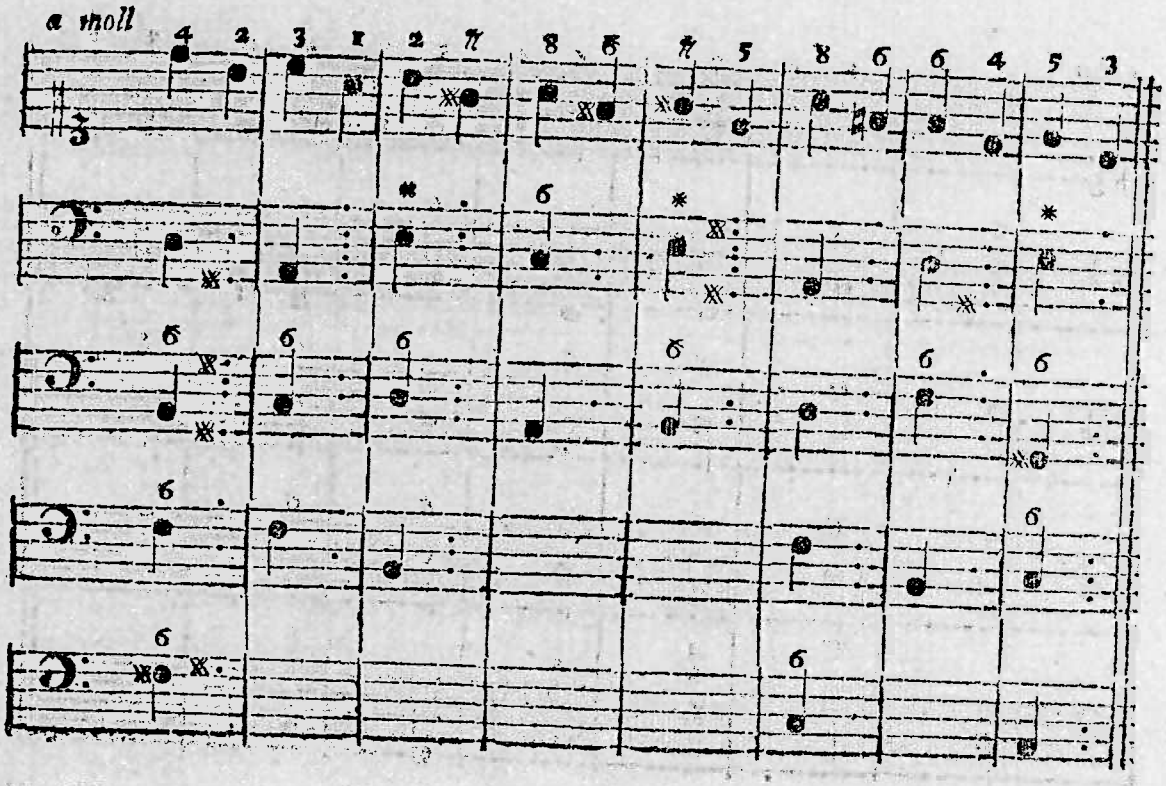
§. 28. Fortschreitung in die Terzie.



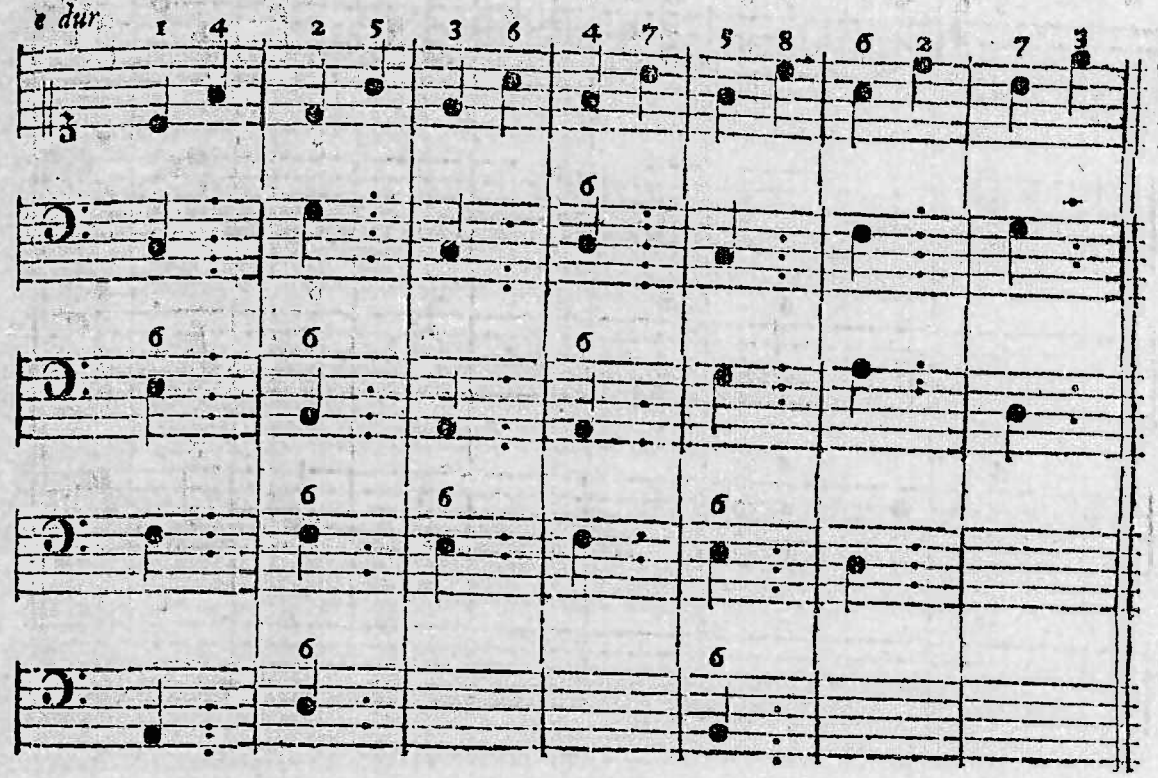
Fortschreitungen in die Terzie.



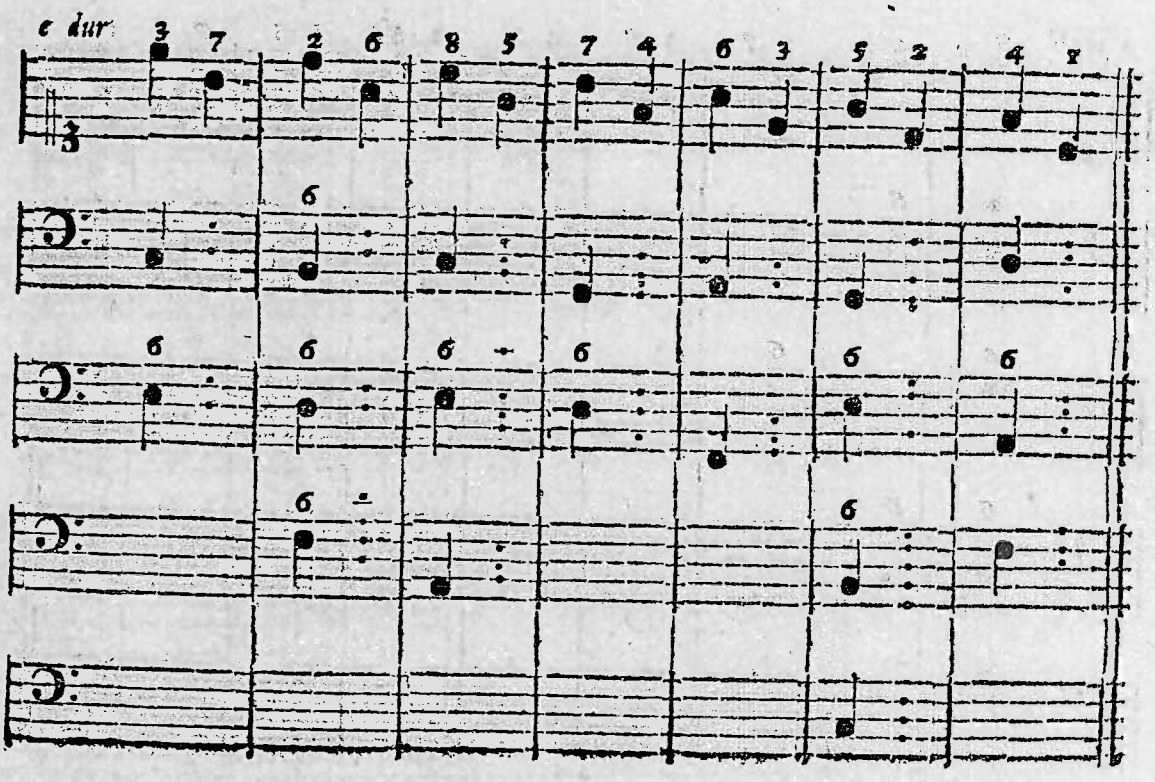

a moll


a moll

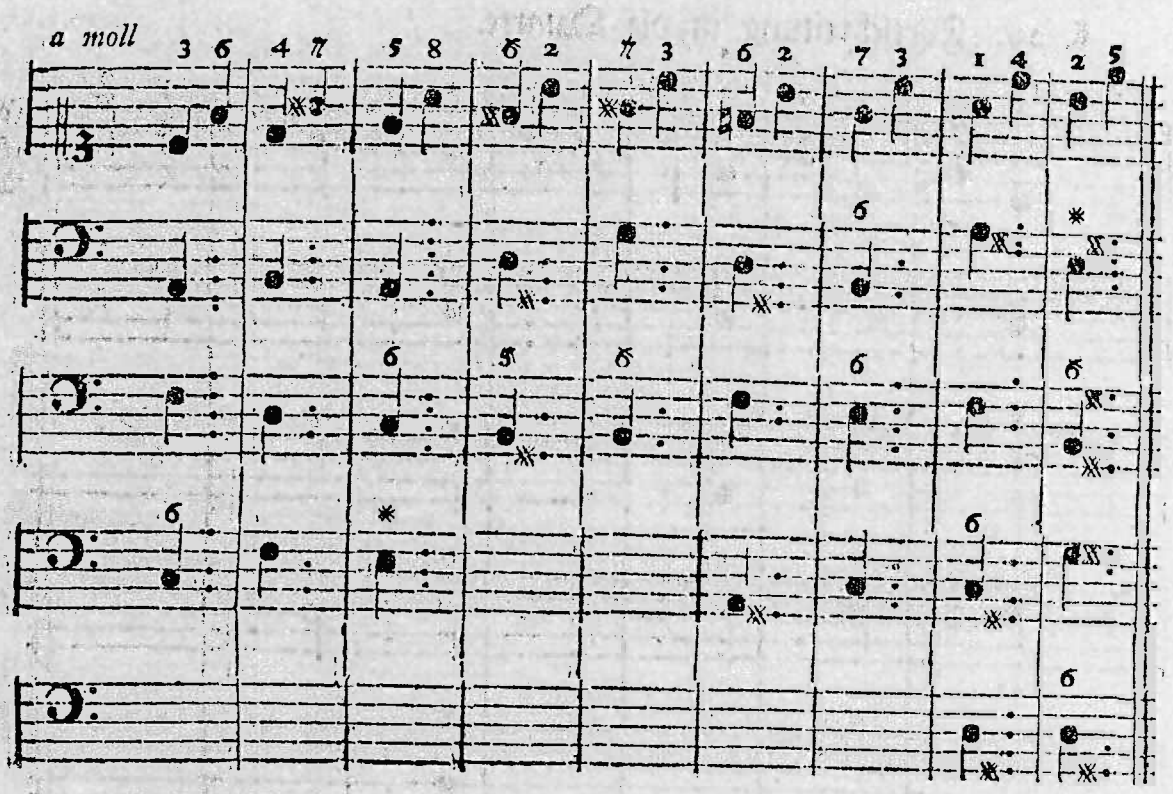
§. 29. Fortſchreitung in die Quarte.

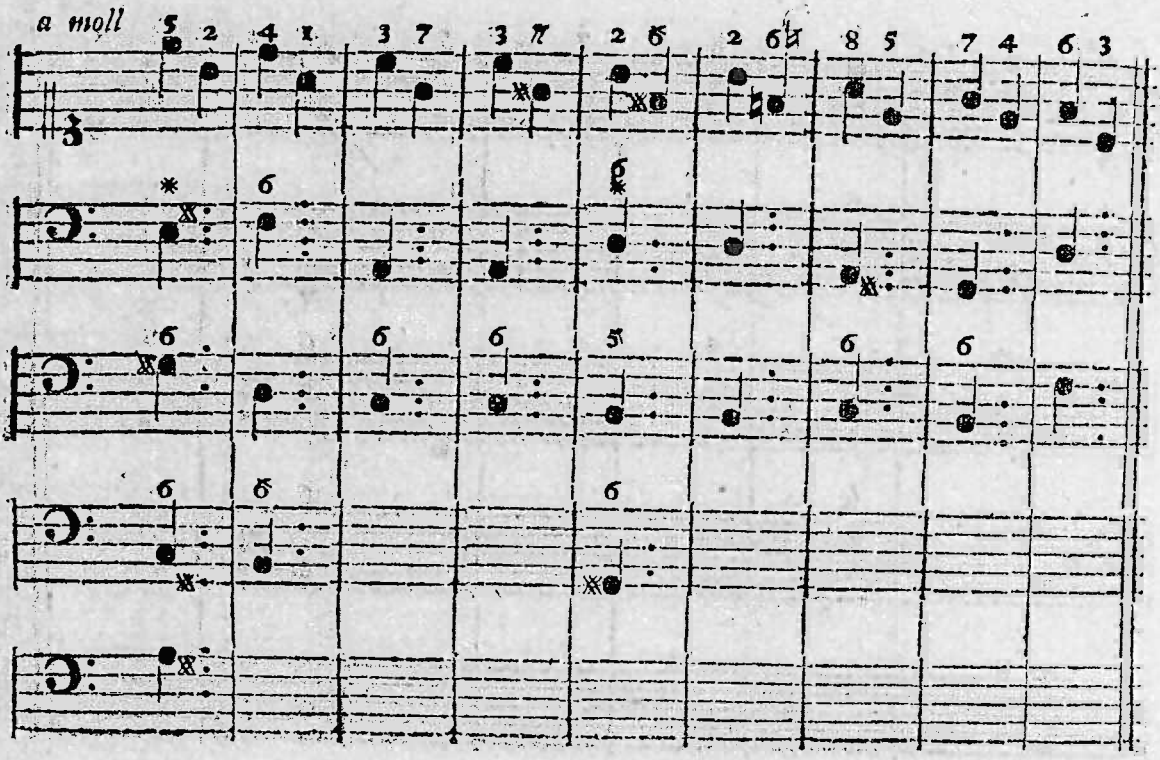


Fortſchreitungen in die Quarte.



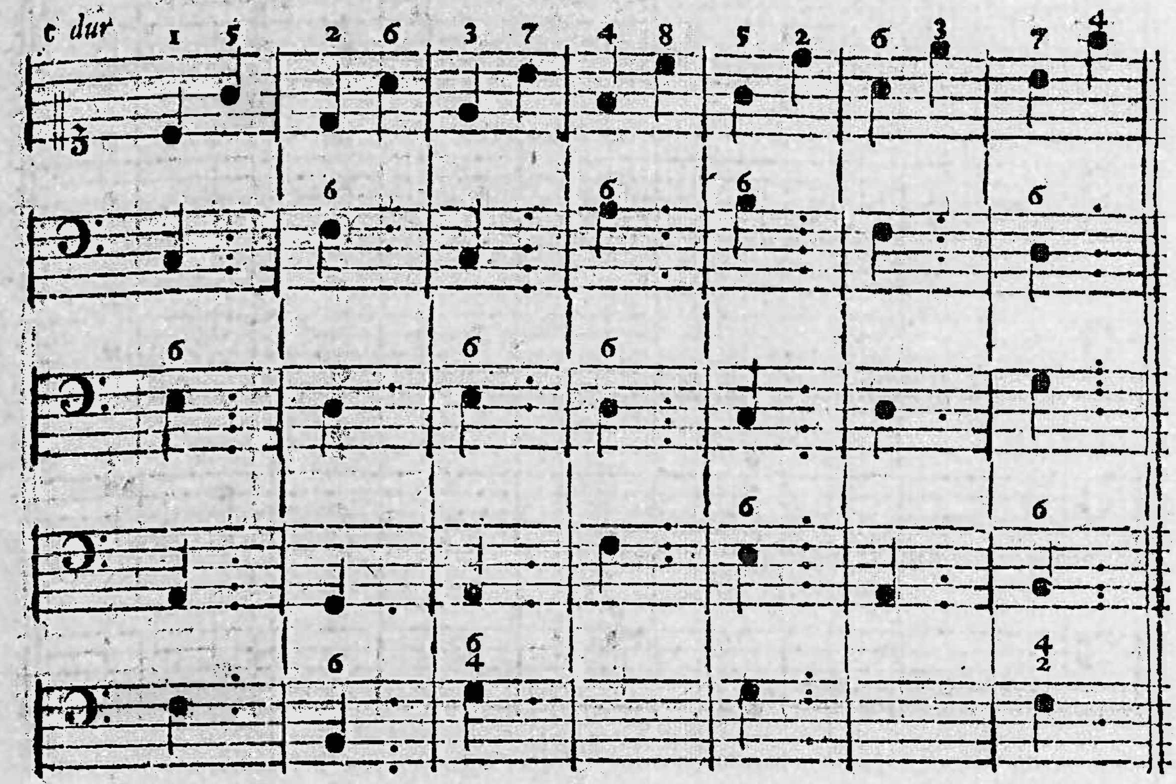
a moll



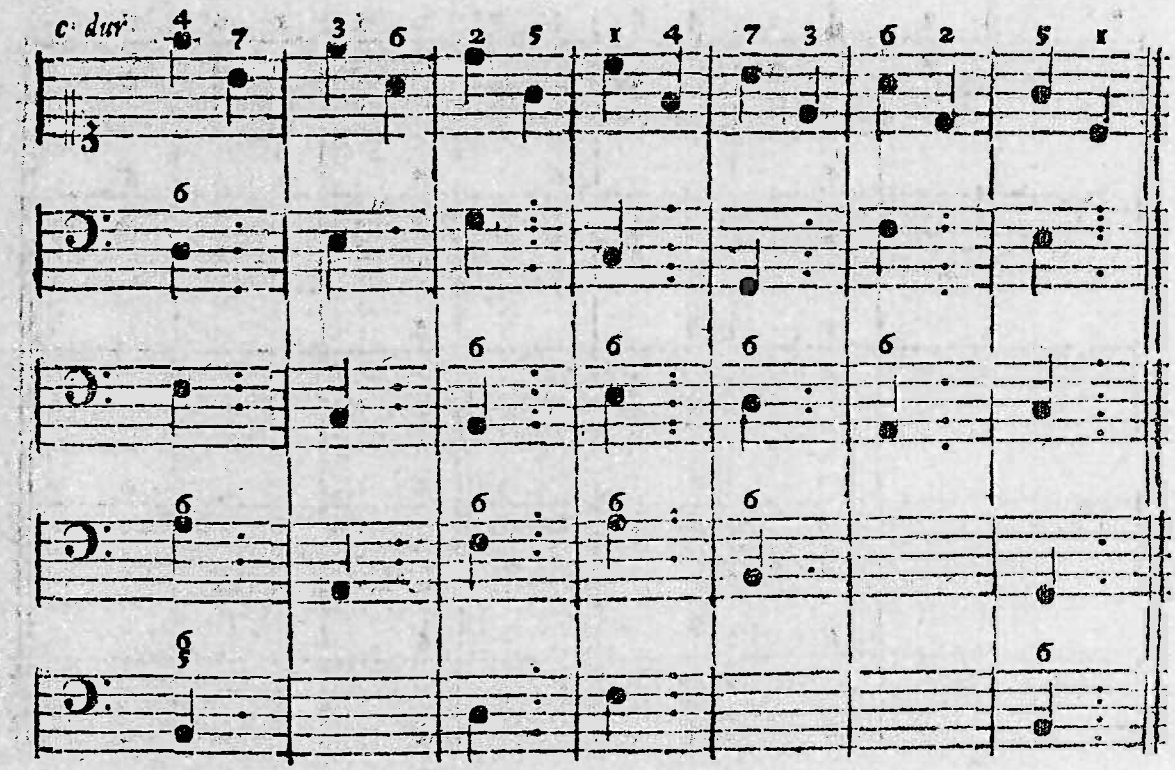


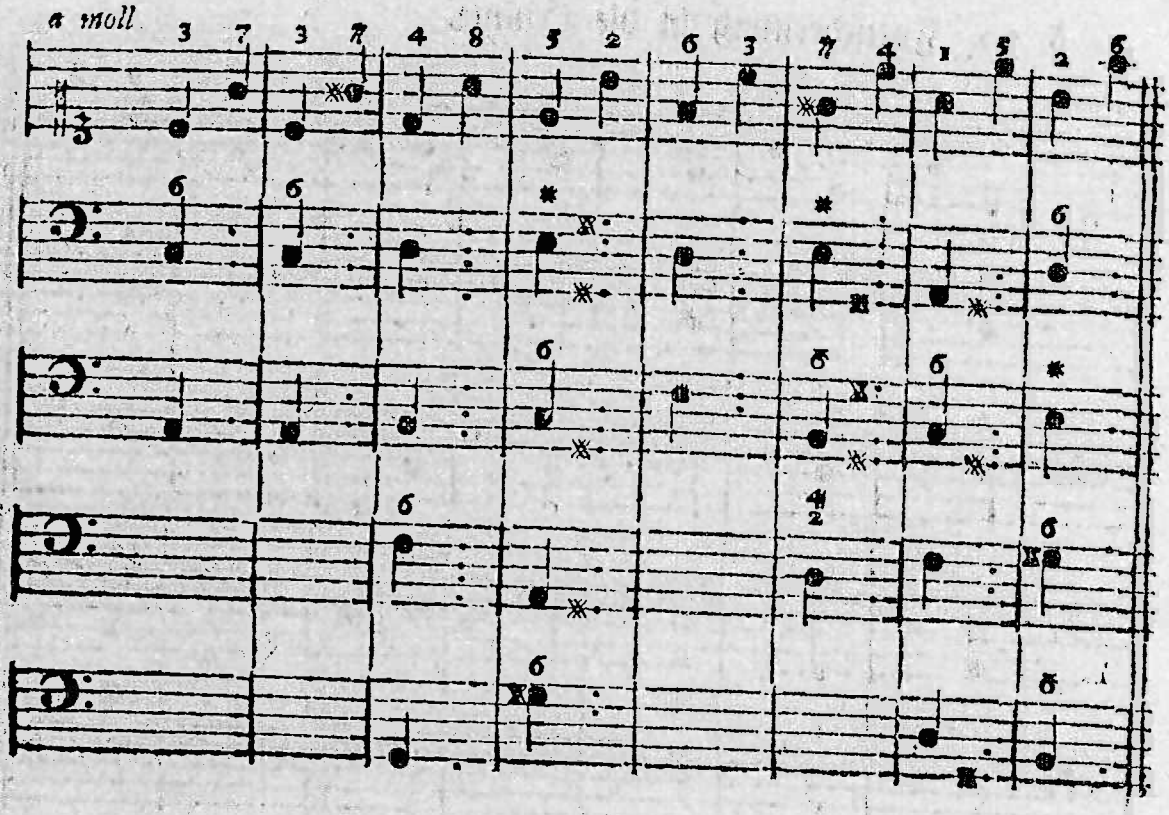
§. 30.

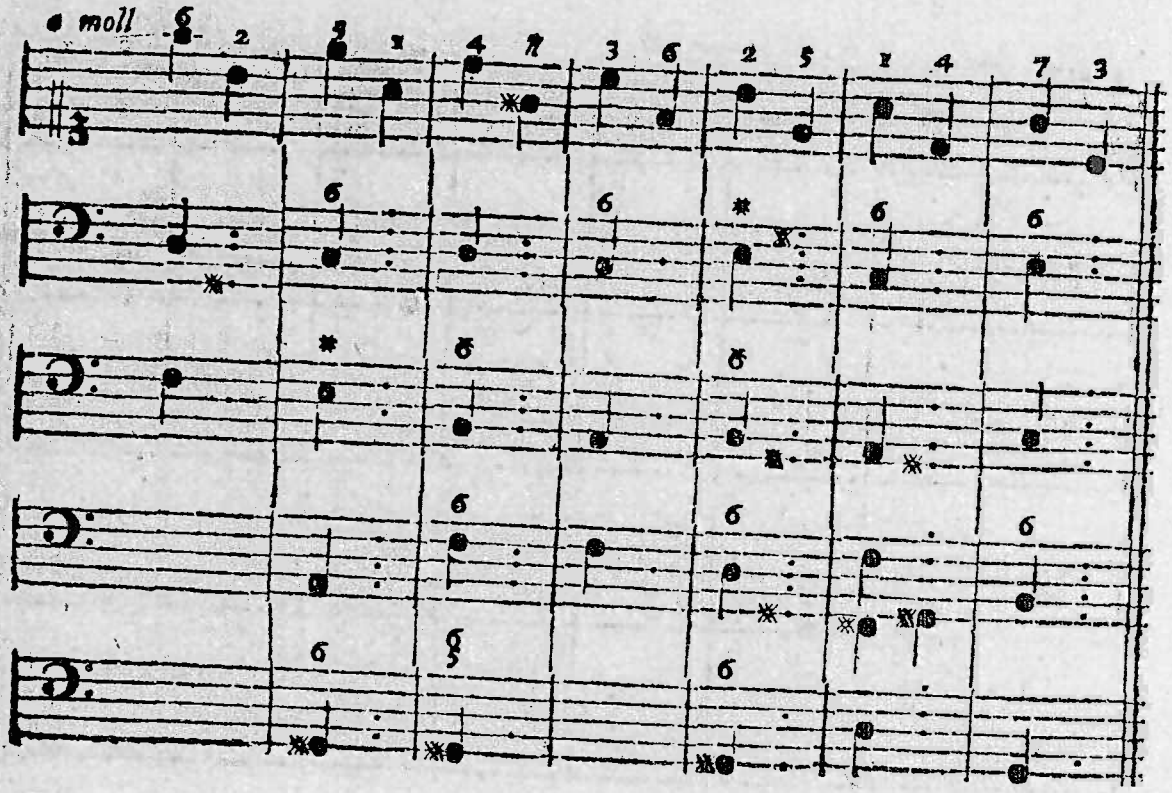
§. 30. Fortschreitung in die Quinte.



Fortschreitungen in die Quinte.

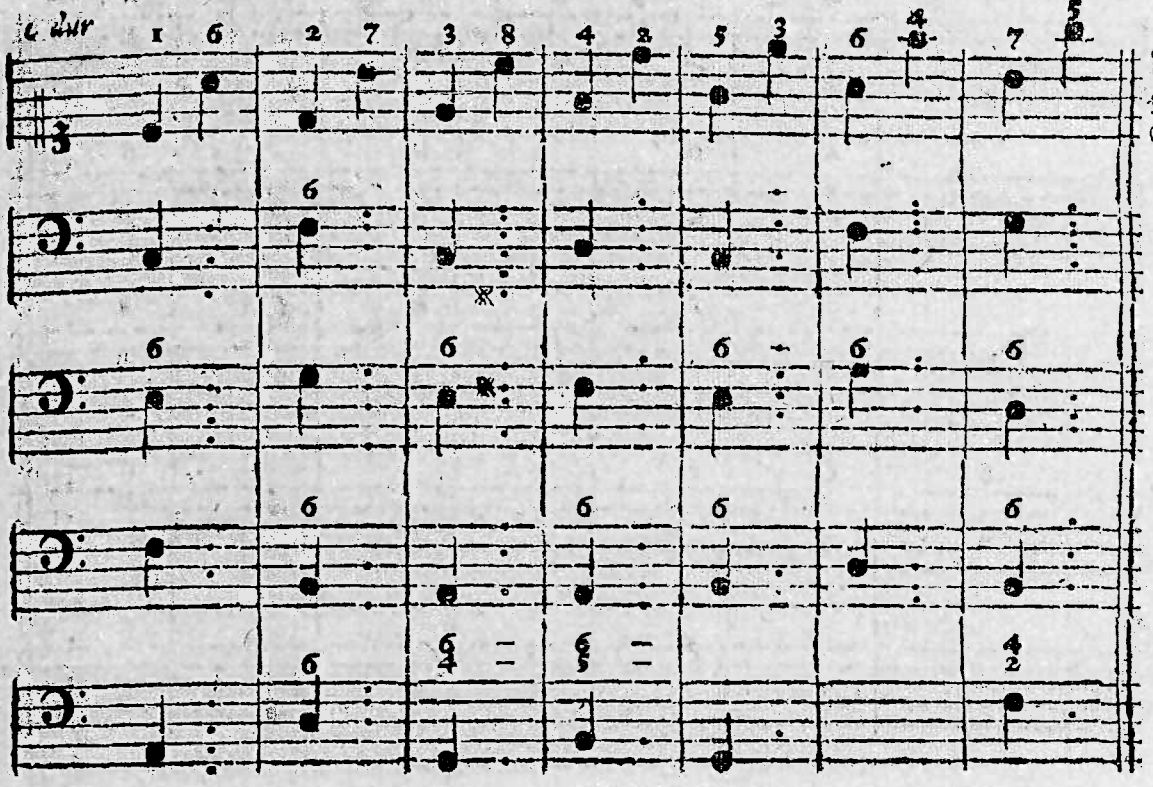




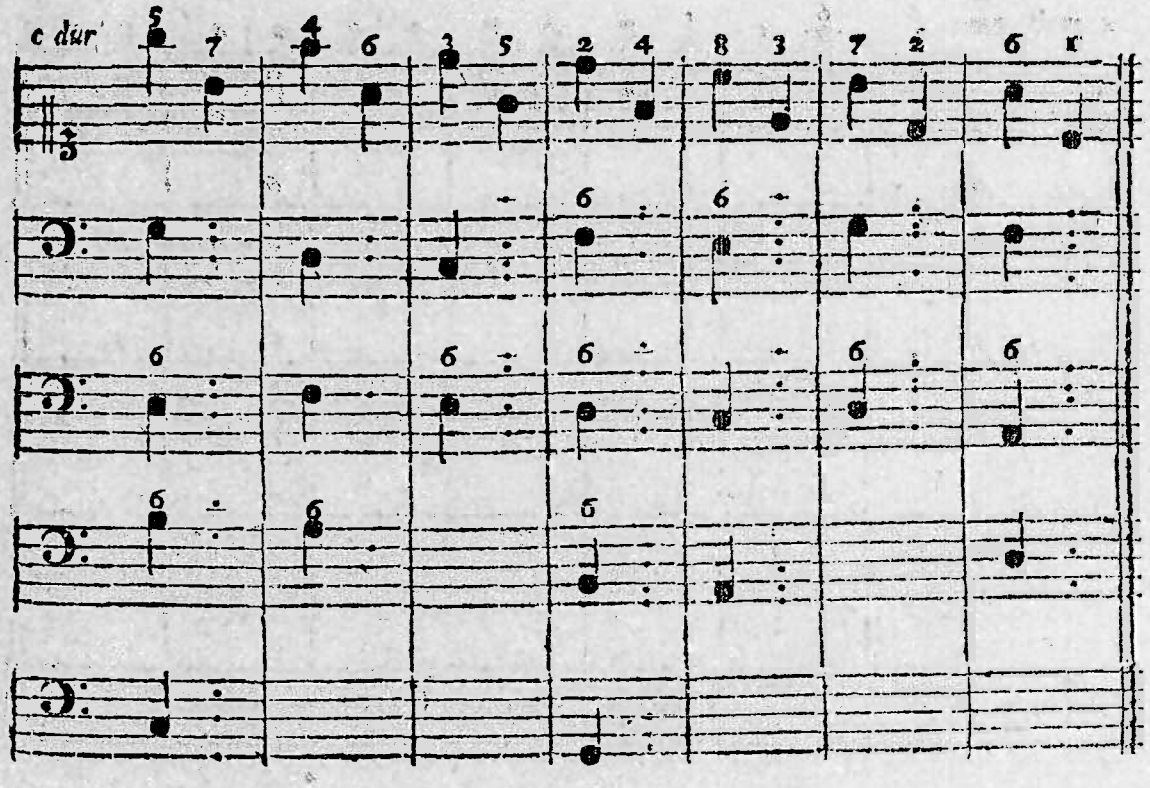


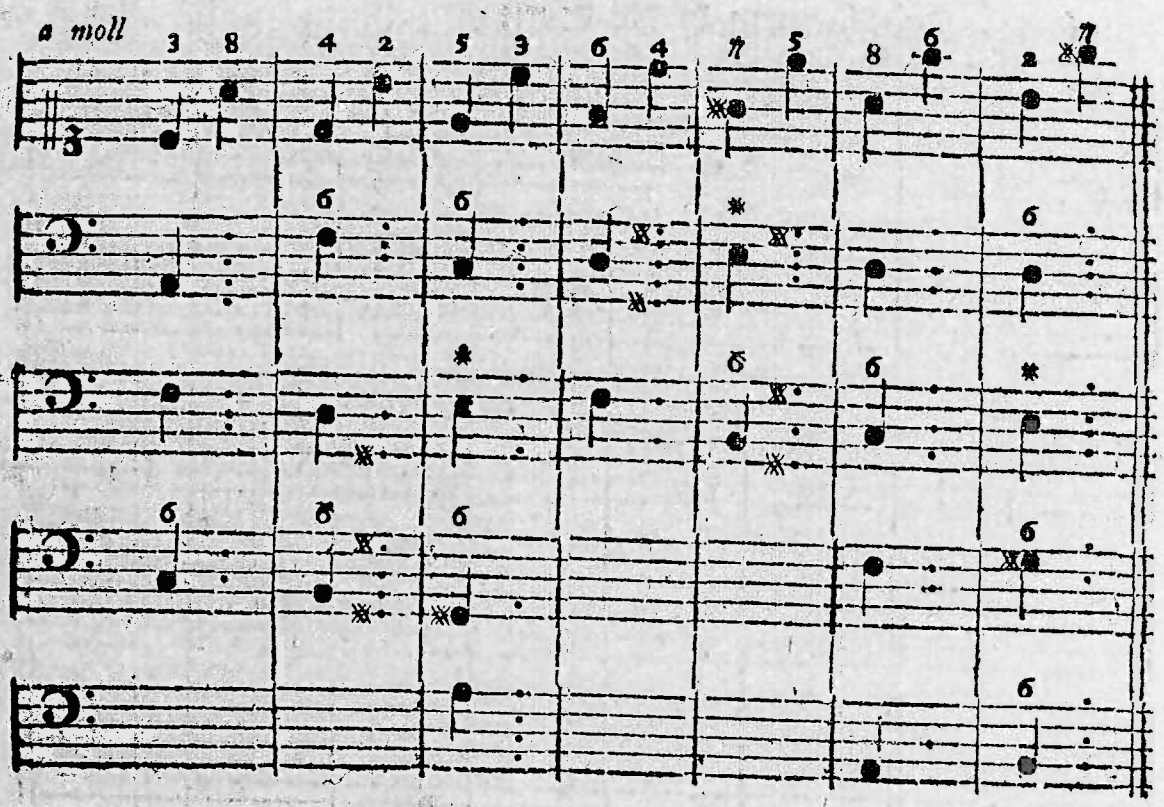
§. 31.

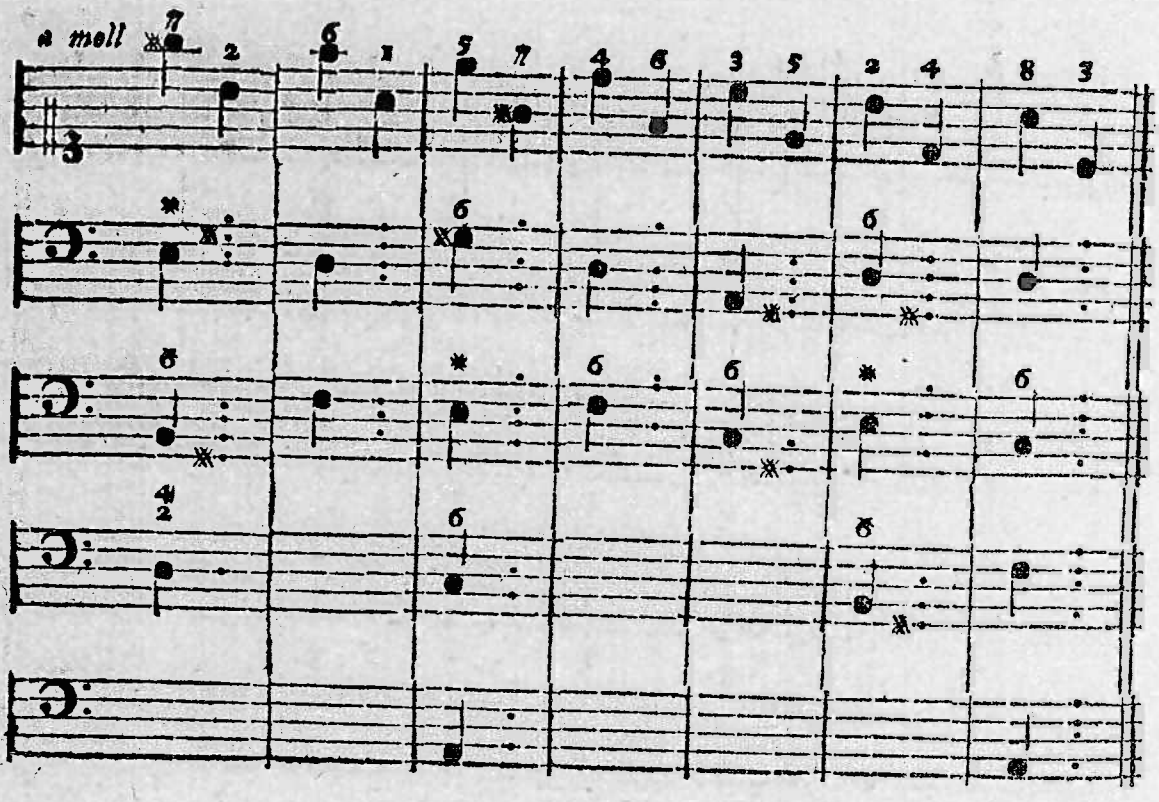
§. 31. Fortschreitung in die Sexte.



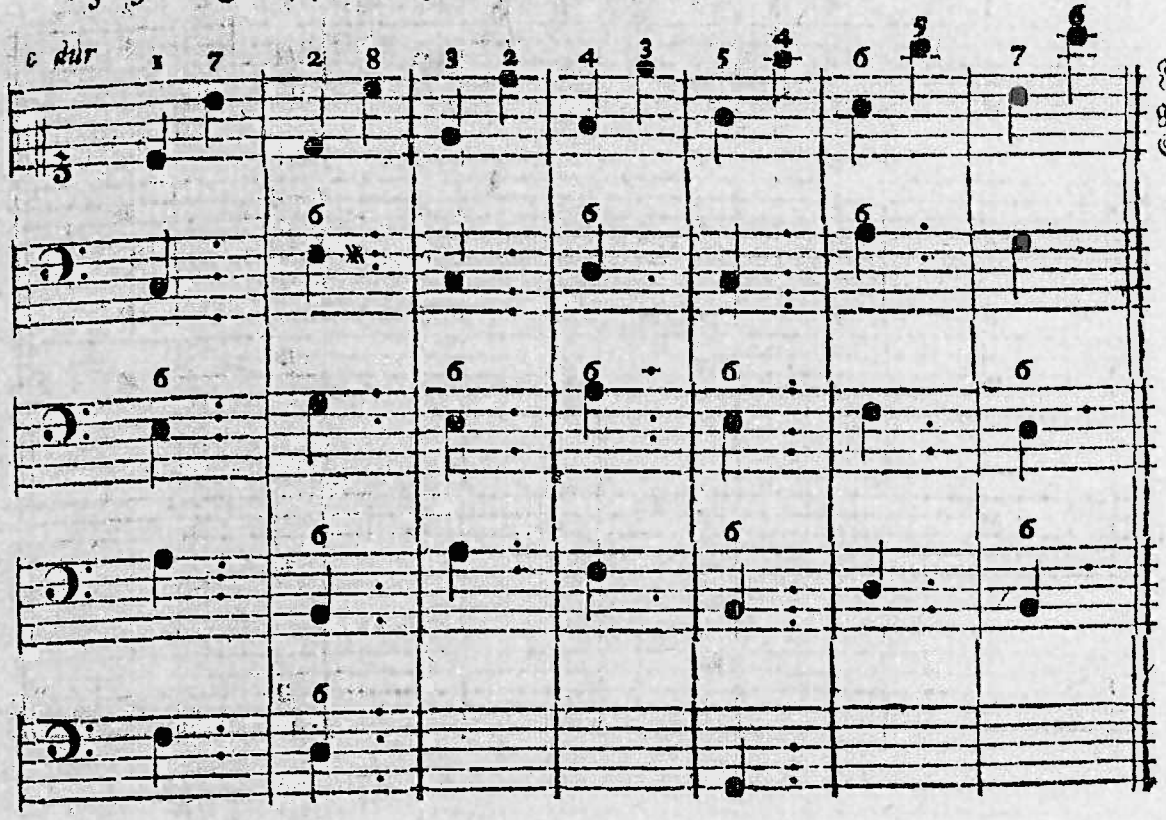
Fortschreitungen in die Sexte.



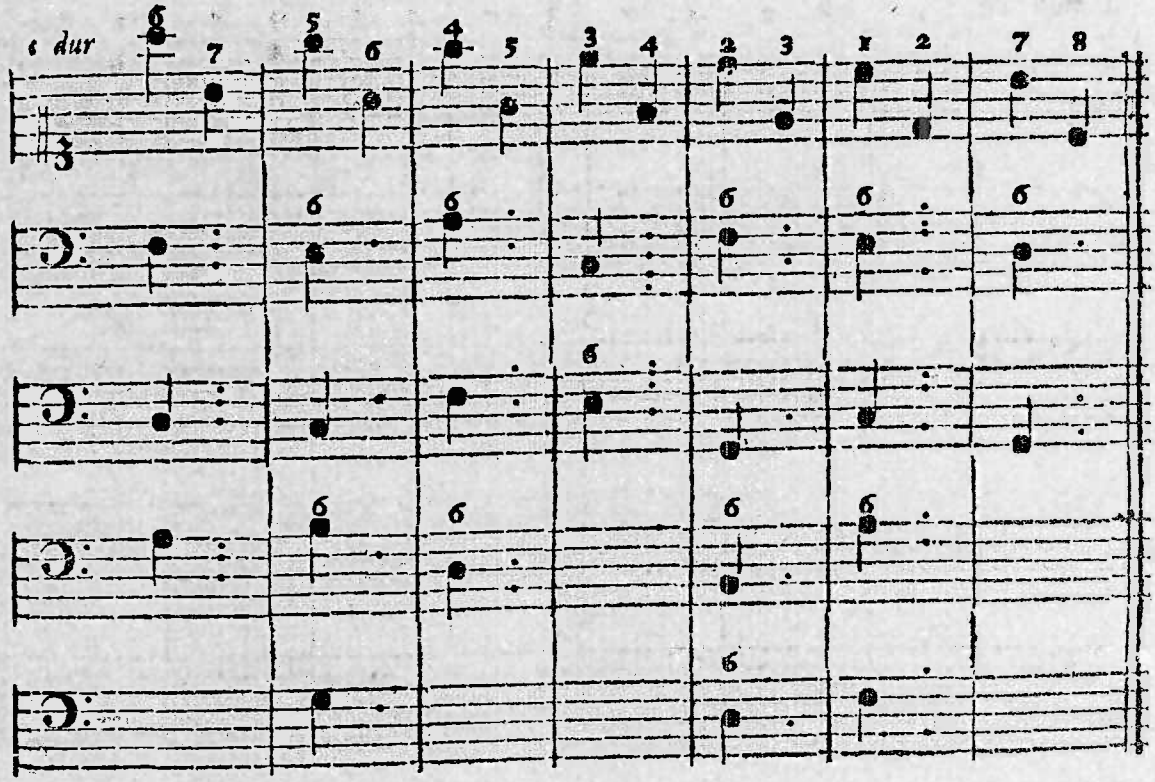

a moll

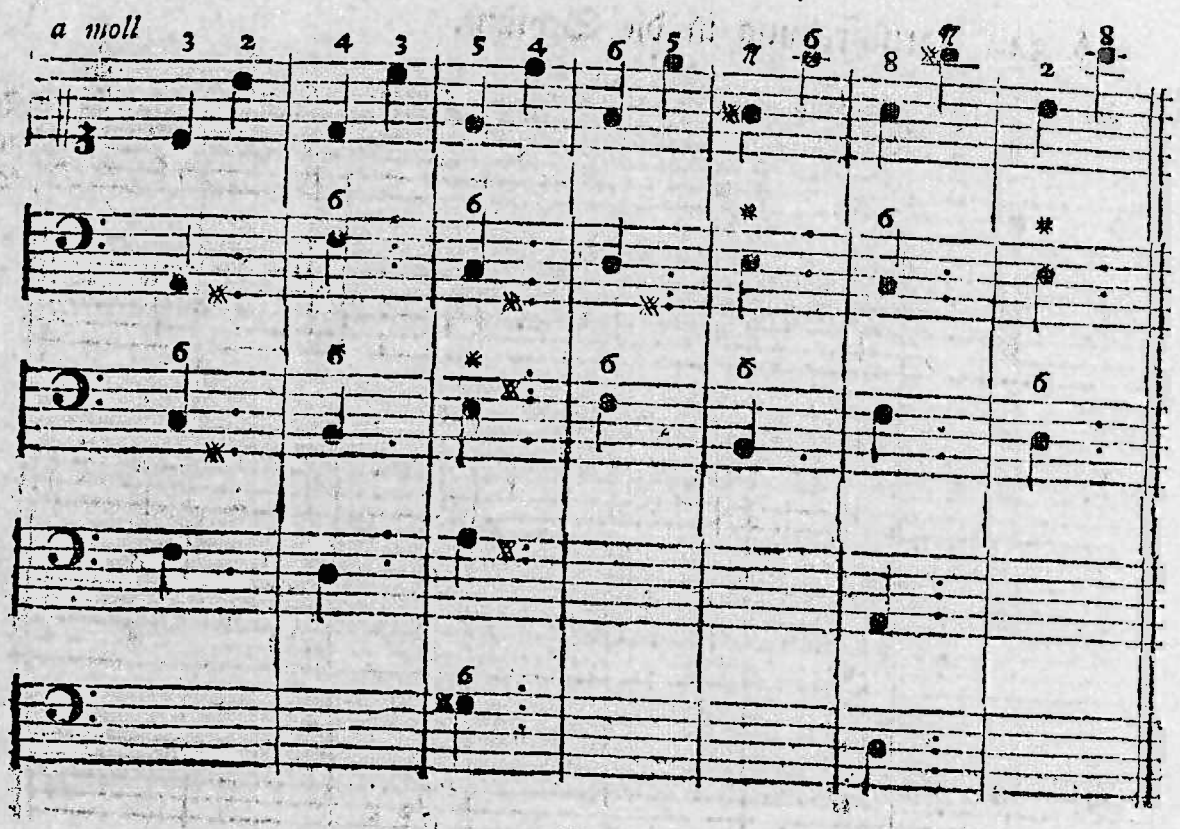

a moll

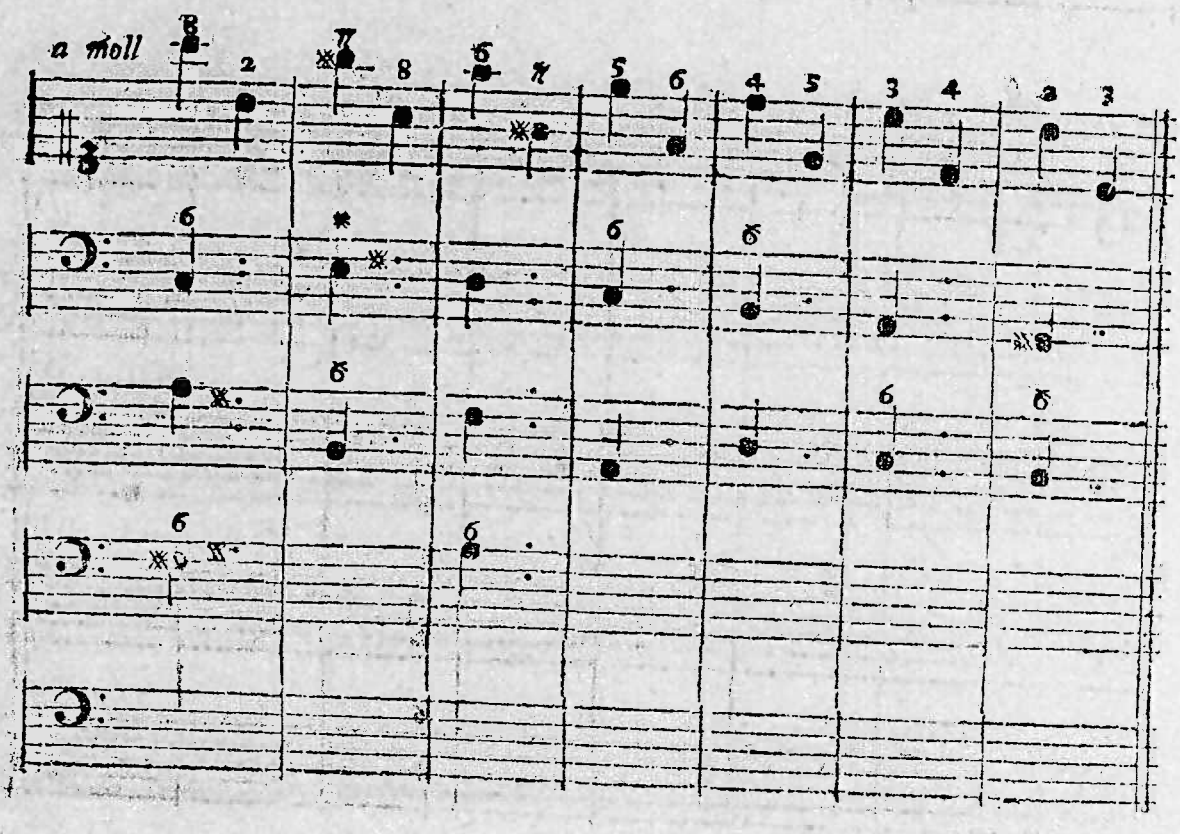
§. 32. Fortschreitung in die Septime.



Fortschreitungen in die Septime.

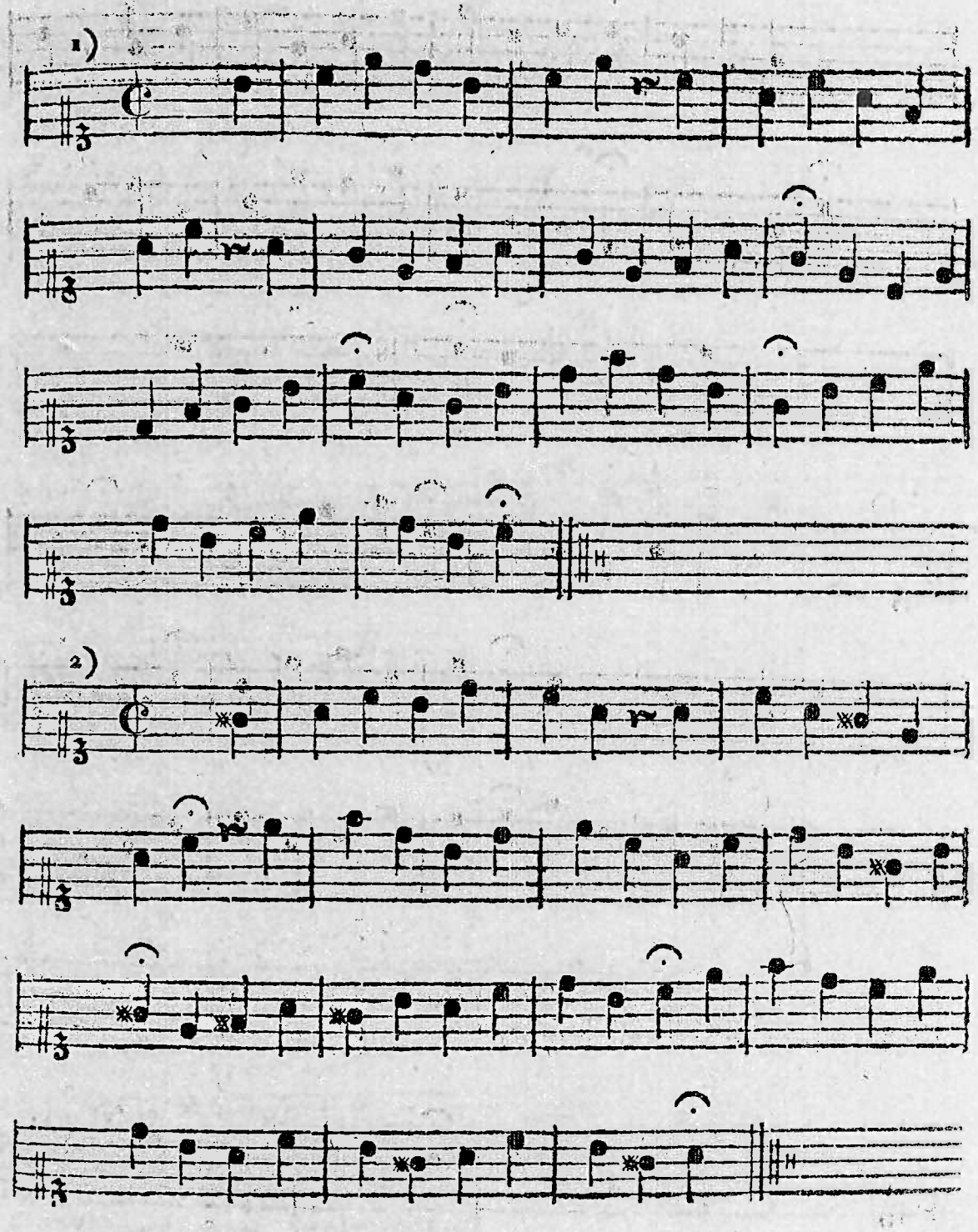




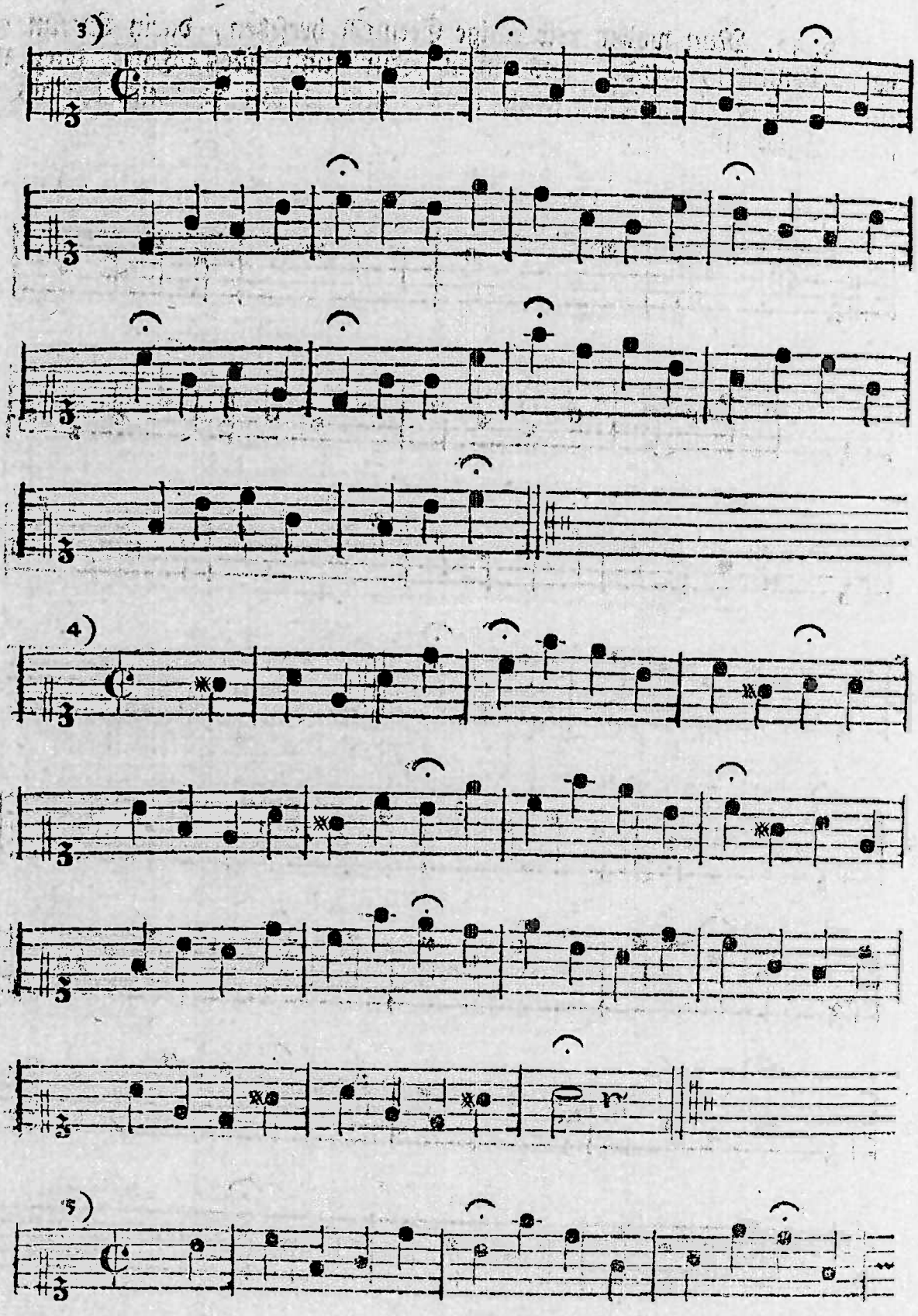


§. 33.

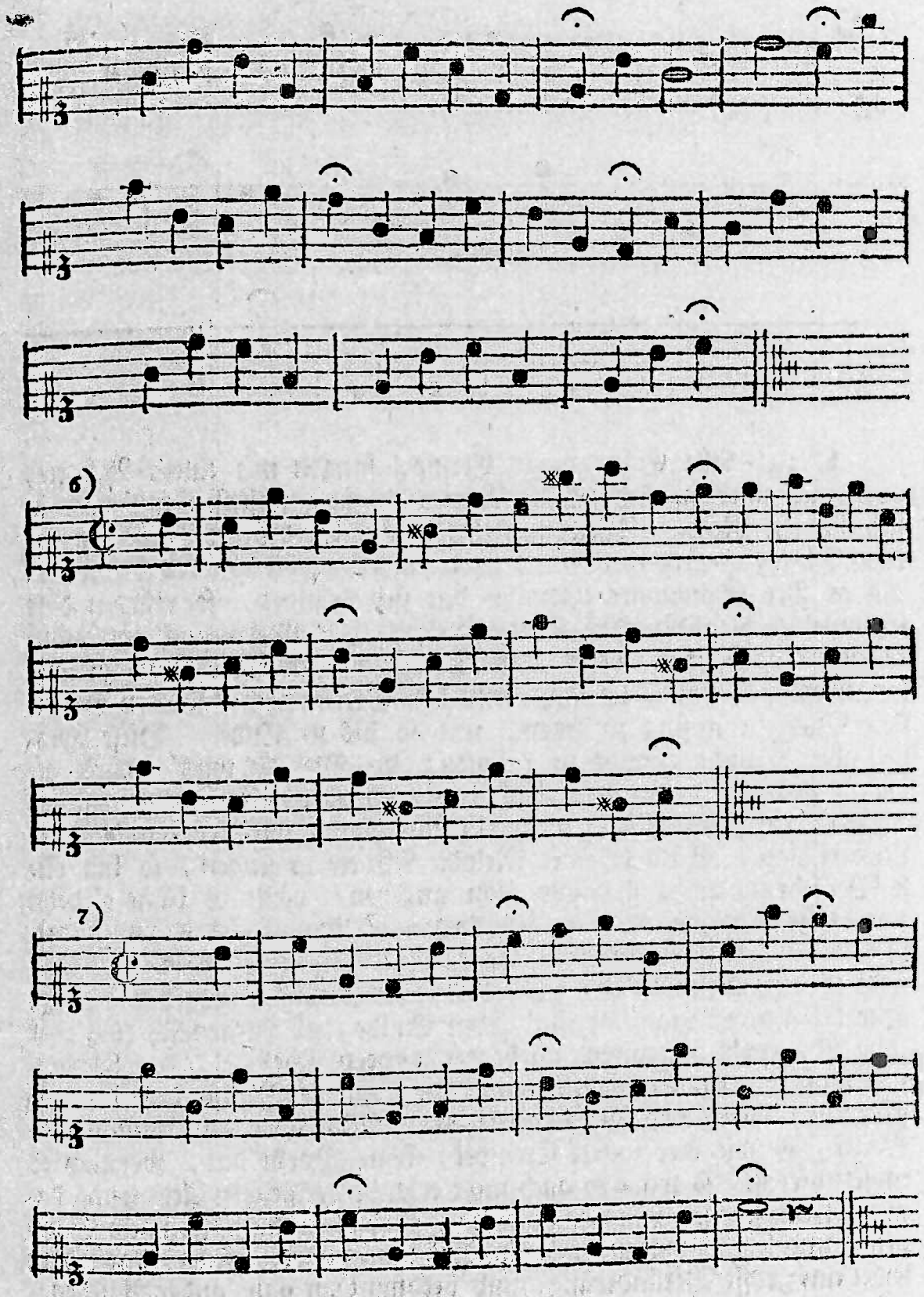
§. 33. Nun wollen wir einige Exempel hersetzen, darin Sprünge vorkommen, beydes aus einem Dur- und Moll-Ton, darzu ein Liebhaber einen Baß setzen mag, und solchen so vielmal, als ihm möglich ist. Exempel zur Uebung.



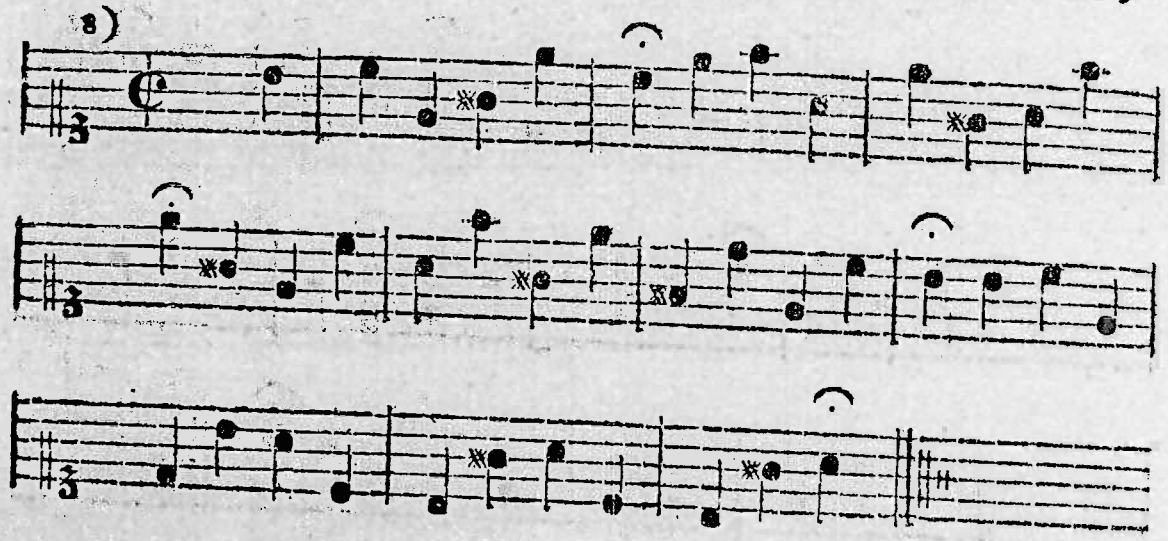
3)



6)


6)
7)

8)



Eine in sich kurze Note darf in keine in sich lange Note verändert werden.

§. 34. Alle Sätze dieser Exempel fangen mit einem Auftacte, oder mit einer in sich kurzen Note an, und schliessen mit einer in sich langen Note. Weil nun eine in sich kurze Note (siehe den andern Theil, pag. 399. §. 10.) noch kürzer darf abgefertiget werden, als es ihre Schreibart eigentlich mit sich bringet, so würden diese Exempel nicht allein ganz anders aussehen, sondern auch eine andere Wirkung haben, wenn man die erste in sich kurze Note zu einer langen machen wolte, da man denn den Tact-Strich nach den vier ersten Vierteln anfing zu setzen, und so bis zu Ende. Diese Freyheit aber ist nicht erlaubt zu nehmen; die Melodie wird dadurch gewaltig geändert, und der Baß kan auch nicht schlechterdings stehen bleiben; der Niederschlag wird ein Aufschlag, und der Aufschlag ein Niederschlag. Sind zu einer Melodie Worte zu singen, so kan diese Verkehrung ganz und gar nicht angehen: denn es käme alsdenn eine lange Note zu einer in sich kurzen Sylbe, welches ein Haupt-Fehler der Composition ist. Wer also zu einem Liede oder zu einer Ode ꝛc. eine neue Melodie setzen will, der muß das Sylben-Maaß, oder die innere Quantität einer jeden Sylbe, ob sie nemlich kurz oder lang ist, wohl observiren. (siehe den andern Theil, l. c.). Deswegen muß nun ein Componist auch etwas von der Poesie und den verschiedenen Arten der Verse verstehen. Wo aber ein musicalisches Stück, so wie hier unsere Exempel, keine Poesie hat, wornach es eingerichtet ist, so wäre es auch nicht erlaubt dergleichen Aenderung damit vorzunehmen. Ein Anfänger aber probire es mit unsern acht Exempeln, und sehe einmal zu, wie sein Baß passen wird. Kurz, das Ding leidet eine grosse Veränderung, und bekömmt ein ganz ander Ansehen.

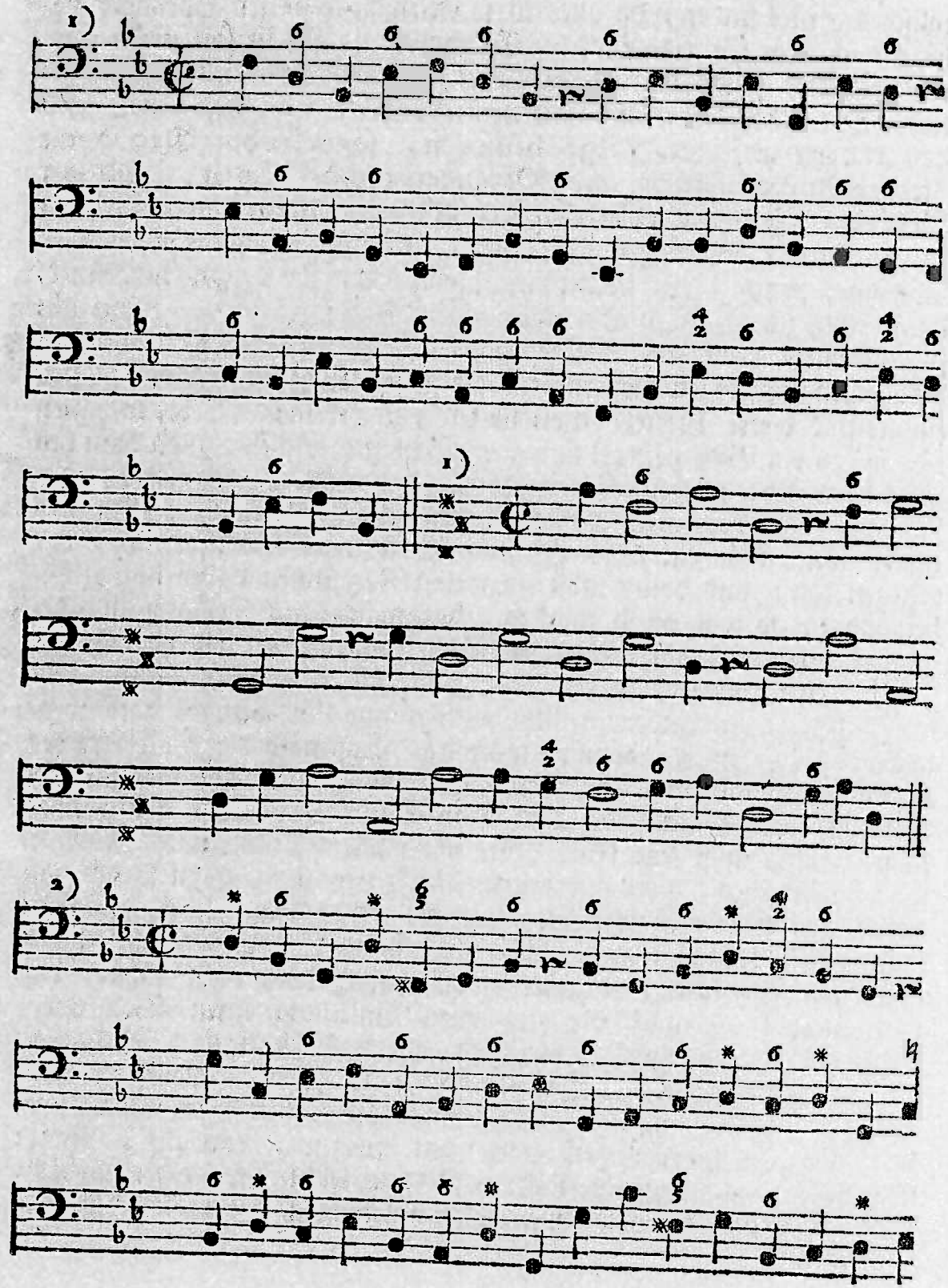
§. 35.

§. 35. Sonsten wird man auch nicht leicht eine Melodie oder musicalisches Stück finden, da alles in so vielen gleich weiten Sprüngen stehet; nach dem Grund-Satz der Composition: **Man soll nicht lauter Schritte thun, lauter Terzien, vielweniger lauter Quarten, Quinten, Sexten, auch nicht viele von den einen und den andern in steter Folge hinsetzen, sondern das Gehör mit öfterer Abwechselung und Veränderung belustigen, und zur Beförderung der Lieblichkeit der Melodie mehr durch Schritte als durch Sprünge verfahren.** siehe Mattheſons Kern Mel. Wissensch. p. 49. Wir haben diese Exempel nur zur Uebung hergesetzet, damit man zu allerhand Sprüngen einen Baß setzen lerne. Man übe sich zu einem jeden Viertel eine Baß-Note zu setzen. Weil aber bey dergleichen Sprüngen mehrentheils die in sich kurze Note (das ist, das zweyte und vierte Viertel) schon im Griff zu der langen Note enthalten ist, so kan der Baß auch oft in halben Schlägen geschehen, da denn bey der kurzen Note nur eine Verwechselung der Töne des Griffes vorfällt. Ich will einen doppelten Baß zu unsern acht Exempeln hersetzen, den man, wenn man ein jedes Exempel für sich erst ausgeschrieben, unterlegen kan; und damit man ein wenig Nachsinnen dabey nöthig haben möge, so will es so machen, daß man, bey Ermangelung gehöriger Attention, gar leicht wird fehlen können; ich will nemlich den Baß in eine andere Ton-Art setzen, und die Tact-Striche und Ruhe-Zeichen (denn Cadencen giebt es hier nur sehr wenige) ganz weglassen; deswegen transponire man den Baß nach der Ton-Art des Discantes; und umgekehrt; man transponire den Discant nach der Ton-Art des Basses, da man denn seinen Baß zuerst ausschreiben muß. Man muß jetzt keine Note ohne Betrachtung und Beurtheilung hinschreiben, nicht nur bey diesen Exempeln, sondern so oft man etwas copiret oder abschreibet, wo ein Baß dazu stehet, so wird man vieles daraus lernen. Ob nun gleich hier zwey Bässe zu den acht Exempeln stehen, so gehet die Meynung doch nicht dahin, daß man nicht selber nach der gegebenen Anleitung einen Baß darzu setzen soll. Ich hoffe, es wird einem fleißigen und lehrbegierigen Leser und Selbst-Informator nicht schwer fallen, dergleichen zu thun. Man lege derohalben ja selber Hand an, man probire alle Fortschreitungen nach den Regeln, corrigire, ändere und bessere nach eigener Lust. O wie leicht wird einer alsdenn zu einer Lieder-Melodie einen Baß setzen können, worin bekannte Gänge sind.

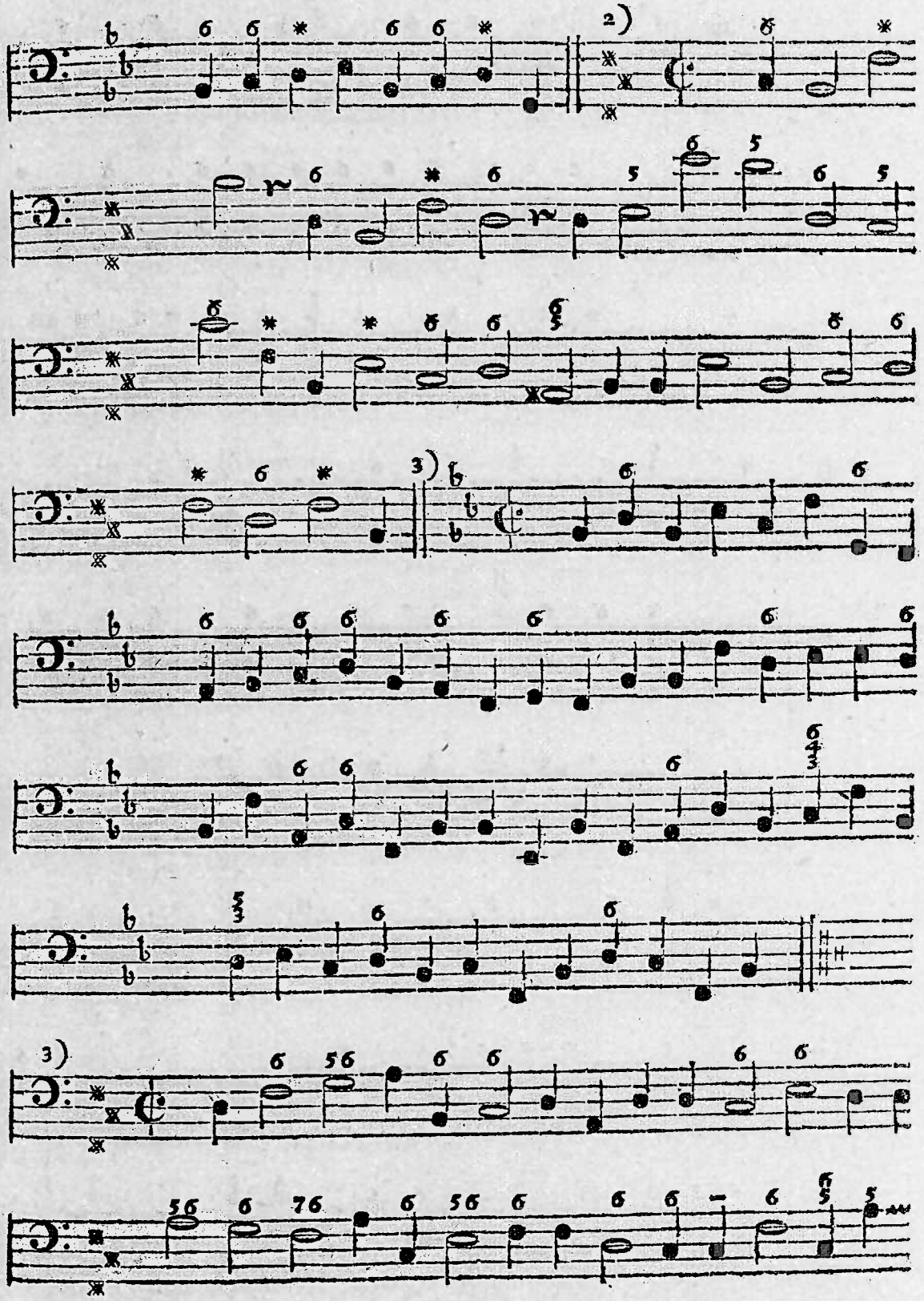
Wann eine in sich kurze Note keinen aparten Baß nöthig hat.

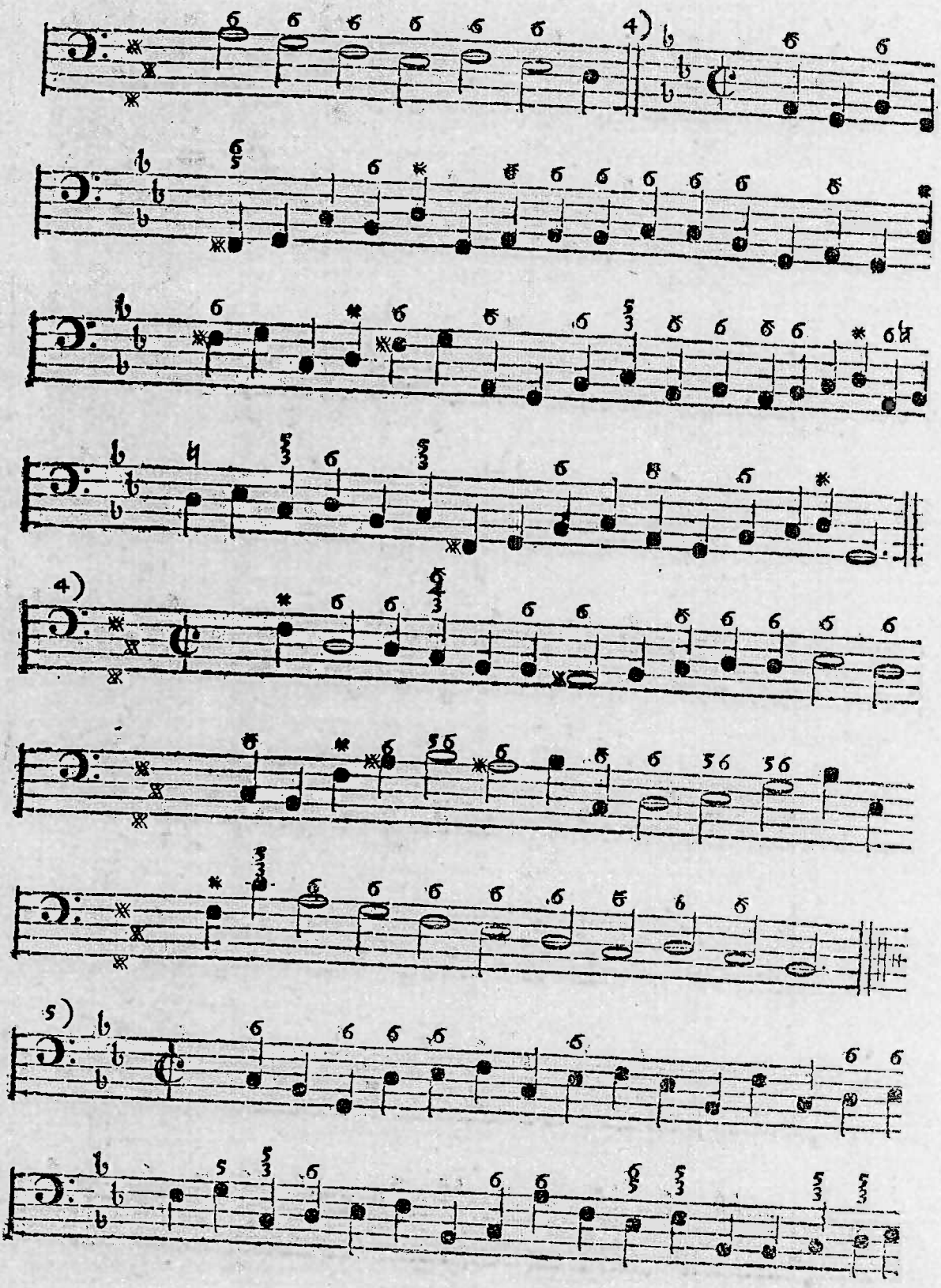
Warum man den Baß zu den Exempeln in eine andere Ton-Art und ohne Tact-Strich gesetzet.

§. 36.

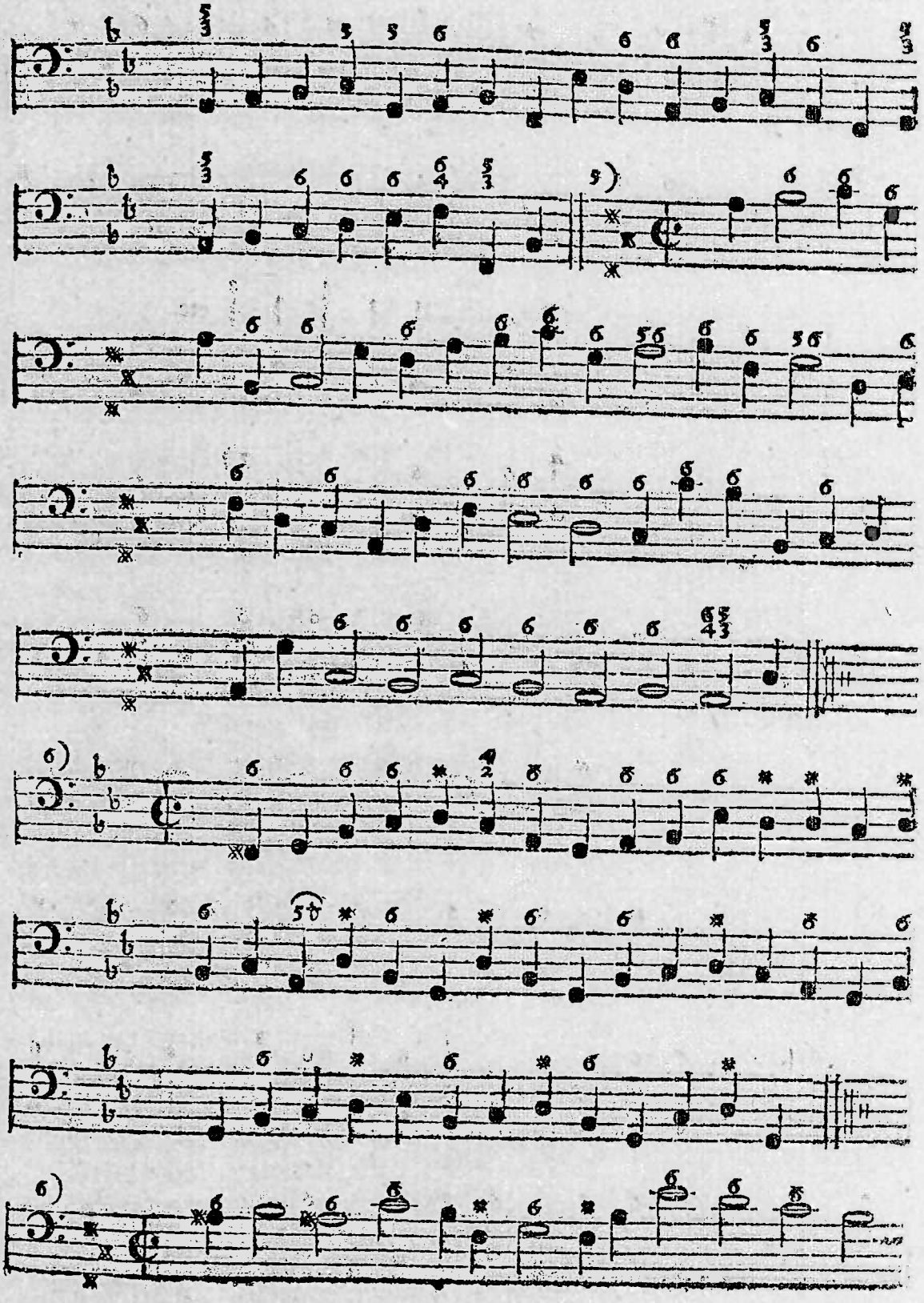


2)





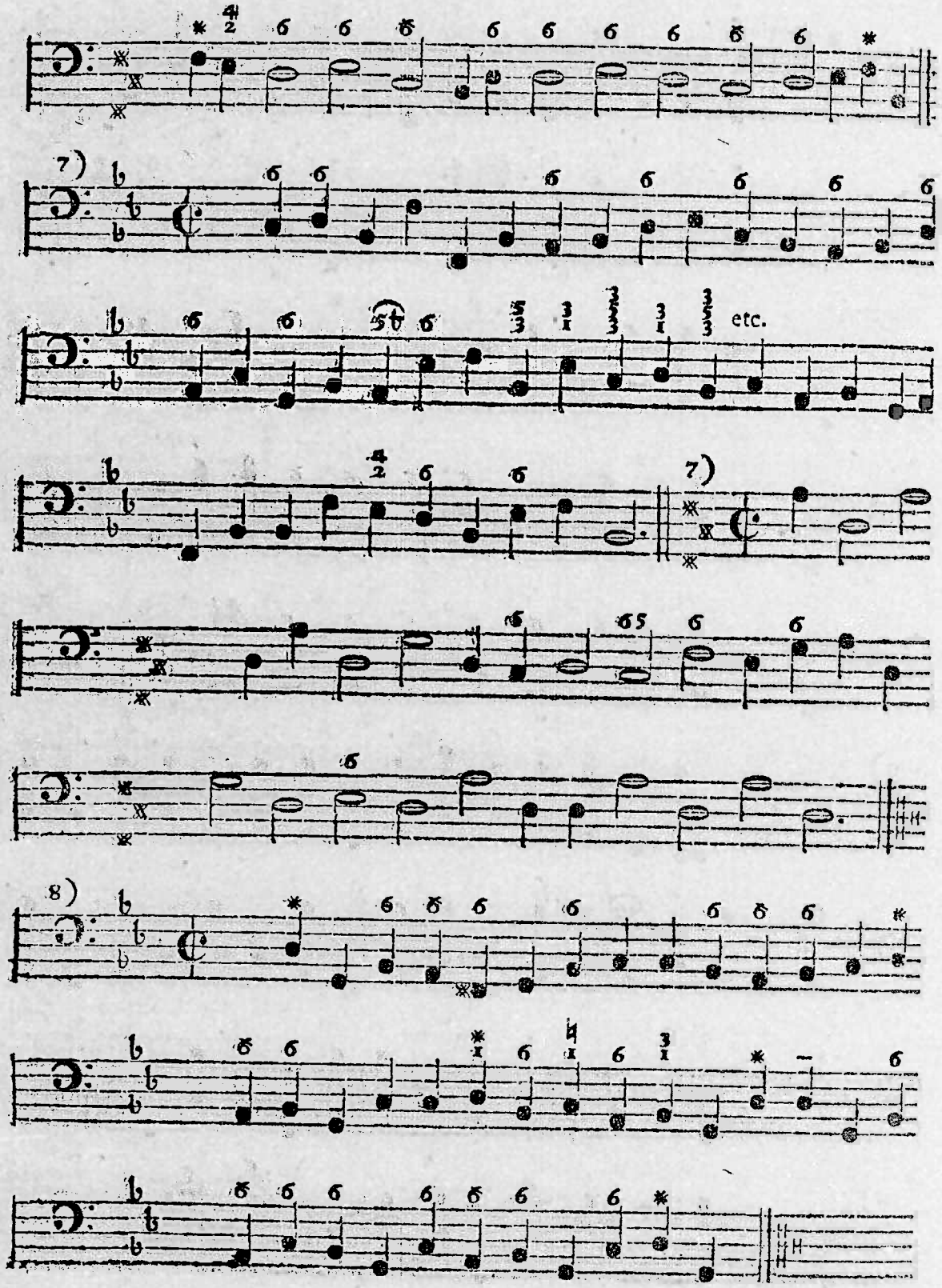
5)



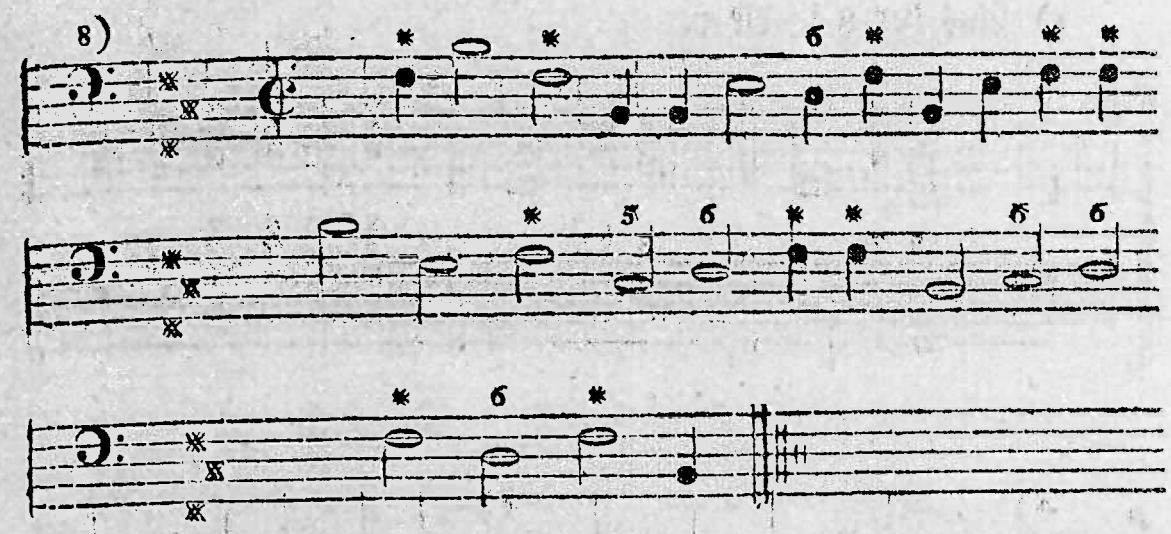
5)

6)

6)


7)
etc.
7)
8)

8)

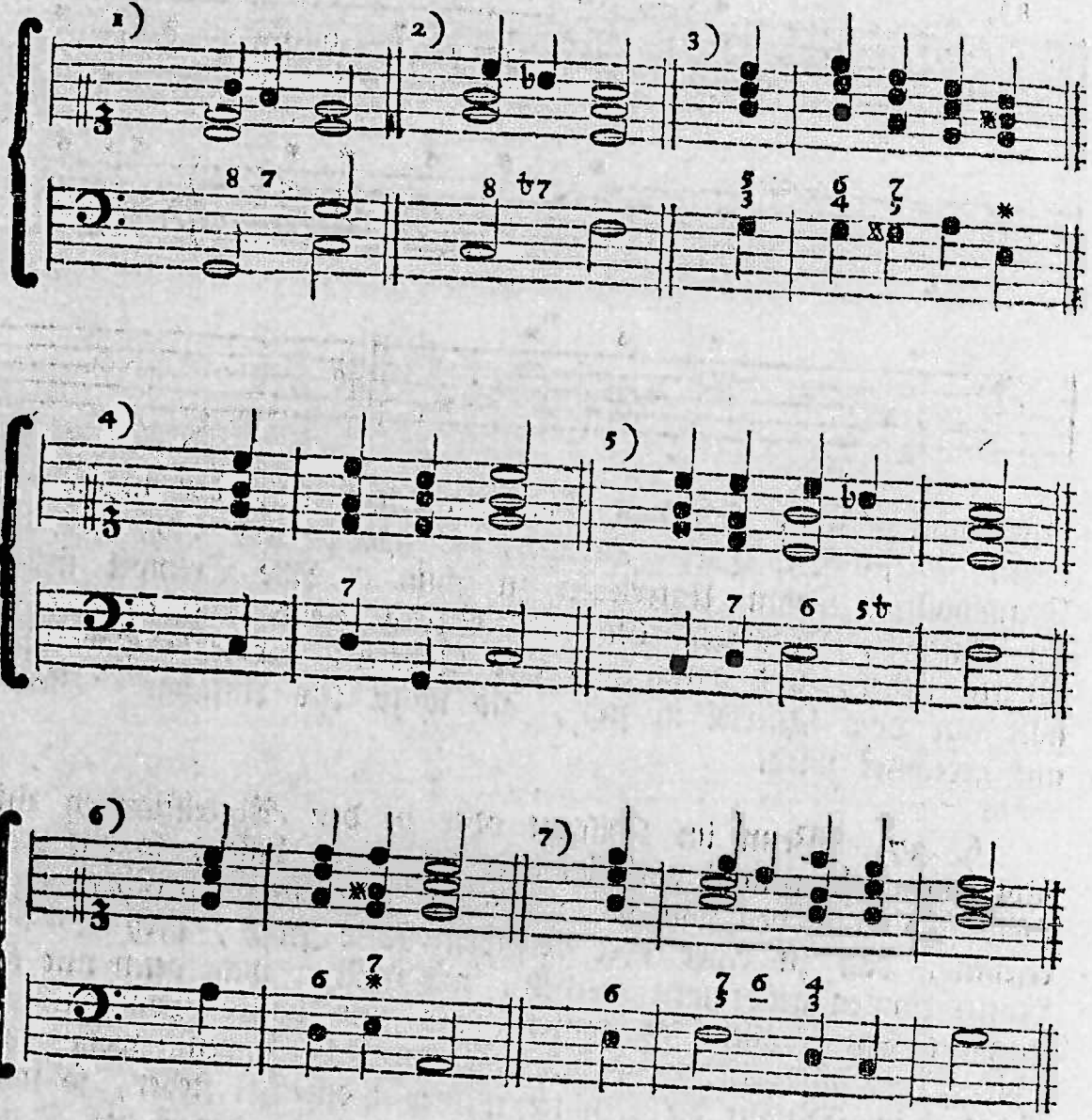


Wer nöthig hat, sich das Ding zu erleichtern, der mache bey diesen Bässen die Tact-Striche, so hat er nur bloß mit der Transposition beym Unterlegen zu thun. Alle Exempel stehen im Auftact, deswegen der erste Strich gleich nach dem ersten Viertel stehet, und dann nach vier Viertel; der letzte Tact aber hält nur drey Viertel in sich, als wozu das Anfangs-Viertel mit gerechnet wird.

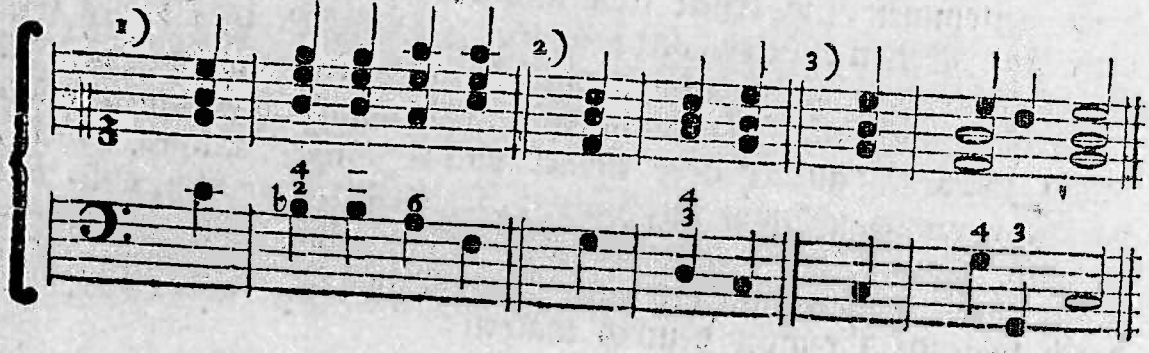
Fortschreitungen in Dissonanzen.

§. 37. Wenn im Discant oder in den Mittelstimmen eine Note mehr als einmal vorfällt, oder sich hören lässet, so hat man zwar schon aus den von §. 22. bis 32. gegebenen Fortschreitungen ersehen, daß zu einer oder derselben Note zwey, drey bis vier Noten können genommen werden, mit welchen man denn nur abwechseln kan; allein es waren alles nur lauter Consonanzen: (die 4, 2 und 5b zeiget sich nur zuweilen,) denn wenn zum Exempel im Discant die Quinte meiner Ton-Art stehet, so wird im Baß die 8 oder 5 des Tones, oder die 3 oder 7 des Tones darzu genommen; im ersten Fall sind es reine Griffe, und im andern Fall Sexten-Griffe; siehe §. 26. Dieses braucht keines weitern Erklärens. Weil nun sonderlich aus dem andern Theil bekannt ist, wie einige Dissonanzen ohne Präparation können angebracht werden, andere aber immer vorher müssen gelegen haben, da denn motus obliquus erscheinet; so wollen wir nun noch mit wenigen zeigen, wie man aus einer Consonanz in eine Dissonanz gehen könne, ohne und bey einer Präparation; wir wollen solches durch folgende Exempel deutlich machen:

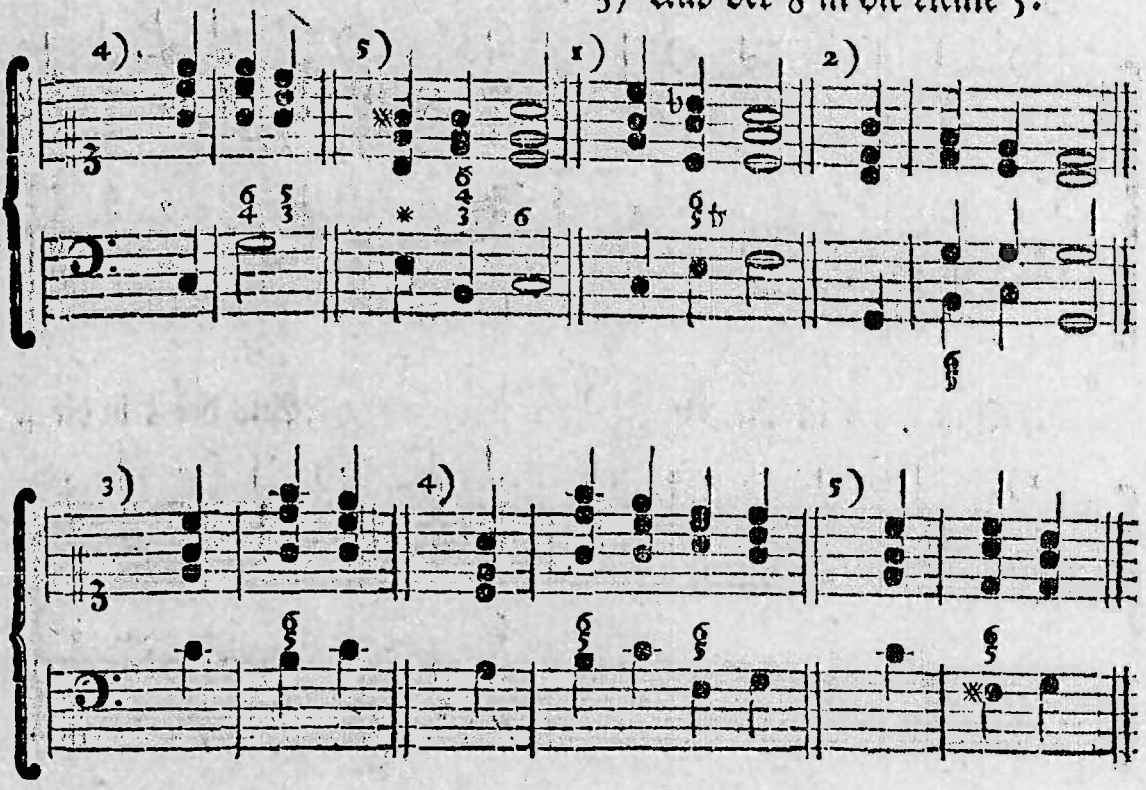
1) Aus der 8 in die 7.



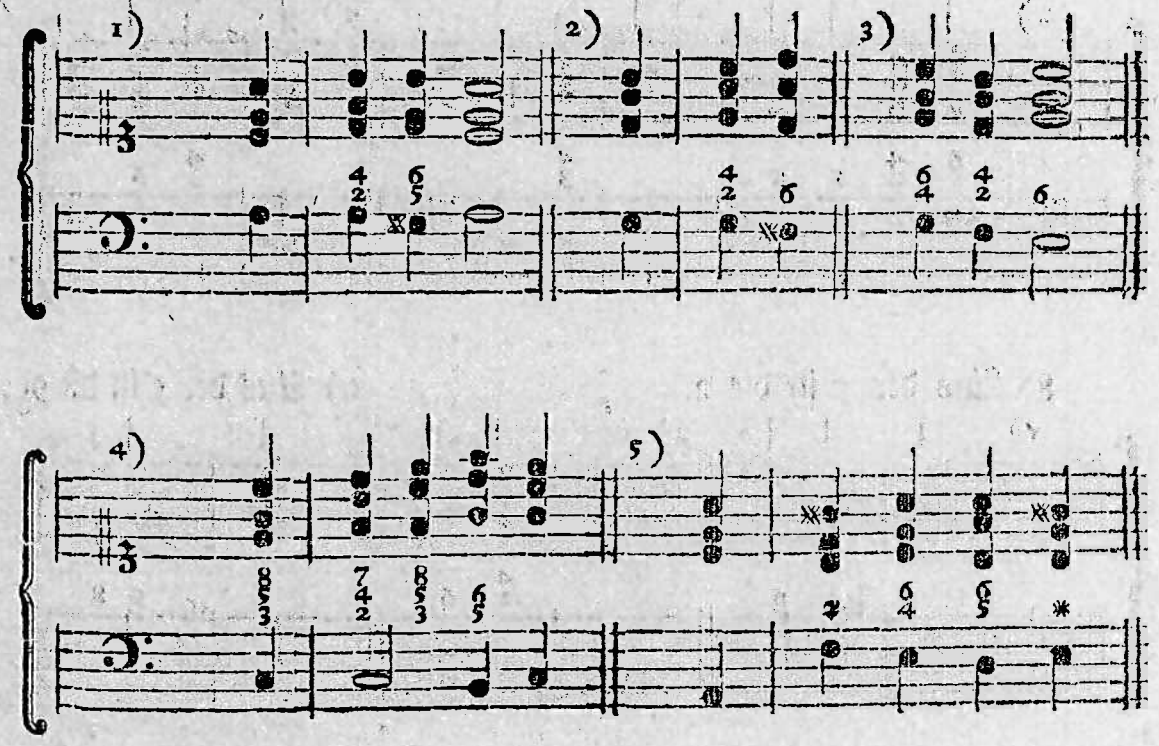
2) Aus der 8 in die 4.



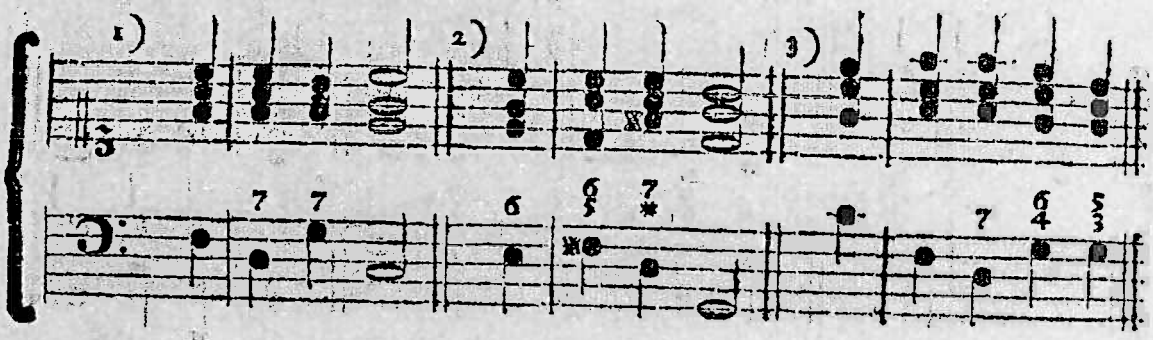
3) Aus der 8 in die kleine 5.



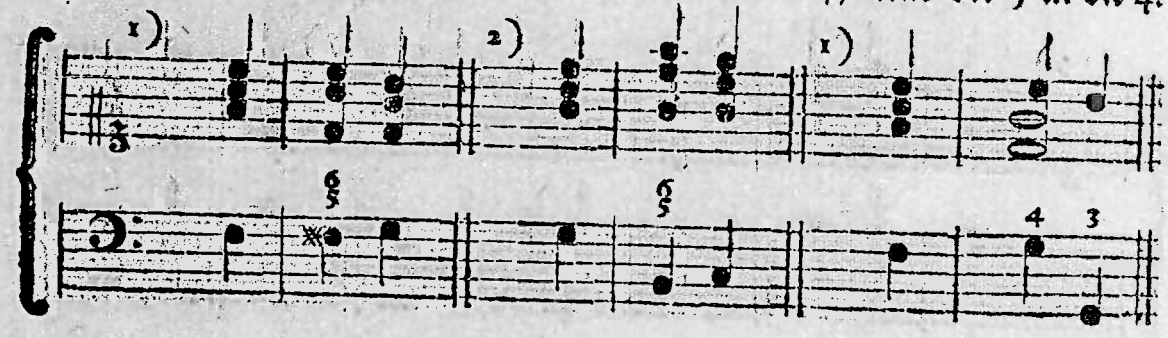
4) Aus der 8 in die 2.



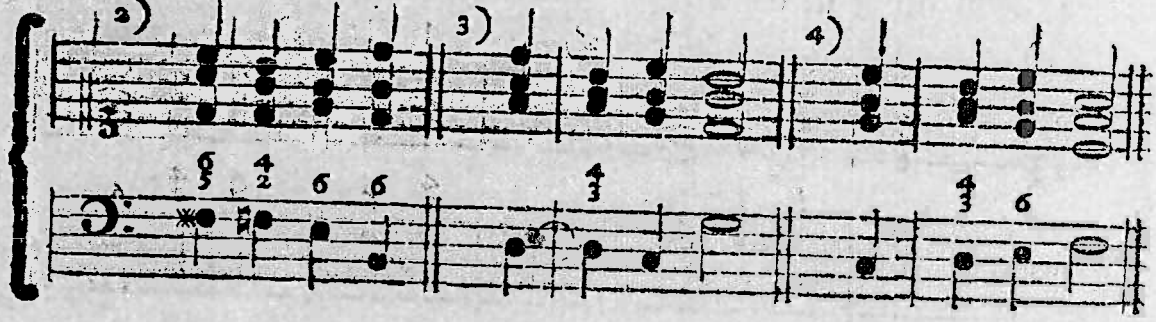
5) Aus der 5 in die 7.



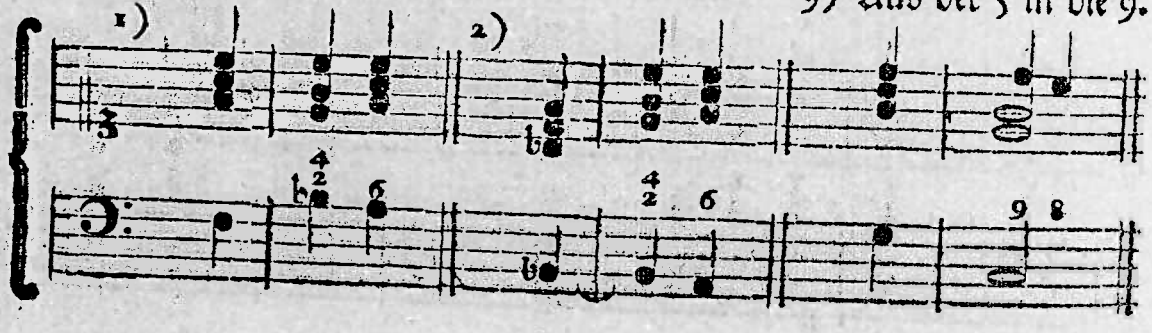
6) Aus der 5 in die 5♯.



7) Aus der 5 in die 4.

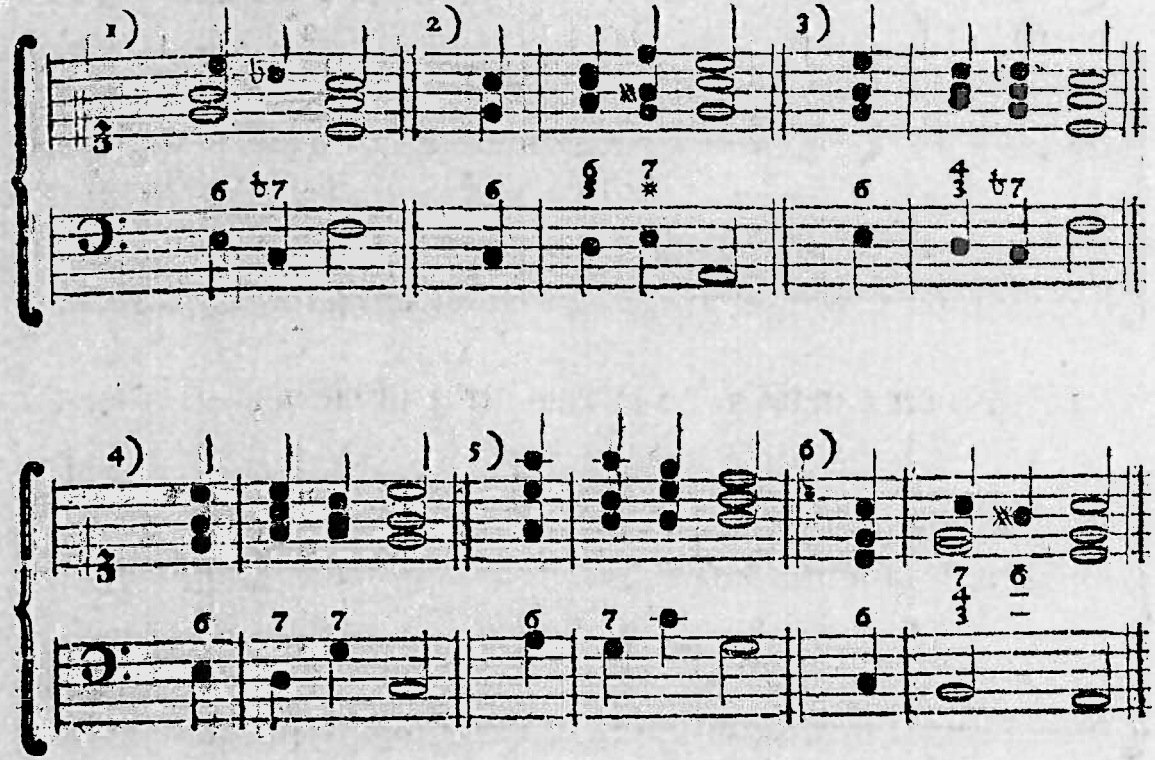


8) Aus der 5 in die 2.

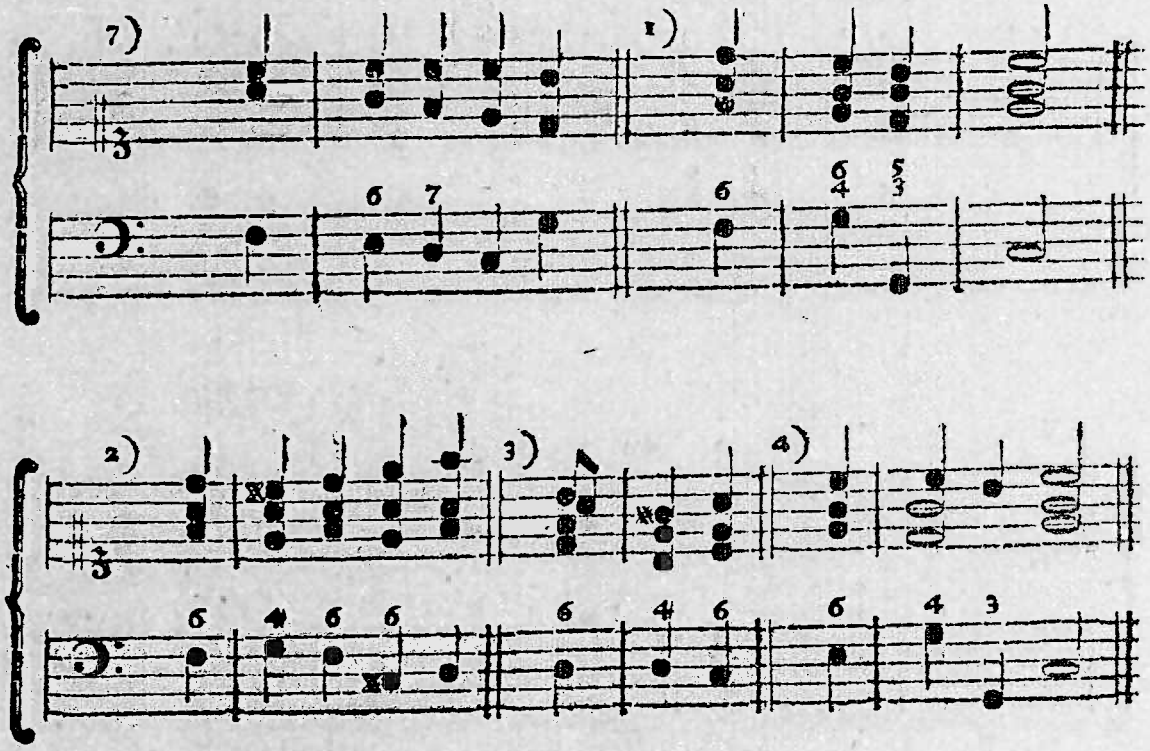


9) Aus der 5 in die 9.

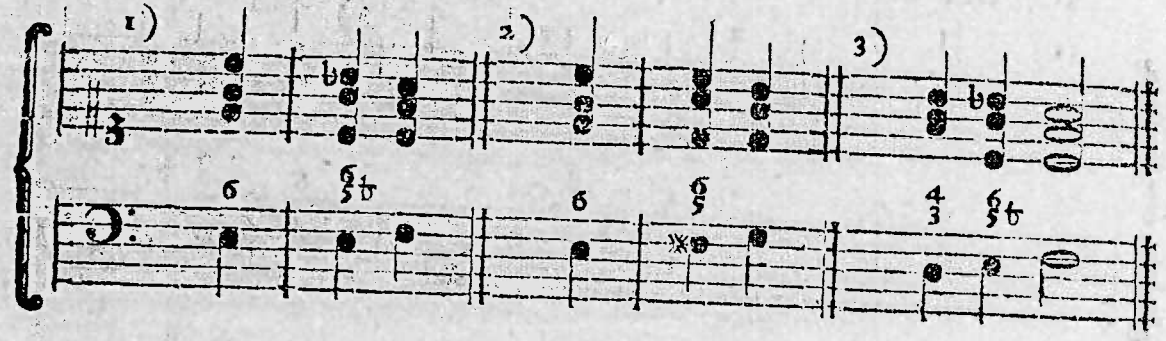
10) Aus der 6 in die 7.



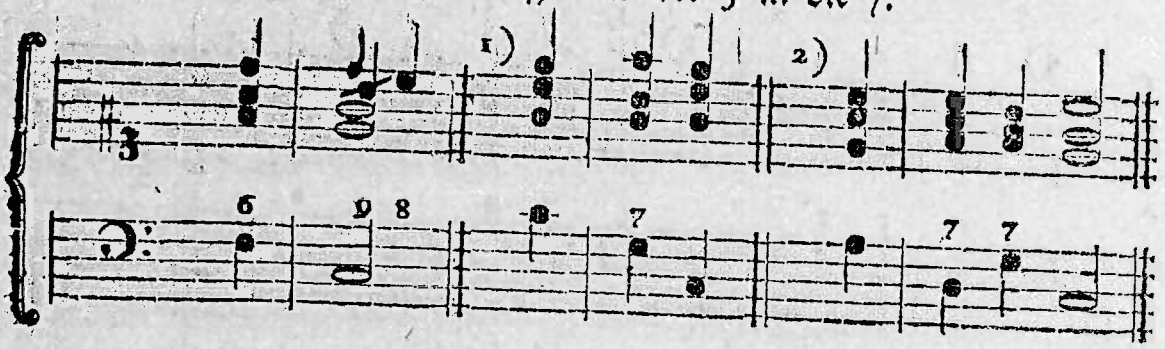
11) Aus der 6 in die 4.



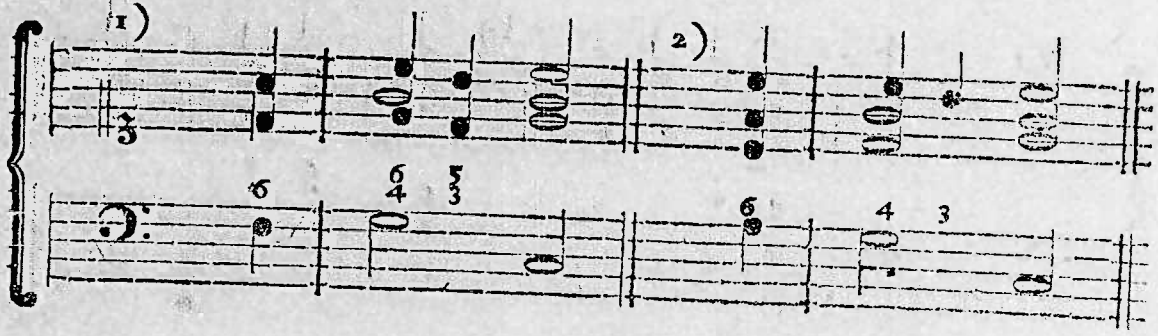
12) Aus der 6 in die 5♭.

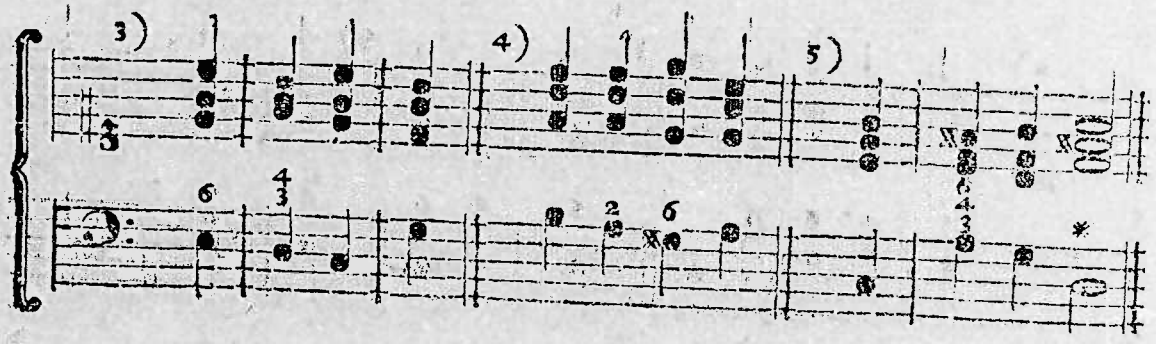


13) Aus der 6 in die 9. 14) Aus der 3 in die 7.



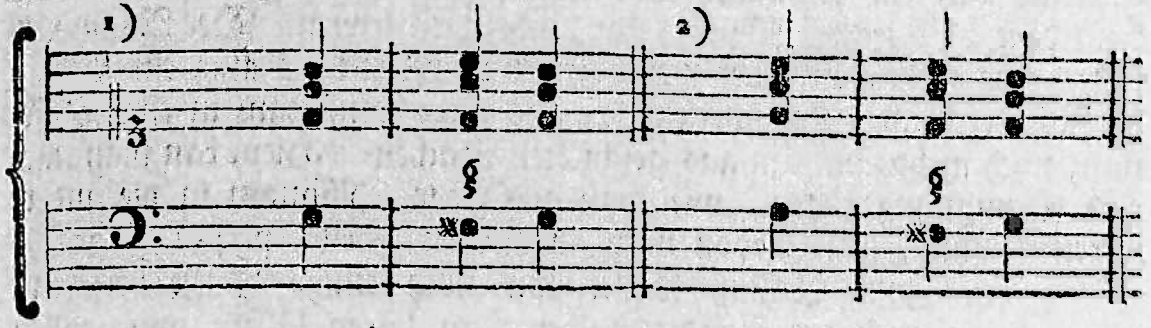
15) Aus der 3 in die 4.

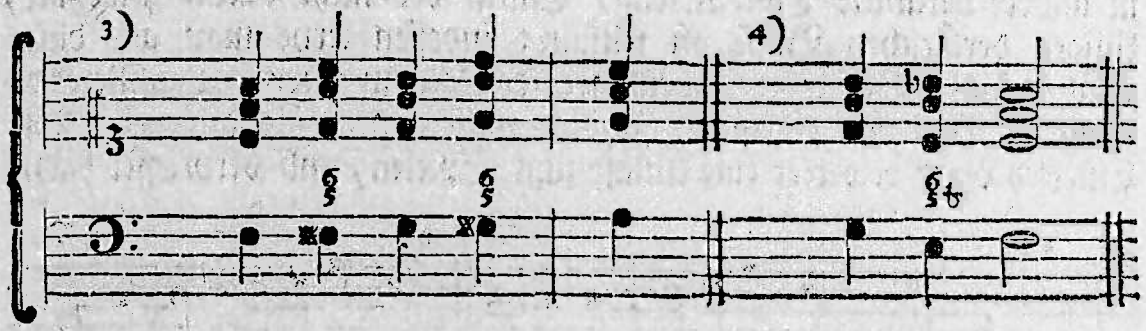




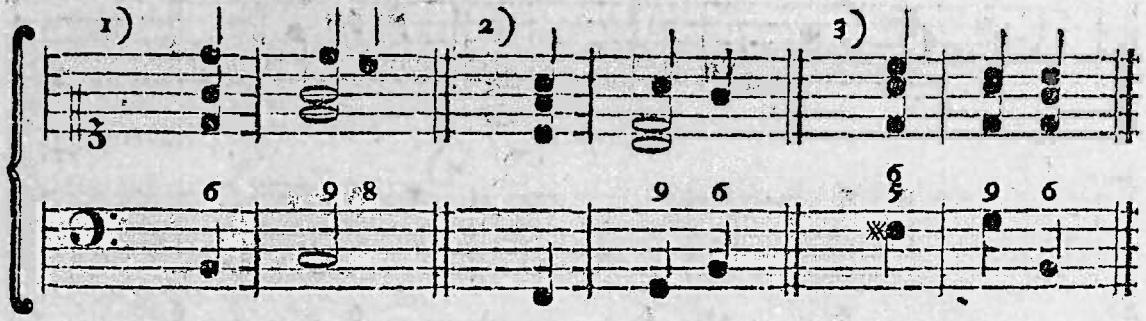
16) Aus

16) Aus der 3 in die 5te.

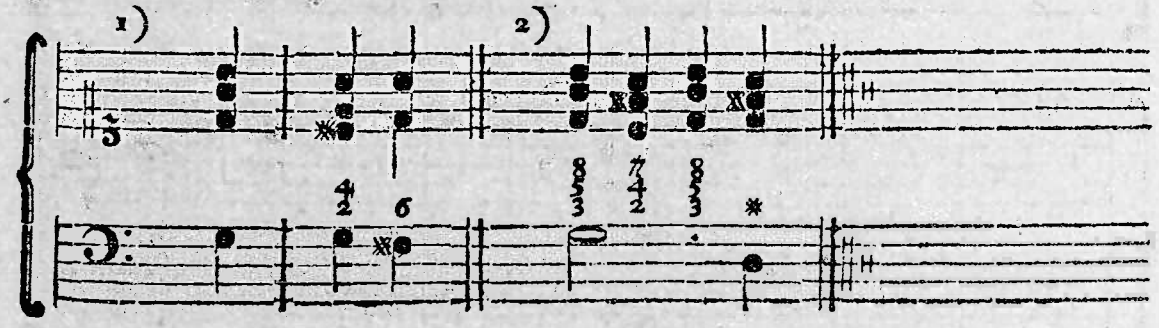




17) Aus der 3 in die 9.



18) Aus der 3 in die 2.

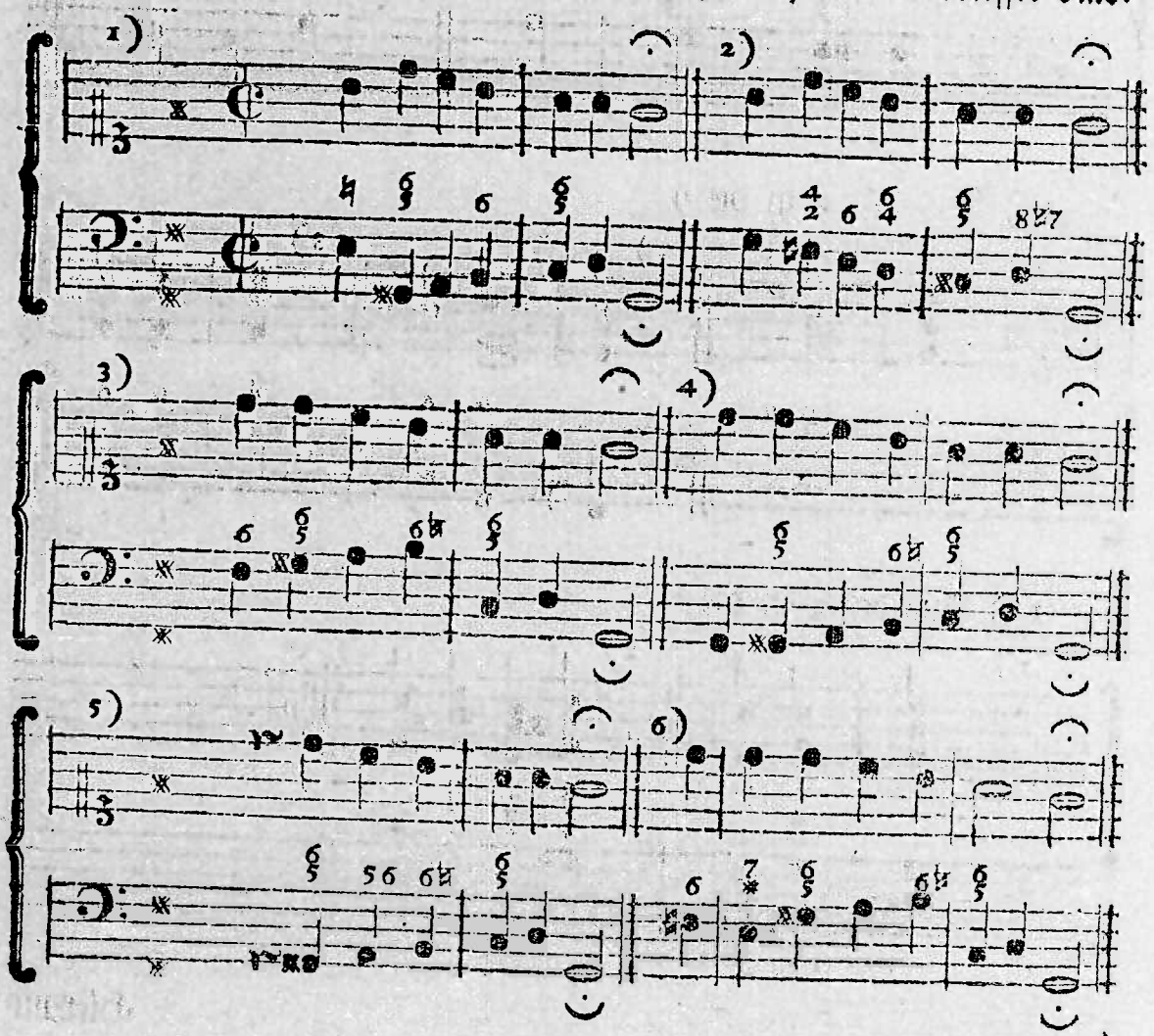


Hieraus

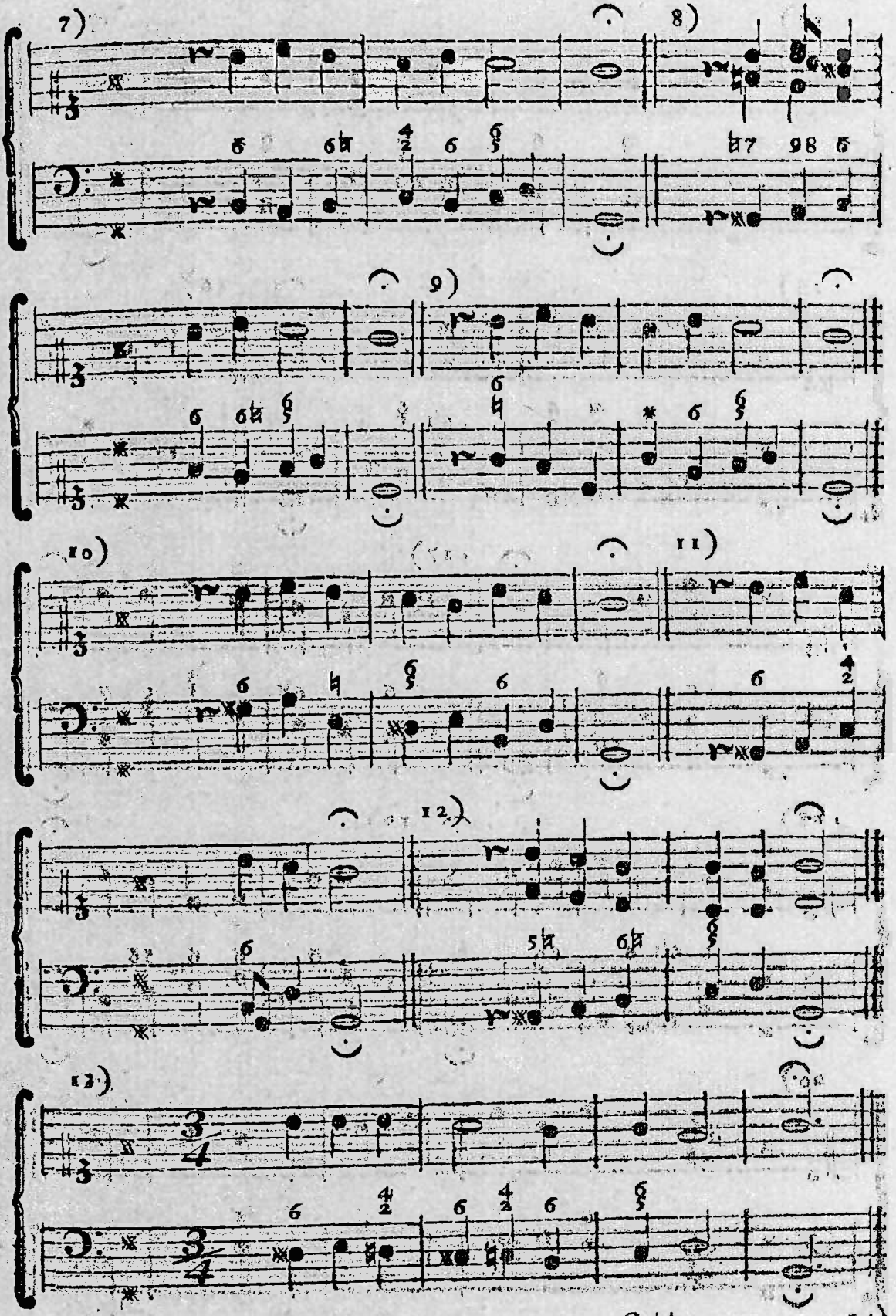
Hieraus kan ein Liebhaber nun sehen, wie er auch nach und nach bald diese bald jene Dissonanz kan anbringen lernen. Der Raum verstattet uns nicht, hierüber weitläuftiger zu reden; es mag ein Liebhaber sich dergleichen Fortschreitungen aus einer Consonanz in eine Dissonanz noch mehr sammlen aus geschickten Sachen. Hiezu kan man auch eine Sammlung fügen, wie man aus einer Dissonanz in die andere schreiten könne; siehe hievon nach im andern Theil, p. 481. §. 32.

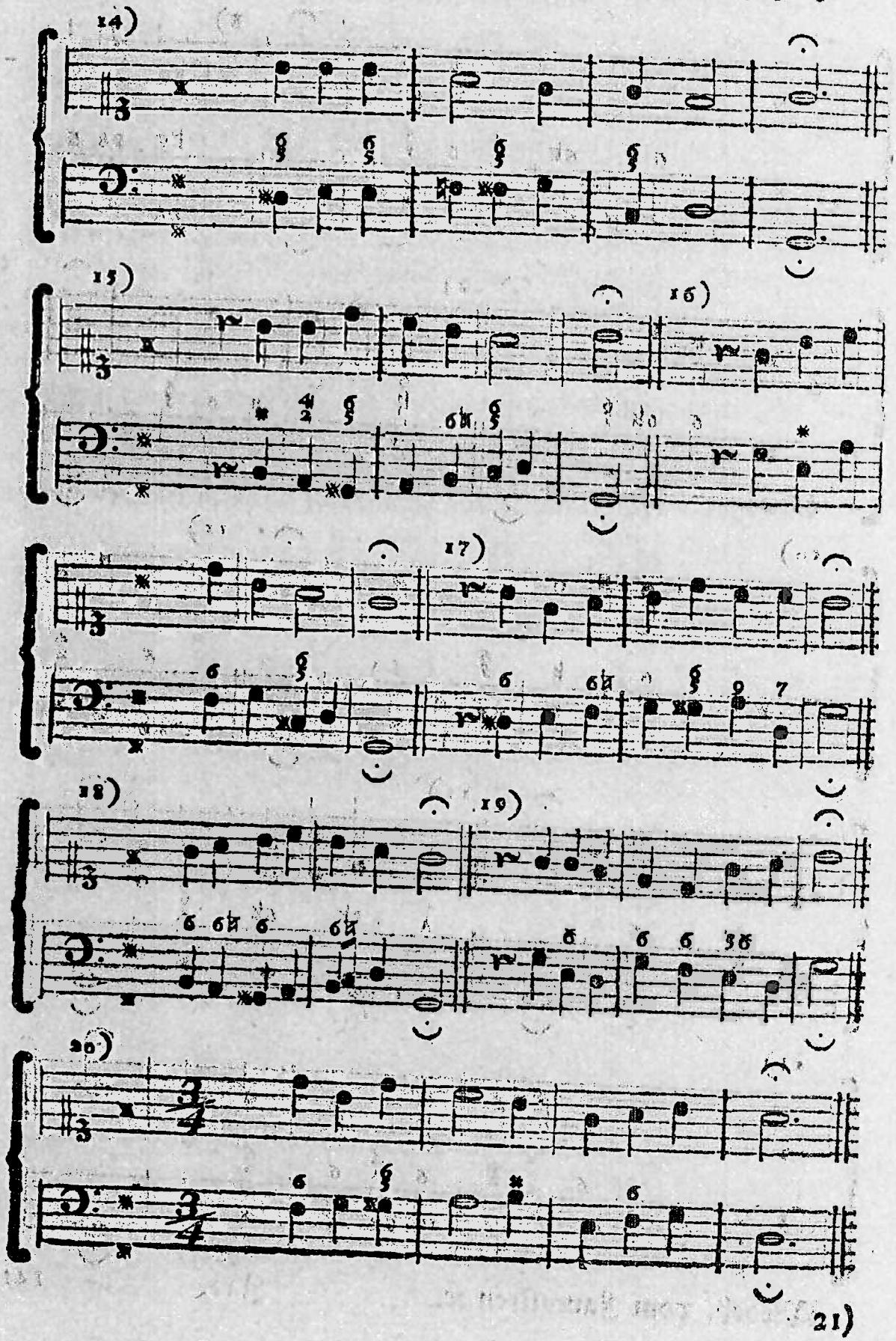
Gebrauch eines fremden halben Tones.

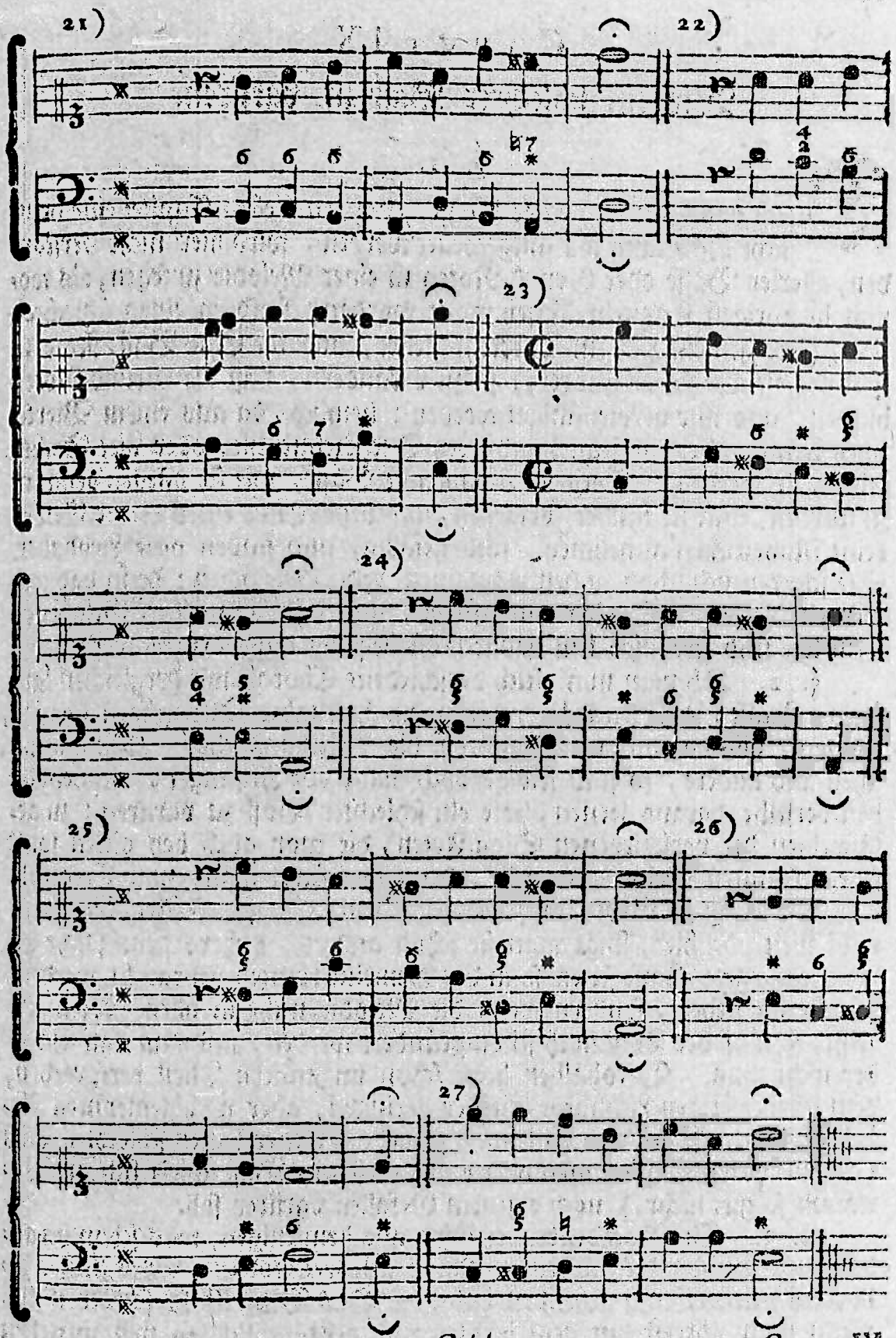
§. 38. Zum Schluß wollen wir noch einige Bässe hersetzen, worin sich zierlich ein fremder halber Ton hören lässet; wir wollen Sätze aus *g dur* und *a moll* nehmen, die einer transponiren kan, in andere bekannte Ton-Arten. Einem der nicht daran gewohnet, klingen dergleichen Bässe oft seltsam; indessen lerne man aus diesen Sätzen seinen Baß bisweilen eine fremde Tour zu geben. Die Veränderung im Baß kan einem Organisten nicht anders als angenehm seyn. Einerley Leyer erwecket eine Unlust zum Spielen, und verdriesset bald.



5)


7)
8)
9)
10)
11)
12)
13)
14)


14)
15)
16)
17)
18)
19)
20)
21)


21)
22)
23)
24)
25)
26)
27)

Caput IX.

Wie ein schlechter Baß zu variiren.

§. 1.

Was hier durch Variation eines Basses zu verstehen.

Durch das Variiren eines Basses, dazu in diesem Capitel eine deutliche Anleitung soll mitgetheilet werden, wird hier nicht verstanden, allerley Bässe oder Grund-Noten zu einer Melodie zu setzen, als wovon in vorigen Capiteln ist gehandelt worden; sondern einen schlechten Baß (der gemeiniglich in Vierteln stehet, und da Eine Baß-Note zu Einer Discant-Note gehöret,) so zu verändern, daß die Grund-Noten bleiben, und nur vervielfältiget werden; nemlich, da aus einem Viertel zwey Achtel, oder ein Achtel und zwey Sechszehntheile, oder vier Sechszehntheile werden. Dergleichen laufende Bässe, wie sie pflegen genannt zu werden, weil sie immer fortgehen, und beym Ende eines Lieder-Satzes keine Ruhezeichen annehmen, sind gefällig, und finden viele Liebhaber. Sie schicken sich schön zu den langsamen Lieder-Melodien: denn dadurch werden die leeren Stellen ausgefüllet, und das Traurige, Gelassene, Muntere und Freudige kan dadurch oft bequem ausgedrücket werden.

Es ist nöthig, daß man einen Baß variiren lerne.

§. 2. Ob man nun gleich verschiedene Chorale mit dergleichen laufenden Bässen im Druck hat, die einem Liebhaber Vergnügen schaffen können, als da sind unter andern die Telemannischen, Kaufmannischen und andere, so sind selbige doch nicht vor Anfänger, vielweniger kan derselbe daraus lernen, wie ein schlechter Baß zu variiren; zu geschweigen der verschiedenen Sing-Arten, die man auch bey vielen sonst sehr bekannten Melodien antrifft: denn hier singt man, zum Exempel, die Melodie zu: O GOtt, du frommer GOtt, ꝛc. auf diese Art, hingegen, nicht weit von hier, singt man sie schon anders; dahero denn solche gedruckte variirte Bässe selten so in der Gemeine können gebraucht werden, wie sie da stehen, sondern wenn die Melodie nicht in allen Noten eintrifft, so muß der Baß auch schon geändert werden, und das kan ein jeder nicht thun. Derohalben habe schon im andern Theil versprochen, dem lehrbegierigen Liebhaber meiner geringen, aber wohlgemeynten Arbeit im dritten Theil eine Anleitung zu geben, wie er seinen schlechten Baß (der mit vielen Dissonanzen oder Falsis versehene Baß schickt sich zur Variation so gut nicht,) nach eigenem Gefallen variiren soll.

Man muß mit leichten anfangen.

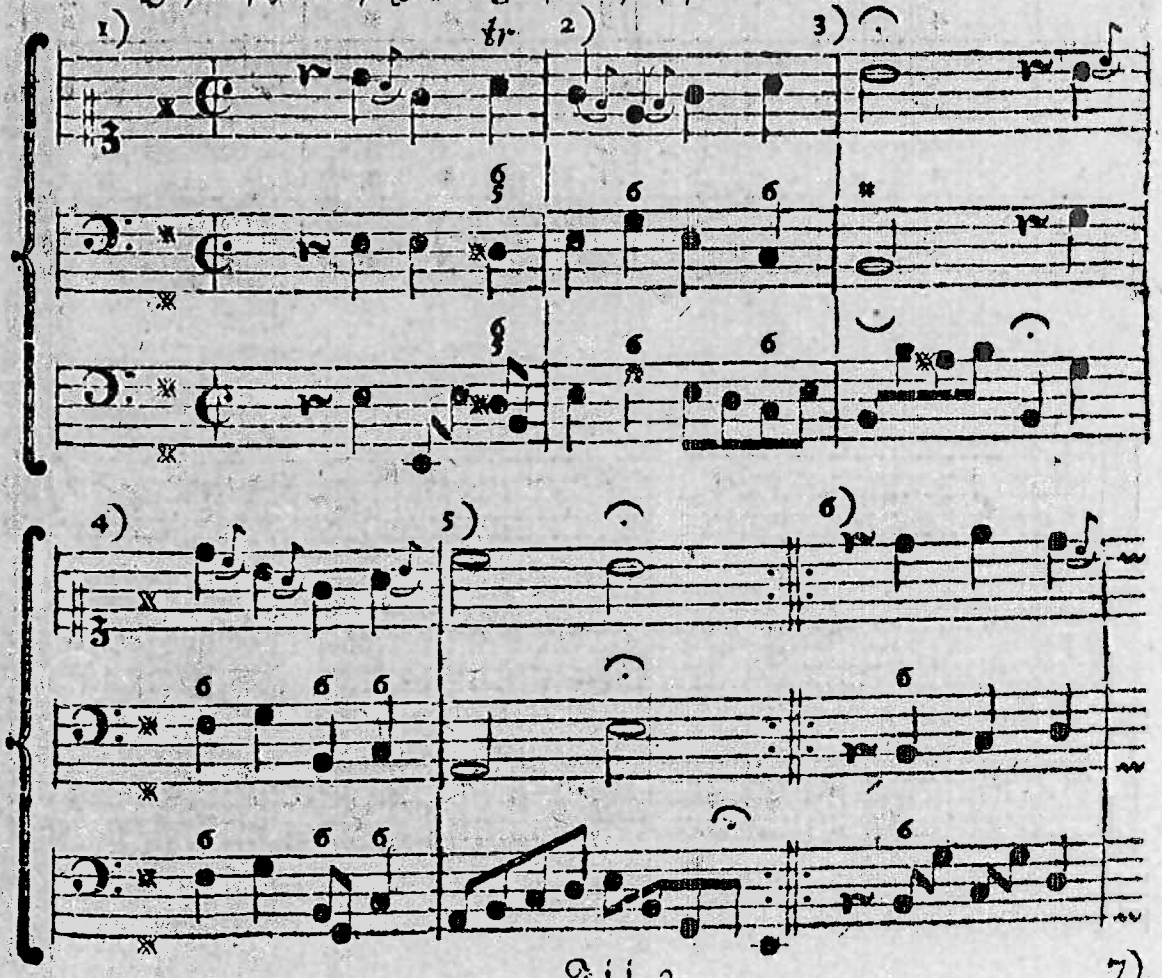
§. 3. Ein Nachdenkender wird aus demjenigen, was schon im andern und auch in diesem dritten Theile gelehret worden, vieles hieher gehöriges gelernet und gefunden haben. Das Ding ist so schwer nicht, wenn man vorerst mit dem leichten und gebräuchlichsten will zufrieden

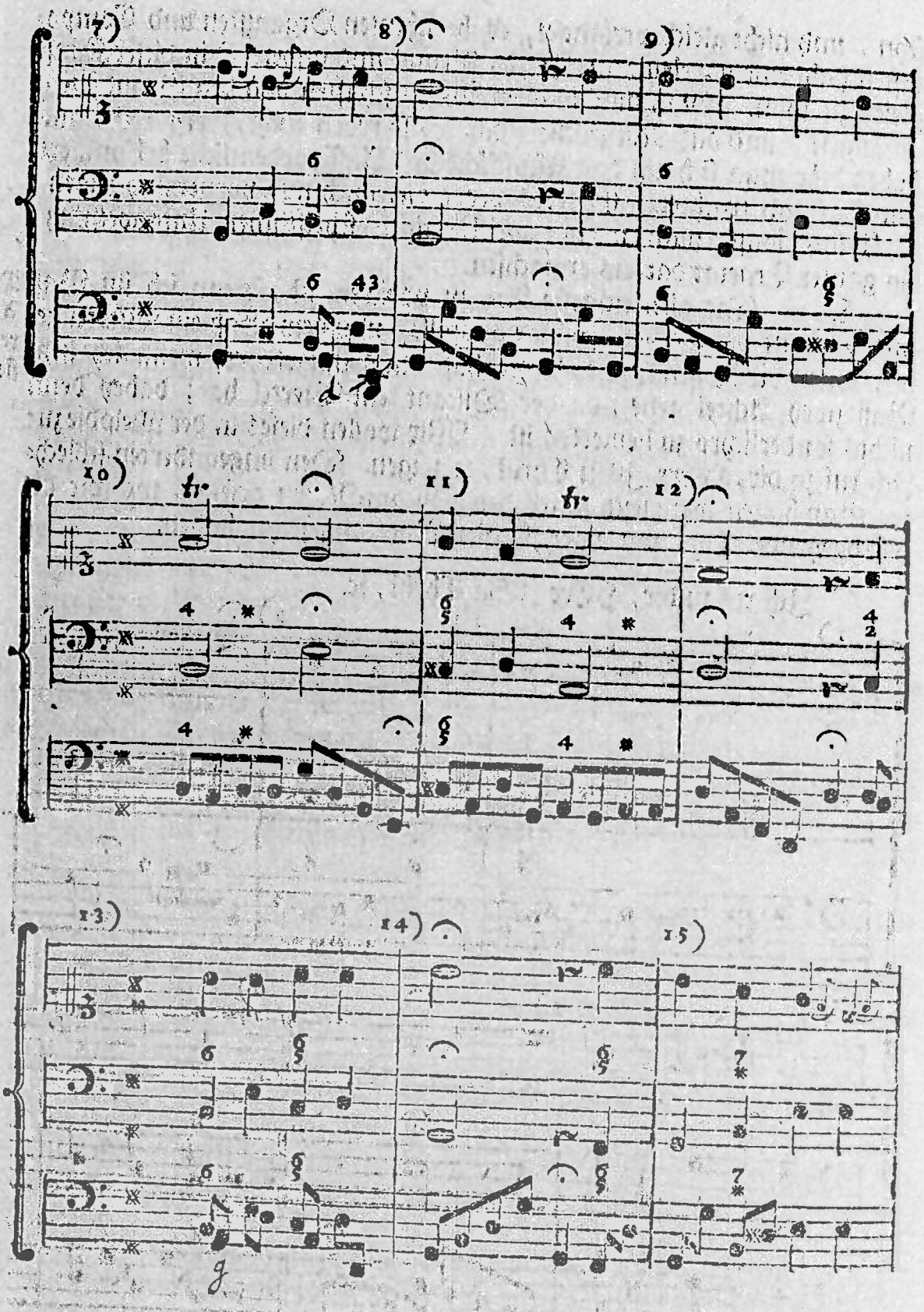
seyn,

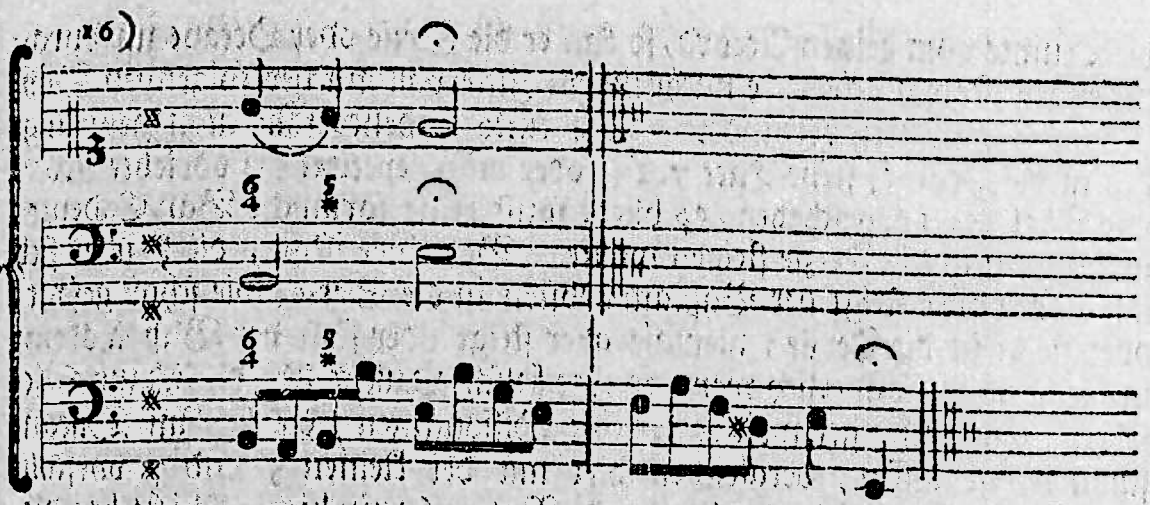
seyn, und nicht gleich verlanget, es berühmten Organisten und Compositisten (als einem Telemann, Bach, Graun und andern,) in dieser Kunst gleich zu thun. Man muß in allen Wissenschaften von den Grundsätzen anfangen, und das Natürliche (daß ich so reden mag,) erst recht inne haben, ehe man sich um das Künstliche und Ausserordentliche bekümmert, und darnach trachtet. Ersteres werde hier auch nur vornemlich zeigen; es könnte sonst, nach meiner weitläuftigen schriftlichen Unterweisung, ein ganzer Tractat daraus erwachsen.

§. 4. Die allerleichteste Art zu variiren ist, wenn ich im Baß und Discant die Terzien-Gänge ausfülle, und dem Baß ein Viertel gebe, wenn der Discant zwey Achtel hat; und umgekehrt, wenn ich dem Baß zwey Achtel gebe, da der Discant ein Viertel hat; dabey denn nichts sonderliches zu bemerken ist. Wir wollen dieses in der Melodie zu: Ich ruf zu dir, HErr JEsu Christ, ꝛc. zeigen. Den ungeänderten schlechten Baß haben wir gleich unter den Discant-Noten gesetzet, wo wir die durchgehende Note mit einer kleinen Note angezeiget haben. Die leichteste Art zu variiren, worin sie bestehe?

Ich ruf zu dir, HErr JEsu Christ, ꝛc.




7)
8)
9)
10)
tr.
11)
tr.
12)
13)
14)
15)
16)



Wenn eine Baß-Note eine 6 oder $\frac{6}{4}$ über sich hat, so fällt die durchgehende Note in die Sexte, nemlich in den Ton, der die Sexte im Griff gewesen, wie hier geschehen im 1. 4. 7. 11. und 13. Tact, oder sie steigt eine 6, als hier im 6. und 14. Tact. Fällt aber der schlechte Baß selbst schon in die 6, so verursachet solches einen Terzien-Fall, da denn nur die Terzie auszufüllen, wie hier im 9. Tact bey *H G*, geschehen, da nur *A* hinzugekommen. Zuweilen steigt alsdenn der Baß eine Terzie, wie hier im 2. Tact bey *c*; wer hier in die Sexte, nemlich in *A* fallen wolte, der machte bey dem folgenden *H* Octaven, welche bey dergleichen Bässen ebenfalls zu vermeiden sind. Im 9. Tact ist nach *d* gleich *dis* genommen, weil der Satz in *e moll* gehet; wer will, kan statt *dis* auch *fis* nehmen. Der Terzien-Gang ist hier ausgefüllet im 2. 9. und 13. Tact. Im 7. Tact, bey *H d*, kan *H* eben so gut nach *c* gehen, als nach *G* herunterfallen. Im 15. Tact, bey *G H*, ist der Terzien-Gang nicht ausgefüllet, sondern *G* steiget in *g* eine Octave höher: denn der Gang *G A H dis* ist hier nicht gut; das *dis* stehet im Wege. (welches zu *G* eine Quinta superflua ist, worin sich nicht gut gehen lässet.) Im 6. Tact könnte ein Anfänger auch leicht einen Fehler begehen, wenn er nemlich nach *H* in die Terzie *d*, und nach *c* in die Terzie *e* springen wolte, da denn das Viertel *d* mit dem Discant $\bar{d}$ Octaven verursachte, welches leicht einzusehen. Wer also eine durchgehende Note erfinden will, der kan bey einer Note, die einen reinen Accord hat, dazu erwählen die Octave, Terzie oder Quinte, was sich am besten jederzeit schicken will; doch muß ein Anfänger dahin sehen, daß er das Intervall, welches der Discant vom reinen Accord hat, nicht zur nachschlagenden Note gar zu oft machen möge; sondern wenn der Discant die Terzie des reinen Accordes hat, so schlägt er die Quinte nach, wie hier im 6. Tact bey *c* geschehen; oder er steigt oder fällt in die Octave; siehe Tact 1. 8. 9. 15; hat aber der Discant

Nemlich in Erfindung einer durchgehenden Note.

die

die Quinte vom reinen Accord, so kan er die Terzie oder Octave zur durchgehenden Note machen, je nachdem ein Intervall mit der folgenden Baß-Note sich am besten verbindet. Bey einer Cadence fällt man gemeiniglich in die Octave, siehe Tact 7. 13. oder man repetiret die vorletzte Note, wie Tact 10. 11. geschehen, es bliebe sonst keine förmliche Baß-Cadence, wenn man in die Terzie steigen wollte. Bey einer Note, die $\frac{6}{5}$ über sich hat, fällt oder steigt der Baß am liebsten in die Sexte, wie schon gesagt, oder steigt in die Terzie; niemals aber steigt oder fällt der Baß alsdenn in die Quinte, sonderlich wenn es eine falsche Quinte ist, die sich zur 6 gesellet. Ein Anfänger springe in keine Dissonanzen, die sich im Distant schon hören lassen, dergleichen hier mit der kleinen 5 und 7 vorfällt. Sonsten muß eine jede durchgehende Note, (denn hier geschicht bey dieser Baß-Variation nichts anders, als daß ich eine durchgehende Note erfinde,) die im Sprunge stehet, im Griff der Haupt-Note enthalten seyn. Man sehe vor allen hiebey nach den II. Theil, und zwar das V. Cap. des II. Abschnitts, von §. 25-30. ja das ganze Capitel gehöret hieher. Wenn der Distant einen halben Tact hat, so muß der Baß vier Achtel machen, dergleichen oft kurz vor dem Schluß eines Satzes erfolget; siehe Tact 5. 10. 11. Im Griff zu *e*, Tact 9. ist ja *G* enthalten, warum nehme ich hier denn *A*, und nicht *G*? Ferner, im Griff zu *d*, Tact 11. ist wieder *Fis* enthalten, und ich finde hier *G* zur durchgehenden Note, woher kömmt das? Antwort: Das *G* nach *e* und das *Fis* nach *d* wäre hier auch ganz recht; man findet aber sehr oft, daß man in diesem Fall vor Eintretung der Quinte des Tones, die Quarte statt der Terzie des Tones hören lasset, da man denn oft die Quarte des Tones im Baß zierlich um einen halben Ton erhöhet; man wird dieses sehr oft finden. Bey der Schluß-Note des Satzes ist im Baß der ganze Griff repetiret worden, ausser am Schluß des ersten Satzes. Die Schluß-Note des allerletzten Satzes verlängert man gerne, da denn die Baß-Noten der Inhalt eines reinen Griffes und der grossen Septime sind; ein Anfänger kan dergleichen allenthalben im Schluß anbringen. Uebrigens ist hier allenthalben der schlechte Baß beybehalten worden, nur im ersten Tact ist statt des ungestrichenen *e* das grosse *E* genommen worden, welches eine kleine Aenderung ist, allein im 12. Tact ist die letzte Note *e*, und im variirten Baß ist mit *d* angefangen, und *e* zur durchgehenden Note gemacht worden. Hiezu erlaubet uns der Griff $\frac{4}{2}$, als welcher nichts anders ist, als ein reiner Accord zu *d*: (siehe den II. Theil, pag. 245. §. 8. und pag. 466. §. 21.) Wer hier *e* behalten wird zur ersten Note, der lässet *d* nachgehen.

§. 5.

§. 5. Ehe wir weiter schreiten, wollen wir noch erst einige allgemeine Anmerkungen über dergleichen Bässe machen. Erstlich ist zu merken, daß man dabey den Tact in acht nimmt: denn obgleich sonsten bey Liedern nicht viel auf den Tact zu reflectiren, so ist doch bey fortgehenden oder laufenden Bässen auf den Tact zu sehen; es muß alles fein egal gehen; und wenn bey der Variation nur immer eine Note hinzugekommen, so gehet alles ganz singend und sittsam fort, biß zur Schluß-Note des Satzes, da man ein wenig inne halten mag. Daraus denn folget, daß einer nicht lange auf seine Finger warten muß, will er anders die Lieblichkeit eines solchen Basses hören, und andere damit vergnügen; man muß deswegen den schlechten Baß erst fertig spielen können, ehe man den laufenden anfängt zu üben. Kan man nun auch gut damit fertig werden, so muß man einen andern Fehler suchen zu vermeiden, der eben so schlimm als der vorige ist, und worin man auch leicht gerathen kan, nemlich: man hüte sich, daß man nicht nach und nach auf ein geschwindes, eilfertiges Spielen verfalle; man moderire sich, damit der Tact in seiner ersten Sittsamkeit bis ans Ende derselbe bleibe. Wer der Melodie hin und wieder einen Triller, Doppelschlag oder andere Manier geben will, der kan es gehörigen Ortes thun; er muß aber auch dadurch seinen Baß nicht aufhalten. Wer dergleichen Bässe fleißig übet, der erlanget in der linken Hand eine Fertigkeit. Vor allen Dingen aber muß er hiebey eine gute Fingersetzung in acht nehmen, als wovon er im ersten Theil meines Clavierspielers weitläuftige und gewisse Nachricht findet; deswegen einer, der etwa den ersten Theil des Clavierspielers nicht hat, selbigen anjetzo, bloß der Fingersetzung wegen, nöthig hat, wenn es ihm nemlich darin noch fehlen will.

Wie bey den laufenden Bässen zu sehen auf den Tact,

Manieren

und Fingersetzung.

§. 6. Wir wollen zum Vergnügen des Liebhabers zu den sechs ersten Liedern des andern Theils den schlechten Baß variiren, auf die Weise, wie §. 4. geschehen, da der schlechte Baß immer ungeändert bleibt, (einige sehr wenige Fälle ausgenommen,) und wo im Discant Achtel sind, behält der Baß sein Viertel. Indeß ist dis nicht unumgänglich nöthig, sondern es kan zu dem durchgehenden Achtel des Discants auch wol ein Achtel im Baß stehen; wir haben solches Achtel hier mit einem Punct ohne Strich angedeutet. Dabey denn zu merken, daß solche durchgehende Achtel im Discant und Baß nicht zugleich angeschlagen werden, wie es nach der Schreib-Art seyn solte, sondern der Baß behält seine Achtel-Meßen, der Discant aber hält sein erstes Achtel als durch einen Punct auf, und das durchgehende Achtel des Discants schlägt als ein Sechszehntheil allein nach, welches leicht zu begreifen. Man nehme nun selber die sechs ersten Lieder des andern

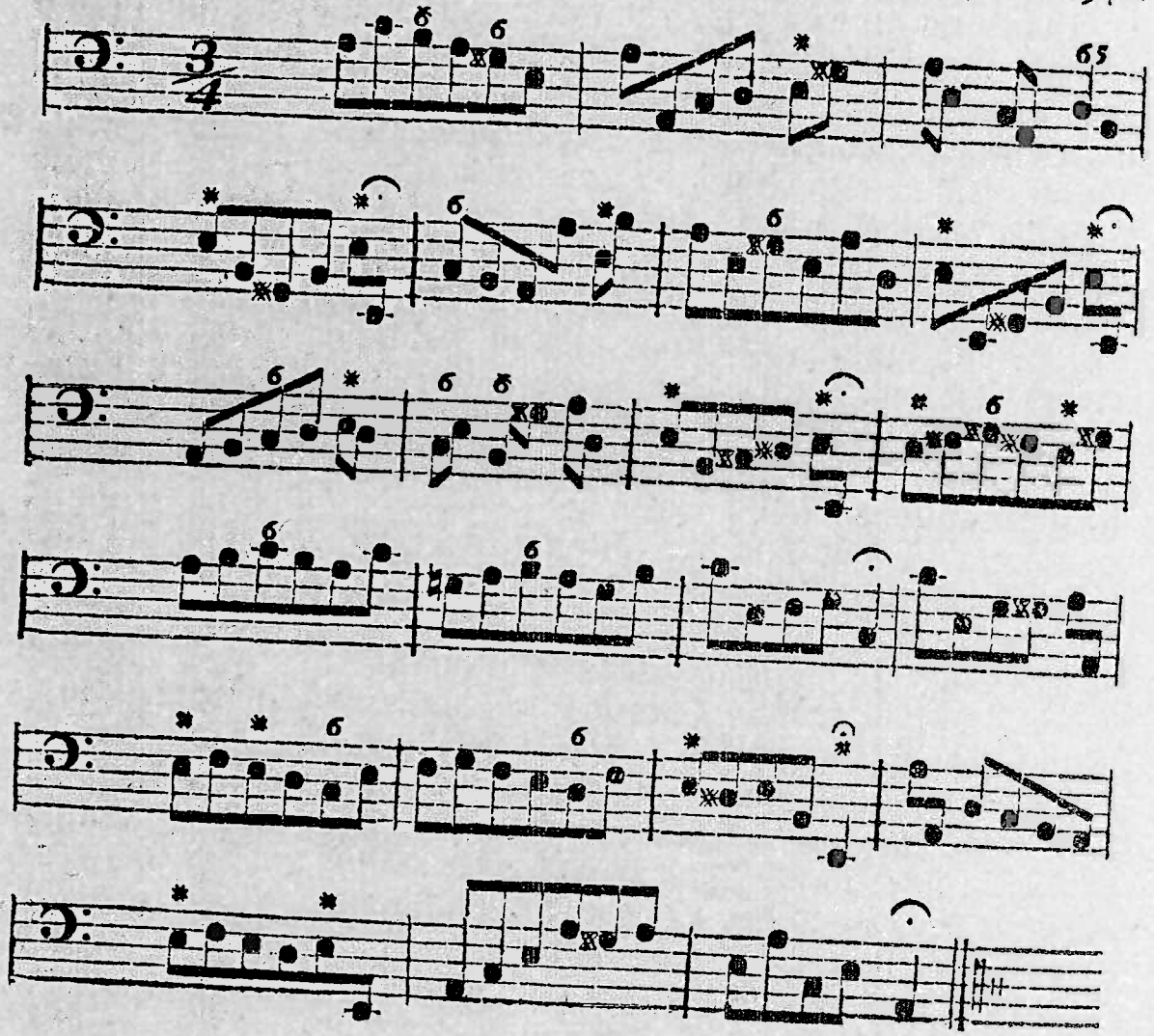
Sechs Lieder mit etwas variirten Bässen.

Vom durchgehenden Achtel

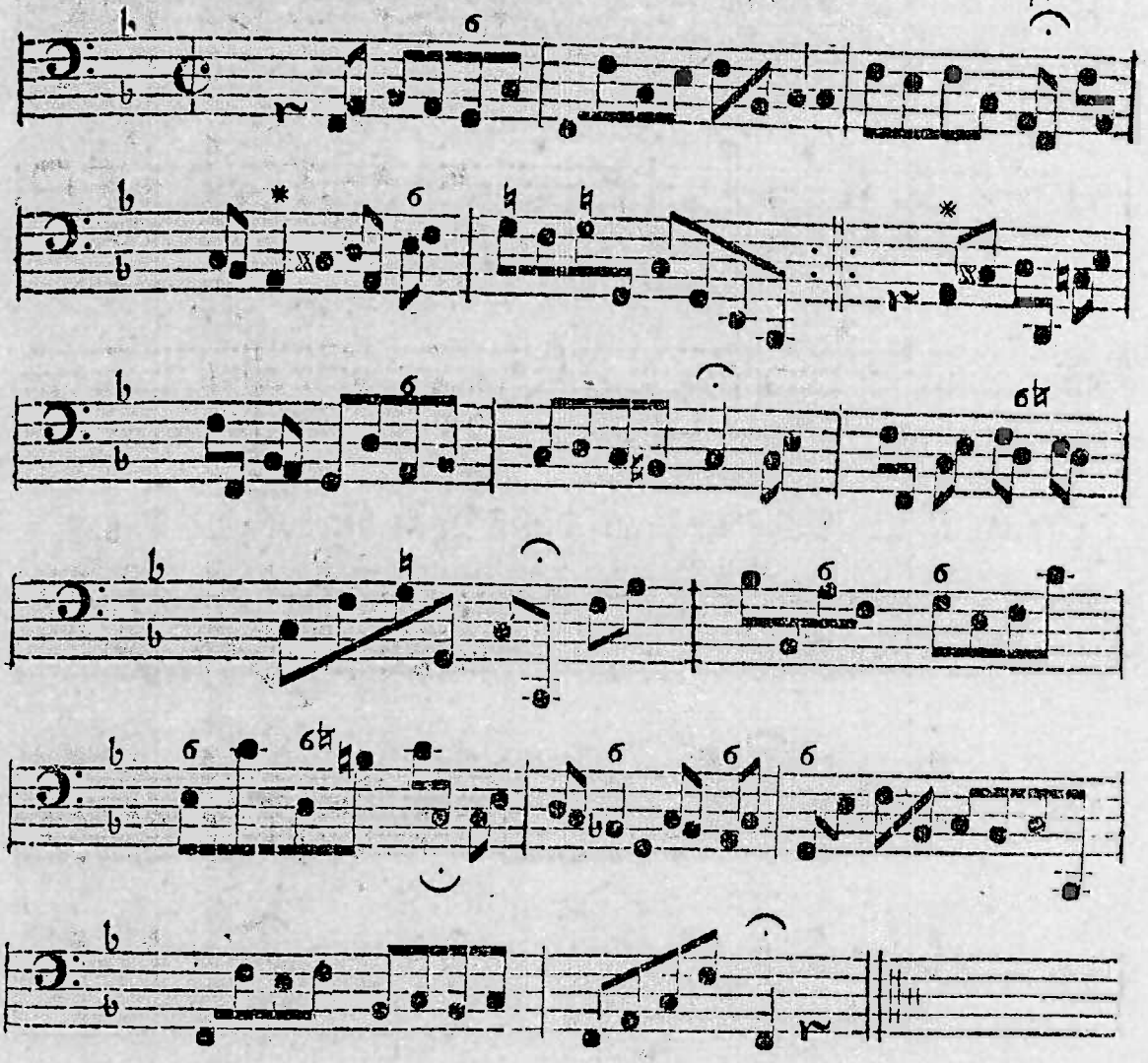
Theils vor, und setze immer eine Note hinzu, nach der §. 4. gegebenen Anweisung, und sehe hernach den hier stehenden veränderten Baß nach. Ich habe, den Raum zu ersparen, die Melodie nicht darüber gesetzet; man findet sie im andern Theil, im ersten Abschnitt, Cap. X. von pag. 94 seqq. und im Hallischen Gesangbuch unter der angezeigten Nummer. Wer diese sechs Lieder variiret hat, dem wird es nicht schwer fallen, dergleichen Variation ex tempore verrichten zu können. Man thut aber am besten, daß man erst verschiedene Melodien mit variirtem Basse in Noten aussetzet; man wird dadurch desto gewisser, und lernet seine Fehler erkennen, die im Spielen unangemerkt vorbeygehen möchten. Hier sind denn die blossen Bässe.

Das Extemporiren ist nicht zu früh anzufangen.

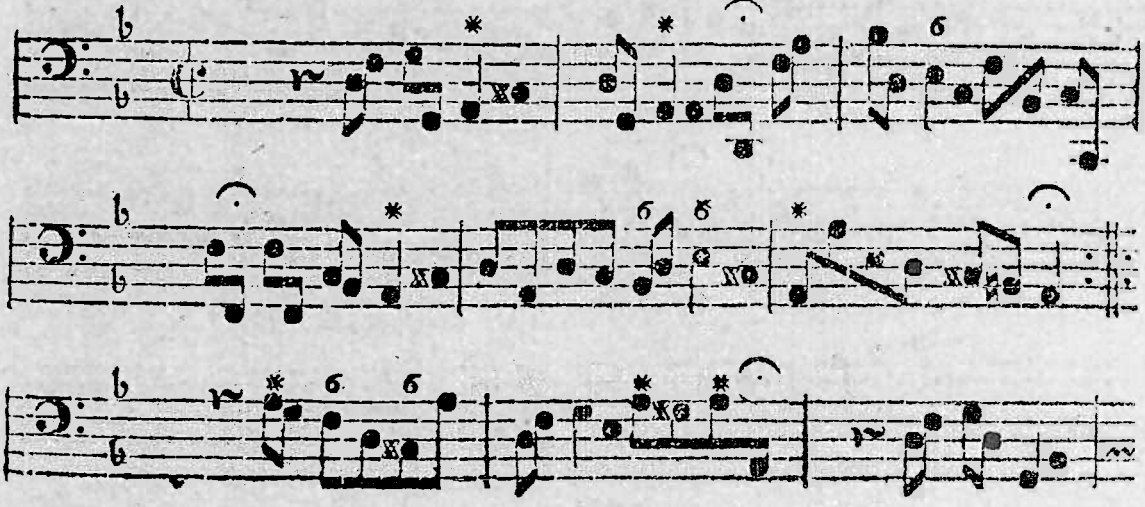
II. Th. p. 94. *N.* 1. Kein Christ soll ihm die Rechnung machen, ꝛc. *N.* 976.

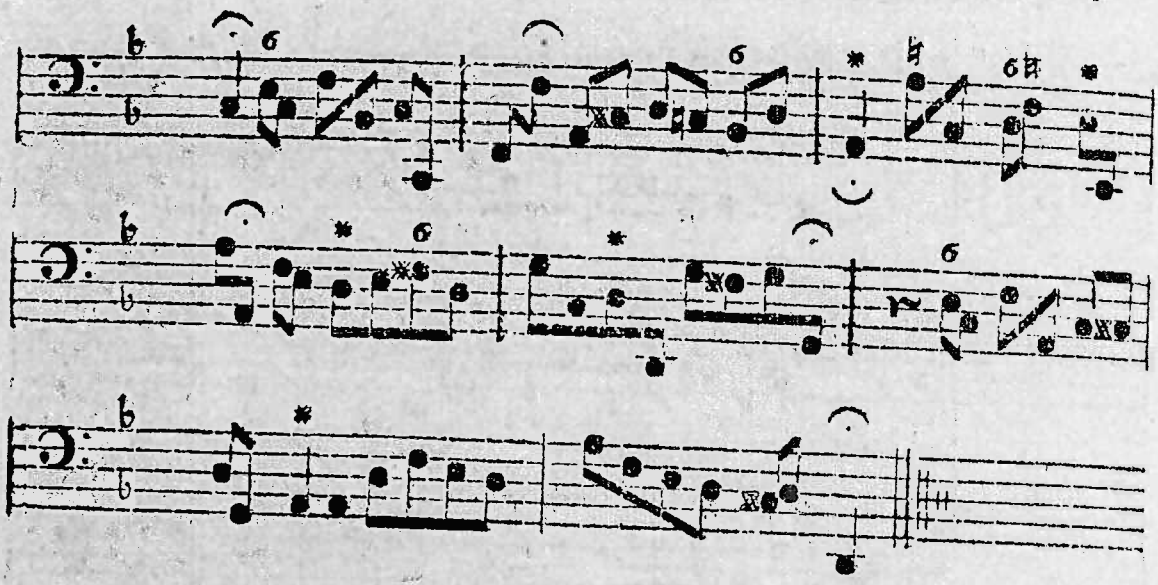


p. 98. *N.* 2. Mein JEsu, dem die Seraphinen ꝛc. *N.* 667.

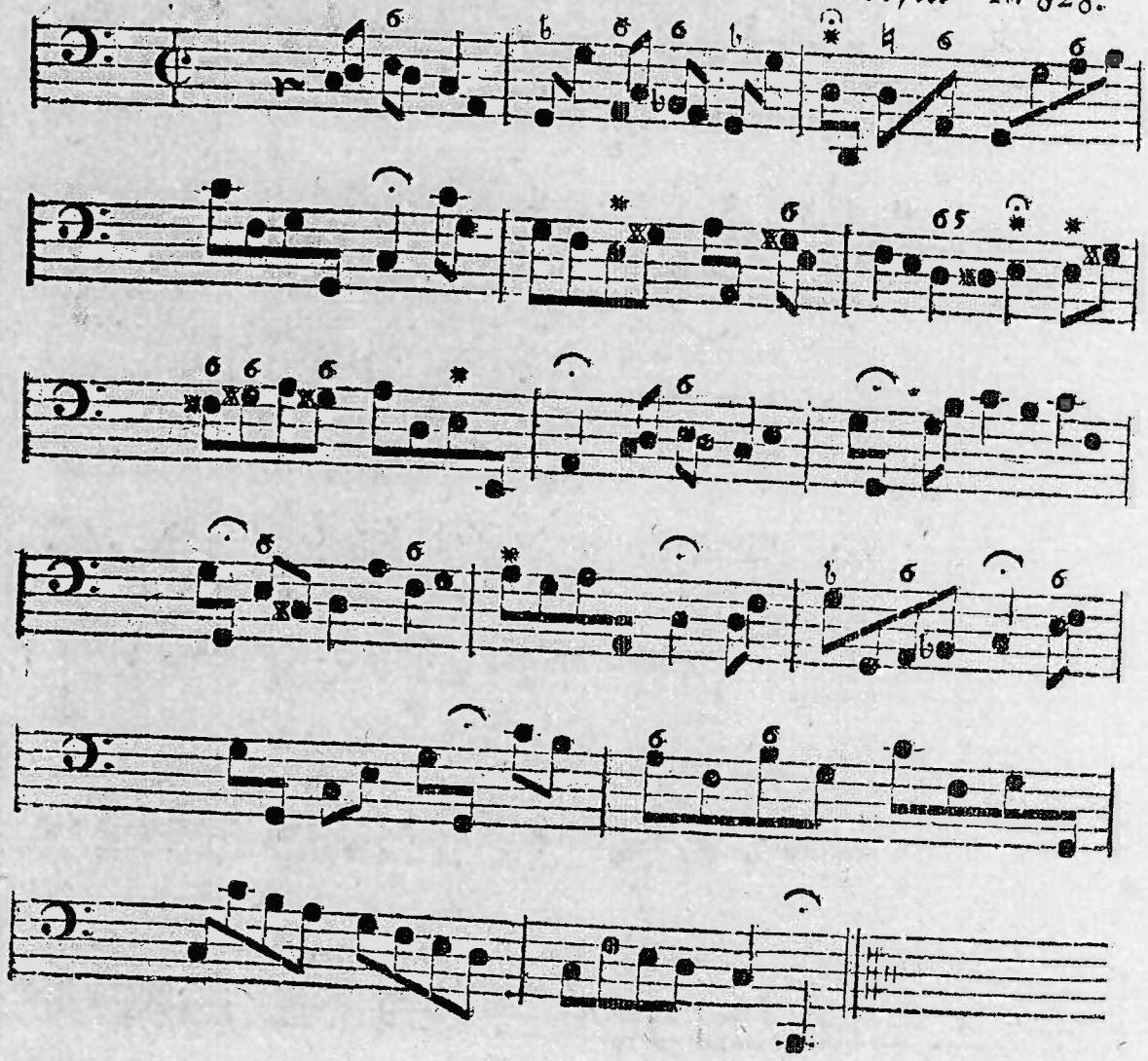


p. 101. *N.* 3. Mein Seufzen bricht herfür, ꝛc. *N.* 630.

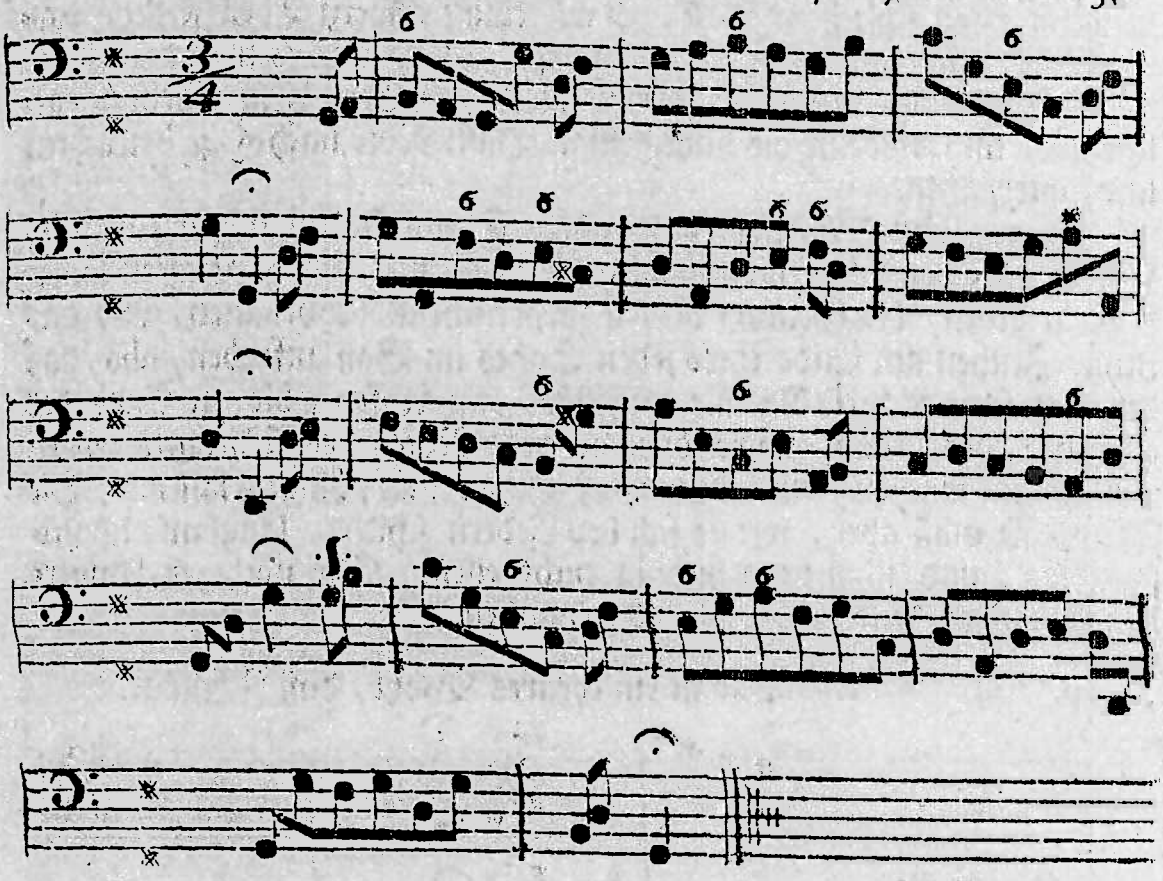




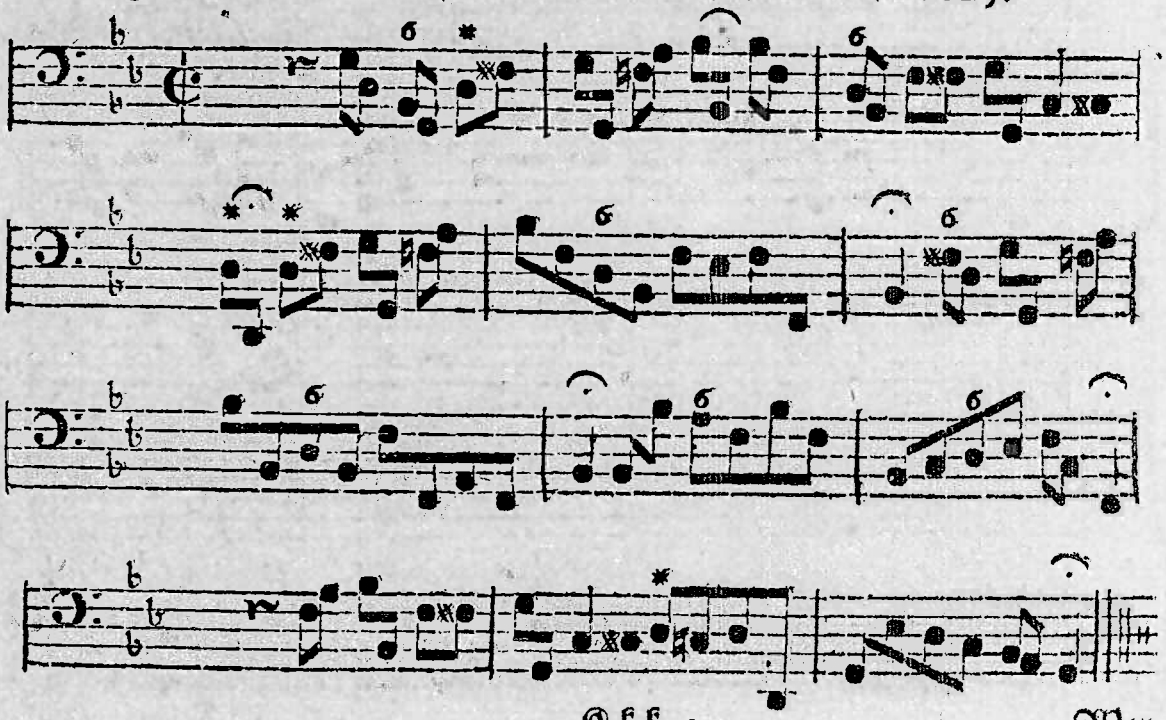
p. 106. *N.* 4. Was mich auf dieser Welt betrübt, ꝛc. *N.* 828.



p. 116. *N.* 5. Mein Herz ſey zufrieden, betrübe dich nicht! ꝛc. *N.* 1023.



p. 119. *N.* 6. Auf meinem lieben GOtt ꝛc. *N.* 1125.

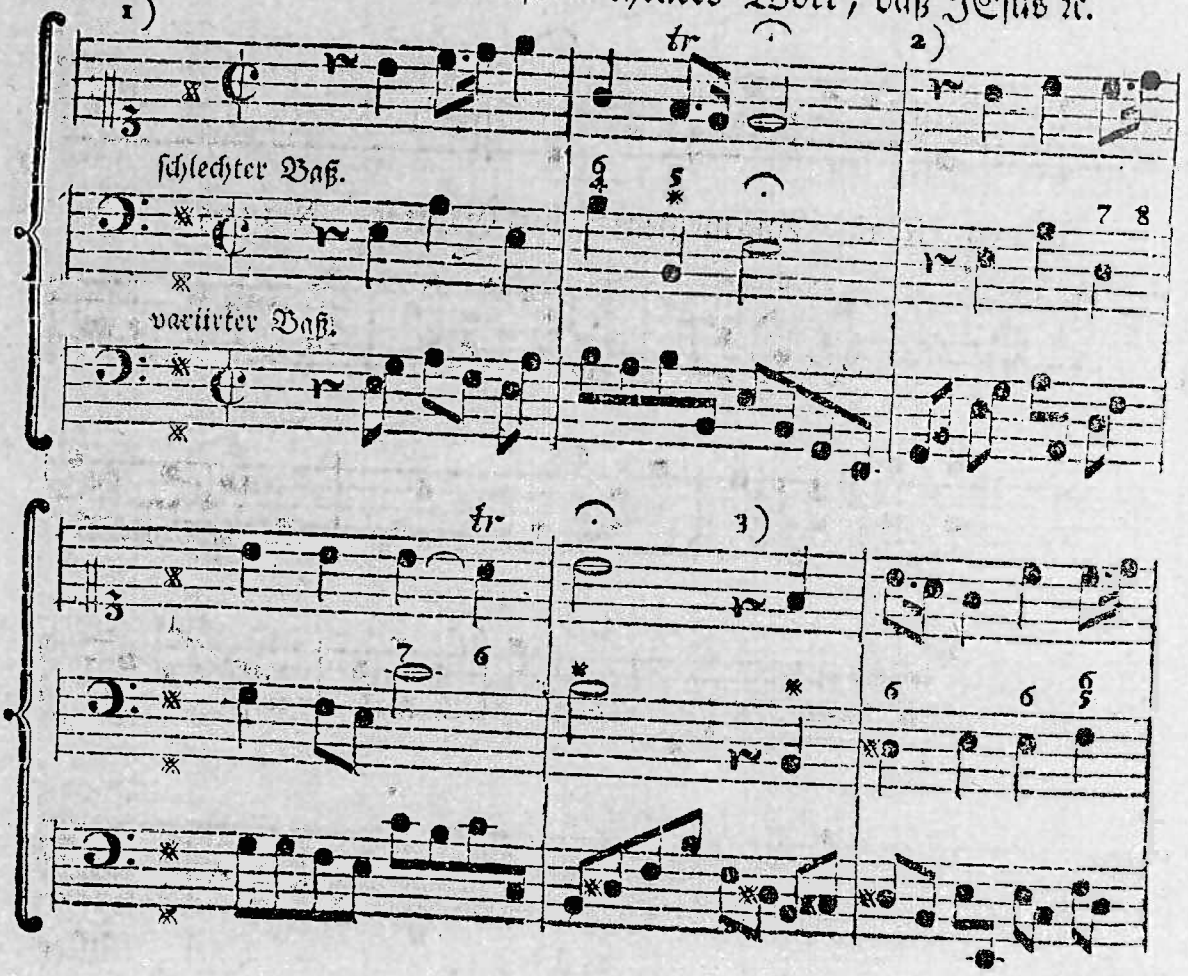


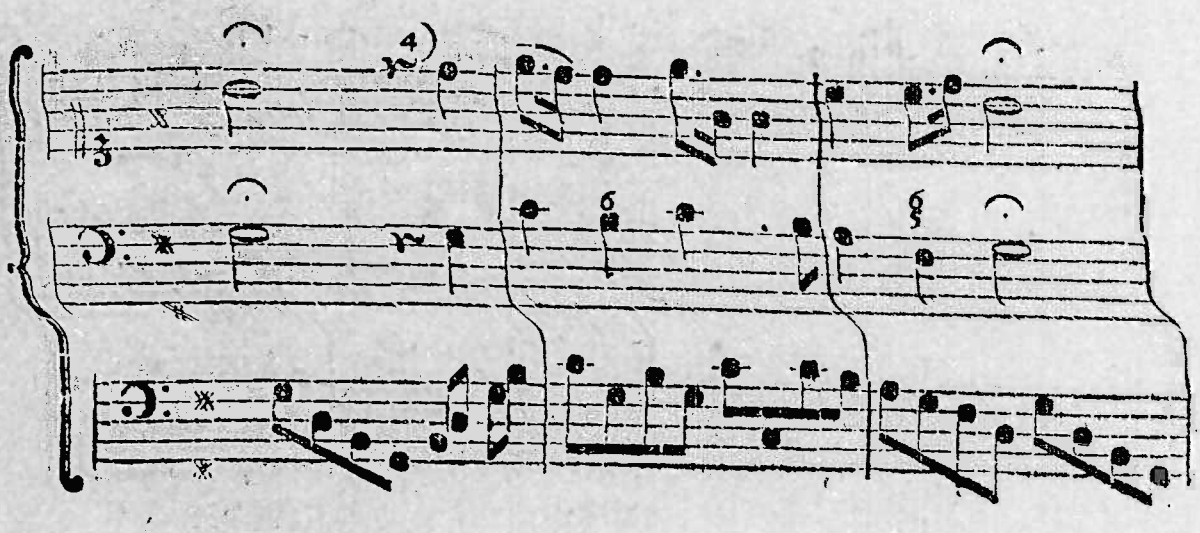
Wer hiervon den gehörigen Gebrauch machen will, der muß die Melodien mit ihren schlechten Baß, so wie er im andern Theil stehet, ausschreiben, und unter den schlechten Baß diesen variirten schreiben, so wie §. 4. mit der Melodie: Ich ruf zu dir, HErr JEsu Christ ꝛc. geschehen, und alsdenn die hinzugefügte Baß-Note nach §. 4. betrachten und untersuchen.

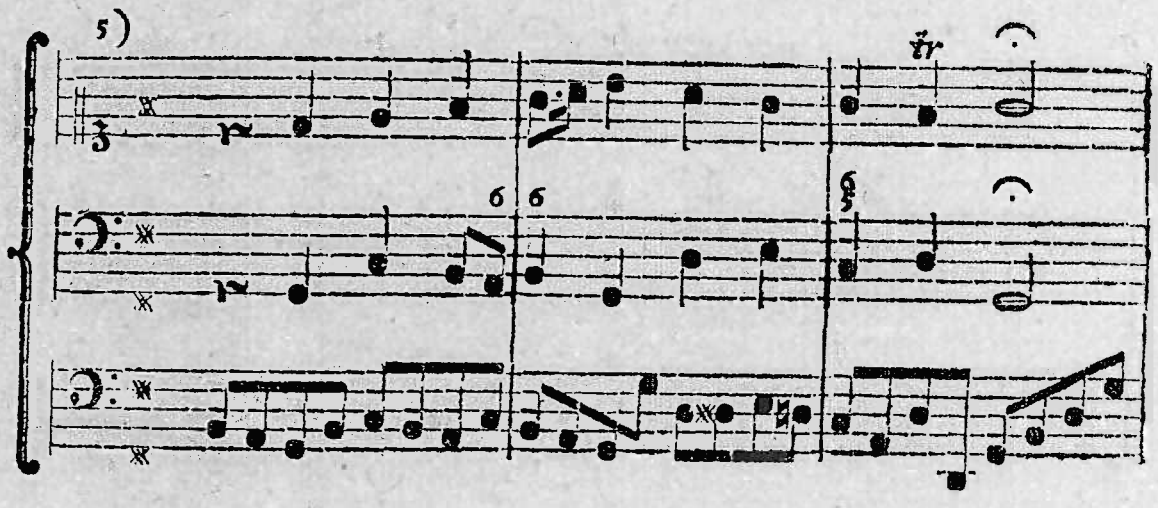
Variation eines Basses, da man ohne Abwechselung beständig in Achteln fortgehet.

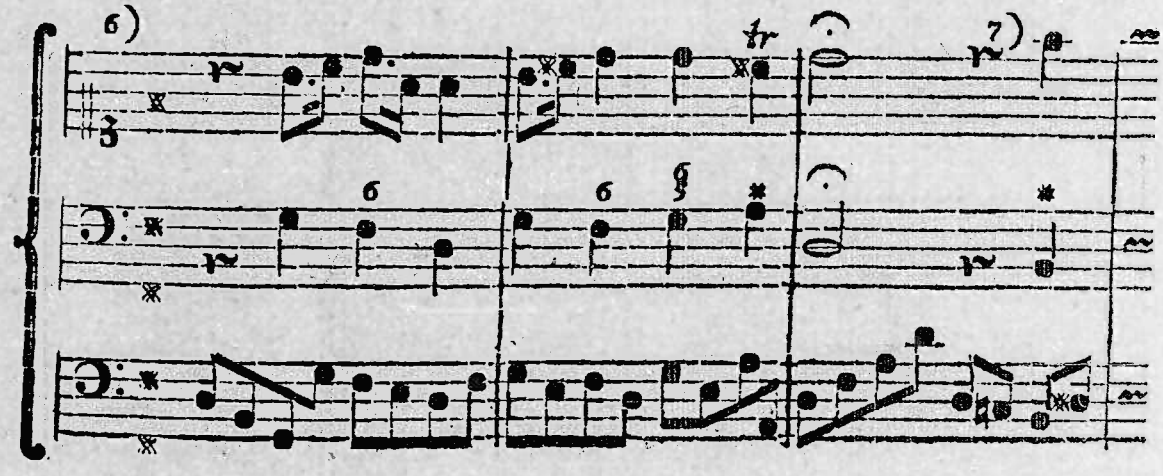
§. 7. Im XV. Cap. des andern Theils finden wir wieder sechs Lieder-Melodien; wir wollen auch diesen einen laufenden Baß in lauter Achteln geben, die Grund-Noten mehrentheils beybehalten, und das Ruhe-Zeichen am Ende eines jeden Satzes im Baß aufheben, also, daß der Baß seine Achtel-Mensur ungestört von Anfang bis zu Ende des ganzen Liedes behält. Die durchgehende Noten des Discants wollen wir kürzer machen, und dem Baß Achtel nachschlagen lassen. Die Zeitmaasse muß aber, wie es sich bey Liedern schicket, langsam und sittsam seyn, und muß man hier ja nicht eilen. Die nöthigen Anmerkungen mögen hinter jeder Melodie kommen.

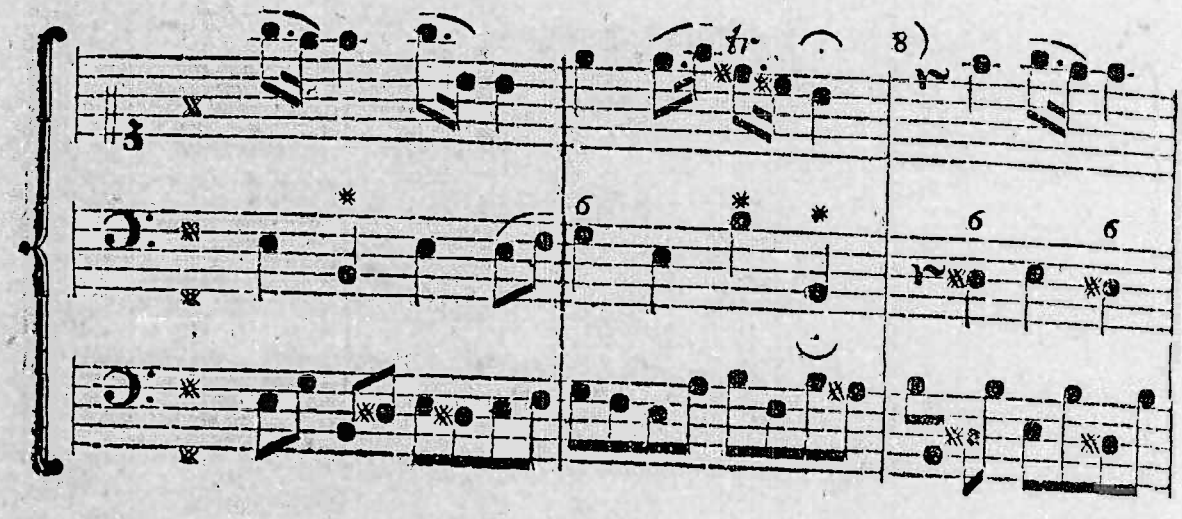
p. 204. N. 1. Das ist ein theures Wort, daß JEsus ꝛc.

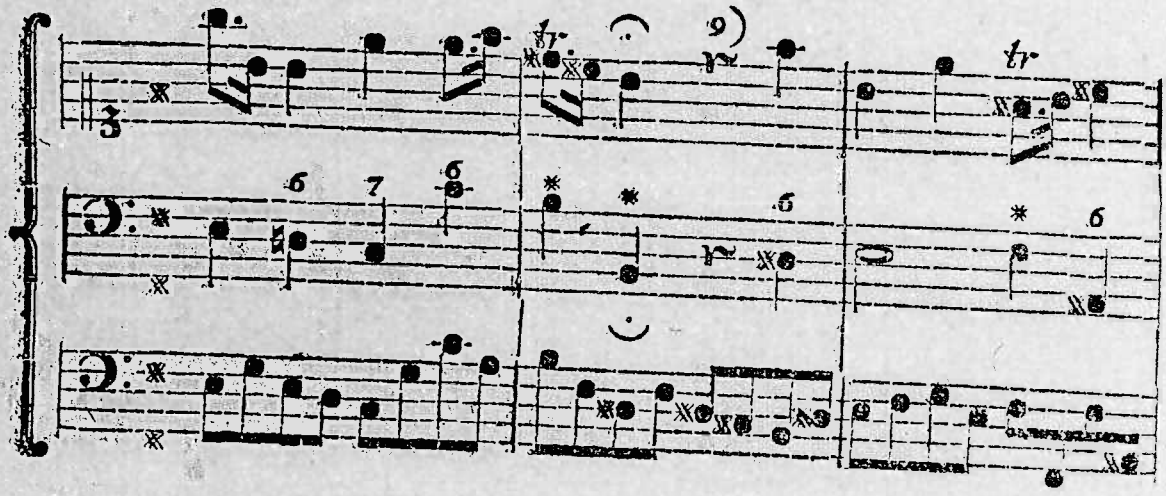


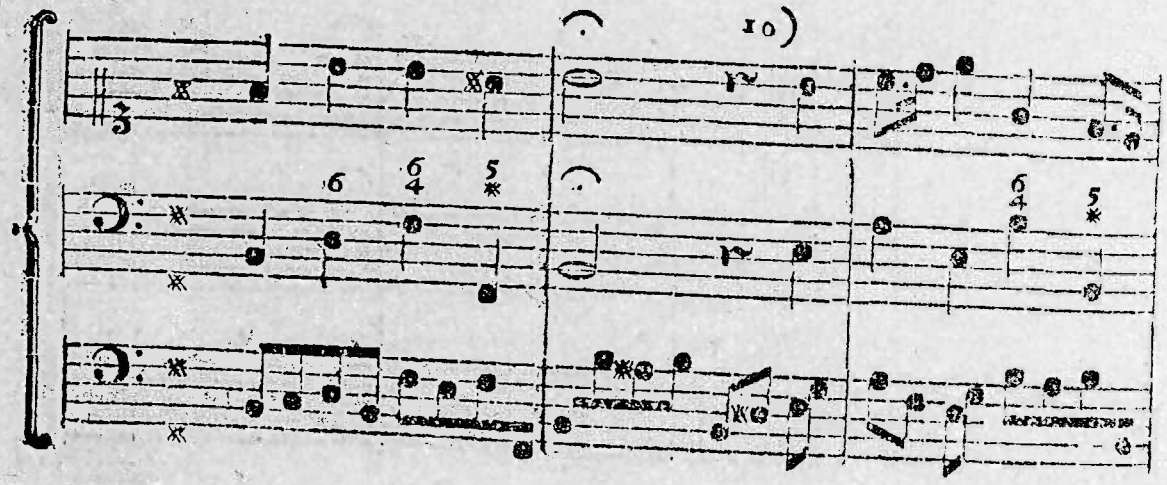

4)

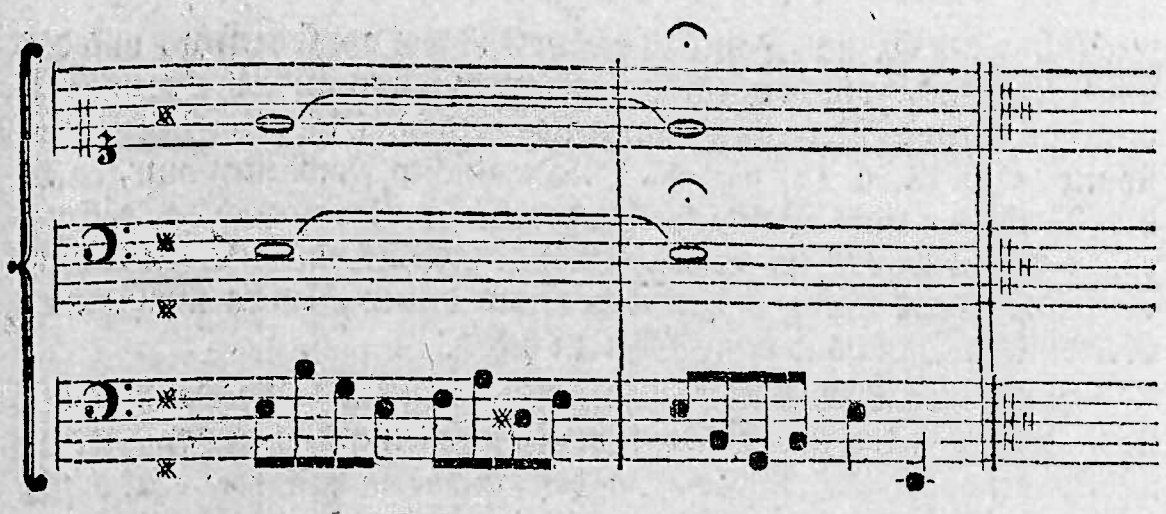

5)
tr


6)
tr
7)


8)


9)


10)



Hiebey merken wir folgendes an: Ob ein Anfänger gleich dahin zu sehen, daß eine im Sprunge stehende durchgehende Note im Griff der Haupt-Note enthalten sey, wie wir §. 4. gesehen haben; so ist auch, doch eben daselbst, schon angezeiget, daß man vor Eintretung der Quinte des Tones (oder der Ton-Art) die Quarte des Tones hören lassen kan, ob sie gleich nicht im Griff der rechten Hand gewesen, wie hier im ersten Satz, Tact 1, da *a* statt *g* stehet. Im letzten Satz habe den Ton, der im Griff zu *e* lag, nemlich *g*, beybehalten, da denn *a* wieder eben so gut als *g* wäre. Anmerkungen.

Daß eine Grund-Note, die eine 6 oder $\frac{6}{5}$ über sich hat, in die Sexte fällt, finden wir hier oft, als im dritten, vierten, fünften, sechsten und neunten Satz; in die Sexte steiget sie im achten Satz. Der schlechte Baß fällt im sechsten und siebenten Satz selbst schon in die Serte, daher ist daselbst nur der dadurch entstandene Terzien-Fall ausgefüllet. Im fünften Satz ist kurz vor der Clausul nach *d* gleich *dis* genommen worden, (man kan an dessen Statt auch *fis* nehmen,) als wenn man in die dem *g dur* verwandte Ton-Art *c moll* weichen wolte, welches eine kurze zierliche Nebenausweichung ist, davon schon hin und wieder Erwehnung geschehen.

Wer im andern Satz bey dem $\bar{c}$, welches 7 6 über sich hat, in die Sexte, das ist, statt des letzten Achtels *c* ins *a* heruntergefallen wäre, der hätte Octaven gemacht, alsdenn wäre in beyden Händen ein *a* vor *h* hergegangen; im achten Satz aber, wo der Baß eben eine solche halbe Cadence machet, erlaubte es die Melodie.

Im neunten Satz würden bey *Ais* Quinten, obgleich motu contrario, entstanden seyn, wenn ich in die Sexte *Fis* gefallen wäre. Dis ist nun zwar lange so schlimm nicht, als wenn ich von *Ais* in die Sexte *fis* gesprungen wäre, da die Quinten motu recto wären zum Vorschein gekommen, welches viel unangenehmer in die Ohren fällt; indessen ist die Verwech-

Verwechselung eines Grund-Tones ist zuweilen erlaubt.

wechselung des Grund-Tones in diesem Fall wol am sichersten, und das um so viel eher, weil doch ein Sexten-Griff nichts anders als eine verwechselte Grund-Note eines reinen Accordes ist. (siehe II. Theil, I. Abschnitt, Cap. IX. §. 13. pag. 86.) Dergleichen Freyheiten nun, da ich bey Variirung eines Basses die Grund-Note also verwechsele, daß aus einem reinen Accord ein Sexten-Griff, und aus einem Sexten-Griff ein reiner Accord wird, sind erlaubt, und dienen, einem ungeschickten oder vitiösen Gang aus dem Wege zu gehen.

Im achten Satz ist wieder ein anderer Vorfall; da stehet über *d* eine 6. Dieses *d* kan nun als im Durchgange stehend angesehen werden, und könnte daher auch $\frac{4}{2}$ über sich haben; deswegen habe hier *d* zur durchgehenden Note gemacht, und *e* vorher erst repetiret; (siehe II. Theil, I. Abschnitt, Cap. XVI. §. 9. pag. 247.) es ist aber nicht unumgänglich nöthig, sondern man kan statt *e d* auch wol *d fis* oder *d e* setzen; es ist aber fremde, und der Fall von *fis* ins *c* ist hart. Besser möchte es seyn, wenn statt dieser vier Noten *e g e d*, eine Fortsetzng des vorigen gemacht würde, also: *e h d h*, obgleich alsdenn das *h* im Baß und Discant zweymal vorkömmt; die Variation eines Basses erlaubt ein wenig Freyheit. Sonsten ist es wol am sichersten, daß man, so viel als möglich, dahin siehet, daß die erfundene durchgehende Note zum Discant noch harmonire, und, so viel möglich, mit der folgenden ausgesetzten Hauptworauf der Griff $\frac{4}{2}$ fällt, und wo ich die durchgehende Note nur als einen Vorschlag zur folgenden Note anzusehen habe, ausgenommen. Was die Cambiate oder Wechsel-Note anbetrifft, (siehe II. Theil, p. 209.) so finden wir eine im andern und fünften Satz. Bey der Variation ist sie im andern Satz beybehalten, im fünften Satz aber aufgehoben worden; da denn *H* als eine durchgehende, und *A* als eine Haupt-Note angesehen worden. Wenn die Haupt-Note ein halber Tact ist, so werden vier Achtel daraus, wie hier im andern und neunten Satz geschehen. Steht ein Viertel mit einem Punct da, so macht der laufende Baß aus einer solchen Note drey Achtel; siehe den 4. Satz bey *c*.

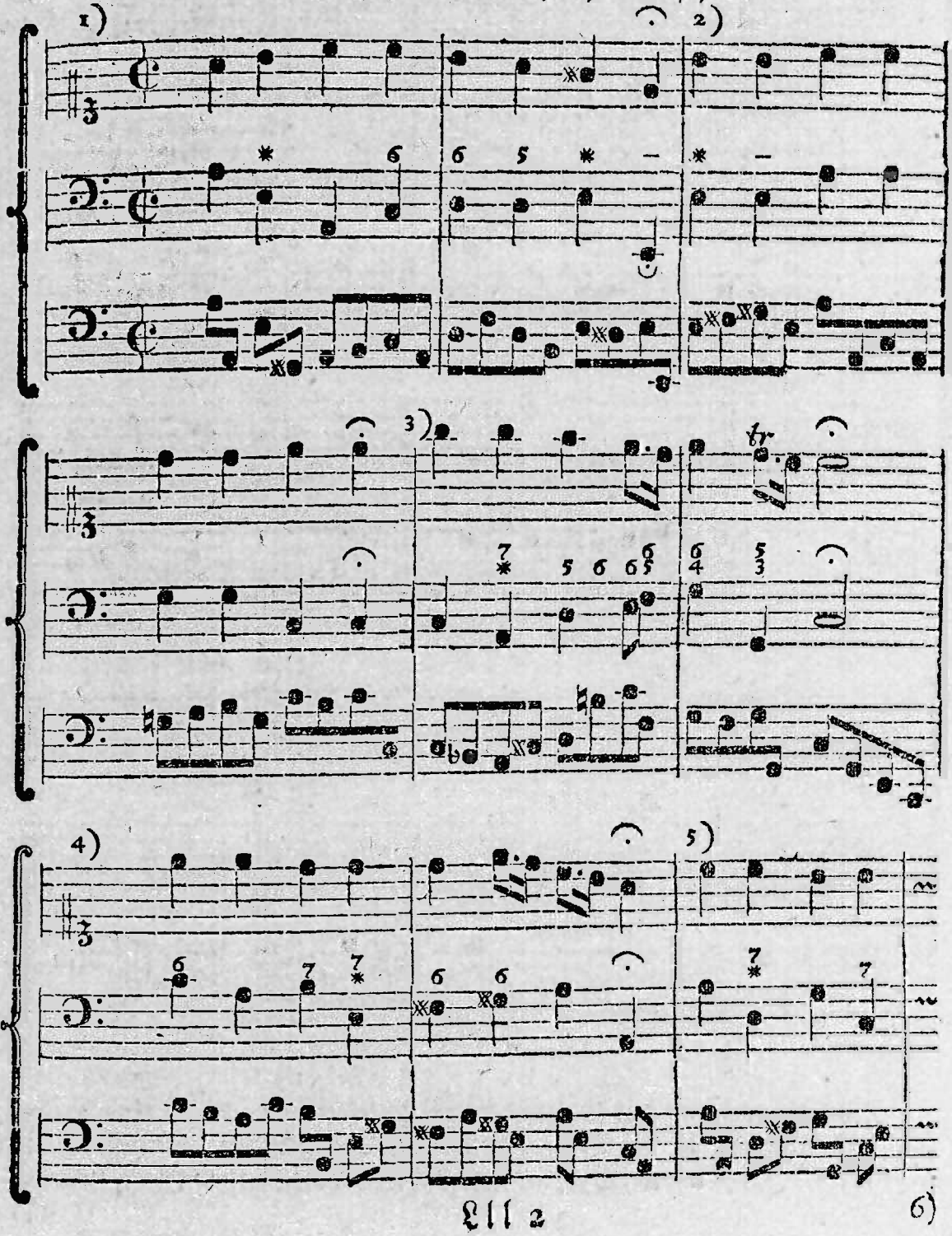
Was die Variation des Basses bey der Schluß-Note eines Satzes betrifft, so hat eine Brechung des Accordes statt, wenn der folgende Satz in derselben Ton-Art wieder anfängt, darin der vorige geschlossen, als hier am Ende des ersten, andern, dritten, vierten, fünften und achten Satzes; geht aber der folgende Satz bey seiner ersten Note gleich in eine andere Ton-Art, so lenket man seinen Baß geschickt hinein; als hier schliesset der sechste Satz in *d dur*, und der siebente fängt gleich in *e moll* an, da denn in der Variation

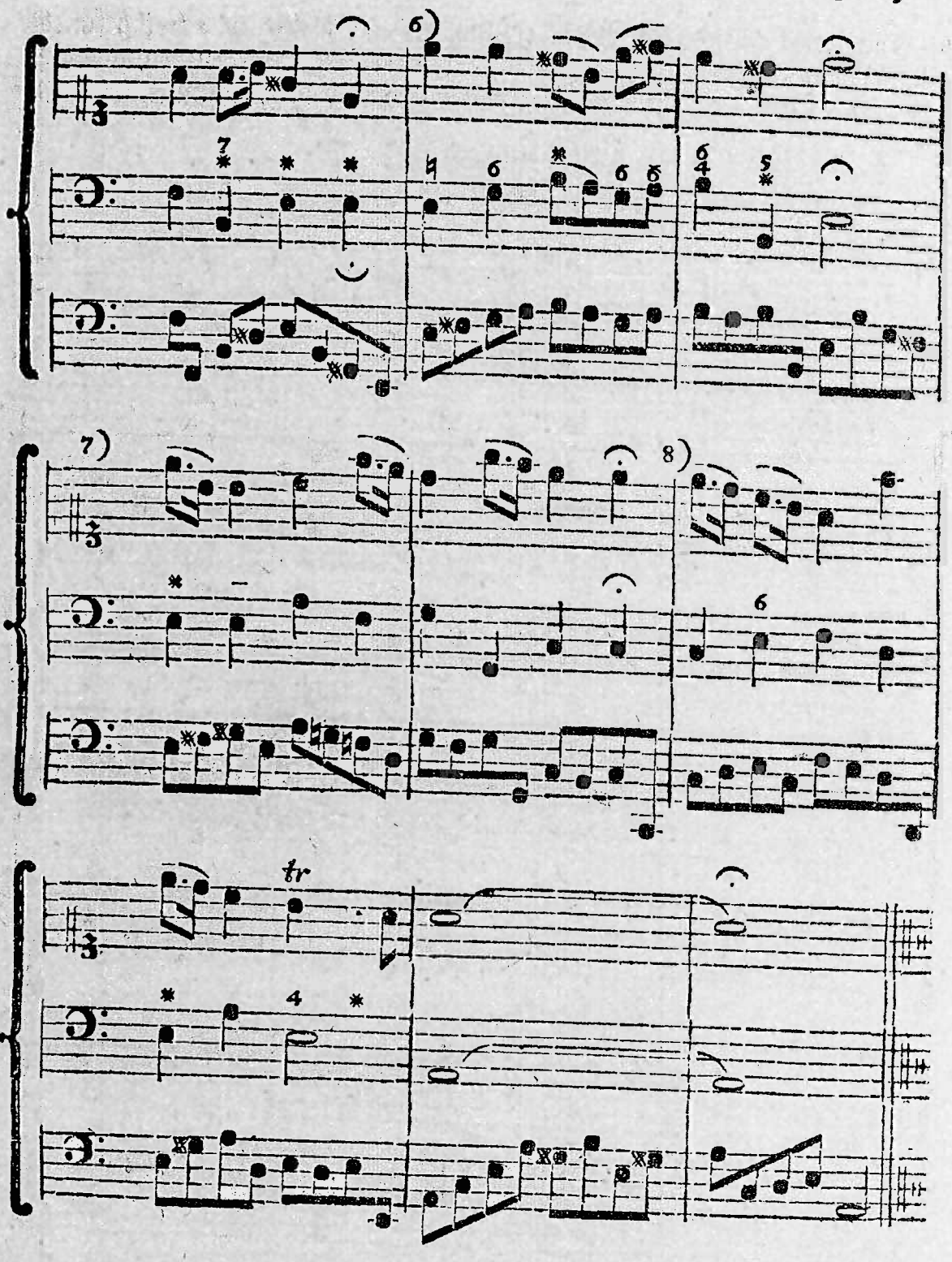
die

die Ton-Art *d dur*, durch Wegwerfung des *cis*, gleich ins *e moll* geführet worden; item, der neunte Satz schliesset in *h moll*, und der zehnte fängt gleich in *e moll* an, deswegen ist nach dem letzten *H* gleich *dis* genommen worden.

§. 8. Wir gehen weiter zum andern Liede.

N. 2. JEsu, als du erstlich kamest, ꝛc.

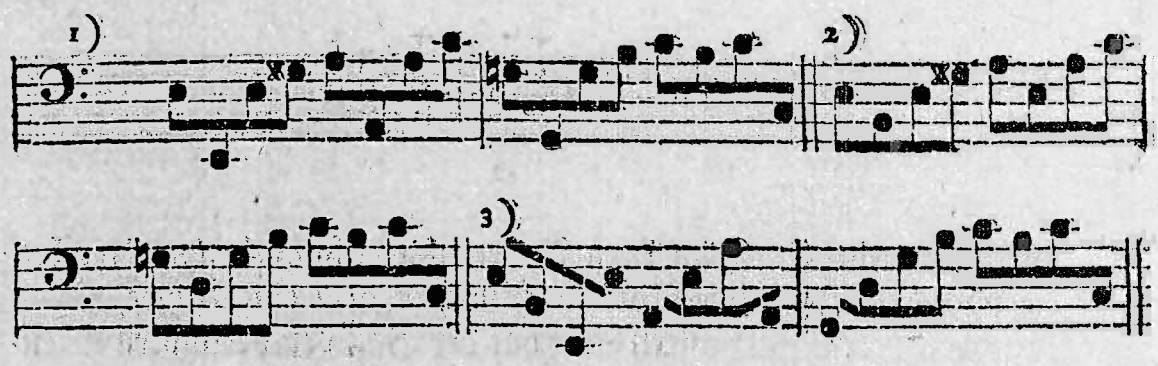




Anmerkungen.

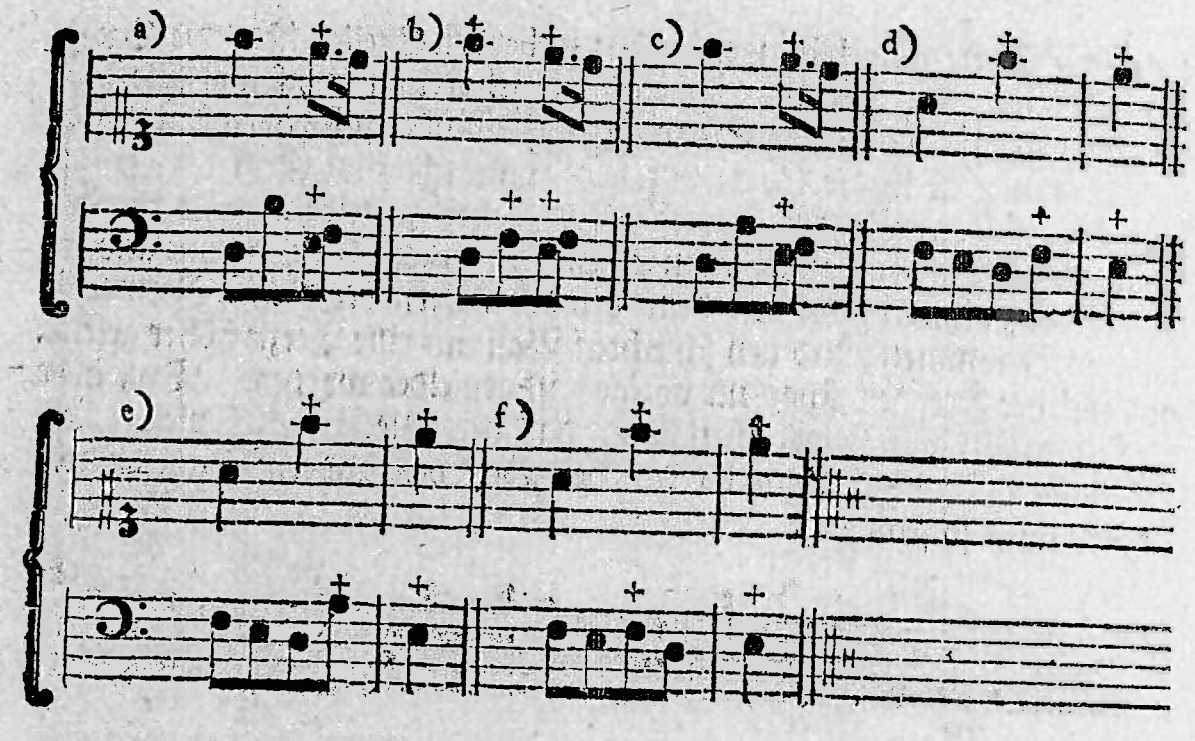
Im ersten Satz hat das andere *d* des schlechten Basses eine 5 über sich, und wir sind in die Sexte, nemlich in *H*, gefallen, weil hier $\frac{6}{5}$ angehen kan. Im siebenten Satz hat das *f* wieder einen reinen Griff, und wir ha-

haben die Sexte *d* nachschlagen lassen; in beyden Stellen ist es die Quarte des Tones, die, wie wir Cap. I. §. 15. gehöret haben, sowol einen reinen Accord, als auch einen Sextquinten-Griff über sich haben kan, daher es hier erlaubt ist in die Sexte zu fallen, ungeachtet im Griff die Quinte enthalten ist; das Gehör hat auch nichts dabey zu leiden. Im zweyten Satz und im Anfang des siebenten Satzes hat der schlechte Baß eine und dieselbe Note zweymal, da wir denn bey der andern Note eine Verwechselung vorgenommen, und den schlechten Baß um eine Terzie höher gesetzt; von welcher Freyheit schon im vorigen ist gemeldet worden. Daß aber die Variation auch so geschehen kan, daß der schlechte Baß bleibet, erhellet aus folgenden: denn da kan der Baß des andern Satzes unter andern auch so seyn:



Sonsten habe den schlechten Baß mit Fleiß beybehalten, ausser im dritten Satz, wo statt *e* mit der 6, $\bar{c}$ ist genommen worden, wozu die durchgehende Note *h* (als eine grosse Sexte zu *d*, welche das Heraufgehen liebet,) Anlaß gab; die Bezifferung erlaubte den Sprung in die Sexte; die Verwechselung des *e* ins $\bar{c}$ war hier auch nöthig, ich wäre sonst motu recto in die Octave gefallen, wie *N. a.* zeiget. Wer nach *d* die Terzie *f* nachschlüge, der machte offenbare Octaven; siehe *N. b.* und wer nach *d* die Quinte *a* geschlagen hätte, der wäre aus einer unvollkommenen Consonanz (nemlich der Sexte zu $a\bar{f}$) in eine vollkommene Consonanz, nemlich in die 8 *e* motu recto wider die Regel gegangen; siehe *N. c.* Eben so viel Schwürigkeiten stellen sich beym *d* im achten Satz ein, worüber ein reiner Accord stehet. Es ließ sich hier weder in die Terzie *f*, noch in die Quinte *a* springen, wenn man nicht einen Fehler wider die Haupt-Regeln der Fortschreitung machen wolte; siehe *N. d. e.* dahero es denn am sichersten war, in die Octave zu fallen. Wenn man dis *d* mit der Terzie *f* verwechselt hätte, so wären zwey in sich lange Noten, nemlich *f* und *e*, mit dem Discant $\bar{f}$ und $\bar{e}$ in Octaven fortgegangen; siehe *N. f.*

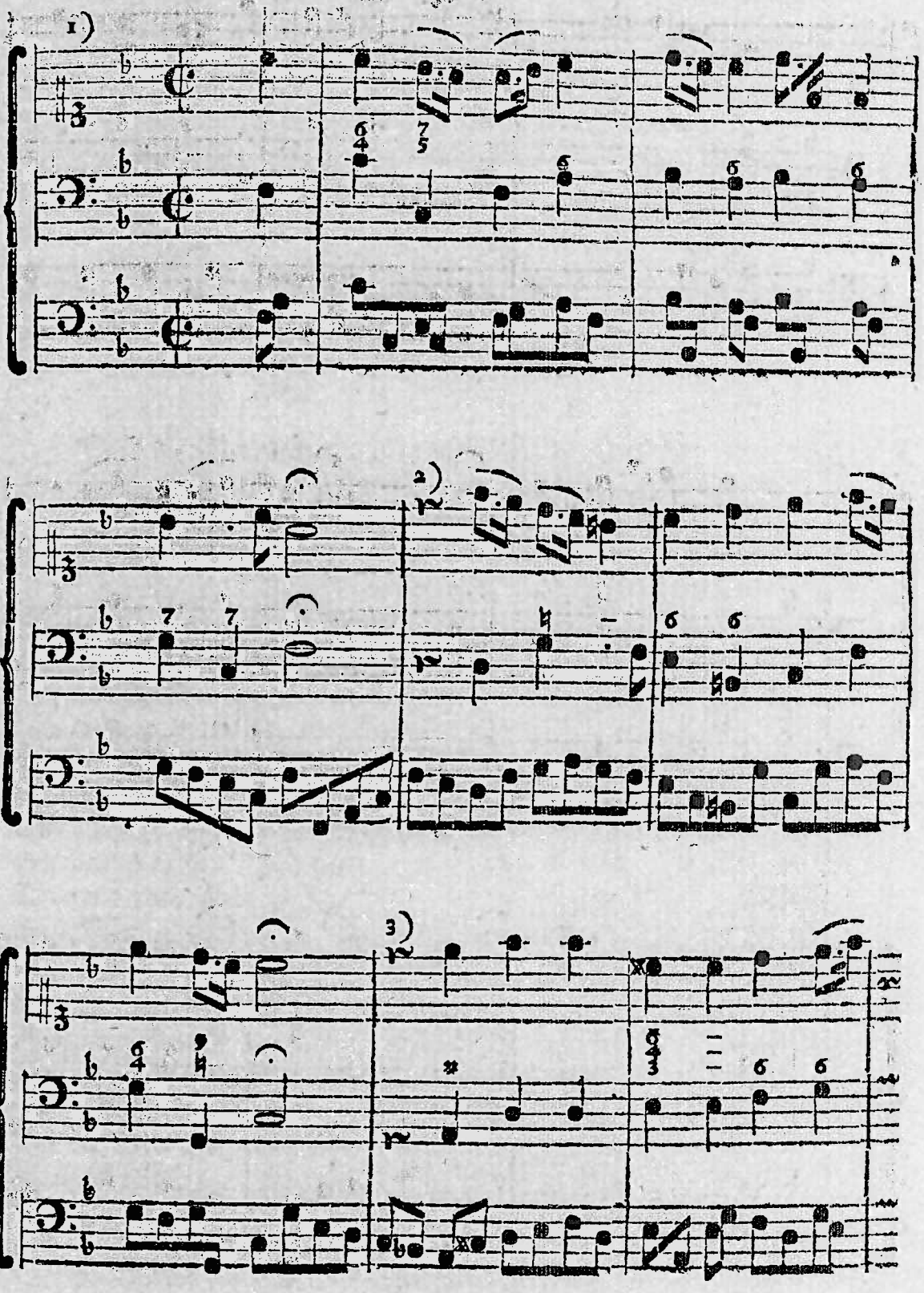
Welche Fehler bey der Variation eines Basses zu vermeiden.

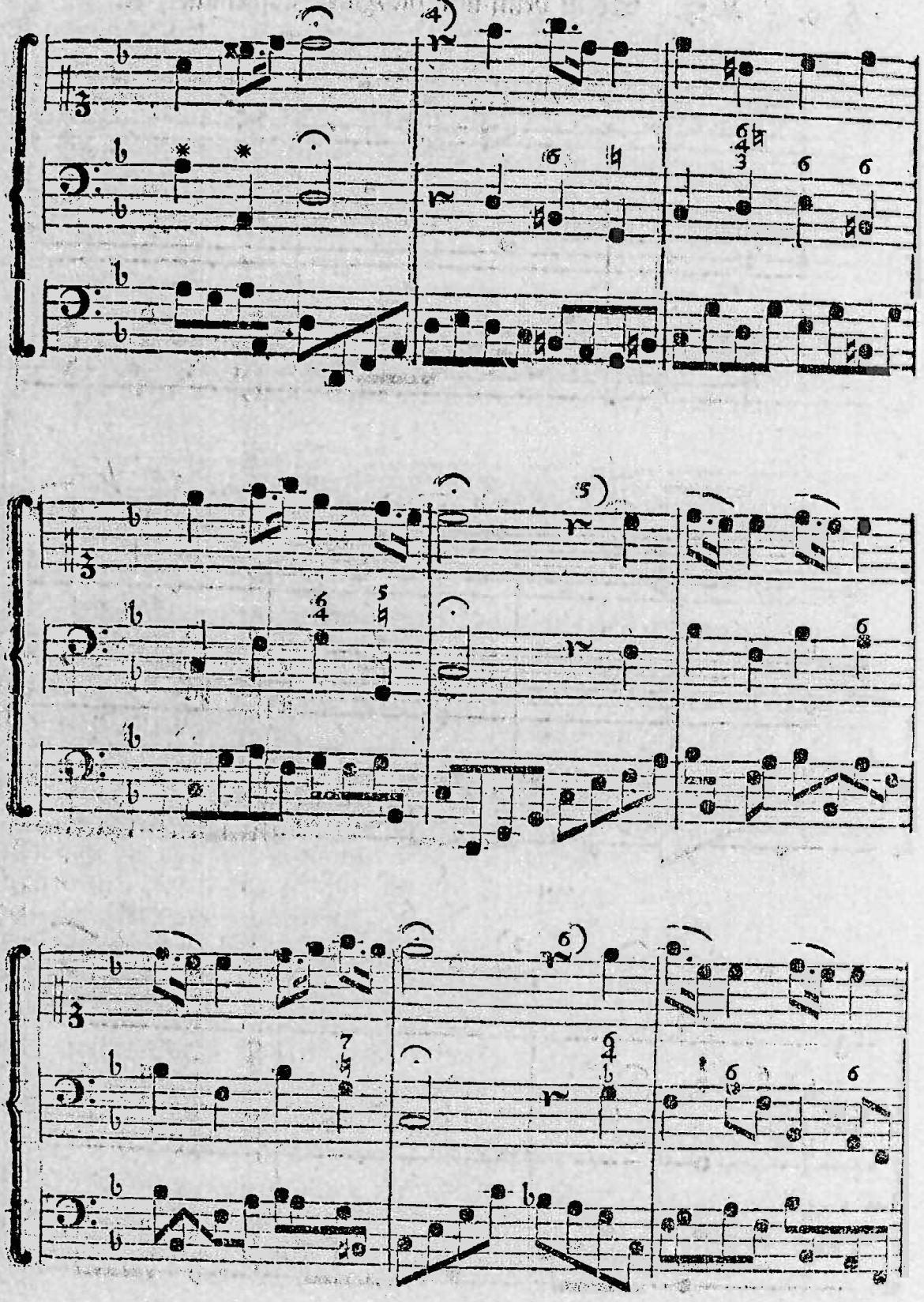


Weil der dritte Satz eine kurze Nebenausweichung in *d moll* machet, so ist die nach *c* durchgehende Note gleich nach *d moll* eingerichtet, und *B* statt *H* gesetzet worden. Im fünften Satz hat der Baß den bekannten Septimen-Gang, (wovon im II. Theil, pag. 218. nachzusehen,) der auf mancherley Art kan variiret werden, wie auch schon im II. Theil, pag. 413. gezeiget worden, da 10 Variationen stehen. (Wem es daselbst im Schluß der ersten, vierten, sechsten, achten und zehnten Variation nicht anstehet, daß die vorletzte Note mit dem Discant in die Octave geräth, der mache aus *H* ein *G*, so wie bey der dritten, fünften, siebenten und neunten Variation geschehen, so ist der Stein des Anstosses gehoben. Gar zu genau darf es einer hier nicht nehmen; ein kleiner Vorschlag oder andere Manier im Discant kan vieles bedecken.) In diesem fünften Satze sind überhaupt die ✕✕ (ausgenommen das ✕ vor *g*,) nicht nothwendig, sondern dienen nur zur Zierde; als da ist die grosse Terzie zu *d*, das *fis*, nur eine kleine Nebenausweichung in *g dur*, und die grosse Terzie zu *H*, das *dis*, ist die zierlich erhöhete Quarte der Ton-Art *a moll*. Der sechste Satz ist gleich im Anfange in *e moll*; daher hat der Terzien-Sprung von *e* nach *g* nicht durch *f*, sondern durch *fis* ausgefüllet werden müssen. Mehr finde hierbey nicht anzumerken. Wir gehen deswegen weiter.

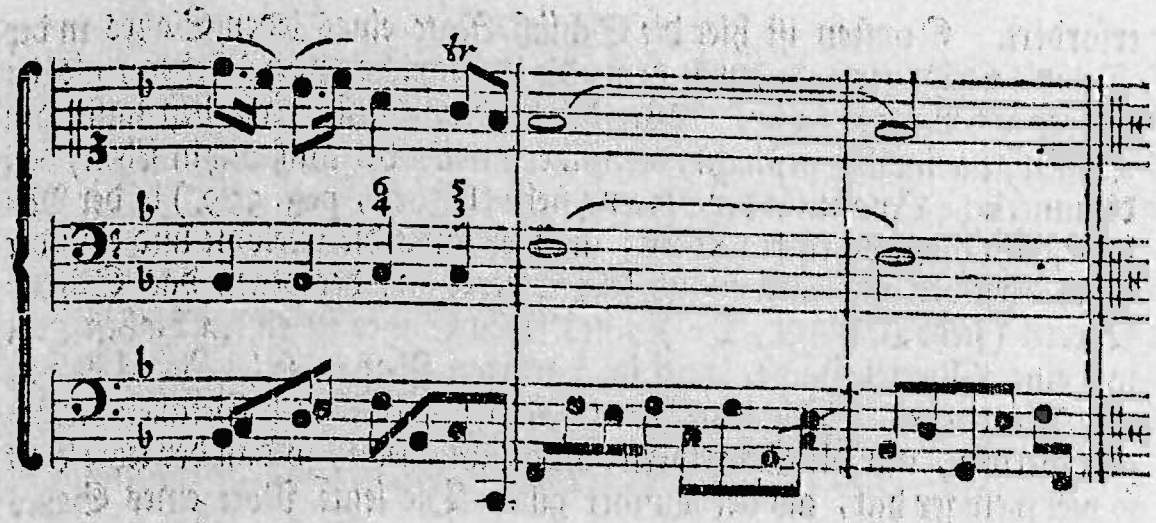
§. 9.

§. 9. *N.* 3. So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.





Was



Was die Verwechselung der Haupt-Noten dieses Liedes betrifft, so ist gleich im ersten Satz beym Septimen-Griff zu *c*, *e* statt *c* genommen. Dergleichen Verwechselung der Stimmen, da aus einem Septimen-Griff ein Sextquinten-Griff wird, ist sehr gebräuchlich. (siehe unter andern im II. Theil, p. 192.) Im andern und vierten Satz steht statt *f* mit einem reinen Accord, *a* mit einem Sexten-Griff. (wenn man nemlich diesen Baß nach dem General-Baß spielen wolte.) Im dritten Satz findet man *f* statt *d*, und im sechsten Satz *d* statt *B*. In diesem letzten Satze ist statt *c* mit $\frac{6}{4}$ das *f* genommen worden, weil doch der Sextquarten-Griff nichts anders als ein reiner Accord ist, wenn nemlich der Baß (wie hier geschehen,) eine Quarte höher genommen wird. Auch diese Verwechselung ist erlaubt, wenn der Gang des Basses solches erfodert; nothwendig war diese Verwechselung nicht. Ich hätte nach *d* auch wol in *B* wieder zurückfallen können; wer aber nach *d* das *e* ergriffen, (wie hier geschehen,) der mußte nach *e*, *f* nehmen. Eine Note die $\frac{6}{4}$ über sich hat, erlaubet sowol die 3 als die 4 zum Nachschlag oder zur durchgehenden Note; wir haben hier im dritten Satz einmal die 4 und einmal die 3 nachschlagen lassen. Im Herunterfallen ist die 4 am gewöhnlichsten; siehe den sechsten Satz. Im Heraufgehen kan beydes angehen; doch behält man gerne die 4, wenn der Gang so ist, wie hier im vierten Satze. Weil der andere Satz in *c dur* schliesset, und der dritte gleich in *d moll* anfängt, so führet das *B* da hinein. Der fünfte Satz schliesset in *c dur*, und der sechste fängt gleich in *f dur* an, deswegen stehet nun *b* statt *h*. Von der Verwechselung der Octaven ist zu merken, daß ich eine Note, die in der ungestrichenen Octave stehet, in der grossen Octave setzen darf; und umgekehrt, eine Note in der grossen, kan in der ungestrichenen versetzet werden, je nachdem es der Zusammenhang

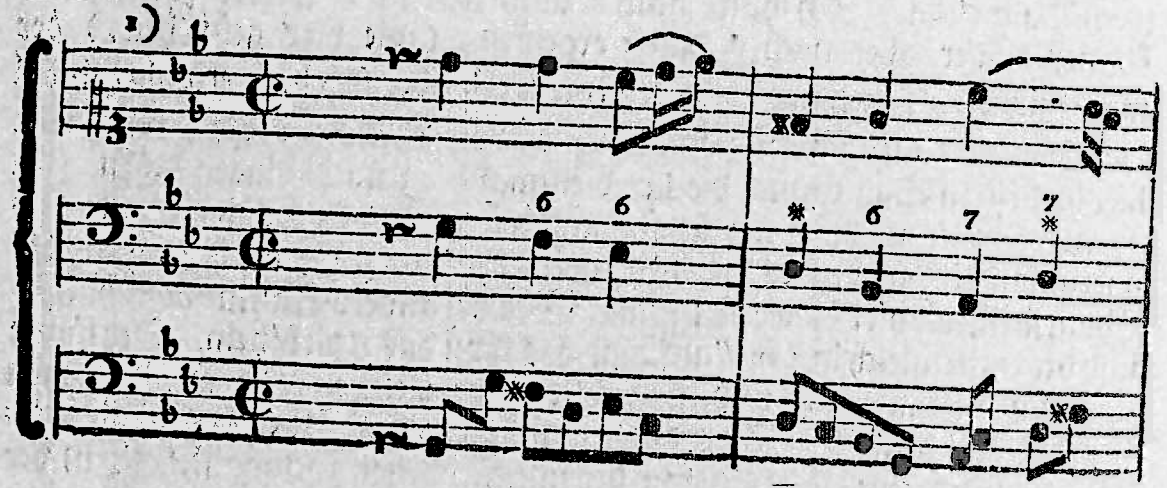
Anmerkungen.

Verwechselung der Stimmen.

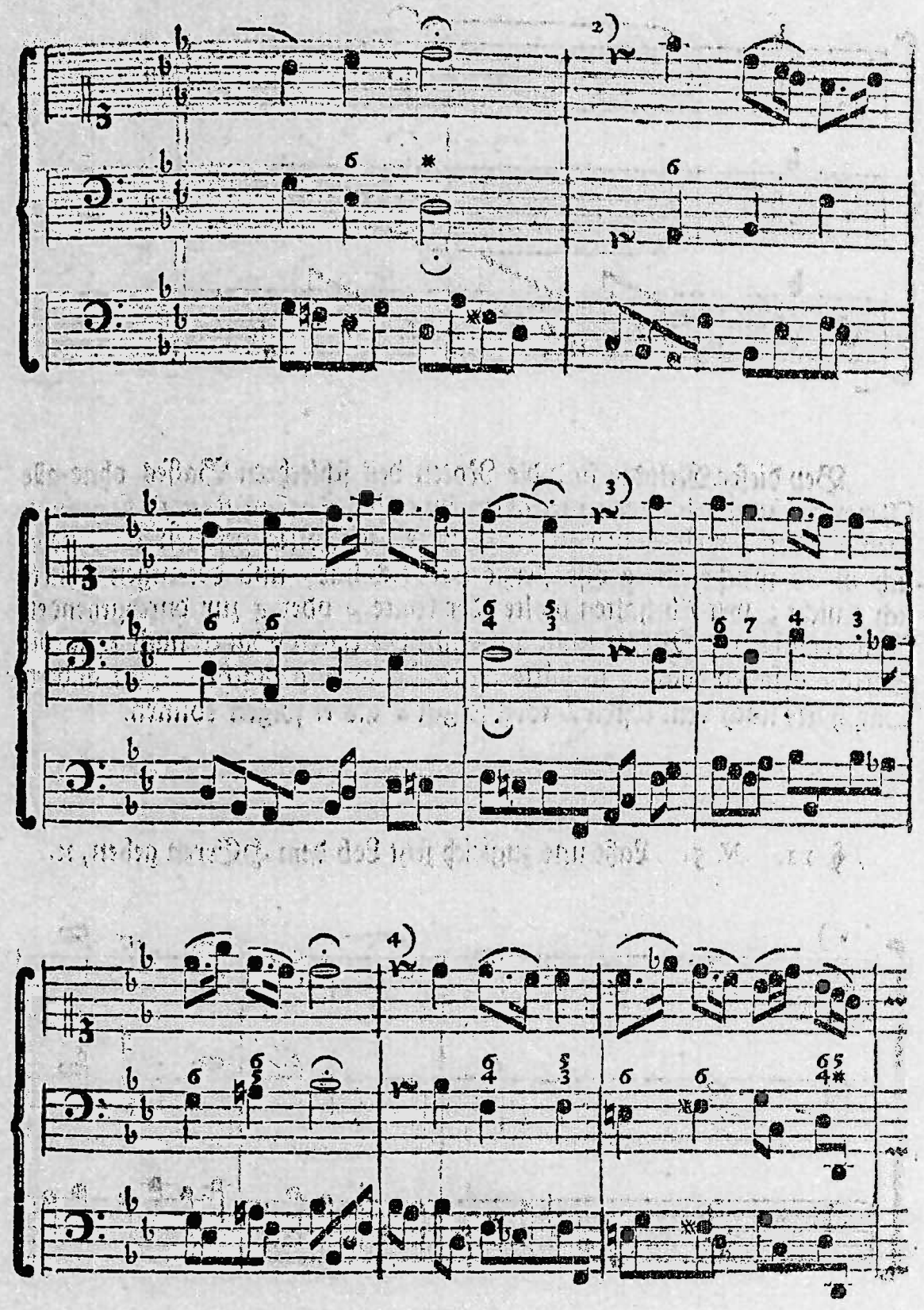
Was bey Verlängerung der Schluß-Note zu observiren.

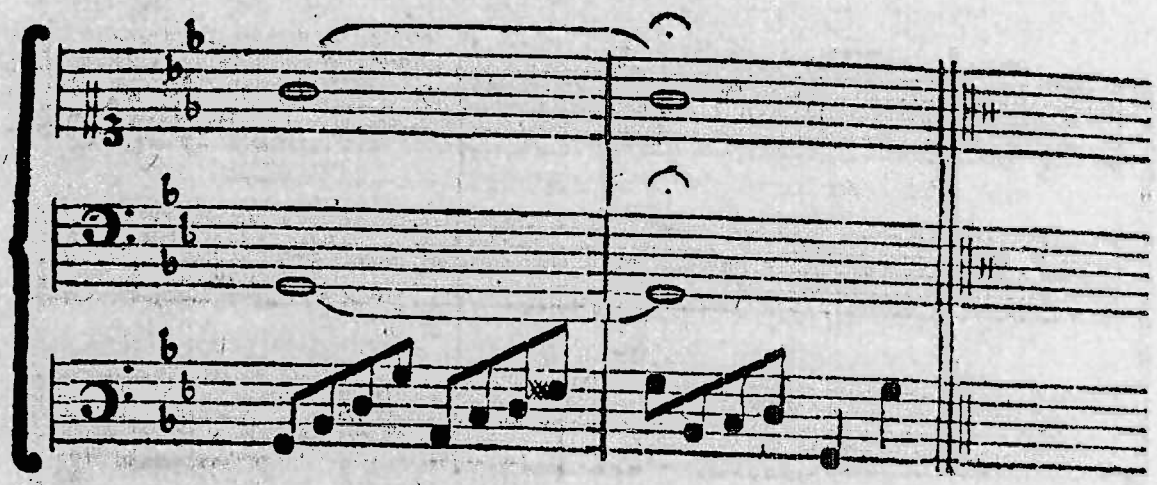
erfordert. Sonsten ist hier die Schluß-Note eines jeden Satzes in der Melodie verlängert, dadurch denn die Tactstriche anders stehen, als im andern Theil, pag. 221. Wer die Schluß-Note, wie bey laufenden Bässen gemeiniglich geschicht, verlängern will, der muß dahin sehen, daß die innerliche Quantität der Noten (siehe II. Theil, pag. 399.) in der Melodie nicht möge verrückt werden; als hier fängt die Melodie und ein jeder Satz derselben mit einer in sich kurzen Note an, deswegen das Schluß-Viertel (siehe II. Theil, l. c.) eines jeden Satzes in einem halben Tact mit einer Viertel-Pause, und im variirten Baß in sechs Achtel ist verwandelt worden. Die letzte Note des Liedes kan nach Gefallen verlängert werden, nur die Schreib-Art muß richtig seyn, so daß der letzte Tact so viel weniger hat, als der Auftact gilt. Die letzte Note eines Satzes ist immer eine in sich lange Note, wenn sie auch der Schreib-Art nach kurz wäre, wie im Liede *N.* 2. JEsu, als du erstlich kamest, ꝛc. zu ersehen, und zwar im ersten, andern, vierten, fünften und siebenten Satz; da denn die beyden letzten Noten also verlängert werden, daß z. E. daselbst am Ende des ersten Satzes aus *gis* und $\bar{e}$ zwey halbe Tacte werden, oder aus *gis* wird ein halber, und aus $\bar{e}$ ein ganzer Tact. Kurz, ein jeder Satz muß in diesem Liede, wo weder Auftact, noch eine Viertel-Pause vorhergegangen, mit einer in sich langen Note anfangen.

§. 10. *N.* 4. O heilige Dreyeinigkeit, ꝛc.



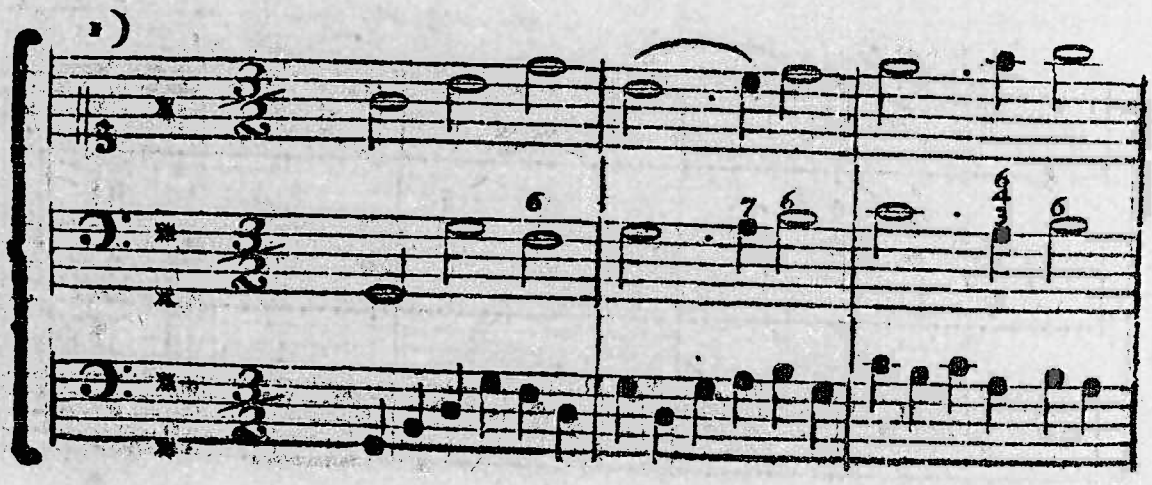
2)



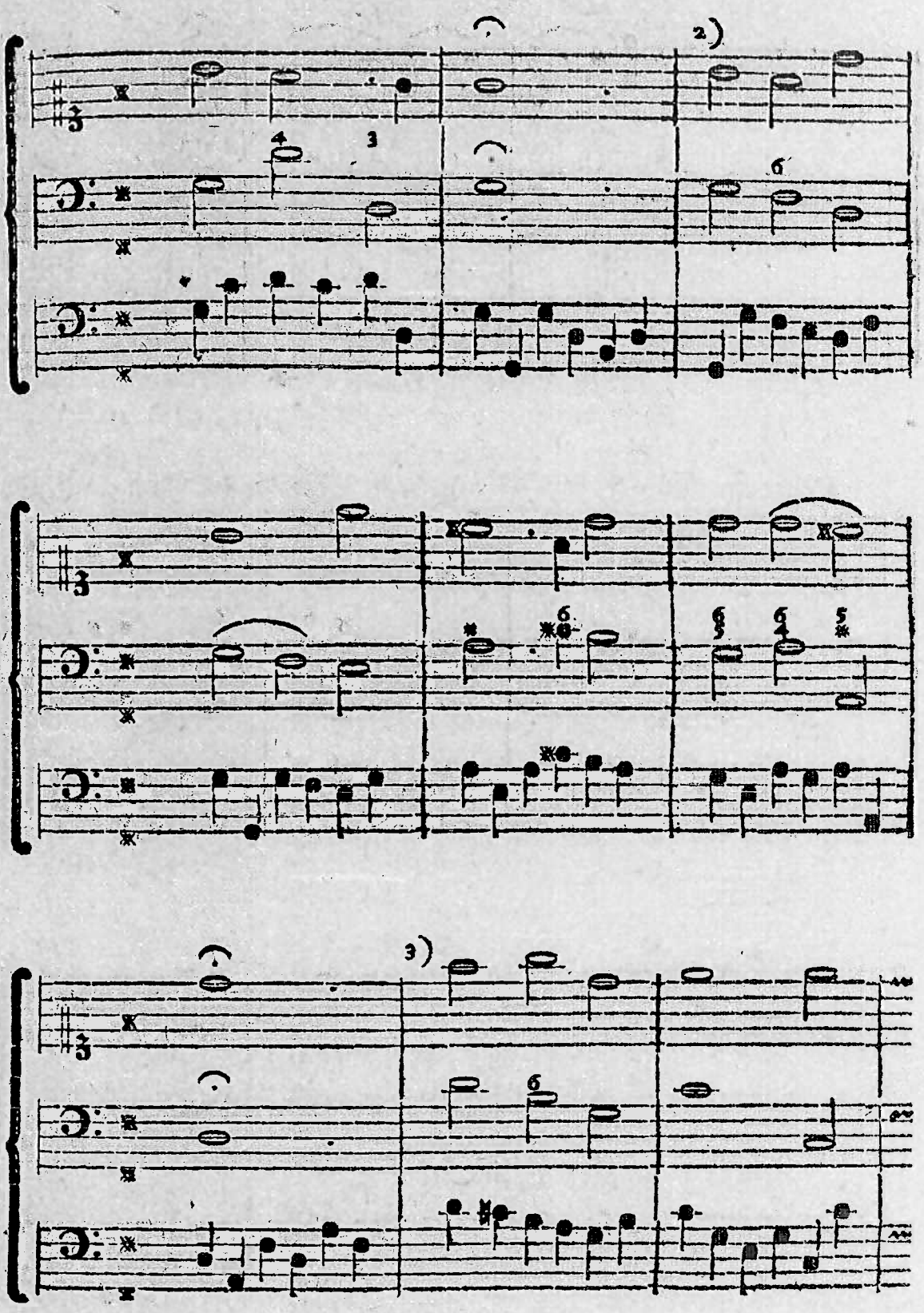


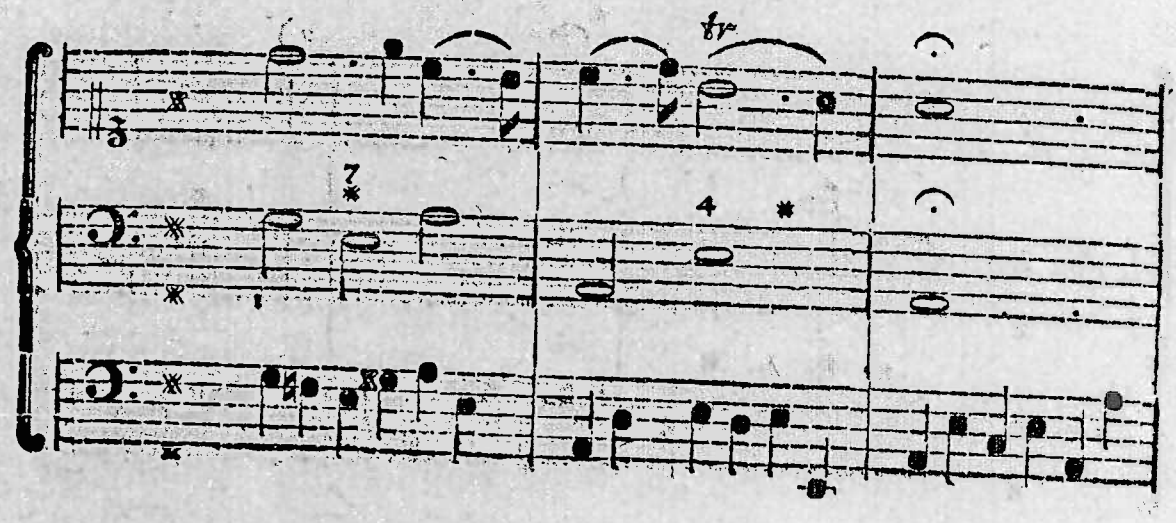
Anmerkung. Bey dieser Melodie sind die Noten des schlechten Basses ohne alle Verwechselung geblieben; nur allein im ersten Tact ist statt *f*, *fis* genommen worden, weil ich hier in die Quinte des Tones gefallen bin, nemlich in *d*, welche eine grosse Terzie über sich hat, und deswegen schickte sich *f* nicht; wer *f* behalten wolte, der könte *a* oder *g* zur durchgehenden Note erwählen. Wenn man am Ende des ersten Satzes nach *es* in die Sexte *c* gefallen wäre, so hätte man Octaven gemacht. Im andern Satz hätte nach dem ersten *B* eben so gut *d* als *es* folgen können.

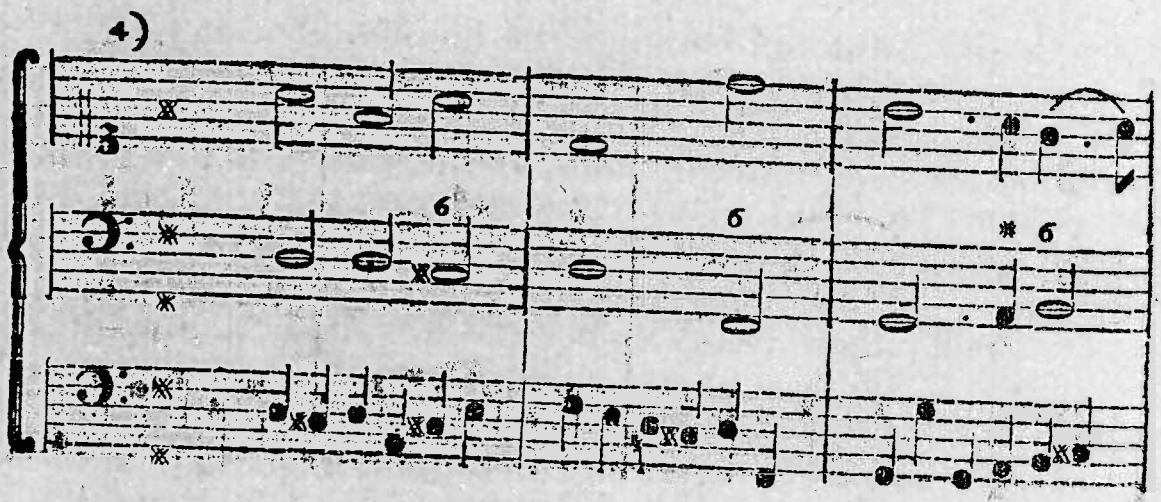
§. 11. *N.* 5. Laßt uns zugleich jetzt Lob dem HErren geben, ꝛc.

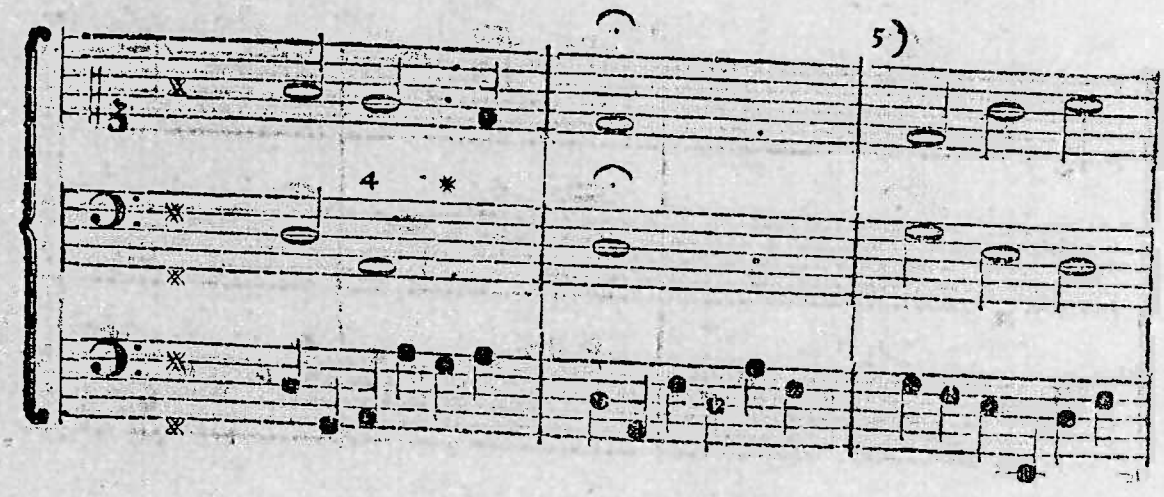


2)

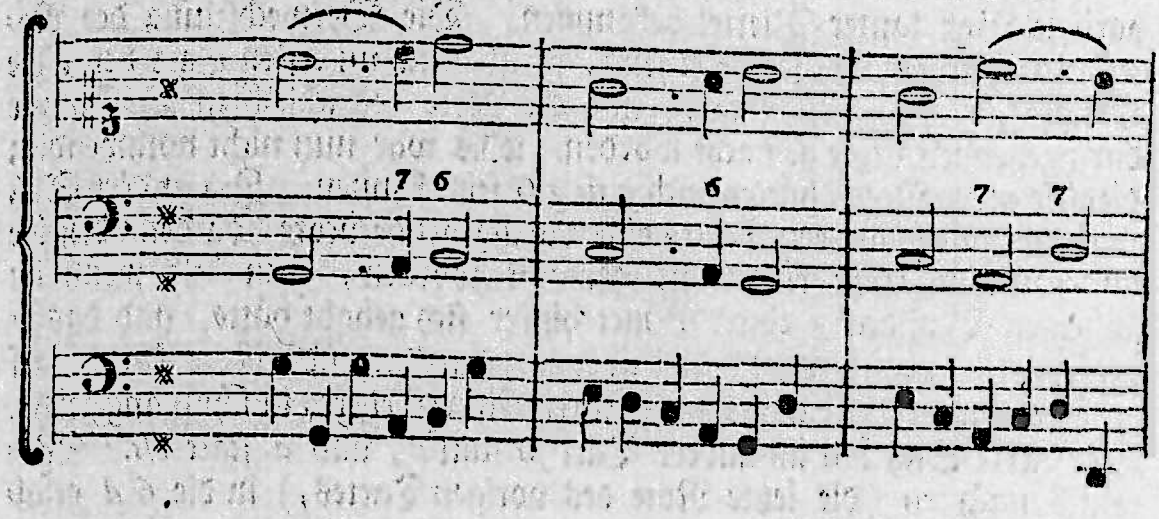

2)
3)

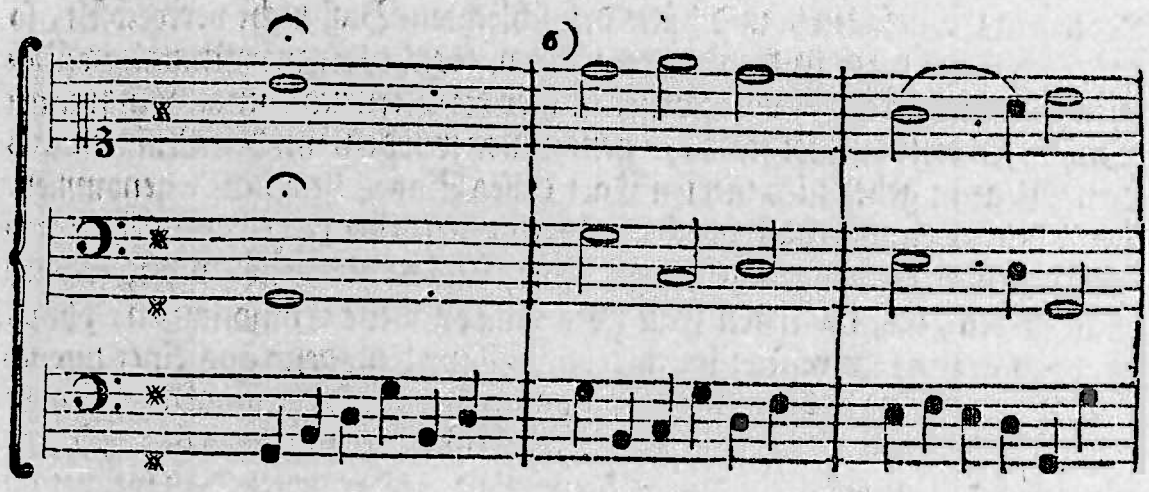


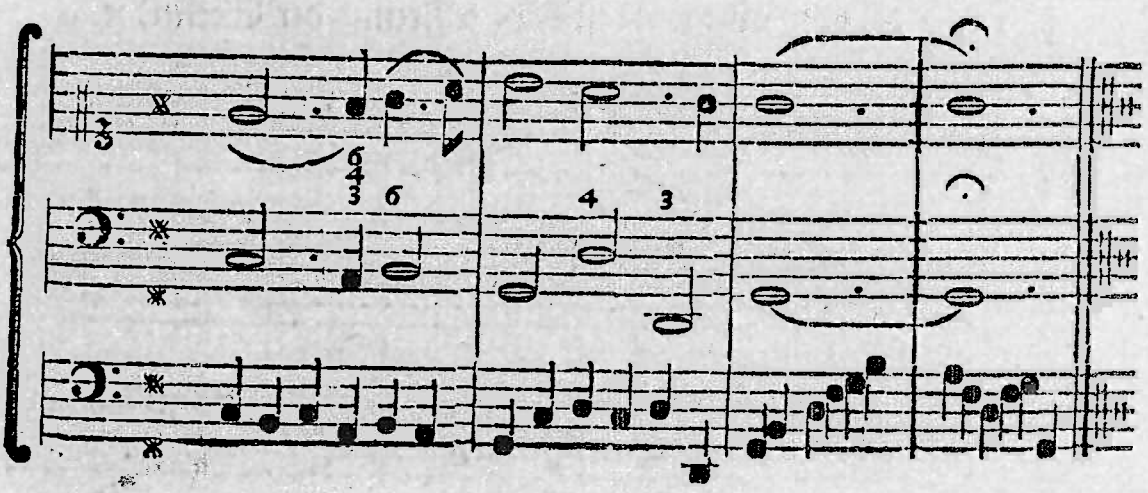




6)


7 6
6
7 7

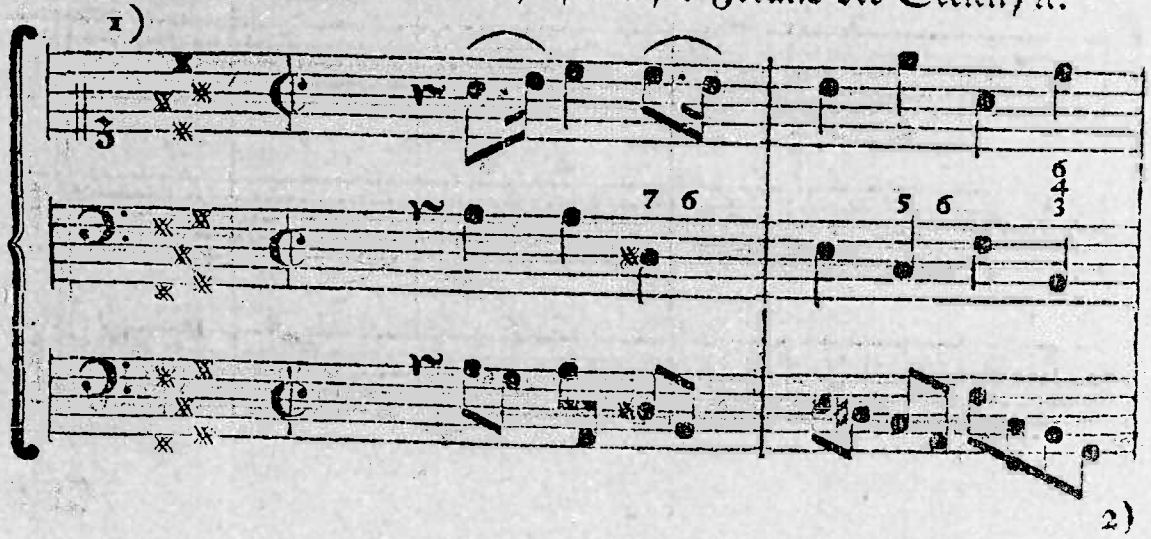

6)

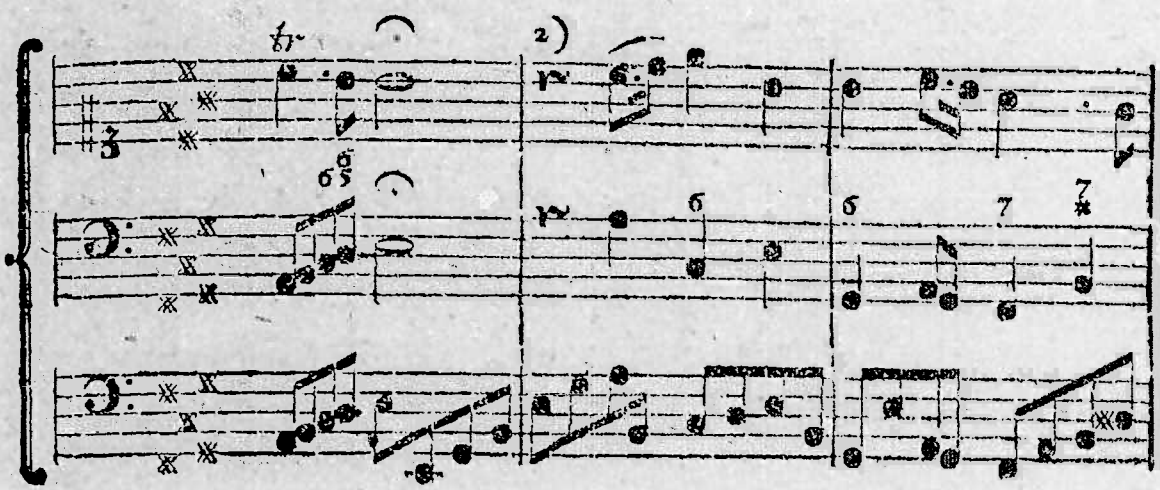

6 4 3
3 6
4 3

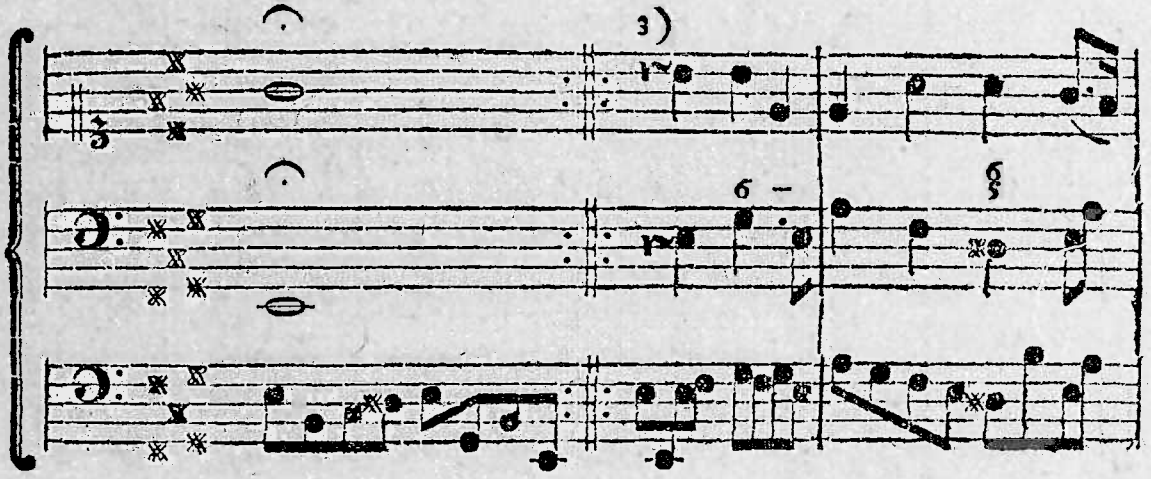
Anmerkungen.

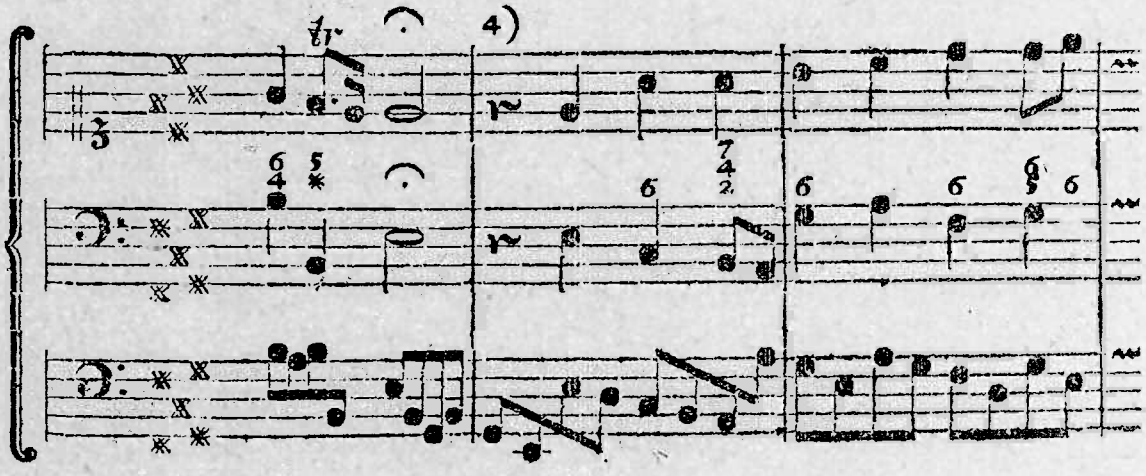
Weil hier der schlechte Baß in halben Schlägen stehet, so hat der variirte Baß lauter Viertel bekommen. Die Verwechselung der Noten des schlechten Basses betreffend, so ist gleich im ersten Tact bey *g* die Quinte *d* statt *g* genommen, und die Note des schlechten Basses zur durchgehenden Note gemacht worden. Dis war nun nicht nothwendig; die vier ersten Noten hätten auch *g fis g G* seyn können. Im andern Satz war das *fis* des andern Tactes eine durchgehende Note, da denn dieselbe im variirten Baß kürzer ist gemacht worden, eben als wenn im schlechten Baß das *g* einen Punct hinter sich gehabt hätte, und das *fis* ein Viertel gewesen wäre; daß aber eine durchgehende Note kürzer darf vorgetragen werden, als es ihre Schreib-Art erfordert, ist schon angezeiget. Der vierte Satz hat im andern Tact *fis* statt *d*, und *d* statt *Fis*. Wäre ich nach *cis* (die letzte Note des vorigen Tactes,) in die 6 *A* gefallen, so wären Octaven entstanden; wäre ich nach der durchgehenden Note *e* ins *d* gefallen, und hätte den schlechten Baß nicht verwechselt, so wäre ich motu recto in die Octave gefallen, welches in zweystimmigen Sachen ziemlich nackend klinget; besser ist hier die Verwechselung. Im fünften Satz ist im dritten Tact statt *c*, *e* genommen worden, um den Quinten aus dem Wege zu gehen; im vierten Tact dieses Satzes ist *e* statt *c* genommen. Man variire einmal das vor bemeldeten *c* hergehende *G*, und nehme entweder *H* oder *g* zur durchgehenden Note, und verwechsele *c* nicht, so wird man finden, daß im ersten Fall zwey vollkommene Consonanzen, obwol motu contrario, eintreffen; im andern Fall wird alsdenn aus einer unvollkommenen in eine vollkommene Consonanz motu recto gegangen; wer aber *c* mit *e* verwechselt, der darf die vorhergehende Note in *H*, *d* oder *g* setzen, ohne daß sich etwas verdächtiges hervorthut. Der dritte Satz weichet im dritten Tact in *a moll*, daher daselbst *f* zur durchgehenden Note stehet.

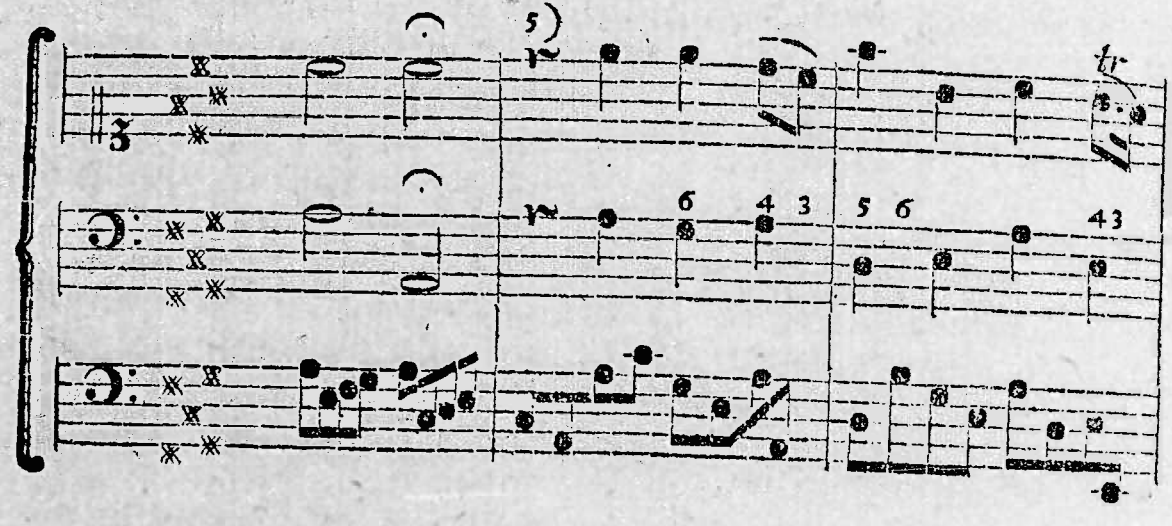
§. 12. *N.* 6. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen, ꝛc.

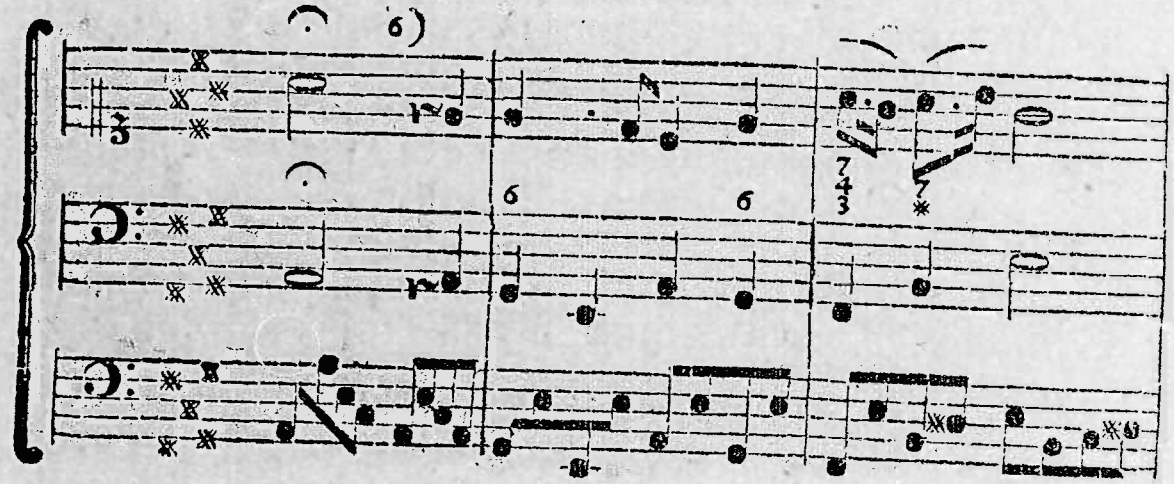


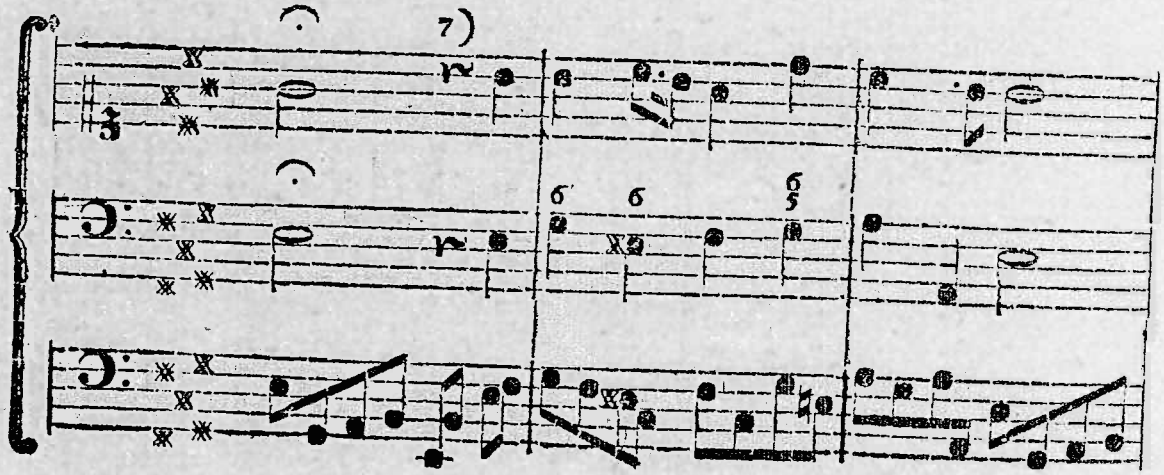

tr.
2)
6 5
6
6
7
7


3)
6
6 5

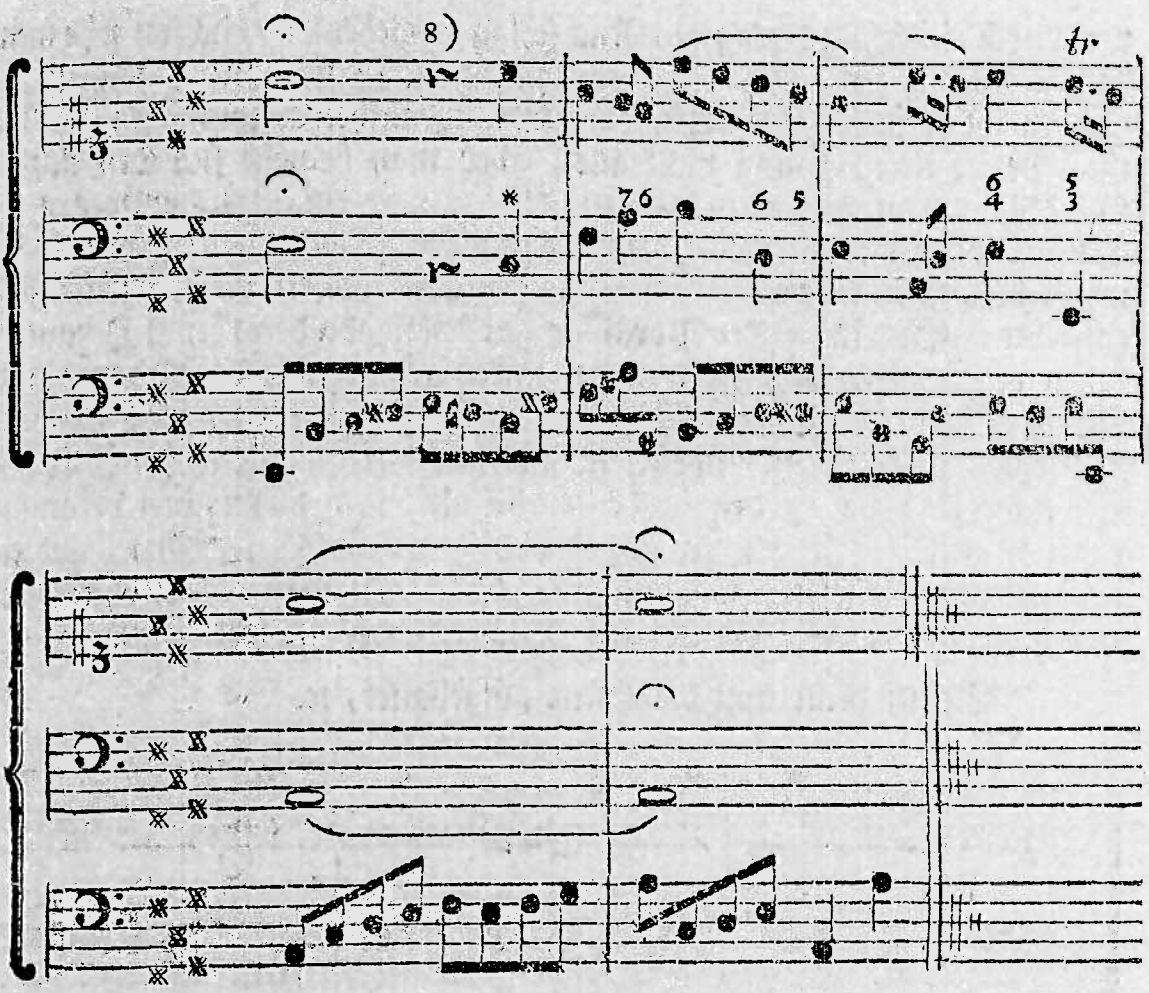

tr.
4)
6 5 4
6
7 4 2
6
6
6 5
6







8)



Im vierten Satz ist die Wechsel-Note, die Cambiate, aufgehoben. Sonsten sind hier nur zwey Noten des schlechten Basses verwechselt worden, nemlich im andern Tact des fünften Satzes, wo *gis* statt *e* ist genommen worden, und im Anfang des sechsten Satzes stehet *cis* statt *A*. Die Verwechselung im sechsten Satz wäre nicht nöthig gewesen, wenn ich bey der vierten Note des fünften Satzes *d* hätte nachschlagen lassen; wer aber *h* oder *fis* zur durchgehenden Note nimmt, der muß diese Verwechselung vornehmen, oder er geht im ersten Fall von einer vollkommenen Quinte in die andere, im andern Fall fällt er motu recto aus der 8 in die 5. Der letzte Satz fängt in *fis moll* an, deswegen *d* und nicht *dis* vor *cis* hergehet. Mehr finde hierbey nicht zu erinnern. Anmerkungen.

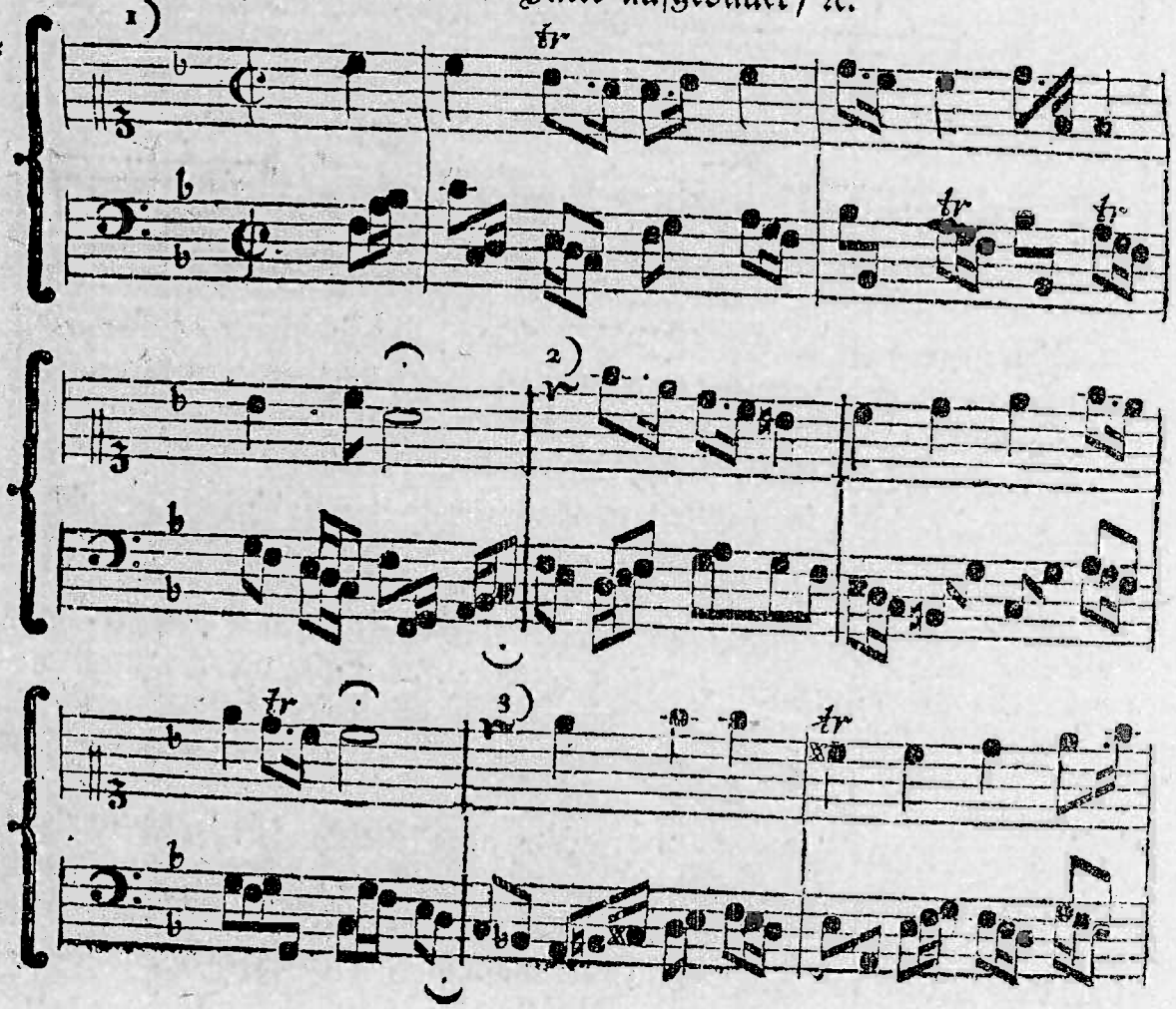
§. 13. In diesen 6 Liedern nun gehet der Baß in lauter Achteln. Wer nun hier den Terzien-Gang im Baß ausfüllet, der hat wieder eine Variation, da denn aus einem Viertel des schlechten Basses bald zwey, bald drey Noten werden. Wie die Ausfüllung eines Terzien-Ganges so- Terzien-Gang, wann er durch einen Nachschlag und durch

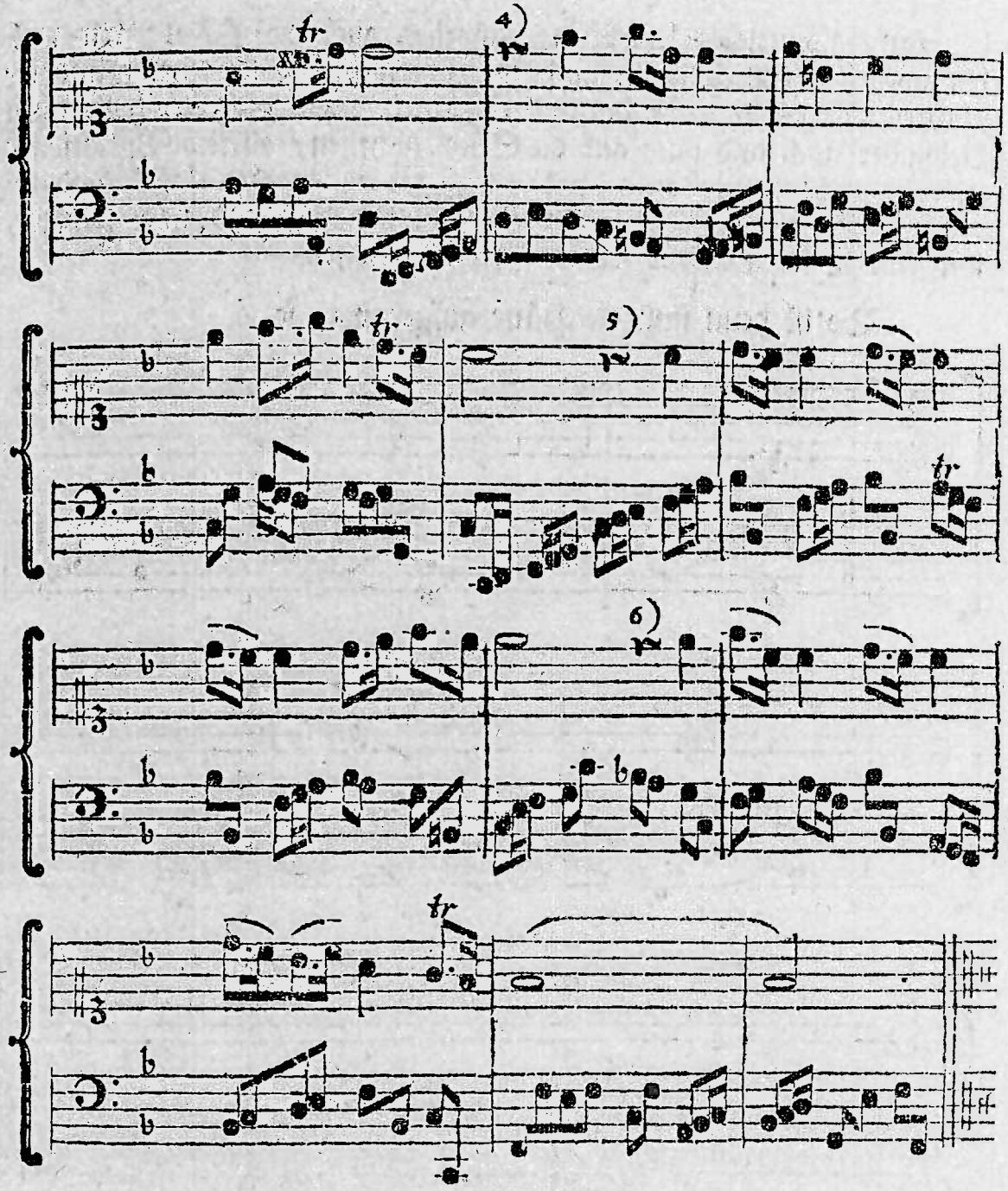
einen Vorschlag auszufüllen.

wol durch einen Vorschlag als Nachschlag geschehen kan, davon sehe man den II. Theil, pag. 184. Ein Anfänger merke sich hiebey folgendes: Wenn im Discant ein Achtel oder Sechszehntheil nachschlägt, so fülle man den Terzien-Gang nicht aus, oder man bediene sich des Nachschlages. Kommen zwey Terzien-Gänge nach einander, entweder im Herauf- oder Heruntergehen, so gilt der Nachschlag wieder, wie auch, wenn von einer in sich kurzen Note zu einer langen ein Terzien-Fall entstehet. Sonsten ist der Vorschlag am besten, da denn beym Herunterfallen oft bequem ein Triller in der linken Hand mit dem Daum und Vorder-Finger auf dem Achtel kan geschlagen werden, weil die beyden letzten Noten kürzer dürfen abgefertiget werden, als es die Schreib-Art erfordert; sie werden alsdenn 32theile, und das Achtel bekömmt einen Punct. Wir wollen die Melodie, welche §. 9. stehet, mit einem solchen variirten Baß aussetzen, wornach denn ein Liebhaber eines laufenden Basses die übrigen Melodien auch aussetzen kan.

So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.

Exempel hievon.



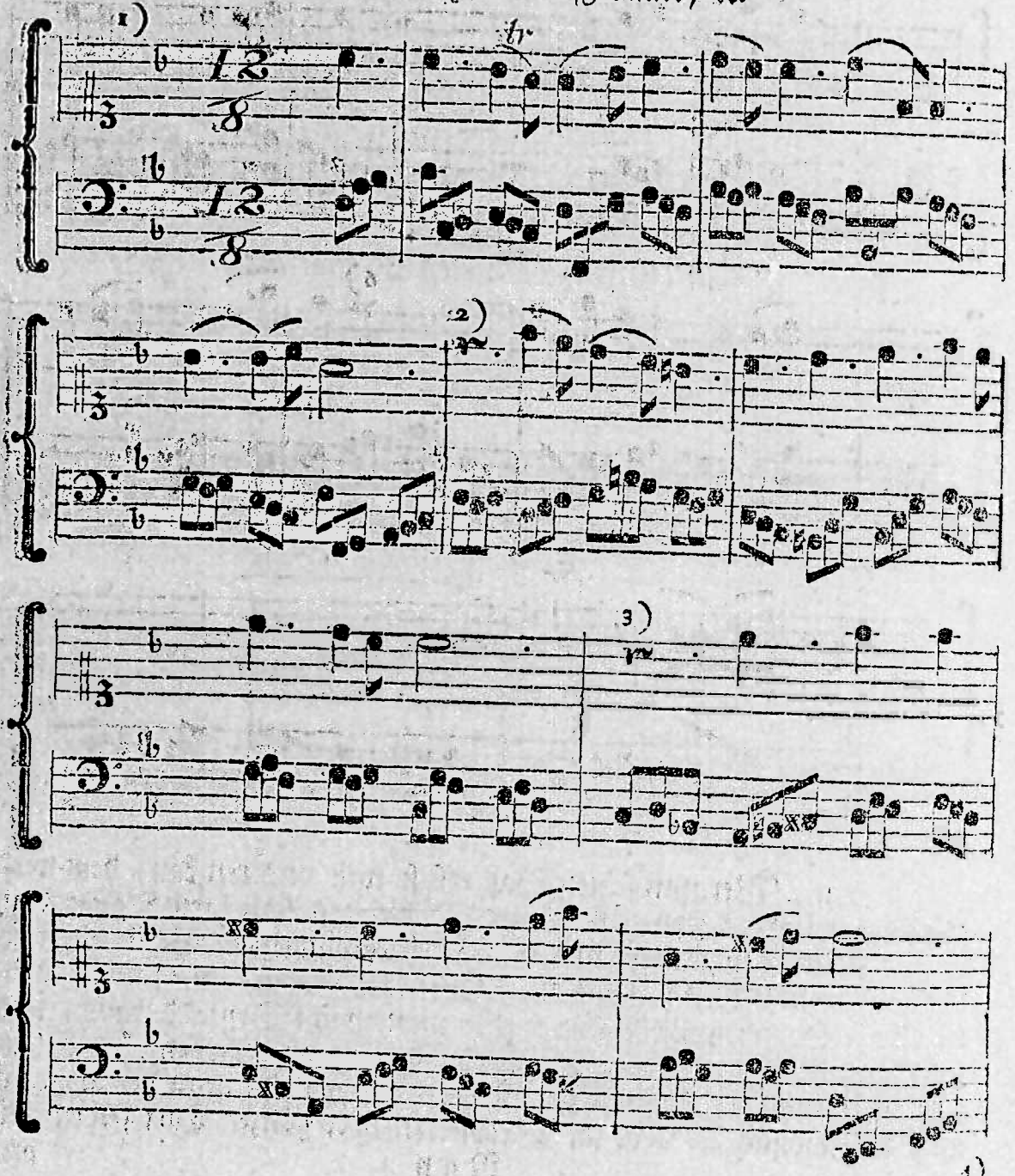


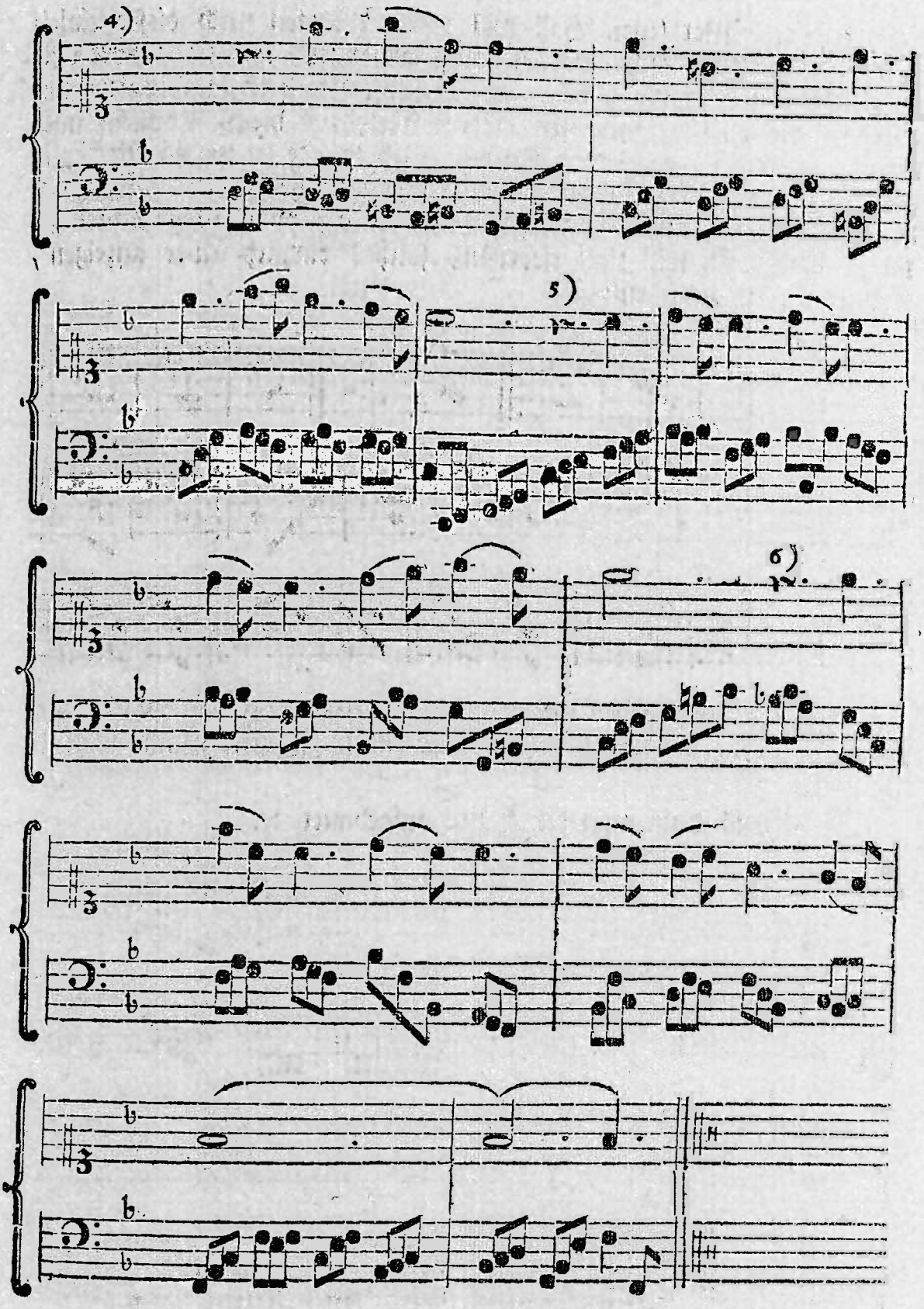
§. 14. Wer nun seinen Baß erst so weit variiren kan, dem wird es nun ein leichtes seyn, aus einem Viertel des schlechten Basses drey Noten zu machen, oder aus dem vorhergegangenem Basse die zwey Achtel zu drey Noten zu machen. Diese drey Noten können nun 1 Achtel und 2 Sechszehntheile seyn; oder man macht Drittel daraus, und setzet über jede Figur von 3 Noten eine 3 mit einem Bogen; oder man setzet zu Anfang der Melodie im Baß Zwölfachtel, da denn der Discant auch im Zwölfachtel- oder im Viervierteloder ganzen Tact stehen blei-

Wie aus einem Baß-Viertel, oder zwey Achtel, drey Achtel zu machen.

ben kan, als welches letztere man zuweilen auch wol findet; wir wollen aber hier den Discant auch im Zwölfachtel-Tact setzen, und die Schreib-Art der Melodie darnach einrichten. Auf diese Art hoffe einen Liebhaber nach und nach auf die Spur zu helfen, allerley Variationes machen zu können, indem ich das leichteste vorangehen lasse, und zugleich zeige, wie die Anzahl der Baß-Noten nach und nach wächset, und eine Variation aus der andern entspringet.

So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.



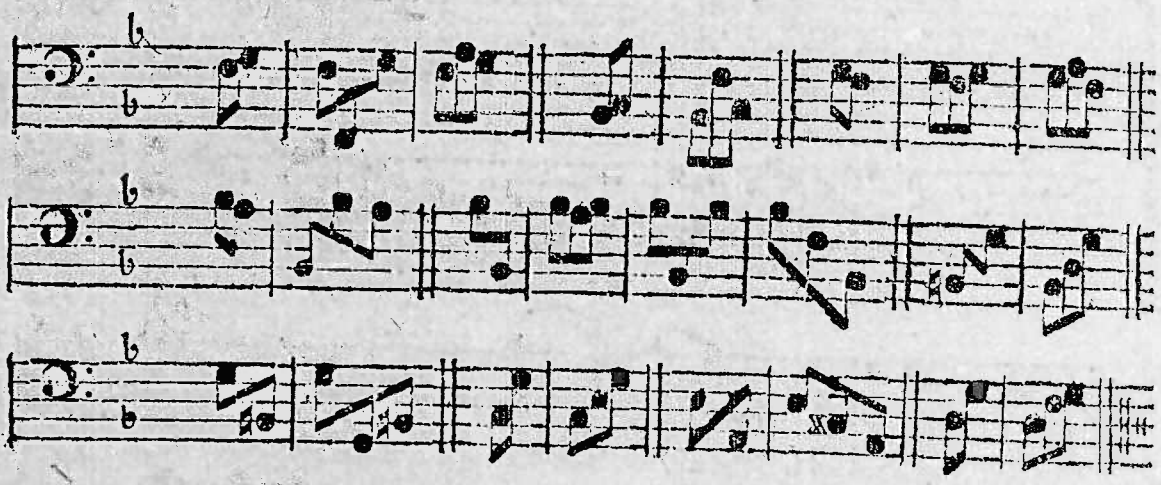


§. 15.

Erinnerung.

§. 15. Wer einen Baß will variiren lernen nach dieser Anleitung, der denke ja nicht, daß es schon genug sey, wenn er unsere Melodie nur fein oft spielet; nein, er lege selbst Hand an, und variire wenigstens die vorhergegangenen Lieder-Melodien dieses Capitels nach dem §. 13. und 14. gegebenen Muster. Ich würde zu weitläuftig seyn, wenn ich alle sechs Melodien auf diese Art aussetzen wolte. Man untersuche, wie ich aus den zwey Achteln im 13. Spho drey Achtel gemacht habe; ich will zum Ueberfluß solches kürzlich selber anzeigen, und in Noten aussetzen:

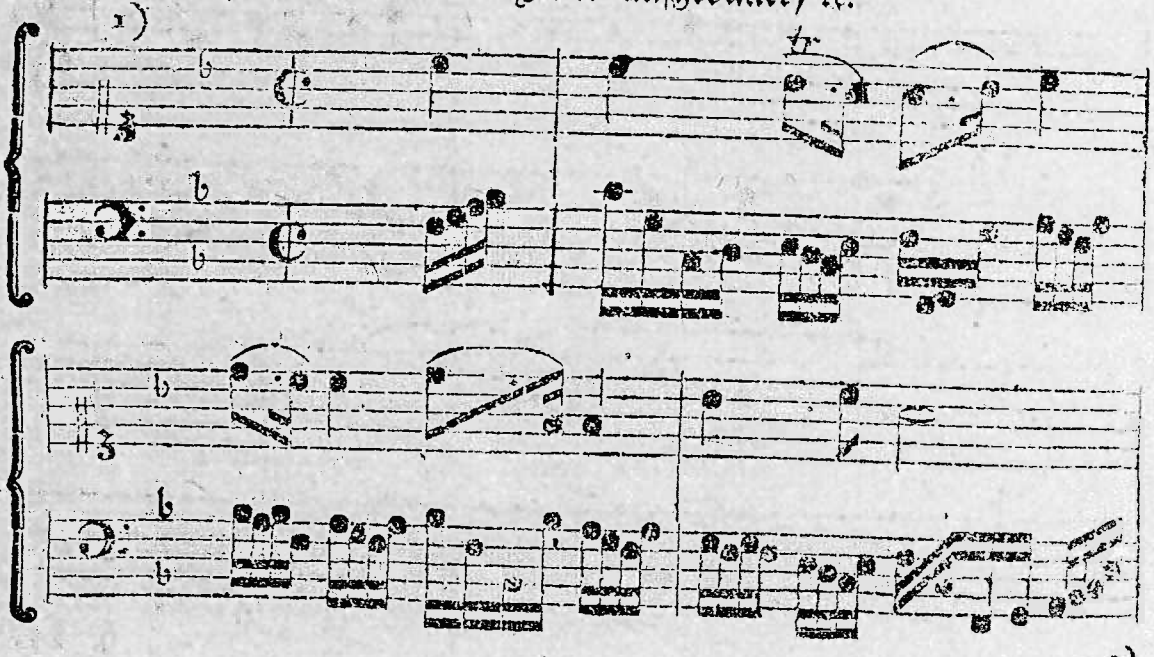
Aus zwey Achtel drey Achtel gemacht.

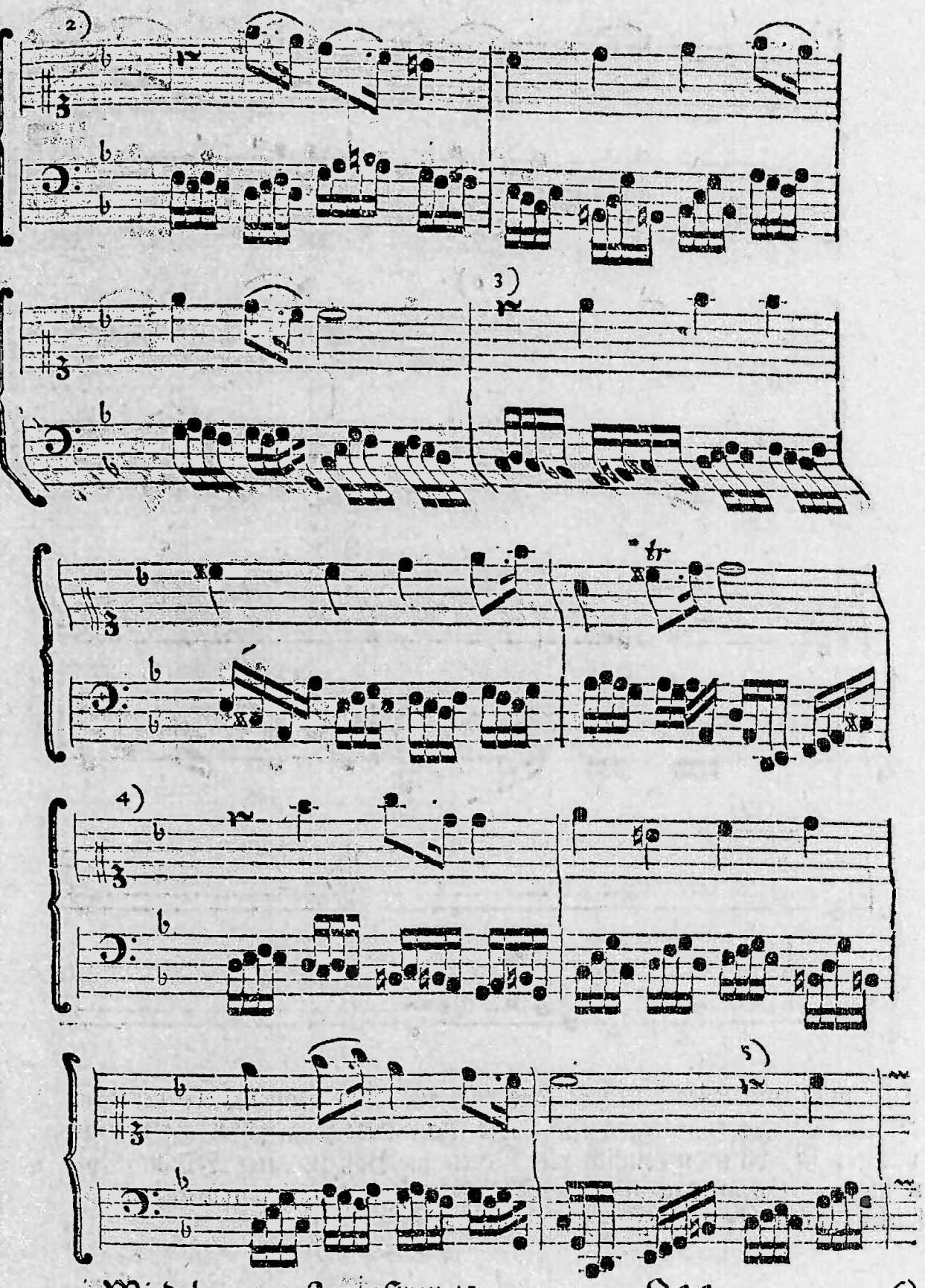


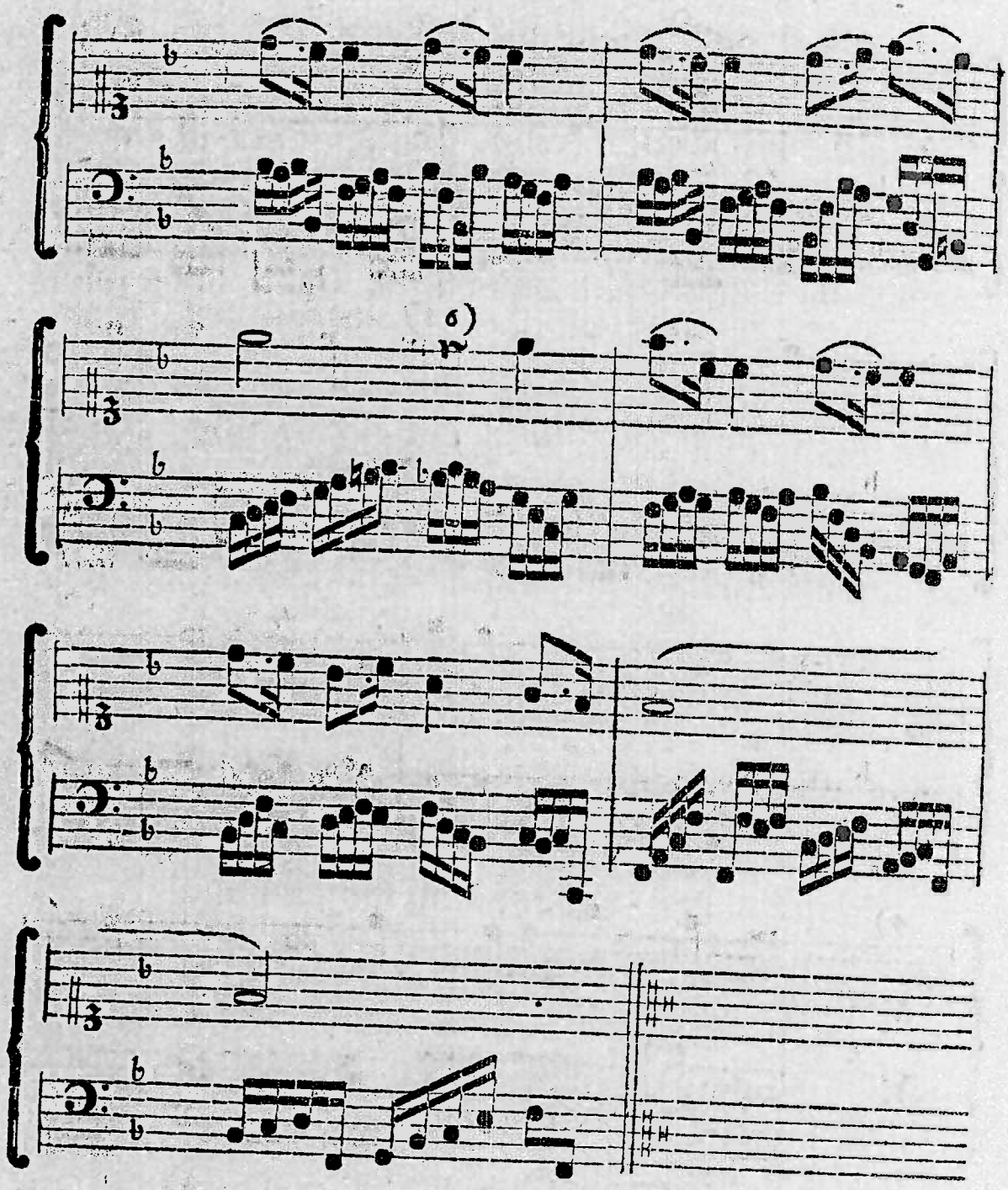
Aus drey Noten kan man leicht viere machen.

§. 16. Wir gehen weiter, und wollen aus drey Noten viere machen, als welches leicht zu thun. Die einfältigste Art könnte folgende seyn:

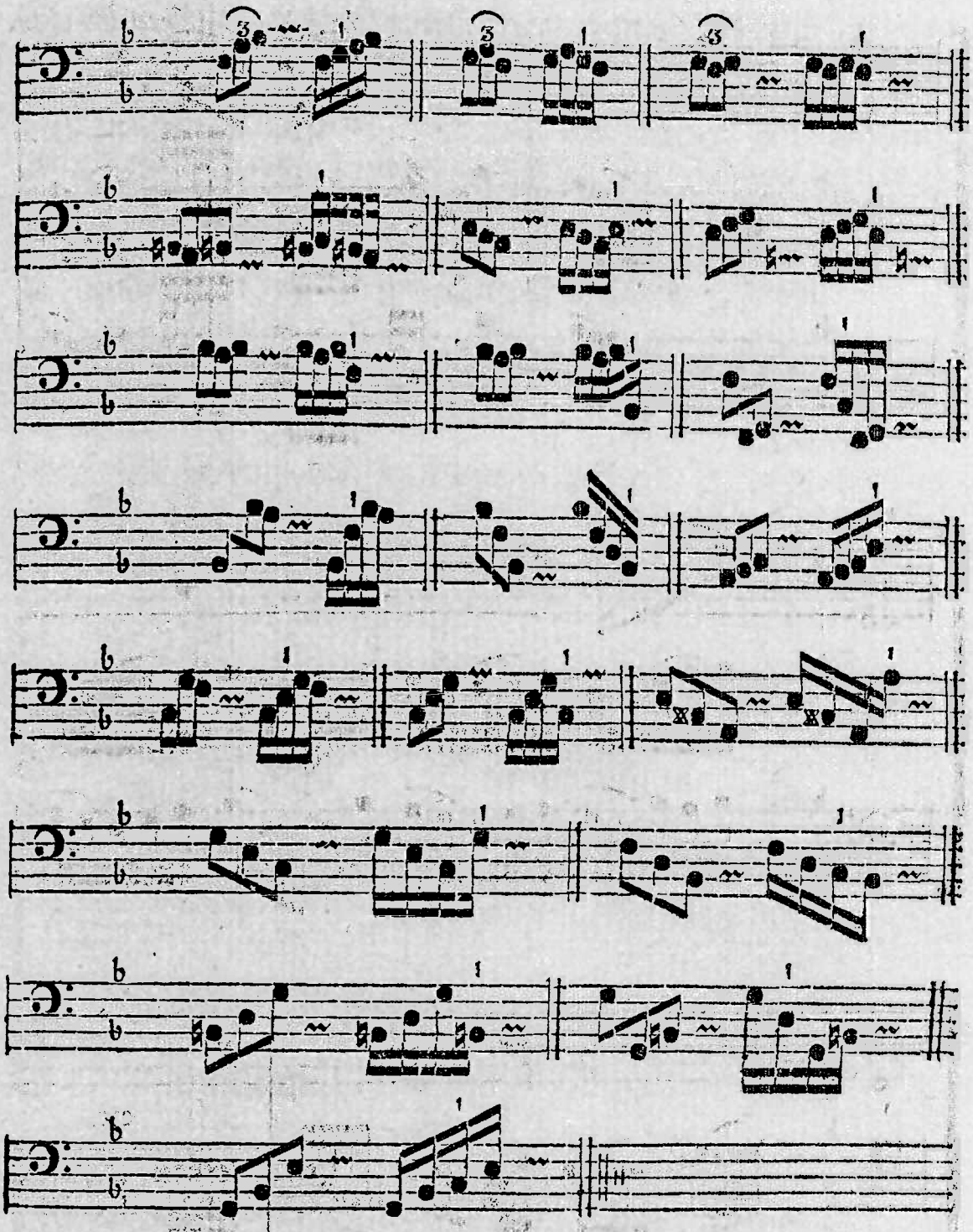
So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.




2)
3)
4)
5)



Hier mag nun wieder stehen, wie wir aus drey Noten viere gemacht haben, daraus man sehen kan, wie leicht diese so gewöhnliche Art zu variiren ist, da man nemlich vier Noten im Baß zu einer Discant-Note macht. Es werden aber die Sechszehntheile langsam wie Achtel gespielet, damit kein allegro herauskomme.

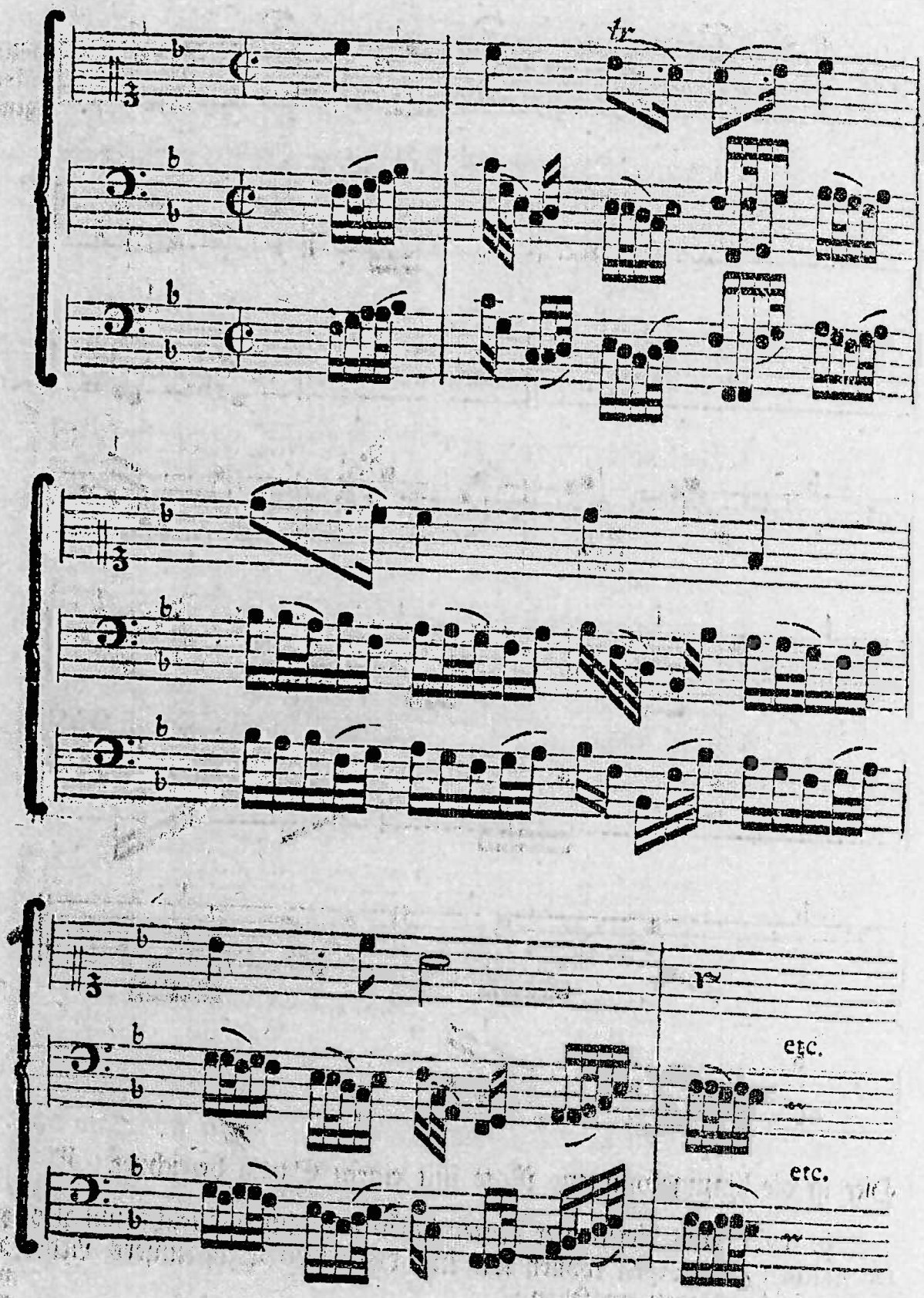


Wie aus drey Noten viere geworden.

Hier ist die hinzugekommene Note mit einem Strich bezeichnet.

§. 17. Aus diesen vier Noten lassen sich nun gar leicht fünf Noten machen, deswegen wollen wir nur den ersten Satz unsers Liedes in zwo leichte Arten aussetzen:

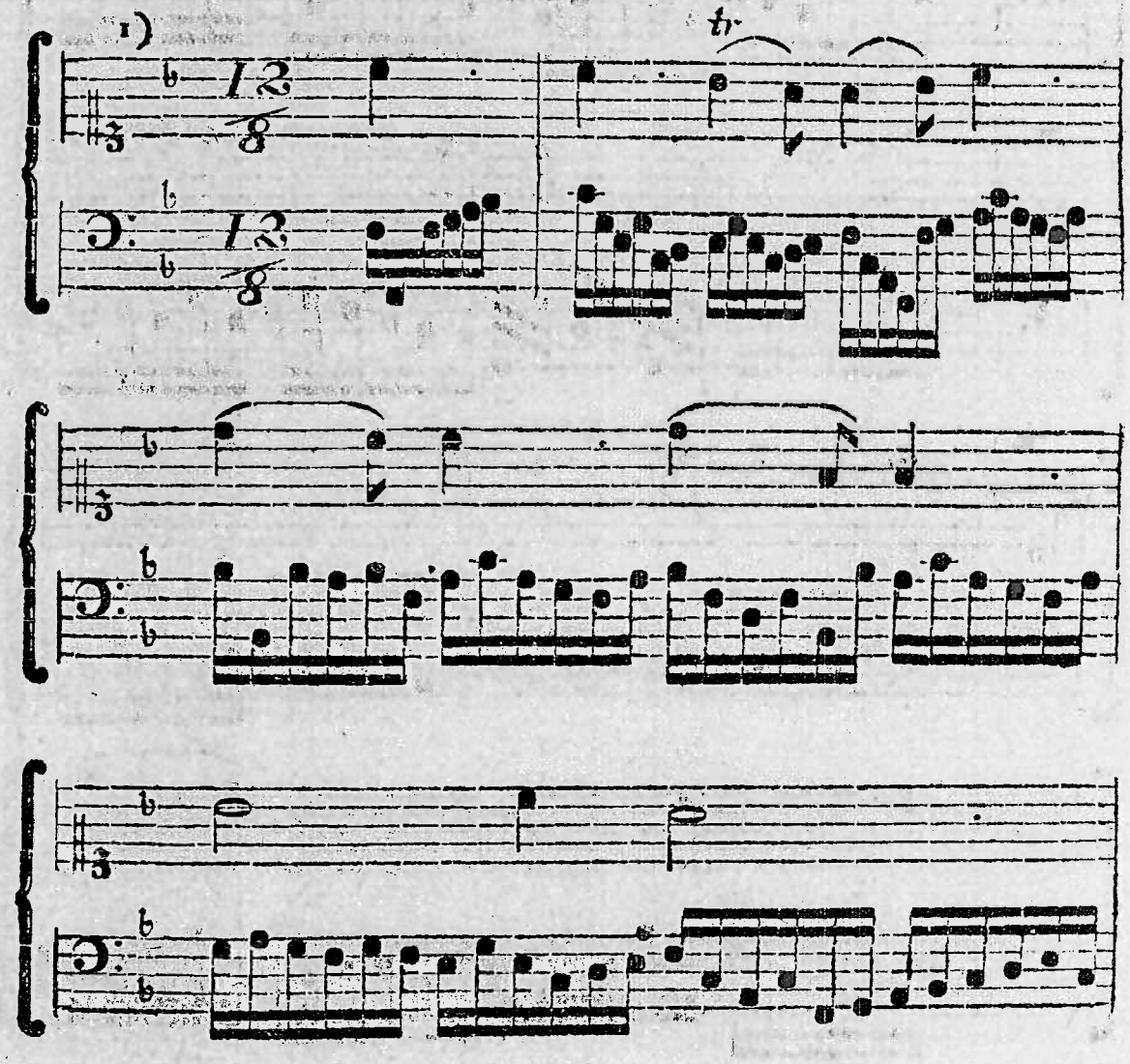
Wie aus vier Noten fünfe werden können.

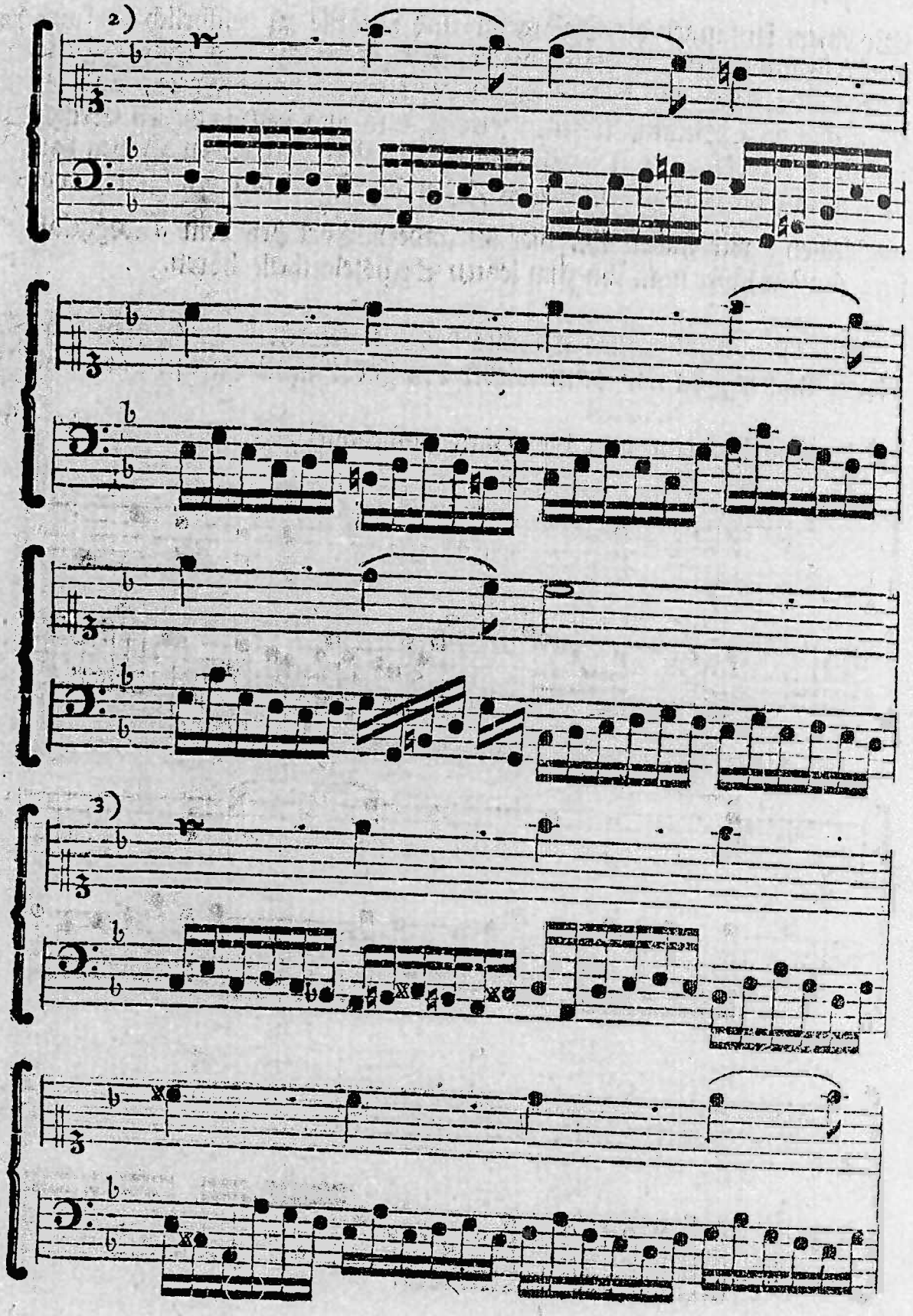

tr
etc.
etc.

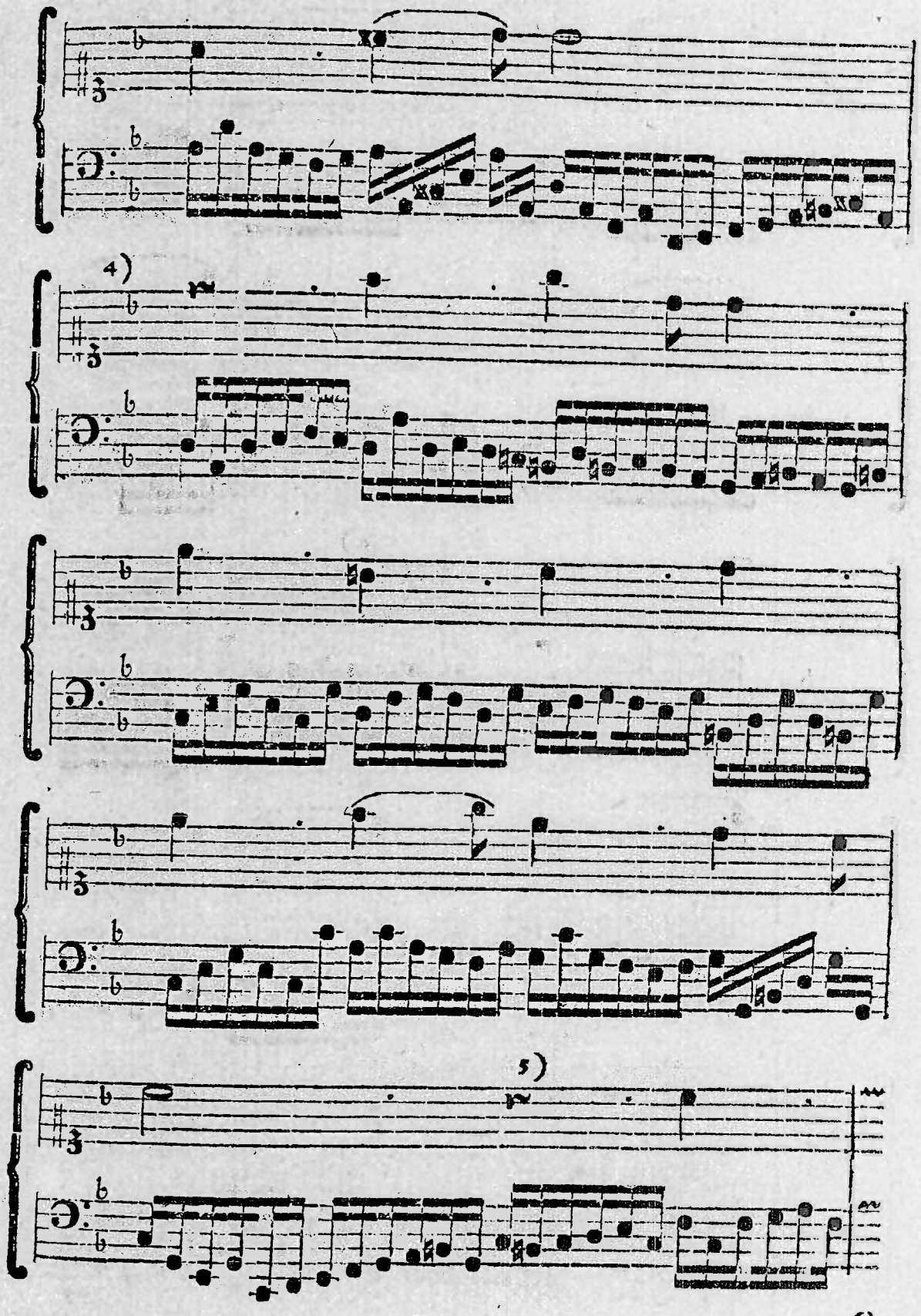
Wo einem Anfänger die Sechszehn- und 32theile zu gefährlich vorkommen, so ändere er die Schreib-Art, d. i. er mache aus Einem Tacte zweene, da denn aus den Vierteln der Melodie halbe Tacte, und im Baß aus den Sechszehntheilen Achtel, und aus den 32theilen Sechszehntheile werden; es ist beydes einerley. Bey dergleichen Bässen kan im Discant die durchgehende Note, oder der Vor- und Nachschlag wol wegbleiben; wir haben ihn hier im andern Tact bey dem $\bar{d}$ weggelassen; sonsten läßet man ihn zum letzten Sechszehntheile hören. Anmerkung.

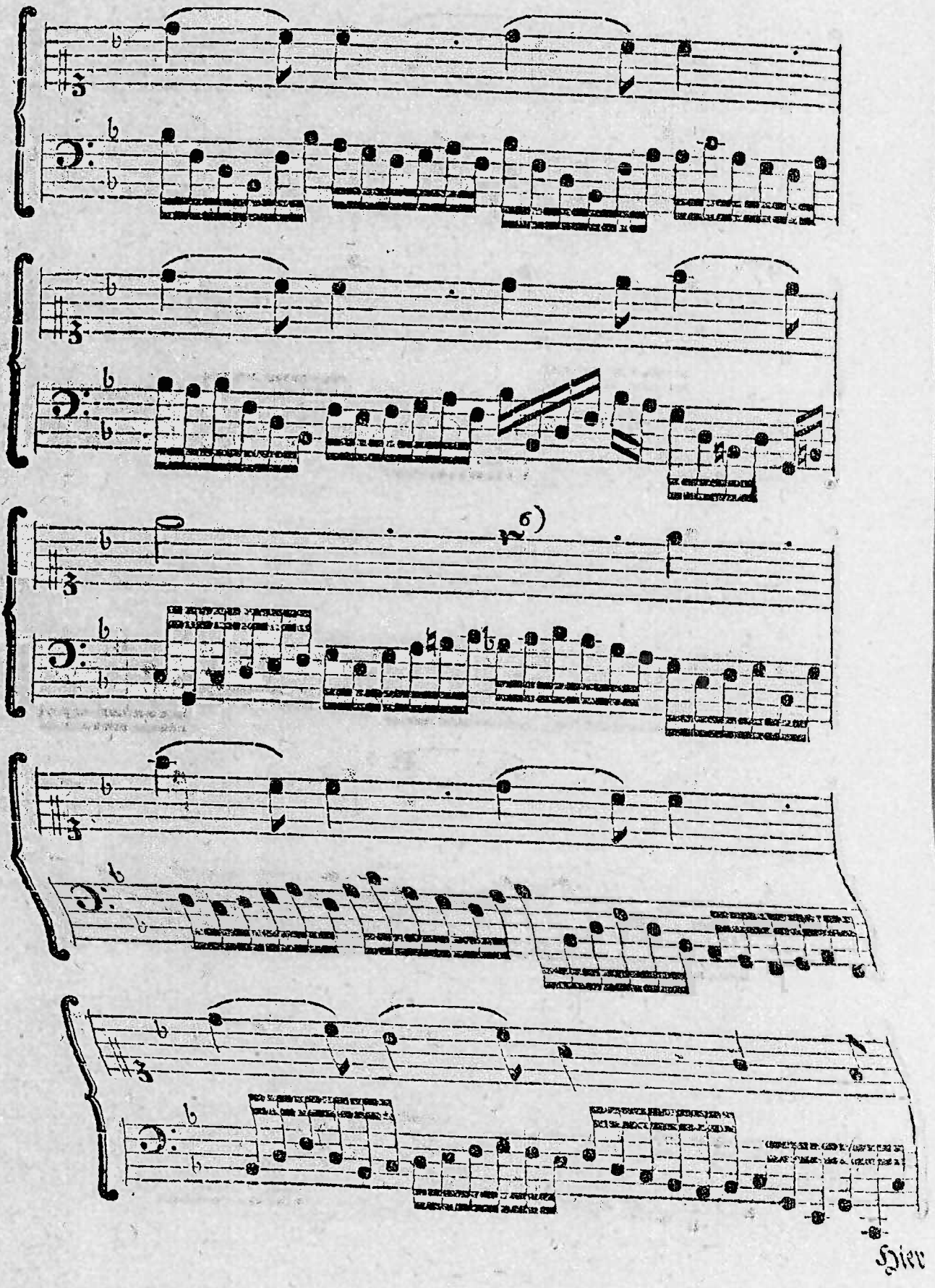
§. 18. Nun wollen wir aus den vier Noten des 16. Syphi sechs Noten machen, da wir denn wieder den Zwölfachtel-Tact setzen wollen. Wie vier Noten leicht in sechse zu verwandeln.

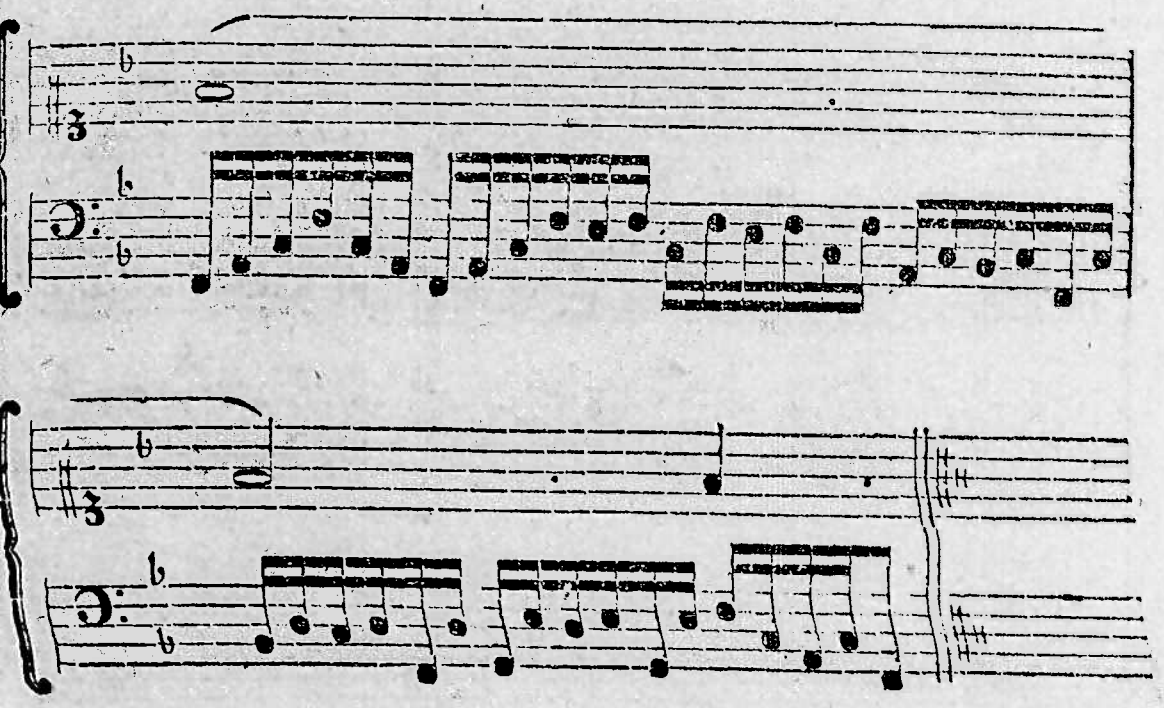
So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.




2)
3)
4)

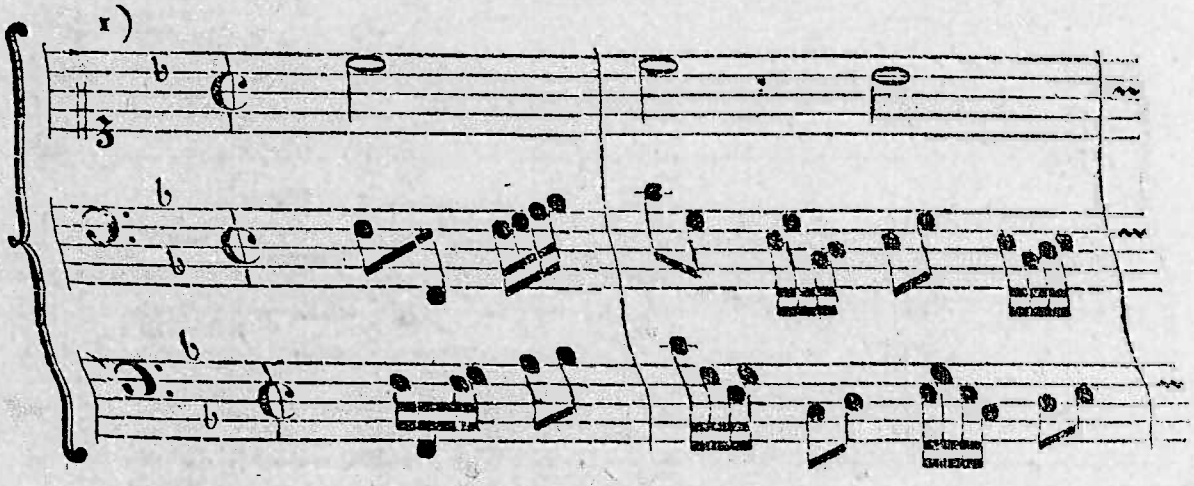

4)
5)
6)

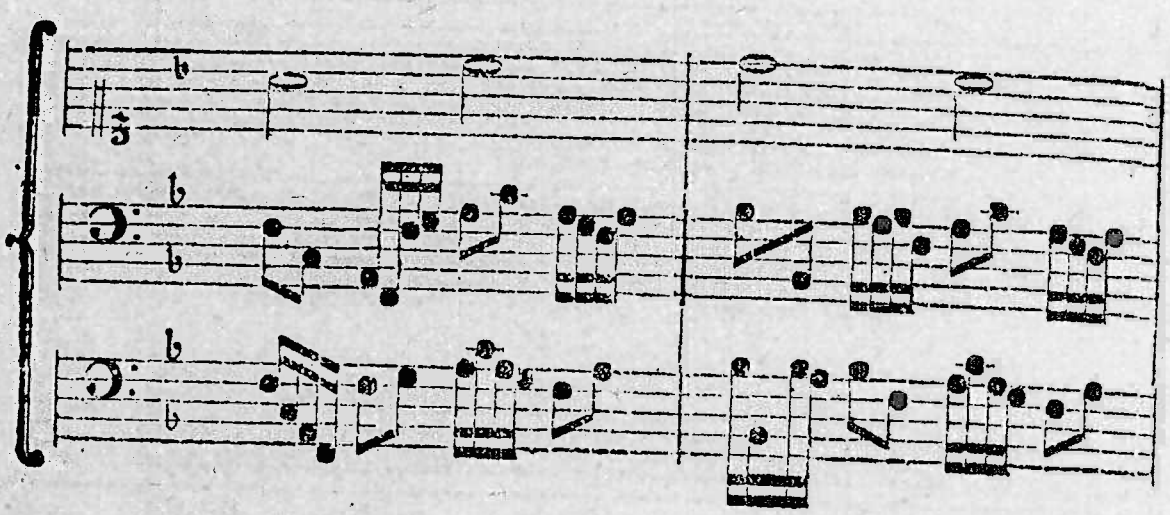

n 6)
Hier

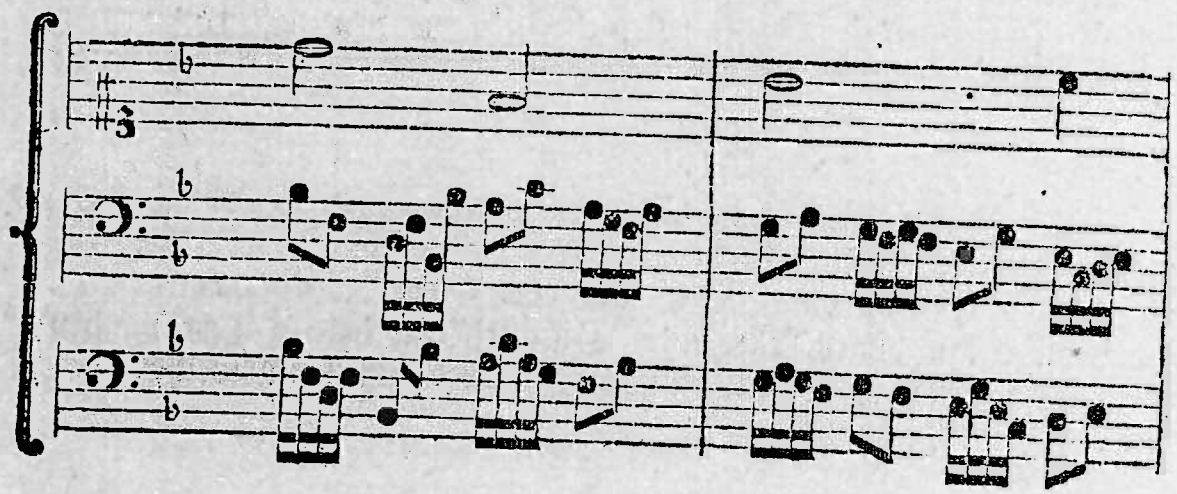


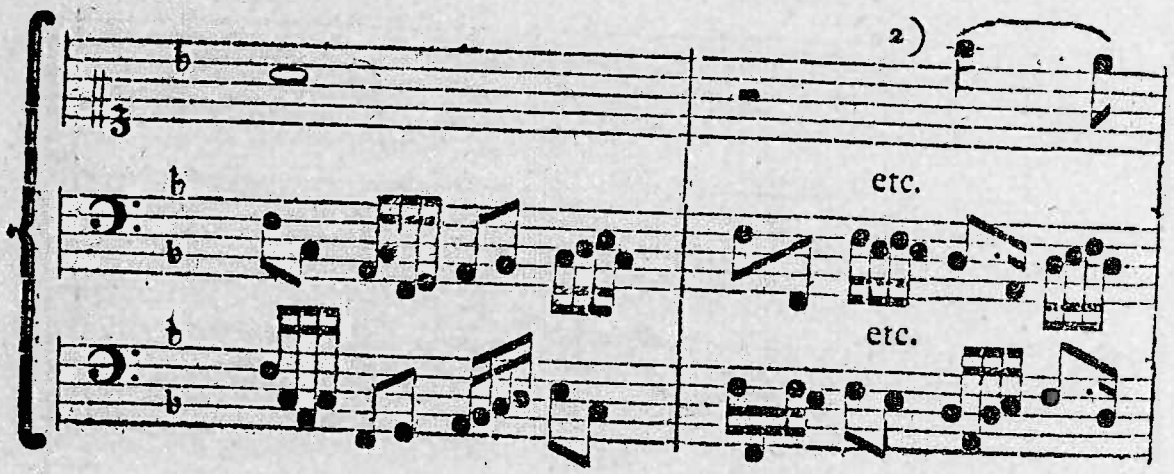
Hier schicket sich das im Discant durchgehende Achtel am besten zum letzten Sechszehntheile der sechs Noten. Die Schreib-Art, oder vielmehr die Mensur kan hier wieder eine Veränderung geben, wenn wir nemlich aus einem Viertel im Discant einen halben Tact machen, wozu denn der Baß mit Achteln und Sechszehntheilen abwechseln kan, wie aus folgendem zu ersehen:

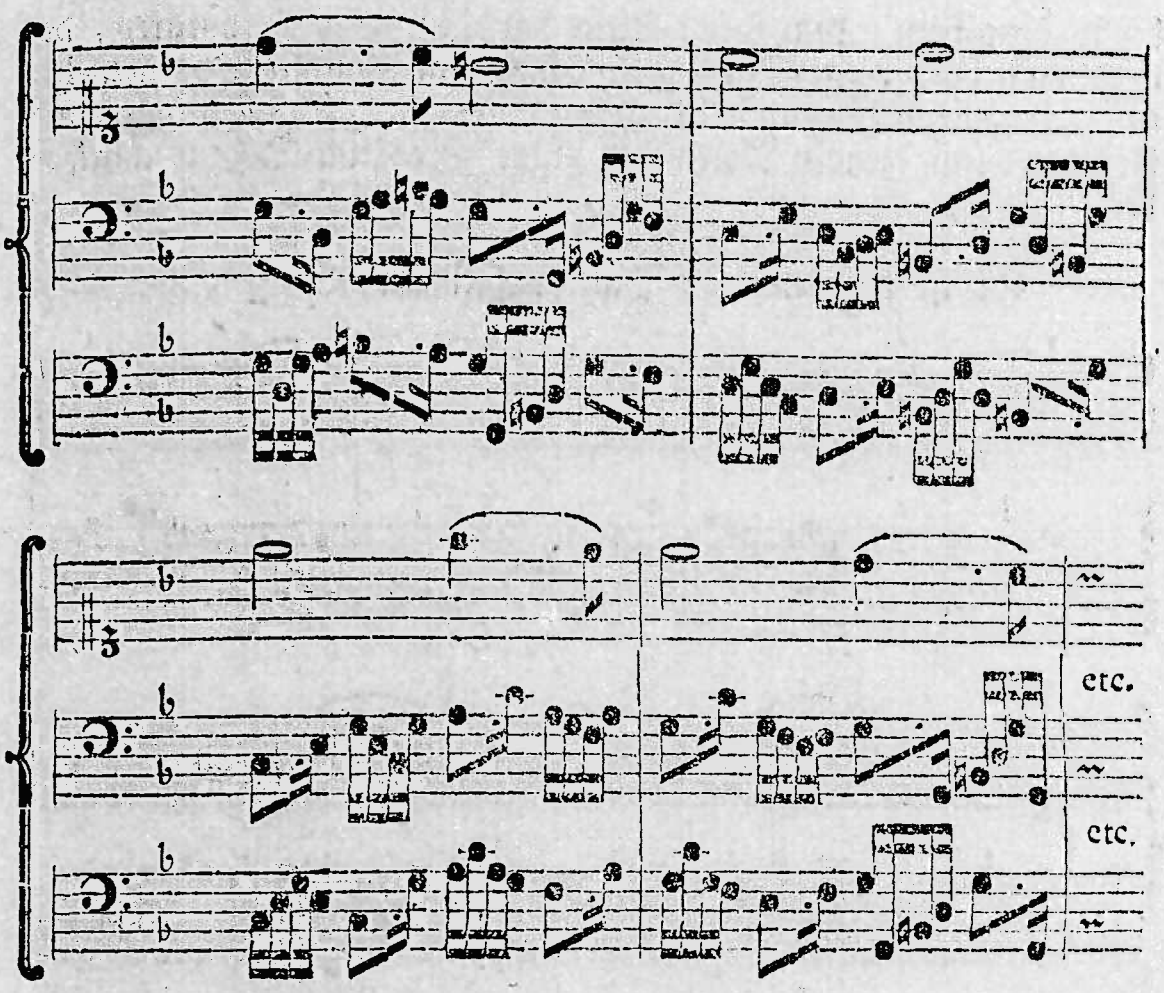
Abwechselung mit Achteln und Sechszehntheilen.








2)
etc.
etc.

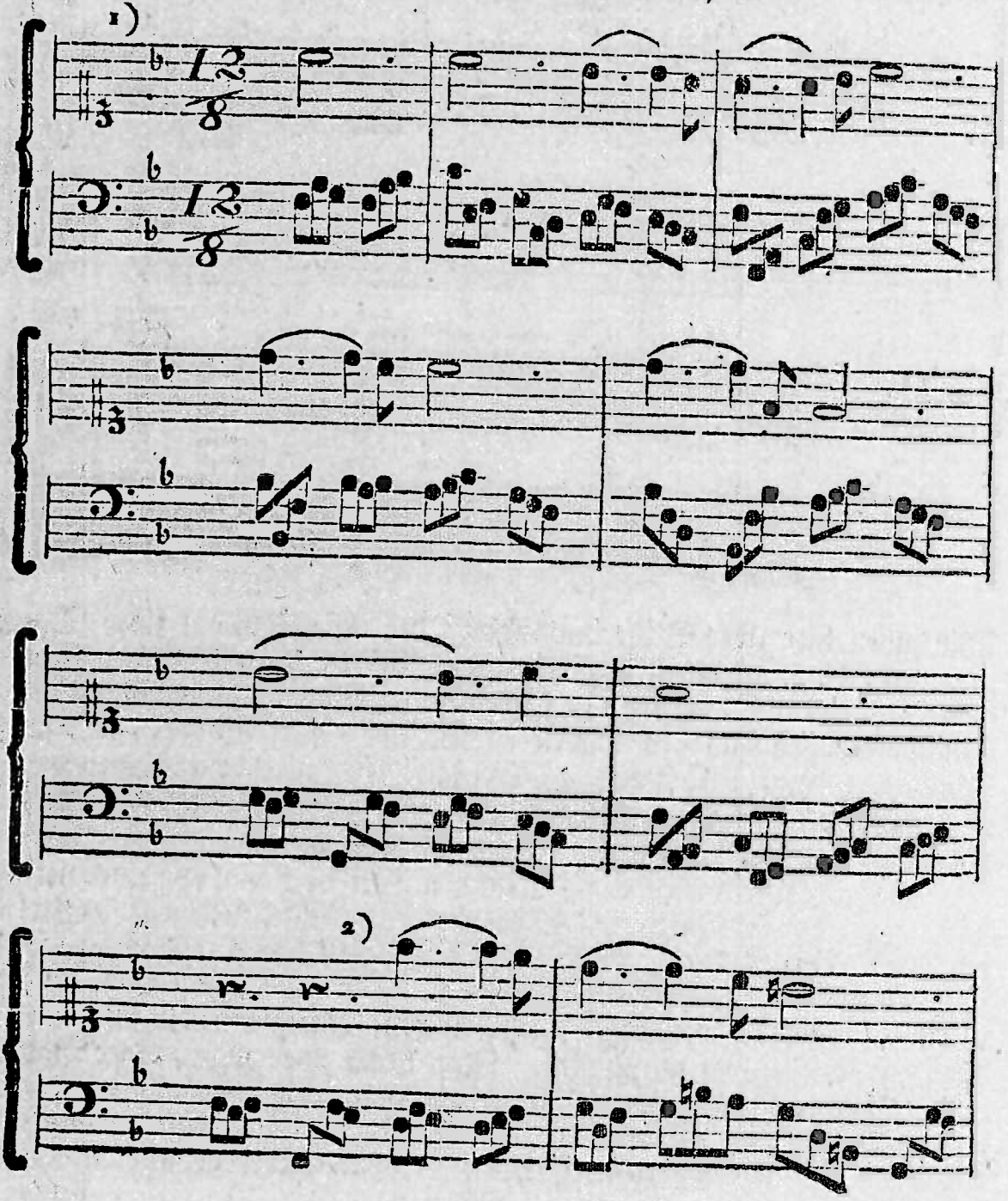


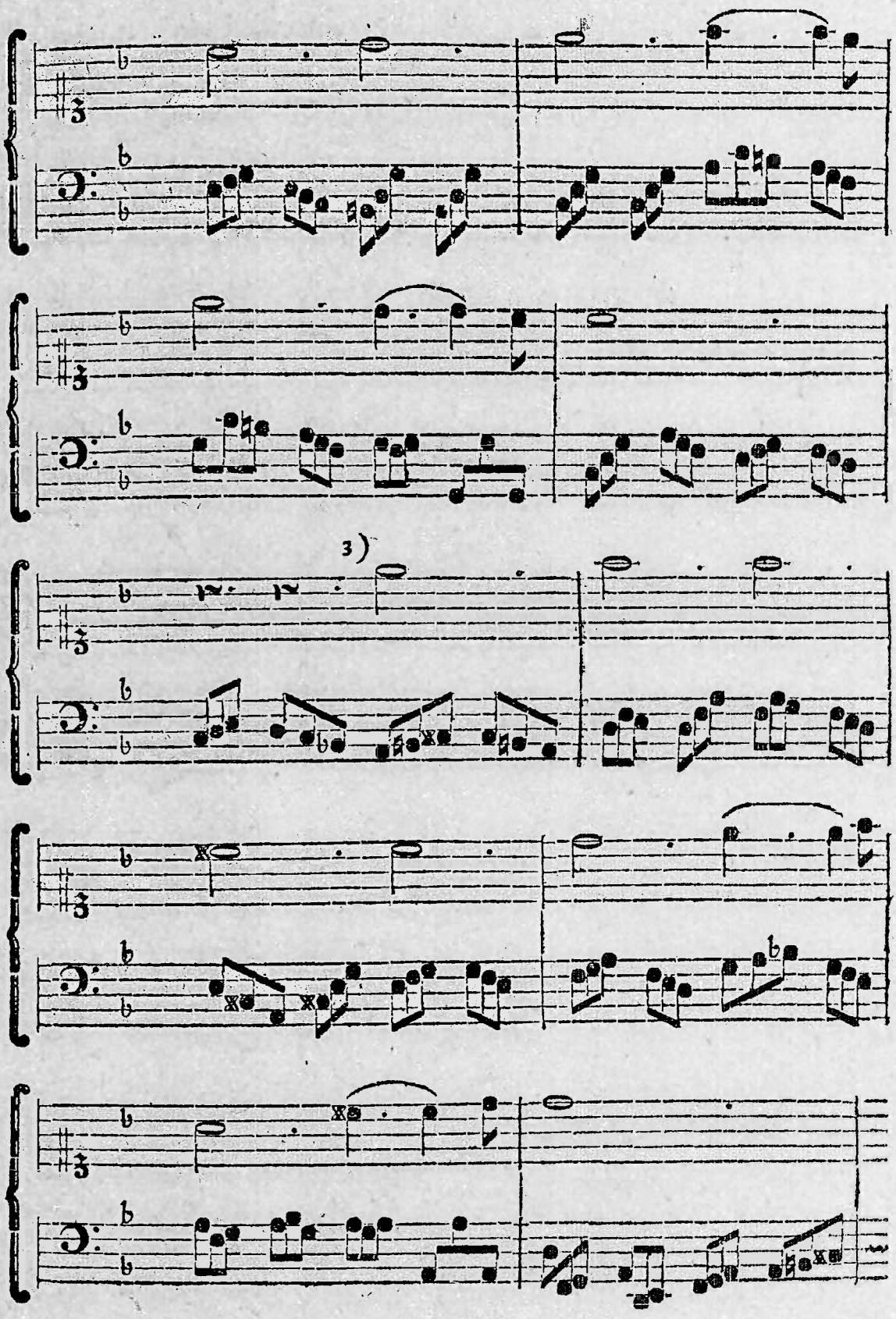
Wir haben hier zwey Sätze ausgesetzet: der erste Satz hat zwey Variationen, die man durch das ganze Lied führen kan, deswegen steht hinter dem ersten Satze ein etc. Im andern Satz ist weiter nichts geschehen, als daß aus den beyden Achteln des ersten Satzes das erste Achtel einen Punct bekommen. Wem diese Variation beliebt, der spiele die Variationen des ersten Satzes auch als mit einem Puncte, und führe eine jede Variation durchs ganze Lied. Anmerkung.

§. 19. Wir wollen den Zwölfachtel-Tact noch mal vor uns nehmen, und nach der Variation §. 14. wo drey Achtel zu einem Viertel mit einem Punct kamen, die Melodie verlängern, und 6 Achtel zu einem halben Tact mit einem Punct machen, in guter Hoffnung, daß es keinem Liebhaber verdriessen wird, so viele Variationen zu einer und derselben Melodie hier anzutreffen. Man denke aber nicht, dieser Baß ist vorzüglich geschickt, ihn so oft zu variiren, nein, es geht mit den andern Liedern dieses Capitels eben so gut an; man probire es nur, und übe sich fleißig in diesem Variiren; es hat wieder grossen Nutzen Wie die Discant-Note verlängert und in Zwölfachtel-Tact gesetzet werden kan; so, daß aus drey Baß-Noten sechse werden.

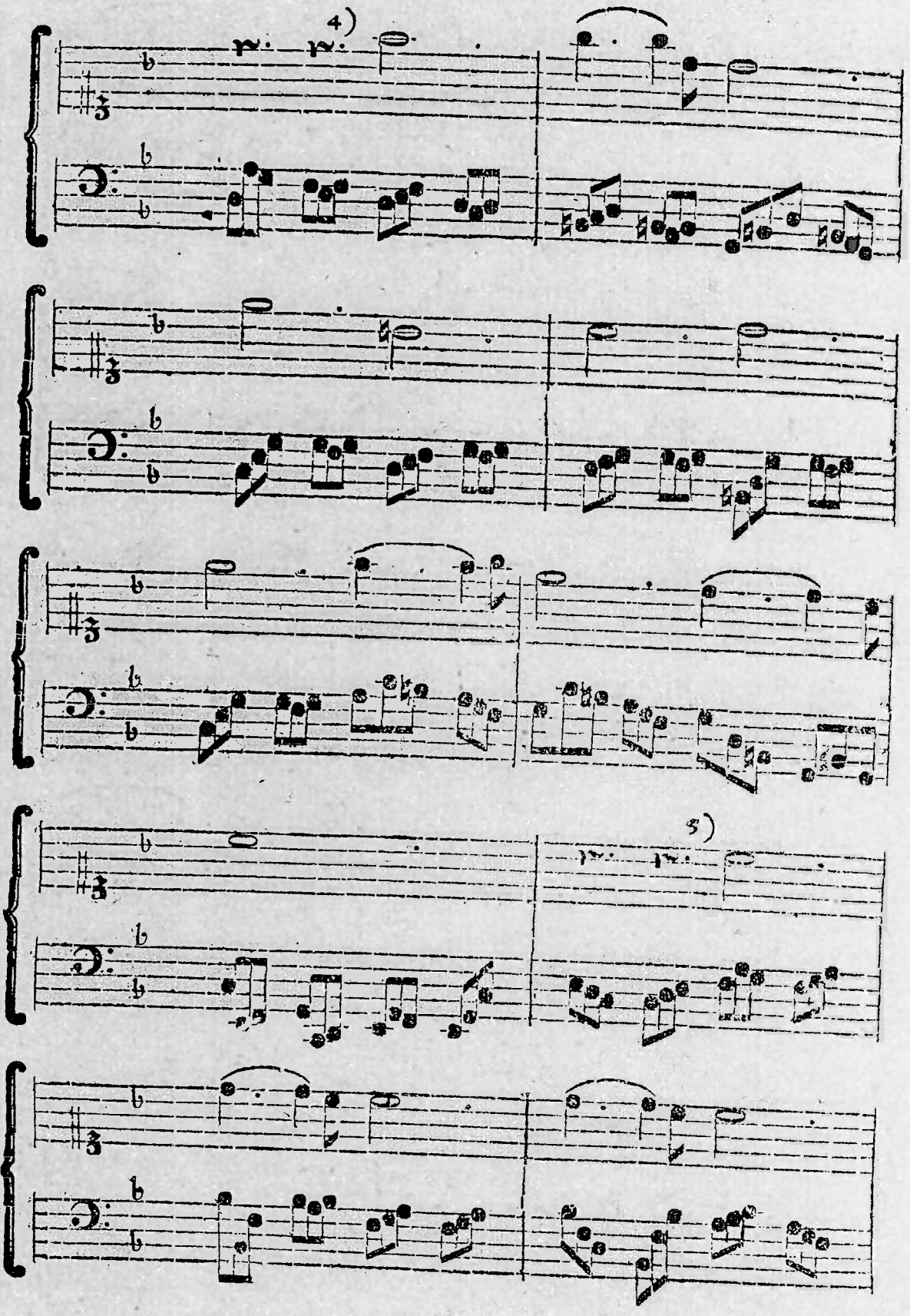
beym Fantasiren: denn wer gelernet hat einen Baß zu variiren, der wird auch bald einen Satz im Discant beym Fantasiren variiren lernen, als wovon hernach wird zu handeln seyn. Sonsten haben wir hier der durchgehenden Noten ihre rechte Stelle im Discant anzeigen können.

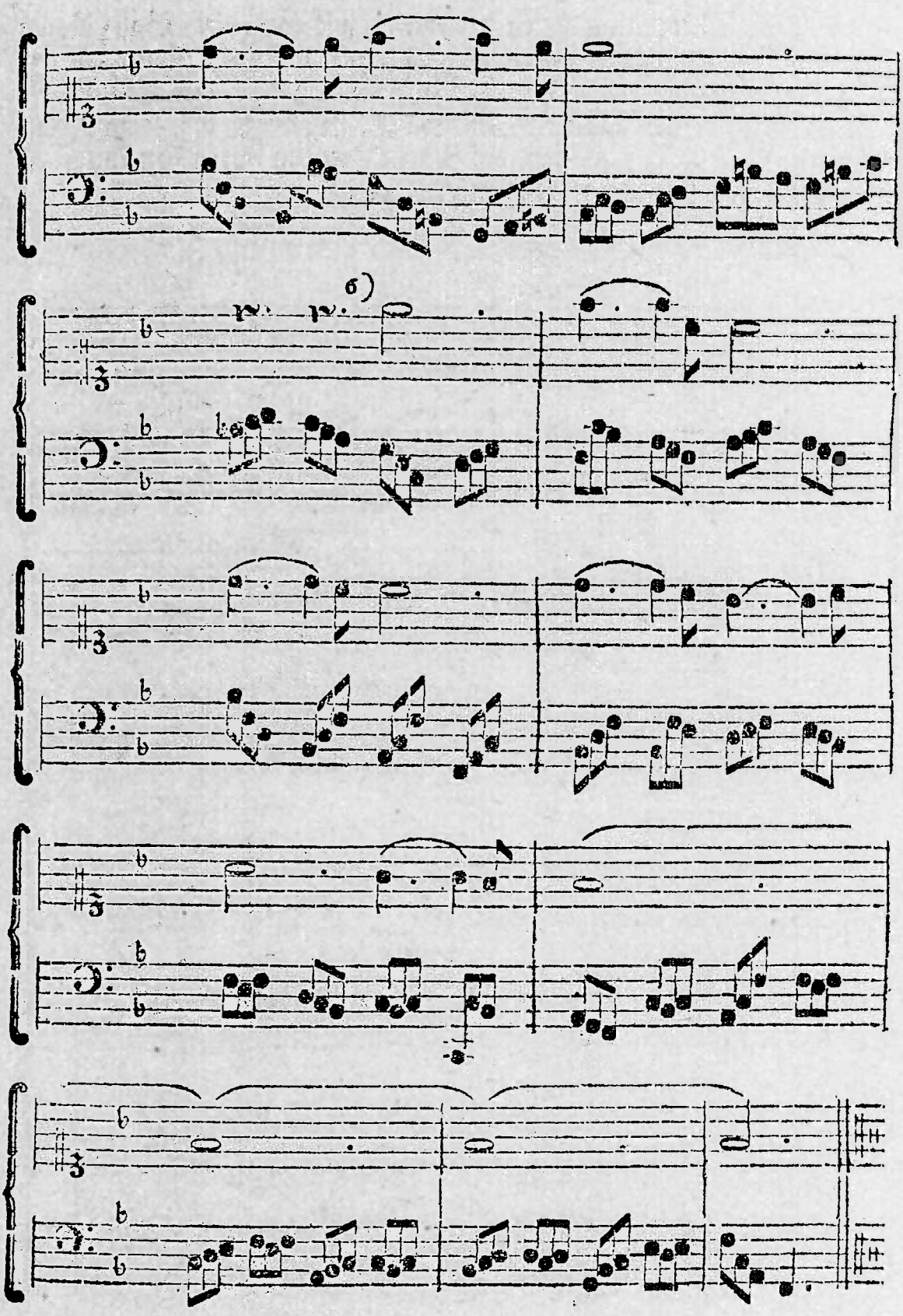
So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.





3)

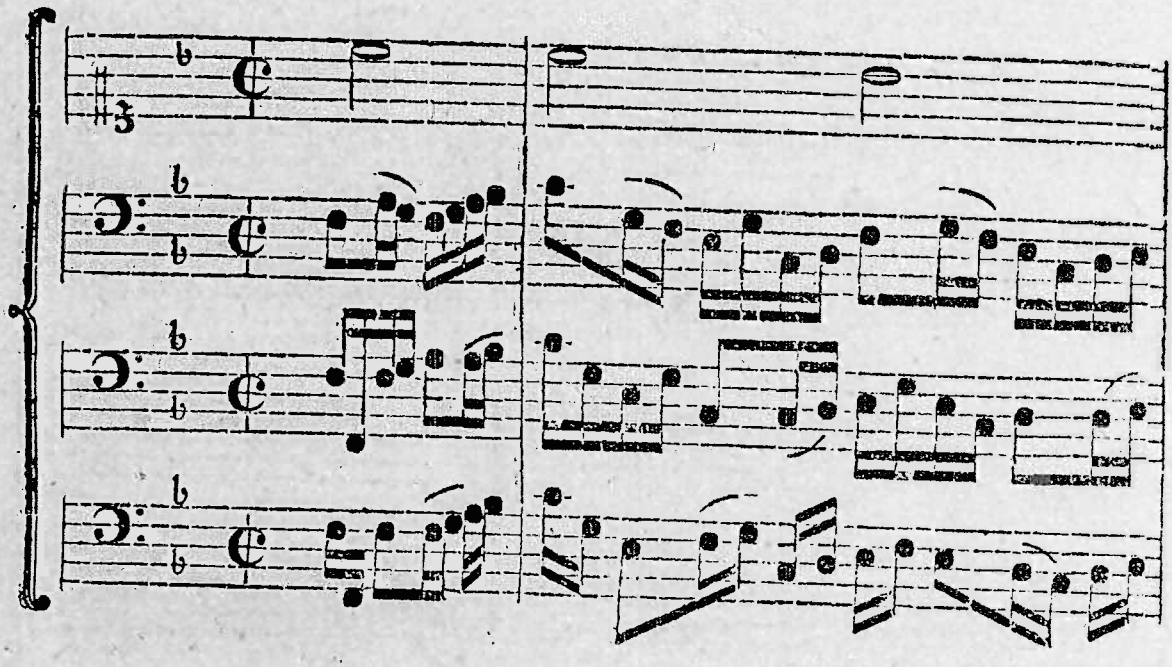

4)
5)
6)

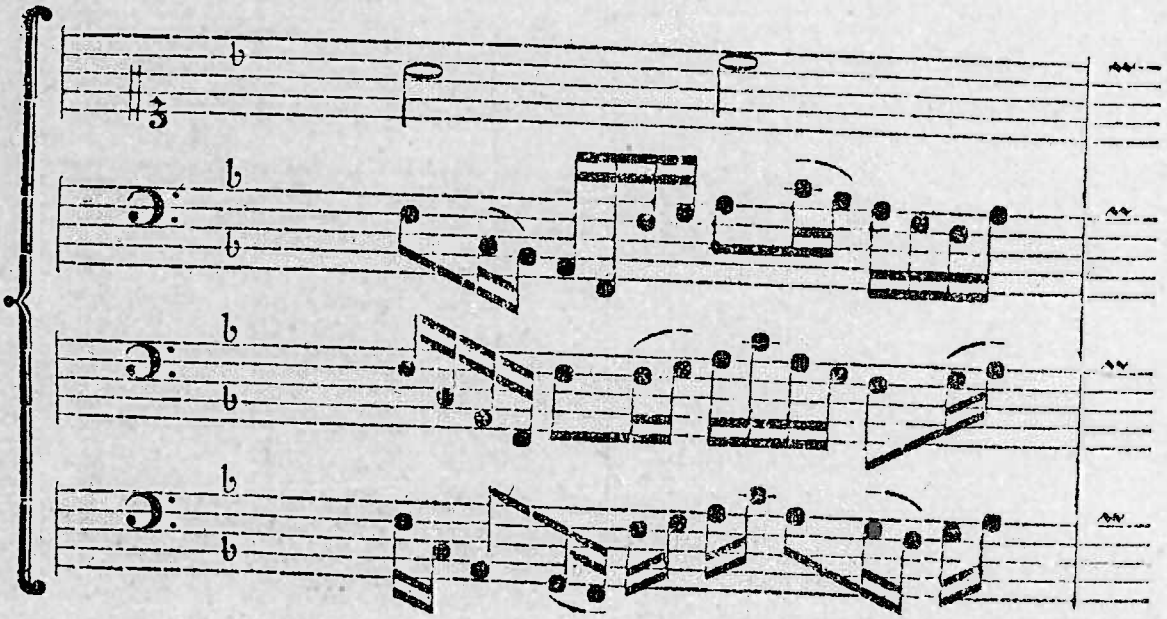


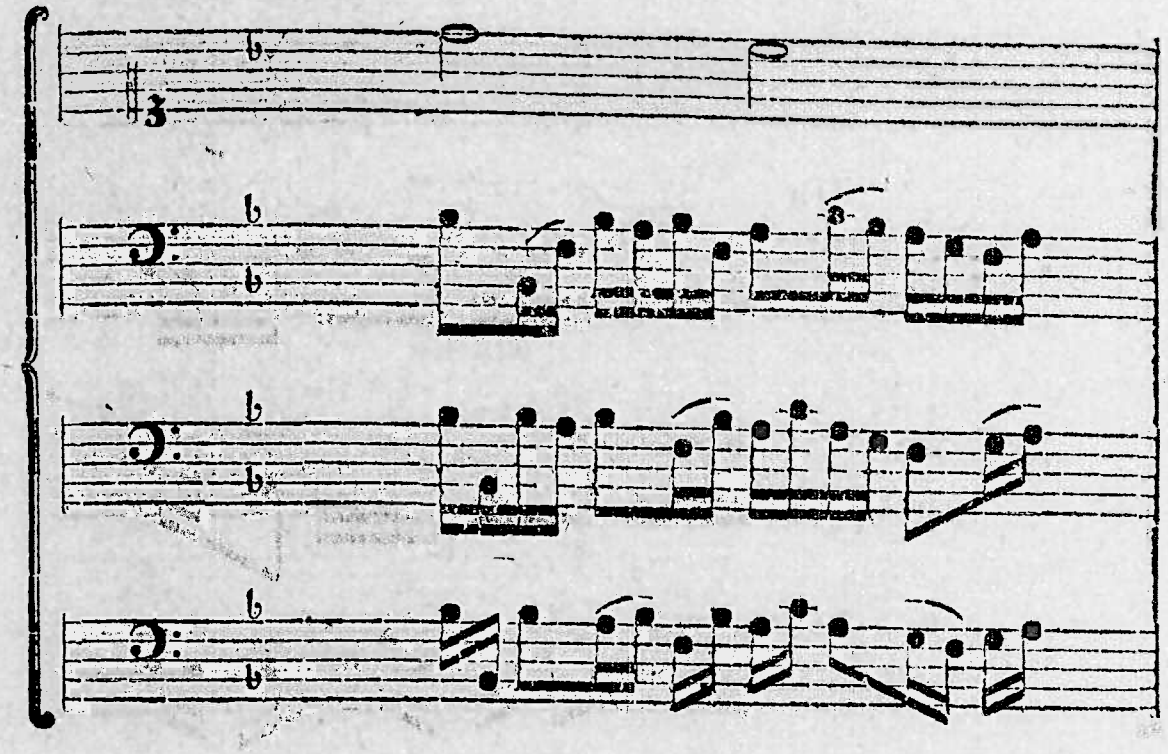
§. 20.

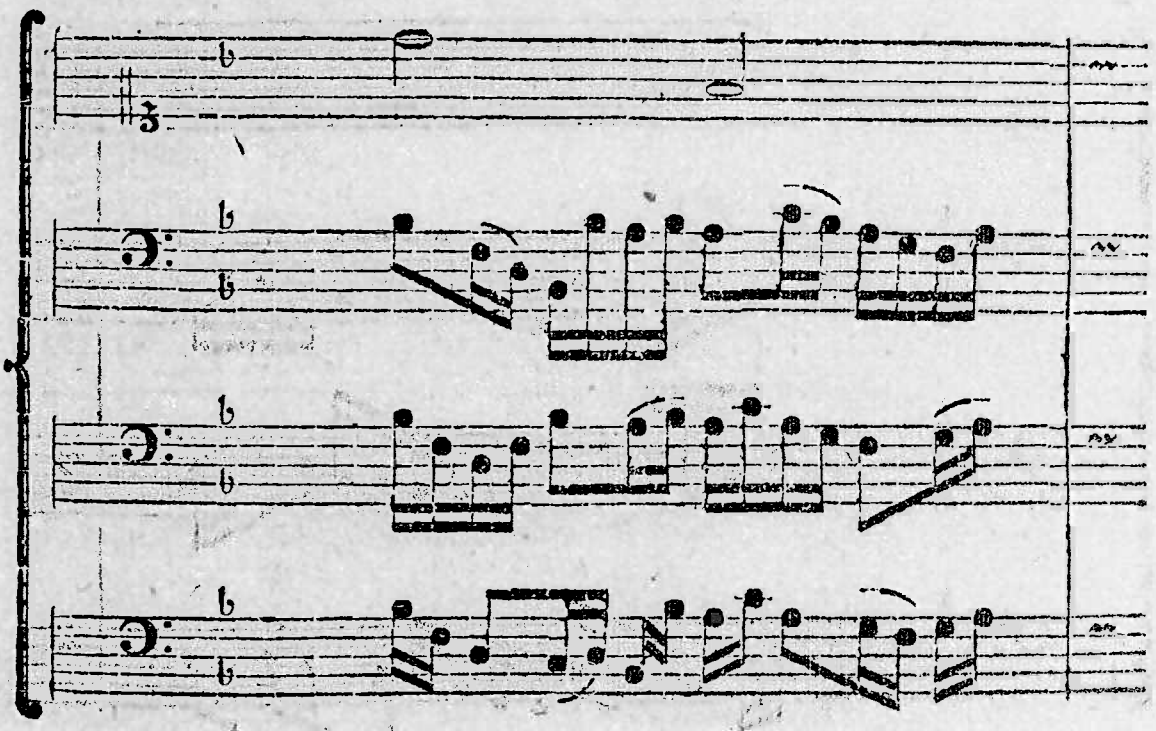
Wie man aus sechs Noten sieben machen kan, mit verlängertem Discant.

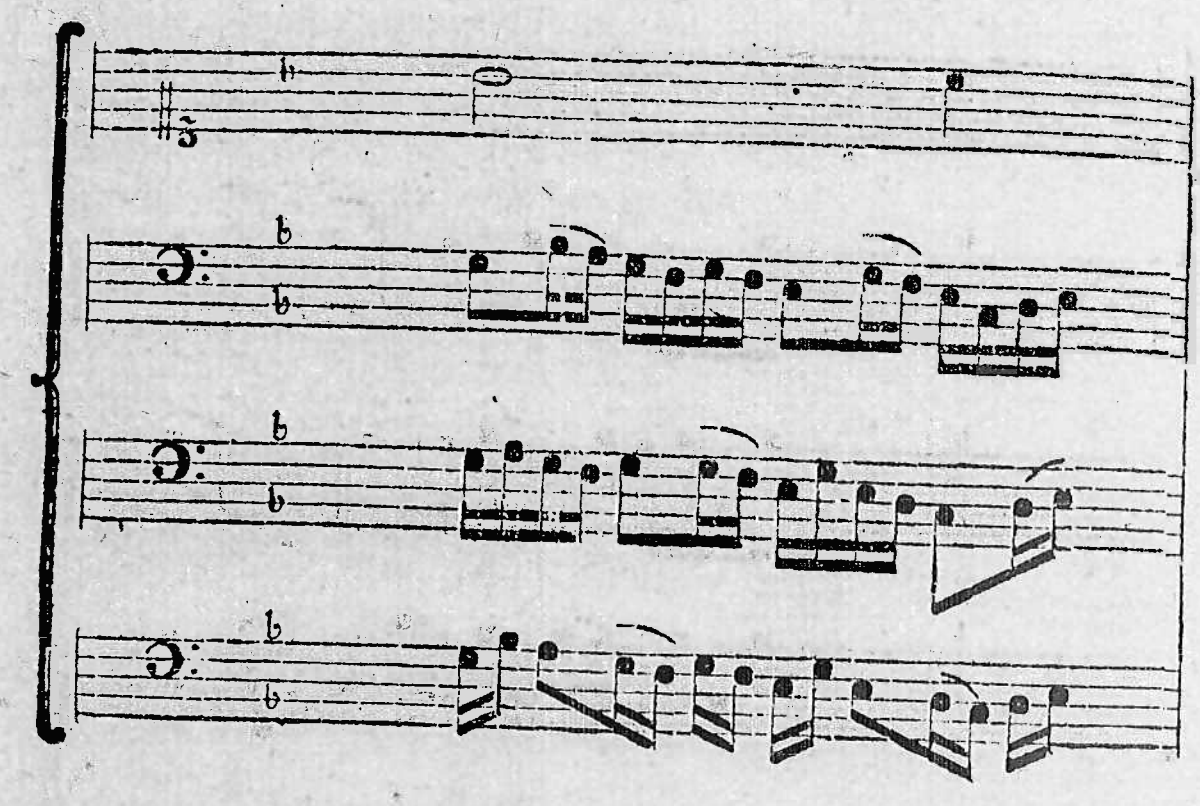
§. 20. Wir haben §. 17. gezeiget, wie aus vier Baß-Noten leicht fünfe können gemacht werden, da denn nur Eine Note, die wir daselbst nach der andern und vierten Note gesetzet haben, hat hinzugefüget werden dürfen. Jetzt, da wir, nach §. 18. pag. 479. aus sechs Noten wollen sieben machen, so kan die neue Note an drey verschiedenen Stellen stehen, wie aus folgendem zu sehen:

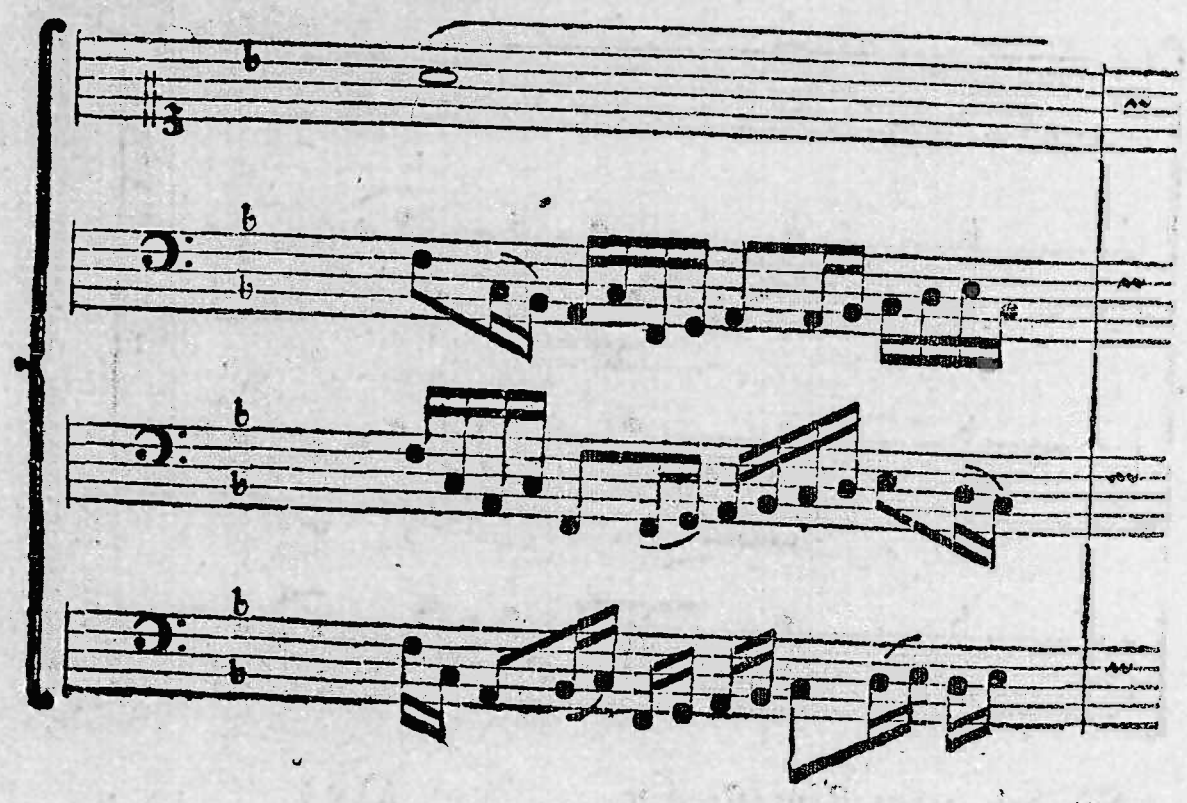




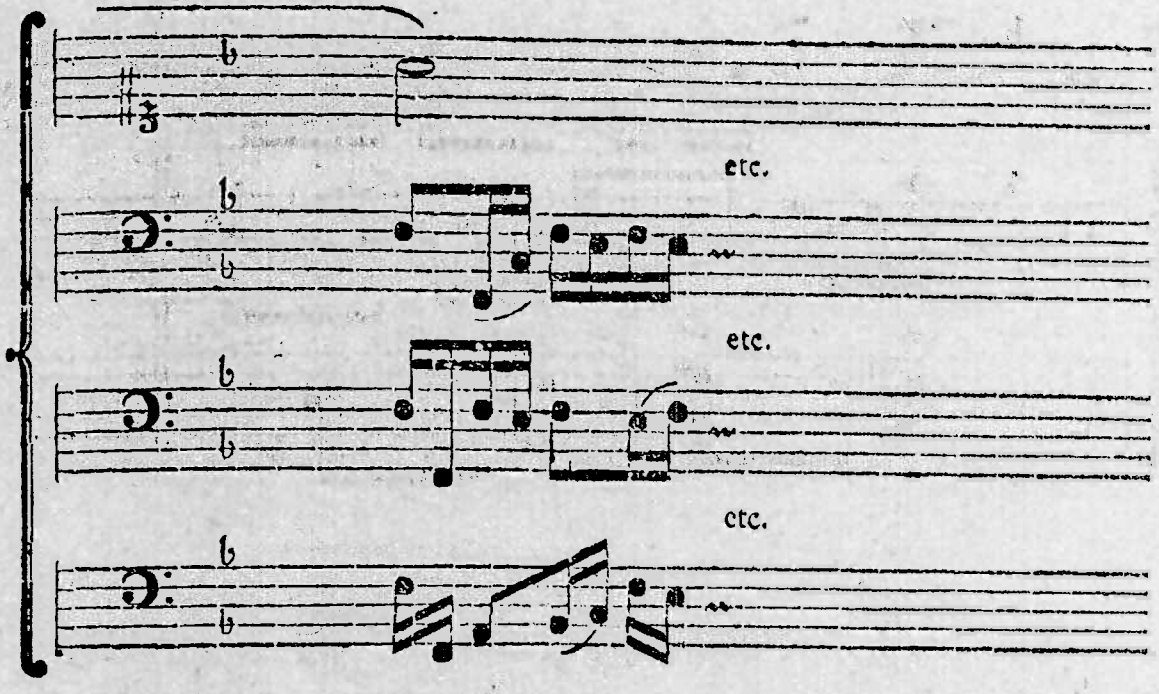




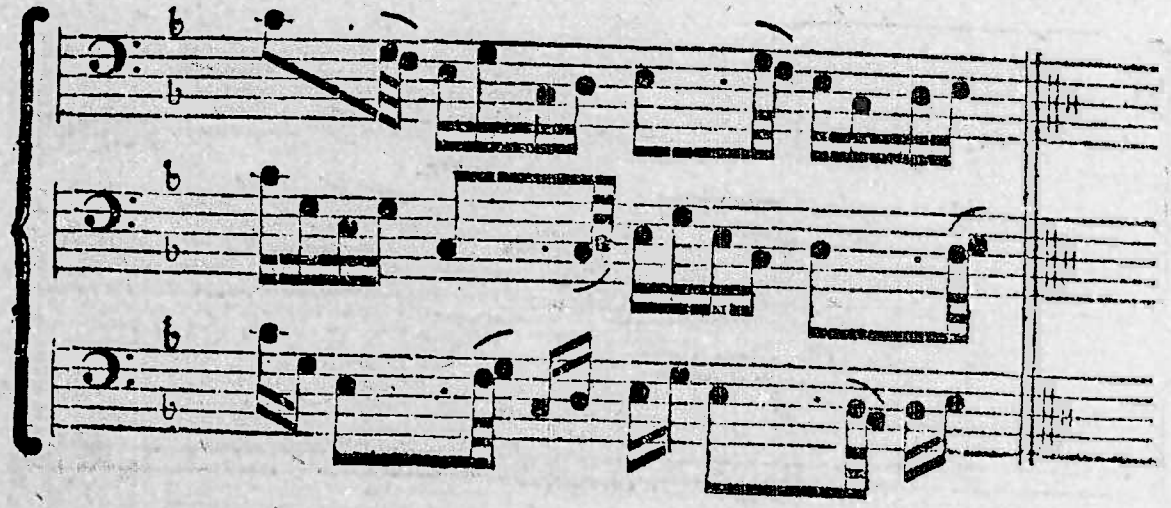


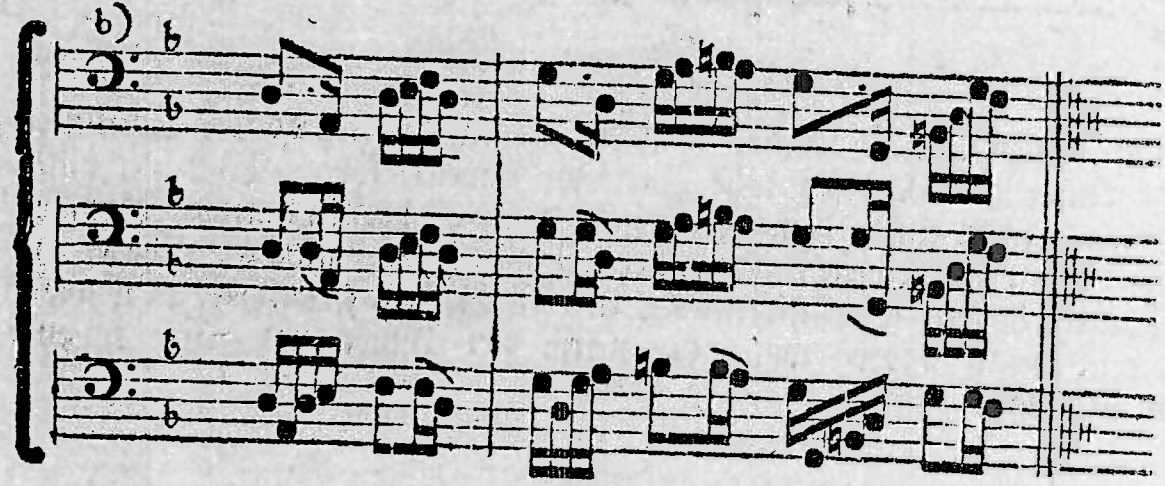


Unter

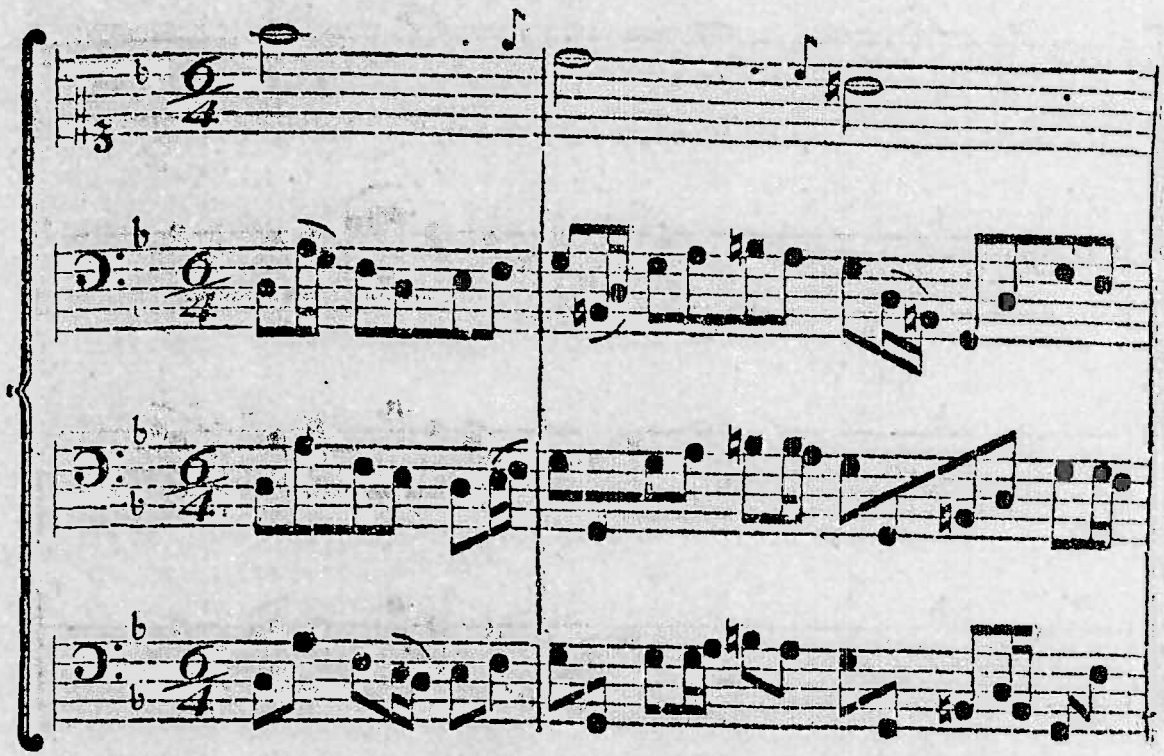


Unter dieſen drey Variationen iſt die, ſo am weiteſten vom Diſcant iſt, die fremdeſte. Man ſetze dieſe Variationen weiter fort. Wer hier hinter das Achtel einen Punct ſetzet, da denn die beyden darnach folgende Sechzehntheile 32theile werden, der hat wieder was anders; ſiehe *N.* a) Wer die beyden Variationen des andern Satzes, §. 18. pag. 482. wieder in etwas ändern will, der werfe den Punct weg, wie unten *N.* b) zeiget. Anmerkung.

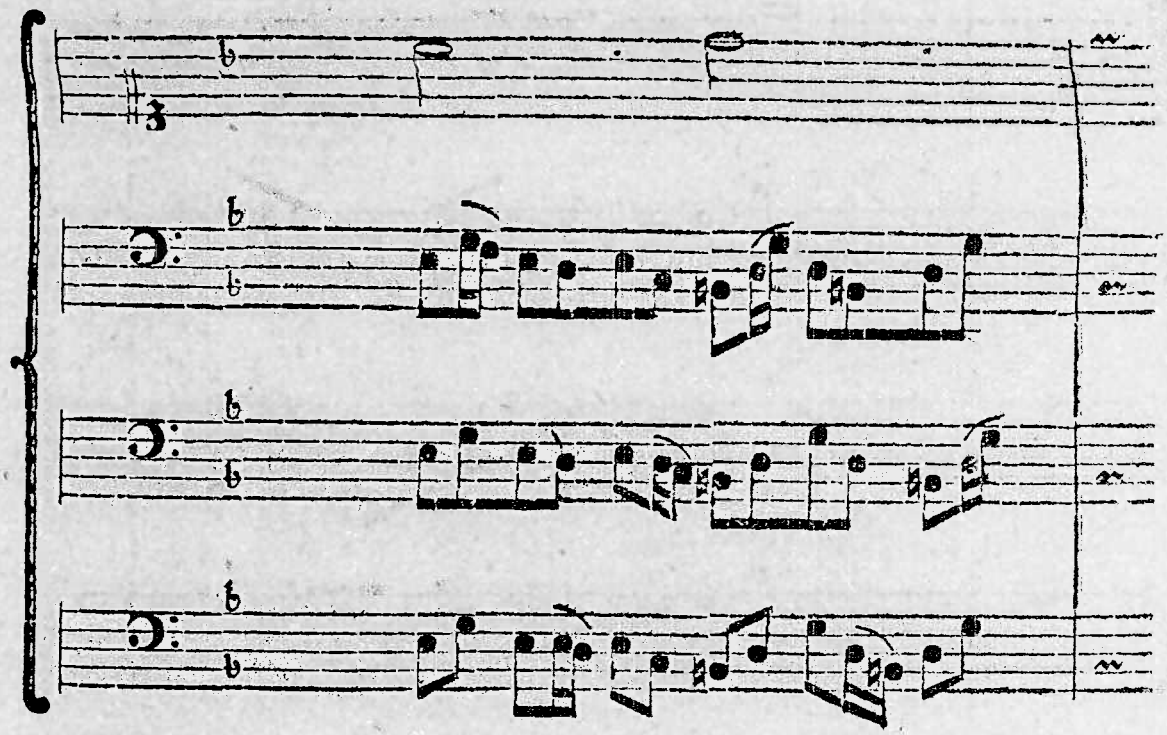


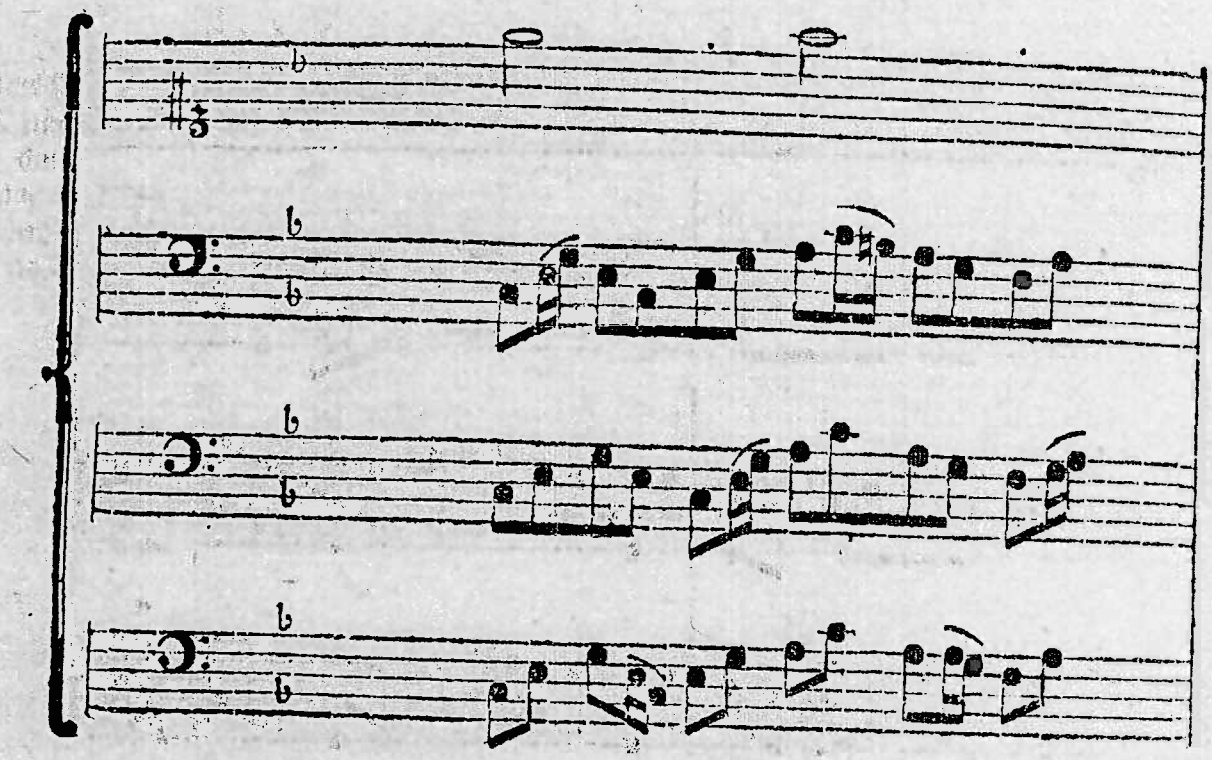


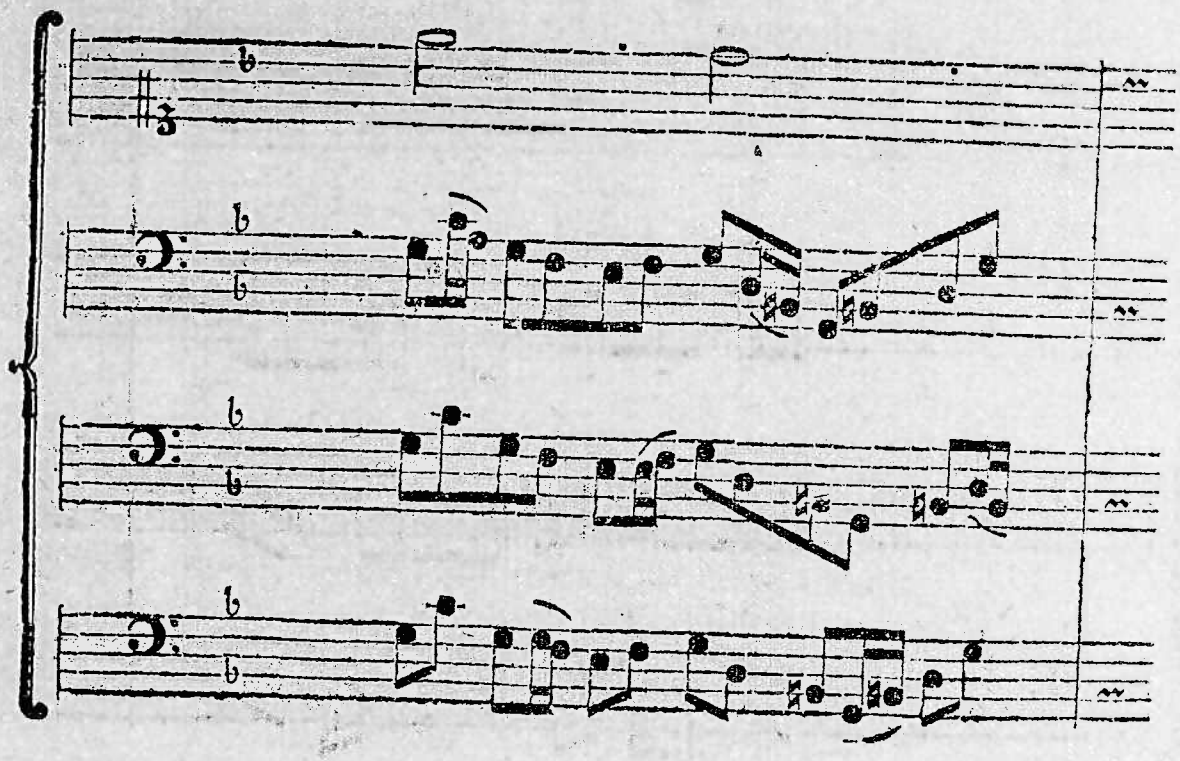
Es können unſere ſieben Noten auch im Sechsviertel Tact alſo ſtehen, daß die Diſcant-Note einen halben Tact mit einem Puncte hat. Wir wollen den andern Satz unſerer Melodie ausſetzen mit den drey Variationen, ſo wie wir eben mit dem erſten Satz gethan haben:

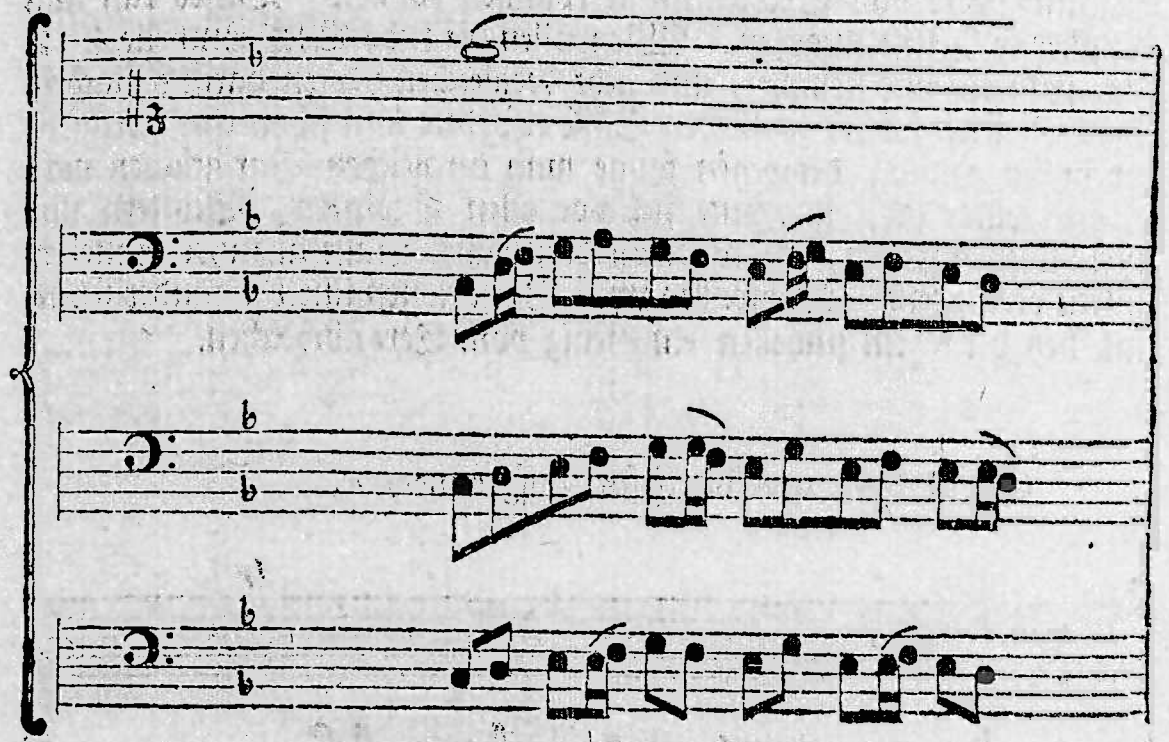


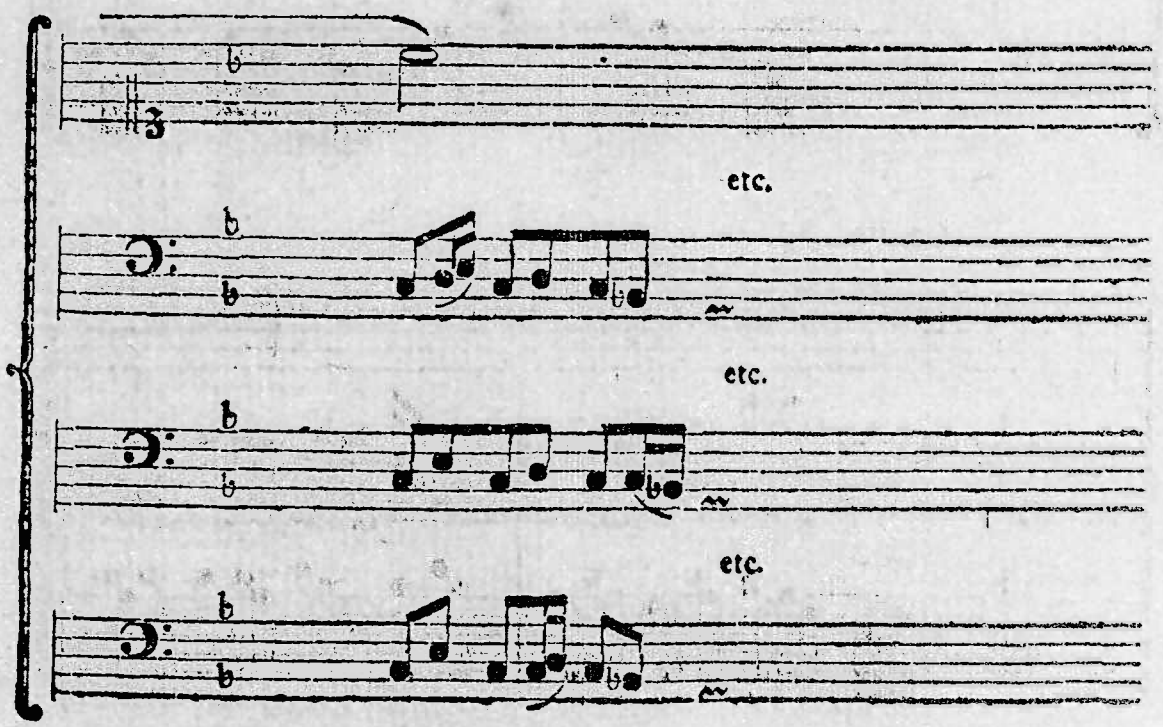
Abwechselung mit Achteln und Sechszehntheilen in Sechsviertel-Tact gesetzet.









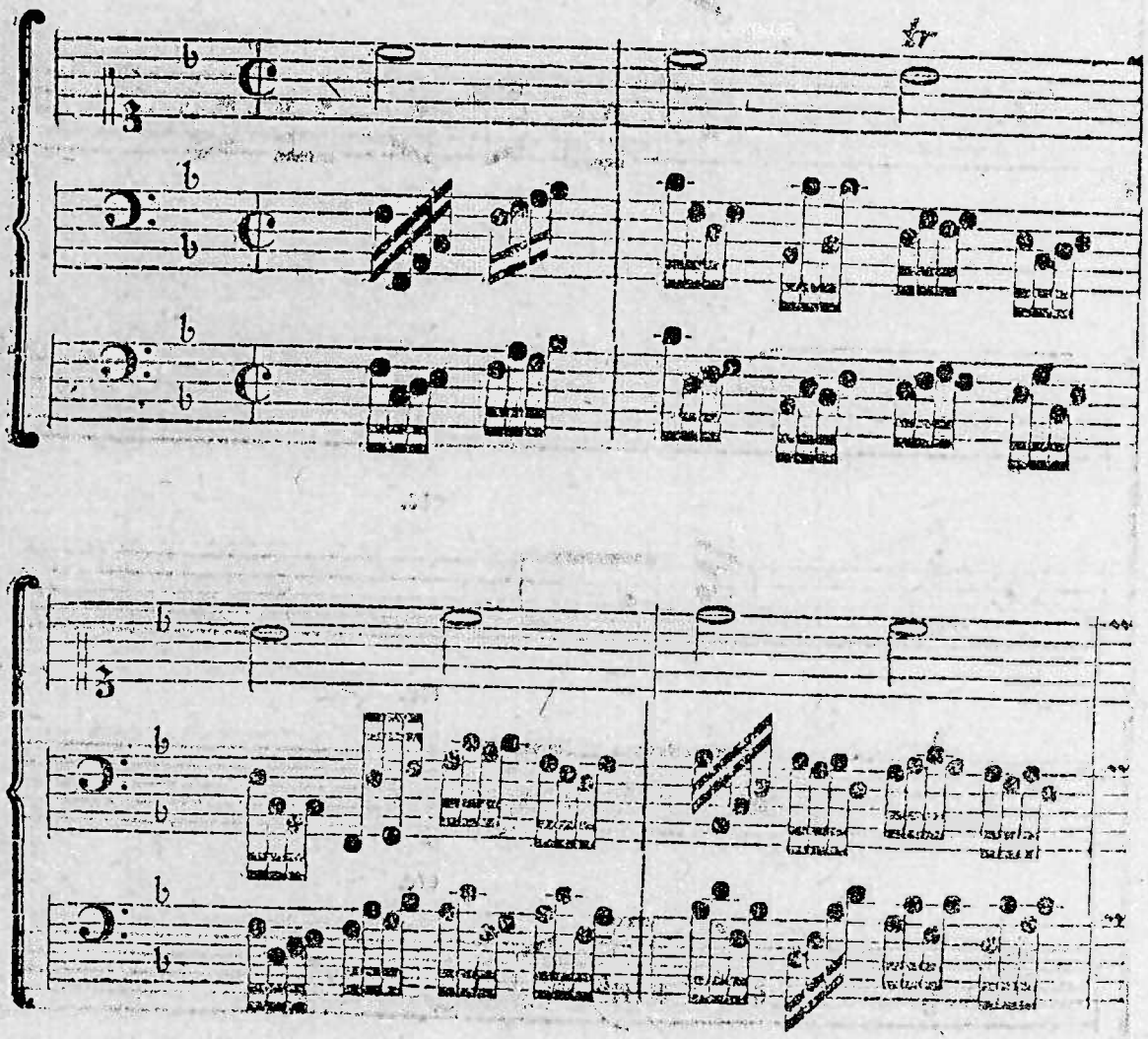


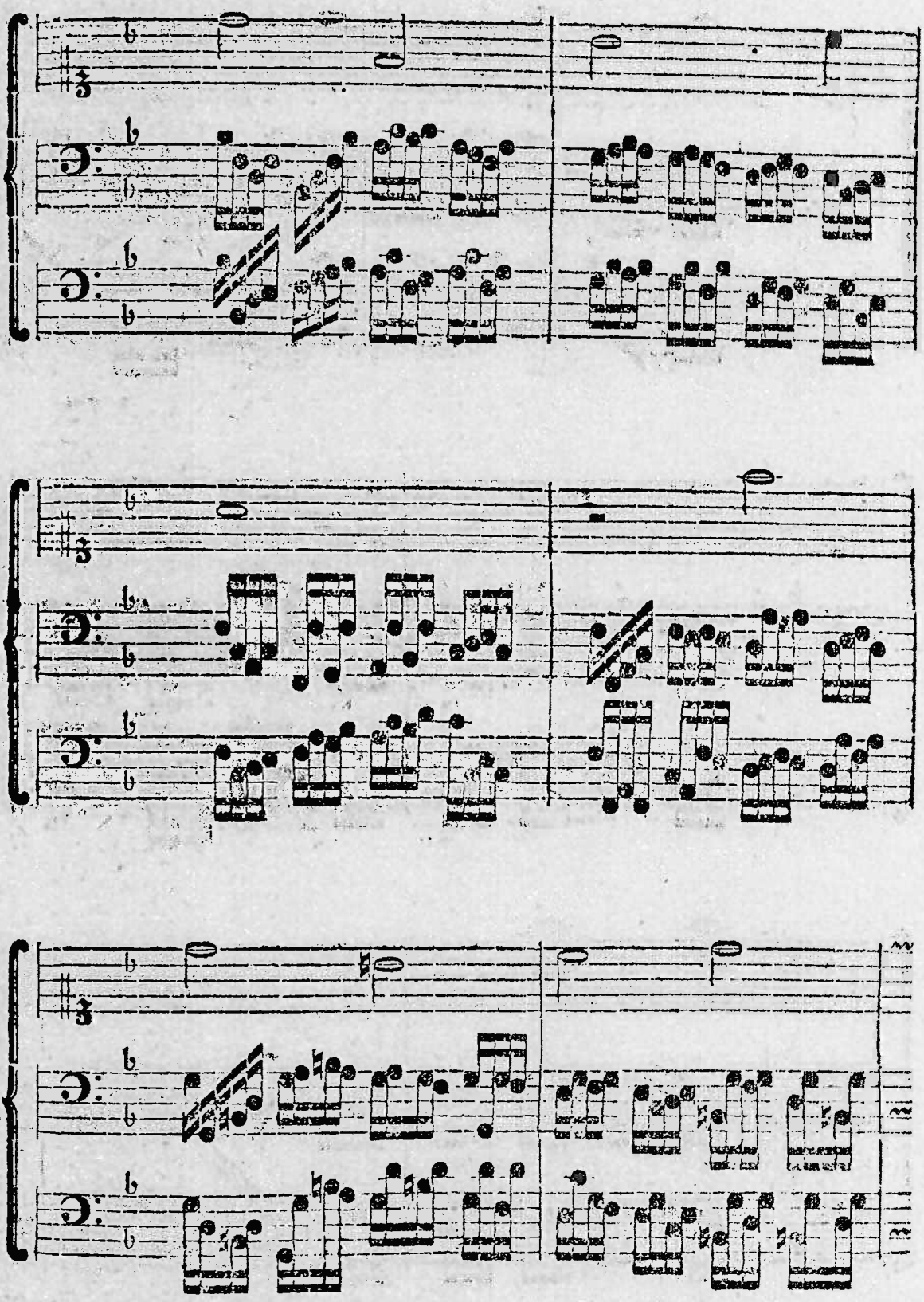
§. 21.

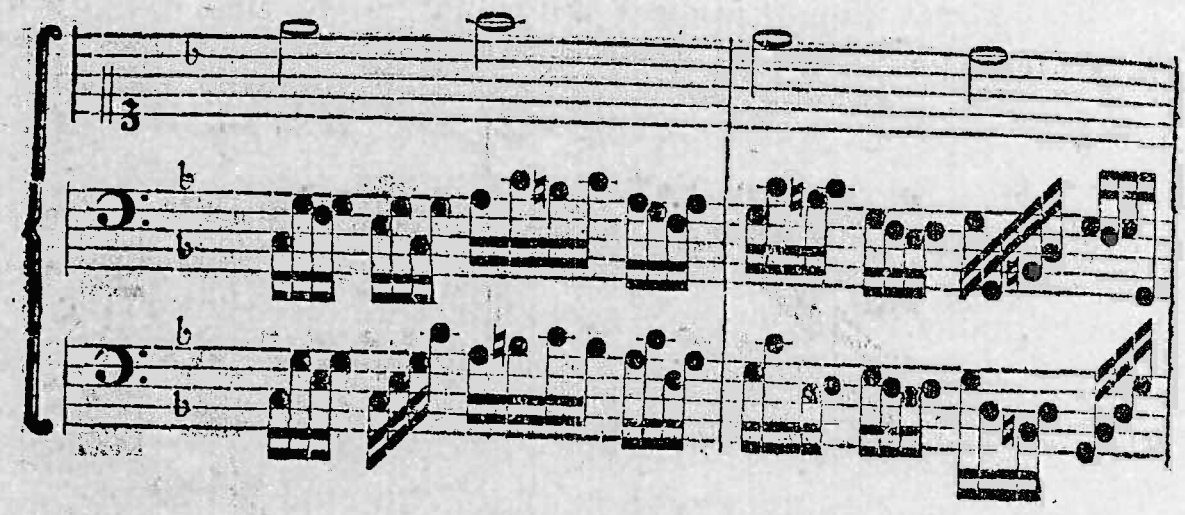
Acht Sechszehntheile zu einem halben Tact im Discant.

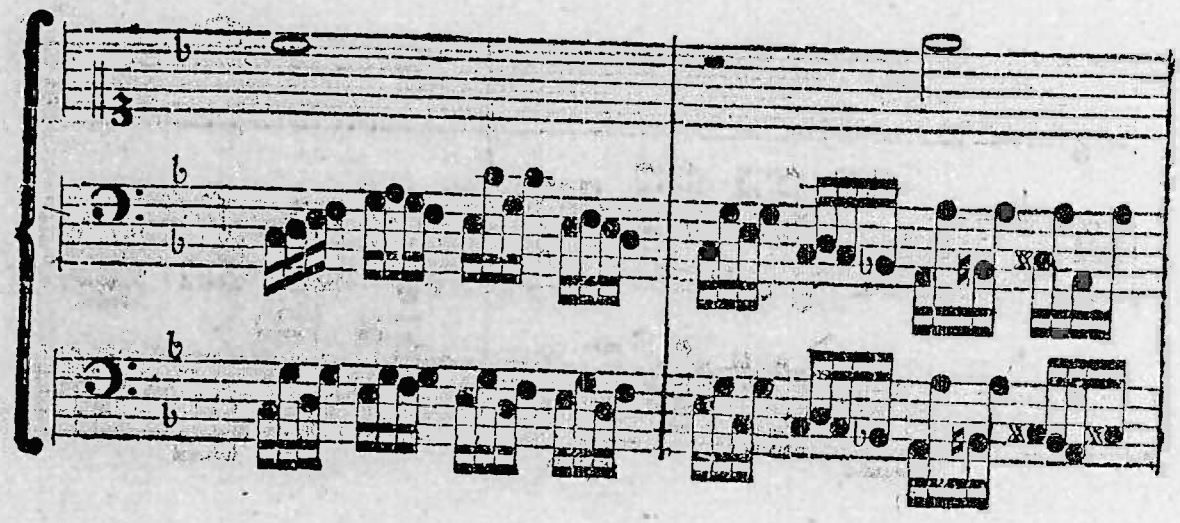
§. 21. Nun ist es Zeit, daß wir auch zeigen, wie zu einer Discant-Note acht Sechzehntheile kommen können. Dieses kan nun auf allerley Weise angehen. Wir wollen die sechs Sechzehntheile §. 18. pag. 477. vor uns nehmen, und acht dergleichen Noten daraus machen. Das Spielen solcher laufenden Bässe erfordert nun schon eine Fertigkeit der linken Hand; deswegen fange man dergleichen Variationen nicht zu geschwinde an, und hüte sich vor allen Stolpern, Stottern und unrichtigen Spielen, als wodurch dergleichen Bässe alle ihre Annehmlichkeit verliehren. Wir wollen zwey Variationen unter einander setzen, und bey der letzten zuweilen ein wenig vom Text abweichen.

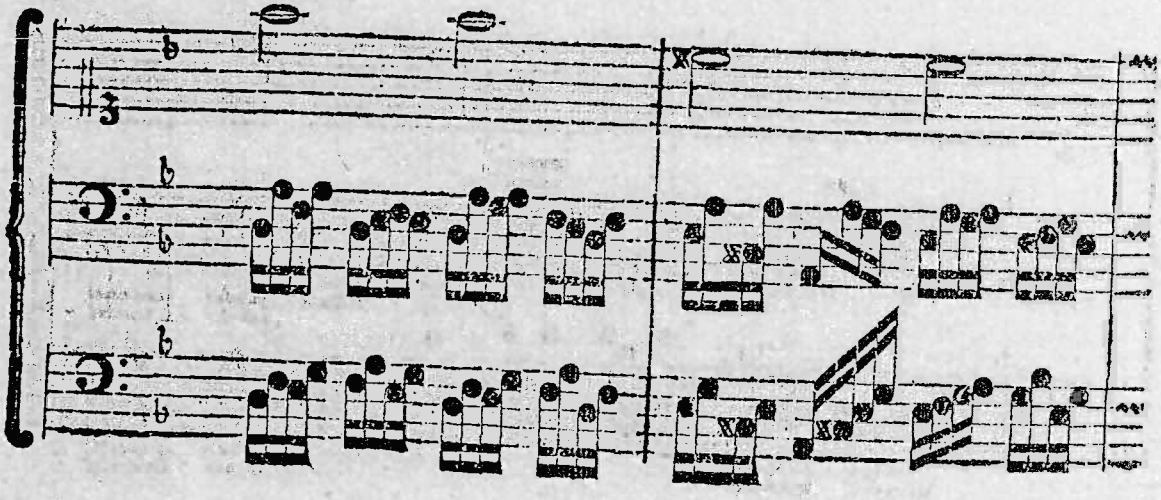
So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.

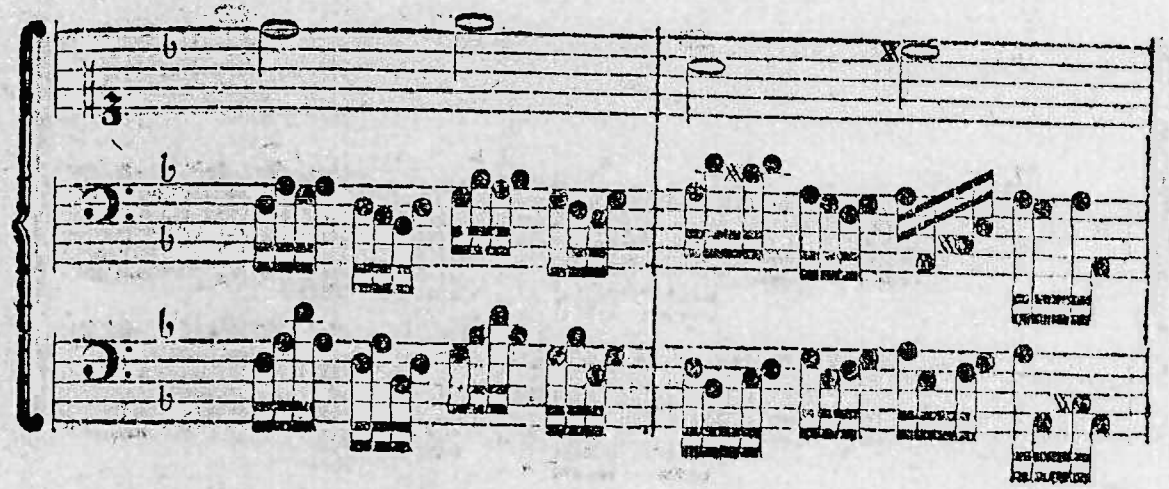


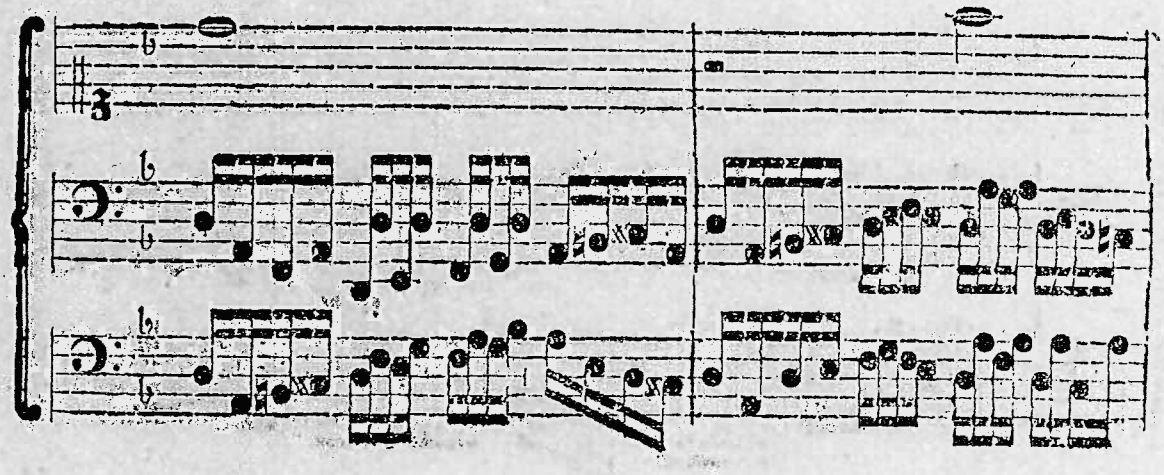


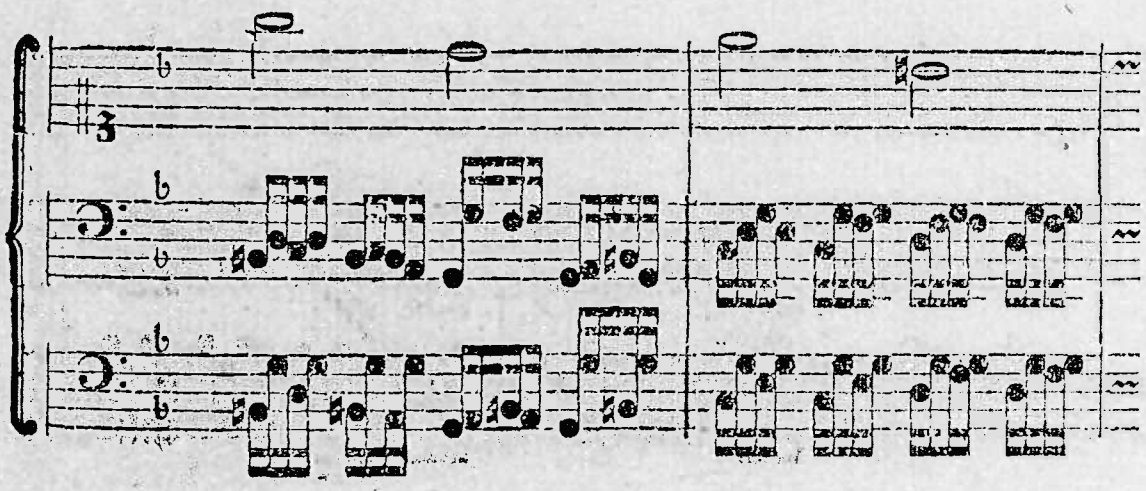


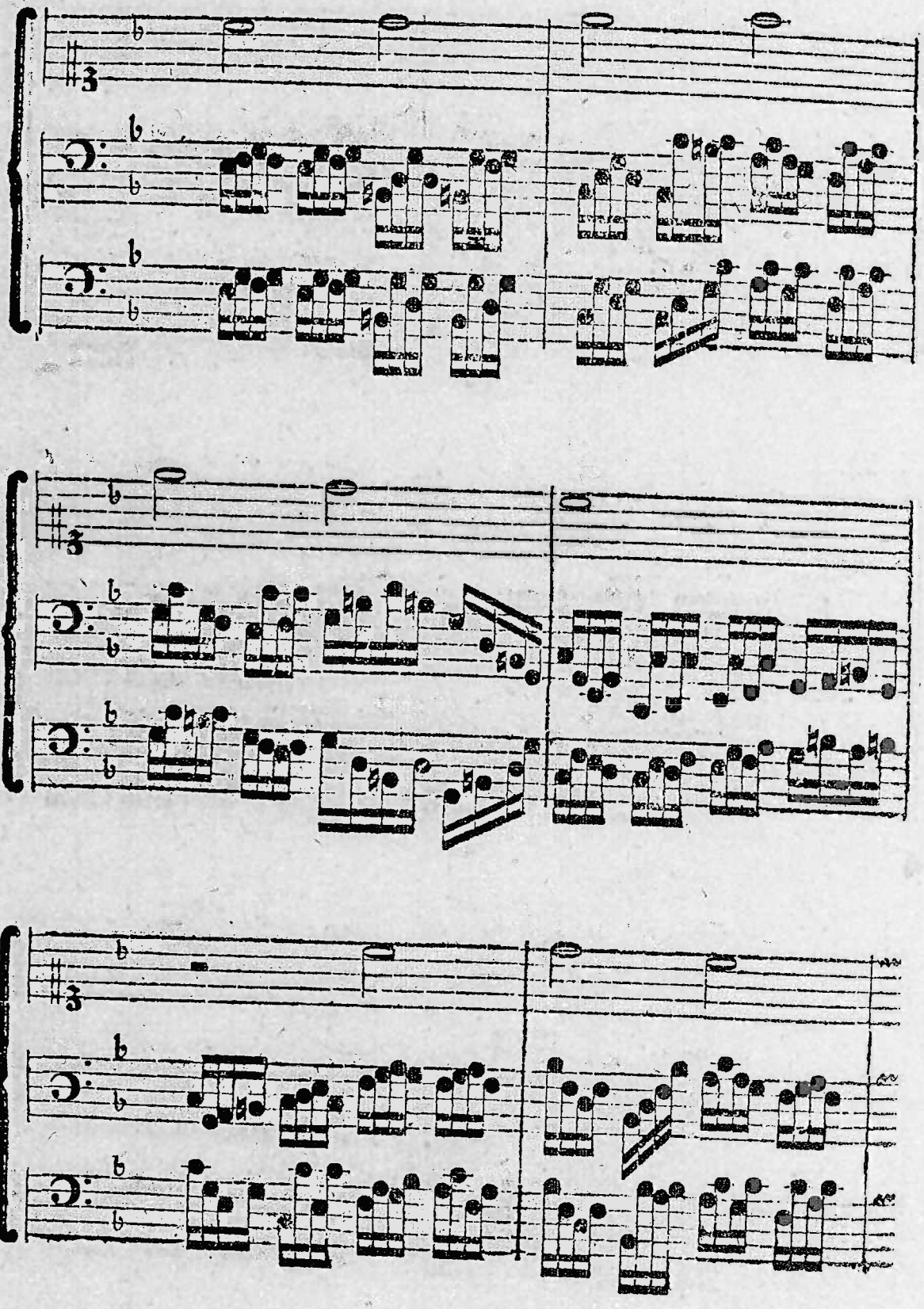


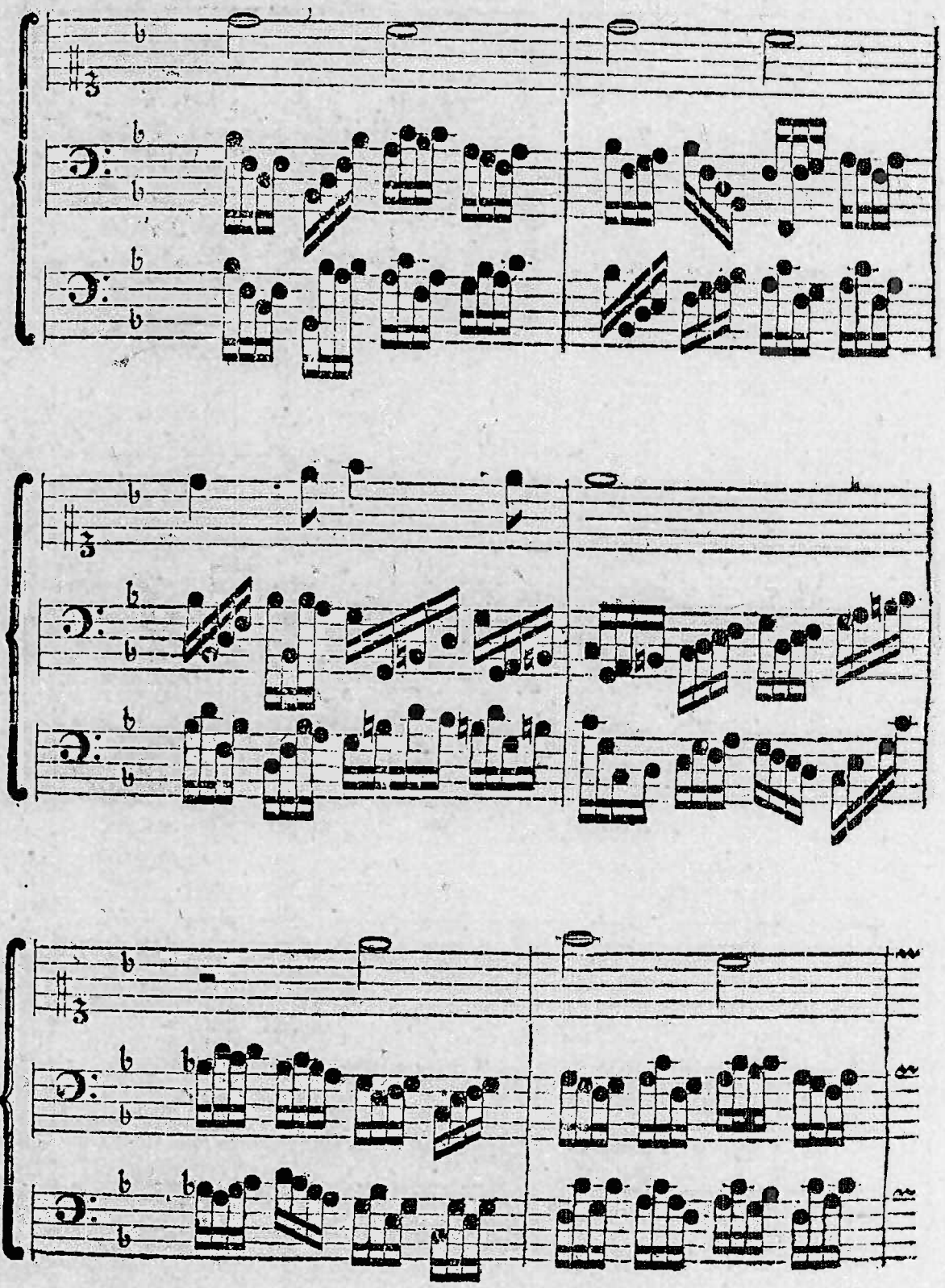


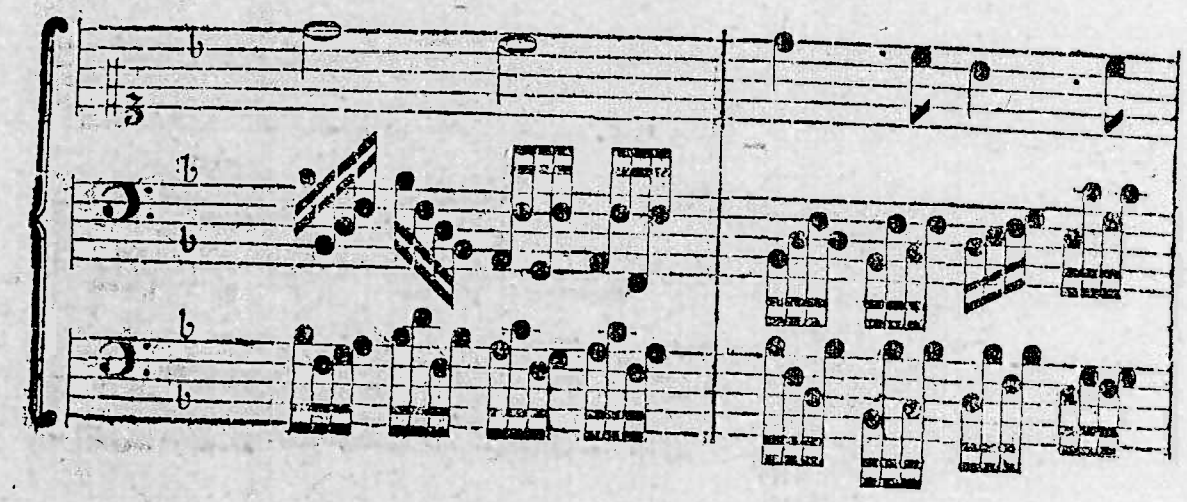


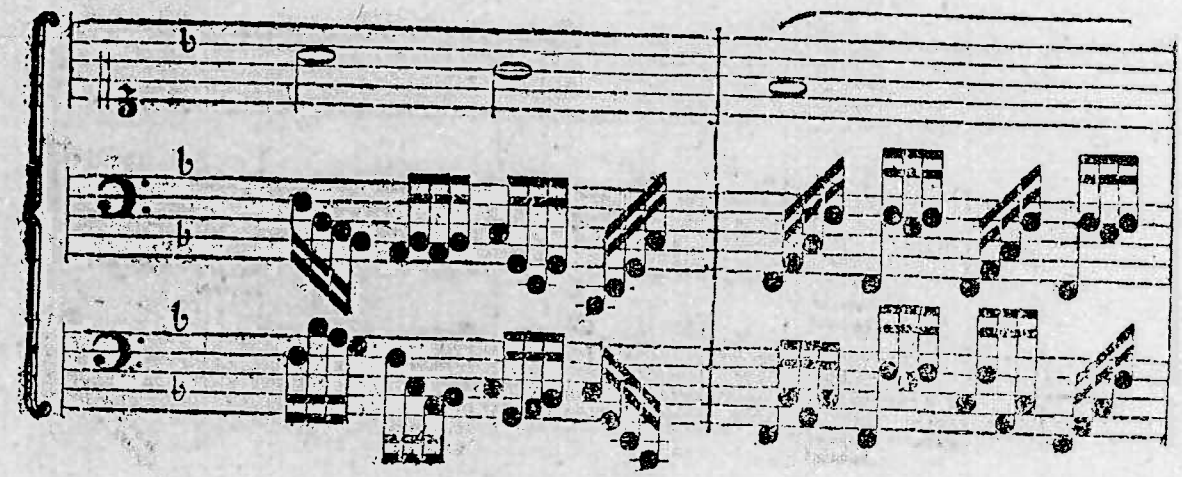


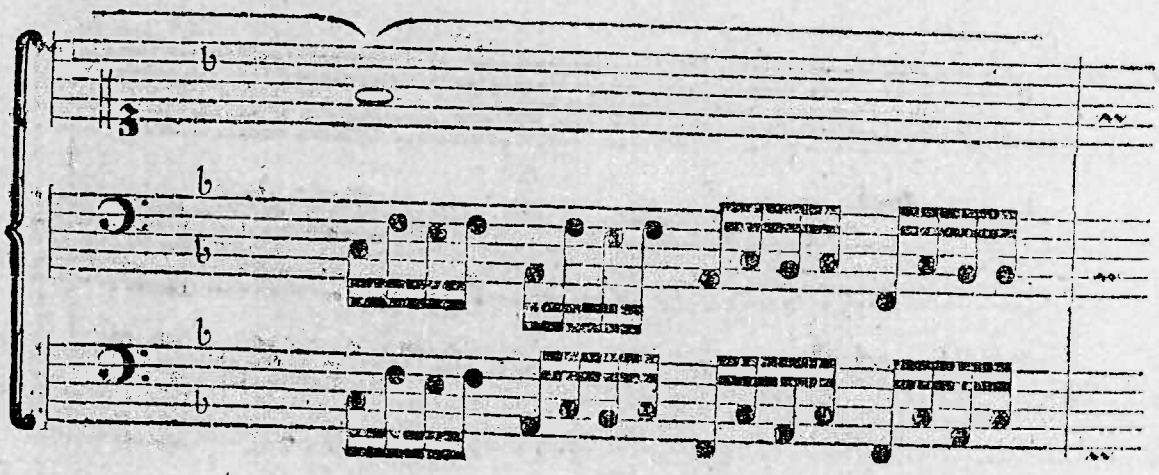




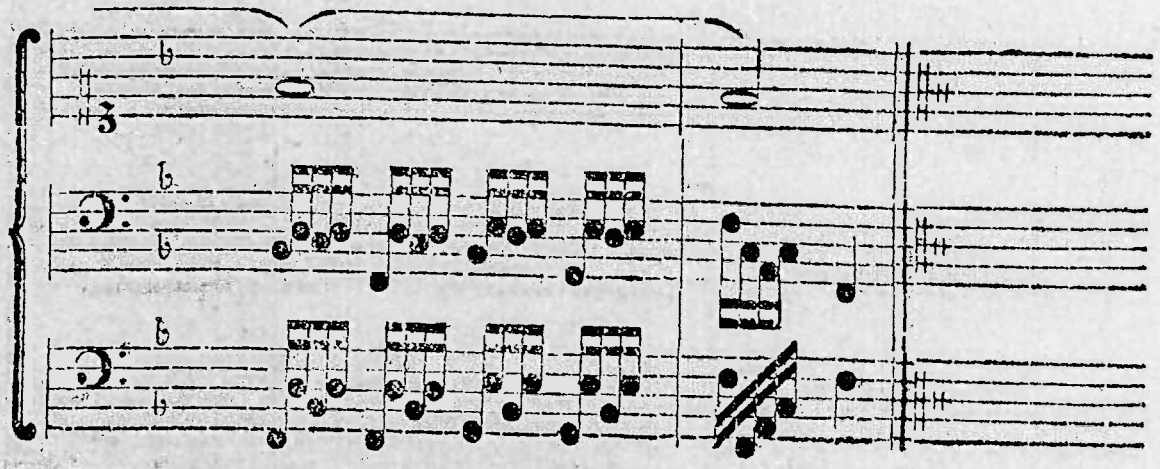








§. 22.



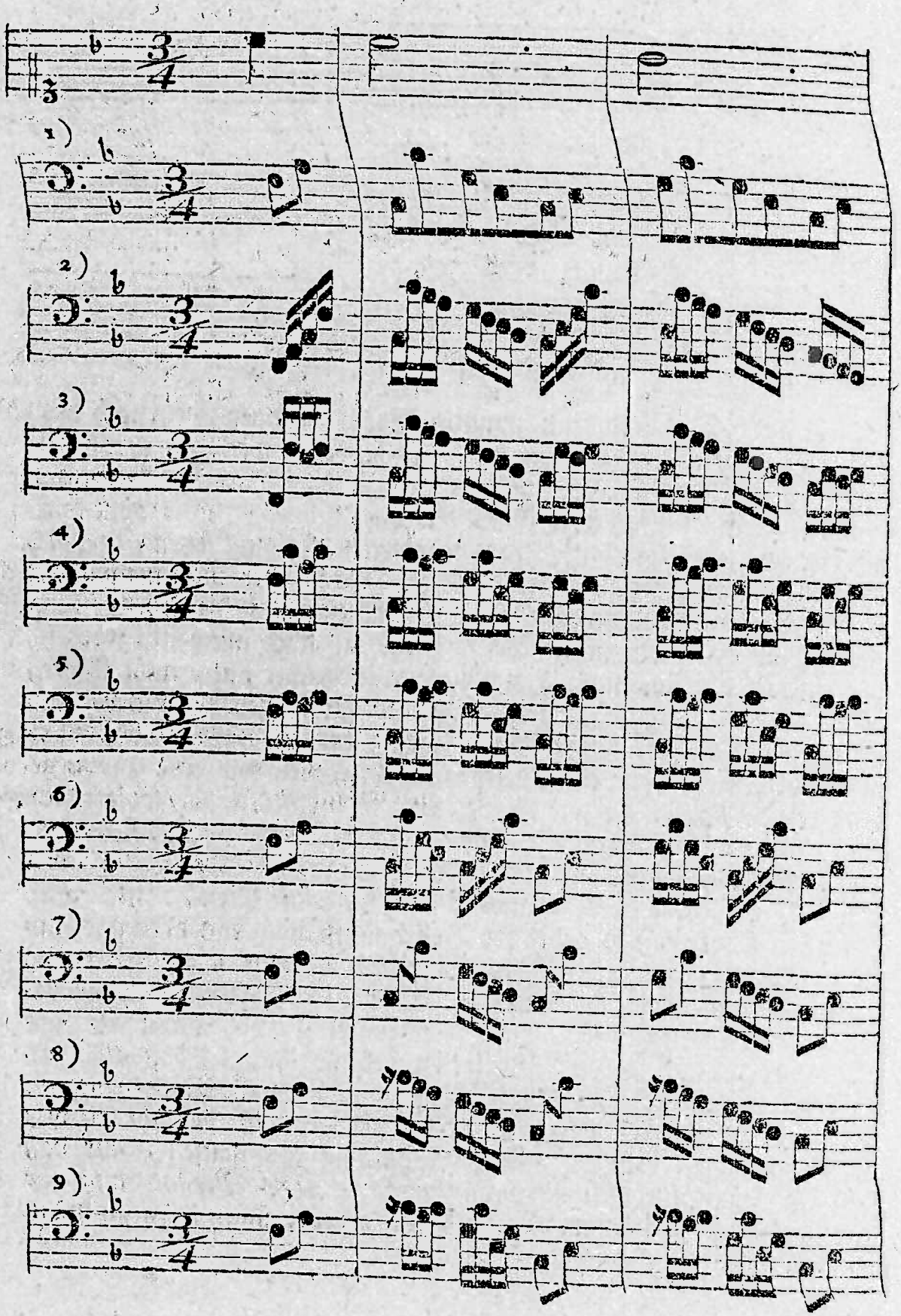
§. 22. Dis sind nun zwanzig Veränderungen, wornach man gar leicht andere Bässe variiren kan. Nun wollen wir die Schreib-Art der Melodie wieder ändern, und sie in dreyviertel Tact setzen, welches denn wieder Gelegenheit giebt zu andern Variationen. Wir wollen erstlich hier eine jede Note im Discant in einerley Geltung setzen, nemlich in einem halben Tact mit einem Puncte. Es ist aber nicht möglich alle Arten der Veränderungen ausfündig zu machen: denn die Quelle ist unerschöpflich. Die wir mitgetheilet haben, und noch mittheilen werden, sind einem, der seine linke Hand ein wenig geübet hat, nicht schwer, wo er anders eine gute Fingersetzung hat; zudem gehet hier alles ziemlich moderat im Tacte. Bey den vorigen haben wir hauptsächlich auf eine gleiche Anzahl der Noten gesehen; jetzt wollen wir eine Probe geben, wie der Baß nicht nur einerley Anzahl der Noten behält, sondern auch einen gewissen Gang durch alle Tacte observiret. Wir haben genug, wenn wir solches an dem ersten Satz unsers Liedes zeigen; wer Lust hat, der setze diese Variationes über die ganze Melodie fort. Bey den ersten neun Bässen gehet der Baß hauptsächlich von oben nach unten; in denen Variationen des folgenden 23. Syhi gehet der Gang von unten nach oben, oder aus der Tiefe in die Höhe, theils gradatim, theils Sprungweise. Die sechszehntel Pause, deren wir uns bey der achten und neunten Variation bedienet haben, kan auch bey N. 6. und 7. gebraucht werden. Der Raum hat nicht leiden wollen die Schluß-Note zu verlängern; ein Nachdenkender wird sie leicht auf vier Tacte verlängern können, mit Beybehaltung des ganzen, nur daß man die sechszehntel Pause weglassen kan. Die Veränderung der Mensur kan noch mehrere Variationen hervorbringen, daran man sich üben mag.

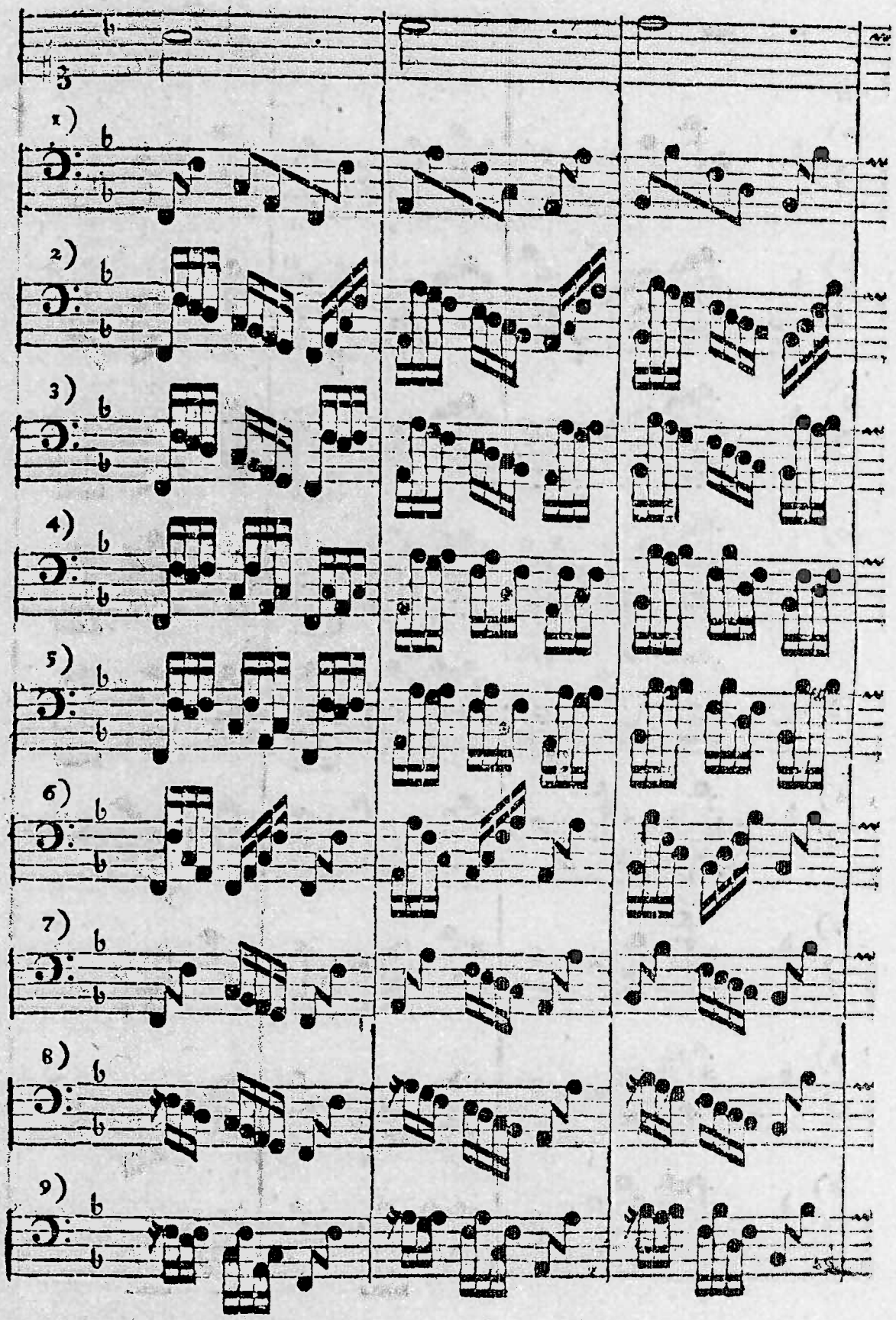
Variationes wenn die Melodie in dreyviertel Tact gesetzet wird.

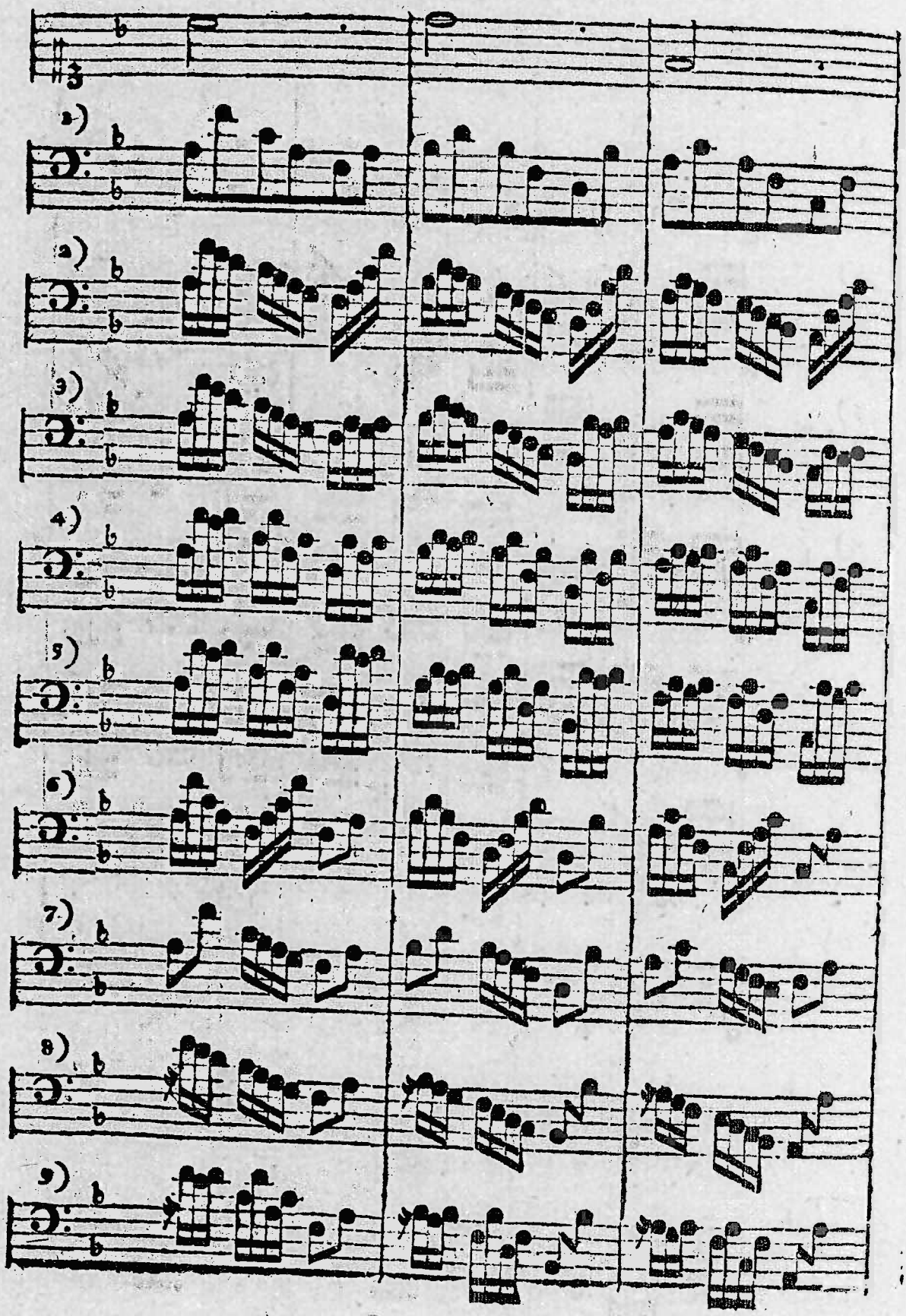
Arten der Veränderungen sind unzählig.

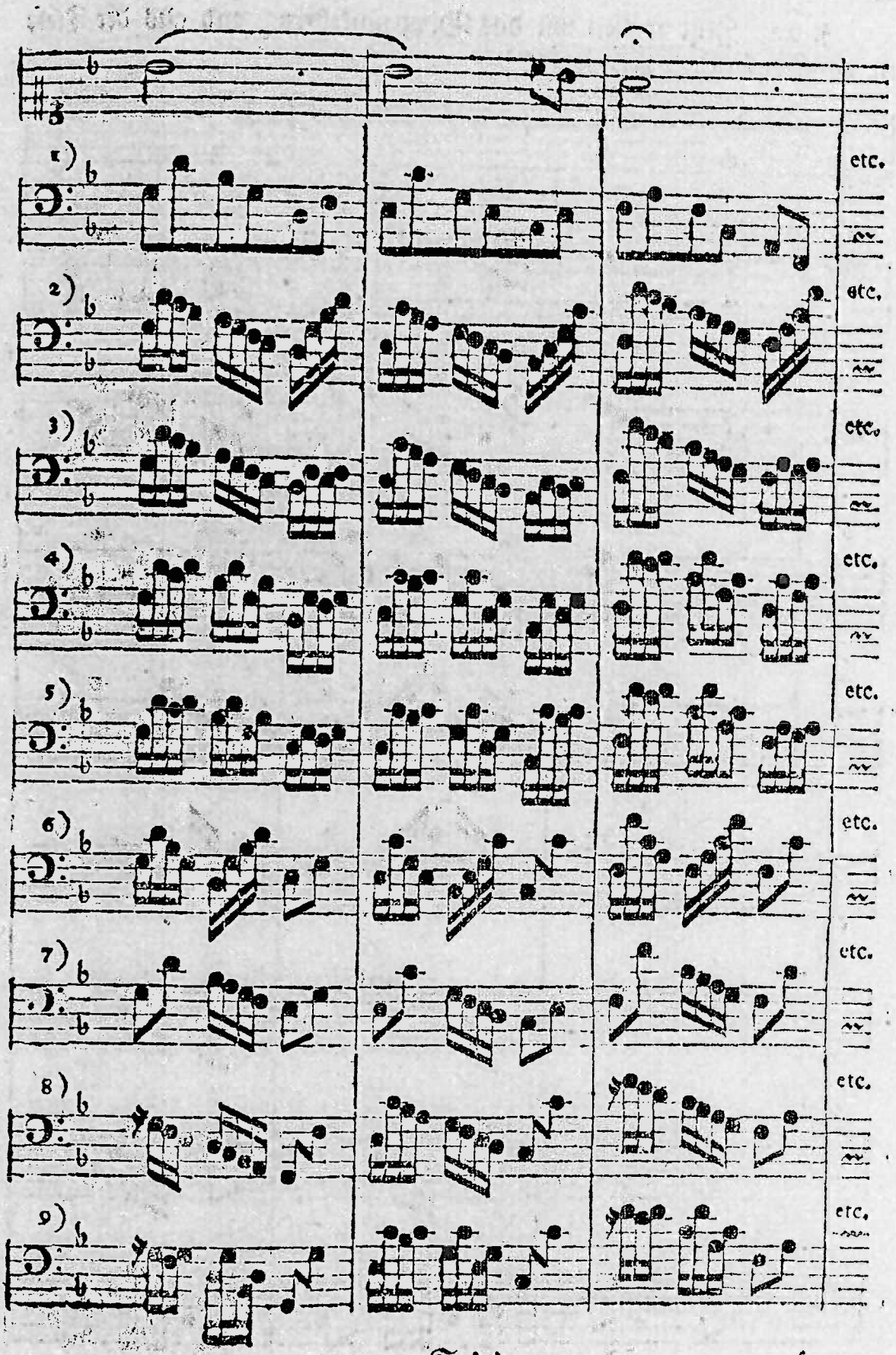
Variationes da der Baß einen gewissen Gang behält.

herunterge-
end.



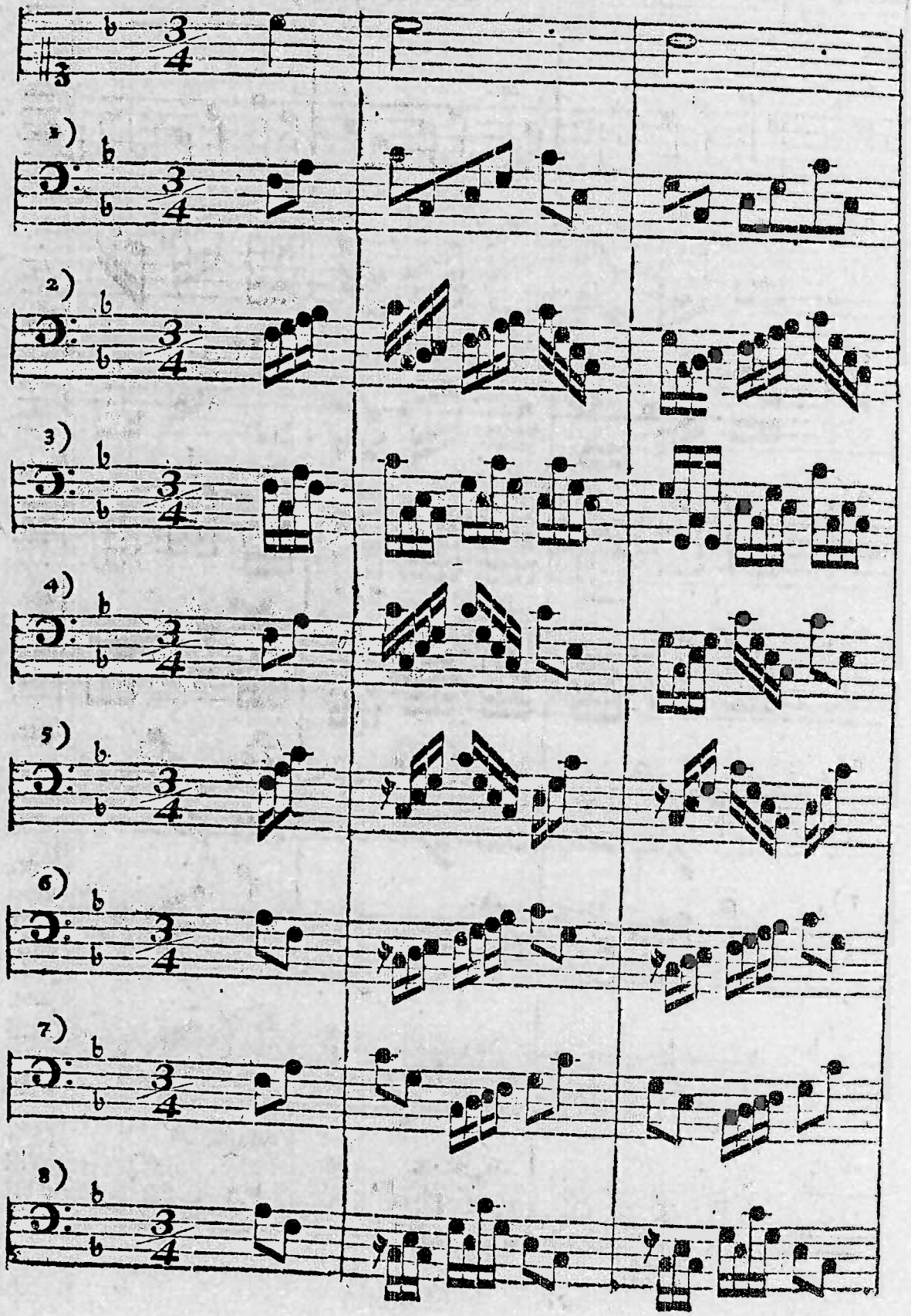

1)
2)
3)
4)
5)
6)
7)
8)
9)

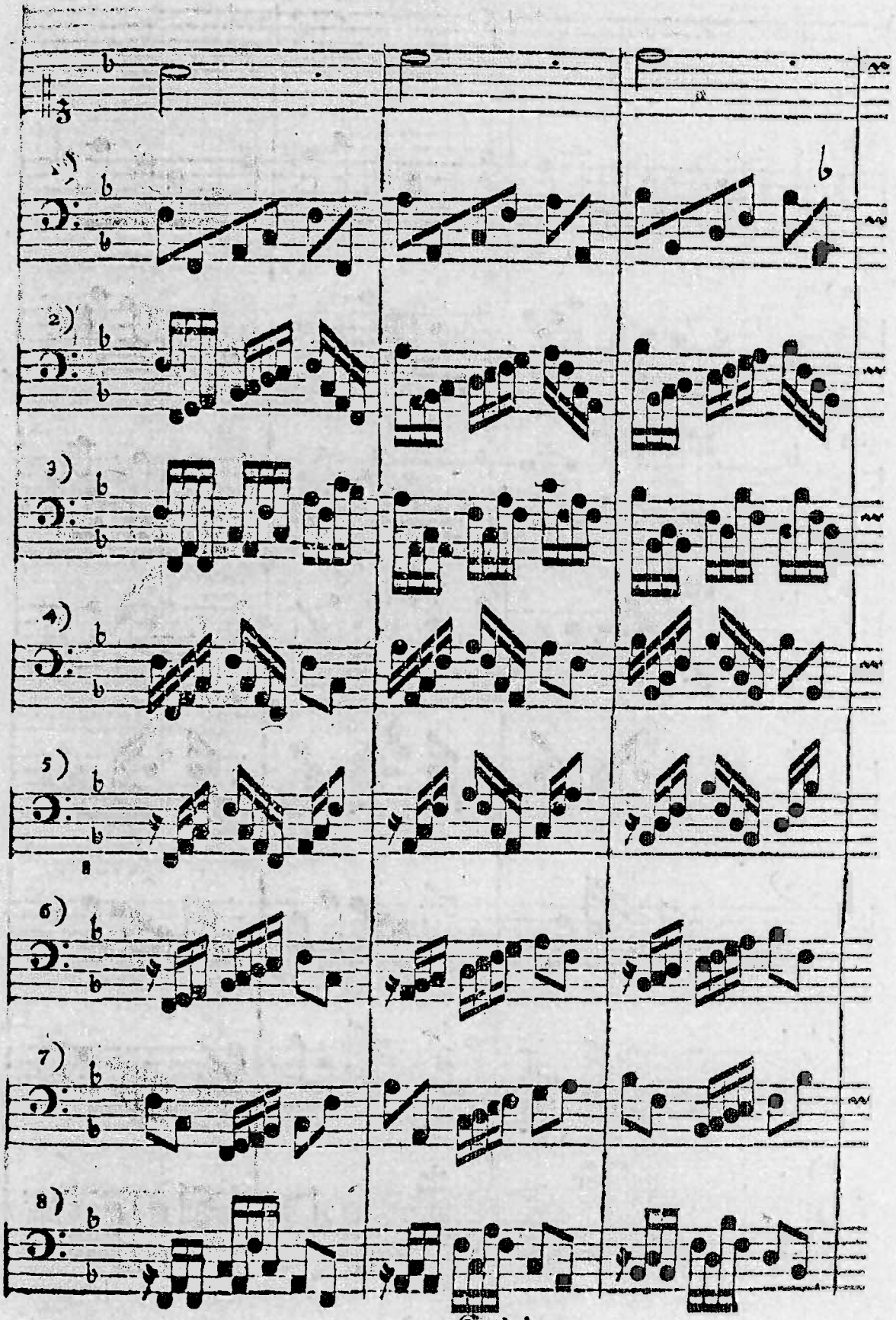

1)
2)
3)
4)
5)
6)
7)
8)
9)

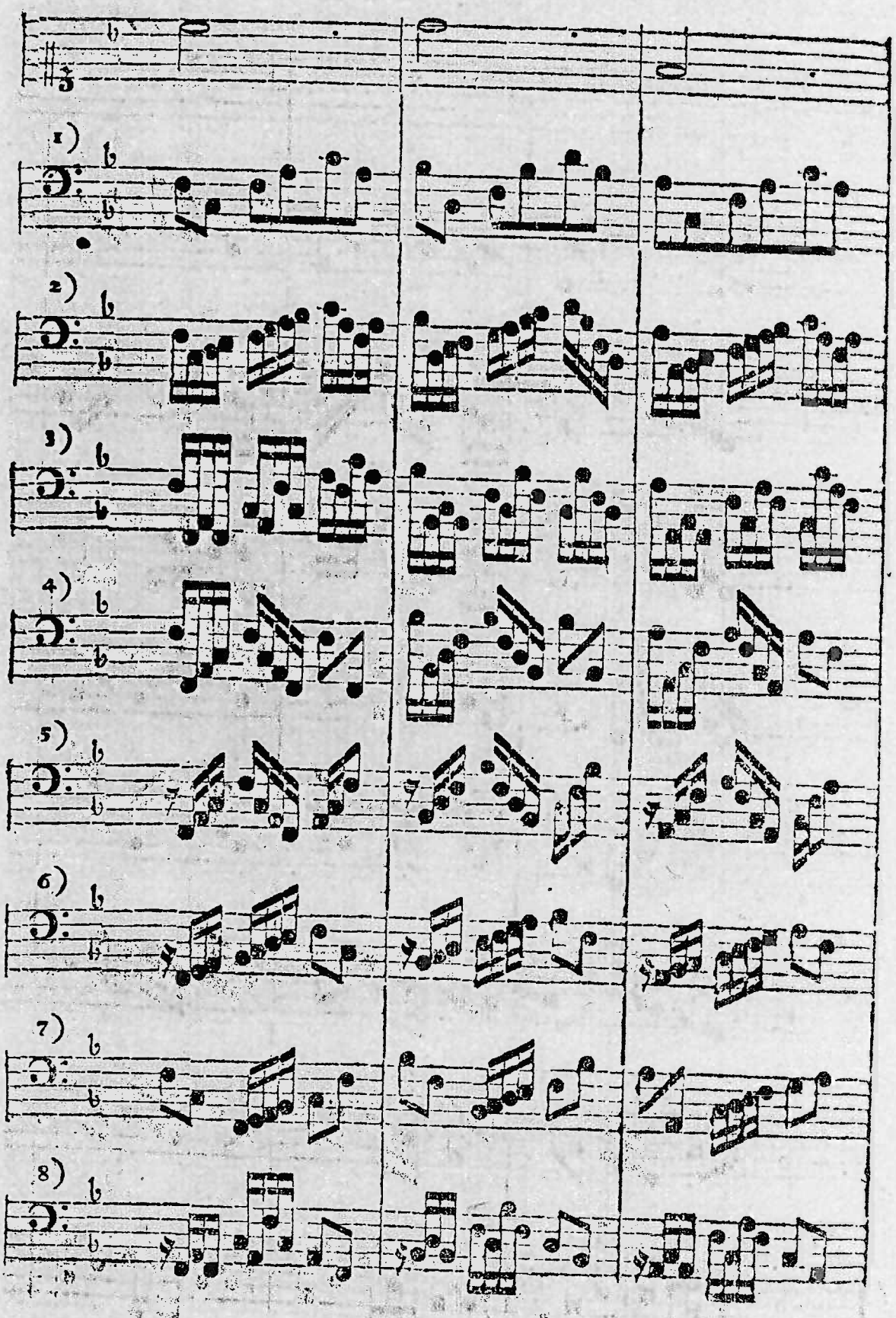

1)
etc.
2)
etc.
3)
etc.
4)
etc.
5)
etc.
6)
etc.
7)
etc.
8)
etc.
9)
etc.

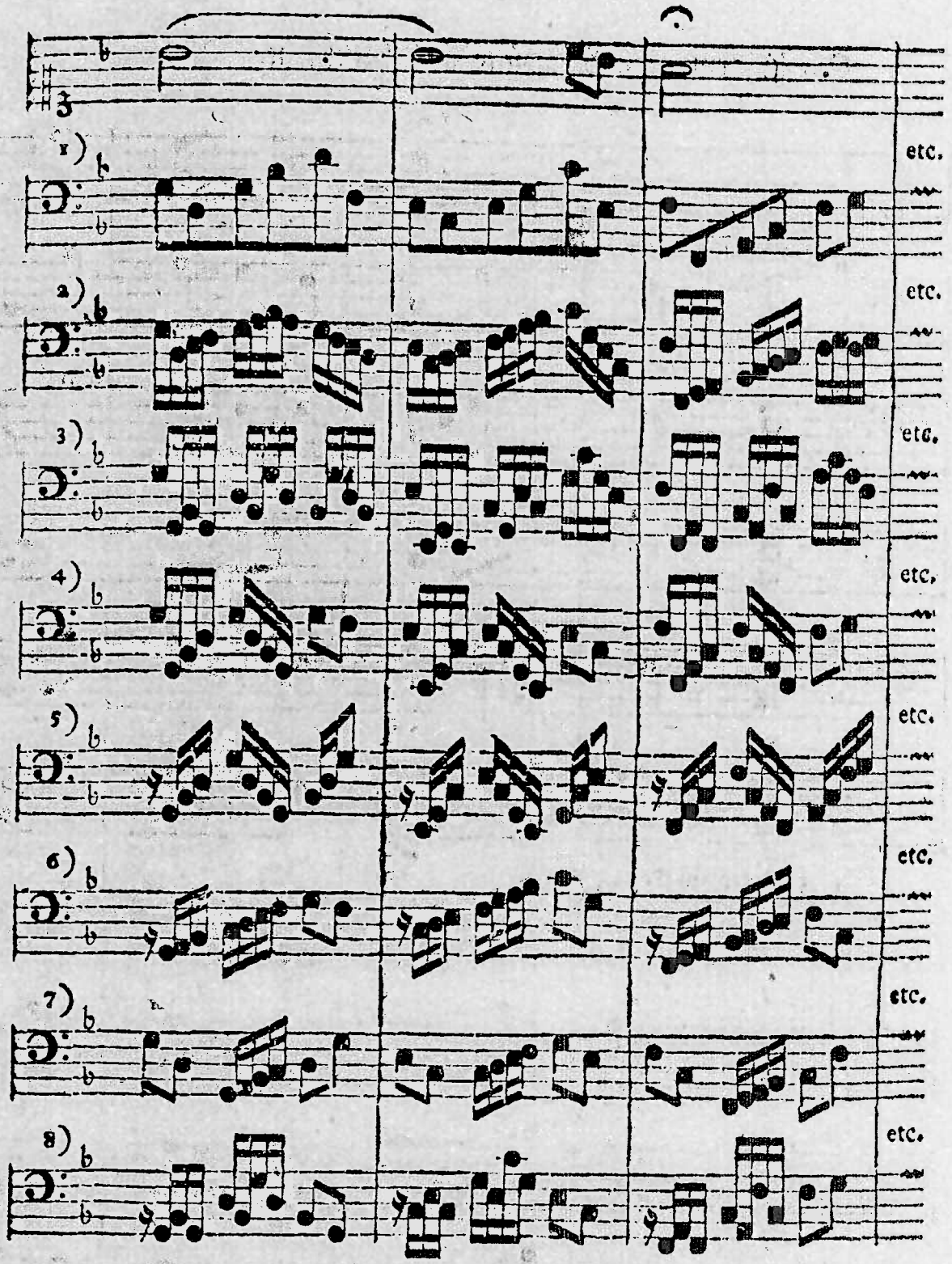
Heraufgehend.

§. 23. Jetzt wollen wir das Ding umkehren, und aus der Tiefe in die Höhe gehen und springen.




1)
2)
3)
4)
5)
6)
7)
8)

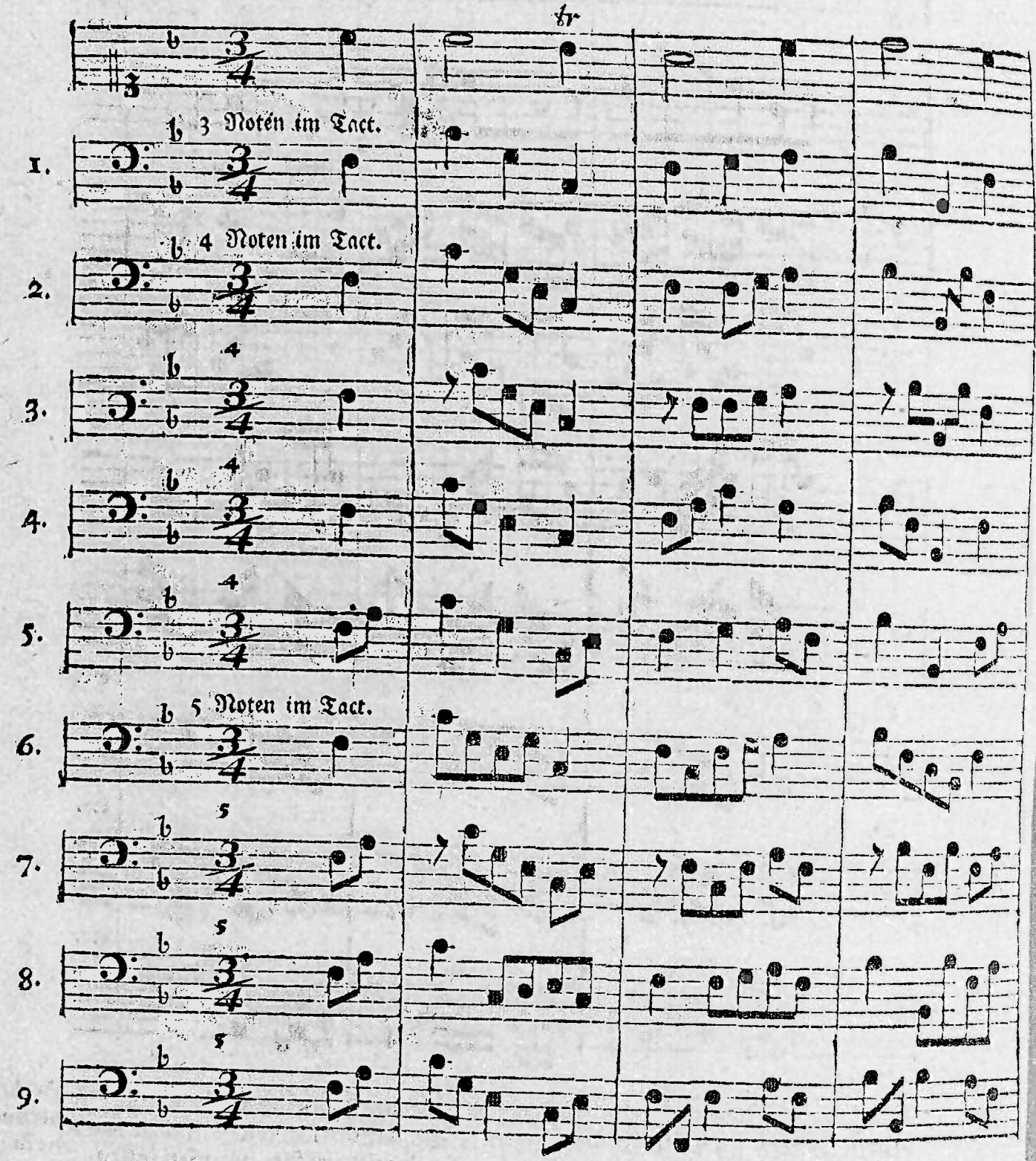

1)
2)
3)
4)
5)
6)
7)
8)

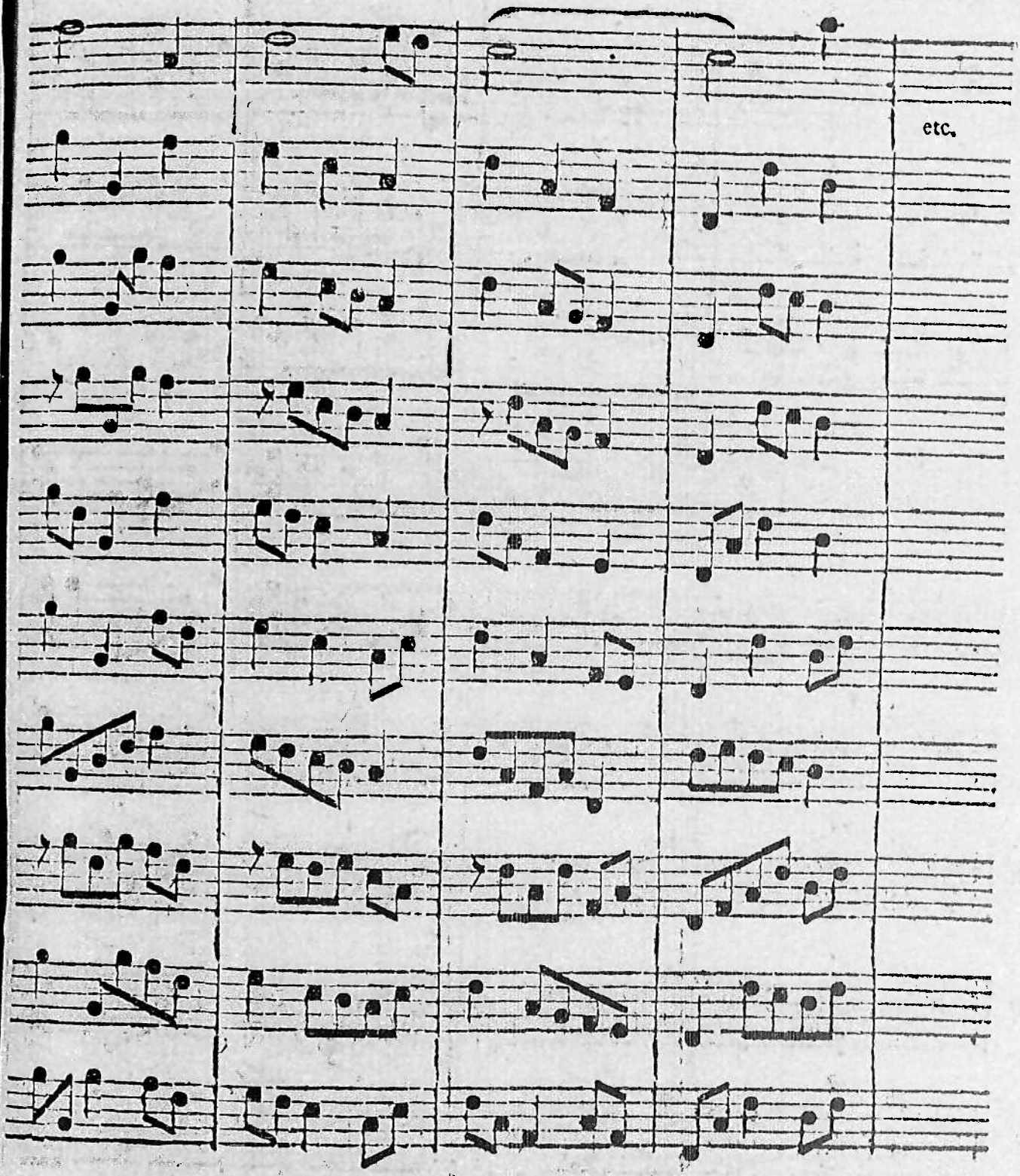


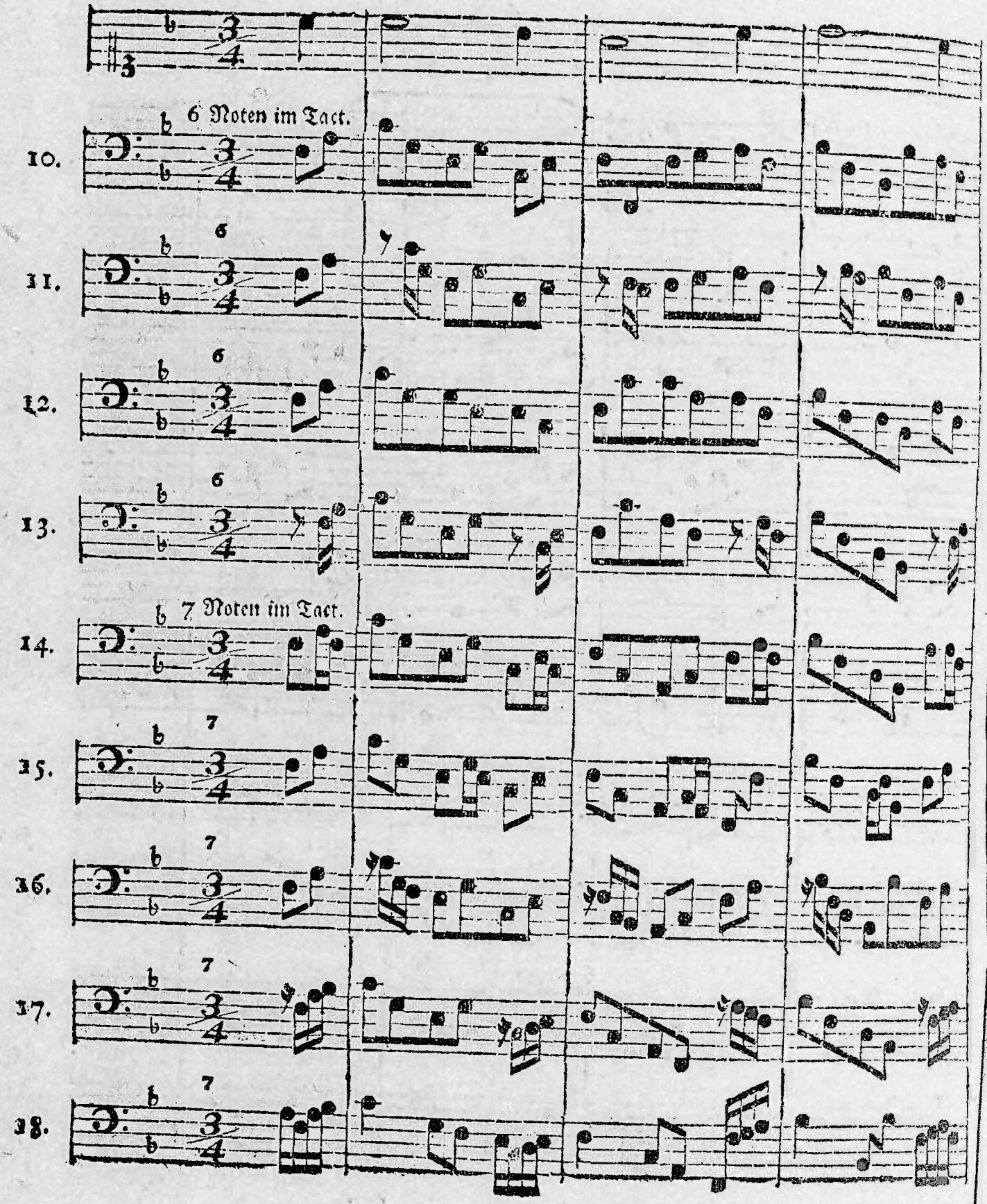
§. 24. Wenn wir nun im dreyviertel Tact die in sich kurze Note zum dritten Viertel setzen, so können folgende Variationen darzu gemacht werden. Wir wollen den schlechten Baß auf verschiedene Art wachsen lassen.

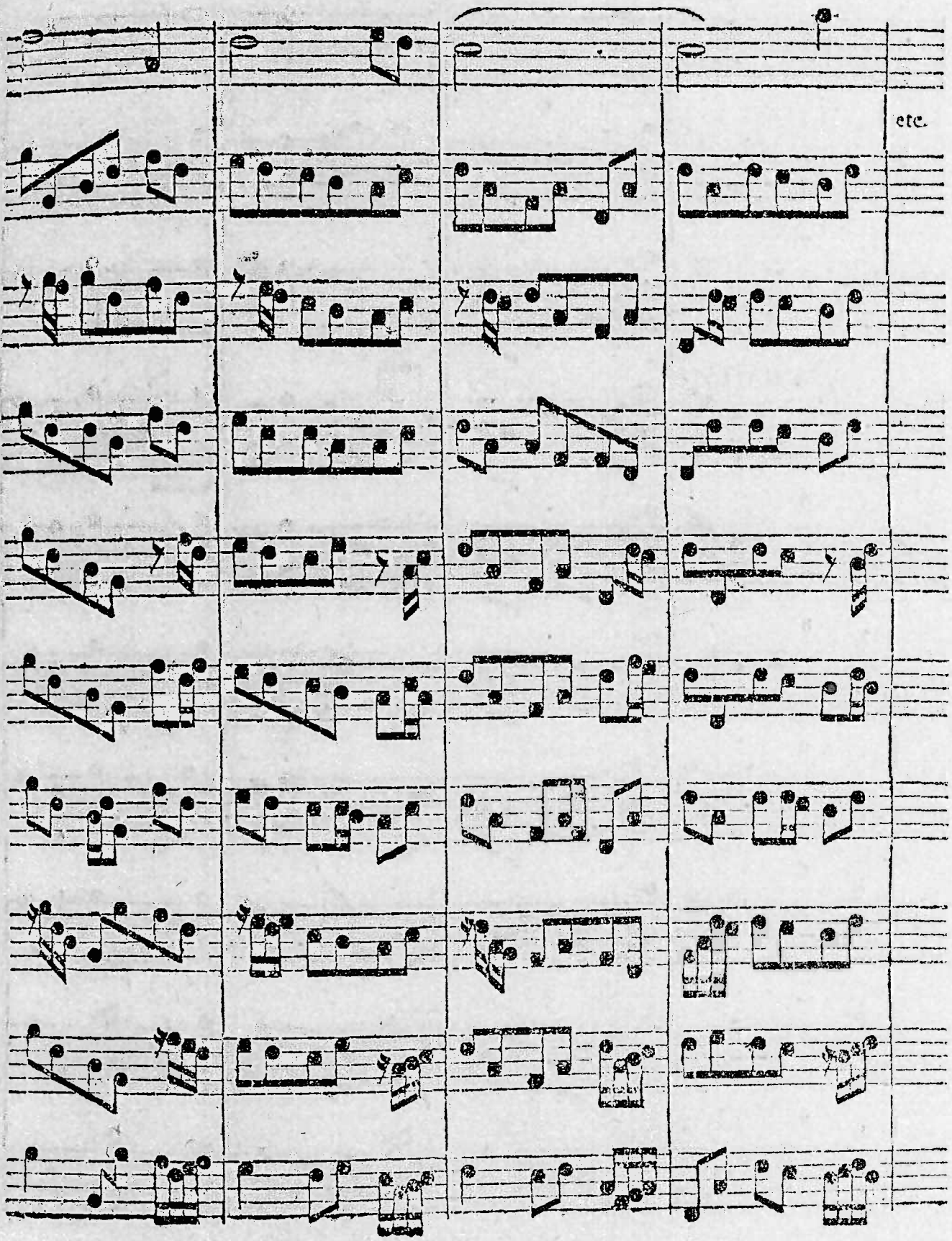
Hundert Variationen wo die Anzahl der Noten eines Tactes wächset.

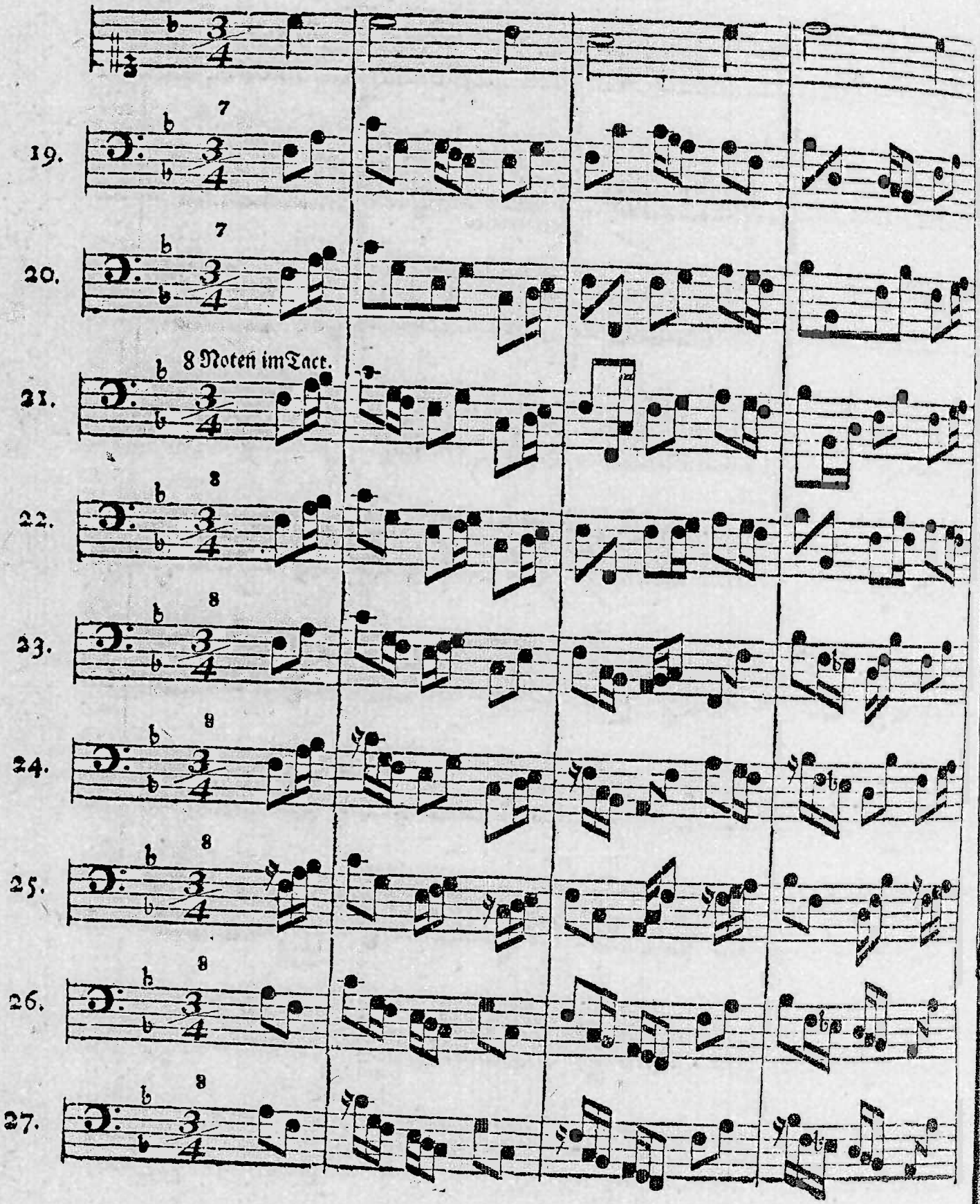
So ist denn nun die Hütte aufgebauet, ꝛc.

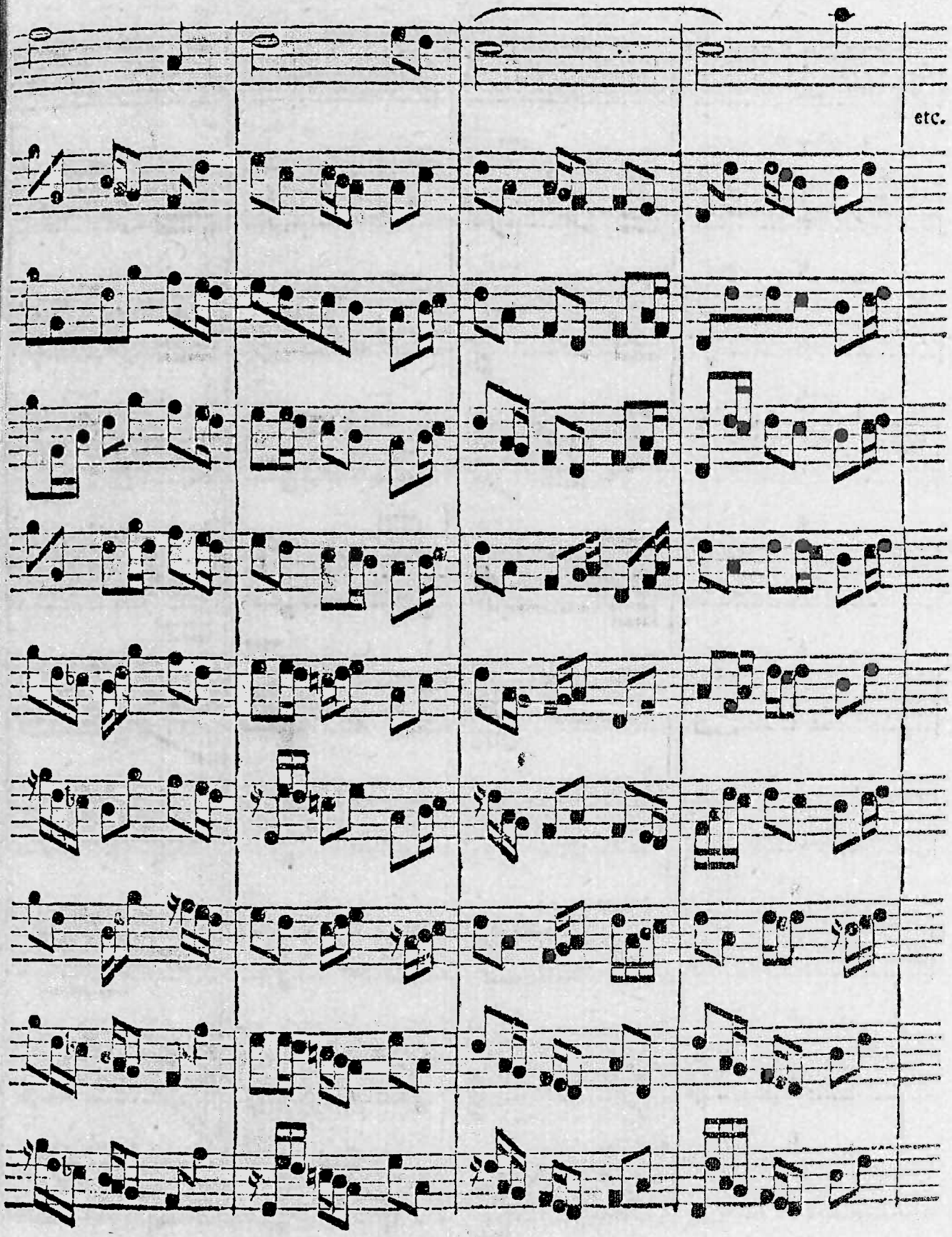


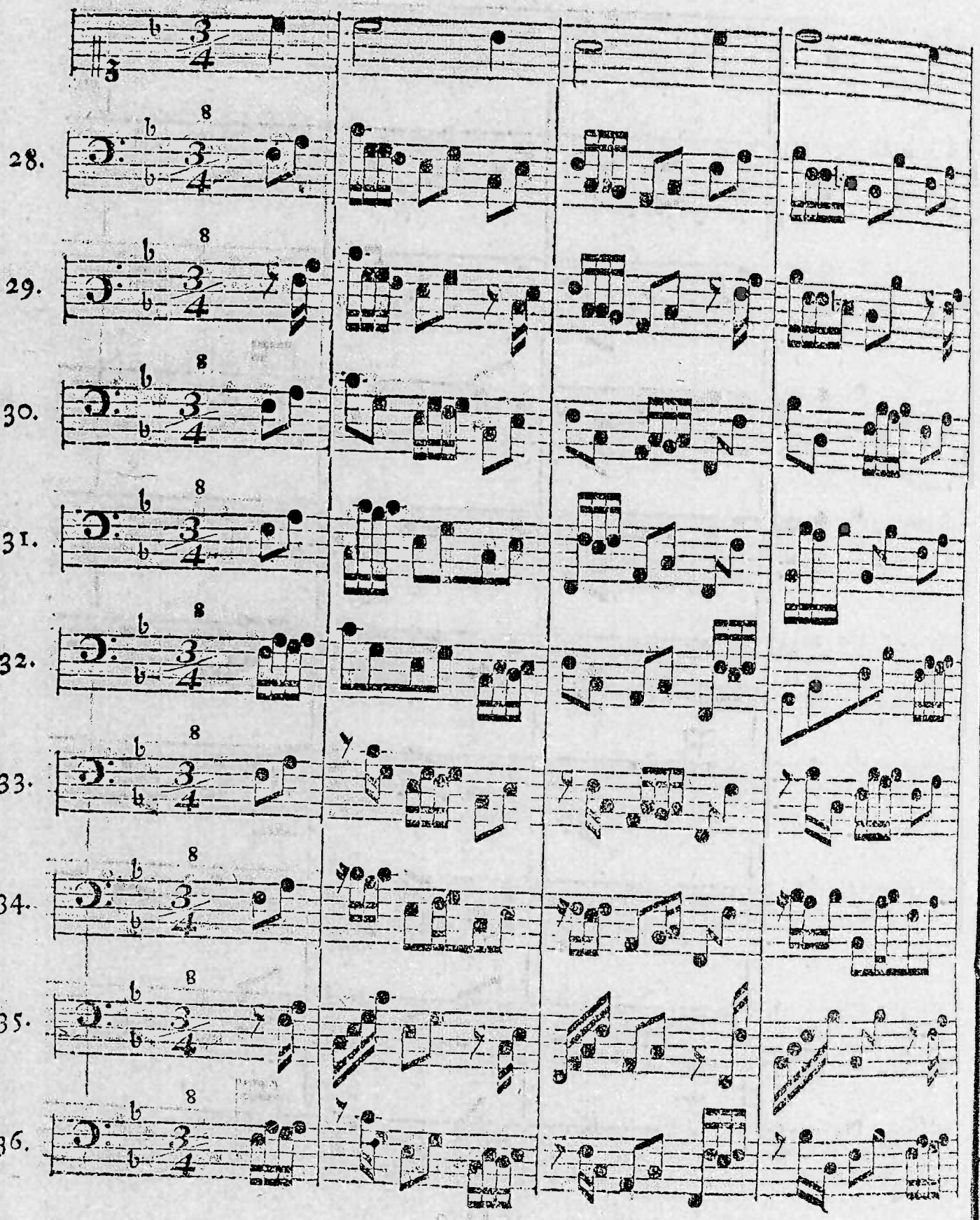

etc.

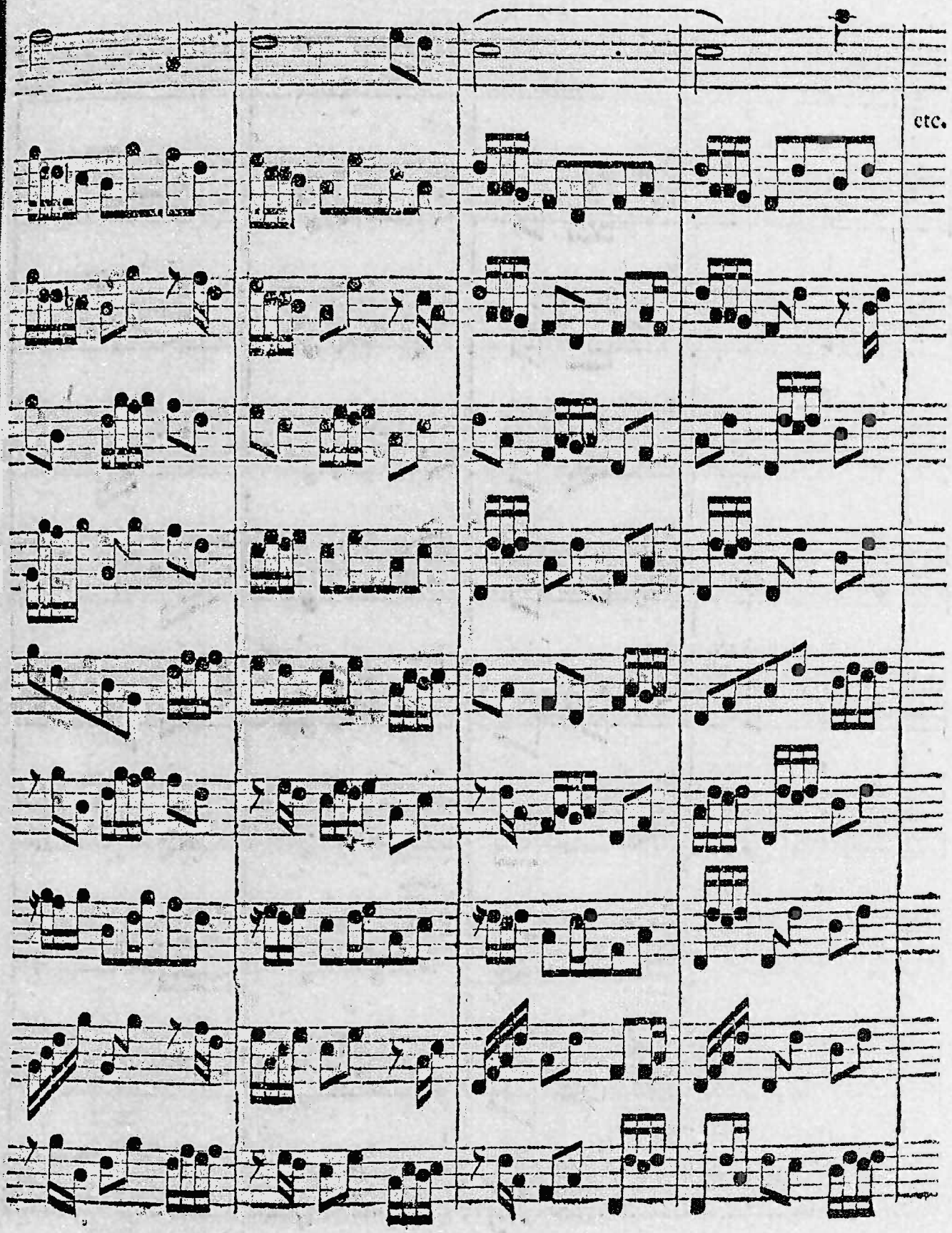

6 Noten im Tact.
10.
11.
12.
13.
7 Noten im Tact.
14.
15.
16.
17.
18.

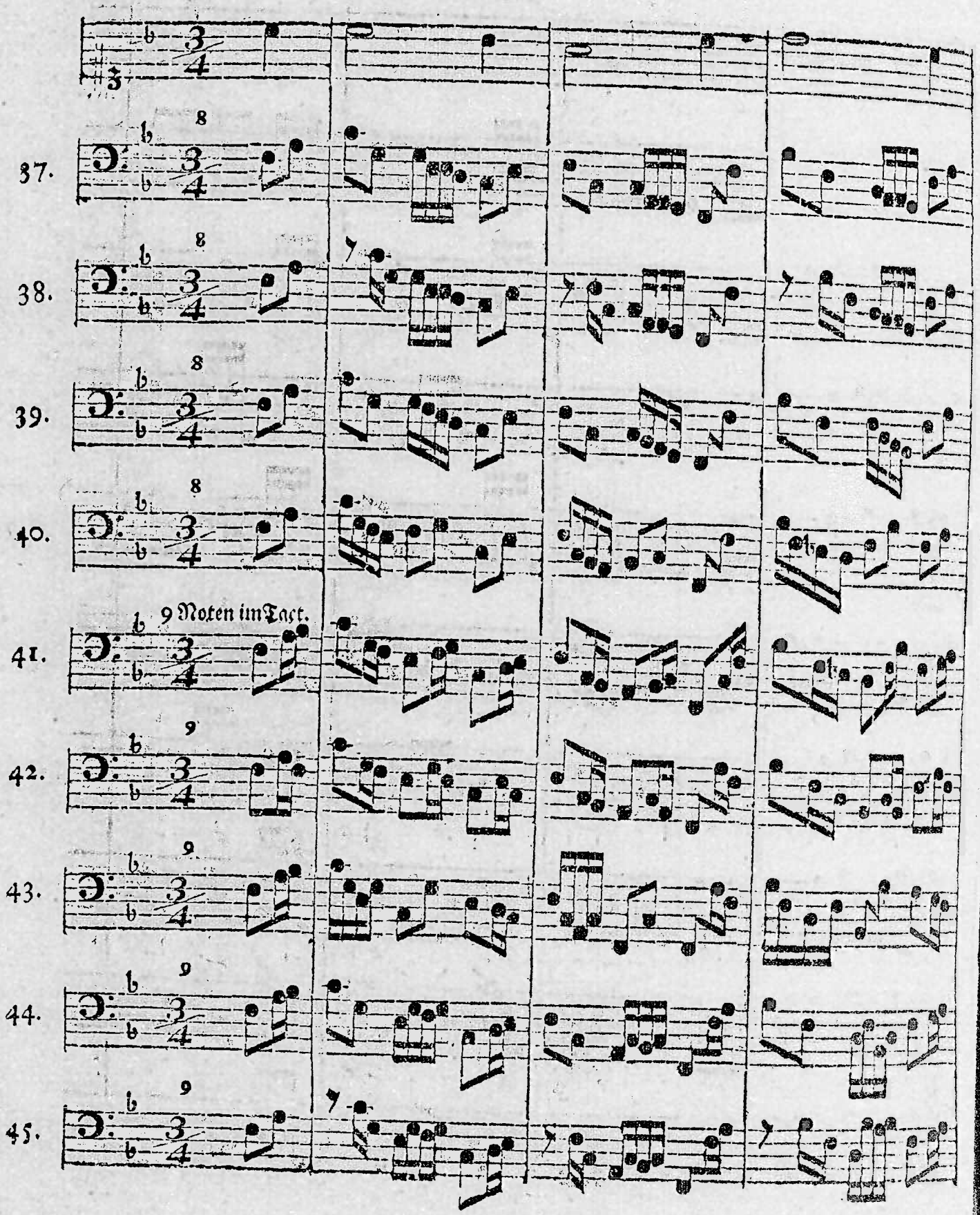

etc.

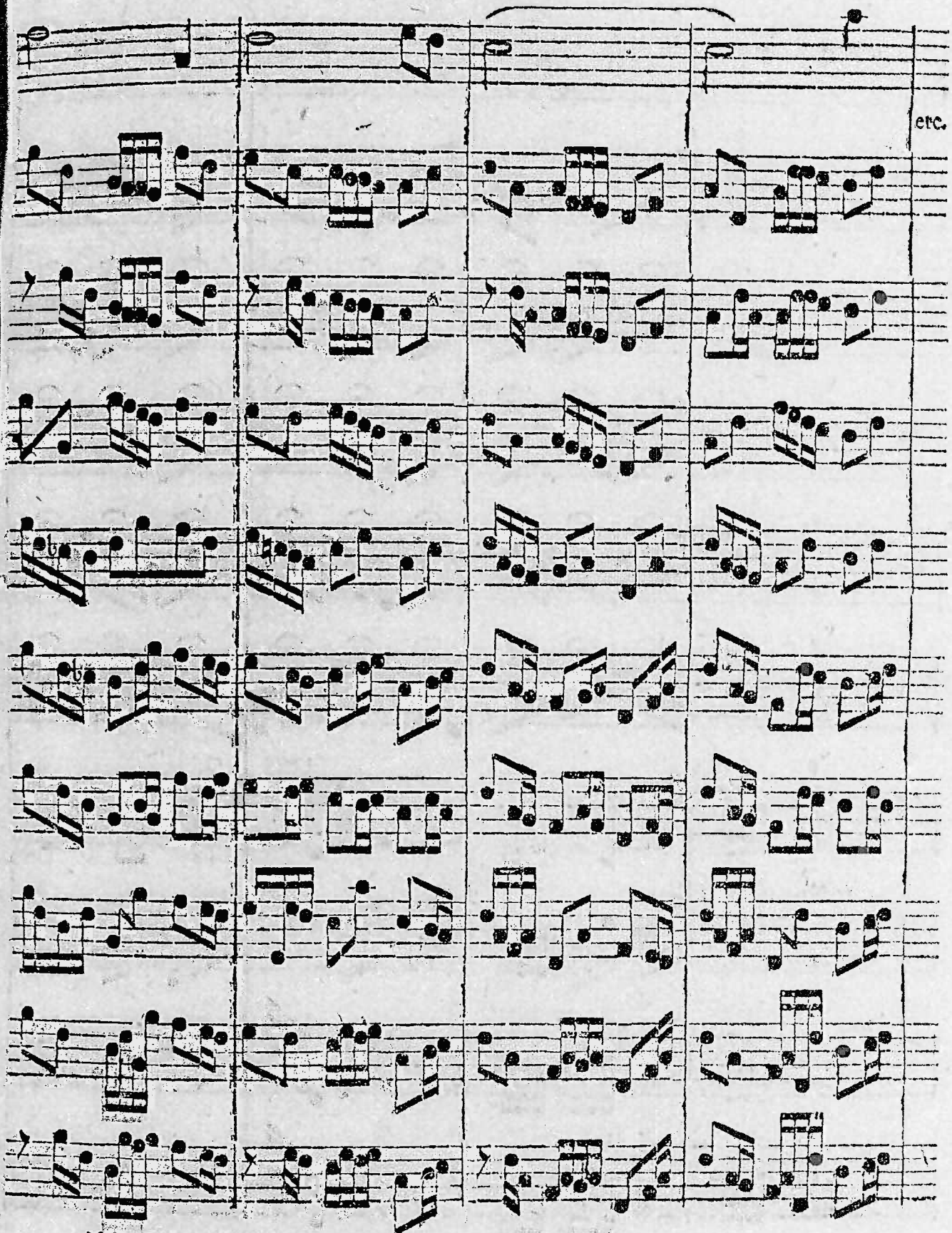

19.
20.
8 Noten im Tact.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.

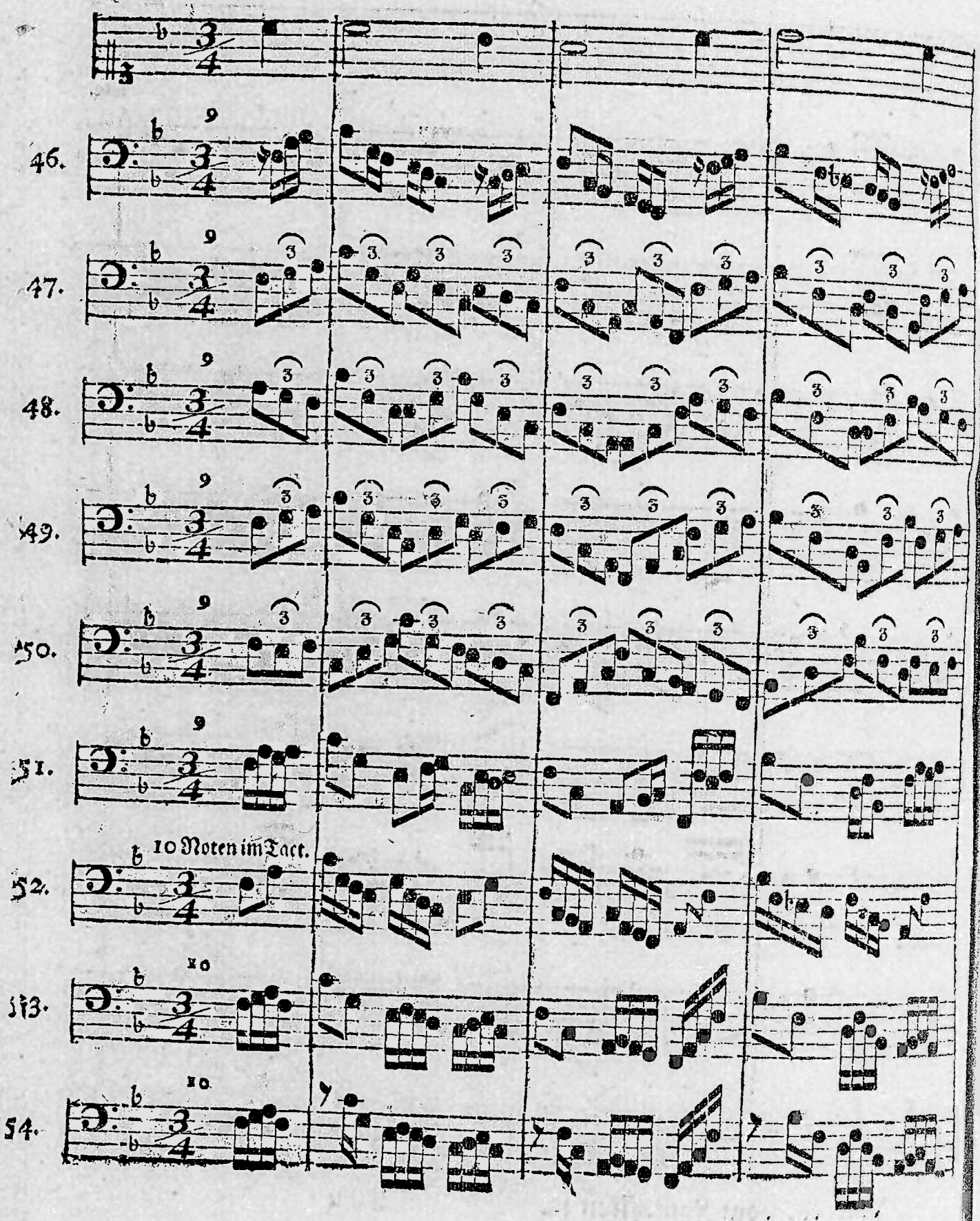

etc.

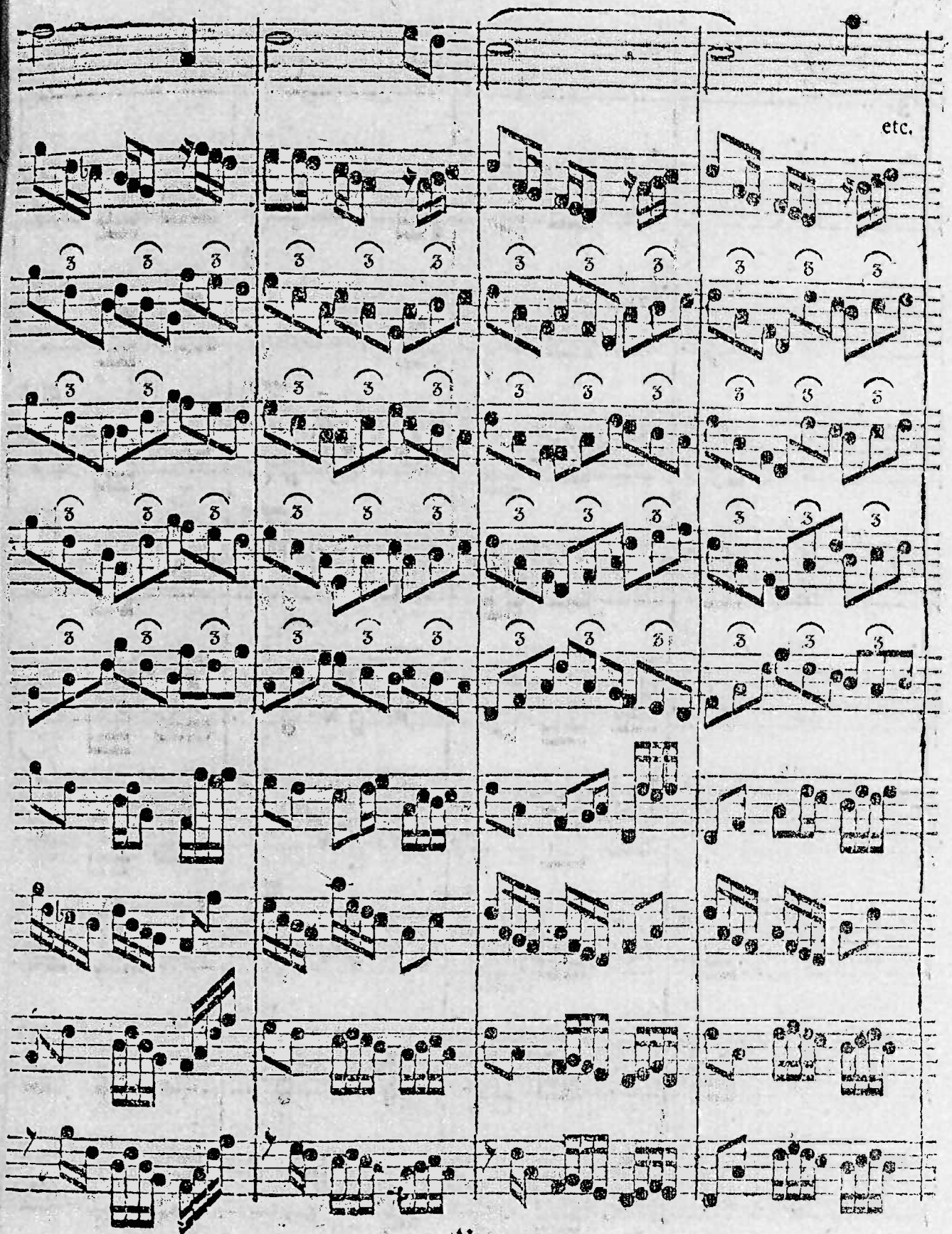

28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.

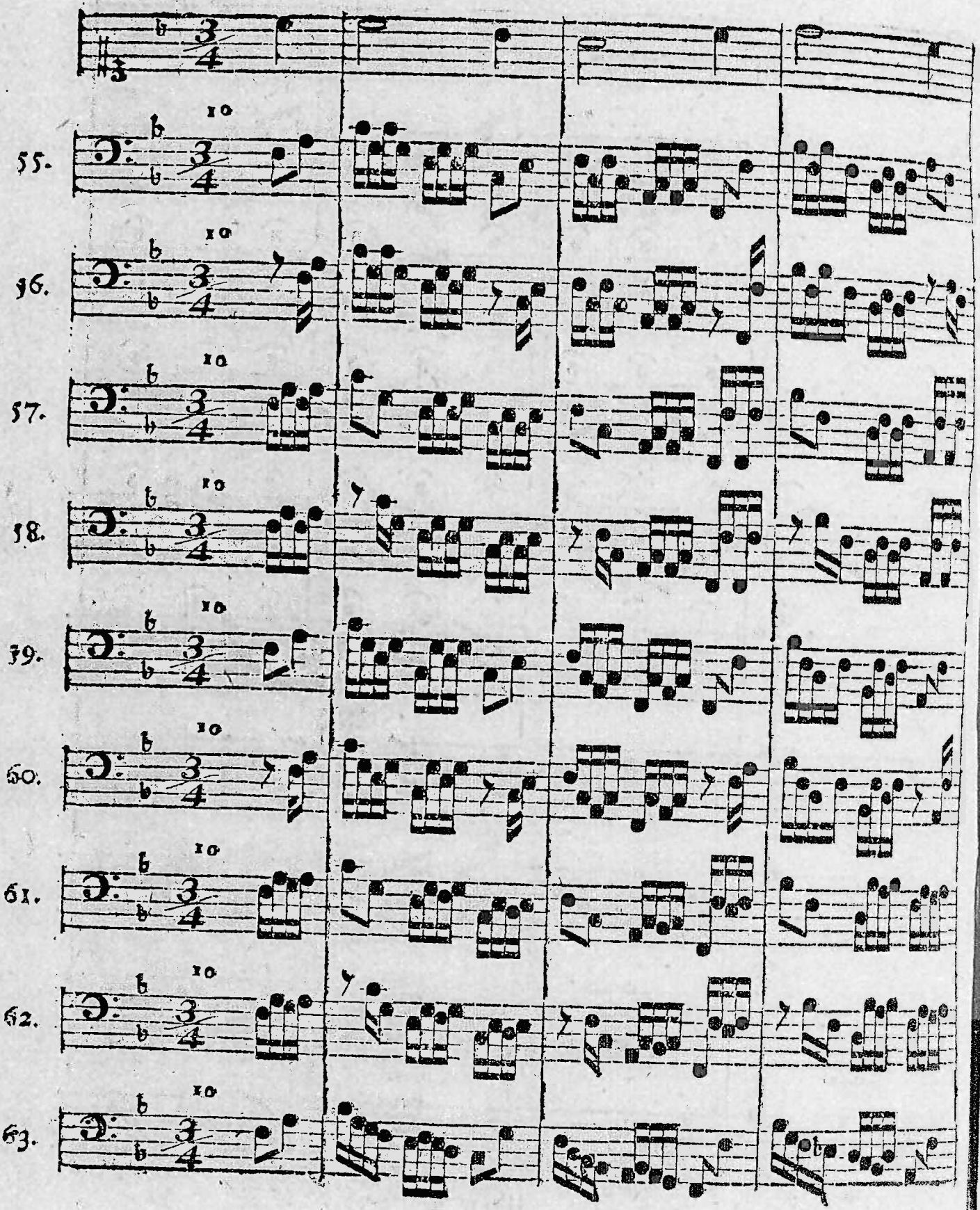

etc.

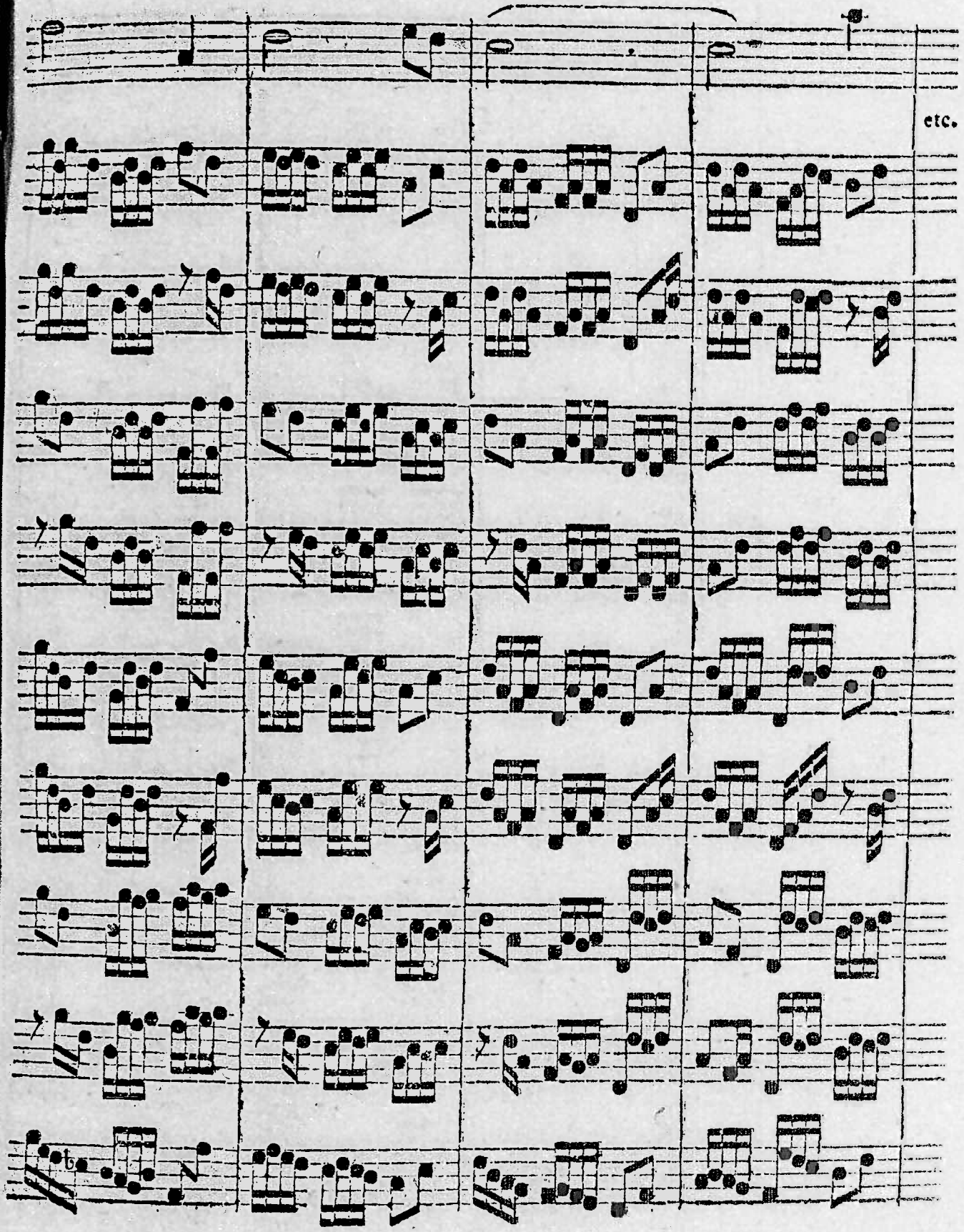

37.
38.
39.
40.
9 Noten im Tact.
41.
42.
43.
44.
45.

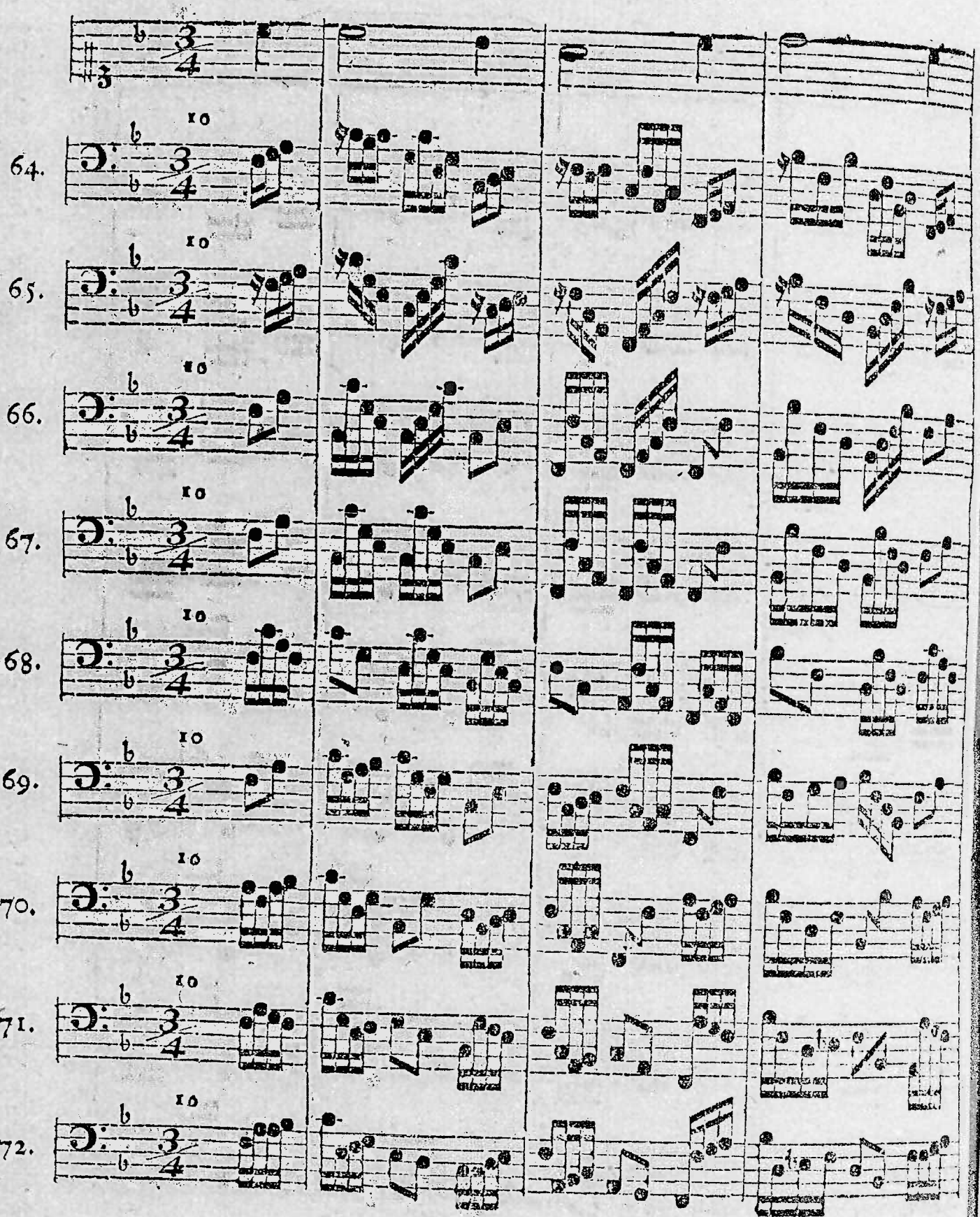

etc.

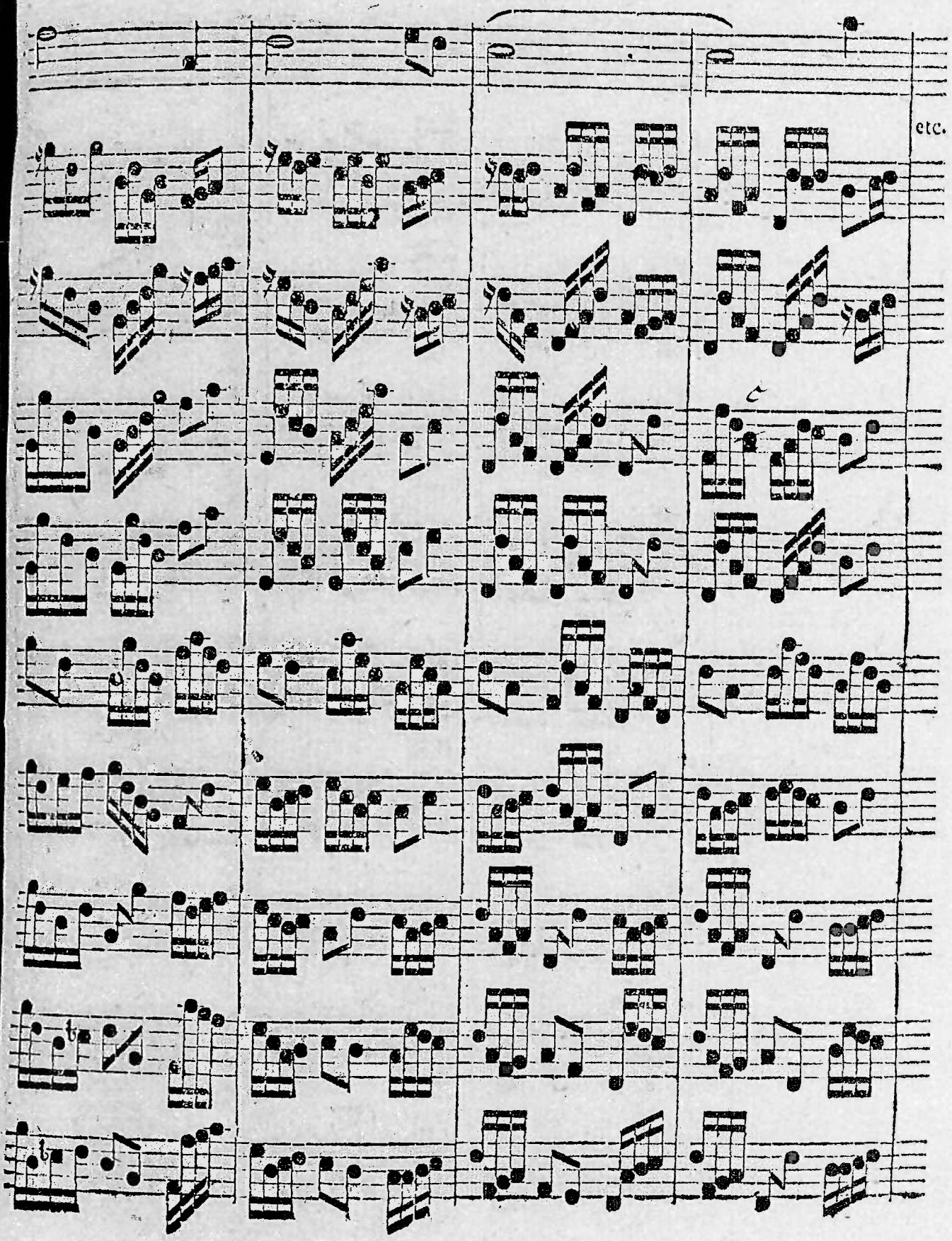

46.
47.
48.
49.
50.
51.
10 Noten im Tact.
52.
53.
54.

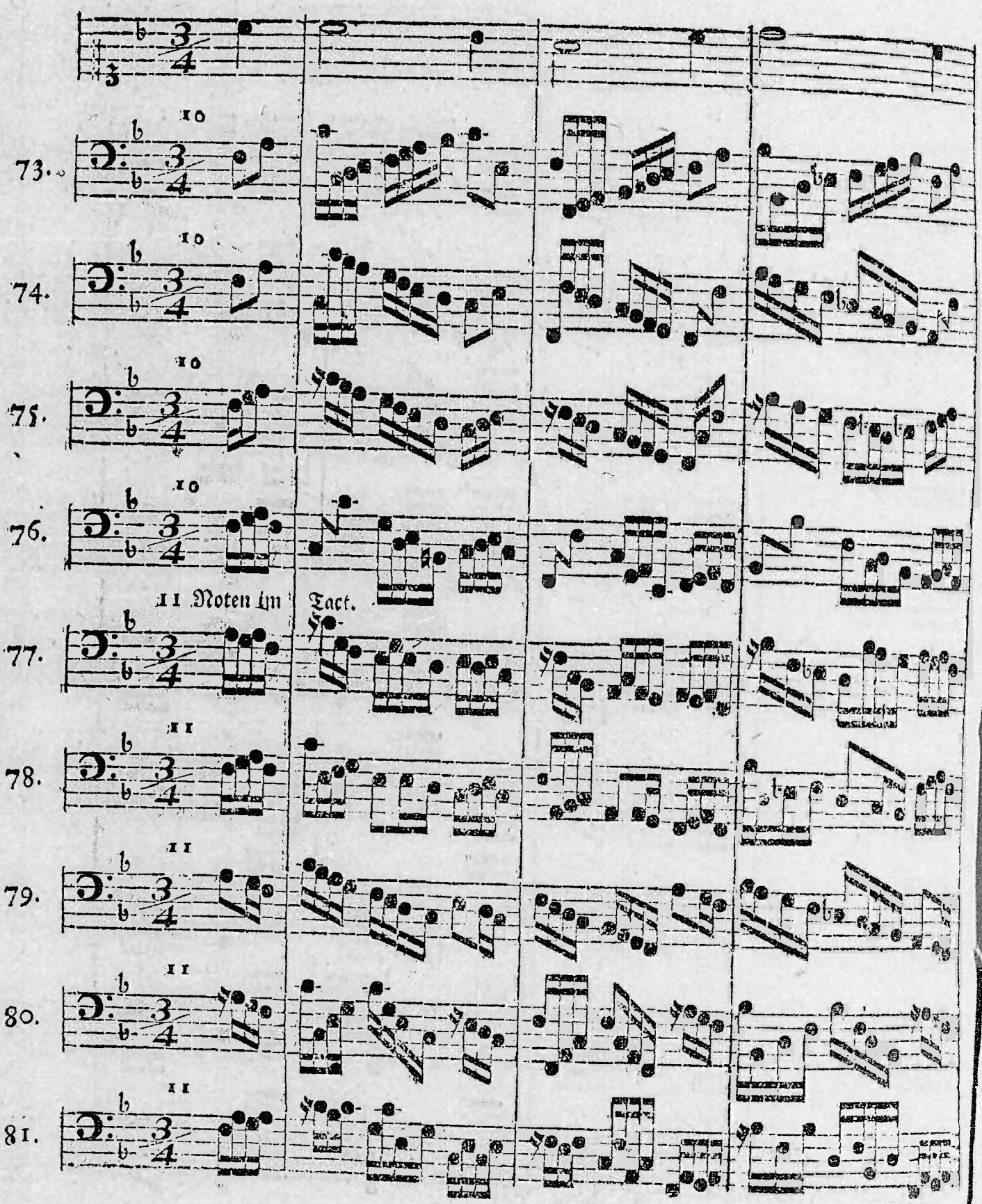

etc.

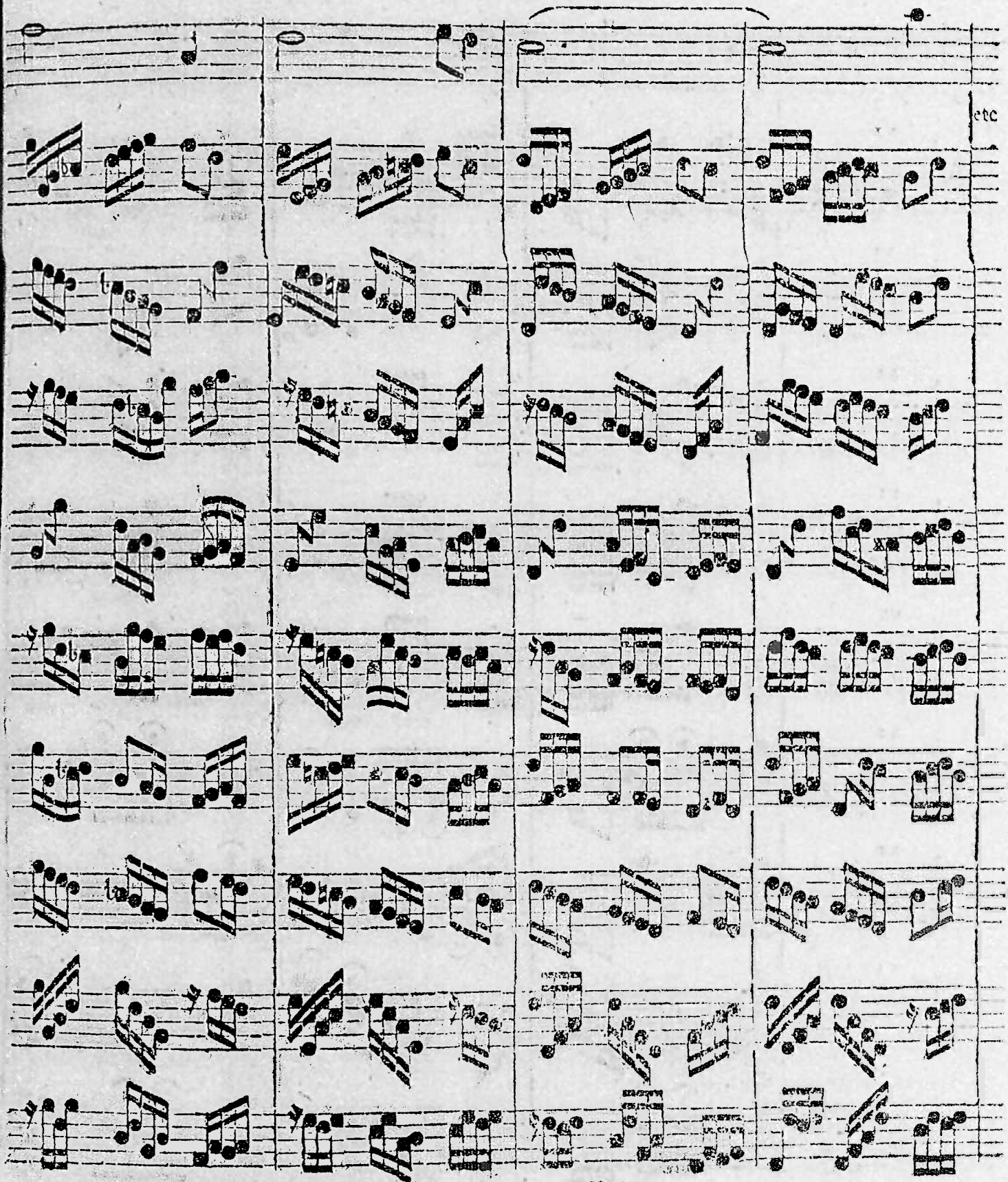

55.
56.
57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.

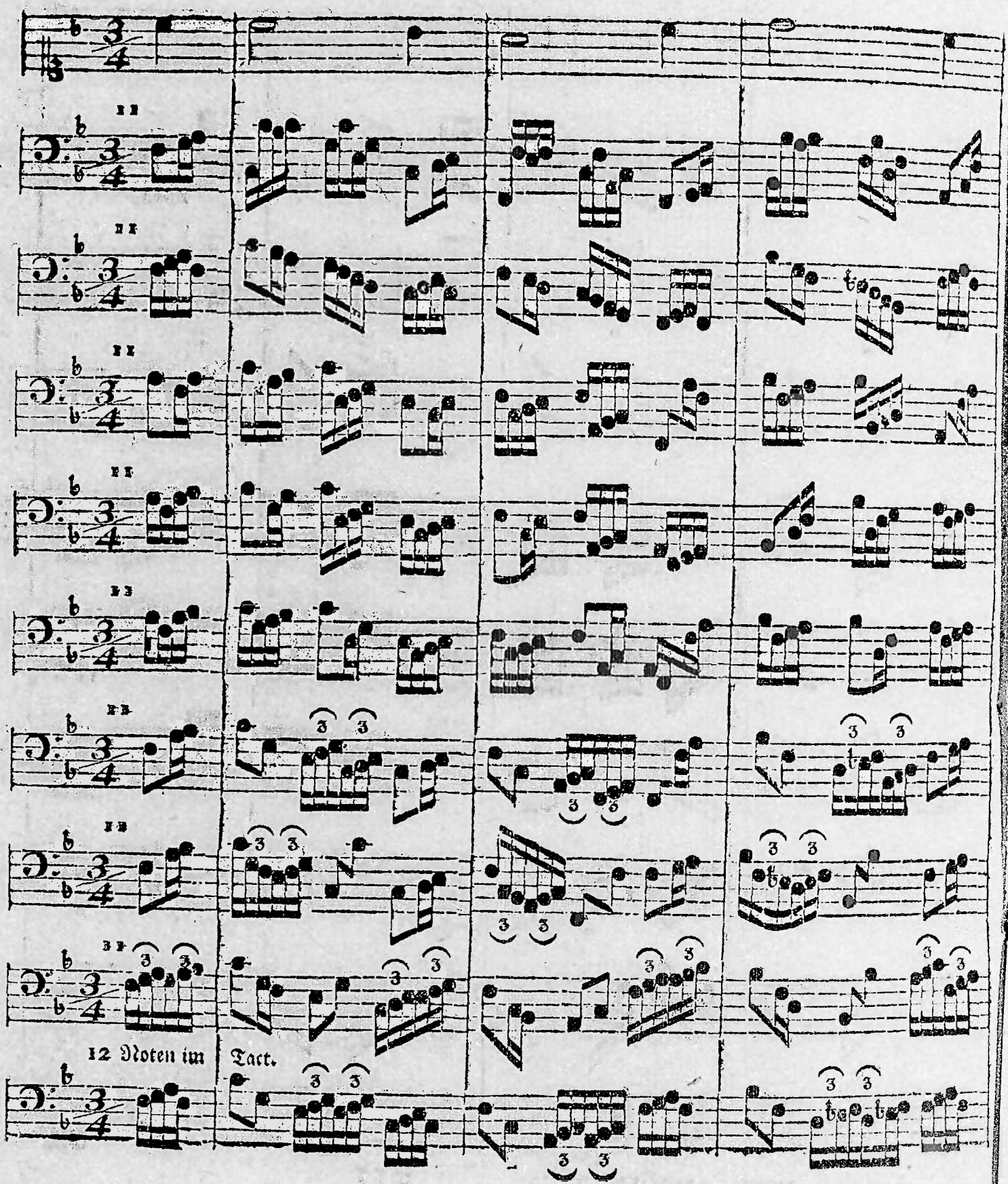

etc.

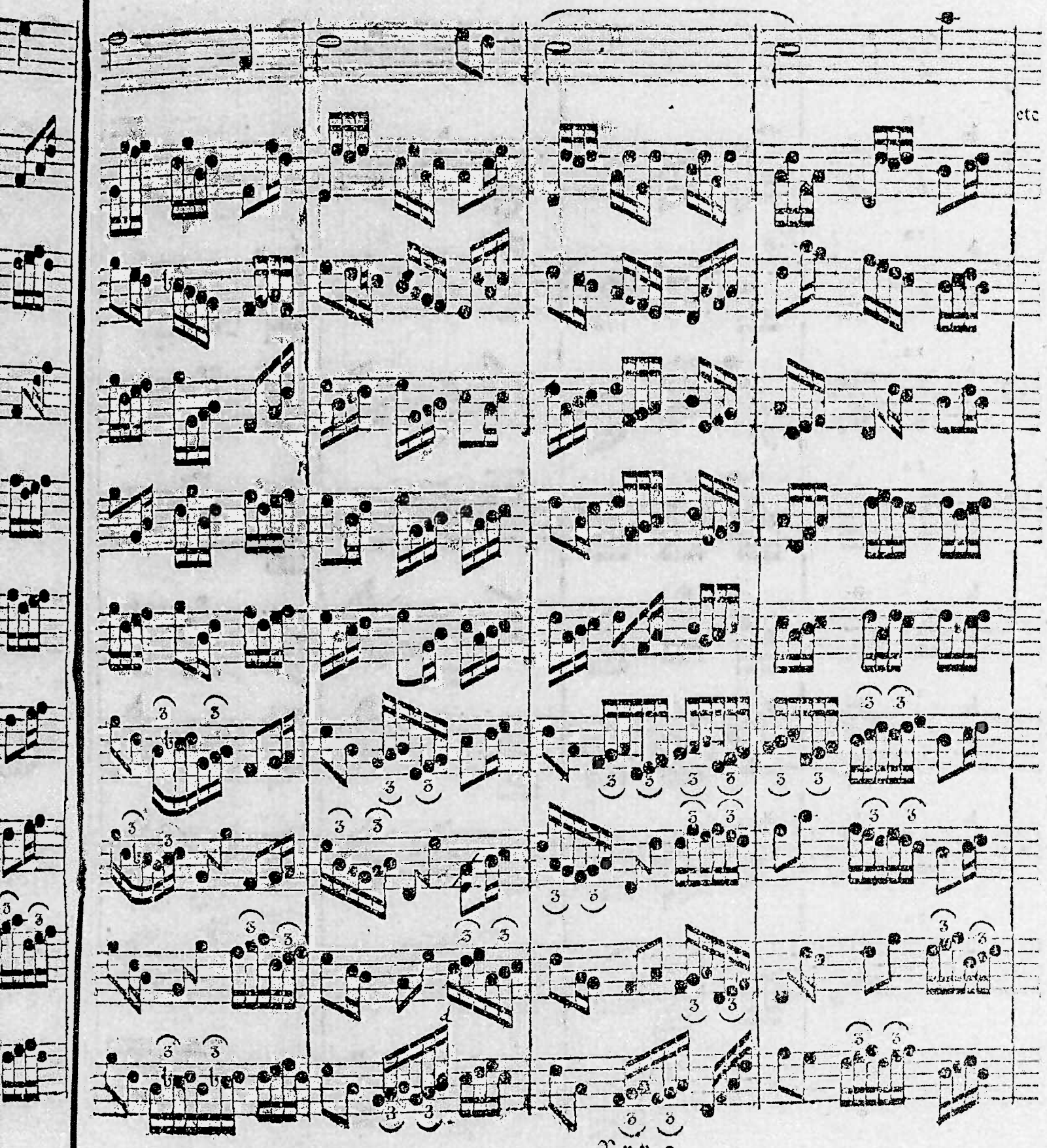

64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.
71.
72.

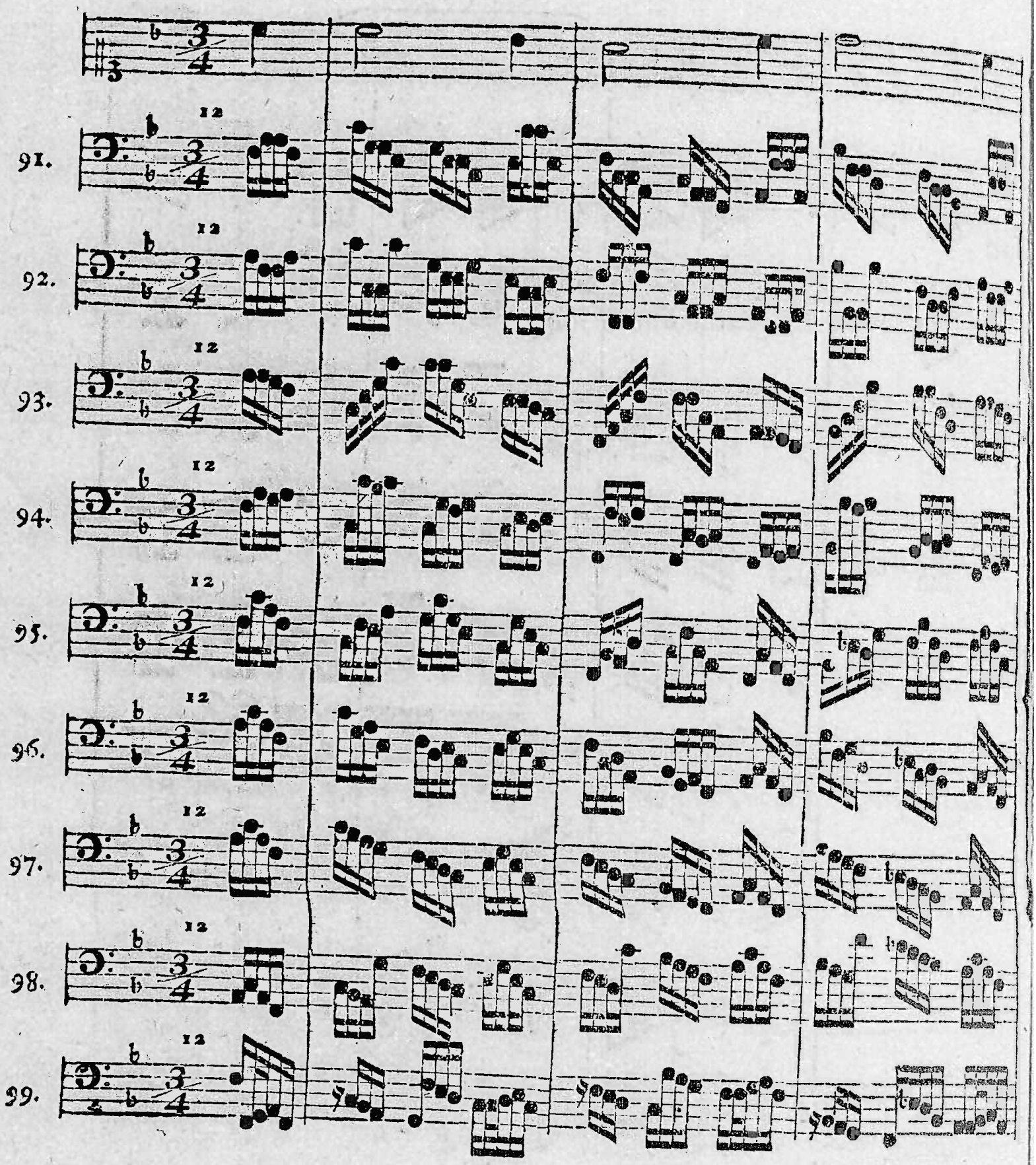

etc.

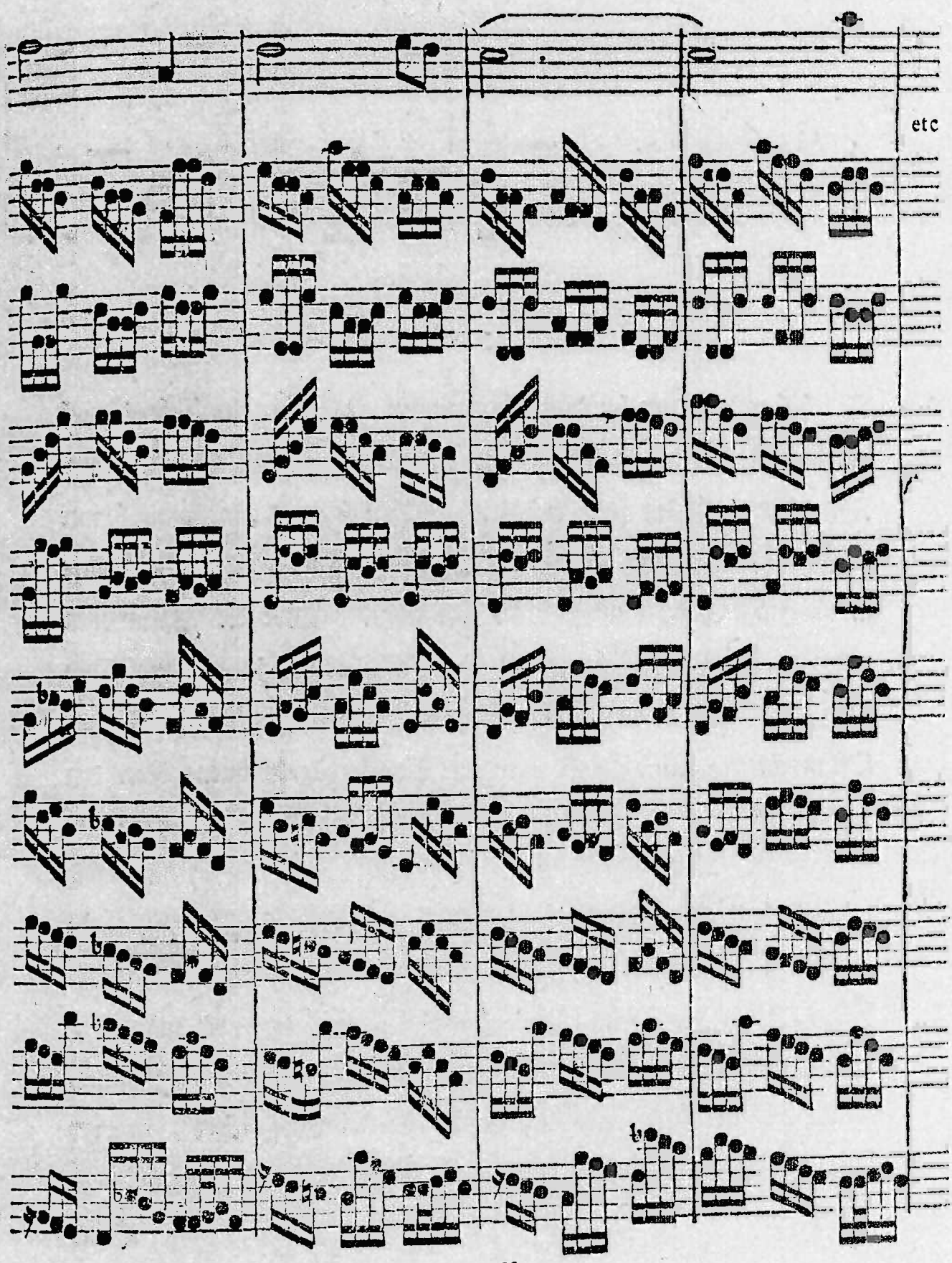

10
73.
10
74.
10
75.
10
76.
11 Noten im Tact.
77.
11
78.
11
79.
11
80.
11
81.


etc

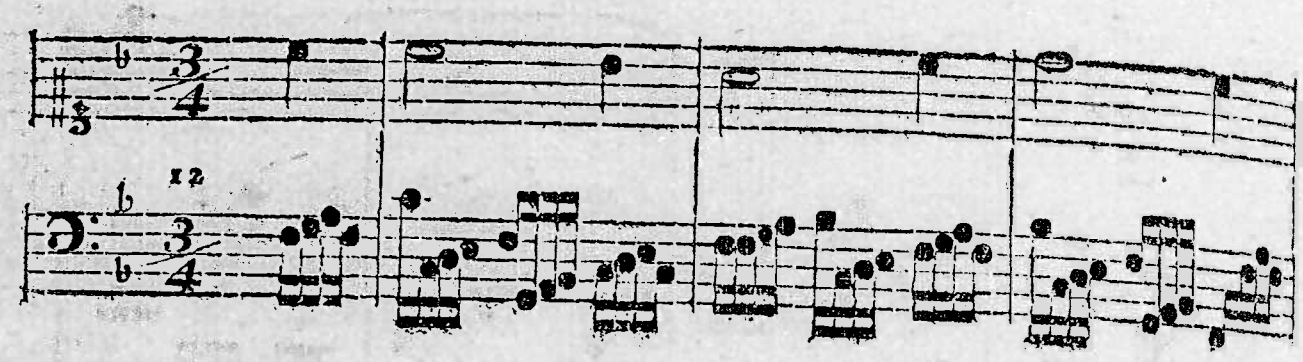

12 Noten im Tact.


etc


91.
92.
93.
94.
95.
96.
97.
98.
99.

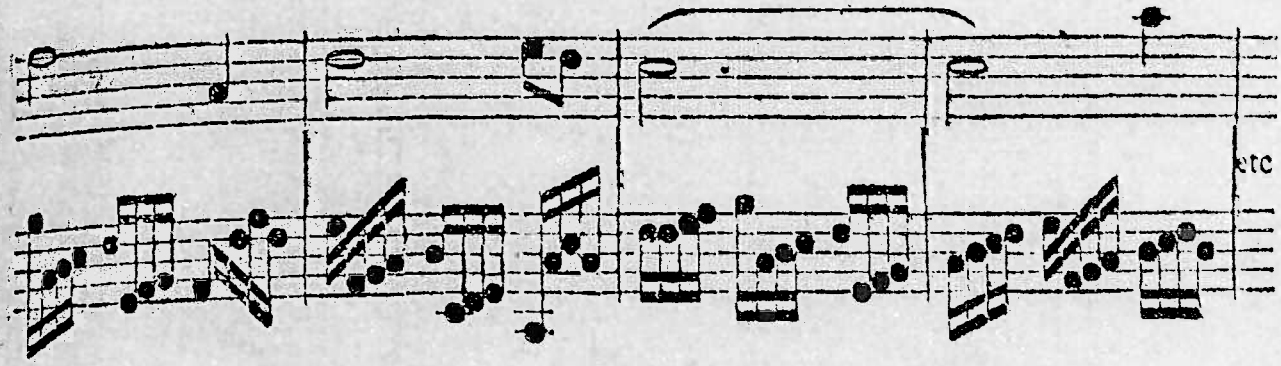

etc

100.



Anmerkung. Da haben wir nun hundert Variationen; es wäre ein leichtes, noch ein hundert, wenn es nöthig wäre, hinzuzuthun, es sind aber genug. Die drey allerletzten sind etwas ungewöhnlich, und ein wenig schwer zu spielen, wo man den kleinen Septimen-Fall oder Sprung nicht in die Finger hat; sonst sind sie alle leicht. Wer die Variationen unter einander vergleichet, wie ein Liebhaber dergleichen wol thun mag, der wird finden, daß verschiedene einander sehr ähnlich sind. Oft macht eine kleine Pause oder nur Eine hinzugekommene Note den ganzen Unterscheid; so wie die Mensur andern wieder ein ander Ansehen giebt. Nun ergreife man die Feder, und übe sich, nicht nur dieses Lied nach etlichen hier stehenden beliebigen Variationen ganz auszusetzen, sondern man nehme auch andere Melodien. Alle Lieder, deren Poesie im Genere Jambico stehen, oder die mit einem Auftact oder mit einer Viertel-Pause anfangen, können, ob sie gleich im Choral- oder Gesang-Buch in vier Viertel Tact stehen, in drey Viertel Tact gesetzet werden, als z. E. Es ist gewißlich an der Zeit ꝛc.

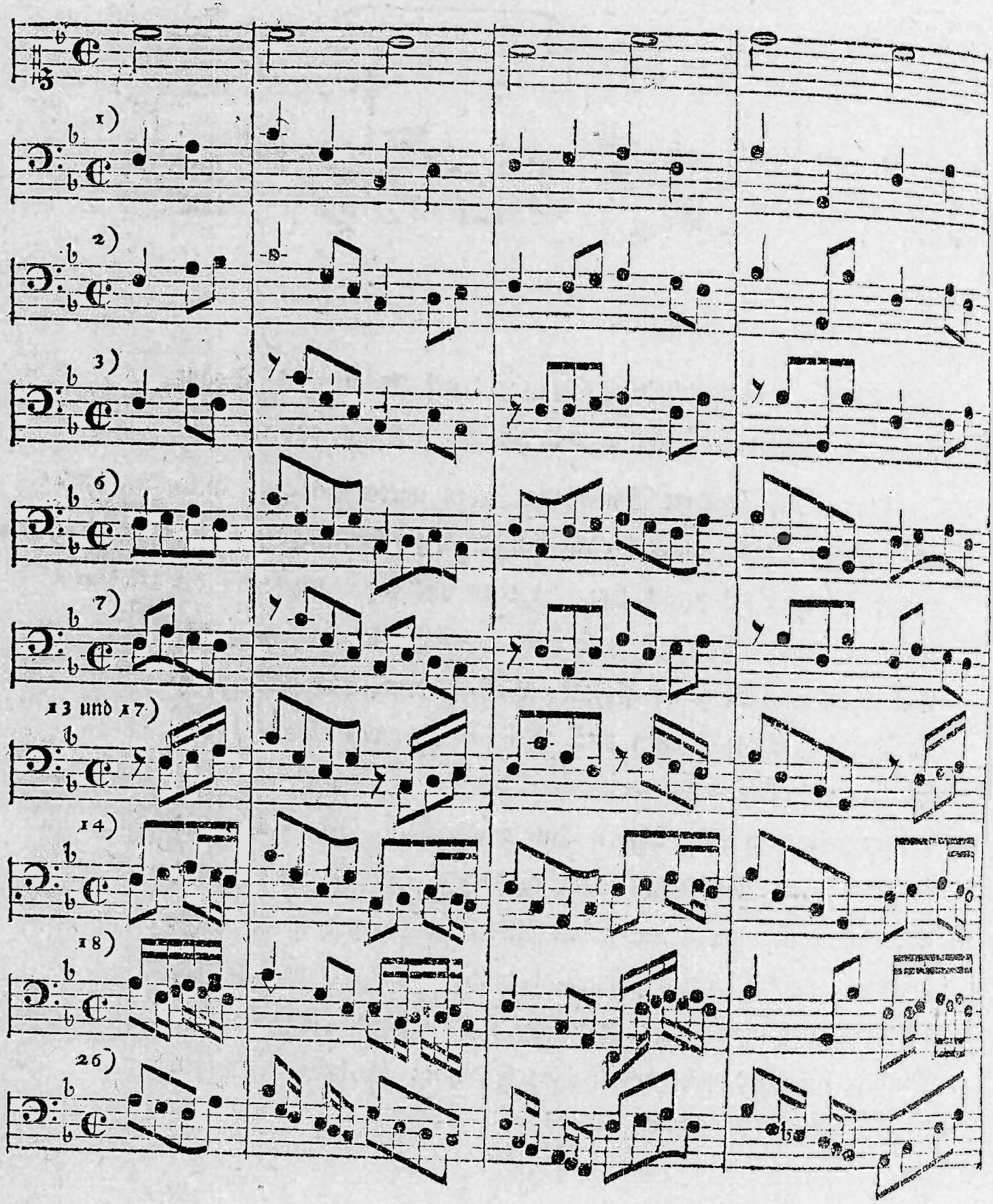
Nach diesen Variationen läßt sich leicht ein Baß variiren.

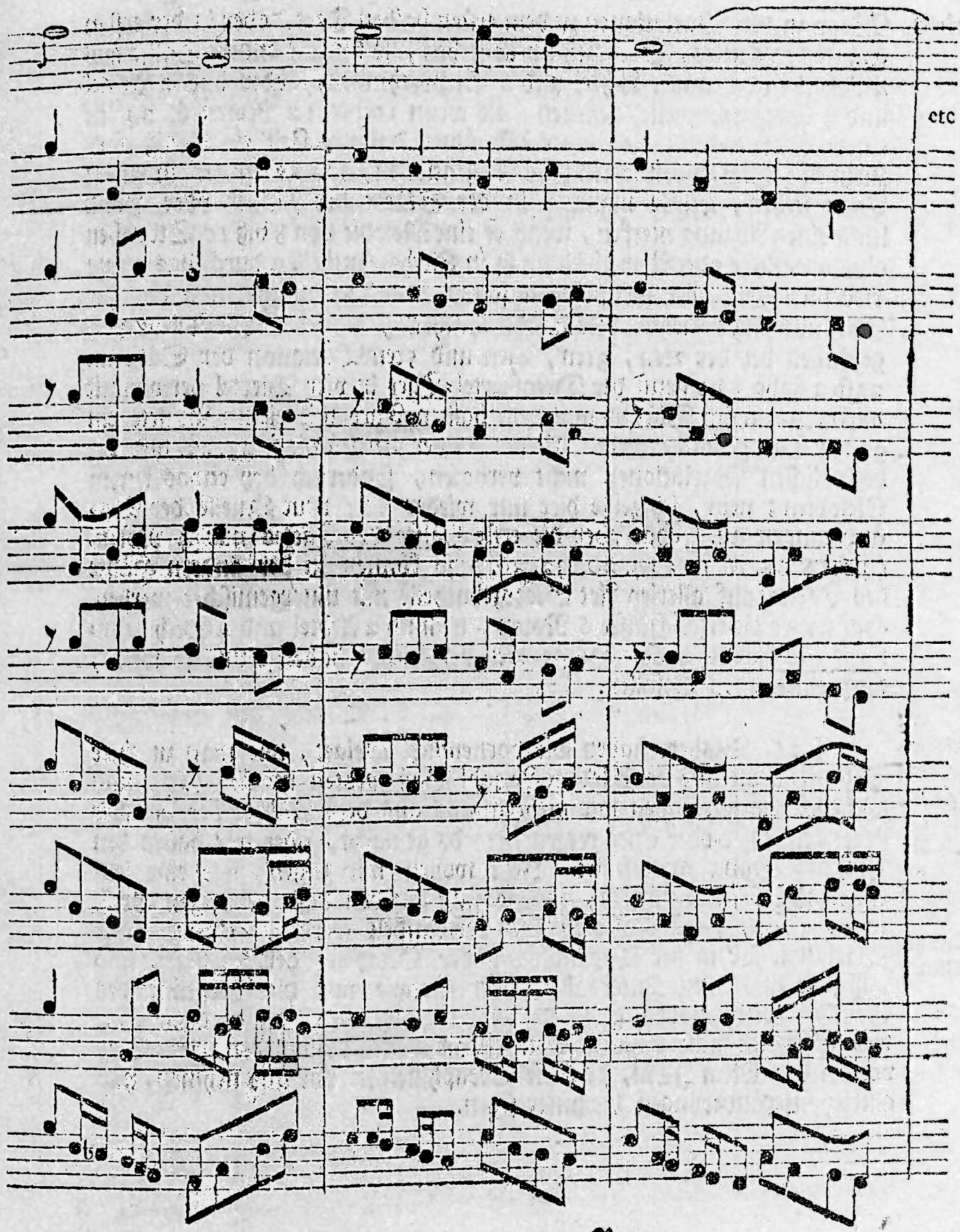


HErr Christ, der einge GOttes Sohn ꝛc. durch Adams Fall ist ganz verderbt ꝛc. Aus tiefer Noth ꝛc. und eine ganze Menge anderer.

§. 25. Diese hundert Variationen geben wieder eine neue Gelegenheit zum variiren; wenn ich nemlich den Dreyviertel-Tact wieder in vier Viertel Tact zurückführe, da denn das letzte Viertel in der Melodie ein halber Tact wird, so wie §. 21. Zu dem ersten halben Tact behält man die §. 24. stehende Baß-Noten, und die zum letzten Viertel gehörige können nach Belieben in zwey Viertel, vier Achtel oder sonsten verändert werden, wenn nur die Noten in ihrer Geltung zusammen einen halben Tact ausmachen. Wir wollen dieses an etlichen Variationen des 24ten Sphi zur Probe zeigen; die Noten, welche aus §. 24. stehen bleiben, wollen wir in die Höhe streichen, und die hinzugekommene herunterziehen. Es verstehet sich von selbst, daß man eben nicht gebunden ist, just eben die hier gesetzte Noten zu nehmen, man behält seine Freyheit; ich habe nur zeigen wollen, wie sie zu verlängern wären.

Dreyviertel-Tact bey Liedern läßt sich im ganzen Tact verwandeln.

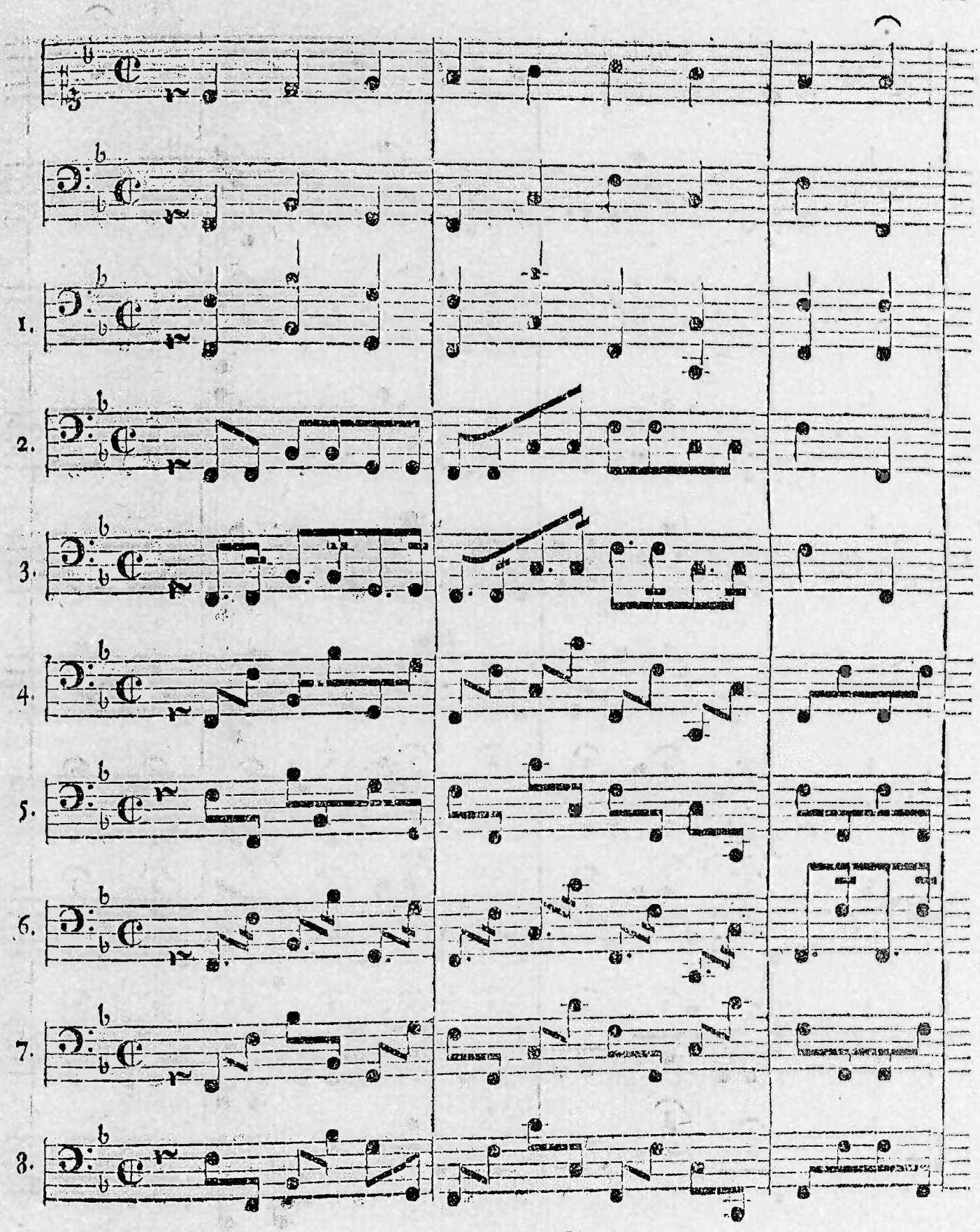

1)
2)
3)
6)
7)
13 und 17)
14)
18)
26)

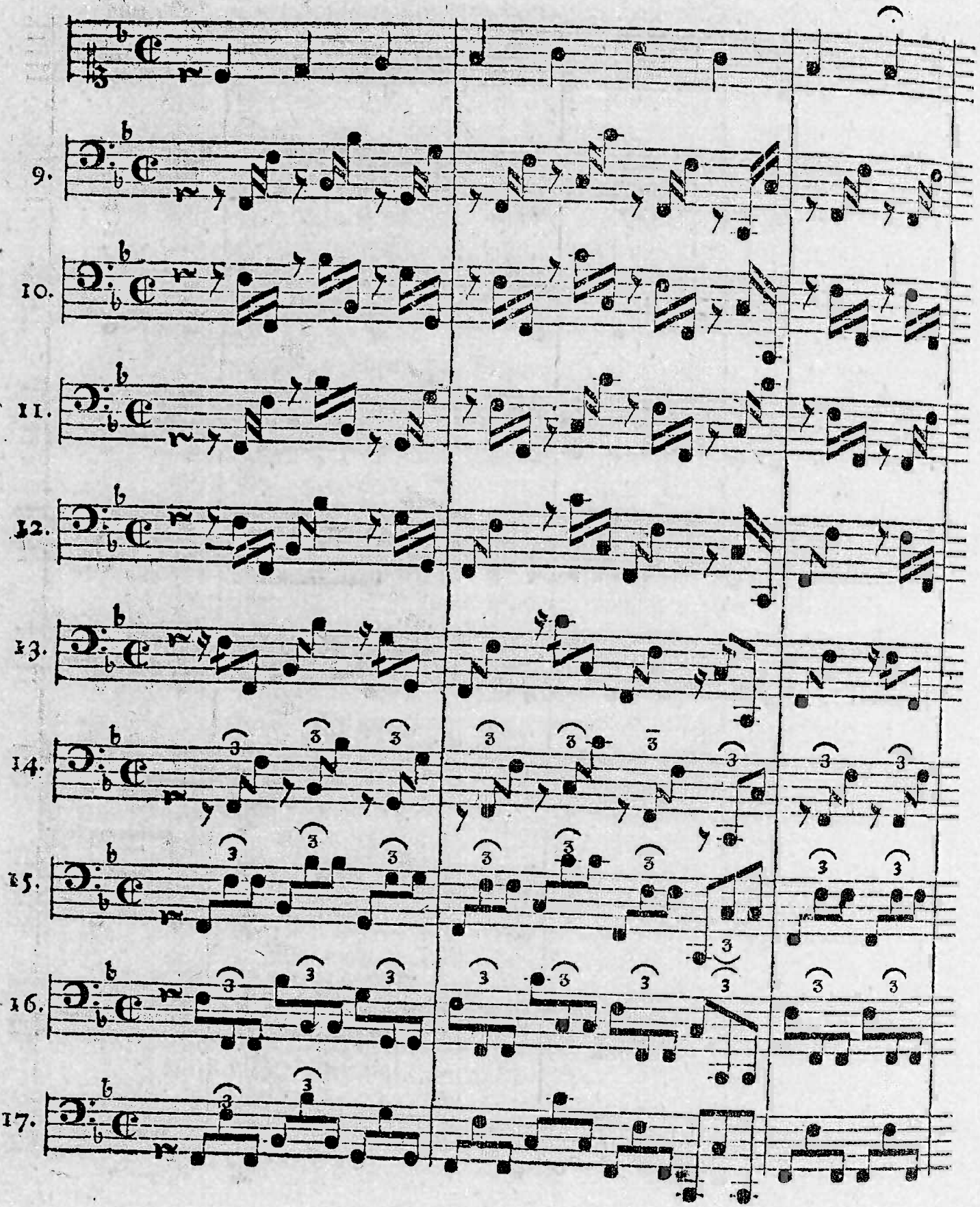

etc

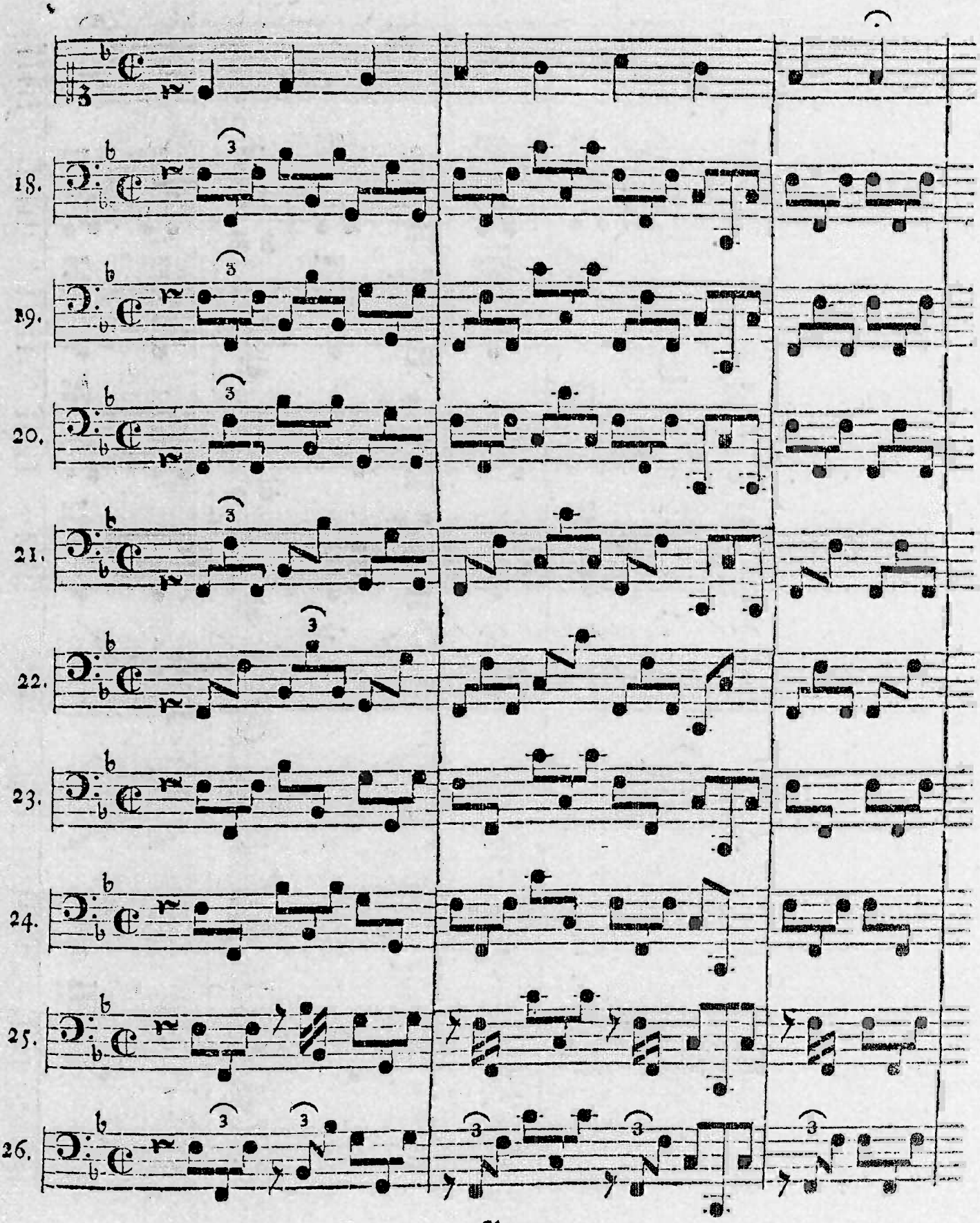
Anmerkung. Wenn in den Variationen zu dem ersten halben Tact, oder in der ersten Hälfte des Tactes, Sechszehntheile stehen, so kan die andere Hälfte aus 4 Achtel (oder aus 1 Achtel und 6 Sechszehntheile, oder aus 2 Achtel und 4 Sechszehntheile) bestehen; als wenn 10 bis 12 Noten §. 24. in einem Tacte stehen; die Finger bekommen dadurch Zeit ein wenig auszuruhen: denn in den letzten zehn Variationen, wo 12 Noten in einem Tacte stehen, würde mancher in der Stärke der Finger oder Hand leicht einen Abgang merken, wenn er eine Melodie von 8 biß 10 Strophen ohne alle Ruhe oder Abwechselung so in Sechszehntheilen durch das ganze Lied fortlaufen oder fortspringen solte; deswegen mache man hier zur Veränderung die letzten vier Sechszehntheile zu Achtel. Dieses kan auch geschehen bey der 2ten, 3ten, 4ten und 5ten Variation der Sätze im 22sten Spho, da denn der Dreyviertel-Tact in vier Viertel verwandelt wird, wenn im Discant aus dem halben Tact mit einem Puncte ein ganzer Tact gemacht wird. Hiedurch aber werden die §. 22. 23. und 24. befindlichen Variationen nicht verboten, sonderlich bey etwas kurzen Melodien; nein, ich zeige hier nur wieder eine neue Quelle der Veränderungen an. Hat aber die erste Hälfte des Tactes nur 4 Noten, (siehe §. 24. N. 10-14. 20. 32. 36.) so können in der andern Hälfte des Tactes auf allerley Art Sechszehntheile mit untergemischet werden. Hat ferner die erste Hälfte 6 Noten, nemlich 2 Achtel und 4 Sechszehntheile, so kan die andere Hälfte eben dergleichen haben, und so weiter, nach eines jeden Gefallen.

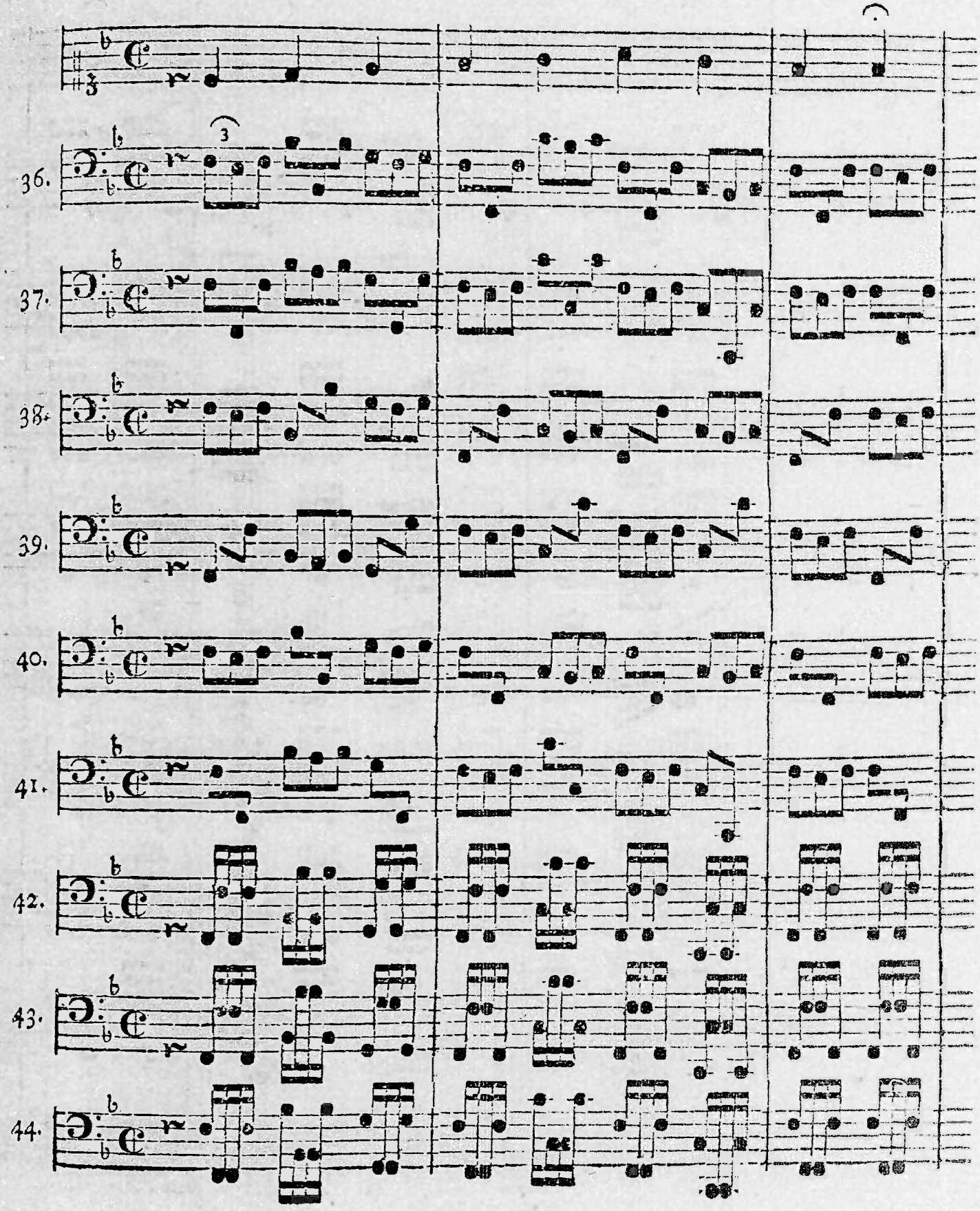
Variationen, die sehr leicht sind, da nur die Octave einer Baß-Note geändert wird, auf allerley Art nach verschiedener Mensur.

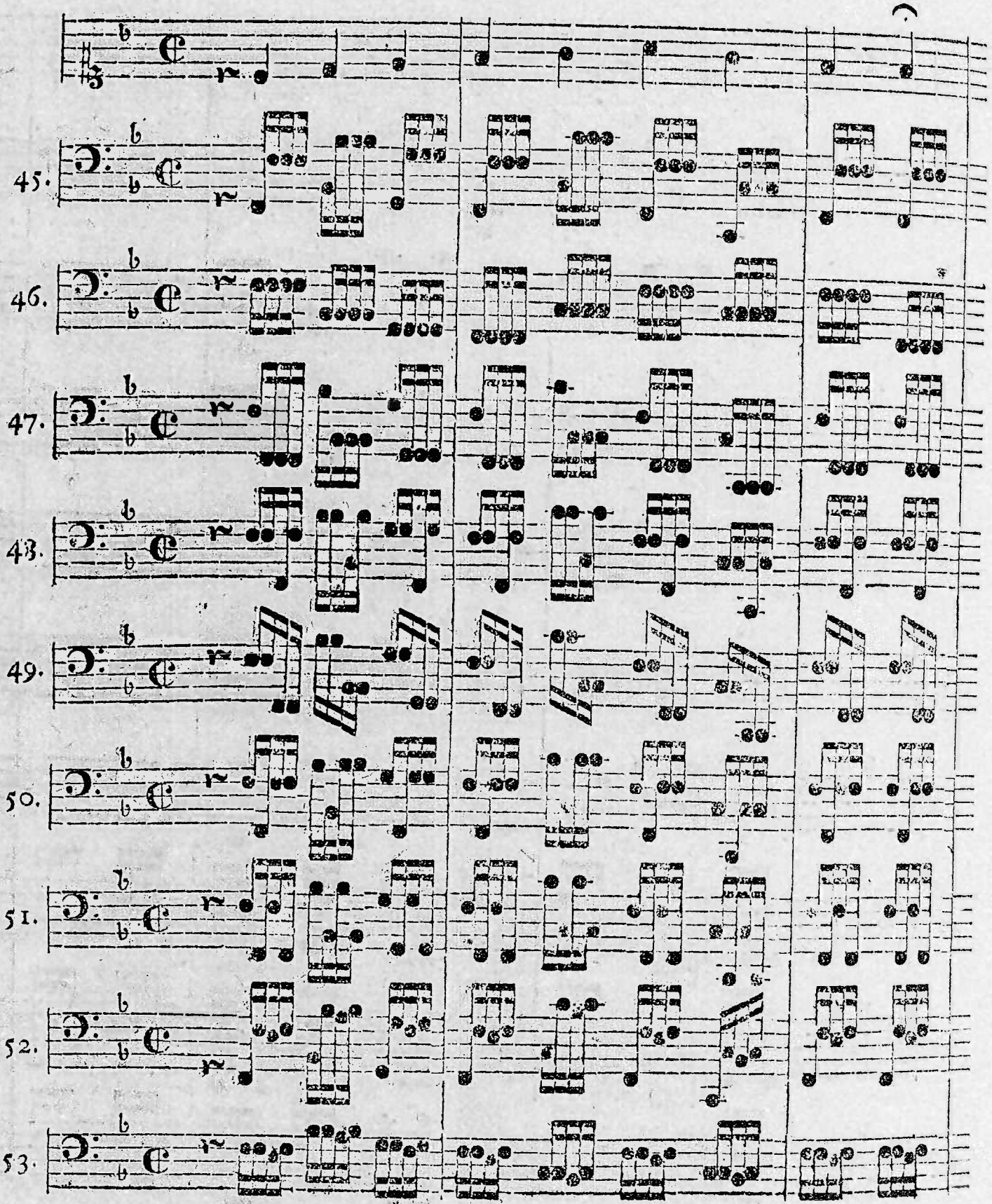
§. 26. Bishero haben wir vornemlich gezeiget, wie man zu einer Discant-Note eine verschiedene Anzahl Baß-Noten machen kan, und solche Variation haben wir mehrentheils aus dem Inhalt der darüber stehenden Ziffer oder eines reinen Accords gemacht, oder wir haben den Terzien-Gang ausgefüllet. Jetzt wollen wir zeigen, wie eine jede einzele Baß-Note für sich, ohne Absicht auf den dazu gehörigen Griff, in 2, 3, 4, 5 bis 6 Noten kan verwandelt werden. Unsere ganze Variation soll in der Veränderung der Octaven, der Mensur, und daß wir aus allen Intervallen einer Octave nur die Septime des Grund-Tones wollen zu Hülfe nehmen, bestehen, da es denn ohne viele Sprünge nicht ablaufen kan. Wir wollen dismal den ersten Satz vom Liede: Mein JEsu, dem die Seraphinen ꝛc. vor uns nehmen, und allerley Veränderungen darunter setzen.

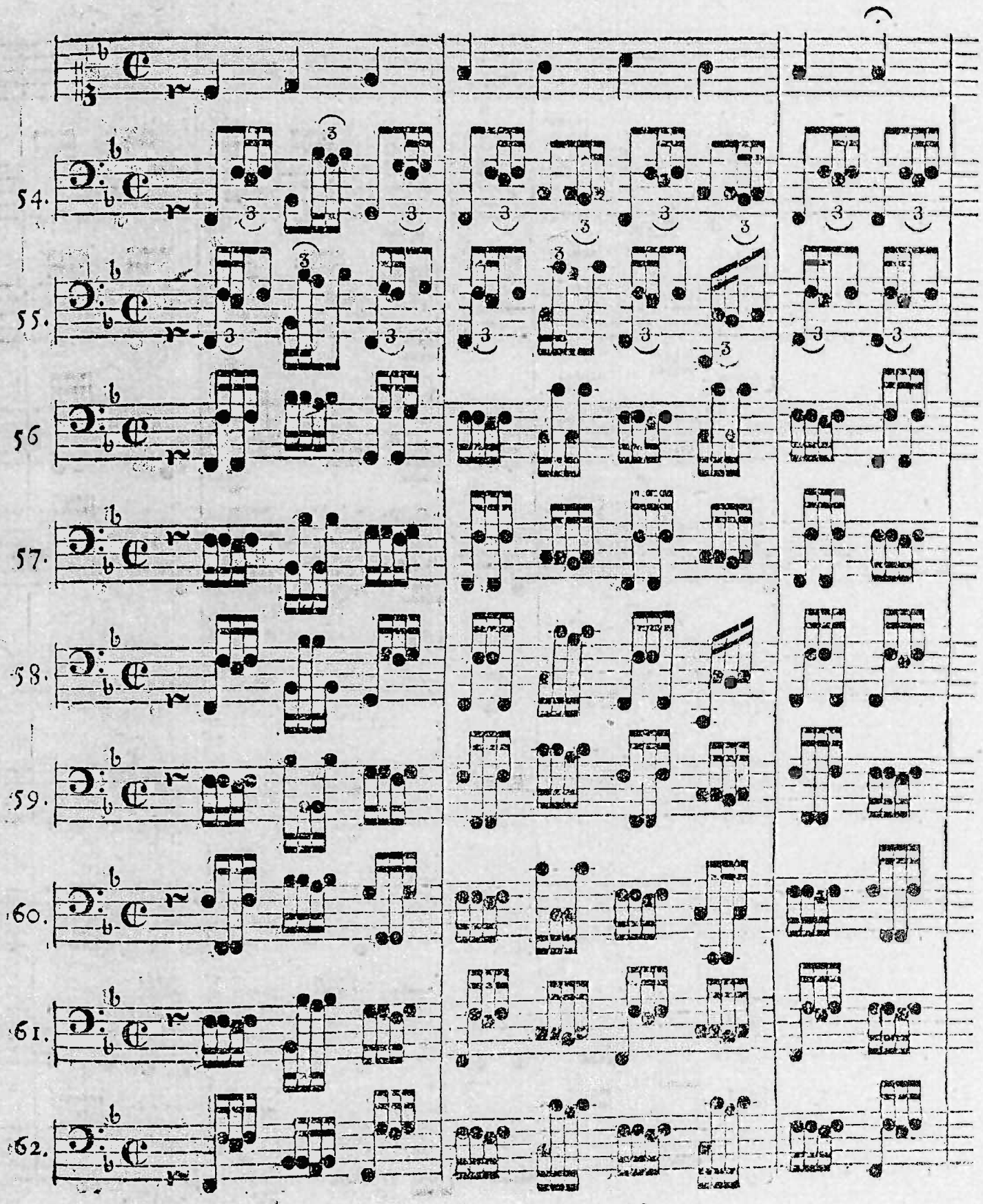

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.

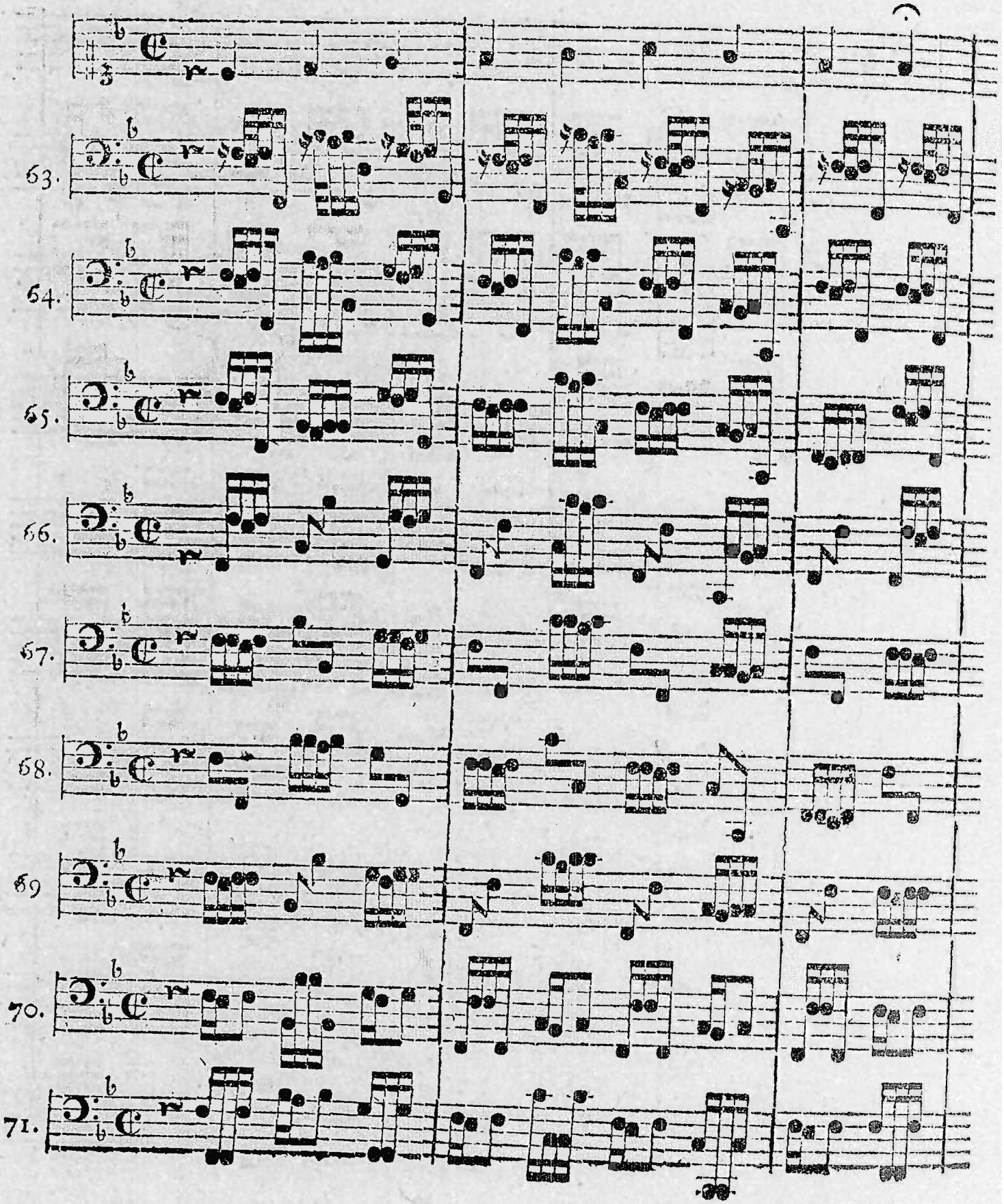

9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.

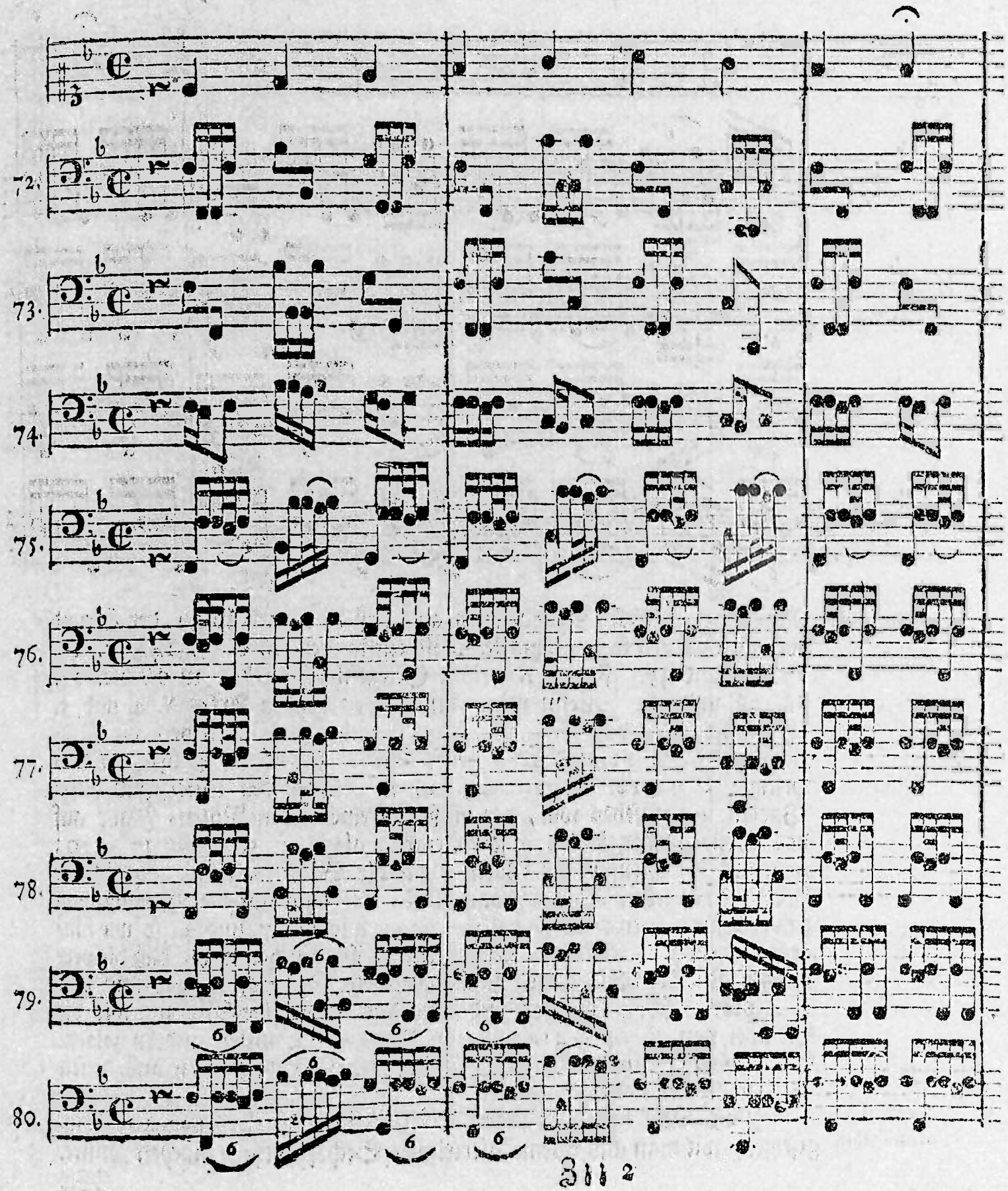

18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.


36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.


45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.


54.
55.
56
57.
58.
59.
60.
61.
62.


63.
64.
65.
66.
67.
68.
69
70.
71.


72.
73.
74.
75.
76.
77.
78.
79.
80.