

Cap. V. Von den Ton-Arten der Alten. (§. 21. 22. 23.) 251

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

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

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

1) Ein' feste Burg ist unser Gott &c.

Diese Melodie ist in Cantu nicht geändert; (siehe l. c. N. 1131.)

die Clauseln sind in \bar{c} , \bar{e} und \bar{g} . Ob nun gleich bey uns der Bass nicht immer so dazu stehet, wie er eigentlich nach der alten Art dazu stehen solte, so macht das bey uns Neuern nichts aus; so sehr hat man sich nicht zu binden in dieser Jonischen Ton-Art; wenn nur die Haupt-Melodie und einige Clauseln richtig bleiben: (siehe §. 19. N. 6.) denn das ist das vornehmste.

2) Vom Himmel hoch da komm ich her &c.

3) Gott, der Vater, wohn uns bey &c.

4) Jesaja, dem Propheten, das geschah &c.

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

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

1) Nun freut euch lieben Christen g'mein &c. 2) Es spricht der Urweisen Mund wol &c. 3) Wenn wir in höchsten Nöthen seyn &c. 4) O Herre Gott, dein göttlich Wort &c. 5) Aus tiefer Noth schrey ich zu dir &c. 6) Herr Gott dich loben alle wir &c. 7) Nun lob, mein' Seel, den Herren &c. 8) Wenn mein Stündlein vorhanden ist &c.

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

CAPVT VI.

Von der Cadence.

Inhalt dieses
Capitels.

§. 1. **C**he ich zeige, wie man einen Bass zu einer Lieder-Melodie setzen soll, so muß vorher noch ein wenig weitläufig von der Cadence handeln, da wir denn Unterricht geben wollen, wie sie sonderlich nach unserer Art (denn von den Clauseln der Alten ist im vorigen Capitel geredet) auf allerley Weise zu machen ist.

Wo eigentlich
eine Cadence
statt hat.

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

Wie hier von
der Cadence
gehandelt ist.

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

Autor ent-
schuldiget sei-
ne Weitläuf-
tigkeit.

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

§. 4. Eine Cadence, ein Stimmfall, Gesang: oder Harmonie: Schluß ist zwar nach des Herrn Walthers Lexicon von vielerley Art, und gab man denenselben bey den Alten allerley Namen, wovon man dieses musicalische Lexicon nachschlagen mag; allein davon wollen wir hier nicht reden, sondern wir wollen hier nur einfältig und deutlich zeigen, wie eine Schluß: Clausul oder Cadence, sonderlich bey Choralen, auf allerley Weise zu machen, und was man dabey in Acht zu nehmen hat. Es ist bekannt, daß alsdenn der Bass von der Quinte seiner Ton: Art in die Final: Note, das ist, in seinen Grund: Ton der Ton: Art gehet; es mag nun dieses geschehen, entweder daß diese Quinte des Tones eine Quarte steigt, oder eine Quinte fällt, so wird beydes eine Bass: Clausul, oder eine förmliche Bass: Cadence genennet. Da nun die Quinte des Tones tertiam majorem, sowol in einer harten als weichen Ton: Art, über sich hat, so wird diese 3 gemeinlich (weil man bey dem Schluß eines Sazes oder Stückes ordentlicher Weise die vorlezte Note etwas länger aushält, als es die Geltung der Noten nach ihrer Schreibart eigentlich erfordert) durch eine 4 erst aufgehalten; daher findet man nun bey einer förmlichen Cadence die mehreste Zeit über der Quinte des Tones die Ziffern 4 3, 4 2, 4 1. So wie nun der Bass seine eigene Art zu schliessen hat, so haben die übrigen Stimmen, nemlich Discant, Alt und Tenor auch ihre eigene Art zu clausuliren; daher hat man nun die Discantisirende, Altisirende, Tenorisirende und Bassirende Cadence. Wir wollen sie im Griffe aussetzen: die oberste Stimme ist die Discantisirende, die mittelste im Griffe ist die Altisirende, und die unterste Stimme in der rechten Hand ist die Tenorisirende, und im Bass befindet sich die Bassirende Cadence. (Siehe N. a) Nun findet man die Discantisirende oft mit der Tenorisirenden verwechselt, da denn ferner die Alt: Stimme mit der Discant: Stimme, und die Tenor: Stimme mit der Alt: Stimme wechselt; siehe N. b) allwo Alt und Discant bey \bar{c} im vnifono

254 Cap. VI. Von der Cadence. (§. 4. 5.)

vnifono kommen. Eben so nimmt auch der Discant zuweilen die Alt-Stimme, der Alt die Tenor-Stimme, und die Tenor-Stimme die Discant-Stimme, da denn Alt und Tenor zuletzt in vnifono kommen, wie N. c) zeigt;

The image contains three musical examples, labeled a), b), and c). Each example consists of two staves: the upper staff is for a vocal part (likely Alto or Tenor) and the lower staff is for organ accompaniment. Example a) shows a transition from D major (labeled 'dur') to D minor (labeled 'moll'). The organ part uses figured bass notation with '4 3' and '4 3' figures. Examples b) and c) are in D major. The organ part in b) uses '4 3' figures, and in c) it uses '4 3' figures. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

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

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

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

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

Man muß auf eine geschickte Weise in die Cadence kommen.

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

This musical score illustrates 19 numbered examples of cadences, arranged in five systems. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The examples are numbered 9) through 19). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some examples include dynamic markings like 'ff' and 'f'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The examples show different ways to conclude a phrase, often with a final chord and a fermata.

19) 20) 21)

22) 23) 24)

25) 26) 27)

28) 29)

30) 31)

32) 33)

34) 35) 36)

37) 38)

39) 40) 41)

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

§. 7. Was nun die Ziffern betrifft, welche allhier die Quinte des Tones im Bass über sich hat, so sind es: $4\ 3$, $4\ \frac{5}{3}$, $4\ \frac{5}{3}$, $8\ 7$, 7 , $7\ \frac{3}{3}$, $\frac{5}{3}$. Welche Ziffern bey der Cadence gebräuchlich, nemlich $\frac{6}{4}$ und $\frac{5}{3}$. Die Aufhaltung der Terzie durch eine (mehrentheils vorhergelegene) Quarte kömmt bey der Cadence am häufigsten vor, sie ist aber nicht immer unumgänglich nöthig. Liegt die Quarte im Discant oben, wie bey N. 25. 26. 30. 43. so ist sie nöthig; liegt aber die Quinte im Discant zur Quinte des Tones im Bass oben, wie bey N. 21. 22. 24. u. zu sehen, so fällt zwar die Nothwendigkeit der Quarte weg, indem man gleich einen reinen Accord machen könte mit Nachschlagung der kleinen Septime; allein, weil doch das Aufhalten der grossen Terzie bey der Cadence beynähe das wesentlichste Stück einer Cadence ist,

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

Wann sich die kleine Septime bey einer Cadence befindet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§. 11. Nun wollen wir auch sehen, wie antepenultima im Discant zu heissen pfleget, wenn antepenultima die grosse Septime oder das Semitonium unterwärts ist. Sehr oft gehet die Prime meiner Ton = Art vorher, da denn entweder gleich die Quinte im Bass dazu geschlagen werden kan mit 43 oder $4\frac{2}{3}$, wie bey N. 25. 26. geschehen; oder man nimmt die Terzie des Tones mit einem Sexten = Griff, nach N. 27. 28. oder man schlägt die Quarte des Tones dazu mit f , oder einem reinen Accord; siehe N. 29. 32. siehe auch N. 31. wo 65 über der Quarte des Tones nach einander folgen; oder man nimmt im Bass die Secunde des Tones mit der 7 ; siehe N. 34.

Ist antepenultima allhier die Secunde des Tones, wie N. 32. 33. zeigen, so nimmt man im Bass auch die Secunde des Tones mit einem reinen Accord, oder man nimmt die Quarte des Tones mit 65 . s. N. 31.

Ist

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

Ferner findet man auch zuweilen, daß die Quinte des Tones die antepenultima ist, wie in unsern Sätzen N. 41. 42. und 44. zu sehen. Hierzu findet man im Bass nun auch gemeiniglich die Quinte, entweder mit einer grossen Terzie, oder mit $\frac{4}{3}$, wie N. 41. 42. und 44. zeigen. Hier steigt man von der Quinte ins Semitonium im Discant; es geschieht auch wol umgekehrt, daß man von der Quinte ins Semitonium herunterfällt; siehe N. 35. So kan man es machen, wenn im Discant eine Bass-Cadence vorfällt, davon hernach etwas vorkommen wird.

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

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

264 Cap. VI. Von der Cadence. (§. 13.)

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

The musical score consists of eight numbered examples (1-8) of cadences in G major (one sharp, 3/4 time). Each example is presented in two staves: the upper staff shows the chordal structure, and the lower staff shows the melodic line with figured bass notation. Example 1 shows a standard resolution from the dominant chord (D5) to the tonic (G). Example 2 shows a resolution where the leading tone (F#) moves down to the fifth (D) of the tonic. Example 3 shows a resolution where the leading tone (F#) moves down to the fourth (C) of the tonic. Example 4 shows a resolution where the leading tone (F#) moves down to the third (B) of the tonic. Example 5 shows a resolution where the leading tone (F#) moves down to the second (F) of the tonic. Example 6 shows a resolution where the leading tone (F#) moves down to the first (G) of the tonic. Example 7 shows a resolution where the leading tone (F#) moves down to the fifth (D) of the tonic, but the fifth of the dominant chord (A) moves down to the fourth (C) of the tonic. Example 8 shows a resolution where the leading tone (F#) moves down to the fourth (C) of the tonic, and the fifth of the dominant chord (A) moves down to the third (B) of the tonic. Example 9 is partially visible at the bottom right.

9) 10)

11) 12) 13)

14) 15)

16) 17)

Erklärung die-
ser Sätze. Bey dieser Art Cadence gehet nun im Discant gemeinlich die kleine
Quarte vorher; wir wollen hiezu die Quinte des Tones behalten,
welche alsdenn statt der sonst dazu gehörigen Octave die kleine Septi-
me mit der grossen Terzie hat; siehe N. 1. 4. 5. 7. 9. Anstatt nun,
daß man in diesem Fall die Terzie durch eine vorhergelegene 4 auf-
halten sollte, wie N. 12. zeigt, so nimmt der Bass gemeinlich erst
die Secunde des Tones mit der Septime, nach N. 3. 5. Wenn
Motus rectus da ist, wie hier bey N. 3. so muß im Septimen-Griff
die Quinte wegbleiben, oder es kommen offenbare Quinten zum Vor-
schein; siehe N. 13. man kan alsdenn die 4 zur 7 liegen lassen, wie bey
N. 3. oder statt *a* im Bass *c* nehmen, wie N. 14. geschehen. Ist aber
Motus contrarius da, so kan die 8 zur 7 kommen; siehe N. 5. Wer
hier statt *g* wolte *h* mit der 6 nehmen, der bekäme wieder Motum re-
ctum, da denn bey *h* die Terzie müßte verdoppelt werden; alsdenn
bekäme *a* $\frac{7}{4}$ wie bey N. 3. Ist hier nun im Discant antepenultima
die Quinte des Tones, so kan die Cadence wieder mit 4 3, $\frac{4}{3}$ oder 8 7
gemacht werden; siehe N. 1. 6. 2. 11. (N. 1. ist wegen der Quinten-
Griffe nicht sonderlich.) Gehet man von der Secunde zur Quarte,
so kan auch die Cadence mit $\frac{4}{3}$ angehen, wie die Sätze N. 7. 8. 9.
und 10. zeigen. Nur hat man alsdenn dahin zu sehen, daß die 4 or-
dentlich resolvire, nemlich unter sich, und in derselben Stimme, wie
bey N. 7. und 10. zu ersehen. Wer bey N. 9. die durchgehende No-
te \bar{h} im Discant nicht mitmachen will, der kan nach $\frac{6}{4}$ zu *c* gleich den
Septimen-Griff zu *d* (doch ohne Quinte) nehmen. Ja, wenn diese
durchgehende Note \bar{h} auch als ein Vorschlag von unten ausgeschrieben
stehet, so kan man doch auch hier gleich den Septimen-Griff zu *d*
ergreifen, wie N. 8. weiset. Ofte findet man in den Lieder-Melödien,
daß die Quinte die penultima im Discant ist, ohne daß die Quarte
dabey ausgedruckt ist; dis hat nun keine Schwürigkeit; s. N. 15. 16. 17.

Wer

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

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

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

1) 2) 3)

4)

The image displays a musical score for guitar, consisting of 13 numbered examples of cadences. Each example is presented on a two-staff system. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The examples are numbered 4) through 13). Each example shows a sequence of chords and notes, with some notes marked with an asterisk (*). The lower staff includes various fingering numbers (1-7) and a double bar line with a repeat sign. The examples illustrate different ways to conclude a musical phrase, often with a final chord and a whole note or half note.

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

§. 16. Wir gehen weiter, und wollen nun auch Sätze hersehen, da statt einer förmlichen Cadence nur ein Einschnitt am Ende eines Lieder-Satzes vorhanden ist, da denn der Bass die Quinte des Tones behält, und der Discant beydes in Dur- und Moll-Tönen mit der grossen Terzie stehet, also, daß bald die Quinte, bald die grosse Terzie oder die Octave oben lieget. Wir nehmen erstlich die gewöhnlichste Art vor uns, da die Quinte oben ist: 1) Mit der Quinte oben.

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)

27) 28)

The image displays a series of eight musical exercises, numbered 21 through 28, arranged in four pairs. Each exercise consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The exercises are written in 3/4 time and feature various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some exercises include dynamic markings like 'f' and 'p', and articulation marks like 'x' and 'o'. Exercises 24, 25, and 26 include key signature changes, indicated by flats (b) on the treble clef staff. Exercise 24 also includes a complex fingering sequence: 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. Exercises 21, 22, 23, 27, and 28 end with a double bar line and a fermata. Exercises 24, 25, and 26 end with a double bar line and a repeat sign. Exercises 21, 23, 25, and 27 have a key signature of one sharp (F#). Exercises 22, 24, 26, and 28 have a key signature of one flat (F). Exercises 23 and 25 have a key signature of two flats (Bb, Eb). Exercises 24 and 26 have a key signature of two flats (Bb, Eb).

Von N. 1. bis 25. auch 27. sind lauter Sätze, da man von oben herab Erklärung in die Quinte im Discant fällt. Die Exempel von N. 26. und 28. bis 32. dieser Sätze gehen von unten in die Quinte. Wir haben unsern Sätzen verschiedene Bässe gegeben, die alle zu dergleichen Clauseln können gemacht werden, dabey wir nur ein wenig bemerken wollen. Bey N. 2. 5. 12. 16. und 18. finden wir im Bass die um einen halben Ton zierlich erhöhte Quarte des Tones mit der Septima minor; welches in Moll-Tönen, wie aus N. 25. erhellet, die Septima diminuta wird. In N. 20. hat diese erhöhte Quarte den Sert-Quinten-Griff. Bey N. 3. hat G den Griff $\frac{4}{3}$, welches nichts anders ist, als eine Umkehrung der Stimmen vom Griff $\frac{3}{4}$ zu *cis*, wie man nun schon aus dem andern Theil wird haben einsehen lernen. In den Moll-Tönen entsteht daselbst eine Falsa, wie N. 24. zeigt, da sich die grosse Quarte zur kleinen Terzie gesellet. Es ist nicht nur bey dieser Art Einschnitte sehr gewöhnlich, die erhöhte Quarte entweder im Bass oder in einer Mittelstimme der rechten Hand zu nehmen, sondern auch bey förmlichen Clauseln, als §. 6. kan statt *c* gleich *cis* angeschlagen werden in folgenden Nummern: N. 1. 2. 4. 13. 29. 31. oder man kan auch *cis* nach *c* hören lassen in folgenden: N. 4. 5. 10. 13. 29. 31. Bey den Exempeln des folgenden Sphi, da die oberste Stimme der rechten Hand die grosse Terzie zur Schluß-Quinte des Basses ausmachet, wird es auch vorkommen. Weil

Wiedeb. vom Fantasiren 26. M m hier

274 Cap. VI. Von der Cadence. (§. 16, 17.)

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

2) Mit der Terzie oben.

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

The musical score consists of 12 numbered exercises, each presented as a pair of staves (treble and bass).
 - Exercises 1, 2, and 3 are in G major (one sharp).
 - Exercises 4, 5, 6, 7, and 8 are in D major (two sharps).
 - Exercises 9, 10, and 11 are in C major (no sharps or flats).
 - Exercise 12 is in C major.
 Fingerings are indicated by numbers 1-5. Asterisks (*) mark specific notes. Some exercises have a '3' in the treble staff. Exercise 11 has a 'b' in the bass staff, indicating a key signature change to C major.

12) 13)

14) 15)

16) 17)

3) Da die Octave oben.

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

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

276 Cap. VI. Von der Cadence. (S. 17. 18.)

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

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

Exempel vom §. 18.
Sprung vor der letzten Note eines Satzes.

The image contains six numbered musical examples (1-6) illustrating cadence patterns. Each example consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Example 1 shows a treble staff with a 3/4 time signature and a bass staff with a 3/4 time signature. Examples 2, 3, 4, 5, and 6 show various rhythmic and melodic patterns in both staves, often with a 3/4 time signature. Example 6 includes a key signature change to one flat (B-flat) in the bass staff. The notation includes notes, rests, and various ornaments like 'x' and '*'.

7) 8. a)

b) c)

9) 10)

11) 12)



Bei N. 1. steigt die Melodie eine Quinte, bey N. 2. und 3. eine Quarte; bey N. 4. fällt die Melodie eine Quarte, und bey N. 5. 6. 7. 8. eine Quinte. Wie nun allhie die Bass = Clausul einzurichten, siehet man aus unsern Exempeln. N. 8. ist eine Strophe aus dem bekantten Liede: Von Gott will ich nicht lassen etc. der Herr Telemann hat den Bass dazu gesetzt, so wie er N. 8. a) b) c) stehet. N. 9. 10. 11. zeigt eine kleine Wendung der Bass = Noten vor der Schluß = Note; und N. 12. 13. 14. ist eine Clausula Mixolydii. (siehe Cap. V. §. 17.)

Clausuln der Altten sind wohl zu merken.

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

Fremde oder betrügliche Cadence, welche anzubringen.

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

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

Exempel betrüglicher Cadenzen.

9) 10) 11)

12) 13) 14)

15) 16) 17)

18)

Erklärung
dieser Sätze.

Das Unerwartete, darin der ganze Betrug besteht, ist, daß man, statt in der Ton-Art zu schließen, darin man moduliret hat, noch

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

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

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

Wiedeb. vom Fantasiren 2c.

N n

3)

The image displays a series of nine musical examples, numbered 3 through 9, illustrating various cadences. Each example consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains notes and rests, while the bass staff contains notes and rests, often accompanied by figured bass notation (numbers 1-7 and asterisks). Example 3 is in C major, example 4 is in D major, example 5 is in D major, example 6 is in D major, example 7 is in E minor, example 8 is in E minor, and example 9 is in E minor. The examples show different ways to resolve a cadence, including the use of accidentals and figured bass.

Erklärung
dieser Sätze.

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

284 Cap. VI. Von der Cadence. (§. 22.)

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

1)

2)

3)

4)

The image shows a page of handwritten musical notation for guitar, consisting of four systems of exercises. Each system contains two staves: a treble staff and a bass staff. The exercises are labeled as follows:

- System 1:** Exercise a) in the treble staff is marked "steher." and ends with a double bar line and repeat sign. Exercise b) follows. The bass staff shows fingering numbers 6, 4, 2, 6.
- System 2:** Exercise 3) in the treble staff is marked "statt:". Exercise a) in the treble staff is marked "steher.". The bass staff shows fingering numbers 6, 7, 6, 7.
- System 3:** Exercise b) in the treble staff. Exercise c) in the treble staff. The bass staff shows fingering numbers 7, 6, 4, 5, 6, 7.
- System 4:** Exercise 4) in the treble staff is marked "statt:". Exercise a) in the treble staff is marked "steher.". The bass staff shows fingering numbers 7, 7, 7.

At the bottom right of the page, there is a small label "b)".

b) c)

Two systems of musical notation. The first system shows two staves (treble and bass clef) with chords and notes. The second system shows two staves with notes and rests. Fingerings 5 and 6 are indicated. Asterisks mark specific notes.

5) a)

statt : stehen.

Two systems of musical notation. The first system shows two staves with chords and notes. The second system shows two staves with notes and rests. Fingerings 6, 4, 3, 5, 6, 7, 4, 6 are indicated. Asterisks mark specific notes.

b) 6)

statt :

Two systems of musical notation. The first system shows two staves with chords and notes. The second system shows two staves with notes and rests. Fingerings 4, 3 are indicated. Asterisks mark specific notes.

a) b)

stehen.

Two systems of musical notation. The first system shows two staves with chords and notes. The second system shows two staves with notes and rests. Fingerings 6, 6, 6 are indicated. Asterisks mark specific notes.

c)

b) 10) a)

statt: stehet.
8 7
4 -

b) 11)

statt: stehet.

12)

statt: stehet.
7 4

13)

statt: stehet.
6

Beschluß: An-
merkung.

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





CAPVT VII.

Wie zu einer Melodie ein Bass zu setzen.

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

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

14) statt: steher.

15) statt:

Beschluß: An-
merkung.

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



CAPVT VII.

Wie zu einer Melodie ein Bass zu setzen.

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

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

und es wäre nicht nöthig, alles so scharf nach den Regeln zu examiniren. Ich sage für dergleichen Leichtsinn hüte man sich: denn dadurch hindert man sich im Wachsen und Zunehmen in der edlen Ton-Kunst. Mancher Land-Organist unterstehet sich ex tempore einen Bass zu seiner Melodie zu spielen, ja er spielet lieber seine Melodie auswendig nach dem Gehör oder Schlendrian daher, und macht sich selber nach seinem Kopfe einen Bass dazu, als daß er einen richtig gesetzten Bass dabey sollte gebrauchen; es ist ihm leichter; der ausgeschriebene Bass hat zuweilen zu viel Ziffern, mit welchen er nicht gut fertig werden kan; daher kommt denn nun auch oft ein so elender Bass zum Vorschein, den man sich so schlecht nicht vorstellen kan, als man es befindet, wenn man einmal Gelegenheit hat, einen solchen Land-Organisten spielen zu hören.

Anmerkung.

Was das heißt, einen Bass zu einer Melodie setzen.

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

Dieses geschieht nach Regeln, und nicht nach dem be-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diese vier Regeln in eine Zusammensatz.

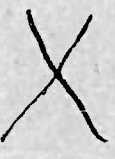
§. 6. Hier müssen wir uns nun wieder erinnern, was im andern Theil, pag. 43. 44. §. 5. 6. von der Eintheilung der Consonanzen in vollkommene und unvollkommene gesagt worden, daß nemlich die Octave und Quinte vollkommene, hingegen die Sexte und Terzie unvollkommene Consonanzen heißen. Diese Eintheilung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

Do 3

und

In Regel I. von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen Consonanz gehet man entweder durch die wiedrige oder Seiten-Bewegung. In II. von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen Consonanz durch alle drey Bewegungen. In III. von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen Consonanz durch die wiedrige oder Seiten-Bewegung. In IV. von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen Consonanz durch alle drey Bewegungen.

und hin und wieder. Von diesen beyden Stücken bedarf es keiner weitern Erklärung. Uebrigens weiß man nun auch schon aus dem andern Theil, daß in den Moll-Tönen die kleine Sexte und kleine Terzie, hingegen in den Dur-Tönen die grosse Sexte und grosse Terzie herrschen muß. (zweyter Theil, 1. Abschn. Cap. II. §. 16.) Dieses ist sonderlich zu merken, wenn ein Lied, dessen Haupt-Ton-Art dur ist, in eine weiche Ton-Art ausweicht, item wenn ein Lied, dessen Haupt-Ton-Art moll ist, in eine harte Ton-Art ausweicht.



Was in diesen vier Regeln enthalten.

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

Sätze zur Erläuterung der ersten Haupt-Regel.

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

1) Von der 8 zur 5.

1) Wie von der 8 zur 5 zu schreiten.

13)

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



Vollstimmig: Bey N. c) sehen wir, wie die Vollstimmigkeit N. b) gut macht, sonst kan einanderlich weil der Bass selbst sich so nahe zur untersten Stimme der rechten Hand füget. Hier hat nun der Vnisonus müssen angebracht werden, und zwar in den beyden mittelsten Stimmen der Griffe; da heisset die erste Mittelstimme: $\bar{g} \bar{c} \bar{g} \bar{h} | \bar{a} \bar{a} \bar{h} |$, und die andere heisset:

Mittelstimmen haben gerne einen sangbaren Gang. $\bar{g} \bar{a} \bar{g} \bar{g} | \bar{f} \bar{r} \bar{a} \bar{g} |$. Besser können die Mittelstimmen wol nicht gesetzt werden, als wenn eine jede unter ihnen eine gute Melodie oder einen sangbaren Gang hat; solches trifft nun bey N. a) und c) ein; da kan man eine jede Stimme zur obersten Stimme machen, und es ist kein vitioser Gang darin enthalten.

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

Octave und Vnisonus ist in wenig „ der

„ der Violonibus und die Octave selten zum Vorschein kommen. Stimmen zu
 „ Es ist ein armseliges, obgleich kein lasterhaftes Wesen, und ver- vermeiden.
 „ hindert die Abwechslung und Veränderung, wenn benannte In-
 „ tervalla gar zu oft in zwey oder dreyen Stimmen anzutreffen sind.
 „ Doch hat man hiebey die Umstände und den Zusammenhang der
 „ Melodie mit zu Rathe zu ziehen, um zu sehen, was sich am bez-
 „ sten schiekt. „ Der Gang §. 8 N. a) wäre also besser, wenn man
 die dritte Note H ins G, und die siebente Note G ins E setzte, so
 käme die Octave in der Discant-Stimme nur zweymal vor, da sie
 sonst viermal darin ist; wer sie nur einmal darin sehen will, der
 nehme im andern Tact statt A das Fis mit einem reinen Accord der
 kleinen Quinte; die Griffe bleiben dieselben Wer nun hier aus A
 Fis macht, und also alle Octaven verwirft, der hat aus diesen Gang
 den Septimen-Gang gemacht, da der Bass eine Quinte fällt und
 eine Quarte steigt, und hießen die Noten denn: $c d G c | Fis H E A | D ||$.
 Wer aber A stehen lästet, der hat eine Abwechslung, und heißen
 die Noten alsdenn: $c d G c | A H E A | D ||$. Im andern Fall
 aber, wenn man drey- bis vierstimmige Griffe dazu schlagen will,
 braucht es zwar dergleichen Accurateffe nicht, sonderlich wenn sich
 zwischen der Discant- und Bass-Stimme kein gar zu grosses Vacuum gar zu grosses
 oder leerer Raum zeigt, welches geschieht, wenn der Bass weiter Vacuum zwis-
 als zwey Octaven vom Discant entfernt ist, da die linke Hand, schen den bey-
 wenn sie auch Octavenweise verfahren wolte, doch den leeren Raum den äussersten
 nicht füllen könnte; als z. E. wenn man bey N. a) den Bass noch ei- Stimmen ist
 ne Octave tiefer setzen wolte. Diesen Fehler hat man nun auch bey zu vermeiden.
 Setzung eines Basses zu vermeiden, sonderlich in einer Folge und
 mitten im Satz: denn am Ende ist es erlaubt zu c das grosse C
 nachzuschlagen.

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

1) 2)

System 1: Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Measures 1 and 2.

3) 4)

System 2: Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Measures 3 and 4.

5) 6)

System 3: Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Measures 5 and 6.

7)

System 4: Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Measure 7.

8) 9) 10) 11)

System 5: Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Measures 8, 9, 10, and 11.

12) 13) 14)

15) 16)

17) 18) 19) 20) 21)

male

22) 23)

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

Motus con-
trarius machet
nicht alles gut.

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

Verdeckte
Octaven ha-
ben nichts zu
bedeuten, son-
derlich in den
Mittelstim-
men.

ver-

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

a)

Ueble Fortschreitung.

b)

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

302 Cap. VII. Wie zu einer Melodie (§. 10. 11.)

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

Noten = Kläuberer ist zu tadeln, und zu vermeiden.

2) Wie von der 5 zur 8 zu schreiten.

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

2) Von der 5 zur 8.

The musical exercises are arranged in two systems. Each exercise (1) through (11) is shown on two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. Exercises 1) through 5) are in the first system, and exercises 6) through 11) are in the second system. Asterisks and the number '6' are used to mark specific notes in the lower staff, likely indicating the starting point or a specific interval.

12)

304 Cap. VII. Wie zu einer Melodie (§. 11. 12.)

Die Resolution der kleinen Quinte betreffend.

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

Die vorigen Sätze in Griffen ausgesetzt.

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

1) 2)

3)

4) 5)

6) 7)

8) 9) 10) 11) 12) 13)

14) 15) 16) 17)

18) 19)

Wiedeb. vom Fantasien zc.

Q. 9

Ben

Anmerkungen.

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

Sätze zur Erläuterung der andern Haupt-Regel.

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

1) Von der 8 zur kleinen 3.

1) Von der Octave zur kleinen Terzie.

6)

6) 7) 8) 9) 10) 11) |

++

12) 13)

Kontin

14) 15) 16) 17)

Kontin

18) 19) 20) 21)

*

Anmerkungen
über diese
Sätze.

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

Motus con-
trarius wird
recommendi-
ret, auch da,
wo sonst auch
motus rectus
erlaubt wäre.

ten, darin der Gang im Discant vorkömmt, als zum Exempel, der zweyte Satz bey N. 1. hat über *d* σ und über *a* auch eine 6; Dis Von der 'doy gilt nun in *f* dur und *b* dur, unter *d* stehet * und unter *a* σ ; Dieses velten Bezif: gilt nun in *g* dur und *g* moll, und so mit den übrigen, welches leicht ferung dieser einzusehen. Wir gehen weiter:

§. 14. Von der Octave zur grossen Terzie.

1) 2) 3) 4) 2) Von der 8 zur grossen 3.

5) 6) 7) male

8) 9) 10) 11) 12) 13) male

14) 15) 16) 17) 18) male

19) 20) 21) 22) 23)

male 6

24) 25) 26)

6

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

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

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

Das Semitonium unterwärts wird nicht gerne in zwostimmigen Stücken verdoppelt.

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



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

Die Alten trieben es mit der *relatio non harmonica* ein bisschen zu weit.

Relatio non harmonica heißt auch ein unharmonischer Querstand.

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

Leidliche Querstände.

1) 2) 3) 4) 5)

6) 7) 8) 9) 10)

Dreyerley Arten von Querständen.

Unleidliche Querstände.

1) 2) 3) 4)

8 sup. 8 dim. 8 sup. 8 sup.

Wiedeb. vom Santasiren 2c.

Nr

5)

Vortreffliche Querstände.

Anmerkung. Unter den leidlichen Querständen wird N. 2. von einigen neuern vor fehlerhaft gehalten; wie es denn in zweystimmigen Sachen auch nicht zum besten ist, und man ja viel besser *H* mit einem Sexten-Griff nehmen kan, so fällt die anstößige *relatio non harmonica* weg; in der Vollstimmigkeit, wenn ich zu *c* $\frac{3}{4}$ nehme, kan es wohl gehen. Die hier stehende unleidliche Querstände, als welches die gröbsten seyn sollen, sind durchaus zu vermeiden, und wird auch nicht leicht einer so dumm seyn, also zu setzen, er müßte denn in der Musik noch nicht das mindeste gethan haben. Das verschiedene Herauf- und Heruntergehen der Moll-Töne verursacht auch einen hartscheinenden Quer-

Querstand, der aber von Mattheson unter die vorreflichen, deren er nur diese beyde hersezet, gerechnet wird.

Ueberhaupt wird heut zu Tage nicht viel auf Querstände reflectet. Man muß sich ret. Indessen hat Mattheson in seinem Capellmeister doch ein ganzes hiebey ge: Capitel davon geschrieben, sezt aber gleich anfangs also: „Es wird scheut auffüh: „nötig seyn, etwas weniges (das Capitel aber hat über acht Seiten ren. „in Folio) von dieser Sache beyzubringen. Nicht eben darum, „als sey so viel daran gelegen, sondern weil gemeiniglich mehr Schwü- „rigkeit daraus gemacht wird, als nötig ist.“ Jedoch schreibt er: „§. 16. Wer alle unharmonische Querstände vermeiden wolte, der „würde wahrlich nicht viel Gutes ausrichten. Wer sie aber indes- „sen auch alle, ohne Unterscheid, gebrauchen wolte, dem wüßte ich „nicht zu rathen, wenn seine Sätze bisweilen wunderbarlich untereinan- „der gingen.“

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

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

1) 2) 3) 4)

5) 6) 7) 8)

9) Von der O. zur kleinen 6.

The musical notation consists of two systems of staves. The first system shows four examples (1-4) of voice and bass lines. The second system shows four examples (5-8) of voice and bass lines. Example 9) is located at the bottom right of the page. The notation includes notes, rests, and figured bass symbols (6, 6b, *, 6) indicating fingerings and accidentals.

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

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

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

1) 2) 3) 4) 5)

6) 7) 8) 9)

10) 11) 12) 13)

4) Von der 8 zur grossen 6.

Nr 3 14)

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

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

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

5) Von der 5
zur kleinen 3.

1) 2) 3) 4)

5) 6) 7) 8)

9) 10) 11) 12)

13) 14) 15)

male

male 6

Anmerkungen Wir haben hier im Bass bey N. 3. 4. 5. u. den Bass in Octaven gesetzt, um zweyerley Bewegungen in einem Satze zugleich anzuzeigen; Dieses

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

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

Wiedeb. vom Fantasiren 2c. Es 7)

7) 8) 9) 10) 11)

12) 13) 14)

15) 16)

male

Anmerkungen.

Von N. 1. bis 12. sind alle Fortschreitungen gut; die verdeckten Octaven im Alt bey N. 2. und 4. sind des Anmerkens nicht werth. N. 5. haben die Altten wegen des Querstandes nicht wollen gelten lassen; bey uns aber ist der Satz gut. N. 13 und 14. springen sehr, doch kan die Verdoppelung der Terzie solches wieder gut machen. N. 13. steht in *f moll*, und N. 14. in *f dur*. N. 15. springet gar zu sehr, und N. 16. taugt überall nichts.

§. 20. 7) Von der Quinte zur kleinen Sexte.

7) Von der 5 zur kleinen 6.

1) 2) 3) 4)

5)

5) 6) 7)

8) 9) 10) 11)

12) 13) 14)

Von N. 1. bis 9. ist alles gut und wohl; wie wir aber hier mo- Anmerkun-
 tu recto und obliquo, die Verdoppelung der Sexte und den Vniso- gen.
 num, um Octaven zu vermeiden, nöthig haben, zeigen N. 4. 5. 6.
 7. und 9. Hingegen springen die letzten Sätze zu sehr. N. 11. kan
 vor gut passiren, die andern Sprünge sind zu vermeiden, in bey-
 den Händen zugleich. Die Ursache überhaupt, warum gewisse Gän- Welche Dinge
 ge verboten werden, ist relatio non harmonica, verdeckte Quinten eine Fortschrei-
 und Octaven, (sonderlich in der obersten Stimme,) und endlich das tung verdächtig
 Springen, vornemlich wenn es in beyden Händen zugleich geschieht; machen.
 diese vier Stücke machen den Satz verwerflich, oder wenigstens ver-
 dächtigt, welche man also, so viel möglich, zu vermeiden hat.
 Nun folget :

§. 21. 8) Von der Quinte zur grossen Sexte.

8) Von der 5 zur grossen 6

1) 2) 3)

4) 5)

6) 7)

8)

9)

Musical notation for exercise 9, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a series of chords. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. A slash is present above the bass line between measures 5 and 6.

10) 11)

Musical notation for exercises 10 and 11, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a series of chords. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-6 above the notes. A slash is present above the bass line between measures 5 and 6. An asterisk is placed above the bass line in measure 11.

12) 13)

Musical notation for exercises 12 and 13, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a series of chords. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 2-6 above the notes. A slash is present above the bass line between measures 5 and 6.

14) 15)

Musical notation for exercises 14 and 15, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a series of chords. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-6 above the notes. A slash is present above the bass line between measures 5 and 6. The word "male" is written above the bass line in measure 15.

Anmerkungen über diese Sätze. Bey allen diesen Sätzen muß zum Sexten-Griff die Octave wegbleiben. N. 1. und 2. findet wol keinen Widerspruch. N. 3. und 4. springet zwar ziemlich, ist aber erlaubt, wenn man bey dem Sexten-Griff die 8 wegläßt, weil sonst verbotene Octaven entstehen. Einige wollen, wenn motus contrarius da ist, dergleichen Octaven in den Mittelstimmen passieren lassen, wie der mit ++ bemerkte Satz bey N. 4. weiset: allein es ist doch verdächtig; alle Stimmen springen auch zu sehr. Die grossen Sprünge in allen Stimmen, sonderlich in den beyden äussersten, zerreißen den Zusammenhang der Melodie und Harmonie, und sind daher zu vermeiden; eben deswegen taugt nun N. 5. 15. und 16. auch nichts, man mag die Griffe auch einrichten wie man will, man müßte es so machen, wie bey dem Satz nach N. 16. zu sehen, da die 8 aus beyden Griffen verworfen worden. N. 6. und 7. sind gut, sonderlich wenn ich bey N. 7. zu B statt der Verdoppelung der Sexte $\frac{4}{3}$ oder $\frac{3}{2}$ zur Sexte nehme. N. 8. und 9. sind einerley, die Altten hielten wegen des Querstriches von diesem Satze und von N. 11. nichts; sie sind aber bey uns gäng und gebe, sonderlich wenn man zur 6 nicht allein die blosser 3 nimmt. Wir haben hier mit Fleiß verschiedene Griffe angezeigt, nun kommts darauf an, daß man sie in einer feinen Connexion mit dem Vorhergehenden und Folgenden bringet. N. 10. ist nicht sonderlich; der andere Satz aber kan in *f* dur vorkommen. N. 12. bis 14. sind recht gut, und stehen motu obliquo, welche Bewegung allenthalben erlaubt ist. N. 15. und 16. taugen, wie gesagt, nichts, und sind zu vermeiden.

Sätze zur Erläuterung der dritten-Haupt-Regel. §. 22. Wir kommen anjeko zu denen Sätzen der dritten Haupt-Regel, wie man nemlich von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen schreiten müsse, durch die Gegen-Bewegung und durch die Seiten-Bewegung, wäre also motus rectus hier nicht erlaubt; wir werden aber in unsern Sätzen hin und wieder finden, daß wir auch hier zuweilen die gerade Bewegung gelten lassen. Wir wollen hier

hier wieder ordentlich verfahren, und erstlich beyderley Terzien, hernach beyderley Sexten, in octavam und quintam gehen lassen.

1) Aus der kleinen Terzie in die Octave.

1) Aus der kleinen 3 in die 8.

11) male

12) male

Weil hier viel und mancherley Ziffern statt haben können, je nach Nummerkumdem die Ton-Art ist, so habe dismal gar keine Ziffern darüber setzen gen. wollen, damit ich dadurch nicht etwa den Gebrauch dieser Sätze in etliche Ton-Arten einschränken möchte. Uebrigens sind diese Fortschreitungen alle gut, ausgenommen N. 11. 12. welche motu recto stehen, und verdeckte Octaven in sich haben. N. 12. aber, wenn die Harmonie so nahe zusammenlieget, wird man mannichmal finden; weil man die verdeckten Octaven nicht immer gleich sorgfältig aus dem Wege zu gehen suchet, welches sonst ja leicht geschehen könnte. In zweistimmigen Sachen würden N. 11. 12. noch weniger gut seyn, wegen der

328 Cap. VII. Wie zu einer Melodie (§. 22. 23.)

der armseligen Harmonie, die in der blossen Octave steckt. Wir gehen weiter, und sehen wie man fortschreite.

§. 23. 2) Aus der kleinen Terzie zur Quinte.

2) Aus der kleinen 3 zur 5.

The musical score consists of 19 numbered examples, each with a treble and bass staff. The examples show various harmonic progressions and voicings:

- 1) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 2) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 3) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 4) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 5) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 6) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 7) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 8) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 9) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 10) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 11) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 12) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 13) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 14) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 15) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 16) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 17) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 18) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6
- 19) Treble: G4, A4, B4; Bass: G3, A3, B3. Figured bass: 6

Anmerkungen.

Allein die beyden Sätze N. 18. und 19. taugen, wegen des Springens in allen Stimmen, und auch wegen der verdeckten Quinten, nichts. Die Altten erlaubten bey der Fortschreitung aus einer unvollkommenen Conso-

Consonanz in eine vollkommene den motum rectum nicht, wegen der verdeckten Quinten, die sich alsdenn darin befinden: allein N. 2. ist bey uns erlaubt, ja gänge und gebe, da nemlich die Oberstimme einen Grad herunterfällt, und der Baß eine Quarte fällt. N. 5. und 6 macht in der rechten Hand zwey unanständige Quinten-Griffe; die Verdoppelung der Terzie aber hebet sie. Exempel von der Kleinen Quinte sind anzutreffen bey N. 10. und 11; weil sie aber auch unpräpariret erscheinen darf, so finden wir auch hier Exempel an N. 13. 14. 15. 16. 17. sowol motu recto als contrario. Wenn der Discant eine Terzie oder Quarte fällt, so ist es am sichersten, wenn man motum rectum meidet, und dafür motum contrarium erwählet.

§. 24. 3) Aus der grossen Terzie zur Octave.

Motus rectus ist hier der verdeckten Octaven wegen zu vermeiden; des-
wegen war N. 2. auch bey den Alten verwerflich, bey uns aber tritt gen.
man auf diese Weise gar oft in die Octave, wenn die Umstände und
der Zusammenhang der Melodie im Baß es erfordert: allein N. 13.
Wiedeb. vom Fantasiren 2c. Et und

330 Cap. VII. Wie zu einer Melodie (§. 24. 25.)

und 14. sind böse, und zu vermeiden. N. 12. ist auch gut. N. 6. aber wollen die scharfen Noten-Forscher so gut nicht passieren lassen; man hat sich aber nicht viel daran zu kehren, indem dieser Satz wol unter den unschuldigen erlaubten Gängen mit stehen kan. N. 5. stehet in *c dur*, und kan kurz vor der Clausul vorkommen.

§. 25. 4) Aus der grossen Terzle zur Quinte.

4) Aus der grossen 3 zur 5.

The musical score consists of four systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The examples are numbered 1) through 22). Annotations include asterisks, crosses, and the word 'male'.

System 1: Examples 1) to 5). Example 4) has two crosses below it. Example 5) has two crosses below it.

System 2: Examples 6) to 11). Example 6) has an asterisk above it. Example 7) has an asterisk above it. Example 8) has a slash above it. Example 9) has a slash above it. Example 10) has an asterisk above it. Example 11) has an asterisk above it.

System 3: Examples 12) to 16). Example 12) has a slash above it. Example 13) has a slash above it. Example 14) has a slash above it. Example 15) has a slash above it. Example 16) has a slash above it.

System 4: Examples 17) to 21). Example 17) has two crosses below it. Example 18) has a slash above it. Example 19) has a slash above it. Example 20) has a slash above it. Example 21) has a slash above it. Example 22) is partially visible at the bottom right.

Das wir auch hier motum rectum nicht platterdings verwerfen, ze-
 gen die Sätze N. 2. 12. 15. 16. und 22. denn N. 2. ist bey uns eben gen.
 so üblich als N. 1. Hingegen N. 4. stehet besser motu contrario, ob
 man es gleich bey einer Clausul wol motu recto gesezet findet, da
 man statt G im Bass wol c ergreifet, und ist auch durch die Voll-
 stimmigkeit leicht zu entschuldigen. N. 5. und 6. thäte gar zu grosse
 Sprünge, wenn man zu G die Terzie nicht verdoppeln wolte. N. 7.
 und 8. war wegen des Querstandes verwerflich, ob es gleich motu
 contrario stehet; ja, man schrieb sogar hievon: „Es ist ein greuliches
 Laster, wenn die grosse Terzie, mittelst der Gegen-Bewegung, in
 die Quinte tritt, und beyde Stimmen schrittweise von einander
 gehen.“ Herr Mattheson aber hält davor, es wäre kein so
 greuliches Laster, wenn es in vielen Stimmen geschehe, und die Serte
 dazu genommen wird, (wie wir auch bey N. 7. deswegen unter f
 gesezet haben.) Ja, er giebt auch ein Exempel, worin N. 8. in zwey
 Stimmen angebracht ist, aus d moll, (da denn a die grosse Terzie
 bekäme;) Herr Mizler aber, in seiner musicalischen Bibliothek, ver-
 wirft den Satz, weil er kahl klingt, und mit leichter Mühe besser ge-
 macht werden könne. Dieses ist nun auch alles wahr, man kan zu
 einer Fortschreitung im Discant den Bass auf allerley Weise setzen.
 Der Satz ist dieser:





Ich habe diesen Satz bey a) b) c) dreymal geändert, worin sich aber die Octave befindet; Herr Mattheson aber hat die Octave vermieden. Ich finde nichts zu tadeln am Bass, so wie ihn Herr Mattheson gesetzt, doch will ich keinen Streit deswegen anfangen, und auch keinen rathen, wegen des Querstandes der grossen Quarte, dergleichen Sätze unter die greulichen Laster zu rechnen. Wir haben uns schon mehr als zu lange dabey aufgehalten; wir gehen wieder zu unsern Sätzen. N. 9. bis 11. sind gut, und stehen motu obliquo. N. 12. wird auch wol keine Ansechtung haben, ob es gleich motu recto stehet. N. 13. bis 19. gehet die grosse Terzie in die kleine Quinte; doch N. 17. springet zu sehr und ist daher nicht anzurathen. N. 22. welches nicht allein springet, sondern auch motu recto stehet, kan noch eher passiren. N. 20. 21. und 23. stehen motu recto, welche Bewegung aber in unserer dritten Regel verboten worden, weil es alsdenn ohne verdeckte Quinten nicht abgeheth, (die aber bey N. 2. nicht geachtet werden,) und deswegen zu vermeiden. Warum der letzte Satz nichts taugt, wird leicht zu errathen seyn.

§. 26. 5) Aus der kleinen Sexte zur Octave.

5) Aus der kleinen 6 in die 8.



6)

Unter diesen Sätzen sind N. 8. und 13. wol die schlimmsten, und Anmerkung zu vermeiden. N. 3. stehet *motu recto*, und N. 2. *motu contrario*. Ob nun gleich N. 3. bey den Alten verboten, so ist es bey vollstimmigen Spielen doch eben so gut, wie N. 2. In zweistimmigen Sachen aber ist es ein anders: denn da sind beyde Sätze gleich arm und nackend; überhaupt ist der öftere Gebrauch der Octave, sonderlich wenn solches durch einen Sprung geschieht, zu vermeiden, weil man es harmonischer und besser haben kan. N. 4. und 5. sind von gleichem Schlage. N. 6. springet in allen Stimmen gar zu sehr; stünde der Bass etwa so, so könnte man denen Mittelstimmen schon das Springen ablernen, wenn man es machte, so wie gleich dabey ausgefetzt stehet. N. 7. erfordert auch schon eine Verdoppelung der Sexte. N. 9. bis 12. stehen in der Seiten-Bewegung. Ein Noten-Klauber möchte vielleicht N. 10. und 11. besser, als N. 9. und 12. halten: er hat alle Freyheit dazu. Hierin kan man einem jeden seine Meynung gerne lassen, wenn nur die Grenzen der Bescheidenheit nicht überschritten werden. Ich halte sie alle viere vor gut.

§. 27. 6) Aus der kleinen Sexte zur Quinte.

Q Aus der
kleinen 6 in
die 5.

Anmerkun-
gen.

Hier finden wir motu contrario fast lauter Sprünge, und zwar fast durchgehends in beyden Händen zugleich. N. 3. 4. 5. sind practicable. N. 1. 2. 6. 7. wird man selten finden. N. 8. und 9. stehen motu obliquo; unter diesen beyden ist N. 8. sehr gebräuchlich. N. 10. und 11. stehen motu recto, und haben verdeckte Quinten; dem ohngeachtet scheuet man sich nicht mehr, solche selbst in zwostimmigen Sachen zu setzen; bey der Sexten-Griff muß hier die Octave wegbleiben. Bey N. 11. ist die Verdoppelung der Sexte gut. N. 12. allein ist zu vermeiden, weil man im Discant ge- wohnt ist den Terzian-Gang auszufüllen, da sich denn die Quinten hören lassen.

§. 28. 7) Aus der grossen Sexte zur Octave.

7) Aus der grossen 6 in die 8.

N. 9. stehet motu recto, und wird der verdeckten Octaven wegen vor Aufmerksamkeit verdächtig gehalten; wenn davor grauet, der nehme motum contrarium, wie bey N. 3. zu sehen. N. 4. 5. 6. springen wieder wacker, können aber bey gewissen Umständen vorkommen, eben wie N. 10. Indessen will N. 11. Niemanden rathen. N. 1. und 2. ist wol die allerbeste Art aus der grossen Sexte in die Octave zu gehen.

§. 29. 8) Aus der grossen Sexte zur Quinte.

8) Aus der grossen 6 in die 5.

13)

Anmerkun-
gen.

Hier trifft wieder ein, was §. 27. gesaget worden. Bey N. 1. und 5. gehet doch noch eine Hand gradatim. Bey N. 2. 3. 4. 6. 7. 8. springen beyde Hände. Diese Sätze, ob sie gleich motu contrario stehen, müssen nur selten gebraucht werden. N. 9. 10. 11. führen in die kleine Quinte; unter denen kan N. 10. und 11. in *g dur* und *a moll*, wenn die Folge es erlaubet, und die kleine Quinte ordentlich unter sich gehen kan, wohl zu statten kommen. N. 12. und 13. stehet motu obliquo. N. 14. und 15. sind zwar wegen der verdeckten Quinten verboten, indessen doch allenthalben sehr gebräuchlich. N. 16. aber ist zu vermeiden; es ist verwerflich.

Nun hätten wir weitläufig gezeigt, wie man aus einer unvollkommenen Consonanz in eine vollkommene schreiten könne; ein Liebhaber wird alle Sätze wohl observiret haben, damit er, wenn er nun zu einer Melodie einen Bass gesetzt hat, seine Fortschreitungen darnach möge prüfen können. Es ist nun noch die letzte Regel übrig, nemlich: Wie man von einer unvollkommenen Consonanz zu der andern unvollkommenen schreiten könne; als wozu wir uns nun wenden wollen.

§. 30. Nun folgen endlich die Sätze zur vierten Haupt-Regel gehörig, nemlich: Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen gehet man durch alle drey Bewegungen. Hier giebt es nun Gelegenheit zu springen, deswegen man sich hier für unformliche oder unharmonische Sprünge, die einen unharmonischen Querstand verursachen, und für allzu grosse Sprünge zu hüten hat, sonderlich in beyden Händen. Alle Sprünge sind hier erlaubt, die nicht mit beyden Stimmen zugleich eine Quinte überschreiten; die Sexten-Sprünge können auch zuweilen wol vorkommen, sonderlich in geschwinden Sachen. Wir wollen von allen Arten Exempel geben. Quinten und Octaven sind hier selbst motu recto nicht zu befürchten: denn wer hier in beyden Stimmen alle zwischenliegende Töne mitnehmen wolte, der machte mehrentheils lauter erlaubte Terzien und Sexten-

Sexten-Gänge, (wenn er anders in seiner Ton-Art bleibt,) welches in geschwinden Sachen oft geschieht.

§. 31. 1) Aus der grossen Terzie zur kleinen Terzie.

1) Aus der grossen 3 zur kleinen 3.

Wiederb. vom Santastren zc.

u u

24)

338 Cap. VII. Wie zu einer Melodie (§. 31.)

The musical score consists of 14 numbered exercises, each with two staves. Exercises 24, 30, and 35 are in 3/4 time. Exercises 25, 31, and 36 are in 3/8 time. Exercises 26, 32, and 37 are in 3/4 time. Exercises 27, 28, 29, 33, and 34 are in 3/4 time. The exercises include various musical notations such as notes, rests, accidentals, and fingerings (e.g., '6', 'male', 'X', '+').

Anmerkun:
gen.

Hier haben wir nun eine Menge Sätze, unter welchen die meisten mit beyden Händen springen: N. 1. und 2. gehen gradatim; N. 14. und 15. stehen diese beyde Sätze in weiten Sprüngen; wenn ich dergleichen Sprünge variire, und die Lücken in beyden Händen regelmäßig ausfülle, so sind sie beyhm Fantasiren erlaubt, auch alsdenn, wenn diese beyde Noten nicht im Zusammenhange stehen sollen, und in geschwinden Sachen, wo noch wol grössere Sprünge vorkommen, die einen Treffer fodern. Wie diese Sätze auf allerley Weise zu variiren und fortzusetzen sind, wird aus den folgenden Capiteln zu sehen seyn. Die vier letzten Sätze zeigen unharmonische Sprünge und Gänge. Wir würden gar zu weitläufig seyn müssen, wenn wir hier bey jedem Satze Anmerkungen machen wolten; ein Liebhaber merke sich indessen diese Sätze, und sehe zu, ob er wol ausfinden kan, in welcher Ton-Art ein jeder Satz ist; da er denn finden wird, daß dieser oder jener Satz nur in einer einzigen Ton-Art (als N. 6. und 7. nur in *a moll*, N. 8. nur in *g moll*) vorkommen kan; andere Sätze wieder in zwey Ton-Arten (als N. 2. in *c dur*

c dur und *g dur*) statt haben können. Ja einige Sätze führen in eine andere Ton-Art, als N. 10. von *c dur* in *g dur*, N. 16. von *c dur* in *d moll*, N. 17. von *g dur* in *c dur*, N. 33. von *g dur* in *a moll* etc. Das doppelte Querholz X bey N. 35. zeigt einen doppelten unharmonischen Querstand an, als *as* gegen *h*, und *gis* gegen *c*.

§. 32. 2) Von der grossen Terzje wieder zur grossen Terzje.

1) 2) 3) 4) 5)

2) Aus der grossen 3 wieder in die grosse 3.

6) 7) 8) 9) 10) 11)

12) 13) 14)

15) 16) 17)

340 Cap. VII. Wie zu einer Melodie (§. 32.)

18) 19) 20) 21)

22) 23) 24) 25)

26) 27) 28) 29) 30)

31)

male

male

male

male

male

Die Alten verboten zwei grosse und zwei kleine Terzien auf einander sollte folgen lassen, sondern man sollte hier die Abwechslung der grossen mit der kleinen beobachten, weil sonderlich zwei grosse Terzien einen unharmonischen Querstand verursachten, wie wegen des hier aus unsern Sätzen auch deutlich erhellet. Als da entsethet der
 Triton,

Triton, oder die grosse Quarte, bey N. 1. 4. 14. 15. 16. 21. 22. Die Secunda superflua bey N. 2. 3. 5. 26. Die Quinta superflua bey N. 6. 7. 12. 13. 17. 23. Die Septima major bey N. 8. 9. 10. 11. 18. 19. 25. Die Sexta superflua bey N. 24. 28. 29. Die Octava superflua bey N. 20. 27. und endlich gar die Tertia superflua bey N. 30. Alles dieses habe durch den Querstrich andeuten wollen. Alle diese übermäßige Intervalla nun waren bey den Alten nicht im Gebrauch, deswegen entstand nun das Verbot, zwo grosse Terzien auf einander folgen zu lassen; weil aber nachher ein Theil dergleichen Art Dissonanzen bey uns üblich geworden, so achtet man sehr viele unharmonisch vermeynte Querstände nicht sonderlich mehr. Indessen wird man doch auch bey heutiger Praxi nicht finden, daß man viele grosse Terzien in einerley Stimmen nach einander folgen läßt; weil aber die Moll-Töne durch die grosse Sexte und Septime zur Octave gehen, so könnte dieses vier grosse Terzien in einer Folge verursachen, wie N. 31. zeigt; allein, wie würde man diesen Satz beziffern, daß ein dreystimmig Accompagnement dazu käme, und Quinten und Octaven vermieden würden? Käme also diese oder dergleichen Art Stelle bey einer Melodie vor, so hüte man sich den Bass so dazu zu setzen; man kan ja unter andern etwa also den Bass setzen: *A A d H | A d e ||*. Inzwischen, daß es unrecht solte seyn, wenn beyde Stimmen ordentlich hinauf- oder heruntersteigen, und zwoy grosse Terzien machen, das gilt bey uns nicht mehr, deswegen findet man N. 1. bis 5. häufig. N. 1. und 4. in *d dur*, und N. 2. und 3. in *c moll* und N. 5. in *e moll*, nur daß es nicht in lauter reinen Griffen geschieht, sondern alsdenn hat gemeinlich eine Note eine 6, wobey entweder die Verdoppelung der Terzie oder der Unisonus statt hat. N. 6. und 7. klingen zwar in zweystimmigen Sachen nicht gut, und kan man ja statt *h* leicht *fs* mit der 6 nehmen; gehet aber N. 6. gleich in octavam *e*, wie bey der Cadence in *e moll*, so bekommt *dis* einen Triller, da sich denn der Vorschlag des Trillers, die Sexte zu *g*, nemlich das *e*, eher hören liesse, als die grosse Terzie zu *h*, das *dis*, und das machte denn alles wieder gut. Ueberhaupt achten wir den Querstand der Quartae majoris, der Quintae superfluae, der Secundae superfluae und der grossen Septimae nicht mehr; werden bey uns dergleichen Sätze verdächtig, so geschieht es mehr um des unförmlichen Springens, als des Querstandes wegen. Wenn nun der Bass so stehet, daß die beyden äussersten Stimmen springen, so verschonet man die Mittelstimmen doch damit, wie aus

342 Cap. VII. Wie zu einer Melodie (§. 32. 33.)

den ausgefetzten Griffen zu ersehen. N. 14. und 15. springen ein wenig weit; ein Anfänger giebt sich bey Setzung eines Basses damit noch nicht ab, sondern läset hier den Bass lieber einen Grad hinauf, oder heruntergehen. N. 16. und 17. ist ihm auch nicht anzurathen. N. 18. findet man noch mehr als N. 19. Hingegen N. 20. hat die Octava superflua in der Quere, (eben wie N. 27.) und ist nicht gut; man müste denn hiedurch plötzlich aus *c dur* in *a moll* gehen wollen. N. 21. 22. 23. können vorkommen. N. 24. taugt nicht. N. 25. ist auch selten. N. 26. bis 30. stehen zur Warnung, und sind nullius Modi, das ist, man kan sie in keine gewisse Ton-Art bringen, man möchte denn N. 26. vor *d moll* halten; allein man wird den Fall von *cis* in *a* wol in keiner Melodie finden.

§. 33. 3) Aus der grossen Terzie zur kleinen Sexte.

3) Aus der grossen 3 zur kleinen 6.

The musical notation displays 14 numbered examples (1) through (14) of chord progressions. Each example is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows the upper voice with notes and accidentals, and the bass staff shows the lower voice with notes and fingerings (6). Examples 1-11 are in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Examples 12-14 are in 3/4 time with a key signature of two sharps (F#, C#). Example 14 ends with a double bar line and a key signature change to two sharps.

Anmerkung. Diese Fortschreitungen sind alle üblich und gut. N. 4. ist fremd, und klingt auch sehr lahm, wenn die Melodie von *k* ins *f*, in die falsche Quinte

Quinte herunter tritt; lebhafter hingegen ist N. 10, da \bar{h} ins \bar{f} herauf-
 gehet, oder vielmehr springet. Der Bass zu N. 8. ist besser als zu N. 7.
 weil man lieber in der grossen Quarte fällt als steigt. N. 13. und 14.
 stehen motu obliquo, ob gleich die eine Stimme sich um einen kleinen
 halben Ton bewegt. Mehr ist hier nicht nöthig anzumerken.

§. 34. 4) Aus der grossen Terzie zur grossen Sexte.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 4) Aus der grossen 3 zur grossen 6,

7) 8) 9) 10) 11)

12) 13) 14)

male

Wenn wir N. 6. ausnehmen, wegen des unleidlichen Querstandes, Anmerkun-
 gen, so sind alle diese Fortschreitungen gut; ob gleich die Alten die vier er-
 sten Fälle, wegen des Querstandes verdächtig und für verboten ansah-
 en, so haben sie bey uns, zu unsern Zeiten, doch völlige Freyheit, und
 sind unverwerflich. Wir wenden uns hiemit zur kleinen Terzie, und
 sehen, wie man auch aus derselben in eine andere unvollkommene Con-
 sonanz

344 Cap. VII. Wie zu einer Melodie (S. 34. 35.)

sonanz durch alle drey Bewegungen fortschreiten könne; da wir denn abermal ein Register von solchen Sätzen mittheilen werden, um desto deutlicher zu seyn.

§. 35. 5) Aus der kleinen Terzie wieder zur kleinen Terzie.

5) Aus der kleinen 3 wieder zur kleinen 3.

The musical score consists of 16 numbered measures, arranged in four systems of two staves each. The first system (measures 1-6) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 7-9) continues the piece. The third system (measures 10-12) shows further development. The fourth system (measures 13-15) concludes the exercise. Measure 16 is written at the bottom right. The music is in 3/4 time and features various chordal textures and accidentals.

Man lese hiebey nach, was §. 32. gesagt worden, es wird verschiedenes allhier wieder passen; nur giebt's hier, wenn ich N. 19. annehme, so viele harte Querstände nicht. N. 16. da die Oberstimme eine Quarte steigt, und der Bass eine Quinte heruntersfällt, war fast der einzige Satz, den die Alten nicht erlauben wolten, ob wir ihn gleich selbst bey der Fortsetzung gelten lassen, wie N. 27. zeigt. Es können Vorfälle kommen, sonderlich wenn der Zusammenhang der Melodie mit Fleiß unterbrochen wird, oder wenn beyde Hände in Sechzenthelle gehen sollen, da die Sexten-Sprünge doch mehr motu recto im Heraufgehen als im Heruntergehen statt haben. Sonsten ist selbst mit dem Quartens- und Quintens-Sprüngen behutsam umzugehen, sonderlich in beyden Händen zugleich, es wird sonst leicht die Melodie in ihrem Zusammenhange Schaden leiden. Uebrigens wird ein Liebhaber nun schon aus demjenigen, was bey den vorigen Sätzen Wiedeb. vom Fantasiren &c. Er ist

346 Cap. VII. Wie zu einer Melodie (§. 35. 36.)

ist gesagt worden, seine Anmerkungen über diese Sätze selber machen können, dahero wir weiter gehen.

§. 36. 6) Aus der kleinen Terzie zur grossen Terzie.

6) Aus der kleinen 3 zur grossen 3.

Anmerkung. Alle Sprünge, die nicht mit beyden Stimmen zugleich eine Quinte überschreiten, sind gut; folglich wäre N. 9. und 10. nicht zum besten, deswegen findet man auch eine Marque darunter; N. 19. und 15. verbessert.

verbessern beyde Sätze; N. 5. und 17. sind auch nicht viel werth, so wie sie da stehen. Besser ist, daß man sich des Springens in beyden vom Springen Händen lieber anfangs gar enthalte, als daß man sich bey Setzung gen in beydens seines Basses ans Springen gewöhne. Ein Sprung zur rechten Zeit, wenns nur nicht zu oft in beyden Händen zugleich geschieht, ist oft zur Erhebung der Hand, damit der Bass nicht immer in der Tiefe bleibe, und wenn die Melodie des Basses dadurch nicht getrennet wird, nöthig und unverböten.

§. 37. 7) Aus der kleinen Terzie zur kleinen Sexte.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) Aus der kleinen 3 zur kleinen 6.

7) 8) 9) 10) 11) 12)

13) 14) 15)

N. 14. ist des harten Querstandes und der unförmlichen Sprünge we-
gen nicht gut; N. 15. thut auch weite Sprünge, kan aber in ge-
schwinden Sachen wol vorkommen. Die Querstände bey N. 2. 7.
und

348 Cap. VII. Wie zu einer Melodie (§. 37. 38.)

und 9. schrecken uns heutiges Tages nicht mehr. Es sind alle diese Sätze aus *g moll*, und ist das *cis* in N. 7. die um einen halben Ton vierlich erhöhte quarta Modi. Mehr finde bey diesen Sätzen nicht nöthig zu sagen.

§. 38. 8) Aus der kleinen Terzie zur grossen Sexte.

8) Aus der kleinen 3 zur grossen 6.

The musical score consists of four systems, each with two staves. The top staff of each system is in treble clef with a 3/4 time signature, and the bottom staff is in bass clef with figured bass notation. The examples are numbered 1) through 20). The first system contains examples 1) to 6), the second system contains 7) to 12), the third system contains 13) to 17), and the fourth system contains 18) to 20). The notation includes various intervals and accidentals, with some examples marked with asterisks or plus signs. The word 'male' is written below the second system.

Diese

Diese Sätze sind mehrentheils wieder nach *g moll* beziffert. N. 12. bis 15. Anmerkung stehen in *f dur*. N. 6. und 7. stehen in *es dur* oder in *f moll*. N. 10. gen. und 11. kan eine Ausweichung in *c moll* abgeben. N. 4. taugt nichts. N. 8. hat im Discant einen unformlichen Sprung, und N. 19. und 20. thun in beyden Händen auch zu weite Sprünge. N. 9. springet zwar auch in beyden Händen, es giebt aber Fälle, da es passiren kan. Wir gehen weiter, und kommen zu den Fortschreitungen aus der Sexte in die Terzie und Sexte.

§. 39. 9) Aus der grossen Sexte zur grossen Terzie.

9) Aus der grossen 6 zur grossen 3.

N. 3. kan in *c moll* kurz vor der Cadence vorkommen. N. 4. und 5. kan Anmerkung in *a dur* oder in *fs moll* stehen. N. 12. hat einen harten Querstand, und gen. ist deswegen bedenklich; die übrigen Sätze wird niemand wegen ihrer Querstände verwerfen.

350 Cap. VII. Wie zu einer Melodie (§. 40. 41.)

§. 40. 10) Aus der grossen Sexte zur kleinen Terzie.

10) Aus der grossen 6 zur kleinen 3.

Anmerkung: N. 8. ist *c moll.* N. 9. ist *h moll.* N. 1. und 11. weicht aus *h moll.* in *e moll.* N. 12. und 13. findet man wol in zweystimnigen oder geschwinden Sachen. Genug hiervon.

§. 41. 11) Aus der grossen Sexte wieder zur grossen Sexte.

11) Aus der grossen 6 wieder zur grossen 6.

7)

Von einer Sexte zur andern Sexte gehet man mehrentheils in gerade Bewegung, und Stufenweise nach N. 1. bis 4. selten durch Sprünge, sonderlich durch Quinten, und Quartensprünge wie N. 8. bis 11. noch seltener aber durch die Gegenbewegung. N. 7. aber kan passiren.

§. 42. 12) Aus der grossen Sexte zur kleinen Sexte.

12) Aus der grossen 6 zur kleinen 6.

Aus der grossen Sexte in die kleine Sexte zu gehen, gilt, was wir in §. 41. gehöret haben; es giebt auch wenig Gelegenheit dazu. N. 7. gen. 8. 9. stehen motu contrario, und sind nicht sonderlich; motus rectus ist hier am besten. Vermittelt N. 6. kan man aus h moll in e moll, oder aus a dur in e dur weichen.

§. 43. 13. Aus der Kleinen Sexte zur grossen Terzie.

13) Aus der kleinen 6 zur grossen 3.

1) 2) 3) 4) 5) 6)

7) 8) 9) 10) 11)

12) 13) 14)

Anmerkun-
gen.

Diese Sätze sind alle gut, nur N. 9. thut einen unanständigen Sprung; sonst gibt es hier N. 10. und 11. Sexten-Sprünge im Discant, da denn gemeiniglich motus rectus besser, als motus contrarius ist: N. 13. und 14. Endlich N. 12. springet gar eine grosse Septime; wenn dergleichen in einer neuen Melodie etwa vorkommen sollte, so kan der Bass stehen, wie N. 12. zeigt, wenn das Vorhergehende es erlaubet.

§. 44. 14) Aus der kleinen Sexte zur kleinen Terzie.

1) 2) 3) 4) 14) Aus der kleinen 6 zur kleinen 3.

5) 6) 7) 8) 9)

10) 11) 12)

++ male male

N. 2. ist in *e moll*, und ist selten. N. 10. ist in *a moll*, und nicht sonder's Anmerkungslich. N. 11. und 12. taugen gar nichts, und sind zu vermeiden. Die gen. andern Sätze sind alle gut.

§. 45. 15) Aus der kleinen Sexte zur grossen Sexte.

1) 2) 3) 4) 5) 15) Aus der kleinen 6 zur grossen 6.

Wiedeb. vom Fantasiren ic.

Op

6)

6) 7) 8) 9) 10)

11) 12)

Anmerkun-
gen.

N. 5. 6. 7. 8. springen fast ein wenig zu weit in beyden Händen; sie übersteigen aber doch die Quinte nicht, und können zuweilen wol ge- braucht werden; überhaupt sind diese Sätze alle gut. N. 9. wird zwar selten vorkommen, indessen ist es doch nicht unrecht; sonst kan auch der Bass dazu stehen, wie §. 43. N. 4. zeigt.

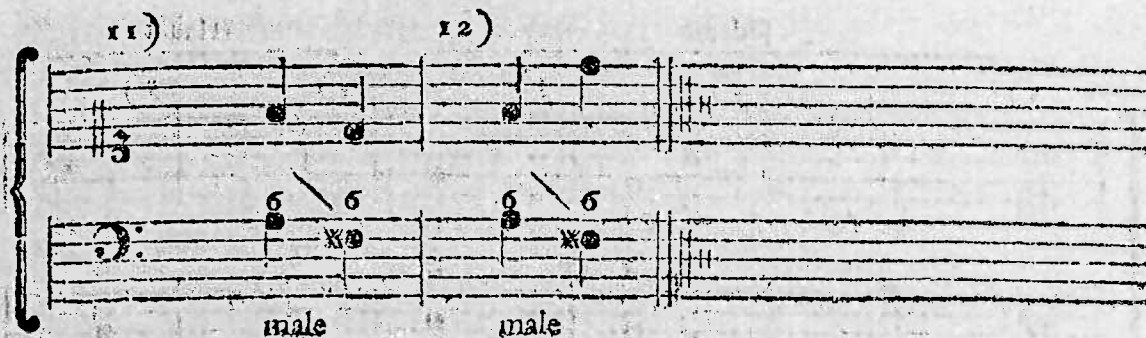
§. 46. 16) Aus der kleinen Sexte wieder zur kleinen Sexte.

16) Aus der
kleinen 6 wie-
der zur klei-
nen 6.

1) 2) 3) 4) 5)

6) 7) 8) 9) 10)

11)



Die Alten wolten nicht erlauben, daß man die kleine Sexte *motu* *Ammerkun-*
recto continuiren solte; indessen ist bey uns N. 1. und 2. doch gen.
 üblich und auch gut. N. 5. und 10. da beyde Stimmen sich um et-
 ne reine Quinte bewegen; ist ohne Vermittelung in zweystimrigen
 Sachen nicht zum allerbesten. N. 11. und 12. sind wegen des un-
 leidlichen Querstandes zu vermeiden.

§. 47. Nach diesem allen möchte mancher sagen, die §. 5. ge- Von der Aus-
 gebenen vier Haupt-Regeln sind zwar gut; allein weil ich aus nahme der
 den Sätzen gesehen, daß wir uns heut zu Tage nicht mehr so vier Haupt-
 genau an diese Regeln binden, so können sie mir ja auch nicht Regeln.
 mehr zu einer unfehlbaren Richtschnur meiner Fortschreitungen die-
 nen. Hierauf antworte: Die wenigen Ausnahmen dieser Re-
 geln können niemanden schaden: denn wo findet man fast Regeln,
 die nicht ihre Ausnahmen haben. Von den allgemeinen Ausnah-
 men, die hergenommen sind vom unleidlichen Querstande und von
 unförmlichen Sprüngen und Fortschreitungen, davon wollen wir
 hier nichts repetiren, sondern von den drey ersten Regeln wollen
 wir folgende Sätze, dafür ein Anfänger sich theils zu hüten hat,
 theils auch ungeachtet des Verbots der Alten dreiste gebrauchen
 kan, hersetzen, sonderlich hat er die schlechten bey zweystimrigen
 Sachen zu vermeiden. Wir wollen unter jedem Satze den Sphum
 anzeigen, worin davon ein mehreres zu finden und nachzusehen ist;
 es mögen folgende seyn:

schlecht

erlaubt

1) §. 10. 2) §. 11. 3) §. 11. 4) §. 10. 5) §. 11.

erlaubt

schlecht

schlecht

erlaubt

6) §. 11. 7) §. 10. 8) §. 14. 9) §. 25. 10) §. 23.

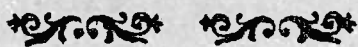
erlaubt

11) §. 24. 12) §. 24. 13) §. 25. 14) §. 26. 15) §. 27.

erlaubt

16) §. 27. 17) §. 29. 18) §. 29.

Die sieben ersten Sätze gehören zur ersten Regel; da sind nun Anmerkungen N. 1. 2. 3. ob sie gleich *motu contrario* stehen, sonderlich in zwey- hiebey. stimmigen Sachen zu vermeiden. Wie die Vollstimmigkeit solche entschuldigen kan, siehe §. 10. Wer zu einer Melodie einen Bass setzen will, darin lauter reine Accorde vorkommen, der könnte N. 1. und 2. wol hinsetzen, es lief für einen Anfänger wol durch. Zu ersten Theil meines Clavier-Spielers befinden sich sechs Lieder, die in lauter reinen Accorden gehen, da stehet nun dieser Satz N. 1. im sechsten Liede; aber hiedurch will ich den Satz oder diese Fortschreitung gar nicht vertheidigen; es sind diese sechs Bässe keine Muster, wornach man seinen Bass soll setzen lernen, nein, es ist ein Kinder-Bass, es ist bloß zur Übung; und ist es an sich ein armselig Ding, wenn man sogar die Gerte zu vermeiden sucht. Ich bitte mir diesen Fehler zu gute zu halten, und wenn sich etwa noch ein Fehler wider diese Haupt-Regeln darin befinden sollte, so nehme man es in diesem musicalischen A B C Buch so genau nicht. Wer es der Mühe werth achtet, der könnte den Bass zum andern und letzten Satz dieses Liedes in seinen vier ersten Noten etwa also setzen: *c e f | d*. Dieses habe hier nicht unerwehnet lassen können; wer sich nun noch an solche Kinder-Bässe stossen will, und Lust zur Noten-Klauberer und zum Tadeln hat, der thue es. Ich gehe weiter, da wir denn N. 4. 5. 6. Sätze haben, wo *motus rectus* vorhanden ist, welche Bewegung hier der verdeckten Quinten und Octaven wegen sonst nicht verstattet wird, wenn man von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen gehen will; indessen sind diese Sätze bey uns nicht verwerflich, sondern üblich. Was N. 7. betrifft, so ist es eben so viel, als stünde es *motu obliquo*: denn ob ich das *c* stehen lasse, oder eine Octave höher nehme, das ist einerley und dasselbe Ding. N. 8. gehöret zur andern Regel, und ist schlechtweg zu vermeiden, so oft die Octave das Semitonium unterwärts in dieser Folge ausmachtet. Bey der dritten Regel ist N. 9. ob es gleich *motu contrario* stehet, verdächtig; siehe §. 14. Ob nun schon diese Regel abermal *motum rectum* verwirft, so sind doch bey uns hievon ausgenommen N. 10. bis 18. als welche man jezo häufig, als erlaubt, antrifft. Wer sich nun aus den Sätzen dieses Capitels alle andere verdächtige notiren will, der kan es zu seiner Übung thun; wir dürfen uns damit nicht aufhalten.



CAPVT VIII.

Fortsetzung der vorigen Lehre,
wie zu einer Melodie ein Bass zu setzen.

§. 1.

Wie zu einer
Melodie ein
Bass zu setzen.

Sob nun gleich aus diesem allen schon zu sehen, wie von einer Consonanz zur andern zu schreiten, indem ich einem Liebhaber eine ganze Menge Fortschreitungen vorgeleget, und dadurch die vier Haupt-Regeln deutlich gemacht, ferner auch angezeigt habe, welche Fehler man zu vermeiden; so will es doch nicht dabey bewenden lassen, sonderh dieses ganze Capitel noch anwenden, meinem sich selbst informirenden Clavier-Spieler diese wichtige Sache so leicht und deutlich zu machen, daß es ihm bald eine Kleinigkeit werden soll, zu einer Melodie einen Bass zu setzen.

Durch Hülfe
einer hierzu
dienlichen Ta-
belle.

§. 2. Dieses denke um so viel eher zu bewerkstelligen, wenn ich ihm in Form einer Tabelle, welche leicht abzuschreiben ist, zeigen werde, welche und wie vielerley Bass-Noten man zu einer Discant-Note setzen kan, da man denn daraus diejenige zu erwählen hat, welche mit der vorhergehenden eine gute und erlaubte Fortschreitung ausmachtet. Das Ding ist so einfältig, daß es einem Knaben, der nur ein wenig von der Musik verstehet, möglich seyn wird, durch Hülfe dieser Tabelle einen ordentlichen Bass zu einer Melodie setzen zu können, wenn er nur diese wenige Regeln dabey in acht nimmt. Er muß die im vorigen Capitel gegebene vier Haupt-Regeln verstehen, und sich darnach richten, sich vor vielen und grossen Sprüngen hüten, den motum contrarium fleißig in acht nehmen, (doch, ohne den motum rectum und obliquum ganz und gar zu vermeiden,) und endlich seine Ton-Art, darin er moduliret, oder darin er nun ausweichen will, gut kennen, und nicht dawider handeln; als welches alles aus dem abgehandelten nun schon bekannt genug seyn wird. Wir wollen sie hieher setzen, und es an der nöthigen Erläuterung derselben hernach nicht fehlen lassen. Sie siehet so aus:

Welche Re-
geln dabey in
acht zu neh-
men.

Discant- Noten.	Octava.	Sexta major.	Sexta minor.	Quinta recta.	Quinta falsa.	Tertia major.	Tertia minor.
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
c̄	c	es	e	f	fis	+ as	a
c̄is	+ cis	e		fis		a	+ ais
d̄	d	f	fis	g	gis	b	h
d̄is		fis		+ gis		h	
ē	+ es		g		a		c
ē	e	g	gis	a		c	cis
f̄	f	a		b	h		d
f̄is		a		h		d	dis
ḡ	g	b	h	a	cis	es	e
ḡis		h		+ cis		e	
as̄		c					f
ā	a	c	cis	d	+ dis	f	fis
āis		cis				fis	
b̄	b		d	es	e		g
h̄	h	d	dis	e		g	gis
c̄	c	es	e	f	fis	+ as	a

Tabelle, wor-
nach man zum
Discant einen
Bass setzen
kann.

Erläuterung
dieser Tabelle.

§. 3. Diese Tabelle ist in lauter Vierecke eingetheilet. Die erste Reihe Buchstaben, von oben nach unten, stellen eine Octave Discant-Noten vor, nemlich von \bar{c} bis \bar{c} ; nach der Benennung der Discant-Note folgen sieben Vierecke, darinnen die Töne angezeigt stehen, die sich zu der voranstehenden Discant-Note schicken; als da steht zuerst \bar{c} , dazu kan nun im Bass gesetzt werden, c , es , e , f , fs , as oder a . Es verstehet sich schon von selbst, daß eine jede Ton-Art in ihrer Vorzeichnung richtig seyn muß; alsdenn fände sich z. E. in c moll, es und as natürlich in der Scala, und e und a siele weg. In c dur siele hingegen es und as weg, und e und a wären natürlich; deswegen sich zu c eigentlich nur vier Töne schicken, entweder c , e , f , a oder c , es , f , as , und so von den andern Tönen und Ton-Arten. Das fünfte Fach zeigt die um einen halben Ton zierlich erhöhte quarta Modi, (welche sehr gebräuchlich ist,) oder das Semitonium, welches zu ergreifen, wenn ich in quintam Modi ausweichen will; als, wer von c dur in g dur weichen will, der nimmt zu \bar{c} im Bass fs ; weil nun dieses \bar{c} zu fs eine falsche Quinte ist, so wird der Griff f darzu genommen. Weiter, setze ich zu \bar{c} im Bass c , so habe ich das Intervallum einer Octave; setze ich zu \bar{c} das im zweyten Fach stehende es , so habe ich das Intervallum einer grossen Sexte; setze ich aber zu \bar{c} das im dritten Fach stehende e , so habe ich das Intervallum einer kleinen Sexte. Nehme ich das im vierten Fach stehende f zu \bar{c} , so habe ich das Intervallum einer Quinte. Nehme ich weiter zu \bar{c} das im fünften Fach befindliche fs , so habe ich das Intervallum einer kleinen Quinte. Setze ich in c moll zu \bar{c} das im sechsten Fach stehende as , so habe ich das Intervallum einer grossen Terzie; nehme ich endlich in c dur zu \bar{c} das im letzten Fach befindliche a , so habe ich das Intervallum einer kleinen Terzie: denn \bar{c} ist zu a eine Tertia minor, zu as eine Tertia major, zu fs eine Quinta falsa, zu f eine Quinta re-cta, zu e eine Sexta minor, zu es eine Sexta major, und endlich zu c eine Octave; wie denn auch über jedes Fach notiret steht, was diese oder jene Bass-Note für ein Intervallum giebt, wenn sie zu einer Discant-Note gesetzt wird. Alles was icho vom \bar{c} gesagt worden, läßt sich nun leicht auf alle andere Discant-Töne, als \bar{cis} , \bar{d} , \bar{dis} , \bar{es} etc. applici-

appliciren und deuten. Ferner finden wir hier in einigen Fächern ein +; als in der ersten Reihe stehet bey *as* ein solch +, dieses soll anzeigen, daß dergleichen Töne bey unsern gewöhnlichen Melodien selten vorkommen; als *as* könnte in *c moll* und *f moll*, wie auch in *es dur* zu *c* genommen werden, allein diese Ton-Arten sind in der Kirche wenig üblich, und so von allen Tönen, die ein + vor sich haben. Ferner sind hier verschiedene Fächer ganz ledig; als zu *cis* ist das dritte Fach ledig; es müßte *cis* (welches vorfällt, wenn *d dur* in *fis moll* ausweicht) darin stehen; weil dieses aber sehr selten vorkommt, so ist dieser Ton lieber gar ausgelassen, damit ein Anfänger seine Wahl nur unter wenigen Tönen anstellen darf. Ja, zu *as* stehet nur im dritten und siebenten Fach ein Ton, die andern Fächer sind leer; weil sich *as* nur selten, oder wol gar nicht, in den gebräuchlichen Melodien im Discant findet, so habe nur die beyden gewöhnlichsten Baß-Noten dazu hingesezt; eben dieses gilt von den andern leeren Fächern. Sonsten siehet man auch allhier, wenn man über seine Baß-Note eine 6 sehen muß, nemlich, wenn ich einen Ton aus dem zweyten oder dritten Fach zu meiner Discant-Note gesezt habe.

§. 4. Nun wollen wir eine leichte Melodie aus dem bekannten Probe-Melodie *g dur* zur Probe hersezen, und dabey zeigen, wie man durch Hilfe die, um einen dieser Tabelle einen Baß darzu setzen soll. Man schreibe die Melodie Baß dazu zu aus, und lasse die Baß-Linie erst ledig, so wollen wir zeigen, wie sezen. das Ding auf eine einfältige Art anzufangen. Es mag die Melodie zu dem Liede: Ich bin ja Herr in deiner Macht &c. seyn; sie stehet im Wernigeroder Choral-Buch pag. 117.

Wiedeb. vom Santasiren &c.

31

Mahn

Erläuterung

dieser Tabelle.

§. 3. Diese Tabelle ist in lauter Vierecke eingetheilet. Die erste Reihe Buchstaben, von oben nach unten, stellen eine Octave Discant-Noten vor, nemlich von \bar{c} bis \bar{c} ; nach der Benennung der Discant-Note folgen sieben Vierecke, darinnen die Töne angezeigt stehen, die sich zu der voranstehenden Discant-Note schicken; als da stehet zuerst \bar{c} , dazu kan nun im Bass gesetzt werden, c , es , e , f , fs , as oder a . Es verstehet sich schon von selbst, daß eine jede Ton-Art in ihrer Vorzeichnung richtig seyn muß; alsdenn fände sich z. E. in c moll, es und as natürlich in der Scala, und e und a siele weg. In c dur siele hingegen es und as weg, und e und a wären natürlich; deswegen sich zu c eigentlich nur vier Töne schicken, entweder c , e , f , a oder c , es , f , as , und so von den andern Tönen und Ton-Arten. Das fünfte Fach zeigt die um einen halben Ton zierlich erhöhte quarta Modi, (welche sehr gebräuchlich ist,) oder das Semitonium, welches zu ergreifen, wenn ich in quintam Modi ausweichen will; als, wer von c dur in g dur weichen will, der nimmt zu \bar{c} im Bass fs ; weil nun dieses \bar{c} zu fs eine falsche Quinte ist, so wird der Griff F darzu genommen. Weiter, setze ich zu \bar{c} im Bass c , so habe ich das Intervallum einer Octave; setze ich zu \bar{c} das im zweyten Fach stehende es , so habe ich das Intervallum einer grossen Sexte; setze ich aber zu \bar{c} das im dritten Fach stehende e , so habe ich das Intervallum einer kleinen Sexte. Nehme ich das im vierten Fach stehende f zu \bar{c} , so habe ich das Intervallum einer Quinte. Nehme ich weiter zu \bar{c} das im fünften Fach befindliche fs , so habe ich das Intervallum einer kleinen Quinte. Setze ich in c moll zu \bar{c} das im sechsten Fach stehende as , so habe ich das Intervallum einer grossen Terzie; nehme ich endlich in c dur zu \bar{c} das im letzten Fach befindliche a , so habe ich das Intervallum einer kleinen Terzie: denn \bar{c} ist zu a eine Tertia minor, zu as eine Tertia major, zu fs eine Quinta falsa, zu f eine Quinta recta, zu e eine Sexta minor, zu es eine Sexta major, und endlich zu c eine Octave; wie denn auch über jedes Fach notiret stehet, was diese oder jene Bass-Note für ein Intervallum giebt, wenn sie zu einer Discant-Note gesetzt wird. Alles was ich vom \bar{c} gesaget worden, läßt sich nun leicht auf alle andere Discant-Töne, als \bar{cis} , \bar{d} , \bar{dis} , \bar{es} etc. applicir

appliciren und deuten. Ferner finden wir hier in einigen Fächern ein +; als in der ersten Reihe stehet bey *as* ein solch +, dieses soll anzeigen, daß dergleichen Töne bey unsern gewöhnlichen Melodien selten vorkommen; als *as* könnte in *c moll* und *f moll*, wie auch in *es dur* zu \bar{c} genommen werden, allein diese Ton-Arten sind in der Kirche wenig üblich, und so von allen Tönen, die ein + vor sich haben. Ferner sind hier verschiedene Fächer ganz ledig; als zu \bar{c} ist das dritte Fach ledig; es müßte *cis* (welches vorfällt, wenn *d dur* in *fis moll* ausweicht) darin stehen; weil dieses aber sehr selten vorkommt, so ist dieser Ton lieber gar ausgelassen, damit ein Anfänger seine Wahl nur unter wenigen Tönen anstellen darf. Ja, zu \bar{as} stehet nur im dritten und siebenten Fach ein Ton, die andern Fächer sind leer; weil sich \bar{as} nur selten, oder wol gar nicht, in den gebräuchlichen Melodien im Discant findet, so habe nur die beyden gewöhnlichsten Bass-Noten dazu hingesehet; eben dieses gilt von den andern leeren Fächern. Sonsten siehet man auch allhier, wenn man über seine Bass-Note eine 6 setzen muß, nemlich, wenn ich einen Ton aus dem zweyten oder dritten Fach zu meiner Discant-Note gesehet habe.

§. 4. Nun wollen wir eine leichte Melodie aus dem bekantten Probe-Melodie zur Probe hersehen, und dabey zeigen, wie man durch Hilfe die, um einen dieser Tabelle einen Bass darzu setzen soll. Man schreibe die Melodie Bass dazu zu setzen. aus, und lasse die Bass-Linie erst ledig, so wollen wir zeigen, wie das Ding auf eine einfältige Art anzufangen. Es mag die Melodie zu dem Liede: Ich bin ja Herr in deiner Macht &c. seyn; sie stehet im Bernigeroder Choral-Buch pag. 117.

Wiedeb. vom Santastren &c.

36

Man

Wie die Ca-
dence eines
Sazes erst
zu machen.

Man betrachte seine Melodie erst ein wenig, sonderlich den Schluß eines jeden Sazes, und mache die Cadence eines jeden Sazes erst fertig, wovon im VI. Capitel weitläufig gehandelt worden. Von *g dur* ist bekannt, daß es gerne in quintam Modi in *d dur* ausweicht, wie auch in *e moll*, *a moll* und *c dur*, selten in *h moll*, wie alles dieses Cap. IV. gezeigt worden. Wenn man weiß, worin eine Ton-Art weichen kan, so läßt sich die Ausweichung eines Lieder-Sazes bald finden. Die letzte Note des ersten Sazes heisset \bar{h} ; sehen wir nun in unserer abgeschriebenen Tabelle, was zu \bar{h} vor Noten gesetzt werden können, so finden wir *h*, *e* und *g* bequem und geschickt zu dieser Schluß-Note; setzen wir *h* dazu, so schlosse der Satz in *e moll*, da denn *H* die grosse Terzie haben müßte. (siehe Cap. VI. §. 17. N. 14.). Dieses könnte nun zwar wol angehen, allein es ist besser, daß ich meine Cadence in der herrschenden Ton-Art, nemlich in *g dur* passe, da denn *G* zu \bar{h} am besten ist. Kurz, man übe sich erst eine förmliche Baß-Cadence zu machen, ehe man zu künstlichen gehet, und sich damit abgiebt. siehe Cap. VI. §. 4. Deswegen muß nun zu \bar{a} , welches vor der Schluß-Note \bar{h} im Discant hergehet, nothwendig im Baß *d* stehen, so wird eine förmliche Baß-Cadence daraus. Man schreibe also unter \bar{a} im Baß *d*, und unter \bar{h} , *G*, ist also der ganze Satz in *g dur*. Nun fange man von vorne an. Die erste Note im Discant ist *g*, zu diesem \bar{g} könnte nun nach unserer Tabelle *g*, *h*, *c* oder *e* stehen. (wenn *cis* darzu stehen soll, so muß die folgende Discant-Note einen Grad heruntergehen, *cis* ist hier also nicht zu gebrauchen, und *b* und *es* gehören in *g moll*, wie bekannt ist.) Unter diesen vier Tönen *g*, *h*, *c*, *e*, wird mir nun die Wahl gelassen, weil sie nun alle viere passen; da das Lied aber erst anfängt, so thue ich am besten, daß ich im Baß mit dem Ton der Ton-Art *g dur*, also mit *G* anfang. (Wer hier mit *H*, *c* oder *e* im Baß anfangt, der thäte nicht unrecht.) Keine vorhergegangene Note bindet mich hier, diese oder jene von meinen vier Tönen zu nehmen; sondern um der Deutlichkeit willen, nehme ich im Baß *G*, damit die Ton-Art *g dur* im ersten Griff sich hören lasse. Man schreibe also unter \bar{g} groß *G*. Nun schreite ich zur folgenden Note, diese heisset nun wieder *g*. Hier stehen mir nun *G*, *H*, *c*, *e*, wieder zu Dienste; will ich nun zu diesem \bar{g} im Baß wieder *G* nehmen,

Wie der Baß
zum ersten
Satz zu ma-
chen.

men, so stünde mir solches frey; allein es heißt: Variatio delectat, Veränderung ist angenehm; deswegen könnte ich nun von groß G nach ungestrichen g gehen, das wäre schon eine Veränderung, und auch ganz gut; wenn ich aber H dazu setzte, so wäre die Veränderung schon merklicher; ungleichen c und e giebt auch eine Abwechslung die üblich ist. Was ist nun am besten? Man hat gleich auf die dritte Note allhier zu sehen, und zu bedenken, wie man dazu im Baß H, e oder g nehmen, und welche Fortschreitung man erwählen kan. Wegen der dritten Note ist H zu \bar{g} wol am besten. Denn wer zu \bar{g} hier e nehmen wolte, der machte 1) im Baß schon gleich einen Quarten-Sprung; 2) wären im Tenor; verdeckte Octaven; 3) ginge er, der ersten Haupt-Regel zu folge, zwar motu obliquo, von einer vollkommenen Consonanz der 8 wieder zu einer vollkommenen, nemlich zur Quinte, (siehe Cap. VII. §. 8. N. 15.) allein hiedurch wäre er gezwungen zur dritten Note zu \bar{h} ; entweder H oder G zu nehmen; Dis wären nun beyde keine gute Fortschreitungen: denn käme zu \bar{h} wieder H, so wäre es die Octave wieder, die doch schon bey dem ersten \bar{g} gewesen; ein Anfänger aber hüte sich, die Octave oft zu nehmen, oder viele vollkommene Consonanzen nach einander in den beyden äußersten Stimmen zu setzen, sondern er wechsle fein damit ab. Wolte er aber, wenn er nun zum andern \bar{g} , e genommen hätte, zur dritten Note h wieder G nehmen, so müßte solches wieder durch einen Sprung geschehen, und das stünde nicht fein, und klänge auch nicht gut g dur mäßig, sondern schmeckte etwas nach c dur; meine Haupt-Ton-Art aber mag, sonderlich im Anfange, sich wol hören lassen. Wolte er nach dem e zu \bar{g} zur dritten Note \bar{h} e nehmen, so beginge er den größten Fehler, er machte nemlich offenbare Quinten; darum ist nun e zum andern \bar{g} , bewandten Umständen nach, nicht gut zu wählen. Wer nun aber zum andern g im Discant e setzen wolte, was solte daran hindern, daß es sich so gut nicht dazu schickte als H oder G? Es ist wahr, sehr oft stehet e zu \bar{g} ; der Sexten-Sprung von G nach e könnte vor einmal wol passiren, wenn nur alsdenn zu \bar{h} auch wieder eine schickliche Baß-Note, worauf nichts zu sagen wäre, klappen wolte; es müßte schon H oder G seyn; (wenn ich zu \bar{h} mein e wolte stehen lassen, so wäre es ein schlecht Ding, einen Sexten-Sprung

um nichts und wieder nichts gewaget zu haben; zudem würde man bey der vierten Discant-Note wieder in Verlegenheit gerathen, eine geschickte Fortschreitung zu treffen,) H zu h wäre wieder die Octave, und G zu h wäre zwar gut, allein ich müßte durch einen Sexten-Sprung von e wieder nach G hinspringen; auf diese Weise würde ich gut springen lernen, ohne Nutzen davon zu haben. Aus diesem allen erhellet nun, daß zum andern \bar{g} im Discant sich am besten H oder g schicket; man schreibe derohalben unter das andere \bar{g} , H . Nun folget die dritte Discant-Note \bar{h} , davon wir geredet haben, was dem für eine Bass-Note treffen würde, wenn zur andern Discant-Note e oder e wäre genommen worden; nun müssen wir auch sehen was denn dieses \bar{h} für eine Bass-Note haben kan, da wir zu \bar{g} H genommen haben. Hier passet nun freylich keiner in der Tabelle befindlicher Ton besser als G ; ein Terzien-Sprung ist erlaubt. Ließe ich H stehen, so wäre das gar zu schlecht; nähme ich e zu \bar{h} , so ginge ich von einer unvollkommenen Consonanz (von der 6) zu einer vollkommenen (zur 5) durch die gerade Bewegung, und handelte der dritten Haupt-Regel entgegen; wolte ich aber zu \bar{h} im Bass d nehmen, so würde es wieder schlecht gethan seyn, weil d , die Quinte des Tones, natürlich den reinen Accord liebet; ist also G am besten zu \bar{h} , wie nun deutlich gezeiget habe. Nun folget die vierte Note unsers Sazes, nemlich a . Unsere Tabelle erlaubt uns a , c , d , fi ; (denn mit f und cis hat unser g dur nichts zu thun;) unter diesen vieren will fi sich am wenigsten allhier zu \bar{a} schicken, ob es gleich kein Fehler wäre, wenn ich groß Fi darzu setze, indessen würde ich dadurch halb wieder genöthiget, zur folgenden Note \bar{g} im Bass wieder groß G zu nehmen, da denn unter fünf Discant-Noten drey einerley Bass-Ton, nemlich G , gehabt hätten, welches wenig Vergnügen giebt; wolte ich aber das grosse Fi vermeiden, und springen von G nach ungestrichen fi , so findet man solches zwar wol, aber es ist der Sprung ein wenig zu groß; zudem treibet uns ja nichts, nothwendig fi zu nehmen. Wie würde denn nun A passen? Antwort: ganz gut; *motus contrarius* erlaubt diese Fortschreitung aus der grossen Terzie in octavam; allein denn hätten wir wieder einen Griff, da die Octave oben läge; bey dem vollkündigen Spielen kan es eher geschehen, als bey dem zweystimnigen; nun

nun ist es aber schön, wenn ich den Bass so setzen lerne, daß er auch zweystimmig gut ist; die folgende Note \bar{g} könnte auch wieder, *motu contrario*, *H* bekommen, darum kan *A* zu \bar{a} gut angehen, und wird der Bass in unserer Folge auch oft also gesetzt; vielleicht möchte *c* so gut nicht einmal passen, ob es gleich nichts tadelhaftes wäre, wenn hier zu \bar{a} , *c* stünde; allein das *d* welches uns noch übrig ist, wird wol noch am allerbesten seyn; ja nach dem Grund-Ton *G* (als woraus der Satz ist,) folget gemeinlich eher die quinta als quarta Modi: denn da höre ich das Semitonium meiner Ton-Art unterwärts, welches ich zwar auch hörete, wenn ich zu *A*, wie es sich denn auch gebühret, die grössse Sexte nehmen würde, welches im Sexten-Griff zu *c* aber nicht befindlich wäre. Ferner ist *d* dem *A* auch deswegen vorzuziehen, weil man oft dahin siehet, daß wenn eine Stimme gradatim gehet, die andere einen geschickten Sprung thue; des wegen schreibe man unter \bar{a} nur *d*, doch ohne Nachtheil des *A* oder *c*.

Nun folget die fünfte Note im Discant, nemlich \bar{g} ; darzu kan nun *g*, *h*, *c* oder *e* genommen werden. (denn mit *b*, *cis* und *es* hat *g* dur nichts zu thun.) Unter diesen vier Tönen will sich nun *c* gar nicht in unserer Fortschreitung schicken, es kämen sonst *motu recto* offenbare Quinten zum Vorschein. Was das *g* oder *G* betrifft, so käme wieder die Octave in den beyden äussersten Stimmen, welche Octave aber mitten im Satz ein wenig zu vermeiden. Nun bliebe die Wahl noch unter *e* und *H*; da ist nun fast eines so gut als das andere; *e* aber ist doch wol dem *H* vorzuziehen, weil alsdenn *motus contrarius* entstehet; *H* aber erlaubte zum Sexten-Griff keine Octave, wie auch keine Verdoppelung der Sexte, müßte daher der Unifonus ins \bar{g} gesetzt werden, wodurch denn die vorhergegangene grosse Terzie zu *d* in die Höhe ginge, welches sehr gewöhnlich und gut ist; daher kommt es nun, daß man nach Belieben *e* oder *H* zu \bar{g} setzen kan; weil aber doch eine Wahl geschehen muß, so setze man unter \bar{g} , *e*. Nun folget noch eine Note, so ist der Bass des ersten Satzes fertig. Es kömmt \bar{a} ; nach der Tabelle kan *a*, *c*, *d*, oder *fs* darzu genommen werden. (denn mit *cis*, *dis* und *f* hat *g* dur nichts zu thun.) Wer *A* dazu nehmen wolte, der machte keinen Fehler von Erheblichkeit; er hätte aber im Griff die Octave oben, und thäte einen Sprung von *c* nach *A*; beydes aber ist nicht absolut verboten, sondern zu sei-

nder Zeit erlaubt. Weil aber ein Anfänger sich für den östern Gebrauch
 der Octave in den äußersten Stimmen, und für grossen Sprüngen ein
 wenig hüten mag, so wollen wir lieber zu \bar{a} kein gross A setzen; allein,
 wenn ich eine Quarte in die Höhe springe, und ungestrichen a statt A
 nähme, so wäre es vielleicht besser? Mit nichten: denn dadurch wür-
 de übel nur ärger, und handelte man der dritten Haupt-Regel ent-
 gegen, und machte eine übele Fortschreitung aus der Terzie in die
 Octave; siehe Cap. VII. §. 22. N. 12. Nun wollen wir sehen, ob denn
 c besser passet; ja, c schicket sich am besten; der Bass fällt alsdenn
 nur eine Terzie, und mein d , welches ich zum letzten \bar{a} schon ausgesetzt
 habe, erlaubt es auch; *fr* findet man nun zwar oft zu \bar{a} ; allein so
 kurz vor der Cadence nicht leicht; es wird der Cadence dadurch geschadet.
 Kurz, es wäre die Wahl nicht gut getroffen, wenn sie auf *fr* hier
 fielen; alsdenn wäre A noch vorzuziehen. Endlich, d zum ersten a ginge
 zwar wol an, da würde der Griff zu d dann zweymal genommen und
 angeschlagen; der Gebrauch $4\ 3$ zu $d\ d$ fielen gar weg, weil die Quarte
 als eine Dissonanz natürlich vorherliegen, und in derselben Stim-
 me, worin sie gelegen, liegen bleiben muß; dis aber im Griff zu c sich
 nicht also befindet, weil die 4 zu d hier im Alt seyn muß; der Ton
 aber, darin sie steckt, hier im Discant lieget, darum nun könnte hier
 keine ordentliche Cadence mit $4\ 3$ zu $d\ d$ statt haben. Allein, möchte
 man sagen, dieses trifft ja, wenn ich zu c den Sexten-Griff nehme,
 auch nicht ein: denn da lieget auch kein \bar{g} im Griff? Antwort: Das
 ist wahr; allein ich hab e alsdenn auch nicht zweymal, sondern nur ein-
 mal vor der Schluß-Note das d , wo auch eben keine Cadence nöthig
 ist, sondern die kleine Septime zu d kan in der Melodie nachschlagen;
 wolte ich aber doch gerne eine Cadence mit $4\ 3$ zu dem einen d haben,
 so kan ich ja zu c den Griff f , welcher über die quarta Modi sehr ge-
 wöhnlich ist, nehmen: denn, ob gleich die 5 im Griff f auch gerne
 vorherlieget, welches hier im Griff zu c nicht geschehen, so darf ich
 ja nur zu c den Haupt-Accord verändern, und nach der Terzie \bar{g} das
 \bar{k} nachschlagen, so bekomme ich die 5 zu c im Alt als vorherlie-
 gend, (siehe den andern Theil, pag. 165. 166.) ohne eine übele Fort-
 schreitung zu machen, welches aber geschähe, wenn ich statt c zum er-
 sten \bar{a} gleich d mit der 4 setzen wolte: denn wenn ich alsdenn den
 Haupt-Accord zu c wolte so verwechseln, daß die Quinte oben käme,
 um die 4 zu d zu präpariren, so machte ich eben dadurch offenbare
 Quin-

Quinten. Man setze also nur unter dem ersten \bar{a} , c , so wäre der erste Satz fertig. Nun beziffere man seinen Baß, nach Cap. I. II. III. welches leicht seyn wird. Die Sexte des Tones hat, wie aus vorigen bekannt, bald einen Sexten-Griff, bald einen reinen Accord; letzterer will sich hier am besten schicken.

§. 5. Nun folget der andere Satz unsers Liedes. Wir machen ^{Wie der Baß} erstlich die Cadence zurecht. Die letzte Note dieses Satzes heißt \bar{a} . ^{zum andern} Daß nun dieser Satz ordentlicher Weise nicht in *a moll* ausweichet, ^{Satz zu ma-} ^{chen.} sieht man an der fünften Note, welche *g* heißet; das ist ein Zeichen, daß *g dur* bleibet; es ist hier also keine förmliche Cadence zu machen, da der Baß eine Quarte steigt, oder eine Quinte fällt, sondern es ist hier nur ein Einschnitt, da der Satz im *g dur* überall bleibet, und zuletzt in der Quinte schließt; siehe Cap. VI. §. 16. woselbst N. 6. bis 11. unsere letzten drey Noten auch befindlich sind. Es muß hier also zu \bar{a} im Baß *d* stehen, als die Quinte zu *g*. Weiter haben wir noch nichts nöthig hin zu setzen, weil hier keine förmliche Cadence ist; genug, daß ich weiß, daß der Satz nicht in *a moll* schließen soll. Wenn *g dur* (und alle Dur-Töne) in *quintam Modi* weicht, wie hier im dritten Satz geschieht, so weicht es nicht leicht in *secundam Modi*, (hier in *a moll*,) wie Cap. IV. §. 19. von der Ausweichung und hin und wieder ist gezeigt worden. Nun wollen wir sehen, was dann die erste Note \bar{a} vor eine Baß-Note haben kan. Unsere Tabelle zeigt *d*, *fs*, *g* und *h*. (Denn *f* und *b* gilt in *g dur* nicht, und mit *gis* wollen wir uns auch nicht bemengen, weil wir den Satz nicht in *a moll* führen wollen.) Hier könnte man nun erst die Frage aufwerfen: ^{In wie weit} man bey Anfang eines neuen Lieder-Satzes auch auf den Schluß ^{die letzte Note} oder auf die Schluß-Note des vorigen Satzes reflectiren müsse, ^{eines Satzes} oder nicht? ^{mit der ersten} Hierauf dienet zur Antwort: Ja, wenn die letzte Note eines Satzes ^{Note des fol-} einen reinen Accord, mit der Octave oben, gehabt hat, und die An- ^{genden Satzes} fangs-Note des folgenden Satzes sich geändert hat, so nimmt man in ^{Verbin-} dung nicht leicht zur Anfangs-Note des folgenden Satzes wieder diesen ^{stehet.} Haupt-Accord mit der Octave oben; als wenn hier z. E. der erste Satz in \bar{g} geschlossen, wo ich einen reinen Accord mit der Octave oben gemacht, der andere Satz fängt sich nun in \bar{a} an; wenn ich nun hier im Baß auch *d* nehmen wolte, so käme die Octave wieder oben, das wolte ich nun eben nicht rathen: man kan es ja leicht besser haben; doch entschuldiget die Pause und das Interludium vieles. (davon her- nach.)

nach.) Sonsten kam man das Ende und den Anfang eines Satzes wol keine Fortschreitung nennen, weil der Zusammenhang wegfällt. Genug hiervon. Was soll nun \bar{a} vor eine Bass-Note haben? Ueberhaupt wollen wir suchen die Octave zu vermeiden, deswegen soll der Bass nun kein a haben, ob es gleich kein Fehler wäre, der nicht zu entschuldigen stünde, und wol eine gute Fortschreitung statt hätte; genug, wir wollen ohne Noth keine Octave nehmen. Will sich fi denn wol schicken? Ja, warum nicht? es könnte wol angehen; allein weil das Semitonium unterwärts, als unser fi , gerne ins g fällt, welches hier aber nicht angehen kan, weil im Discant erst \bar{c} folget, wozu g nicht passen will, so müste man schon das fi zu \bar{c} noch stehen lassen, und f dazu nehmen, das wäre wieder gut; oder man könnte zu \bar{c} hernach a mit der kleinen Septime nehmen, aber mit den Dissonanzen geben wir uns noch nicht ab; oder man könnte zu c im Bass a nehmen mit einem Sexten-Griff, wozu die Quarte kommen könnte: das wäre denn eben so gut als wenn fi stehen bliebe, und nur eine Verwechslung des Sext-Quinten-Griffes zu fi wäre. Ja, da eine Sexten-Folge erlaubt ist, so könnte man zu c , c mit der Sexte nehmen. Wenn ein Anfänger sich aber viel mit Sexten- und Terzjen-Folgen abgeben wolte, so könnte er sonderlich bey gradatim gehenden Noten gar bald mit seinem Basse fertig werden; dieser ganze Satz könnte alsdenn folgende Bass-Noten haben: fi | c d c H | A G d | das brauchte wenig Nachdenkens, es wäre auch nicht platterdings zu verwerfen, wenn der Bass so stünde; allein besser ist's, wenn ein Anfänger morum contrarium gebrauchen lernet. Wir wollen also fi diesmal nicht zu \bar{a} nehmen. Nun folget in der Tabelle g . Das wird nun erlaubt seyn? Ja, wir wollen es einmal in der grossen Octave nehmen, da denn die linke Hand der rechten Hand fast immer motu contrario entgegen käme, wenn die Fortsetzungen diese wären G | A H d e | fi g d | welches ein guter Bass ist. Nehmen wir aber g in der ungestrichenen Octave, als welche Fortschreitungen wir diesmal erwählen, und derowegen unter \bar{a} ungestrichen g hinschreiben wollen, so wird hiedurch nicht verworfen, wenn jemand mit H im Bass anfangen, und seine Fortschreitungen darnach einrichten wolte: denn wir wollen hier nur einen Bass unterlegen, ob gleich derselbe mancherley seyn kan. Wenn wir nun zu \bar{a}

Das

das g gesetzt haben, was soll nun unsere andere Note \bar{a} vor eine Bass-Note haben? Die Tabelle giebet uns die Wahl unter folgenden Tönen: nemlich c , e , fs , a , (denn mit es , f und as hat g *dur* nichts zu schaffen,) wollen wir zu \bar{c} die Octave c nicht nehmen, so bleiben uns nur drey Töne, nemlich e , fs und a übrig. Sie schicken sich alle drey fast gleich gut; doch wenn wir auf das folgende \bar{h} im Discant sehen, so will a sich am wenigsten schicken: denn, hätte ich zu \bar{c} , a genommen, so müßte ich zu dem \bar{h} im Discant entweder wieder h oder g nehmen; wolte ich h nehmen, so zwinge mich dieses h wieder zum \bar{a} im Discant \bar{a} zu nehmen, dadurch geriethen denn beyde Hände zu nahe an einander; nähme ich aber g , so müßte die Octave zum Sertens-Griff wegbleiben, und ich könnte keine drey Stimmen in der rechten Hand bekommen. Wir lassen deswegen a zu \bar{c} fahren, und wollen einmal sehen, ob e oder fs am besten ist. Sie sind beyde recht gut, selbst in zweystimigen Spielen; allein bey dem Sertens-Griff zu e erlaubte *motus rectus* doch die Octave nicht, müßte ich deswegen entweder die 6 verdoppeln, oder den Unisonum gebrauchen; verdoppelte ich aber die 6, so bekäme der Tenor einen Sprung von \bar{g} nach \bar{c} ; brauchte ich den Unisonum, so bekäme die rechte Hand wieder nur zwey Töne; wenn ich aber zu \bar{c} , fs nehme, so ist mein \bar{c} zu fs eine falsche Quinte, dazu die 6 gehöret? Es ist bekannt, daß ich von einer vollkommenen Quinte wol zur kleinen Quinte *motu recto* gehen darf, darum wollen wir unter \bar{c} nur fs schreiben. Die dritte Note unsers Sazes ist \bar{h} . Nach fs folget gerne g , wie wir eben gehöret haben, darum sind wir verbunden zu \bar{h} im Bass g zu nehmen, so ist die Resolution der kleinen Quinte richtig. Wir gehen weiter zur vierten Note unsers Sazes, welche \bar{a} heisset; wenn wir die Octave weglassen, so finden wir in unserer Tabelle zu \bar{a} , c , d und fs . Man wird leicht einsehen, daß d hier am geschicktesten ist. Die Quinte des Tones wird dominans, der herrschende Klang genennet, der sich also in g *dur* gerne mehr hören läset als die Quarte des Tones. Weil wir nun fs eben gehöret haben, so wollen wir unter \bar{a} das d schreiben. Hierauf kömmt die fünfte Discant-Note, nemlich \bar{g} . Die

Wiedeb. vom Fantasiren 2c. A a a Tabelle

Tabelle zeigt uns die Töne *g, h, c* und *e* an; ob wir zu \bar{g} , *c* nehmen dürfen oder nicht, ist leicht zu erfahren. Zu \bar{a} hatten wir *d*. Wenn wir nun unter \bar{g} , *c* setzen wollten, so hätten wir offenbare Quinten; darum ist *c* hier unbrauchbar. Nun haben wir *g, h* und *e* noch; weil wir nun die Octave zu \bar{g} nicht gerne nehmen wollen, so fällt *g* auch weg, da uns denn nun die Wahl unter *H* und *e* gegeben wird! Sie sind beyde gut und erlaubt; allein wer *H* nimmt, der darf im Sexten-Griff zu *H* die Octave nicht mitnehmen; die Ver-

Doppelung schieket sich auch nicht gut; wenn wir also zu \bar{g} , *H* setzen, so hätte die rechte Hand nur zwey Stimmen, nehme ich aber endlich zu \bar{g} , *e*, so habe ich einen reinen Accord; darum wollen wir unter \bar{g} , *e* setzen. Es ist zwar nicht nöthig, daß die rechte Hand immer drey Stimmen habe; allein ein Anfänger kan eher in seiner Wahl fertig werden, wenn er annimmt, in der rechten Hand müßten immer drey Stimmen seyn, doch ohne Quinten und Octaven zu machen.

Nun folget die sechste Note unsers Satzes, \bar{c} . Nehmen wir die Tabelle zur Hand, so finden wir *c, e, fis* und *a* dazu; *c* und *a* verwerfen wir: *c*, weil es die Octave ist, und *a*, weil es uns zu einem Quinten- oder Quarten-Sprung verführen kan. Unter *e* und *fis* ist die Wahl leicht zu treffen: denn weil wir *e* eben zu \bar{g} gehabt haben, so wollen wir uns verändern, und nehmen derothalben zu \bar{c} , *fis* mit \bar{g} . Dieses *fis* zeigt uns nun gleichsam mit Fingern, wie zum folgenden \bar{h} nichts besser als *g* passet; die Resolution der kleinen Quinte (siehe den andern Theil, pag. 140. §. 3.) erfordert dieses. Nun wäre der Satz fertig.

§. 6. Wir gehen zum dritten Satz. In der ganzen Melodie ist gar kein fremd \times zu sehen; es zwinget also die Melodie eigentlich nicht zur Ausweichung. Indessen muß doch dieser Satz ins *d dur* geführt werden. Wir machen also wieder erst die Cadence fertig; da denn, wie bekannt zu *e, A* und zu \bar{a} , *D* kömmt. Nun fängt unser Satz mit $\bar{a} \bar{a} \bar{a}$ an; hier kan man gleich Gelegenheit nehmen in *d dur* auszuweichen, oder man könte auch erst bey der sechsten Note ins *d dur* weichen; weil aber *g dur* schon lange gehört worden, so wollen wir gleich in *d dur* gehen: welches geschieht, wenn wir gelegentlich *cis*, das Semitonium unterwärts von *d dur*, einführen und nehmen. Was soll
nun

Wie der Bass zum dritten Satz zu machen.

nun zu diesem dreyimal widerholten \bar{a} wol vor ein Bass stehen? Unsere Tabelle zeigt uns die Töne a , cis , d und fis . (denn mit c , dis und f hat d nur nichts zu thun.) Wenn ein Ton zwey- bis dreyimal wiederholet wird, so hat man vornemlich auf die letzte Note, darauf die Fortschreitung folget, zu sehen, nemlich: daß ich hier dem dritten \bar{a} eine Bass-Note gebe, woraus ich eine gute Fortschreitung zum folgenden \bar{h} verrichten kan; deswegen wollen wir erst die Note bestimmen, die sich zum dritten \bar{a} im Bass am bequemsten schieket; und da ist denn d wol am besten: denn von da aus darf ich zu \bar{h} im Bass g nehmen; a könnte auch wol angehen, dann hätte ich aber die Octave oben; cis machte einen unförmlichen Sprung ins g ; fis wäre wieder gut, wenn *motus rectus* uns nicht verhinderte drey Stimmen in der rechten Hand zu nehmen; der Griff zu d macht zwar, wenn wir zu \bar{h} , g nehmen, im Alt verdeckte Octaven, die aber von keiner Erhebllichkeit sind; (siehe Cap. VII. §. 19. N. 4.) deswegen wollen wir unter das dritte \bar{a} nur getrost d hinsetzen. Was soll nun das erste \bar{a} vor eine Bass-Note haben? Wir thun am besten, daß wir d dazu setzen, und denn zum andern \bar{a} , cis oder fis , denn wäre die Fortschreitung am ordentlichsten. Wolten wir zum ersten \bar{a} , A setzen, so hätten wir die Octave; wolten wir aber cis dazu setzen, so müßte das andere \bar{a} , d haben, dann käme zum zweyten und dritten \bar{a} , d ; wolten wir endlich zum ersten \bar{a} , fis , und zum andern \bar{a} , cis setzen, so wäre dieses auch recht schön, und eine gute Variation; ein Anfänger aber bleibet erst lieber bey dem gewöhnlichen, das andere kan hernach schon kommen; wir wollen derohalben zum ersten \bar{a} , d setzen, und zum andern fis . Wenn wir zum andern \bar{a} , cis setzten, so bekäme die rechte Hand wieder nur zwey Stimmen. Nachdem nun das dreymalige \bar{a} seinen Bass hat, so folget die vierte Note unsers Satzes, nemlich \bar{h} . Hier ist nun g , wie wir schon angezeigt haben, am besten. Man besehe die Tabelle, und untersuche einmal, ob sich h , d oder e so gut schieken will, so wird man bald sehen, daß g oder G am allerbesten passet; wir setzen ungestrichen g hin. Die fünfte Note heißt wieder \bar{a} , dazu müssen wir nur wieder d nehmen; cis giebt einen

ungeschickten Sprung von g nach cis , der ohne Noth nicht zu wagen ist; hier passet er wenigstens nicht, weil wir dieses cis dem \bar{g} schon zugebracht haben, (NB. man hat sich schon zum Voraus zu merken, wo man das Semitonium der neuen Ton-Art zuerst hinzubringen will,) und alsdenn käme es zweymal nach einander vor; wolten wir fs dazzu nehmen, so wäre der Griff nicht dreystimmig, und ginge der Bass alsdenn Terzienweise, und könnte noch so bis zur siebenten Note im Discant fortgehen; ein Anfänger aber läßt die Terzien- und Sexten-Gänge noch stehen, wie wir eben gesagt haben. Wolte man a dazzu nehmen, so könnte es hier zwar wieder recht gut angehen, allein wir hätten die Octave oben. Darum lieber einen kleinen Sprung von g nach d gewagt; die verdeckten Quinten gelten hier nichts; und ob man hier gleich von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen motu recto gegangen, welches die dritte Haupt-Regel verbietet, so ist diese Fortschreitung doch gut; siehe Cap. VII. §. 47. N. 13. Wir wollen derohalben unter \bar{a} , d schreiben. Nun folget \bar{g} , dem wir das cis zugebracht, welches \bar{g} über sich hat; wir wollen es hinschreiben. Man sehe die Tabelle, was sie vor Töne zu \bar{g} angeht, so wird cis , nach dem ~~Sinn~~ ~~der~~ ~~Octave~~ ~~vermeidet~~, und Terzien- und Sexten-Gänge noch nicht admittiret, am besten seyn. Was nun das folgende fs vor eine Bass-Note haben soll, darnach dürfen wir nicht lange fragen, es muß d seyn, damit die Resolutio des Sext-Quinten-Griffes ihr Recht bekomme.

Dieses wäre nun der erste Theil unserer Melodie. Wer nun Lust hätte, bey der Reperition dieses ersten Theils seinen Bass zu ändern, der würde damit leicht fertig werden können. Nachdem wir so weitläufig über jede Note raisoniret haben, so denke, man wird dieses leicht bewerkstelligen können, sonderlich wenn wir die Octave zuweilen oben nehmen, und uns nicht an ein vierstimmig Spielen binden wollen. Sonsten bitte dieses für keine Noten-Klauberey zu achten, oder, daß ich den angegebenen Bass für den besten halten sollte; nein, motus rectus giebt oft eine bessere Melodie als motus contrarius. Was ich gethan habe, ist bloß geschehen, einen Anfänger gleichsam bey der Hand zu fassen, und zu zeigen, wie er meine Tabelle gebrauchen kan, und wie er einen Bass soll sehen lernen,

lernen, dabey man nicht leicht in den Griffen der rechten Hand fehlen kan.

§. 7. Nun folget der vierte Satz unserer Melodie. Daß in Wie der Bass diesem Satz *d dur* gleich wieder verlassen worden, siehet man an ^{zum vierten} der andern Note \bar{c} , welche sonst \bar{c} seyn müßte, ist also die ^{Satz zu ma-} Melodie wieder in *g dur*. Was dem Schluß dieses Satzes betrifft, so siehe hievon Cap. VI. §. 13. N. 5. wo der Bass aber so stehet, daß die 7 dabey angebracht worden; wir geben uns aber mit der 7 noch nicht ab, deswegen hat nun hier eine förmliche Bass-Cadenze keine statt. Indessen wollen wir unter \bar{h} der Schluß-Note des Satzes *g* setzen, und den Satz ohne Künsteleyen in *g dur* lassen.

Was soll nun die erste Note \bar{h} für eine Bass-Note haben? Unsere Tabelle zeigt *h, d, e* und *g*. (*dis* und *gis* gehet uns nichts an.) Daß *h* und *d* nicht schicklich sind, wird man schon haben einsehen lernen, bleibt uns nun *e* und *g* übrig; *e* will hier nicht gut thun: denn ich komme eben aus *d dur*; wolte ich hier nun zu \bar{h} , *e* mit einem reinen Accord nehmen, so würde es das Ansehen gewinnen, als wolte ich in *e moll* gehen, zu geschweigen, daß ich im vorigen Satz eine vollkommene Consonanz, nemlich die Octave, oben gehabt, und nun wieder in gerader Bewegung eine andere vollkommene, nemlich die Quinte, oben nehmen wolte; *g* ist also zu \bar{h} wol am sichersten, deswegen wollen wir *g* unter \bar{h} setzen. Die andere Note heißt \bar{c} ; weil nun der ganze Satz gradatim herauf- und heruntergeheth, so müssen wir motum contrarium beobachten, welches hier auch gut angehen kan. Unsere Tabelle giebt uns zu \bar{c} folgende Töne: *c, e, fis, a*; unter diesen viere ist *e* vor den andern zu wählen: denn *c* springet eine Quinte herunter; (dergleichen Sprünge sind nun wol erlaubt, wir enthalten uns aber derselben vorerst, so viel wir können;) *a* ginge gradatim motu recto, und erlaubte keinen dreystimmigen Griff; *fis* kan auch nicht angehen, die falsche Quinte resolvirte alsdenn nicht unter sich; *e* ist also am besten. Die dritte Note unsers Satzes heißt \bar{d} . Unsere Tabelle erlaubt uns zu \bar{d} , *d, fis, g, h*. (*f, gis* und *b* gilt hier nicht.) Wenn wir motum contrarium genau beobachten wolten, so schickte sich die Octave *d* am besten zu \bar{d} ; die Octave mag dismal oben seyn: denn

Denn wenn ich *fis* nehmen wolte, so hätte ich keinen dreystimmigen Griff, weil hier die *c* nicht verdoppelt werden kan; wolte ich *g* darzu nehmen, so hätte ich im Sexten-Griff zu *c* die Octave weglassen müssen; *H* möchte vielleicht gut seyn? ja wol, es ist ganz gut, und könnte hier statt *g*, ungeachtet des kleinen Quarten-Sprunges, gar wol stehen; allein, weil ich zur folgenden Discant-Note *c̄* alsdenn nothwendig *c* nehmen müste, so könnte ich im Sexten-Griff zu *H* die Octave nicht mitnehmen; die rechte Hand bekäme aber alsdenn wieder nur zwey Töne, der wir hier gerne deren drey gönnen; wolte man nach *H*, zu *c̄*, *A* nehmen, so würden schlechte Folgen oder Fortschreitungen daraus erwachsen, und *A* als die Secunde des Tones bekäme auch keine Sexte. Man versuche es, so wird man sehen, daß uns hier gleichsam die Noth treibet, die Octave zu *d̄* zu nehmen; wir wollen also *d* unter *d̄* hinschreiben. Jetzt folget die vierte Discant-Note, *e*. Unsere Tabelle zeigt *c, g, a, c*; (den *gis* und *cis* bleibt hier weg,) *c* und *g* können wir gleich verwerfen: denn *c* wäre wieder die Octave, wodurch ein offenkundiges Octaven-Vitium entstünde, weil wir im vorigen Griff die Octave schon oben gehabt haben; *g* kan zu *e* hier nicht passen, es bekäme sonst der Ton unserer Ton-Art einen Sexten-Griff, der aber einen reinen Accord erfordert. Nun ist uns noch *A* und *c* übrig, unter diesen beyden ist die Wahl leicht zu treffen; *c* ist dem *A* um verschiedener Ursachen willen vorzuziehen, man hat es in der Nähe, es ist motus contrarius, es fällt ein reiner Accord darauf, den die quarta Modi gerne hat. Stünde der Satz in *d dur*, so wäre *A* gut, hier aber, in *g dur*, wird es nicht leicht jemand zu *e* finden. Die fünfte Note unsers Satzes heißet *d̄*. Hierzu können nun folgende Töne im Bass gesetzt werden: *d, fis, g, h*; (*gis, f,* und *b*, gehören eigentlich nicht in *g dur*;) alle diese vier Töne ließen sich gut zu *d̄* setzen und veranlasseten, auch eine ordentliche Folge oder Fortschreitung, ja so gar *gis* kan hier statt finden. Wir wollen die verschiedene Fortschreitungen hersehen. Nehme ich zu *d̄*, *d*, so folget *a fis | g*; nehme ich zu *d̄*, *fis*, so folget *c fis | g* wiederum; nehme ich zu *d̄*, *G*, so folget *A Fis | G*; nehme ich zu *d̄*, *H*, so folget wieder *A Fis*; nehme ich zu *d̄* statt *G*, *gis*,

(da

(Da es denn das Ansehen gewinnt, als wenn *G dur* in *A moll* auswicke, es wäre aber doch nur eine kleine zierliche Neben-Ausweichung von kurzer Dauer, die beliebt ist,) so folget wieder *A, Fis, G*. Alle diese Fortschreitungen sind gut; wer aber *motum contrarium* beobachten will, der wählet zu \bar{a} wieder *d* mit der Octave oben; ungeachtet wir eben zu \bar{a} die Octave oben gehabt haben, so wollen wir sie diesmal doch wieder nehmen, um des *motus contrarii* willen; bey vierstimmigen Spielen ist es erlaubt, bey zweystimmigen Spielen ist das gradatim Gehen beyder Hände, wenn es auch *motu contrario* geschieht, in einer so langen und langsamen Folge, wie hier, nicht sonderlich, es mischet sich die Octave zu oft mit unter; besser würde der Bass zu diesem Satze als denn folgendergestalt klingen: *g e H | c G A Fis | G*. Da wechselt *motus contrarius* und *rectus* fein ab. Nachdem wir nun zu \bar{a} im Bass *d* gesetzt haben, so haben wir oben schon angezeigt, daß zu dem ersten \bar{c} , *e*, und zum letzten \bar{c} , *fi* gehöret. Und damit wäre dieser Satz auch fertig.

§. 8. Nun folget der letzte Satz. Hier ist nun eine ordentliche Wie der Bass Bass-Cadence in *G dur* zu machen. Aus Cap. VI. §. 6. ist schon deut- zum fünften lich zu sehen, welche Bass-Noten die vier letzten Noten dieses Satzes Satz zu ma- haben können; wir wollen aber hier eine Cadence mit $\frac{4}{3}$ zu *d* ma- chen.
 chen; derothalben setzen wir unter \bar{h} , *d*, (mit $\frac{4}{3}$ drüber,) und unter \bar{a} , *D*, (mit $\frac{3}{2}$ drüber,) und zu \bar{g} kömmt denn *G*. Nun wird es kei- ne grosse Kunst seyn, zu den fünf erstern Noten unsers Satzes einen Bass zu setzen. Die erste Note \bar{a} kan nun nach unserer Tabelle *d fi g h* haben. Wer hier den Bass gradatim *motu contrario* setzen wolte, welches auch recht gut wäre, der setze zu diesen fünf Noten den Bass also: *G | A H d c |*. Wer mit *d* anfinge, der könte es unter andern Fortschreitungen also thun: *d | fis g d c |*; wäre der Anfang *fi* zu \bar{a} , so käme der Bass etwa so: *fi | e g d c |*. Wir wollen vor diesmal zu \bar{a} im Bass *H* setzen, da denn die Fortschreitung diese ist: *H | c G d c |*. Diese fünf Bass-Noten wollen wir unterlegen, so ist das Lied fertig, und der Bass darzu gesetzt. Damit wir nun sehen, wie unser Bass ausseheth, so wollen wir ihn hier aussetzen, mit der Discant-Stimme und mit den Ziffern. Unten wollen wir den Sphum des vorigen Capitels anzeigen, worin von einer jeden Fortschreitung mehr zu finden; es dienet zum Beweis der Richtig- keit derselben.

376 Cap. VIII. Fortsetzung der vorigen Lehre, (§. 9.)

§. 9. Ich bin ja Herr, in deiner Macht etc.

Das ganze
Lied, mit dem
Bass, der in
vorigen Späts
dazu erwähnt
worden.

Cap. VII. §. 16. 43. 25. 18. 38. 29. 19.

19. 25. 18. 23. 19. 25. 18. 23. 19. 25. 19. 25.

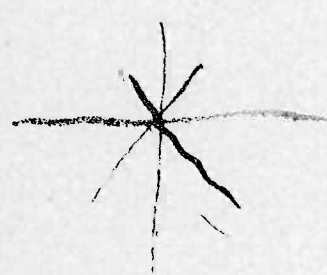
4* 11. 33. 26. 14. 24. 16. 27. 19. 22.

14. 25. 11. 17. 29. 11.

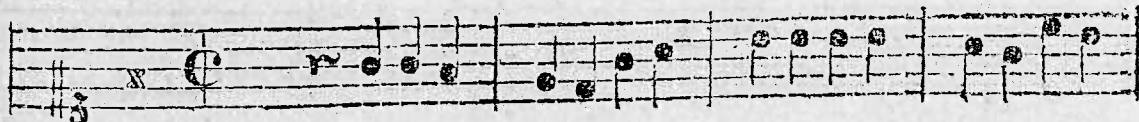
Wer das Bernigeroder Choral-Buch besitzt, der wird einen ganz andern Bass dazu finden; den ersten Satz ausgenommen, darin nur

nur eine Note anders ist; sonst ist daselbst motus rectus Terzienweise, oder in einer Terzien-Fortschreibung, oft beliebt worden. Von der vollkommenen Quinte zur unvollkommenen motu recto zu schreiten, finden wir im vorigen Capitel keine Sätze, daher denn im zweyten und dritten Satz unsers Liedes, wo dergleichen Fortschreibung geschehen, kein Spizus des vorigen Capitels hat angezeigt werden können; bey uns aber ist dieser Fall in die unvollkommene Quinte üblich.

§. 10. Zu seiner Übung setze ein Liebhaber zu folgenden Melodien, welche ich zu diesem Zweck ausgesuchet habe, nun einmal einen Bass nach Anleitung der Tabelle; er raisonnire und denke dabey, so wie ihm die Anleitung dazu bey vorigem Liede gegeben worden. Er setze keine Note, oder nehme keine Fortschreibung vor, wobey er sich nicht erst der vier Haupt-Regeln erinnere; er meide die Octave oben, die Terzien- und Sexten-Gänge; er setze den Bass so, daß die rechte Hand dreystimmig gehen kan; mit dem motu obliquo und recto gebe er sich noch nicht viel ab, sondern suche motum contrarium recht zu üben; motus obliquus kan nicht vermieden werden, wenn die Melodie eine Note mehr als einmal repetiret; motus rectus, wenn die eine Stimme gradatim und die andere Sprungweise gehet, bleibt ihm auch erlaubt. Ein Anfänger muß sich erst ein wenig binden, hernach kan er sich weiter ausbreiten, und mehrere erlaubte Freyheiten nehmen. Nur frisch daran, das Ding ist leicht.



1) Herr Gott dich loben alle wir, &c.



Sechs Melodien, wozu leicht ein Bass zu setzen.



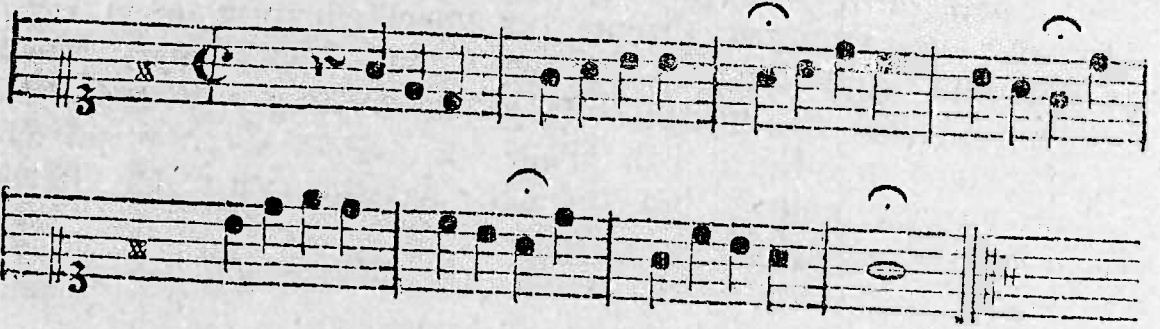
Wiedeb. vom Santasiren &c.

B b b

2) Nun

378 Cap. VIII. Fortsetzung der vorigen Lehre, (§. 10.)

2) Nun danket all und bringet Ehr, &c.



3) Seelen-Weide, meine Freude, &c.



4) O! wie sucht der Geist der Welt, &c.



5) Jesu Leiden, Pein und Tod, &c.



6) Preis,

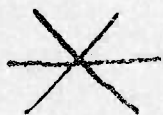


6) Preis, Lob, Ehr, Ruhm, Dank, Kraft und Macht ic.



§. 11. Sonsten hat man bey Setzung eines Basses auch da-
 hin zu sehen, daß die im ersten Capitel befindliche natür-
 liche Besetzung einer Ton-Leiter möge bestehen können; deswegen man
 nun das erste Capitel fertig inne haben muß. Insonderheit ge-
 höret hieher das dritte Capitel, wie ein Bass zu einem Lie-
 de zu beziffern, welches deswegen hiebey zu repetiren ist. Und
 weil ich eben so wenig verbunden bin, zu einer durchgehenden No-
 te im Discant eine Bass-Note zu setzen, als ich verbunden war,
 diese Note durch eine Ziffer über den Bass anzuzeigen, so sehe
 man

B b 2



Worauf einer
 noch zu sehen
 hat, bey Set-
 zung eines
 Basses.
 durchgehenden
 Noten des
 Discants auch
 ein Bass zu
 man
 setzen.

man deswegen benedtes Capitel von §. 23. bis 29. mit allem Fleiße nach, so wird man daraus schon sehen, wie man sich bey Setzung eines Basses, wenn im Discant zwey Achtel stehen, zu verhalten. Ein wenig Betrachten, Untersuchen und Nachdenken wird hiebey erfordert. Ueberhaupt muß einer anjeto keinen Bass zu einer Melodie sehen, oder er muß eine kleine Untersuchung daderer Bässe. bey anstellen. Er fängt an einen Bass zu beurtheilen, und nach der Ursache zu fragen, warum der Bass so oder so gesetzt worden: denn daraus kan ein Anfänger vieles lernen; er nehme das Hallische Gesang = Buch in groß 8v. *), oder das neu edirte Hallische Choral = Buch, oder das Wernigeroder Choral = Buch, und untersuche und betrachte die Bässe mit Ernst nach den vier Haupt = Regeln, ja, er sehe seine leichte Hand = Sachen, als Arien, Oden oder Menuetten, nach, und betrachte die Fortschreitungen: denn soll der Bass zu solchen kleinen Stücken recht heißen, so muß er eben sowol nach den vier Haupt = Regeln gesetzt seyn, als der Bass zu einer Lieder = Melodie. Nur ist den Lieder = Bässen eigen, daß sie keine Pausen haben, dergleichen man sonst in kleinen Arien &c. manchmal findet; bey Liedern hat eine jede Discant = Note (es müßte denn ein durchgehendes Achtel seyn,) gemeinlich ihre Bass = Note; stehende Bass = Noten von langer Dauer, oder drey = bis viermal repetirte Noten, sind hier auch nicht viel üblich; indessen zur Veränderung unverbotten.

Von der Untersuchung an derer Bässe.

Pausen sind selten in Lieder = Bässen.

Ein Lieder = Satz mit sechs = zehn Bässen.

§. 12. Wir wollen nun einmal einen Satz aus dem bekantesten Liede: Aus tiefer Noth ruf ich zu dir, &c. hersetzen, allerley Bässe dazu machen, und solche nachhero untersuchen, da wir denn Gelegenheit haben werden, die vier Haupt = Regeln immer deutlicher und fester einzuprägen, als woran uns alles muß gezogen seyn; wir wollen uns jeto die Freyheit nehmen, auch Terz = und Sexten = Gänge anzubringen, und uns auch nicht mehr fürchten die Octaven zuweilen oben zu nehmen, alles, um einen Liebhaber die Sache desto leichter zu machen.

*) Sönderlich die neue Edition von 1772.

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

male male male

382 Cap. VIII. Fortsetzung der vorigen Lehre, (§. 12.)

The image shows a page of musical exercises, numbered 9 through 16. Each exercise is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises are in 3/4 and 3/8 time signatures. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7 above the notes. Exercise 13 includes the word 'male' above the notes. The exercises consist of various rhythmic patterns and melodic lines, often with repeat signs and fermatas.

Die Zahlen über die Discant-Noten zählen nur die Noten, um sie hernach desto bequemer anführen zu können. Sonsten sehen wir hier
 sechs-

sechzehn Bässe zu einem Satz, die wir nun nach der Reihe examiniren wollen.

§. 13. Was nun den ersten Bass betrifft, so haben wir zur Untersuchung ersten Note die Octave genommen. (siehe §. 4. warum wir da, zur des ersten ersten Note *g*, auch die Octave genommen.) Zur zweyten Note

f, stehet *a*, dieses ist nun nach der zweyten Regel ganz recht: denn ich kan von einer vollkommenen Consonanz (als hier die 8 ist) zu einer unvollkommenen Consonanz (welches hier die 6 ist) durch alle drey Bewegungen gehen; hier ist es motu contrario geschehen. Von dieser unvollkommenen Consonanz, der 6, bin ich bey der dritten Note in die Octave, eine vollkommene Consonanz, motu contrario nach der dritten Regel gegangen; ist deswegen der Bass zum ersten Tact regelmässig. Bey der vierten Note bin ich aus einer vollkommenen Consonanz (der 8) zu einer unvollkommenen Consonanz (der kleinen 3) motu contrario gegangen, nach der zweyten Regel, welche alle drey Bewegungen erlaubet. Zur fünften Note stehet *d*, ist eine Fortschreitung aus einer unvollkommenen Consonanz (der 3) in eine vollkommene Consonanz (die 5) motu obliquo nach der dritten Regel. Zur sechsten Note ist im Bass *e* genommen, da bin ich aus einer vollkommenen Consonanz (der 5) in eine unvollkommene Consonanz (die 3) motu contrario nach der dritten Regel gegangen. Bey der siebenten Note bin ich aus einer unvollkommenen Consonanz (der 3) in eine vollkommene Consonanz (die 5) nach der dritten Regel motu contrario gegangen. Zur achten oder zur Schluss-Note dieses Satzes stehet im Bass *f*, bin ich also hier aus einer vollkommenen Consonanz (der 5) zu einer unvollkommenen Consonanz (der 3) gegangen, und zwar motu contrario nach der zweyten Regel. Wer hier das *f* eine Octave höher nehmen wolte, der bekäme motum rectum, welche Bewegung nach der zweyten Regel auch erlaubt ist: denn ich darf aus einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen Consonanz durch alle drey Bewegungen gehen; die verdeckten Octaven im Alt können hier also in keiner Consideration, und sind dergleichen verdeckte Octaven erlaubt; siehe §. 18. und 19. des vorigen Capitels, item den andern Theil, pag. 291. Exempel 9. und pag. 292. Sonsten finden wir in unserm Bass hier nur einmal die Seiten-Bewegung, in allen andern Fortschreitungen ist motus contrarius beobachtet worden. Ein Anfänger, der einen Bass zu einer Melodie setzen will, brauche, so viel es sich will thun lassen, den motum contrarium, doch hütete er sich auch dabey für ungeschickte Gänge

ge und Sprünge, davon er im vorigen Capitel Beyspiele genug findet. Wir haben unter unsern sechzehn Bässen auch mit Fleiß etliche schlechte und ungeschickte Bässe hergesetzt, als N. 4. 6. 8. und 12. denn es ist sehr gut, wenn man sowol Exempel von vitiosen als von guten Gängen hat; man siehet alsdenn klar, was man zu vermeiden hat. Untersuchen wir nun ferner unsern Bass auch nach seinen Ziffern, die er über sich hat, so finden wir, daß auch in diesem Stücke alles seine Nichtigkeit hat: denn der Ton, als hier *g*, hat einen reinen Accord; die Secunde des Tones (*a*), wie auch das Semitonium unterwärts (*fs*) haben die 6 über sich; die Quinte des Tones (*d*) hat einen reinen Accord mit der natürlich grossen Terzies; die Sexte des Tones (*e*) hat hier einen reinen Accord; sie kan zwar auch sonst wieder die 6 über sich haben, wie wir im ersten Capitel gesehen; aber der reine Accord fällt motu contrario auch oft drüber vor. Die Cadence, die wir hier haben, ist zwar nicht die beste, es läßt sich hier 4 3 über *d* nicht gut anbringen. (siehe hievon §. 4. am Ende.)

Untersuchung
des andern
Basses.

§. 14. Wir nehmen den andern Bass vor uns. Zur ersten

Note \bar{g} , ist die Octave *g* wieder gesetzt, als welches am gebräuchlichsten ist, wie wir schon gehöret haben. Aus dieser vollkommener Consonanz (der 8) sind wir bey der zweyten Note zu der 3 als einer unvollkommenen Consonanz motu recto gegangen, nach der zweyten Regel, die alle drey Bewegungen erlaubet. Von dieser unvollkommenen Consonanz (der 3) sind wir bey der dritten Note motu contrario zu einer andern unvollkommenen Consonanz (der 6) gegangen, nach der vierten Regel. Bey der vierten Note sind wir motu contrario aus einer unvollkommenen Consonanz (der 6) in eine vollkommene Consonanz (die 8) gegangen, nach der dritten Regel. Bey der fünften Note sind wir aus einer vollkommener Consonanz (der 8) in eine andere vollkommene Consonanz (die 5) motu obliquo fortgeschritten, nach der ersten Regel. Die verdeckten Octaven im Tenor dürfen uns nicht daran hindern. Von dieser vollkommener Consonanz (der 5) sind wir bey der sechsten Note motu contrario nach der ersten Regel zu einer andern vollkommener Consonanz (der 8) gegangen. Aus dieser vollkommener Consonanz (der 8) sind wir bey der siebenten Note abermal zu einer andern vollkommener Consonanz (der 5) motu contrario nach der ersten Regel gegangen. Aus dieser vollkommener Consonanz (der 5) sind wir bey der achten Note zu einer unvollkommenen Consonanz (der 3) motu recto gegangen, nach der zweyten Regel, ungeachtet der verdeck-

ten

ten Octaven im Alt. Wer will, der mag zur sechsten Note, so wie im ersten Bass, e setzen, so hat er so viele vollkommene Consonanzen nicht in der obersten Stimme, wie hier im ganzen andern Tact zu finden. Wir haben es zur Veränderung gethan.

§. 15. Wir schreiten zur Untersuchung des dritten Basses. Untersuchung
des dritten
Basses.
Die erste Note hat im Bass G , ist also wieder die Octave zu \bar{g} ; aber nach der Sprache verschiedener musicalischer Bücher (viele aber erwehnen nichts davon,) eine doppelte Octave; denn von groß G nach \bar{g} eingestrichen, nennet man eine doppelte Octave, weil das ungestrichene g , welches zu groß G eine einfache Octave ist, noch dazwischen lieget; ist also der Raum von G zu \bar{g} eine doppelte Octave, oder ein Raum von zwey Octaven. Nehme ich zu groß G nun zweygestrichen $\bar{\bar{g}}$, so nennet man das eine dreysfache Octave: denn die erste Octave ist von G zu g , die andere von g zu \bar{g} , und die dritte von \bar{g} zu $\bar{\bar{g}}$, darum wird nun G zu $\bar{\bar{g}}$ eine dreysfache Octave genennet. Diese Eintheilung der Octaven hat zwar nicht viel zu bedeuten; indes- sen ist es doch gut, daß man weiß, was einige Schriftsteller durch diese lateinische Ausdrücke sagen wollen, als: Octava primo composita, (die einfache Octave,) Octava secundo composita, (die doppelte Octave,) Octava tertio composita, (die dreysfache Octave.) Diese Beschreibungen und Ausdrücke gelten nicht allein von der Octave, sondern gelten auch von den andern Intervallen, als da ist: Tertia primo, secundo vel tertio composita; Quinta primo, secundo et tertio composita etc. siehe Sorgens Borgemach, erster Theil, Cap. XII. §. 1. Wir halten uns aber dabey nicht länger auf, sondern gehen wieder zur Untersuchung unsers Basses nach den vier Haupt-Regeln. Bey der andern Note sind wir aus der Octave zur grossen Sexte *motu contrario* nach der zweyten Regel gegangen. Die dritte Note giebt zum Bass wieder eine unvollkommene Consonanz, nemlich eine 6 ab; wir sind hier also von einer unvollkommenen Consonanz der grossen Sexte, zu einer andern unvollkommenen Consonanz der kleinen Sexte, nach der vierten Regel, durch die gerade Bewegung gegangen. Bey der vierten Note haben wir den Bass wieder so gesetzt, daß auf einer unvollkommenen Consonanz, der kleinen Sexte wieder eine unvollkommene Consonanz, die grosse Sexte, folget, und zwar nach der vierten Regel *motu recto*. Bey der fünften Note sind wir von einer unvollkommenen Consonanz (der 6) zu einer vollkommenen Consonanz

sey?

Wiedeb. vom Fantasiren 2c. C c c nanz

nanz (der 5) durch die Seiten-Bewegung nach der dritten Haupt-Regel gegangen. Von der sechsten, siebenten und achten Note, siehe bey'm ersten Bass. Hieraus erhellet nun, daß dieser Bass auch passieren kan, weil eine Sexten-Folge erlaubt ist.

Untersuchung
des vierten
Basses.

§. 16. Nun folget der vierte Bass. Von der ersten und andern Note, siehe den andern Bass. Bey der dritten Note, als wozu im Bass c stehet, sind wir aus einer unvollkommenen Consonanz (der 3) zu einer vollkommenen Consonanz (der 5) nach der dritten Regel motu contrario gegangen, und doch ist dieser Gang nicht gut. (siehe von dieser Fortschreitung Cap. VII. §. 25. N. 7. besser wäre statt c das H, nach der vierten Regel.) Bey der vierten Note sind wir aus einer vollkommenen Consonanz (der 5) zu einer andern vollkommenen Consonanz (der 8) nach der ersten Regel motu contrario gegangen. Bey der fünften Note ist im Bass gar keine Fortschreitung geschehen, sondern wir haben die vorige Note repetiret.

Wie der Bass
zu sehen, wenn
im Discant ei-
ne Note zwey-
oder mehrmal
nach einander
wiederholet
wird.

Was ist nun davon zu halten? Antwort: Es ist ein wenig armselig, zweymal nach einander zu einer stehenbleibenden Discant-Note auch denselben Bass wieder zu behalten, und zwar den Sexten-Griff mit der Octave oben. (welches die schlechteste Lage eines Sexten-Griffes ist.) In zweinstimmigen Sachen klingt es sehr tackend, wenn ich die Octave (sonderlich bey dergleichen Vorfällen wie hier,) in der obersten Stimme oft nehme; in diesem Fall ist motus obliquus am besten, und gehöret hier recht zu Hause. Wenn in der Melodie eines Gesanges ein Ton zwey-, drey- oder mehrmal wiederholet wird, so darf ich zwar meine Bass-Note auch wol wieder einmal repetiren, wie unten N. a) zeigt. Die Variation bey N. b) da die andere Bass-Note in die Octave steigt oder fällt, ist wol gut; wer siehet aber nicht, daß es besser ist, wenn man hier motum obliquum brauchet, wie N. c) zeigt. Indessen ist N. a) b) auch nicht verboten; ja in Handsachen findet man dergleichen Wiederholungen im Discant und Bass zugleich oft wol mehr als viermal hinter einander:



b)

Diese Sätze sind aus der Melodie des Liedes: Alle Menschen müssen sterben etc. Man merke sich also, daß man, wenn der Discant zwey oder mehrere Töne repetiret, alsdenn bey Setzung des Basses *motum obliquum* gebrauche. Wir kommen zur sechsten Note, da sind wir von einer vollkommenen Consonanz (der 8) zu einer unvollkommenen Consonanz (der 6) nach der zweyten Regel *motu contrario* gegangen. Bey der siebenten Note sind wir von einer unvollkommenen Consonanz (der 6) zu einer vollkommenen Consonanz (der 8) nach der dritten Regel *motu contrario* gegangen; da haben wir nun wieder den Sexten-Griff zu A mit der Octave oben, welches doch, wie wir eben gehöret, nicht zum besten ist; die Cadence fällt hier auch weg. Es ist also dieser Bass keiner von der besten Gattung, sondern vornemlich wegen des unharmonischen Querstandes zwischen *fi* und *c*, und weil die Octave zu A drey mal oben lieget, zu verwerfen.

§. 17. Der fünfte Bass stehet in lauter reinen Accorden, und Untersuchung leicht nach den Regeln zu beurtheilen. Bey der andern und dritten des fünften Note sind wir im Bass *motu recto* von einer unvollkommenen Consonanz (der 3) zu einer vollkommenen Consonanz (der 8) gegangen; diese Bewegung ist aber in der dritten Haupt-Regel §. 5. Cap. VII. nicht erlaubt worden. Indessen ist diese Fortschreitung bey uns gebräuchlich und ausgenommen; siehe Cap. VII. §. 47. N. 11. Bey der vierten Note sind wir von der 8 zur 5 nach der ersten Regel *motu contrario* gegangen, und haben bey der fünften Note denselben Ton und Griff behalten, mit der Quinte oben, welches unverbotten;

boten; (sonderlich am Schluß eines Satzes;) der Serten-Griff mit der Octave oben, wie wir eben gesehen, ist ein anders. Das übrige dieses Basses ist wie bey'm ersten Bass.

Untersuchung
des sechsten
Basses.

§. 18. Nun kommt der sechste Bass durchzumustern. Bey der ersten Note ist nichts neues zu bemerken. Bey der andern Note sind wir nach der ersten Regel motu contrario von einer vollkommenen Consonanz (der 8) in die andere vollkommene Consonanz (der 5) gegangen, und bey der dritten Note sind wir motu contrario aus der 5 wieder in die 8 zurück gewichen. Dieses ist nun zwar nach den Regeln richtig, indessen ist es doch nicht gut, und klinget auch ganz ungewöhnlich; daraus wir nun mit Recht urtheilen, daß diese vier Haupt-Regeln noch nicht alles in sich fassen. Man ist hier zur Unzeit zu verschwenderisch mit den vollkommenen Consonanzen umgegangen: denn ob gleich am Anfang und Ende eines Liedes eine vollkommene Consonanz stehet, so bedienet man sich in einer Folge doch öfterer der unvollkommenen als der vollkommenen Consonanzen.

Es schieket sich also in *G dur* zu *fr* kein *H*, weil *tertia Modi* die Serte und nicht die Quinte über sich hat; in *E moll* wäre es ohne Tadel, da ginge der Serten-Griff zu *G* vorher, und *H* wäre alsdenn *quinta Modi*, und hätte *tertiam majorem* über sich. Dieses ist also der erste Fehler dieses Basses. Bey der vierten Note sind wir von einer vollkommenen Consonanz (der 8) zu einer unvollkommenen Consonanz (der 3) nach der dritten Regel motu recto gegangen, und doch ist es nicht recht. Dieses verursacht nun der Sprung in die große Septime, als von *G* nach *fr*. Ein solcher Sprung ist nun zu vermeiden. Die Quinten-Sprünge sind gemeinlich die größten; doch ist der Serten-Sprung auch nicht verboten, eben so wenig wie der Sprung in die kleine Septime und in die Octave; allein in die große Septime zu springen ist zu gefährlich, und auch unangenehm zu singen. Wenn die darauf folgende Note ins *g* in die Octave fiele, (da denn die große Septime als ein Vorschlag zur Octave anzusehen wäre,) so möchte es schon besser angehen; überhaupt aber verbindet einem ja die Noth nicht, einen solchen Sprung zu wagen. Die Organisten, deren Orgel kurze Octave ist, (s. den ersten Th. des Clav. Spiel. p. 18.) haben dieses zu merken, damit sie, im Fall ihr ausgefekter Bass (da er nemlich nach der langen Octave eingerichtet ist,) das große *Fis*, *Gis*, *Dis* oder *Cis* verlanger, bey Zeiten eine Octave höher gehen, und nicht warten, bis solches durch einen Sprung in die große Septime geschehen muß. Bey der fünften Note sind wir aus der 3 in die 5 nach der dritten Regel motu obliquo gegangen. Bey der sechsten Note sind wir aus

Wenn der
Sprung in die
große Septi-
me zu ver-
meiden.

der

der 5 zur 6 gegangen, und zwar, wie es die andere Regel motu recto erlaubt. Indessen verursacht motus rectus doch hier, daß ich im Sexten-Griff zu H die 8 weglassen muß, nicht allein wegen der vorhergegangenen, sondern auch wegen der nachfolgenden siebenten Note, da wir wieder motum rectum gebrauchet haben. Es ist also dieser Bass, um verschiedener Ursachen willen, verwerflich.

§. 19. Die ersten drey Noten des siebenten Basses sind mit dem Untersuchung dritten Bass einerley. Der Bass zur vierten und fünften Note ist des siebenten nach den Regeln auch erlaubt. Ob nun gleich die Alten bey den Sprung Basses. in die grosse Sexte Schwierigkeiten machten, so ist dieser Sexten-Sprung von der secunda Modi in die grosse Septime, sonderlich wenn die Octave gleich folget, doch ganz gut. Es kan unser Satz im Discant sich bequem in zwey Theile theilen lassen, als 1) $\bar{g} \text{fis} \bar{g} \bar{a}$, und 2) $\bar{a} \bar{g} \bar{a} \bar{h}$. Die Worte erlauben solches auch, als 1) Aus tiefer Noth 2) schrey ich zu dir, daher denn hier im Bass vermittelst des Sprunges auch zwey Theile vorhanden, 1) G A H A, 2) fis g d G. Ob hier nicht statt fis mit der 6, d mit einem reinen Accord oder Septimen-Griff hätte stehen können, ist keiner Frage werth: denn d wäre eben so gut gewesen.

§. 20. Der achte Bass ist ein Muster von ungeschickten Sprüngen, Untersuchung darum stehet er hier zur Warnung. Wir wollen diese Sprünge, die doch des achten noch keine Octave überschreiten, examiniren. Nun finden wir zwar nach Basses. unsern vier Haupt-Regeln nichts unrechtes darin, und doch taugt der Bass nichts; es ist keine Melodie darin, und ist unschicklich zum Singen. Der Verbotener erste Sprung ist ein Septimen-Sprung von g nach A. Im 18. Spho ha- Septimen: ben wir gesagt, daß der Sprung in die kleine Septime gut wäre, wir mey- Fall. nen aber dadurch einen Sprung von unten nach oben; hier aber ist ein solcher Septimen-Sprung von oben nach unten, von g nach A. Es ist dieser Sprung (ob er sich gleich zu einem Lieder-Bass nicht schicket,) zwar nicht ganz und gar fremd, sonderlich bey einer geschwinden Mensur, doch gehet alsdenn die darauf folgende Note in die Höhe, fast niemals aber wird man nach diesen Septimen-Sprung die folgende Note einen Grad heruntergehen sehen, wie hier ist. Bey der dritten und vierten Note kommt der Sprung einer grossen Septime, davon bey dem sechsten Bass ist geredet worden. Nach diesem Sprünge folget der Sprung einer grossen Sexte, aber nicht, wie im siebenten Bass, von unten nach oben, sondern von oben nach unten; dieser Sprung ist fremde, wenigstens in Lieder-Bässen nicht viel gebräuchlich. Nun wird zwar keiner, der sich unterstehet die Feder anzuzusetzen; um einen Bass zu einer Melodie zu machen, so dumm seyn, seinen Sprünge. Bass in solchen Sprüngen zu setzen, ich habe ihn aber hergesehet, damit man sehen könnte, was ungeschickte Sprünge sind.

- Untersuchung des neunten Basses. §. 21. Der neunte Bass ist auch nicht weit her. Man sehe nur, wie einförmig die erste Hälfte ist; da kommt zweymal nach einander im Bass *g' d* vor. Wer einen Bass setzen wolte, da alles in lauter reinen Accorden gehen solte, dem möchte es vergönnet seyn, also zu setzen; sonst ist diese
- Des zehnten. Egalität zu eckelhaft, da man es ja anders haben kan. Der zehnte Bass kömmt mit den andern fast in allem überein; nur zur sechsten Note stehet *H*. Im sechsten Bass stehet zu dieser Note auch *H*; hier aber fällt man von *H* ins *G*. Es ist sehr gewöhnlich, daß ein Ton, der eine *G* über sich hat, in seine Sexte nachschläget, so oft es sich nemlich gut will thun lassen: denn bey andern Bass ginge es bey *H* nicht an, es kämen sonst Octaven heraus.
- Des elften. Der elfte Bass hat keine Cadence; es kömmt hier zweymal zu *e* die *7* im Durchgänge vor; und weil im Sexten-Griff zu *f* die *8* auch wegbleiben muß, so kan die rechte Hand hier nicht dreystimmig verfahren. Dis siehet nun gar nicht Bassmäßig aus. Wenn statt dem letzten Bass *f* zur siebenten Note *d* stünde, so wäre ein Bass-Clausul da. Der Bass gehet zu viel Terzlenweise. Der zwölfte Bass aber ist voller Quinten-Sprünge, und stehet zur Warnung da. Der dreyzehnte Bass sängt mit einem Sexten-Griff über *H* an; es heisset aber die Regel: Im Anfang und Ende muß sich eine vollkommene Consonanz befinden; doch findet diese Regel in den
- Des zwölften. Sätzen eines Liedes, oder zu Anfange des andern, dritten u. Sazes eine Ausnahme. Der vierzehnte Bass gehet von *G* ins *g*, gehet also ganz gradatim. Wir merken hiebey an, daß man bey langsamen Noten nicht gerne lange in beyden Stimmen immer einerley Bewegung macht, oder, daß man den Bass nicht gerne lange mit dem Discant gradatim gehen lästet, sondern wenn der Discant gradatim gehet, so lieber der Bass erlaubte Fälle und Sprünge; und umgekehrt, wenn der Discant in Sprüngen stehet, so gehet der Bass gerne gradatim. Der fünfzehnte Bass hat zwar eine gute Melodie, kömmt aber dem Discant ein wenig zu nahe, dafür man sich auch ein wenig hütet; eine Octave tiefer genommen, ist besser; eine förmliche Cadence ist nicht drin, doch kan nach *A*, *a* nachgeschlagen werden.
- Des vierzehnten. Der sechzehnte Bass stehet mehrentheils in Sprüngen, die hier erlaubt sind, und ist, ausser der andern Note, dem siebenten Bass ähnlich.
- Des fünfzehnten. §. 22. Hieraus erhellet nun, daß zu einer jeden Fortschreitung im Discant mehr als einerley Bass kan gesetzt werden. Wir haben im vorigen Capitel eine Menge Fortschreitungen, und zwar in dieser Ordnung gesetzt, daß wir dabey nicht sowol auf die Fortschreitung der Discant-Noten, sondern auf die Fortschreitung aus einer Consonanz in die andere gesehen haben. Es können alle diese Sätze gar bequem auch in einer andern Ordnung erscheinen, also, daß man daraus sehen kan, wie viel und mancherley der Bass bey einer jeden Art der Fortschreitung des Discants seyn kan.
- und sechzehnten Basses. Wie zu einer Fortschreitung im Discant der Bass verschiednen seyn kan.

Weil nun dergleichen viel bebaßte (das ich so reden mag,) Fortschreitungen des Discants einem Liebhaber, sonderlich bey der Variation eines Basses, sehr nützlich seyn können, so wollen wir diese Fortschreitungen mit ihren verschiedenen Bassen hier mittheilen; *c dur* und *a moll* mag zum Muster dienen. Man transponire aber alle in *c dur* stehende Fortschreitungen wenigstens in *g dur*, *d dur* und *f dur*, und die in *a moll* transponire man in *d moll*, *g moll* und *c moll*, so wird man, wenn solches mit Fleiß und eum Judicio geschieht, grossen Nutzen davon haben; man hüte sich aber hiebey nur, daß man nicht *motu recto* aus einer unvollkommenen Consonanz in eine vollkommene springe, da, wo es der Gebrauch oder der *Vfus* noch nicht erlaubet. Der Raum hat nicht verstaten wollen, die Ziffern allenthalben beyzufügen, man kan solche anjeko schon leicht darzu denken. Mit den verdeckten Quinten und Octaven gebrauchts eben nicht vieler Sorgfalt sie allenthalben zu vermeiden.

Fortschreitung in die Secundo.

C dur 1 2 2 3 3 4 4 5 5 6 6 7 7 8

Wenn der Discant einen Grad steigt.

Wenn der
Discant einen
Grad fällt.

Erläuterung. Die Zahlen über den Discant zeigen an, was für Intervalla aus der Scala meiner Ton=Art die Fortschreitung verrichten; als: aus der Prime in die Secunde, (1 2) aus der Secunde in die Terzie (2 3) der Ton=Art. Ueberhaupt siehet man hier, was man z. E. für Bass=Noten sehen mag, wenn man zur Prime (*c*) oder zum Ton der Ton=Art die Octave (*c*), Terzie (*e*), Sexte (*a*) oder Quarte (*f*) der Ton=Art genommen hat, da man denn aus den über einander stehenden Noten=Puncten diejenige Note wählen kan, welche den besten Gang oder die beste Melodie mit ausmachen hilft, bey einem gradatim steigenden Discant. Wenn nun weiter der Discant etwa von der Quarte (*f*) in die Quinte (*g*) der Ton=Art steigt, (es mag nun *c dur*, *d dur*, *g dur*, *b dur* oder eine andere harte Ton=Art seyn,) so kan dazu der Bass aus der Secunde (*d*) in die Terzie (*e*), Octave (*c*), Septime (*h*) oder Quinte (*g*) fortschreiten, oder auch aus der Quarte in die Terzie, Octave oder Septime, ungleichem aus der Sexte des Tones, in die Terzie, Octave, Septime oder Quinte gehen,

hen, welches alles aus dem obigen zu ersehen. Man kan auch so sagen: Zur Quarte des Tones im Discant hat der Bass ordentlich die Secunde, Quarte, Sexte oder Septime des Tones; und zur Quinte des Tones im Discant hat der Bass gemeiniglich die Terzie, Octave, Septime oder Quinte des Tones u. s. w. Wer das Vorhergegangene bis hieher wol durchstudiret hat, der wird den Gebrauch und Nutzen dieser und der folgenden Fortschreitungen leicht einsehen; es ist hier in Noten ausführlicher, was §. 4. in diesem Capitel in Buchstaben gezeigt worden; ich finde dahero nicht nöthig alles wieder weitläufig zu erklären. Daß der Ton und die Quinte des Tones wol eine 6 über sich leiden, und daß hingegen die Secunde, Terzie und Sexte des Tones wol zuweilen einen reinen Accord haben kan, ist aus vorigem schon bekannt. In der untersten Bass-Reihe habe den *motum obliquum* durch eine stehende Note, nemlich durch einen halben Tact, gezeigt, und einige übliche Dissonanzen angebracht. Weil man nun wenig Lieder findet, da alles durch und durch stufenweise herauf- und heruntergeheth, und darin auch immer in einer Ton-Art geblieben, so will ich ein paar Exempel aus *c dur* hersetzen, dazu man einen Bass setzen mag. Alle Fortschreitungen sind im Vorhergehenden zu finden; wir wollen die Discant-Noten nur allein hersetzen:

The image shows five staves of musical notation, each representing a different bass line progression for a melody in C major. The notation is in 3/4 time and includes notes, rests, and phrasing slurs. The first staff is labeled '1)', the second '2)', and the third '3)'. The fourth and fifth staves are unlabeled but follow the same format.

Wiedeb. vom Fantastiren 2c.

D D D

Wann

Wann der Discant so gradatim gehet, so nimmt der Bass gerne zuweilen erlaubte Sprünge. Man schreibe diese Noten ab, und mache wenigstens einen dreyfachen Bass dazu, und sehe zu, ob man schon so viel Gebrauch machen kan von voriger Tabelle der gradatim fortgehenden Noten. Hört man bey der Probe, daß diese oder jene Fortschreitung des Basses keine sonderliche Melodie machet, so nehme man eine andere Note, und suche die Veränderung; man mache es so, daß es nach dem General-Bass kan tractiret werden. Der folgende Sphus zeigt deutlich, wie unsere Tabelle hiebey zu gebrauchen.

Nähere Erläuterung, die Fortschreitungs-Tabelle zu gebrauchen.

§. 23. Man muß sich hiebey wohl merken, daß hier eine jede Fortschreitung aus zwey Tönen bestehet, und daß der letzte Ton einer Fortschreitung zugleich auch die erste der folgenden ist; daher denn die letzte Note einer Fortschreitung immer wieder zu betrachten. Wir wollen solches ein wenig erläutern; z. E. mein Satz wäre, wie unten zu sehen: $\bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f} \bar{g} \bar{f} \bar{e} \bar{d} \bar{c}$. Hier sind neun Noten und acht Fortschreitungen, nemlich von \bar{c} nach \bar{d} , von \bar{d} nach \bar{e} , u. s. w. Nun suche ich in meiner Tabelle die Fortschreitung von \bar{c} nach \bar{d} ; unter der ersten Note \bar{c} finden sich vier Noten, die einen Strich haben, nemlich: c, e, a, f . (ist die 8, 3, 6 und 4 des Tones c dur.) Hievon kan ich nun zu Anfang eines Satzes nehmen, welche ich will. Wir wollen mit der ersten Bass-Zeile anfangen, und c zu \bar{c} setzen; nun finden sich hinter c fünf Noten-Puncte, die zu \bar{d} im Discant passen; wir wollen hievon H wählen, und unter \bar{d} setzen. Nun nehme ich die andere Fortschreitung von \bar{d} nach \bar{e} ; weil ich nun schon zu \bar{d} das H gesetzt habe, so suche ich in der Tabelle die Fortschreitung von \bar{d} nach \bar{e} , und den Bass, wo unter \bar{d} die Note H einen Strich hat, ist in der vierten Bass-Zeile; die zwey Noten-Puncte, welche hinter diesem H stehen, geben mir die Wahl; wir wollen c wählen, und hiemit hätten die drey ersten Noten unsers Satzes $\bar{c} \bar{d} \bar{e}$ ihren Bass, und zwey Fortschreitungen wären fertig. Nun folget die Fortsetzung von \bar{e} nach \bar{f} ; weil ich nun zu \bar{e} im Bass c gesetzt, so suche ich in der Tabelle die Fortschreitung von \bar{e} nach \bar{f} , und nehme die Bass-Zeile wo das c einen Strich hat; (steht hier in der zweyten Bass-Zeile,) da finde ich nun nach c zu \bar{f} wieder fünf Noten-Puncte, hieraus wollen wir A

zu \bar{f} wählen, dadurch wäre nun die dritte Fortschreitung auch fertig. Die vierte Fortschreitung ist von \bar{f} nach \bar{g} ; weil wir nun zu \bar{f} schon A gesetzt, so suche ich in der Tabelle die Fortschreitung $\bar{f} \bar{g}$, (oder von der 4 zur 5 einer Ton-Art im Discant,) und gehe herunter zu dem Bass, da \bar{f} das A hat, nemlich in der dritten Bass-Zeile finde ich das A mit einem Strich und vier Noten-Puncte, die sich zu \bar{g} schicken, wenn \bar{f} im Bass A gehabt; unter diesen vier Noten-Puncten wollen wir motu contrario den untersten, nemlich G , zu \bar{g} wählen, und hiemit sind die vier ersten heraufgehende Fortschreitungen fertig. Nun folgen Heruntergehende, da die erste ist von \bar{g} nach \bar{f} ; hier brauche ich nun die andere Hälfte meiner Tabelle, da die Fortschreitungen heruntergehen, daselbst suche ich nun im Discant die Fortschreitung von \bar{g} nach \bar{f} ; weil ich nun zu \bar{g} schon groß G hingesezt, so suche ich in der Tabelle die Bass-Zeile, wo zu \bar{g} das große G mit einem Strich stehet, es findet sich in der vierten Bass-Zeile, wornach ich drey Noten-Puncte finde, unter welchen ich einen zu meinem \bar{f} erwähle; es mag der mittelste, nemlich H seyn. Nun folget die Fortschreitung von \bar{f} nach \bar{e} ; ich suche diese Fortschreitung $\bar{f} \bar{e}$, und die Bass-Zeile, wo zu \bar{f} groß H mit einem Strich stehet, ist die zweyte Bass-Zeile; hier finde ich nun wieder zwey Noten-Puncte, unter welchen man wählen kan; hier schicket sich für uns der unterste Punct c am besten zu \bar{e} . Nun folget die siebente Fortschreitung unsers Satzes, nemlich von \bar{e} nach \bar{d} ; hier suchen wir nun die Bass-Zeile, wo in der Fortschreitung $\bar{e} \bar{d}$, zu \bar{e} der Bass c mit einem Strich stehet, nemlich die zweyte Bass-Zeile, wo wir nach c fünf Noten-Puncte finden, unter welchen uns das g oder G passen kan, weil unser Satz zu Ende gehet, und also eine Cadence erfordert. Die Fortschreitung von \bar{d} nach \bar{c} machet den Schluß; wir suchen wieder den Bass, wo zu \bar{d} im Bass g oder G mit einem Strich stehet, nemlich die erste Bass-Zeile, wo wieder vier Noten-Puncte folgen, unter welchen uns nur bloß c zu nehmen erlaubt ist, weil der Satz zu Ende ist, und in c schließen muß. Alles dieses siehet nun in Noten also aus:



Ich gestehe gerne, daß das Setzen eines Basses zu einer Melodie nach diesen Tabellen ein wenig langsam zugehet, jedoch kan ein Anfänger, wer Lust zum Werk hat, solches daraus gleichsam spielend erlernen; man bleibe anfänglich eine ziemliche Zeit bloß bey *c dur*, ja setze seine Melodien in *c dur*, und verfertige den Bass dazu nach unsern Tabellen, die in *c dur* stehen, nachhero transponire man Discant und Bass in die Ton-Art, daraus das Lied pfleget gesungen zu werden; alsdenn hat er die Transposition der Tabellen nicht nöthig, doch muß er schon Melodien nehmen, die nicht in Neben-Ton-Arten ausweichen: denn wenn dieses ist, so ist die Transposition der Tabellen nöthig, deswegen bald eine Anleitung und Probe davon geben will.

Exempel mit einem dreyfachen Bass.

§. 24. Anjeho wird man nun zwar leicht einen Bass zu den §. 22. gegebenen Exempeln machen können, jedoch will ich einen dreyfachen Bass nach Anleitung unserer Tabelle hierzu hersetzen; man mache erst selber ein paar Bässe, und halte nachhero diese dagegen, und sehe die Tabelle allenthalben nach, welches man auch mit andern Bässen eines Choral-Buches thun kan.

