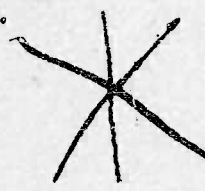


§. 31. Noch eins. Ein Anfänger thut wohl, wenn er allerley Ver- Wie mit den
 suche mit diesen zwanzig Sätzen vornimmt. Er kan es unter andern auch zwanzig
 so damit machen: Er nehme §. 15. vor sich, sonderlich die zwanzig Sätze, kleinen Or-
 und setze: 1) die beyden Mittelstimmen eine Octave tiefer. 2) Setze er nur gel: Puncten
 die unterste Stimme eine Octave niedriger. 3) Versetze er die mittelste §. 15. noch
 Stimme eine Octave tiefer, so wie wir §. 30. gethan haben. 4) Setze er eine andere
 die unterste Stimme eine Octave höher, so, daß sie die oberste wird, und Uebung
 mache dabey die oberste zur untersten Stimme. 5) Wähle er die mittelste durchs Stim-
 Stimme zur obersten, die oberste zur mittelsten, und die unterste setze er men: Ver-
 eine Octave tiefer. 6) Nehme er die mittelste Stimme, so wie sie in der setzen kan vor-
 eingestrichenen Octave stehet, zur untersten, die unterste zur obersten, genommen
 und die oberste zur mittelsten Stimme. Wir wollen aus unsern zwanzig werden.
 Sätzen dismal N. 6. nach diesen sechs Arten der Stimmen-Verwechse-
 lung hieher zur Erläuterung setzen:

No 6.

p. 662 No
 Bass.



Verbesserung
obiger Sätze.

Nun betrachte man die Sätze, und corrigire das Unschickliche, so, daß es auch ohne die Grund-Note C bestehen kan. Wir wollen unsere Sätze ein wenig ändern, und hernach anzeigen, warum es geschehen.

The image shows two systems of musical notation for organ. The first system is labeled '4.' and the second '6.'. Each system consists of a treble and bass staff with various notes and rests. The notation is in a historical style, likely from an 18th-century manuscript.

In N. 1. und 2. ist in unserm dreystimmigen Satz die Octave verworfen, da wir in der untersten Stimme statt *c*, *c*, und statt *d*, *H* genommen haben; eben dieses ist auch im dritten und fünften Exempel geschehen. Im dritten Satz ging die oberste und unterste Stimme Quartenweise, da wir denn retardacionem gebraucht. In der andern Verbesserung haben wir die Stimmen verwechselt, so, daß wir die mittelste zur untersten, und die unterste zur mittelsten gemacht. Bey N. 4. machten die mittelste und unterste Stimme unter einander Quarten, welches durch anticipatio und retardatio ist verbessert und bedecket worden. N. 5. hatte auch Quinten, die aber hier bedecket worden; und endlich bey N. 6. haben wir unter andern den Unisonum aufgehoben, wodurch ein vierstimmiger Griff verursacht worden. Nun probire man seine Geschicklichkeit an den andern Sätzen, und variire diese zweymal sechs Sätze nach §. 30. und andern Arten der Variation, wozu hier eine so weidläufige und deutliche Anleitung ist gegeben worden.

§. 32. Jetzt ist noch übrig, daß wir unsern Orgel-Punct noch ein wenig vollkommener machen; wir wollen noch Einen Ton hinzuthun, nemlich die vierte Stimme, daraus denn ein fünfstimmiger Orgel-Punct wird. Wir wollen folgende drey Exempel geben, über der Quinte des Tonos und über der final-Note, und diesen Bass mit *G* und *C* darunter in Buchstaben setzen.

740 Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 32.)

Fünfstimmiger Orgel-Punct.

No. 1.

N. 2.

N. 3.

Anmerkung. N. 1. hat hier zur Quinte und Prime des Tones immer zwey gebundene Noten. N. 2. hat zur Quinte drey, und zur Prime zwey gebundene Noten; wer will, kan hier zu C auch drey gebundene Noten machen, da man denn den Gang zu C nur fortsetzen darf, wie er zu G gewesen, als aus $\bar{a} \bar{f} \bar{e} \bar{c}$ wird $\bar{a} \bar{g} \bar{e} \bar{c}$, u. s. f. N. 3. hat zu G zwey, und zu C drey gebundene Noten. Es werden diese Sätze etwas gravitatisch oder langsam gespielt, deswegen habe mich auch der halben Tacte bedienen. Wer ein Pedal bey seiner Orgel hat, der kan einer jeden Hand zwey Stimmen geben; sonst macht die rechte Hand alle vier Stimmen. Wer eine Orgel hat, die den Fehler hat, daß sie leicht heulet, oder daß die Claves leicht liegen bleiben, dem kan passiren, daß ein Ton länger gebunden, oder liegen bleibt, als er von rechtswegen soll; dadurch wird nun ein solcher Orgel-Punct ganz verstellt und die Ausführung muß unterwegs bleiben. Ein jeder muß hier seine Orgel kennen.

746 Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (S. 36. 37.)

4) 2.

Anmerkung. Hier sehen wir nun in der rechten Hand das gewöhnliche dreystimmige Accompagnement zu den Fortsetzungen $\frac{7}{4}$, $\frac{6}{4}$ und $\frac{3}{7}$. In den vier Sätzen, da die linke Hand drey Stimmen hat, finden wir eben diese Griffe ausgedrückt; indessen ist eine solche Spiel-Art nicht Mode; das Vacuum zwischen der Stimme der rechten, und der obersten Stimme der linken Hand ist gar zu groß (N. 2. ausgenommen); da schiebt sich nun ein gleichvertheilter Accord besser. (wovon im folgenden Sypho.) Der vierte Satz ist anders nichts, als ein anderer Haupt-Accord unsers vierstimmigen Satzes, da statt der Terzie die Octave oben genommen worden, siehe S. 33. N. 3. Ein Liebhaber thut wohl, wenn er den Satz im Haupt-Accord, wo die 8 oben lieget, auch noch zweymal aussetzet, in gleichen auch den, wo die 5 oben lieget.

Wie hieraus ein gleichvertheilter Accord zu machen.

§. 37. Bey N. 1. und 4. liegen die Stimmen, beydes in der rechten und linken Hand, sehr nahe zusammen, und kan daselbst die Vertheilung der Stimmen folgendergestalt gar leicht geschehen: wenn ich nemlich die mittelste von den dreyen Stimmen entweder eine Octave niedriger oder höher setze; ersteres geschieht, wenn ich aus den dreyen Stimmen des Discants N. 1. die mittelste Stimme eine Octave tiefer setze; das andere, wenn ich aus den drey Stimmen des Basses N. 4. die mittelste Stimme eine Octave höher setze, als:

1)

4)

Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 37. 38.) 747

N. 2. und 3. liegen zwar nicht alle drey so nahe zusammen; indessen ist es doch noch kein völlig gleich vertheilter Accord: denn bey demselben sind die Intervalla gemeinlich so weit von einander, daß Eine Hand keine drey Stimmen fassen kan, sondern eine jede zwey Stimmen nehmen muß, wie aus obigen Sätzen erhellet. N. 2. und 3. kan also auch noch vertheilt werden, als:

2)

Musical notation for example 2, showing two staves with chords and notes. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation shows a sequence of chords and notes across several measures.

3)

Musical notation for example 3, showing two staves with chords and notes. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation shows a sequence of chords and notes across several measures.

Im folgenden Capitel wird §. 37. dieses alles noch weitläufiger gezeigt werden.

§. 38. Nun setze man den Discant und Bass, da ein jeder drey Töne hat, unter einander, so lassen sich sechs Stimmen zugleich hören. Der gleichen kan mit N. 1. und 4. angehen, also: Vollstimmigkeit in beiden Händen

1)

Musical notation for example 1, showing two staves with chords and notes. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation shows a sequence of chords and notes across several measures.

4)

Musical notation for example 4, showing two staves with chords and notes. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation shows a sequence of chords and notes across several measures.

748 Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 38.)

Wer sieben Stimmen zugleich hören will, der schlägt die Noten-Puncte im Discant mit an; wenn die noch nicht genug wäre, der kan in der linken Hand alle vier Noten der rechten Hand machen. Die Octaven in den beyden untersten Stimmen einer jeden Hand haben hier nichts zu bedeuten, wegen der Vollstimmigkeit. Gemeiniglich läßt man hier, von der linken Hand, den Griff zugleich anschlagen, so wie es hier mit Bindungen stehet; da denn die andere Hand den Griff nach einander durch Brechungen hören läßt, oder die Brechung geschieht wechselsweise, oder beyde Hände brechen ihre Griffe zugleich, wie folgende vier Exempjel zeigen:

gibt Ziele:
genheit zu ei-
ner vierfachen
Variation.

N.1.

N.2.

N. 3.

N. 4.

§. 39. Weil wir nun §. 24. gezeigt haben, wie ein dreystimmiger Griff Die sechs Ar: auf sechs verschiedene Arten kan gebrochen werden, so daß Drittel oder ten der Varia: drey Achtel daraus werden; so kan diese Art Brechung hier auch ange: tion eines bracht werden, deswegen setzen wir unsern Satz auch auf die Art aus, alles dreystimmig: um einem Liebhaber Lust zum schreiben zu machen, und weil man alle drey: gen Griffes stimmige Griffe, sonderlich den Sextquinten- und Septimen- Griff, auch so hier ange: können auch variiren kan. So ähnlich verschiedene Variationes einander auch lassen, so bracht wer: sind sie doch von einander unterschieden. Wir wollen abermal erst wieder den. die sechs Arten der Veränderung hersehen, so wie §. 24. geschehen.

750 Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 39. 40.)



Vermischung
dieser sechs
Arten.

§. 40. Durch die Vermischung dieser sechs Arten entstehen folgende
dreißig Veränderungen: (siehe §. 25.)



Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 40.) 751

4) 3. 1.

5) 1. 4.

6) 4. 1.

7) 1. 5.

8) 5. 1.

9) 1. 6.

10) 6. 1.

11) 2. 3.

12) 3. 2.

13) 2. 4.

752 Cap. XI. Vom Orgel: Punct. (§. 40.)

14) 4. 2.

15) 2. 5.

16) 5. 2.

17) 2. 6.

18) 6. 2.

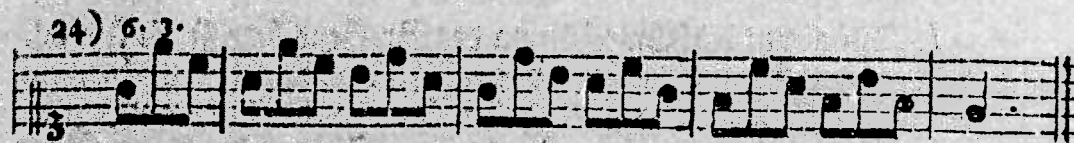
19) 3. 4.

20) 4. 3.

21) 3. 5.

22) 5. 3.

23) 3. 6.



Zu diesen Variationen schlage man in der linken Hand, die drey Stimmen mit den Bindungen, so wie sie §. 38. stehen. Anmerkung. Indessen giebt es hier Variationen, da im Discant \bar{c} vor \bar{h} unmittelbar hergeheth, als: N. 11. 13. 24. und 28. wo die Octaven zu merklich sind; hier darf man nur die oberste Stimme seines Griffes ändern, und statt h , \bar{d} , statt a , \bar{c} , und statt g , h nehmen. Nun setze man die Griffe der linken Hand nach den sechs Variationen aus, und vermische sie, und behalte in der rechten Hand die Griffe mit ihren Bindungen.

754 Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 41.)

Vom der Ab-
wechslung
des Brechens
der Griffe in
der rechten
und linken
Hand.

§. 41. Was nun die Abwechslung des Brechens betrifft, so kan sol-
ches bey Ainer jeden Art auf eine gedoppelte Weise geschehen; erstlich, wenn
die rechte Hand zu Anfangs ihren Griff behält, und die linke anfängt zu
brechen; zum andern, wenn die rechte Hand anfängt zu brechen, und die
linke den Griff behält. Wir wollen unsere sechs Arten gedoppelt hieher setzen:

The image contains four systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef) and a 3/4 time signature. The systems are numbered 1, 2, 3, and 4. Each system shows a sequence of chords and single notes, demonstrating different techniques of 'Brechen' (breaking) between the right and left hands. The notation is in a historical style with various note values and rests.

5.

System 5: Four measures of music. The treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef has a 3/4 time signature. The music consists of chords and moving lines in both hands.

6.

System 6: Four measures of music. The treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef has a 3/4 time signature. The music consists of chords and moving lines in both hands.

1.

System 1: Four measures of music. The treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef has a 3/4 time signature. The music consists of chords and moving lines in both hands.

2.

System 2: Four measures of music. The treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef has a 3/4 time signature. The music consists of chords and moving lines in both hands.

3.

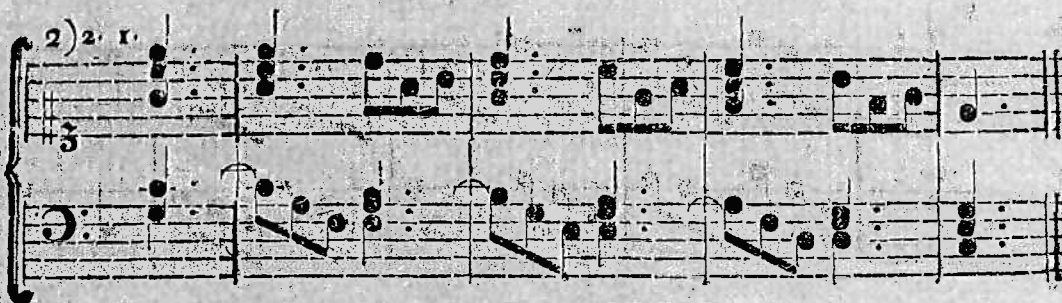
System 3: Four measures of music. The treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef has a 3/4 time signature. The music consists of chords and moving lines in both hands.



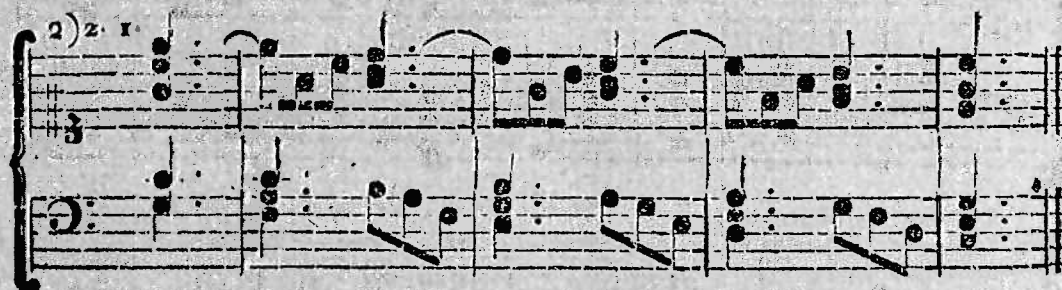
Anmerkung. Bey N. 3. und 4., wo die linke Hand das Brechen anfängt, kan der Griff wieder geändert werden, nach Anzeige des vorigen Sphi. Bey allen diesen Sätzen kan man in beyden Händen beim gebrochenen Griff die Töne liegen lassen und binden, da denn das erste Achtel drey Achtel lang liegen bleibt, das andere zwey Achtel, und das dritte ein Achtel. Beym Griff selbst mag auch wol ein Ton wegbleiben, wenn im gebrochenen Griff dieser Ton der erste von den drey Achteln ist, z. E. N. 1. da die linke Hand das Brechen anfängt, kan im Discant im Griff $\bar{e} \bar{c} \bar{a}$, das \bar{e} wegbleiben, weil der Bass \bar{c} hat, u. s. w. Kurz, wer unsere sechs Arten der Variation eines dreystimmigen Griffes gebrauchen will, der setzet den Satz erst darnach aus, nachhero untersuchet er alles, und corrigiret das Fehlerhafte.

Wie hierbey auch die Vermischung anzubringen. §. 42. Nun solten wir auch zeigen, wie hier die Vermischung auch statt haben kan; allein ich würde zu weitläufig seyn; jedoch will ich zwey Sätze zur Probe hersetzen, wornach ein Fleißiger die andern leicht wird machen können. Wir setzen erst, da die linke Hand das Brechen anfängt:

Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 42. 43.) 757.



In folgenden beyden Sätzen fängt die recht Hand zu brechen an :



§. 43. Wer in beyden Händen die Griffe brechen will, der sehe Wie hier bey: unter den sechs Arten der Variation §. 39. eben diese Art Brechung der de Hände zu: Griffe der linken Hand, da es denn mehrentheils Terzien- weise gehet gleich brechen können. Wir wollen nur die erste und fünfte Art so aussetzen :

758 Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 43. 44.)

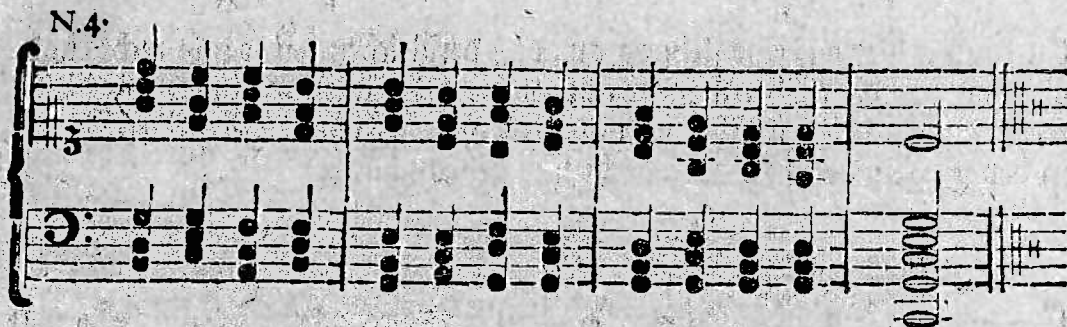


Die Vermischung unserer sechs Arten probire man selber ; der Raum leidet nicht , mich dabey aufzuhalten. Nun übe man sich aus unsern drey Noten viere zu machen , nach §. 26. und Cap. IX. §. 16.

Einige vollstimmige Sätze zur Uebung.

§. 44. Folgende dreystimmige Griffe können einem Liebhaber auch dienen , allerhand Veränderungen damit vorzunehmen :





§. 45. Die Arten der Veränderungen dieser Sätze sind wol nicht auszurechnen, vielweniger in Exempel darzulegen. Wer sie nur bloß nach der Anleitung, die wir schon zum Variiren gegeben haben, verändern würde, der würde schon eine grosse Anzahl Variationen herausbringen. Wir wollen hoffen, daß ein Liebhaber sich daran machen wird, nachdem ihm eine solche Menge Exempel sind gegeben worden. Wir bemerken hiebey das geschwinde Brechen dieser Griffe, da die linke Hand anfängt, und die rechte in größter Eil folget, da denn ein jeder Griff aufs schnellste zweymal herauf gemacht wird. Man kan die Finger, nachdem man den Ton niedergeschlagen, aufheben, und ein ganz geschwindes Staccato daraus machen; oder man kan sie liegen lassen. Kurz, ich meyne hier ein Brechen, welches recht lärmten muß, etwa so:

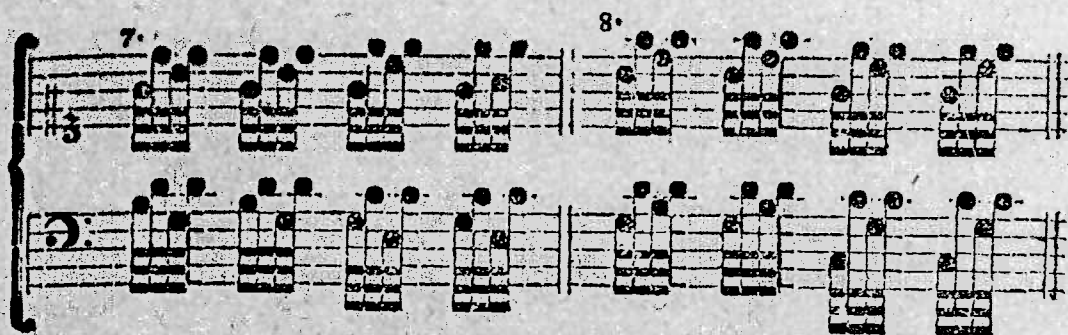




Es kommt hier auf eine Übung an, daß dergleichen harpeggio recht rund, geschwind und egal herausgebracht wird. Vor allen muß man die Griffe fertig inne haben, welche man brechen will. Folgende Art Brechungen in beyden Händen sind auch leicht und gebräuchlich:



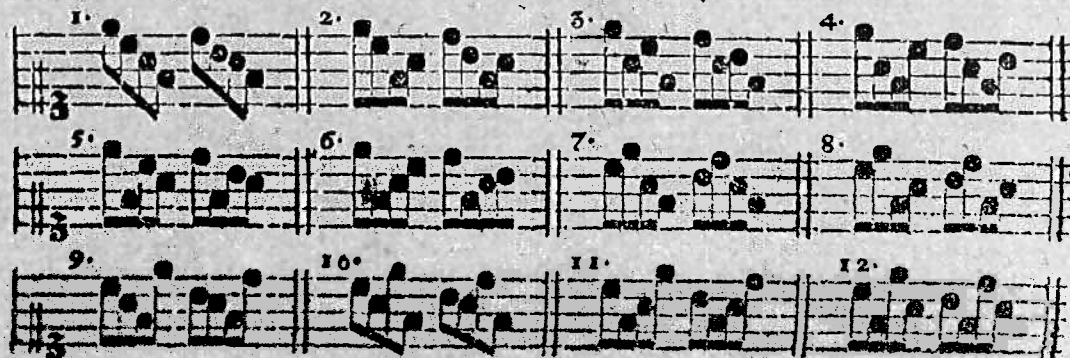
De
Dr
Dr
len
geb
Ma
als
Ba
zun
zwe
vier
wen
die
ster
Br
sech
ten
bis
anf
W
her



Dergleichen geschwinde Brechungen schicken sich nun besser fürs Clavier als Orgel: denn wer ein Rohrwerk, als eine Trommet, Dulcian zc. auf seiner Orgel angezogen hätte, dem würde mancher Ton nicht ansprechen.

§. 46. Wir müssen zum Schluß dieses Capitels eilen, deswegen wollen wir noch kürzlich anzeigen, wie unser vierstimmiger Satz §. 36. kan gebrochen werden, so, daß ein jeder Ton nur einmal darin vorkommt. Man fange vom obersten oder ersten Ton an, und gehe zum zweyten, und alsdenn wechsle man mit den beyden niedrigsten Tönen, giebt zwey Variationen; ferner ange man wieder mit dem ersten Ton an, und gehe zum dritten, und wechsle mit dem vierten und zweyten Ton, giebt wieder zwey Veränderungen; endlich nehme man nach dem ersten gleich den vierten Ton, und wechsle mit dem zweyten und dritten Ton; habe ich also, wenn ich mit dem ersten oder obersten Ton meines vierstimmigen Griffes die Brechung anfangen, sechs Veränderungen, wie hier von N. 1. bis sechsten Exempel. Vom siebenten bis zwölften Exempel ist der Anfang der Brechung von der zweyten Note gemacht worden, daraus denn wieder sechs Veränderungen entstanden. Fange ich das Brechen von der dritten Note an, so entstehen wieder sechs Veränderungen, wie vom 13ten bis 18ten Exempel zu sehen. Endlich, wenn die unterste oder vierte Note anfänget, so kommen die Sätze heraus, welche sich N. 19. bis 24. befinden. Wir wollen der Kürze wegen von jeder Variation nur den ersten Tact hersehen, weil man sie darnach leicht weiter ausführen kan.

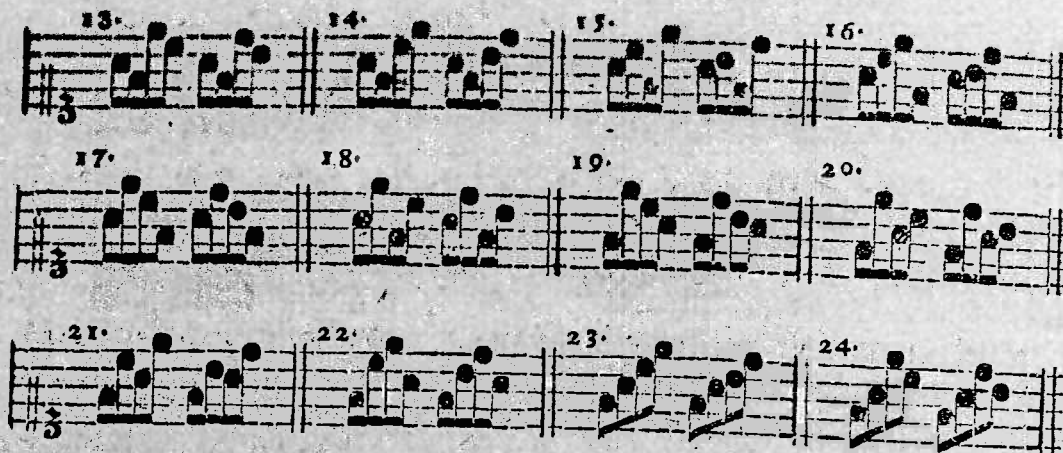
Wie ein vierstimmiger Griff zu variiren, so, daß vier und zwanzig Variationen herauskommen.



Wieder. vom Fantastren zc.

D d d d d

762 Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 46. 47.)

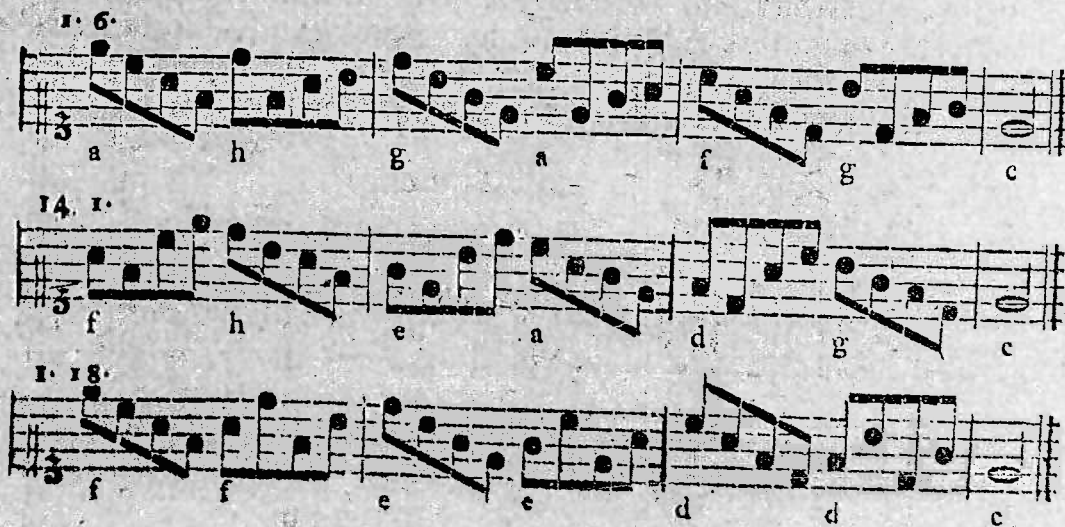


Wie diese vier und zwanzig Sätze weiter zu variiren.

Wer hier nun den Terzian-Gang durch einen Vor- oder Nachschlag ausfüllet, welches hier allenthalben (N. 12. ausgenommen) angehen kan, der bekommt wieder 23 Veränderungen. Wer nun aus meiner Abhandlung auch gelernet hat, aus vier Noten acht Sechszehnththeile zu machen, der findet wieder neue Sätze.

Die Vermischung dieser vier und zwanzig Variationen giebt fünf hundert und fünfzig Veränderungen.

§. 47. Die Vermischung dieser 24 Arten (siehe §. 25. und Cap. X. §. 11.) giebt wieder 550 Sätze, worunter die mehresten brauchbar sind, welches man am besten sehen wird, wenn man sich die Mühe giebt, diese Vermischung vorzunehmen; dieses wird eine nützliche Beschäftigung eines Liebhabers der Music seyn, indem er daraus die verschiedene Arten, einen vierstimmigen Griff brechen zu können, erkennet. Ob ich mir gleich die Zeit genommen, solche 550 Sätze zu Papier zu bringen, so will ich doch nur einige zur Probe hieher setzen.



Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 47.) 763

21. 1.

a h g a f g c

23. 1.

a h g a f g c

6. 2.

f h e a d g c

8. 2.

f h e a d g c

9. 2. 7

f h g a f g c

13. 2.

f h e a d g c

14. 2.

f h e a d g c

19. 2.

a h g a f g c

9. 3.

a h g a f g c

DDDDD 2'

764 Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (S. 47.)

15. 3.

f h c a d g c

13. 3.

f h e a d g c

15. 4.

f h e a d g c

23. 4.

a h g c f g c

8. 5.

f h c a d g c

9. 5.

a h g a f g c

15. 5.

f h e a d g c

6. 8.

f d e e d h c

13. 7.

f f e e d h c

Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 47.) 765

8 12.

f f e c d d c

15. 8.

f h e a d g c

20. 8.

a d g c f h c

9. 22.

a h g a f g c

22. 11.

a d g c f h g e

13. 10.

f d e c d h c

20. 10.

a d g c f h c

24. 10.

a d g c f h c

13. 14.

f h c a d g c

766 Cap. XI. Vom Orgel: Punct. (§. 47.)

14. 13.

14. 19.

26. 24.

24. 15.

23. 17.

19. 21.

Anmerkung.

In Ansehung der Fingersetzung behält man gemeinlich althier dieselben Finger, welche man im Griff genommen; Das Fortsetzen des kleinen Fingers und Daumens fällt hier zuweilen vor. In der linken Hand nehme man hierzu den dreystimmigen Griff §. 38. Man kehre es um, und gebe der linken die gebrochenen Griffe, und nehme mit der rechten Hand einen drey oder vierstimmigen Griff, wie §. 38. stehet. Wer die Brechungen in der rechten Hand behält, der kan in der linken auch nur den Einen Ton nehmen, welcher althier durch einen Buchstaben unter jeder Notensigur angezeigt ist; mehrentheils ist es der Septimen- und Sechs- Quinten- Gang. Wer die Brechungen in der linken Hand anbringen, und in der rechten nur Einen Ton dazu machen will, der wird leicht damit fertig werden, und einen Gang finden können. Was hierbey noch mehr könnte angebracht werden, versparen wir ins folgende Capitel.

Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 48.) 767

§. 48. Zum Beschluß dieses Capitels wollen wir noch einige Orgel-Puncte überhaupt hersehen, unter welchen einige, sonderlich einem Ungeübten, etwas schwer sind.

Schluß:
Orgel-Puncts.

The image displays ten numbered musical staves, each representing an organ punct. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef, 3/4 time. Chords: C, C, C, C, C, C, C, C. Includes a fermata over the final C.
- Staff 2:** Treble clef, 3/4 time. Chords: C, G, G, C, G, G, C, G.
- Staff 3:** Treble clef, 3/4 time. Chords: G, C, G, G, G, G, G, C.
- Staff 4:** Treble clef, 3/4 time. Chords: G, G, G, C, C, C, C, C.
- Staff 5:** Treble clef, 3/4 time. Chords: E, E, E, E, E, E, E, E.
- Staff 6:** Treble clef, 3/4 time. Chords: E, C, C, C, C, C, C, C.
- Staff 7:** Treble clef, 3/4 time. Chords: C, C, C, C, C, C, C, C.
- Staff 8:** Treble clef, 3/4 time. Chords: C, C, C, C, C, C, C, C.
- Staff 9:** Treble clef, 3/4 time. Chords: C, C, C, C, C, C, C, C.
- Staff 10:** Treble clef, 3/4 time. Chords: G, G, G, G, G, G, G, G. Includes a trill (tr) over the final G.

768 Cap. XI. Vom Orgel-Punct. (§. 48.)

11. C C C

12. C C G G C

13. G G C

14. A A A

15. A



CAPVT XII.

Vom Fantastiren.

§. 1.

Nun kommen wir endlich zu der Lehre vom Fantastiren selbst. Diese Materie habe mit Fleiß bis hieher gesparrt, nachdem ich nemlich schon vieles, ja das meiste, was hierzu erfordert wird, abgehandelt habe. Ich setze nun voraus, daß man die vorigen Capitel alle mit vielem Fleiß durchstudiret, also, daß man meinem hin und wieder gegebenen Rath treulich zu seinem eigenen Vortheil nachgelebet, fleißig geschrieben, variiret und gespielt, so daß man dadurch anjeto schon eine ziemliche Fertigkeit, etwas nach Noten zu spielen, erlangt hat; wie denn auch ein Liebhaber bey dem Gebrauch dieses dritten Theils wohl gethan hat, wenn er allerhand Handsachen, dergleichen man von allerley Art im Druck hat, fleißig dabey geübet und gespielt hat. Die Lust zur Music muß einem treiben, sich einen hübschen musicalischen Noten-Vorrath anzuschaffen, und nicht träge im copiren zu seyn, wenn man Gelegenheit haben kan, etwas Gutes und Anständiges durch blosses Abschreiben zu bekommen. Wer im Fantastiren fortkommen will, der muß vor allen Dingen die beyden ersten Capitel, nemlich die Lehre vom Sitz der Con- und Dissonanzen, so inne haben, daß er zu einem unbezifferten Bass, so ferne er in seinen Gängen und Ausweichungen nichts Außerordentliches in sich hält, gleich die Griffe wird machen können; dergestalt, daß ein blosser Bass ihm schon Gelegenheit zum Fantastiren geben kan.

Diese Vorleitung.

Wie hier ein blosser Bass schon Gelegenheit zum Fantastiren geben muß.

§. 2. Was die Fortsetzungen betrifft, so muß man nun wissen, welche Sprünge oder Gänge der Bass machen muß, wenn eine Folge gewisser Ziffern statt haben kan, als, daß der Bass bey dem Septimen-Gang eine Quarte steigt und eine Quinte fällt; daß bey dem Sext-Quinten-Gang derselbe einen Ton steigt und eine Terz fällt, und daß bey einer Folge von 2 der Bass auch stehen bleiben kan, und 2 über sich hat. Man muß anjeto klar einsehen und erkennen, wie durch die Verwechslung der Stimmen eines Septimen-Ganges die Griffe 2, 4 und 7 entstehen. Ferner, daß der Septimen-Gang auch lauter reine Griffe über sich haben kan. Weiter muß man sich der Gänge von 5 6, 6 5, 7 6, und 8 7 fleißig erinnern; item die Sexten-Folge, und was mehr in den beyden ersten Capiteln ist gelehret worden.

Den Gang des Basses bey den Fortsetzungen muß man fertig kennen.

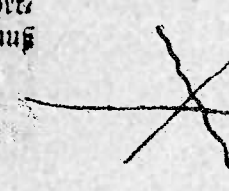
§. 3. Ueberdis muß man die Lehre von der Ausweichung wenigstens so verstehen, daß man in zwey bis drey verwandte Ton-Arten ausweichen kan: da man denn die Ton-Leiter dieser Ton-Arten ganz fertig kennen muß.

Wie sich die vorhergehenden Capitel fast alle auf

Wieder. vom Fantastiren 2c.

E e e e

muß.



dieses Capitel
beziehen.

Vornemlich muß man den Unterscheid der Mensur, oder den Tact, gut inne haben, so, daß man aus dem andern Theil des Clavierspielers die Exempel des vierten und sechsten Capitel des zweyten Abschnitts Tactmäßig hat accompagniren oder spielen gelernt. Um einen Lehrbegierigen in diesem Stücke recht zu üben, so habe im IX. Capitel, sonderlich §. 24. in den 100 Variationen, und §. 25. und 26. hinlängliche Gelegenheit dazu gegeben; ja eben deswegen habe die Variationes so gehäuffet, damit man die Währung der Noten von verschiedener Mensur recht kennen lerne. Das vorige Capitel vom Orgel-Punct ist einem, der fantasiren lernen will, vor allen nützlich; weil man daraus nicht nur siehet, wie eine stehende Note, sonderlich die Quarte und Prime der Ton-Art, allerley Ziffern über sich haben kan, sondern auch, wie ein zwey- drey- bis vierstimmiger Griff auf mancherley Art zu brechen, imgleichen wie die Bindungen, als woraus die Dissonanzien mehrentheils entstehen, zu machen, und was mehr in diesem Capitel gewiesen, und mit vielen Exempeln ist erläutert worden. Gleiche Bewandniß hat es mit dem Capitel von den Interludis, welches vornemlich deswegen mit so vielen Exempeln angefüllt worden, damit man allerhand geschwinde Gänge, von einer liegenden Grund-Note zur andern, im Discant möchte machen lernen, und die Hände dadurch eine Fertigkeit im Laufen, Springen und Abwechseln bekämen. Wenn ich nicht fast in allen vorhergegangenen Capiteln meinen Haupt-Zweck, nemlich eine Anleitung zum Fantasiren zu geben, beständig vor Augen gehabt hätte, so würden alle Capitel um ein vieles kürzer geworden, und die Anzahl der Exempel nicht so angewachsen seyn; so aber habe ich einem Liebhaber auf die Spur bringen wollen, allerley Veränderungen und Gänge zu erfinden.

§. 4. Aus diesem allen erhellet nun schon, daß die Kunst zu fantasiren schon viele musicalische Wissenschaften erfordert, und daß einer schon wacker geübt seyn muß, der sich unterstehet, eine halbe Stunde, oder noch länger, mit Beyfall der Zuhörer zu fantasiren. Hiedurch aber will ich keinen abschrecken, und anrathen, lange zu warten, um etwas aus dem Kopfe zu spielen; nein, wer nur mit reinen Accorden, Sexten-Griffen und einigen Fortsetzungen weiß umzugehen, und dabey nur in Quintam, Quartam oder Sextam ausweichen kan, der übe sich schon, und fange an, etwas aus dem Kopfe zu spielen. Mancher ist in diesem Stücke sehr blöde, und fürchtet sich, nur etliche wenige Tacte oder ein kurzes Præludium aus dem Kopfe zu spielen, und ist immer besorget, er möchte unrecht spielen; allein das furchtsame Wesen ist zu überwinden: si nunquam male, nunquam bene, wer es nie schlecht machet, wird es nie gut machen lernen, gilt auch hier. Man muß nicht gleich was außerordentlich Schönes

Das Fantasi-
ren wird
durch Blödig-
keit und
Furchtsamkeit
geschindert.

machen zu können verlangen, oder gleich die Bewunderung der Zuhörer zu erwerben suchen; dieses würde nur die Fantasie stören. Wer fantasiren will, der muß bey aller seiner Wissenschaft auch dreiste seyn, und seine Gedanken von allem, was ihm hinderlich seyn kan, abwenden; er sinne immer auf sein Spielen, und bleibe von widrigen Affecten ungestört; er spiele zu seiner eigenen Lust, es gerathe wie es wolle; genug, sein Bemühen muß seyn, es gut zu machen, und regelmäßig zu verfahren. Will es denn nicht immer gleich gut werden, daran kehre man sich nicht; Zeit und Übung werden alles besser machen lernen. Es gehet die Fantasie auch immer besser von statten wenn der Spieler aufgeräumtes Gemüths ist, als wenn er unlustig, oder sonst nicht gut en Humeur ist. Der Herr **Mattheson** schreibt in seiner Organisten-Probe, pag. 76: „Die Music will durchgehends einen frischen, lebhaften und munteren Geist haben; träge Gemüther kommen nicht fort damit; schläfrige, tückische Ingenia taugen gar nicht dazu.“ Ich kan nicht unterlassen, meinem Leser eine Stelle aus des beliebten **Heinichens** Tractat vom General-Baß in der Composition mitzutheilen; es schreibt derselbe in der Vorrede seines Buchs, pag. 21. also:

§. 5. „Drey Haupt-Requisita (erforderliche Eigenschaften oder Stücke) machen einen guten Componisten: (und guten Spieler aus freyem Kopfe:) 1) Talent, 2) Wissenschaft, 3) Erfahrung; und diese drey Requisita müssen einander murue (wechselsweise) beständig secundiren, (die Hände bieten, oder helfen,) wofern nicht sogleich eines derselben Mangel leiden, und sich hiedurch ein Haupt-Defect (Mangel) bey dem Compositore (Componisten) ereignen soll. 1) Das musicalische Talent oder Naturell anlangend, so bestehet solches in einer natürlichen (angeborenen) guten Disposition, (Beschaffenheit und Aufgelegtheit,) Genie (angeborene, sich zur Music schickende und neigende Art des Gemüths) und Geschicklichkeit zur Music überhaupt, und in specie zur Composition. Es hilft seinen Besitzern, die musicalischen Gebürge nicht allein mit leichten Fuß übersteigen, sondern es giebt ihnen auch natürliche gute Einfälle zur Arte Compositoria, (zur Seskunst, wie auch zum Fantasiren,) und daneben geschickte Sentiments, (Gedanken,) den Finem Musices (den Endzweck der Music) auf alle mögliche Art zu befördern; mit einem Worte: es facilitiret (erleichtert und macht leicht) alle übrigen Requisita, die zur Vollkommenheit eines Compositoris (Componisten) contribuiren (etwas beitragen) mögen. Den Unterscheid der musicalischen Talente kan man so wenig, als den Unterscheid aller Ingeniorum beschreiben.“ (Wer Lust zur Music hat, und sie zu lernen verlanger, als welches auch eine natürliche angeborene Art ist, wie das Gegentheil,

Grosser Vortheil eines musicalischen Genies.

dieses Capitel
beziehen.

muß. Vornehmlich muß man den Unterscheid der Mensur, oder den Tact, gut inne haben, so, daß man aus dem andern Theil des Clavierspielers die Exempel des vierten und sechsten Capitel des zweyten Abschnitts Tactmäßig hat accompagniren oder spielen gelernt. Um einen Lehrbegierigen in diesem Stücke recht zu üben, so habe im IX. Capitel, sonderlich §. 24. in den 100 Variationen, und §. 25. und 26. hinlängliche Gelegenheit dazu gegeben; ja eben deswegen habe die Variationes so gehäuffet, damit man die Wahrung der Noten von verschiedener Mensur recht kennen lerne. Das vorige Capitel vom Orgel-Punct ist einem, der fantasiren lernen will, vor allen nützlich; weil man daraus nicht nur siehet, wie eine stehende Note, sonderlich die Quinte und Prime der Ton-Art, allerley Ziffern über sich haben kan, sondern auch, wie ein zwey- drey- bis vierstimmiger Griff auf mancherley Art zu brechen, imgleichen wie die Bindungen, als woraus die Dissonanzien mehrentheils entstehen, zu machen, und was mehr in diesem Capitel gewiesen, und mit vielen Exempeln ist erläutert worden. Gleiche Bewandniß hat es mit dem Capitel von den Interludis, welches vornemlich deswegen mit so vielen Exempeln angefüllet worden, damit man allerhand geschwinde Gänge, von einer liegenden Grund-Note zur andern, im Discant möchte machen lernen, und die Hände dadurch eine Fertigkeit im Laufen, Springen und Abwechseln bekämen. Wenn ich nicht fast in allen vorhergegangenen Capiteln meinen Haupt-Zweck, nemlich eine Anleitung zum Fantasiren zu geben, beständig vor Augen gehabt hätte, so würden alle Capitel um ein viel kürzer geworden, und die Anzahl der Exempel nicht so angewachsen seyn; so aber habe ich einen Liebhaber auf die Spur bringen wollen, allerley Veränderungen und Gänge zu erfinden.

Das Fantasi-
ren wird
durch Blödig-
keit und
Furchtsamkeit
gehindert.

§. 4. Aus diesem allen erheller nun schon, daß die Kunst zu fantasiren schon viele musicalische Wissenschaften erfordert, und daß einer schon wacker geübt seyn muß, der sich unterstehet, eine halbe Stunde, oder noch länger, mit Beyfall der Zuhörer zu fantasiren. Hiedurch aber will ich keinen abschrecken, und anrathen, lange zu warten, um etwas aus dem Kopfe zu spielen; nein, wer nur mit reinen Accorden, Sexten-Griffen und einigen Fortsetzungen weiß umzugehen, und dabey nur in Quintam, Quartam oder Sextam ausweichen kan, der übe sich schon, und fange an, etwas aus dem Kopfe zu spielen. Mancher ist in diesem Stücke sehr blöde, und fürchtet sich, nur etliche wenige Tacte oder ein kurzes Præludium aus dem Kopfe zu spielen, und ist immer besorget, er möchte unrecht spielen; allein das furchtsame Wesen ist zu überwinden: si nunquam male, nunquam bene, wer es nie schlecht machet, wird es nie gut machen lernen, gilt auch hier. Man muß nicht gleich was außerordentlich Schönes ma-

machen zu können verlangen, oder gleich die Bewunderung der Zuhörer zu erwerbten suchen; dieses würde nur die Fantasie stören. Wer fantasiren soll, der muß bey aller seiner Wissenschaft auch dreiste seyn, und seine Gedanken von allem, was ihm hinderlich seyn kan, abwenden; er sinne immer auf sein Spielen, und bleibe von widrigen Affecten ungestört; er wolle zu aller eigenen Lust, es gerathe wie es wolle; genug, sein Bemühen muß seyn, es gut zu machen, und regelmäßig zu verfahren. Will es denn nicht immer gleich gut werden, daran lehre man sich nicht; Zeit und Uebung werden alles besser machen lernen. Es gehet die Fantasie auch immer besser von statten wenn der Spieler ausgeräumtes Gemüths ist, als wenn er unlustig, oder sonst nicht gut en Humeur ist. Der Herr Mattheson schreibet in seiner Organisten-Probe, pag. 76: „Die Music will durchgehends einen frischen, lebhaften und muntern Geist haben; träge Gemüther kommen nicht fort damit; schläfrige, tückische Ingenia taugen gar nicht dazu.“ Ich kan nicht unerlassen, meinem Leser eine Stelle aus des beliebten Heinichens Tractat vom General-Baß in der Composition mitzutheilen; es schreibet derselbe in der Vorrede seines Buchs, pag. 21. also:

§. 5. „Drey Haupt-Requisita (erforderliche Eigenschaften oder Stücke) machen einen guten Componisten: (und guten Spieler aus freyem Kopfe.) 1.) Talent, 2.) Wissenschaft, 3.) Erfahrung; und diese drey Requisita müssen einander murue (wechselsweise) beständig secundiren, (die Hände bieten, oder helfen,) wosern nicht sogleich eines derselben Mangel leiden, und sich hiedurch ein Haupt-Defect (Mangel) bey dem Compositore (Componisten) ereignen soll. 1.) Das musicalische Talent oder Naturell anlangend, so bestehet solches in einer natürlichen (angeborenen) guten Disposition, (Beschaffenheit und Aufgelegtheit,) Genie (angeborene, sich zur Music schickende und neigende Art des Gemüths) und Geschicklichkeit zur Music überhaupt, und in specie zur Composition. Es hilft seinen Besitzern, die musicalischen Gebürge nicht allein mit leichten Fuß übersteigen, sondern es giebt ihnen auch natürliche gute Einfälle zur Arte Compositoria, (zur Sezkunst, wie auch zum Fantasiren,) und daneben geschickte Sentiments, (Gedanken,) den Finem Musices (den Endzweck der Music) auf alle mögliche Art zu besördern; mit einem Worte: es faecilitiret (erleichtert und macht leicht) alle übrigen Requisita, die zur Vollkommenheit eines Compositoris (Componisten) contribuiren (etwas beitragen) mögen. Den Unterscheid der musicalischen Talente kan man so wenig, als den Unterscheid aller Ingeniorum beschreiben.“ (Wer Lust zur Music hat, und sie zu lernen verlanget, als welches auch eine natürliche angeborne Art ist, wie das Gegentheil,

Grosser Vortheil eines musicalischen Genies.

wo gar keine Lust zur Music ist, beweiset, der hat auch wol ein musicalisches Talent, es sey nun so groß oder so klein als es wolle.) „Ueberhaupt aber kan man sagen, daß die guten Talenta (natürliche Gaben) aller Compositorum (Componisten) nur gradibus (in den Stufen oder Graden) differiren. (unterschieden sind.) Denn dem einen giebt die Natur zur Composition einen aufgeweckten, munteren und feurigen Geist; einem andern aber ein temperirtes, modestes, oder gar pathetisches Wesen. Diese (die letztern) schicken sich besser zum devoten Kirchenstyl, jene (die aufgeweckte, muntere Geister) aber mehr zum Theatralischen, wosern sie ihr natürlich Feuer nicht zu moderiren wissen, welches doch an sich selbst gar wohl möglich ist. Wem aber die Natur selbst ein musicalisches Talent (ich hätte bald Temperament geschrieben) versaget, (das ist: wer gar keine Lust dazu hat, bey der Information lauter Verdruß fühlet, und bey aller seiner Bemühung nicht siehet, daß er weiter kömmt, auch von keinem musicalischen Stücke gerühret wird, und weder musicalisch Gehör oder Gedächtniß hat,) „der lasse die Composition (und die Kunst zu Fantastiren) ja mit Frieden; (wenn er auch güldene Berge dadurch erlangen könnte;) „es wird nichts rechtschaffenens aus ihm werden.“

Das Fantastiren erfordert nicht,

§. 6. Wem es nun nicht ganz und gar an Genie fehlet, sondern auch nur, wie die mehresten Liebhaber der Music haben, einen mittelmäßigen Grad hievon besizet, der wird in diesem Werke die deutlichste und weitläufigste Anleitung zum Fantastiren, zur Selbst-Information, finden, und dasselbe daraus in einem gewissen Grad erlernen können; erlanget er mehr, so werden ihm sein Genie, und andre musicalische Bücher, so auch hievon handeln, sonderlich das fleißige Hören berühmter Meister, schon weiter forthelfen. Vor allen Dingen muß man sein Clavier nicht ruhen lassen, sondern oft und viel hübsche Claviersachen zum Exerciren vor sich nehmen, und selbige so lange spielen, bis sie bekant werden, und man sie gut herausbringen kan. Es ist auch nöthig, daß man ein wenig nach Noten singen lerne. Ob ich nun gleich nicht gesonnen bin, von der Singskunst zu schreiben, so will einem Liebhaber doch kürzlich zeigen, wie er es anfangen mag, damit er ein wenig nach Noten treffen oder singen lerne; ob er eine gute oder schlechte Stimme zum Singen habe, das gilt hier gleich; gnug, wenn er vor sich nur alle Töne der Music singen kan, wenn er sie auf sein Clavier hören lässet.

daß man ein wenig nach Noten singen lerne,

Wie man sich selbst im Singen nach Noten üben kan,

§. 7. Man gewöhne sich gleich, daß man die Töne beyim Spielen, auch singe, oder nur nachuntze, (wie man hier spricht,) d. i. die Töne ohne den Gebrauch einer Sylbe singe: davon erlanget man den Vortheil, daß man gar bald eine leichte Arie wird spielen und singen lernen. Ferner kan man auch bey bekantten Lieder-Melodien die Noten vor sich nehmen, und nach

nach selbigen die schon bekannte Melodien singen; sonderlich merke man sich die darin vorkommende halben Töne, sowol die beyden natürlichen, die in einer jeden Ton-Art sind, als auch wenn die Melodie durch ein fremd \sharp , \flat oder \natural in eine andere Ton-Art ausweicht, damit man den Unterscheid der Fortschreitung eines halben und ganzen Tones deutlich und rein mit der Stimme, sowol im Herauf- als Heruntergehen, möge hervorbringen lernen. Man übe die Scalas eines Dur- und Moll- Tones beydes im Herauf- als Heruntergehen fleißig; man nehme die Fortschreitungen des VIII. Capitels vor sich, von §. 22. bis 33., spiele solche allein mit der rechten Hand, und singe drein, damit man das Intervall einer Secunde, Tercie, Quarte &c. mit der Stimme, auch ohne Clavier, beydes im Herauf- und Heruntergehen, möge treffen lernen, ohne daß man nöthig hat, die durchgehende Noten mitzumachen, wie man wol findet, daß manche, wenn das Intervall einer Quarte oder Quinte soll gesungen werden, alle darzwischen liegende Töne mitzingen, welches aber nicht erlaubt ist. Es ist am besten, wenn man das Intervall gleich treffen kan; ein Vorschlag kan zuweilen wol gemacht werden. Wer ein wenig nach Noten will singen lernen, der muß es schon nicht als ein Nebenwerk ansehen, sondern schon manches Stündchen oder halbes Stündchen dran wenden. Wer von Natur Lust und Geschick zum Singen hat, der folge meinem Rath, und übe sich, die Intervalla recht treffen zu lernen, da ihm denn die Exempel des VIII. Capitels, §. 33. eine gute Übung im Treffen der Intervallen seyn können. Da nun viel daran gelegen ist, daß man Ton halten kan, und die Stimme nicht fallen oder steigen lasse, also daß man, ehe man es weiß, einen kleinen halben Ton, oder auch noch weniger, tiefer oder höher singt, als sich gebühret; so übe man sich hierin folgendergestalt: Man nehme eine ganz bekannte Melodie, die etwa aus g *dur* ist, schlage auf dem Clavier g an, und fange nach dem Clavier in g an; darauf singe man die ganze Melodie ohne Clavier aus, und bey dem Schluß schlage man sein g auf dem Clavier wieder an, so wird man sehen, ob man Ton hat halten können, oder ob man zwar in g angefangen, und doch in fi oder gis geendiget. Nun singe man das ganze Lied einen Ton höher, nemlich aus a *dur*, schlage a mit einem Accord aufs Clavier an, damit die neue Ton-Art erst ins Gehör komme, und probire am Ende des Liedes, ob man noch mit dem Clavier harmoniret. Gehet es nun mit einem Verse gut, so singe man nun einmal drey bis vier Verse, und probire mit dem Clavier nicht eher, als am Ende des dritten oder vierten Verses, und sehe, wie man sich verhalten. Diese Übung ist einem Vorsinger sehr nöthig, in dessen Gemeine die Orgel nur einen Vers um den andern mitspielet, damit er nicht nur für seine Person Ton-fest werde, sondern damit er auch bald

Man muß im Singen Ton halten können; was dadurch zu verstehen?

Vorsinger muß Ton-fest seyn.

merken lerne, wenn die Gemeine herauf- oder herunterziehet, auf daß er, so viel möglich, die Gemeine gleich durch sein Aushalten des letzten Tones eines Sazes wieder im rechten Ton bringen möge. Ist aber der Vorsinger nicht Ton-fest, so kan er die Gemeine leicht verführen, daß sie ihm im Herauf- oder Herunterziehen gleich folget, weil die wenigsten darunter musicalisch singen können, oder wissen, was das heisse: seinen Ton halten können; fängt denn der Organist wieder an zu spielen, so kan nichts widrigers erdacht werden, als wenn die Gemeine und Orgel um einen viertel oder halben Ton differiren. Diese grosse Disharmonie zerstört alle Andacht, und wird auch wol von denen bemerkt, die gar nichts von der Ton- oder Singekunst verstehen, und wollen alsdenn wol gar den Organisten eines üblen oder unrechten Spielens beschuldigen, weil sie so vielen Verstand nicht haben, ihren begangenen Fehler zu erkennen. Wolte man aber dem Organisten zumuthen, er solte, wenn er merkte, daß die Gemeine einen halben Ton herauf- oder heruntergezogen, die Melodie transponiren, und wenn die Gemeine vom *g* bis zum *gis* heraufgezogen, aus *gis* *dur* spielen, wenn sie aus *g* in *fi* heruntergezogen, aus *fi* *dur* spielen, so hätte der Organist verschiedener Ursachen wegen auf dieses Zumuthen ganz und gar nicht zu reflectiren; viel besser wäre es, wenn er, so bald er eine solche Unrichtigkeit im Singen merkte, wider die Gewohnheit mit der Orgel einfielen, damit die Gemeine oder der Vorsinger ihren Fehler erkennen lernten. Denn im Fall der Organist auch eine so rein temperirte Orgel hätte, und sein Pedal langer Octave wäre, daß er eben so gut aus *gis* und *fi* *dur* darauf spielen könnte, als aus *g* *dur*, so würde durch dieses Nachgeben des Organisten die Gemeine diesen Fehler immer und ewig begehen, und nie Ton-fest singen. Man halte mir diese kleine Ausschweifung zu gute. Vornemlich übe man sich einen reinen Accord nach seinem Inhalt in einer weichen und harten Ton-Art zu singen, als $\bar{c} \bar{e} \bar{g} \bar{c}$, $\bar{c} \bar{g} \bar{e} \bar{c}$, $\bar{c} \bar{e} \bar{s} \bar{g} \bar{c}$, $\bar{c} \bar{g} \bar{e} \bar{s}$, wie auch den Septimen-Griff $\bar{c} \bar{e} \bar{g} \bar{b}$, $\bar{b} \bar{g} \bar{e} \bar{c}$, und zwar nach den drey Haupt-Accorden oder Verwechslungen. Was die Höhe betrifft, so singet ein jeder die Stimme, die er von Natur hat, Discant, Tenor oder Bass. Ich will mich aber nicht länger dabey aufhalten, sondern weiter gehen.

§. 8. Wer nun ein Bisgen nach Noten hat singen gelernt, der kan nun wieder eine andere Uebung vörnehmen, die ihm eben so nöthig als nützlich ist, nemlich, er schreibe auf Noten, was er singen kan. Er fange hier wieder vom leichtesten an; er nehme eine bekannte Melodie, spiele sie erst fleißig, und singe dazu, hernach ergreife er die Feder, und setze die Melodie aufs Papier; er singe erst den Ton, den er schreiben will, hernach probire ers auf dem Clavier, ob er die Melodie recht geschrieben. Man kan

Wie man sich üben kan, dasjenige, was man singet, auf Noten zu setzen.

Kan erst eine leichte gradatingehende Melodie nehmen, hernach immer weiter zu schwerern gehen. Nun fange man ohne Clavier an zu singen, und schreibe den Ton, den man singet, auf; man gehe erst wieder gradatim herauf oder herunter, mische hernach ein Terzien-Quarten- oder Quinten-Intervall mit ein, und nehme diese Uebung fein oft vor, und setze den Bass nach den hiervon gegebenen Regeln hinzu, hernach probire man sein Nachwerk aufs Clavier. Dieses muß Anfangs geschehen auf die leichteste Art; man kan das Gesangbuch zur Hand nehmen, und zu einem Liede eine neue Melodie machen, darin die Anzahl Noten mit der Anzahl der Sylben einer jeden Strophe übereinkommt; man weiche im Anfang nicht aus, sondern bleibe nur in einer Ton-Art. Als wer eine andere Melodie auf das Lied: Solt ich meinem Gott nicht singen &c. welches sonst nach der Melodie: Lasset uns den Herren preisen &c. pfleget gesungen zu werden, machen wolte aus *g dur*, so daß alles gradatim ginge, und immer in *g dur* bliebe, der könnte es auf diese oder eine andere Art gar leicht machen:



Solt ich mei nem Gott nicht sin gen? Solt ich ihm nicht dank bar seyn?



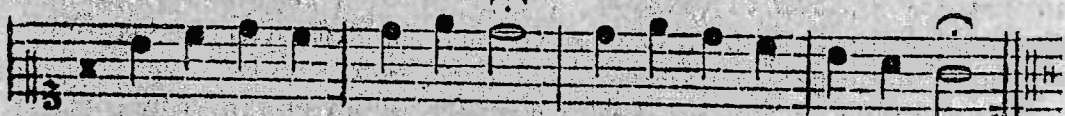
Denn ich seh in al len Din gen, wie so gut ers mit mir meyn?



Ist doch nichts als lau ter Lie ben, das sein treu es Her ze regt,



das ohn En de hebt und trägt, die in seinem Dienst sich ü ben.



Al les Ding währet sei ne Zeit, Got tes Lieb in E wig keit.

Hier gehet nun alles gradatim, ausgenommen bey'm Anfang der fünften Strophe, die in \bar{h} anfängt, an dessen Statt kan man auch \bar{g} oder \bar{a} nehmen. Die

776 Cap. XII. Vom Fantastiren. (§. 8.)

Dieses kan nun auch dienen, es gleich nach Noten zu singen, und einen Bass dazu zu setzen. Es wird einem Anfänger, der nur gradatim herauf und herunter singen, und die beyden natürlichen halben Töne \bar{f} \bar{g} , und \bar{h} \bar{s} observiren kan, ein leichtes seyn, diese Melodie nach Noten zu singen. Wir wollen noch eine Melodie ex tempore darzusetzen, worin fast lauter Terziensprünge vorkommen sollen.



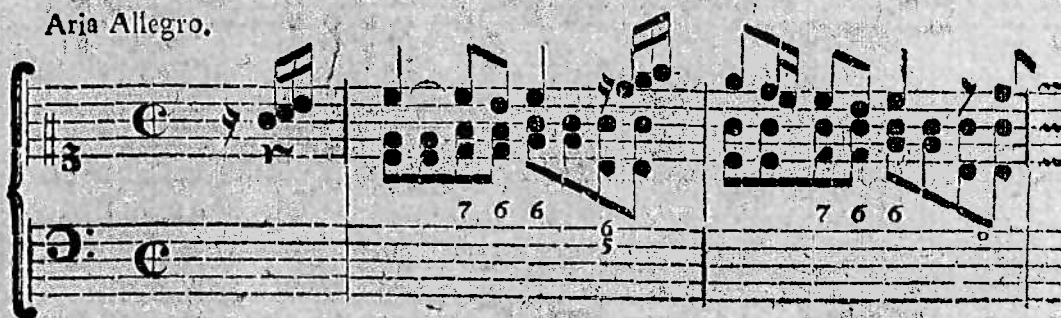
Wer Terziengänge singen kan, der findet hier Gelegenheit sich zu üben: denn es zeiget sich hier die natürlich grosse und kleine Terzie. Es ist bey'm Singen die Vorzeichnung der \sharp \sharp und \flat \flat eben so genau in Acht zu nehmen, als bey'm Spielen. Wer nun ein Lied wählet, wozu er eine Melodie machen will, da die erste Sylbe kurz ist, der sängt mit einem Auftact oder viertel Pause an. Man sehe nur sein Choralbuch nach bey den Liedern: Wer nur den lieben Gott läßt walten *z.* O Gott du frommer Gott *z.* und unzählige mehr, so wird er einen Auftact oder viertel Pause finden, wenn nemlich die Melodie in Bierviertel-Tact stehet. Weil das Fantastiren nichts anders ist, als ein Componiren ohne viel Bedenken und künstliches langes Nachsinnen, und weil eine gute Melodie auch bey der Fantasie herrschen muß, so kan ein Anfänger diese Uebung viel und oft treiben, daß er nemlich neue Melodien zu Gesängen macht, die er hernach auf allerlei Art variiren kan; den Bass lerne er ex tempore dazu machen. Er spiele es mit und ohne den Generalbass.

Fantastiren,
was es sey?

§. 9. Nun übe man eine Menuet, Aria, Præludium, oder dergleichen, auf dem Clavier, bis man es auswendig kan; man singe die Melodie immer dazu; denn gehe man sitzen, und schreibe es auf: alsdenn kan man erst ein Stück recht auswendig, wenn man es ohne Clavier in Noten aussetzen kan. Hier kan man wieder gradatim vom Leichtesten zum Schwerern gehen. Das Geschriebene kan man gegen das Original halten, um zu sehen, ob es recht ist.

§. 10. Damit man nun noch näher zum Zweck komme, so nehme man ein leichtes Stück vor sich, mache allerley Veränderungen, doch so, daß der dazu gesetzte Bass möge stehen bleiben können. Zur Probe könnte nun leicht ein Stück aussetzen und variiren; allein weil ein Anfänger denken möchte, ich hätte die Composition desselben mit Fleiß so eingerichtet, daß sie geschickt zum variiren wäre, und ginge es mit fremder Arbeit so gut wol nicht an, so will mich vorjeko lieber eines Stückes bedienen, welches nicht in der Rücksicht gemacht, daß es zum variiren solte geschickt seyn. Es hat der Herr Joh. Nic. Müller, Actuar. just. jur. zu Würzbach drey leichte Clavierpartien in Kupfer stechen lassen, unter dem Titul: **Musicalisches Divertissement**; daraus wollen wir nun aus der zweyten Partie die Anfangs-Arie nehmen; das dabey stehende Wort Allegro (nemlich Aria, Allegro) zeigt an, daß sie nicht zu langsam, auch nicht zu geschwinde, sondern sittsam geschwinde soll gespielt werden. Wir wollen sie erst so, wie sie in Kupfer gestochen stehet, hersetzen, und zwar vom andern Theil nur die vier ersten Tacte; die übrigen zehn Tacte bestehen aus einer Transposition des ganzen ersten Theils in *g dur*, welches ein Liebhaber anjeko leicht selber wird hinzufügen können, wenn er sich nur die Discant-Noten (des ersten Theiles) als Bass-Noten, (doch um eine Octave höher), und die Bass-Noten (des ersten Theils) als Tenor-Noten (doch um eine Octave tiefer) vorstelllet oder einbildet. Weil der Bass bey den Variationen ungeändert bleibt, so habe denselben dabey weggelassen. NB. Die mittelfte Stimme machet die linke Hand.

Aria Allegro.



Wiedeh. vom Fantastiren ic.

ffff

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and ornaments. Fingering numbers (1-4) are placed below notes. Performance instructions include 'Da Capo' at the end of the fifth system. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Variatio. 1.

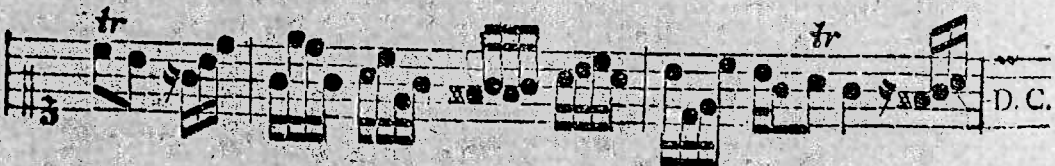
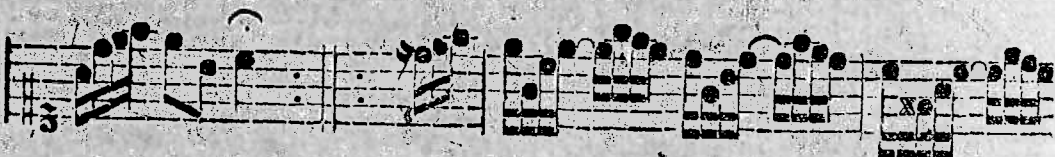
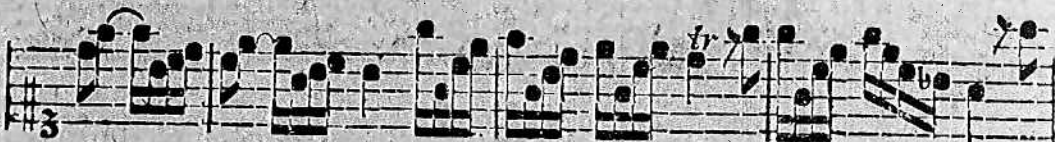
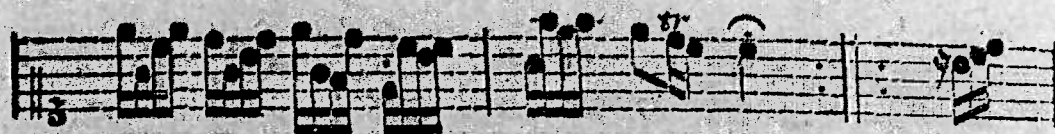
Musical notation for Variatio. 1, consisting of seven staves of music in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and trills (tr). The seventh staff ends with a double bar line and the instruction 'D. C.'

Var. 2.

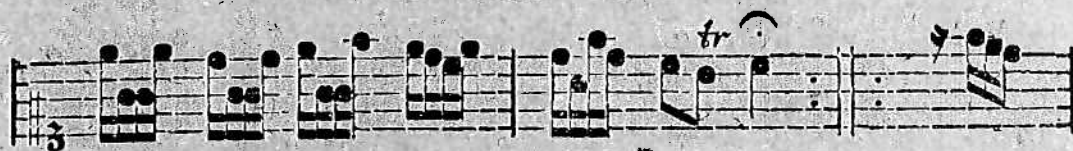
Musical notation for Var. 2, consisting of three staves of music in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and trills (tr).

ffff 2.

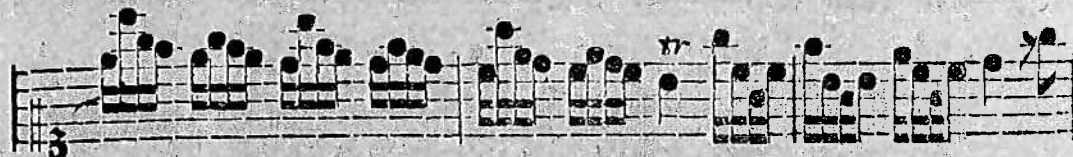
780 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 10.)



Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 10.) 781



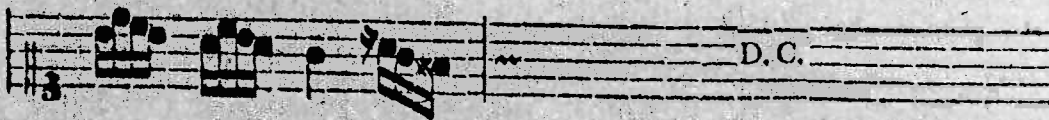
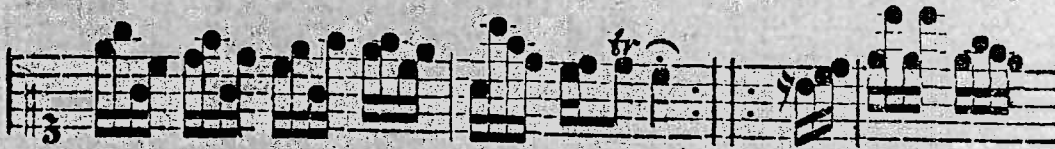
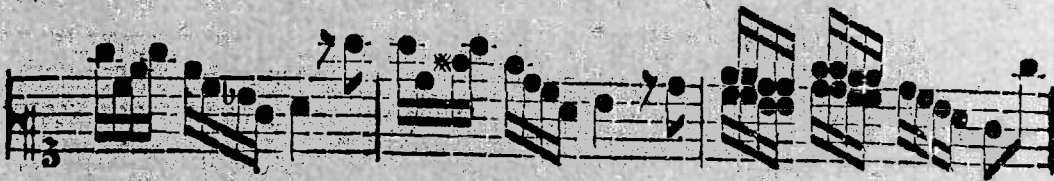
Var. 5.



Sfff 3



Var. 6.



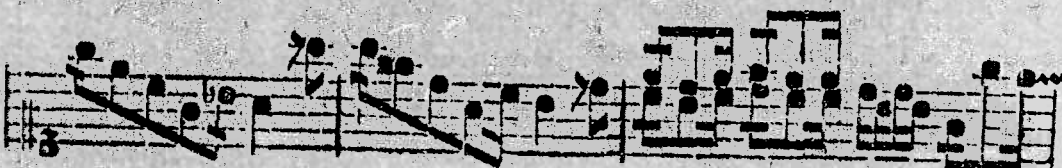
Var. 7.

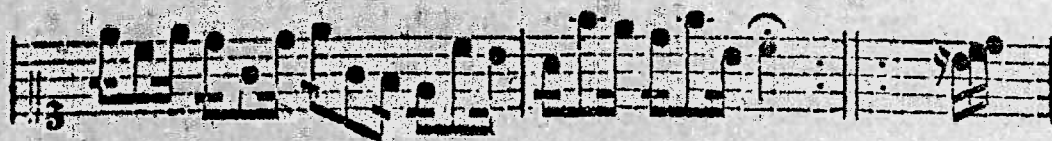


Cap. XII. Vom Fantastren. (§. 10.) 783

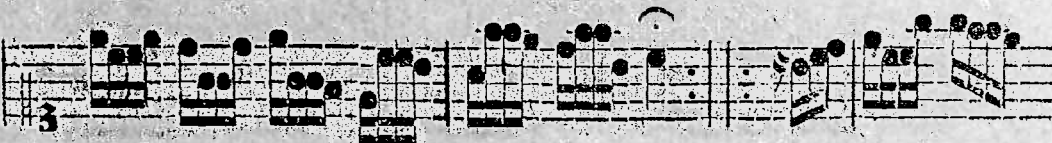
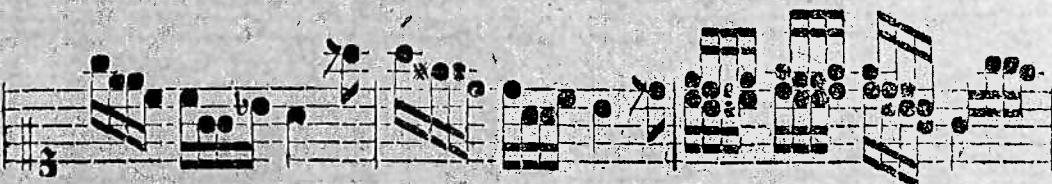


Var. 8.





Var. 9.



Var. 10.

D. C.

Var. 11.

D. C.

Von weitem
Gebrauch die-
ses Stücks in
Ansehung des
bloßen Bass-
ses.

§. 11. Auf diese Weise lassen sich allerley Stücke variiren. Wer auch einige Veränderung mit dem Basse vornimmt, und selbigen in den fünften Tacten um eine Octave tiefer setzet, der gewinnet Platz zu mehrerer Variation. Var. 11. zeigt die Haupt-Noten der Melodie an. Wer nun zu diesen eils Variationen den dazu gehörigen Bass gesehet, und selbige alle öfters gespieler, der schreibe sich den Bass allein ab, spiele ex tempore mit der rechten Hand dazu, was ihm von diesen zehn Variationen noch im Gedächtniß geblieben, oder was ihm selber dazu einfällt. Hat er Genie, so wird es ihm ein leichtes seyn; er muß aber seinen Bass gebührend im Sinn beziffern können. Wir haben die Ziffern §. 10. unter dem Bass gesehet. Bey diesen Variationen lieder der Generalbass zum Grunde; wer denselbigen nicht verstehet, der wird es nicht weit mit der Variation bringen. Indessen bemerke noch, daß althier bey Brechung der Griffen die Octaven oder Quinten so viel nicht zu bedeuten haben, als wenn man die Töne zugleich anschläget, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen, da wir auch einige ungeschickte fehlerhafte Brechungen mit angezeigt.

Freiheit bey
gebrochenen
Griffen, in
Ansehung der
Quinten und
Octaven.

7. 8.

nicht so gut.

9. 10. 11.

schlecht. nicht gut.

12. 13.

nicht gut. nicht gut.

14. 15.

nicht gut.

16. 17.

besser.

7 6 5

18. 19.
nicht gut.

20. 21.
nicht gut. nicht gut.

22. 23.
nicht gut.

24.

Ueberhaupt bedecket die Geschwindigkeit bey gebrochenen Griffen manchen Fehler, der bey einer langsamen Mensur, oder wenn ich das Brechen langsam anstelle, unerlaubt wäre, vielweniger aber passiren könnte, wenn das Harpeggio aufgehoben würde. Dem ohngeachtet aber sind doch N. 10. 12. 13. 15. 18. 20. 21. und 23. zu vermeiden. Bey N. 2. habe gewiesen, warum N. 1. gut ist; wenn aber bey N. 1. der Bass eine Octave tiefer stünde, so wäre das Vacuum zu groß, und die Octaven fielen folglich schon merklicher ins Gehör; N. 3. aber machte es, sonderlich in geschwinden Sachen, wieder gut. Die Geschwindigkeit bedecket bey N. 7. und 8. die Octaven, und bey N. 14. die Quinten. N. 9. aber ist gar zu na-

nackend, und ohne Harmonie. N. 11. muß auch schon sehr geschwinde gehen, sonst fällt die Verdoppelung des Semitonii *h*, und sonderlich *cis* gar zu deutlich ins Gehör. Wer hier aus *h* und *cis* im Bass zwey Achtel machet, der hat den Gang corrigiret, nemlich, man falle aus *h* ins *g*, und aus *cis* ins *a*. Wenn die Octave auf eine in sich lange Note, sonderlich zu Anfang einer Notenfigur fällt, so ist die Brechung vitios; siehe N. 10. 12. 13. Gleiche Verwandtniß hat es mit der Quinte, wie N. 18. 20. 21. und 23. weisen. Sonsten kan eine Folge gebrochener Quinten-Griffe wol angehen, wie N. 16. 22. und 24. zeigen. Dieses mag genug seyn von den Fehlern, die bey gebrochenen Griffen zu vermeiden, und von den Freyheiten, die man sich dabey nehmen darf.

§. 12. Wer über einer Grund-Stimme allerley Variationen sehen will, der darf sich nur nach Ciacon oder Chaconnen umsehen, wo man zu einem Bass allerley Veränderungen im Discant findet. Ob nun gleich die Ciacon gut für einen Anfänger ist, und er daraus sehen kan die vielfältigen Variationen zu einerley Grund-Noten, auch selbige zur Uebung sehr geschickt ist, so hat mir doch wohl gefallen, was Herr Mattheson in seinem vollkommenen Capellmeister von dieser Art musicalischer Stücke pag. 233. schreibt: „Die Chaconne giebt schon ein ziemliches Vergnügen, doch allezeit mehr Ersättigung als Wohlgeschmack. Wie ich denn auch kein Bedenken trage, ihren eigentlichen Character mit der erstgenannten Eigenschaft auszudrücken. Man weiß, wie leicht die Ersättigung den Ekel und Abscheu gebietet, und wer diese Gemüthsbewegung bey manchem aufbringen wolte, dürfte nur ein paar Chaconnen dazu bestellen, so wäre die Sache richtig. Die Chaconne führet ein festes Bass-Thema, welches, ob man gleich zur Veränderung und aus Müdigkeit bisweilen davon abgeheth, doch bald wieder zum Vorschein kommt. it. pag. 478: „Die Ciacone waren vor Alters von grossem Ansehen, welches sich allmählig zu verlieren beginnt, weil die gar zu öftere Wiederholung des Unterwurfs, aller Variationen ohngeachtet, dennoch verdrießlich fällt, und einen Ekel verursacht, absonderlich bey heutigen verwehnten Ohren. Die sogenannte Doubles kommen auch hiermit etwas überein. Unsere Aria ist keine Ciacon, denn es ist hier kein kurzes Bass-Thema; die darüber gemachte Variationen haben mich nur an dieses musicalische Stück, die Ciacon, erinnert.

§. 13. Ob nun gleich die Fantasie, oder das Spielen aus freyen Kopfe, nicht immer so ordentlich und regelmässig in Ansehung des gewissen Verhaltens, der Anzahl der Tacte, der Ein- und Abschnitte etc. darfe eingerichtet werden, als die niedergeschriebene und ausgearbeiteten Stücke, so wird doch nöthig seyn, daß man diese Dinge einigermaßen verstehe, und



etwas davon wisse. Weil es hier nun unmöglich ist, weitläufig alles zu zeigen, so recommendire, daß man sich in andern schon gedruckten Büchern deswegen Rathes erhole; wem es daran aber fehlen will, der muß seine Musicalia zu Rathe ziehen, die Stücke, wie wir bald zeigen werden, genau untersuchen, und es nicht beim blossen Spielen bewenden lassen, ob gleich das Spielen eine Hauptbeschäftigung eines Liebhabers der Music seyn muß. Denn man denke nur nicht, daß man werde fantasiren lernen, wenn man nicht die Composition geschickter Meister fleißig spielet, und selbige auf eine nützliche Art untersüchet. Ein jedes musicalisches Stück ist gleich einer kleinen Redt, oder einem poetischen Stücke, wobey das Sylbenmaaß und der Reim in Acht genommen, wie auch die Quantität der Sylben; deswegen es gut ist, wenn ein Musicus auch ein wenig von der Poesie verstehet: denn die Poesie und Music sind sehr nahe verwandt; wobey wir uns aber nicht aufhalten dürfen, solches weitläufig zu zeigen; genug, die Quantität der Sylben muß mit der innerlichen Quantität der Noten genau überein kommen, wenn eine Poesie soll abgesungen, und mit der Tonkunst verbunden werden.

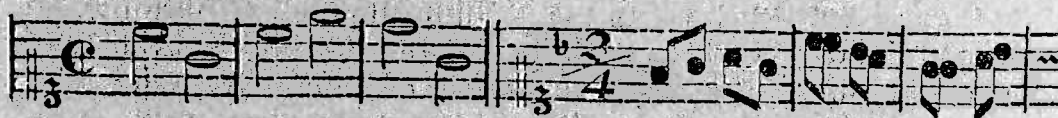
Von den
Klangfüßen.

§. 14. Ob ich gleich nicht willens gewesen, von den so genannten Klangfüßen etwas beyzubringen, so habe mich doch entschlossen, von selbigen etwas zu erwähnen; der Nutzen wird sich selber zeigen. Wir wollen ohne weitem Umschweif aus Matthesons vollkommenen Capellmeister die daselbst angemerkte Klangfüße hersetzen, mit ihren Benennungen und den Zeichen der Quantität. Ein langer Ton wird angedeutet durch einen kleinen Strich, (·) ein kurzer Ton aber durch einen kleinen halben Cirkel, (◡) wie aus folgendem erhellen wird:

Zweysylbige Füße.

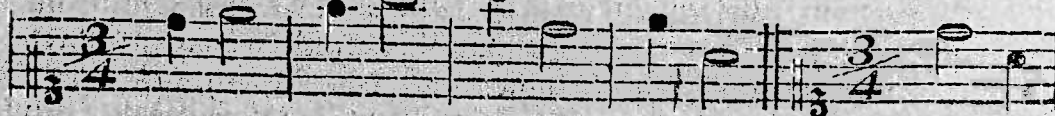
1. Spondæus - -

2. Pyrrhichius ◡ ◡



3. Jambus ◡ -

4. Trochæus



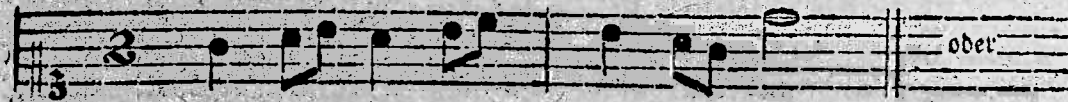
oder Choræus - ◡



Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 14.) 791

Dreysylbige Füsse.

5. Dactylus - u u



6. Anapæstus u u -

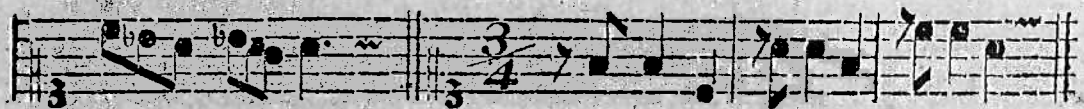
7. Molossus - - -



8. Tribrachys u u u



9. Bacchius u - -



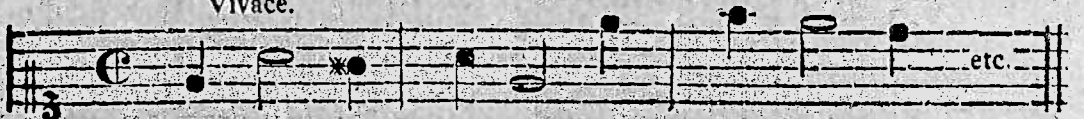
10. Amphinacer - u -

Allegro.



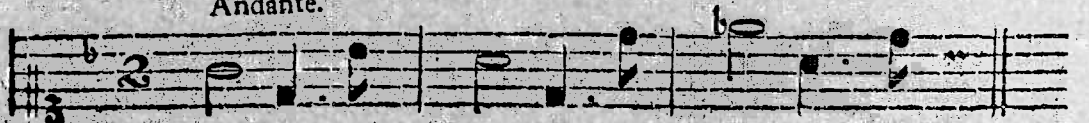
11. Amphibrachys u - u

Vivace.



12. Palymbæchius - - u

Andante.



792 - Cap. XI. Vom Fantasiren. (§. 14.)

Viersylbige Klangfüsse.

13. Pæon der erste - ○ ○ ○

14. Pæon der andere ○ - ○ ○



15. Pæon der dritte ○ ○ - ○

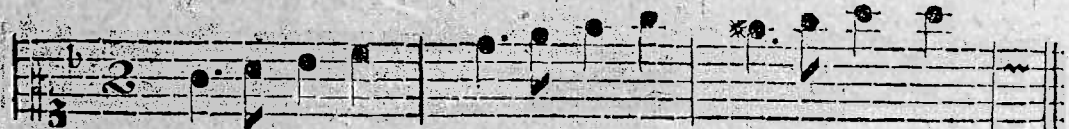
16. Pæon der vierte ○ ○ ○ -



17. Epitritus der erste ○ - - -



18. Epitritus der andere - ○ - -



19. Epitritus der dritte - - ○ -



20. Epitritus der vierte - - - ○



21. Jonicus a majori - - ○ ○



22. Jonicus a minori ○ ○ - -



23. An-

23. Antispastus ◡ - - ◡



24. Choriambus - ◡ ◡ -



25. Proceleusmaticus ◡ ◡ ◡ ◡



26. Ditrochæus - ◡ - ◡



Aus dem, was der Herr Mattheson bey einem jeden Klangfusse anmerket, Anmerkung,
 ziehen wir folgendes kürzlich heraus: „ 1) Der Spondaus bestehet aus zween
 „ gleich langen Klängen, und hat billig unter allen Rhythmis (das Wort
 „ Rhythmus bedeutet und zeigt an, eine gewisse Abmessung oder Abzählung Rhythmus,
 „ der Klänge, nicht nur in Betracht ihrer Vielheit, sondern auch in An- was man darz
 „ sehung ihrer Kürze und Länge,) die Oberstelle, nicht nur wegen seines unter ver:
 „ ehrebaren und ernsthaften Ganges, sondern auch, weil er leicht zu begrei- stehet.
 „ fen ist. Unse meisten Kirchenlieder haben diesen Spondaum durchge:
 „ hends, und wer seinen Untergebenen ordentlich anführen will, der lasse
 „ ihn vor allen Dingen den ersten Versuch damit thun. 2) Der Pyrrhi-
 „ chius bestehet aus zween Klängen, die von gleicher Kürze sind. 3) Der
 „ Jambus bestehet aus einem kurzen Klange, worauf ein langer folget, und
 „ hat den ungeraden Tact (siehe den andern Theil des Clavierspielers, pag.
 „ 395.) gleichsam zum Eigenthum; wiewol er auch in der geraden Zeit:
 „ maasse kein Fremdling ist. Es ist dieser Jambus, vor allen in den Me:
 „ nuetten, gerne mit dem trochäischen Fusse vermischt. 4) Der Trocheus
 „ ist ein umgekehrter Jambus, da die erste Note lang, und die andere kurz ist.
 „ 5) Der Dactylus hat einen langen und zwe kurze Klänge, und ist hier auf
 „ eine gedoppelte Art ausgedruckt. 6) Der Anapestus ist ein umgekehrter
 „ Dactylus, von zwe kurzen und einer langen Note. 7) Der Molassus hat
 „ drey lange Klänge; hingegen 8) der Tribrachys bestehet aus dreuen
 „ kurzen Klängen, und ist in Giquen sehr gebräuchlich; ferner findet man
 „ ihn auch in ernsthaften Sätzen bey laufenden Figuren, mit einer Art
 „ Noten, die man Triolen nennet. 9) Der Bacchius bestehet aus einem
 „ Wiedeb. vom Santastren 2c. H h h h „kurz

„kurzen und zween langen Klängen. 10) Der *Amphymacer* hat einen langen, einen kurzen, und wiederum einen langen Klang. 11) *Amphibrachys*; hier wird ein langer Klang mit zwey kurzen umgeben, welches „seho die höchste Mode ist. 12) Der *Palymbacchius* ist ein umgekehrter „Bacchius: denn er hat zween lange und darauf einen kurzen Klang. „Die viersylbigen Klangfüße sind zwar aus den zweysylbigen zusammen gesetzt, als: 13) *Peon* der erste, aus N. 4. und 2. 14) *Peon* der andere, aus N. 3. und 2. 15) *Peon* der dritte, aus N. 2. und 4. 16) *Peon* der vierte, aus N. 2. und 3. indessen sind sie doch vor sich auch zu merken. 17) *Epitritus* der erste, bestehet aus N. 3. und 1. 18) *Epitritus* der zweyte, aus N. 4. und 1. 19) *Epitritus* der dritte, aus N. 1. und 3. 20) *Epitritus* der vierte, aus N. 1. und 4. aus welchen zwosylbigen Füßen die übrigen zusammengesetzt sind, kan man leicht selber sehen. „Es können alle diese „Rhythmi noch auf verschiedene andere Arten ausgedruckt werden: denn „die Länge und Kürze des Klanges hat viele Stufen in der Ton- „Kunst, zu welchen noch mehr Veränderung kommt von den mannig- „faltigen Tonarten etc. Das wären also nur sechs und zwanzig rhyth- „mische Klangfüße, welche in ihrer Verwechslung und Vermischung fast „unendliche Veränderungen hervorbringen. Es hat aber die Ton- „Kunst noch weit mehrere Rhythmos, da nemlich sieben und noch mehr „Klänge auf einen Fuß gehen, die durch Versetzung der langen und kur- „zen Noten verschiedentlich können verändert werden. Welche lange Klangfüße bloß aus den Zusammensetzungen der zwey- drey- und viersyl- bigen Klangfüßen bestehen, und an welcher Composition sich ein Liebhaber üben mag; uns erlaubet der Raum nicht, solches zu zeigen.

§. 15. Wir sehen aus den Klangfüßen, daß einige aus einem ganzen Tact bestehen, als N. 1. 3. 4. 7. 9. bis 25. und auch, daß zwey Füße in einem theilbaren Tact vorkommen, wie bey N. 2. 5. und 6. zu sehen; ja in N. 8. kommt der *Tribrachys* gar viermal vor, und in N. 26. ist der *Trochæus* zweymal in Einem Tact. Eine jede Tactart ist entweder theilbar, oder untheilbar; theilbar ist der $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{3}$ Tact; ein jeder Theil eines solchen theilbaren Tactes kan seine besondere Klangfüße haben. Theile ich den ganzen oder $\frac{1}{2}$ Tact in zwey Theile, so gehen zwey Klangfüße darauf; theile ich ihn in vier Theile, so können vier Klangfüße darin abwechseln. Untheilbar ist der $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ und $\frac{1}{4}$ Tact; nehme ich aber im $\frac{1}{4}$ Tact statt drey Viertel sechs Achtel, so können alsdenn zwey bis drey Klangfüße abwechseln.

§. 16. Wir haben §. 14. am Ende gesehen, daß die Länge und Kürze des Klanges viele Stufen habe; um einem Liebhaber solches nun deutlicher zu machen, mögen folgende Veränderungen der Länge und Kürze eines Klanges im trochäischen Klangfuß zum Exempel dienen. Wir wollen einen Basß dabey fügen, und einen gewissen Satz behalten.

Theilbare
und untheil-
bare Tact-
arten.

Verschiedene
Länge und
Kürze des
Klanges am
trochäischen
Klangfuß
gezeigt.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.



Hieraus sehen wir eine sehr verschiedene Länge der langen Note: denn in N. 1. gilt die lange Note sieben Achtel; in N. 2. sechs Achtel; in N. 3. fünf Achtel; in N. 4. fünf Viertel; in N. 5. zwey Viertel; in N. 6. sieben Sechszehnteile; in N. 7. sechs Sechszehnteile; in N. 9. fünf Sechszehnteile; in N. 10. drey Sechszehnteile; und in N. 8. zwey Achtel. Die lange Note muß wenigstens noch einmal so lang seyn, als die kurze, wie in N. 5. und 8. zu sehen, sonst kan ihre Länge verschieden seyn. Je länger die lange Note ist, je kürzer wird die kurze, wie unsere Sätze gezeiget haben. Sonsten können N. 2. 3. 4. auch bey Lieder-Melodien mit einem laufenden Bass gebraucht werden. N. 7. hat einen dreyfachen Bass; bey *a* ist der Anapaestus, und bey *b* der Jambus. N. 8. hat im Bass den Choriambum. N. 10. hat wieder zwey Bässe, 1) den Dactylum, 2) den Anapaestum. In N. 11. kommt der Trochæus im Discant drey mal in zwey Tacten vor, und zwar so, daß er immer kürzer erscheinet, welches in Oden nicht fremde ist. So wie ich nun hier verschiedene Schreibarten des Trochæi mitgetheilte, so könnte es eben so weitläufig von den andern Klangfüßen gemacht werden; allein ich glaube, ein Nachdenkender wird nun leicht selber damit fertig werden können. Er sehe seine Musicalia fleißig nach, und bemerke sich die mancherley Mensuren der Klangfüße, und wie sich der Bass dagegen verhält; da er denn finden wird, daß der Bass sehr oft andere Klangfüße hat, als der Discant. Es liesse sich, wenn es der Raum litte, noch viel hievon sagen; allein ich lasse mich begnügen, daß ich hier eine Anleitung gegeben, die hinlänglich seyn wird zur Selbstinformation.

§. 17. Was nun die Vermischung der Klangfüße betrifft, so kan solches fast auf eine unzählige Weise geschehen, wie ein jeder leicht begreifen wird, wenn er nur nachsiehet, was Cap. IX. §. 27. in vielen Exempeln ist gezeiget worden, wie auch Cap. X. §. 14. und mehrern Orten. Wir wollen Tacte hersetzen im Spondaeo, dieselbe in andere Klangfüße überbringen, und einen Bass dazu schreiben; hernach wollen wir die Vermischung zeigen. Weil wir einige Pedes, die sich am besten im Dreyviertel-Tact schicken, auslassen werden, so wollen wir die Benennung des Klangfußes im Discant beysetzen, und im Bass die Quantität der Töne anzeigen, da man denn leicht sehen wird, was für ein Klangfuß genommen worden.

Wie ein Satz durch den Gebrauch der Klangfüße zu variiren, daß der Bass einen andern Klangfuß hat, als der Discant.

1. Spondæus.

Musical notation for the Spondæus rhythm. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/4 time signature. The treble staff shows a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, then a quarter note, followed by two eighth notes, and finally a quarter note. The bass staff shows a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, then a quarter note, followed by two eighth notes, and finally a quarter note. The notes are arranged to illustrate the Spondæus rhythm.

2. Pyrrhichius.

Musical notation for the Pyrrhichius rhythm. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/4 time signature. The treble staff shows a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, then a quarter note, followed by two eighth notes, and finally a quarter note. The bass staff shows a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, then a quarter note, followed by two eighth notes, and finally a quarter note. The notes are arranged to illustrate the Pyrrhichius rhythm.

3. Jambus.

Musical notation for the Jambus rhythm. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/4 time signature. The treble staff shows a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, then a quarter note, followed by two eighth notes, and finally a quarter note. The bass staff shows a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, then a quarter note, followed by two eighth notes, and finally a quarter note. The notes are arranged to illustrate the Jambus rhythm.

4. Trochæus.

Musical notation for the Trochæus rhythm. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/4 time signature. The treble staff shows a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, then a quarter note, followed by two eighth notes, and finally a quarter note. The bass staff shows a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, then a quarter note, followed by two eighth notes, and finally a quarter note. The notes are arranged to illustrate the Trochæus rhythm.

5. Dactylus.

Musical notation for the Dactylus rhythm. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/4 time signature. The treble staff shows a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, then a quarter note, followed by two eighth notes, and finally a quarter note. The bass staff shows a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, then a quarter note, followed by two eighth notes, and finally a quarter note. The notes are arranged to illustrate the Dactylus rhythm.

6. Anapästus.

Musical notation for Anapästus, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lower staff is in bass clef with a 3/8 time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some slurs and accents.

8. Tribrachys.

Musical notation for Tribrachys, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some slurs and accents.

10. Amphimacer.

Musical notation for Amphimacer, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lower staff is in bass clef with a 3/8 time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some slurs and accents.

Musical notation for Amphimacer, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lower staff is in bass clef with a 3/8 time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some slurs and accents.

11. Amphibrachys.

Musical notation for Amphibrachys, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lower staff is in bass clef with a 3/8 time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some slurs and accents.

800 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 17.)

12. Polymbæchius.

Musical notation for exercise 12, Polymbæchius. It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The melody is primarily in the treble clef, with a supporting bass line. The piece is in a minor key, indicated by one flat.

oder

Alternative musical notation for exercise 12, Polymbæchius. It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The melody is primarily in the treble clef, with a supporting bass line. The piece is in a minor key, indicated by one flat.

13. Pæon der erste.

Musical notation for exercise 13, Pæon der erste. It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The melody is primarily in the treble clef, with a supporting bass line. The piece is in a minor key, indicated by one flat.

oder

Alternative musical notation for exercise 13, Pæon der erste. It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The melody is primarily in the treble clef, with a supporting bass line. The piece is in a minor key, indicated by one flat.

14. Pæon der andere.

Musical notation for exercise 14, Pæon der andere. It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The melody is primarily in the treble clef, with a supporting bass line. The piece is in a minor key, indicated by one flat.

oder

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 3/4. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. A 3/4 time signature change is indicated in the middle of the system.

15. Paon der dritte.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 3/4. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. A 3/4 time signature change is indicated in the middle of the system.

oder

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 3/4. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. A 3/4 time signature change is indicated in the middle of the system.

16. Paon der vierte.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 3/4. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. A 3/4 time signature change is indicated in the middle of the system.

oder

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 3/4. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. A 3/4 time signature change is indicated in the middle of the system.

Wiedeb. vom Fantasiren ic.

3111

17. Epitritus der erste.

18. Epitritus der andere.

19. Epitritus der dritte.

20. Epitritus der vierte.

23
wel
mit
abe
best
der
das
Anl
N. 1
74
bra
Sph
im
ega
wie

24. Chorlambus,

Wir finden hier, daß Bass und Discant nicht einerley Klangfüße haben, *Anmerkung.* welches wohl zu merken. Zwar findet man genug, daß Bass und Discant mit einander in Viertel, Achtel und Sechszehnthelle gehen; weil dieses aber das Leichteste ist, so mag einer hieraus sehen, welche Klangfüße am besten zusammen klingen. Man denke aber nicht, daß im Bass keine andere Klangfüße, als hier gesetzet sind, können genommen werden; nein, das Ding ist nicht zu erschöpfen; ich habe hier nur dem Liebhaber eine Anleitung zum weitem Nachdenken gegeben. Sonderlich merke man sich N. 13. bis 16. welche unter andern doppelt ausgesezet habe. N. 25. des 14ten Sphi, wo die vier kurzen Klänge sind, habe im Bass bey N. 17. angebracht. Sonsten sind hier noch einige Nummern oder Klangfüße des 14ten Sphi ausgelassen, als N. 7. 9. 21. 22. und 23. die wir im folgenden Spho im Dreyviertel-Tact mitnehmen wollen, ob man sie gleich auch ganz gut im egalentact anbringen kan, wenn man §. 16. zu Rathe ziehet.

§. 18. Wir wollen unsern Satz im Dreyviertel-Tact führen, und *Vorigen Satz* wieder einen Bass dazu setzen: *im Dreyvier-*

I. Spondaus.

tel-Tact
mit ver-
schiedenen
Klangfüßen
im Discant
und Bass.

2. Pyrrhichius.

Two staves of musical notation for the Pyrrhichius rhythm. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both with a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are some markings above the notes, possibly indicating phrasing or articulation.

3. Jambus. *tr*

Two staves of musical notation for the Jambus rhythm. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both with a 3/4 time signature. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a trill symbol (*tr*).

4. Trochæus.

Two staves of musical notation for the Trochæus rhythm. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both with a 3/4 time signature. The melody is composed of quarter and eighth notes, with some notes beamed together.

5. Dactylus.

Two staves of musical notation for the Dactylus rhythm. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both with a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes followed by eighth notes, with some notes beamed together.

6. Anapæstus.

Two staves of musical notation for the Anapæstus rhythm. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both with a 3/4 time signature. The melody features eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together.

7. Molossus.

Musical notation for Molossus, measures 1-4. The piece is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The lower staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4. The key signature has one sharp (F#).

8. Tribrachys.

Musical notation for Tribrachys, measures 1-4. The piece is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melody of eighth notes in groups of three: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The lower staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4. The key signature has one sharp (F#).

9. Bacchius.

Musical notation for Bacchius, measures 1-4. The piece is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The lower staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4. The key signature has one sharp (F#).

11. Amphibrachys.

Musical notation for Amphibrachys, measures 1-4. The piece is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The lower staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4. The key signature has one sharp (F#).

12. Palymbacchius.

Musical notation for Palymbacchius, measures 1-4. The piece is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The lower staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4. The key signature has one sharp (F#).

13. Peon der erste.

Musical notation for Peon der erste, measures 1-4. The piece is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The lower staff (bass clef) contains a bass line of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4. The key signature has one sharp (F#).

14. Pæon der andere.

Musical notation for the first piece, 'Pæon der andere'. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The melody in the treble staff is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

15. Pæon der dritte.

Musical notation for the second piece, 'Pæon der dritte'. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The melody in the treble staff is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff accompaniment is: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

16. Pæon der vierte.

Musical notation for the third piece, 'Pæon der vierte'. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature, and a bass clef staff. The melody in the treble staff is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff accompaniment is: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

21. Jonicus a majori.

Musical notation for the fourth piece, 'Jonicus a majori'. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The melody in the treble staff is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff accompaniment is: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

22. Jonicus a minori.

Musical notation for the fifth piece, 'Jonicus a minori'. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The melody in the treble staff is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff accompaniment is: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Partial musical notation from the adjacent page, showing the right edge of the staves and some notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ziel
Musik
im S
sich b

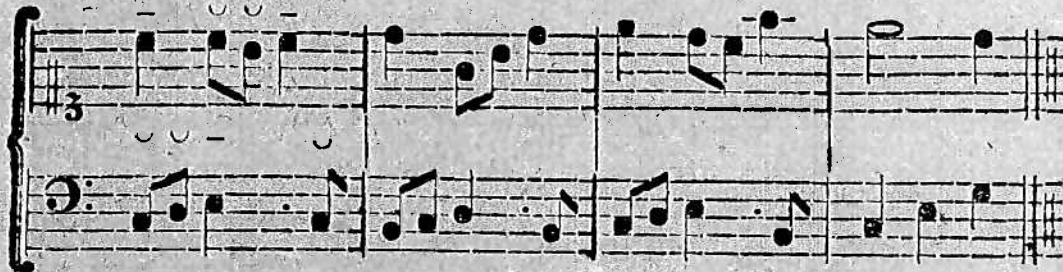
fan t
Disse
N. 1.
Wir
sen;
diese
wir an

Cap. XII. Vom Fantasiiren. (§. 18. 19.) 807

23. Antispastus.



24. Choriambus.



Viele Anmerkungen dürfen wir hierbey nicht machen; man ziehe seine Musicalia zu Rathe, und sehe, welche Klangfüsse am gebräuchlichsten beydes im Discant als Bass. N. 23. wird sehr Mode; hingegen N. 11. schicket sich besser im egalen als unegalen Tact.

§. 19. Wenn wir im Discant zwey Klangfüsse abwechseln lassen, so kan der Bass eben diese beyde Klangfüsse haben, doch also: wenn der Discant N. 1. hat, so hat der Bass N. 2. und umgekehrt: hat der Bass N. 1. so hat der Discant N. 2. Die Exempel werden es deutlich machen. Wir wollen aus §. 17. N. 1. und N. 2. nehmen, und N. 1. seine Länge lassen; hingegen N. 2. in Viertel, Achtel und Sechszehnthelle setzen. Daß diese Abwechselung auch mit andern Klangfüssen geschehen könne, sehen wir am letzten Exempel, da N. 1. und 14. abwechseln.

Die Abwechselung der Klangfüsse bey unserm Satz.



808 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 19.)

1. 2.
2. 1.

The first system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both are in 3/4 time and G major. The first ending is marked '1. 2.' and the second ending is marked '2. 1.'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

The second system continues the piece with two staves. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

1. 2.
2. 1.

The third system consists of two staves. The first ending is marked '1. 2.' and the second ending is marked '2. 1.'. This system includes some complex rhythmic figures and rests.

The fourth system continues the piece with two staves, featuring a mix of eighth and sixteenth notes and rests.

The fifth system consists of two staves, concluding the piece with a mix of eighth and sixteenth notes and rests.



Nun fange man im Discant mit N. 2. und im Bass mit N. 1. an, so hat man wieder was anders. Wir wollen zum Ueberfluß N. 1. und 5. auf diese gedoppelte Art aussetzen; man kan die Bewegung so geschwind und so langsam machen, als man will, d. i. man stelle sich einen Allabreve oder gewöhnlichen Viertelt-Tact vor, und merke sich dergleichen Abwechselungen.



Wiedeb. vom Fantastren 26.

REEE



Wie die Ab-
wechslung
der Klangfüße
bey gebroche-
nen Griffen
statt hat.

§. 20. Wir haben vorher schon gesehen, wie man Pæon den ersten gerne im Bass nimmt, wenn im Distant Pæon der vierte stehet, und so auch umgekehrt. Ob man nun gleich im vorigen Capitel §. 28. 29. und 30. schon Exempel genug hiervon siehet, so kan doch nicht unterlassen, einem Liebhaber noch mehr Beyspiele davon zu geben, in Hoffnung, daß es ihm nicht unangenehm noch unnützlich seyn wird. Ich sehe wol, daß eine Unterweisung zum Fantasiren so leicht nicht ist, sondern daß man hiebey beydes sowol zu kurz als zu weitläufig seyn kan; indessen kan letzteres doch nicht weiter schaden, als daß es das Buch etwas dicker machet. Wir wollen aus dem vorigen Capitel §. 46. die Brechungen eines vierstimmigen Griffes wieder vor uns nehmen, und zeigen, wie solche für beyde Hände einzurichten, wenn wir oben bemeldte Klangfüße dabey gebrauchen. Es mögen die sechs ersten und sechs letzten Arten der Brechungen seyn, als welche am schicklichsten dazu sind, wie aus folgendem erhellet:



2.

Musical notation for exercise 2, measures 1-3. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef. The music is in 3/8 time. Measure 1: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. Measure 2: Treble has a quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass has a quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Measure 3: Treble has a quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4. Bass has a quarter note G2, quarter note F#2, quarter note E2. The system ends with a double bar line.

3.

Musical notation for exercise 3, measures 1-3. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef. The music is in 3/8 time. Measure 1: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. Measure 2: Treble has a quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass has a quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Measure 3: Treble has a quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4. Bass has a quarter note G2, quarter note F#2, quarter note E2. The system ends with a double bar line.

4.

Musical notation for exercise 4, measures 1-3. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef. The music is in 3/8 time. Measure 1: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. Measure 2: Treble has a quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass has a quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Measure 3: Treble has a quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4. Bass has a quarter note G2, quarter note F#2, quarter note E2. The system ends with a double bar line.

5.

Musical notation for exercise 5, measures 1-3. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef. The music is in 3/8 time. Measure 1: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. Measure 2: Treble has a quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass has a quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Measure 3: Treble has a quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4. Bass has a quarter note G2, quarter note F#2, quarter note E2. The system ends with a double bar line.

6.

Musical notation for exercise 6, measures 1-3. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef. The music is in 3/8 time. Measure 1: Treble has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. Measure 2: Treble has a quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass has a quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Measure 3: Treble has a quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4. Bass has a quarter note G2, quarter note F#2, quarter note E2. The system ends with a double bar line.

812 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 20.)

19.

Musical notation for measure 19, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, and a quarter note G4. The bass staff contains a sequence of notes: a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. There are some handwritten annotations above the treble staff, including '4 2' and '4 2'.

20.

Musical notation for measure 20, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, and a quarter note G4. The bass staff contains a sequence of notes: a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2.

21.

Musical notation for measure 21, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, and a quarter note G4. The bass staff contains a sequence of notes: a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2.

22.

Musical notation for measure 22, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, and a quarter note G4. The bass staff contains a sequence of notes: a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2.

23.

Musical notation for measure 23, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, and a quarter note G4. The bass staff contains a sequence of notes: a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2.

2

Partial musical notation on the right edge of the page, showing a treble and bass staff with a few notes.

die Be
Octav
im vor
nun in

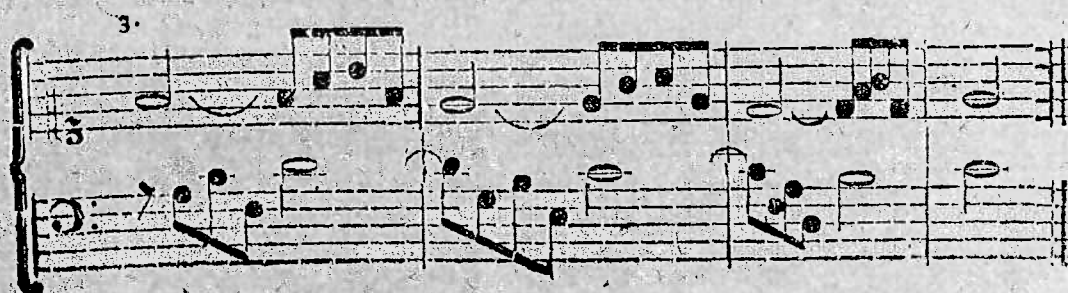
Partial musical notation on the right edge of the page, showing a treble and bass staff with a few notes.

Partial musical notation on the right edge of the page, showing a treble and bass staff with a few notes.

Partial musical notation on the right edge of the page, showing a treble and bass staff with a few notes.



§. 21. Nun wollen wir diese Sätze also umkehren, daß der Discant Umkehrung die Bass-Noten eine Octave höher, und der Bass die Discant-Noten eine der vorigen Octave tiefer nimmt, so haben wir wieder was Neues zur Veränderung; Sätze.
 im vorigen war der Klangfuß Paon der erste im Bass, den wollen wir nun im Discant setzen, und Paon den vierten im Bass versehen.



4.

System 4: Measures 1-4. Treble clef, 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with quarter and eighth notes.

5.

System 5: Measures 5-8. Continuation of the piece with similar melodic and bass line patterns.

6.

System 6: Measures 9-12. Continuation of the piece.

19.

System 19: Measures 13-16. This system includes figured bass notation in the left hand, with figures such as 4/3, 4/2, 4/3, 4/2, and 4/3.

20.

System 20: Measures 17-20. Continuation of the piece.

21.

22.

23.

24.

In den ersten sechs Sätzen kan man im Bass die lange Note entweder in der Höhe oder in der Tiefe nehmen, deswegen habe sie hier gedoppelt ausgesetzt. Auf diese Art lassen sich nun auch andere Griffe brechen. §. 47. des vorigen Capitelts ist gezeiget, wie diese vier und zwanzig Arten zu brechen zu vermischen, davon man daselbst einige zur Probe hergesezt. Ein Liebhaber mache auch daraus Discant und Bass, so, und auf den Fuß, wie wir hier oben gethan haben.

Weitere Variation der vorigen Sätze.

§. 22. Wer nun diese Sätze, welche in Achtern stehen, gerne noch weiter variiren wolte, so, daß Sechszehntheile darinn vorkämen, der sehe zuerst dahin, daß Bass und Discant eine gleiche Variation bekommen, damit der Bass dem Discant nicht nur in Ansehung der Anzahl Noten, sondern auch, so viel möglich, im Steigen und Fallen antworten, und ähnlich seyn möge. Wir wollen von unsern zwölf Sätzen des 20sten Spñi nur den ersten Tact hersetzen; man lerne es ex tempore fortsetzen.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef) with a 3/8 time signature. The notation is a variation of a piece, showing different rhythmic and melodic patterns. The first system is labeled with '1. a.', 'b.', and 'c.'. The second system is labeled with 'd.' and '2. a.'. The third system is labeled with 'b.', 'c.', 'd.', '3. a.', and 'b.'. The notation includes various note values, rests, and slurs, illustrating the variations described in the text.

c. d.

4. a. b. c.

d. a. b.

c. d.

6. a. b. c.

d. 19. a. b.

c. d.

20. a. b. c.

d. 21. a.

b. c.

d. 22. 8. b.

c. d.

25. 8. b. c.

d. 24. 8.

b. c.



in **Anmerkung.** Nun kehre man es um, und nehme den Bass zur obersten, und den Discant zur untersten Stimme, nach §. 21. Was nun die Klangfüße allhier betrifft, so siehet man wol, daß es lauter zusammengesetzte sind; dabey wir uns aber hier nicht aufhalten wollen. Ja ich würde nicht fertig werden mit diesem Capitel, wenn ich abermal weitläufig zeigen wolte, wie diese Sätze zu verlängern, und auf wie mancherley Weise sie zu verändern wären. Wer Discant unsere Variation nimmt, der kan den Bass auch lassen, wie er §. 20. stehet, und so auch umgekehrt; man lasse den Discant unverändert, und nehme die Variation im Bass. Die zwölf ausgelassene Arten einen vierstimmigen Griff zu brechen, (Cap. XI. §. 46.) nemlich von N. 7. bis 18. lassen sich eben so abwechselungsweise aussetzen. Weil ein Liebhaber sich daran üben kan, so wollen wir doch etwas, nemlich den ersten Tact, davon hersehen, so wird man schon weiter kommen können.

Noch mehr Exempel, einen Griff zu brechen, da der Bass den Discant imittirt.



Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 22.) 821

11. 12.

Musical notation for measures 11 and 12. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with longer note values and rests.

13. 14.

Musical notation for measures 13 and 14. The treble staff continues the melodic line with various rhythmic patterns, and the bass staff maintains the accompaniment.

15. 16.

Musical notation for measures 15 and 16. The treble staff shows a continuation of the melodic development, and the bass staff provides a steady accompaniment.

17. 18.

Musical notation for measures 17 and 18. The treble staff features more complex rhythmic figures, and the bass staff continues the accompaniment.

Musical notation for the final measure. The treble staff concludes with a final melodic phrase, and the bass staff provides a final accompaniment. The piece ends with a double bar line.

Erinnerung. Es wird eine gute Übung seyn, wenn man mit diesen zwölf Sätzen so umgeheth, als wir oben mit den sechs ersten und sechs letzten Sätzen umgegangen. Wer Lust zur Music hat, der wird es mit vielem Vergnügen thun, und nachdem sie zu Papier stehen, auch spielen und üben, sowol langsam als auch geschwinde. Im vorigen Capitel §. 47. haben wir gezeigt, wie die vier und zwanzig Arten zu brechen, können vermischt werden, und wir haben zur Probe sechs und dreyßig Vermischungen daselbst niedergeschrieben, die nehme man auch zu dieser Variation vor sich. Die Anzahl Noten muß beobachtet werden; allein das Steigen und Fallen wird allhier nicht in beyden Stimmen egal seyn, sondern oft abwechseln, so daß die Eine fällt, wenn die andere steigt, und umgekehrt.

Anzeige von
der Vermi-
schung der
Klangfüße im
Discant und
Baß.

§. 23. Wir haben §. 17. und 18. gezeigt, wie der Baß gemeinlich andere Klangfüße hat, als der Discant; davon beliebe man unter andern nachzusehen Cap. XI. §. 28. allwo bey N. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 10. 11. 12. in der obersten Stimme Pæon der erste (-vvv) und in der untern Stimme Pæon der vierte (vvv-) einander ablösen; bey N. 4. fast zu Ende, wechselt der Dactylus (-vv) und Anapæstus (vv-) mit einander ab. In N. 6. am Ende, ist oben der Amphibrachys (-v-v), und unten der Spondæus (--). In N. 7. stehet oben ein fünfsyllbiger Klangfuß (-vvvv) gegen einen Bacchium (v--). In N. 8. stehet der Anapæstus zweymal (vv-vv-) gegen Einen Spondæum (-); im vorletzten Tact daselbst, in der ersten Hälfte, wechselt Epitritus der dritte (-v-v) mit dem Antispæsto (v-v), und N. 9. in den beyden ersten Tacten abermal. Bey N. 10. in der letzten Hälfte des ersten Tactes, wechselt der Dactylus (-vv) mit dem Anapæsto (vv-); und eben daselbst im zweyten Tact finden wir den Trochæum (-v) gegen den Dactylum (-vv); den Spondæum (--) gegen den Amphimacer (-v-), und den Dactylum (-vv) gegen den Trochæum (-v). N. 7. stehet der Amphimacer (v-) im dritten Tact gegen den Spondæum (--). Nun betrachte man §. 29. und 30. wo die dritte Stimme im Discant zum Orgel-Punct gesetzt, so wird man finden, wie alsdenn mehrentheils zwey Stimmen einerley Klangfüße haben. §. 30. giebt häufige Exempel von der so gebräuchlichen Abwechslung zwischen Pæon den vierten (vvv-) und Pæon den ersten (-vvv) wie wir auch schon angezeigt haben. Genug von der Vermischung der Klangfüße im Baß und Discant.

Vermischung
zweyer
Klangfüße
im Discant,
wie sie anzustellen.

§. 24. Es können die Klangfüße auch in Einer Stimme sehr abwechseln, und auf eine fast unzählige Art vermischet werden; dieses kan nun auf eben die Art geschehen, wie Cap. X. §. 21. von den zwanzig kurzen Sätzen gezeigt habe. Wir wollen einige aus vielen Sätzen davon hersetzen, und dabey abermal unsern Satz §. 17. beybehalten; wir haben an der Discant-Stimme, und zwar am ersten Tact, genug zur Erläuterung.

Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 24.) 823

The musical score consists of 24 measures, organized into eight rows of three measures each. Each measure is accompanied by a figured bass line above it, indicating fingerings and ornaments. The notation includes notes, rests, and various ornaments such as mordents and grace notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The measures are numbered 1 through 24, with some measures containing multiple figures (e.g., 1. 2., 2. 1., 1. 5., 5. 1., 1. 6., 6. 1., 1. 8., 8. 1., 1. 10., 1. 11., 12. 1., 1. 13., 13. 1., 1. 14., 1. 15., 15. 1., 1. 16., 16. 1., 1. 18., 18. 1., 1. 24., 2. 3., 3. 2., 2. 5.).

Cap. XII. Vom Fantafiren. (§. 24. 25.) 825

Hieraus erhellet nun, was die Mensur und die Verbindung verschiedener Klangfüße für Variationes geben. Ein Liebhaber hat diese sechzig Tacte nur zur Probe; er führe den ganzen Satz so, wie er §. 17. steht, aus, und sehe zu, wie der Bass dazu gerathen will; die Bässe §. 17. werden ihm Anleitung genug geben. Ich darf mich nicht länger dabey verweilen, sondern muß dem Liebhaber auch etwas zum Nachdenken und zur Uebung übrig lassen. Wenn nun bey den Klangfüßen der Tact (welcher den wesentlichen Unterschied derselben machet) nicht in Acht genommen würde, so wäre ihre Einführung in der Music unnütz; daher ist der Tact die Seele der Music, und dasjenige, worauf bey dem Spielen nach Noten aufs accurateste, sowohl in geschwinden als langsamen Stücken, Acht zu haben.

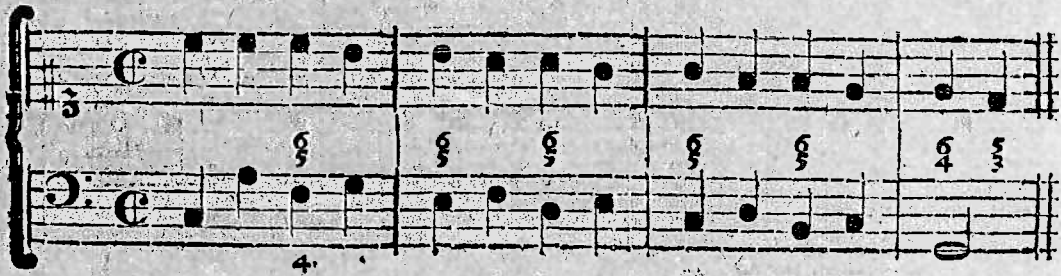
Ohne Tact ist kein Unterschied der Klangfüße.

§. 25. Ich habe im ganzen Buche hin und wieder die Fortsetzungen gewisser Sätze als ein Hülfsmittel zum Fantafiren recommendiret, auch allerley Bezifferung einer und derselben Fortsetzung mitgetheilet, wie sonderlich Wiedeb. vom Fantafiren re. M m m m m aus

Gebrauch der Fortsetzungen bey dem Fantafiren.

aus den beyden ersten Capiteln, imgleichen aus Cap. IV. und dem vorhergegangenen Capitel zu ersehen. Wer nun diese Capitel gebührend durchstudiret, und sich aus Cap. XI. die verschiedene Brechungen eines drey- und vierstimmigen Griffes wohl gemerket, es auch an der Transposition in bekannte Ton-Arten nicht hat fehlen lassen, der wird daraus schon gelernet haben, allerley Fortsetzungen auf mancherley Weise zu variiren, welches hier unnöthig zu wiederholen. Inzwischen wollen wir doch den Sert- Quinten- Gang, als woraus andere Fortsetzungen leicht können gemacht werden (vid. Cap. IV. §. 46!) noch einmal vor uns nehmen, und dem Liebhaber noch näher zeigen, wie solche Fortsetzungen beym Fantassiren auf allerley Art können variirt und angebracht werden. Gemeintlich nimmt diese Fortsetzung ihren Anfang über der Quarta, Sexta oder Septima der Ton-Art, wie hier zu sehen:

Sert- Quinten- Gang, wo damit der Anfang zu machen.



Cap. XII. Vom Fantastiren. (§. 25. 26.) 827

Es versteht sich von selbst, daß man seine Fantasie nicht gleich mit der Erinnerung, gleichen Fortsetzungen anfangen muß, sondern man läßt erst einige Tacte den Anfang Bass-Noten entweder gradatim herauf- oder herunter gehend mit ihren des Fantasi-
 ordentlichen Griffen, nach Cap. I. und II. vorhergehen, und befeißiget sich rens betref-
 einer fließenden Melodie; fängt nicht gleich mit einem unordentlichen Bre- fend.
 chen oder mit einem geschwinden confusen Spielen an, sondern man
 machet den Anfang bescheiden und langsam, und beobachtet eine geschickte
 Abwechselung der drey Haupt-Accorde; wovon hernach, wenn es der
 Raum leiden will, noch etwas vorkommen wird.

§. 26. Weil die Note, welche \sharp hat, auch eine Serte haben kan, Variation im
 und diese Serte durch eine 7 oder 5 kan aufgehalten werden, so wollen Discant beym
 wir solches in unsern Sätzen gelegentlich beobachten; wir haben nur nö- Sert: Quint:
 thig den Satz einmal mit seinem Bass ganz auszusehen, so kan ein An- ten: Gang.
 fänger die übrigen selbst darnach fortsetzen, weil hier noch auf keine Va-
 riation des Basses reflectiret worden.



828 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§.26.)

Wie sich der Bass hierbey gerne verhält. Wenn der Discant ein Viertel hat, so kan der Bass zwey Achtel haben, damit der Gang desto fließender wird; etwa so:

Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 26.) 829

Der Bass unter N. 8. kan auch zu N. 5. 13. 14. 15. stehen, wie die Ziffern Bindungen über dem Bass andeuten. Das Capitel, wie ein Bass zu variiren, giebt schicken sich Anleitung gnug, diese Sätze zu variiren, wie auch das Capitel vom Orgel: gut in den Punct. Vor allen über man sich hiebey in den Bindungen, wie wir an den drey ersten Sätzen zeigen wollen: Fortsetzung.

1. oder

2.

oder 3.

oder

a.

System a: Four measures of music in 3/4 time, G major. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

b.

System b: Four measures of music in 3/4 time, G major. The right hand continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The left hand accompaniment remains consistent.

c.

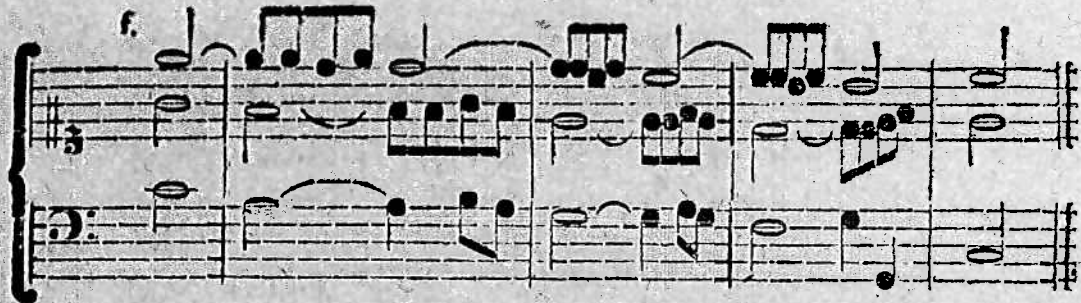
System c: Four measures of music in 3/4 time, G major. The right hand melody becomes more active with sixteenth-note runs. The left hand accompaniment continues to support the melody.

d.

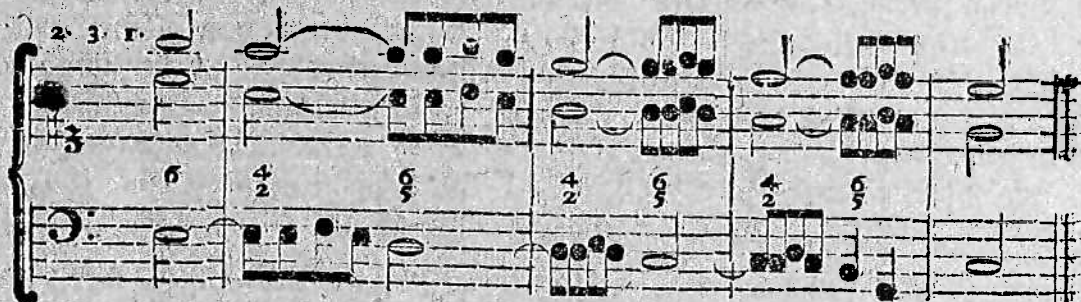
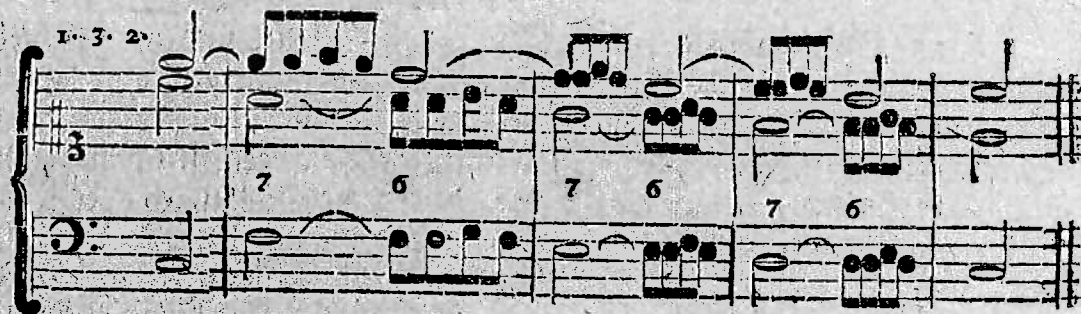
System d: Four measures of music in 3/4 time, G major. The right hand features a prominent sixteenth-note figure. The left hand accompaniment includes some chromatic movement.

e.

System e: Four measures of music in 3/4 time, G major. The right hand melody concludes with a descending scale-like passage. The left hand accompaniment provides a final harmonic support.



§. 27. Hier gehet abermal eine Versetzung der Stimmen (siehe §. 21. Was die Versetzung der Stimmen für Veränderung gebe.) an. Wir wollen solches nur am Exempel *b* zeigen; Da denn bey veränderter Grund-Note auch andere Ziffern über den Bass kommen, und aus einem Sert-Quinten-Gang die Fortsetzung mit 7 6, und $\frac{2}{2}$ entstehen. Weil sich nun 1. 2. 3. sechsmal versetzen lassen, so restituiren uns noch fünf Verwechslungen; 1. bedeutet die oberste, 2. die mittelste und 3. die unterste Stimme unsers Satzes des vorigen *Sphi b*.



5. 1. 2.

3. 2. 1.

Anweisung,
wie man im
Discant aller-
ley Variatio-
nen bey
Sext. Quinten-
Gang er-
finden kan.

§. 28. Wir haben §. 26. im Discant ein Viertel und zwey Achtel abwechseln lassen; anhero wollen wir zeigen, wie man hiebey in lauter Achteln gehen kan; da wir denn zu sehen haben, wie viel und mancherley Veränderungen mit diesen Sätzen können gemacht werden bey zwey-stimmigen Spielen, so daß Bass und Discant ohne Bindungen oder Mittelstimmen sind. Dieses kan nun auf viel und mancherley Weise geschehen, durch Stehen, Gehen, Steigen, Fallen und Springen. Wir wollen dieses erstlich zeigen in Sätzen, wo einerley Art der Bewegung herrschet. Es mögen folgende seyn; der Bass bleibt wie §. 26. Den ersten Satz wollen wir ganz aussetzen, von dem andern aber nur den Anfang. Wer nun hiervon profitieren will, der setzet diese Sätze bis zu Ende fort, sowol schriftlich, als spielend auf dem Clavier, da man denn finden wird, daß von N. 11. bis 17. der Fall in die Octave, obgleich motu contrario, in zwey-stimmigen Sachen etwas nackend klinget, und N. 13. bis 15. 20. 24.

diese Octave bey \bar{h} gar motu recto stehet, und diese Nummern also ohne Vermischung mit andern Nummern verwerflich wären; weil man aber in der Sext. Quinten. Folge auch den Ton darf stehen lassen, worauf denn, wie schon gezeiget worden, der Griff $\frac{3}{2}$ stehet, so schicken sich diese Nummern bey solcher Veränderung des Basses, und können angebracht werden; deswegen habe sie nicht auslassen oder verwerfen wollen. Uebrigens findet ein Liebhaber hier Gelegenheit, die Richtigkeit und Unrichtigkeit seiner Fortschreitung nach Cap. VII. zu prüfen, und alles zu beurtheilen. Es wird auch nicht an Quinten fehlen; alles zur Warnung.

Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 28.) 833

The musical score consists of 26 numbered measures on a single staff in 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like '+'. The measures are arranged in rows: the first row contains measures 1-3, the second row 4-5, the third row 6-8, the fourth row 9-11, the fifth row 12-14, the sixth row 15-17, the seventh row 18-20, the eighth row 21-23, and the ninth row 24-26. Measure 26 ends with a double bar line and a repeat sign.

nach Anlei-
tung gewisser
Veränderun-
gen.

Wiedeh. vom Fantasiren 2c.

Mnnnn

27.

834 Cap. XII. Vom Fantastren. (§. 28. 29.)



Fortsetzung,

Alle diese Sätze lassen sich nun auf vielerley Weise variiren, so wie Cap. IX. §. 27. und im vorigen Capitel hinlänglich ist gezeiget worden. Man kan hier allerley Abwechslung machen mit den Klangfüßen; doch behält man in einer und derselben Fortsetzung einerley Abwechslung der Klangfüße.

wie man sich dabey verschiedener Klangfüße bedienen könne.

§. 29. Die Exempel werden dieses am deutlichsten machen. Wir wollen aus unsern ein und dreyßig Sätzen nur N. 19. nehmen, selbige in sieben Klangfüße setzen; nur aber wiederum den ersten Tact variiren, und einen Bass auf einen andern Fuß, mit einer Variation der Haupt-Noten, hinzufügen. Die weitere Fortsetzung überlasse dem Lehrbegierigen, wie auch die Transposition in andere harte Ton-Arten. In der weichen Ton-Art gehen diese Fortsetzungen, wenn nur das System oder die Vorzeichnung ihre Richtigkeit hat, auch an. siehe Cap. II. §. 15. Die Benennung oder Bezeichnung der hier gebrauchten Klangfüße habe nicht nöthig erachtet hier anzuzeigen; man sehe §. 14. nach. Die beyden letzten Exempel, da den ganzen Tact in zwey Viertel-Tact verwandelt habe, geben eine Probe, wie der Sext-Quinten-Gang aussehen würde, wenn ein jedes Viertel einen neuen Klangfuß bekäme, wie *a* zeigt. Das mit *b* bezeichnete Exempel wird man auch nicht leicht im egalen Tact finden; im Tripel-Tact möchte man es eher finden, weil doch ein Tact dem andern ähnlich ist. Bis dato aber sind meines Wissens dergleichen unordentliche Sätze noch nicht Mode.



4. 5.

6. 7. a. unrecht.

b.

c.

836 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 29. 30.)

Anmerkung. In den drey letzten Sätzen mag sich verlieden, wer will; ein Anfänger läßt sie in seinen Fortsetzungen unangewendet, und bleibet bey dem gewöhnlichen. Daß aber im drey Viertel-Tact wol drey besondere Klangfüße, wie hier bey *c* im Discant, können angebracht werden, ist unstreitig; man sehe nur seine Musicalien nach. Sonsten vermische man hier wieder die Klangfüße, nach Cap. X. §. 11. pag. 578.

Wie beydes
Discant und
Baß in den
Fortsetzungen
zu variiren
sind.

§. 30. Diese sieben Klangfüße brauche man nun bey den übrigen Nummern des 28. Sphi, so wie wir hier mit N. 19. gethan haben, so hat man vorerst Veränderungen genug. Man variire erst den Discant, und lasse den Baß in seinen Vierteln, hernach variire man den Baß, und lasse im Discant die Achtel §. 28. Zuletzt variire man den Baß zum variirten Discant, und gebrauche die Klangfüße, die wir §. 29. gebraucht haben. Wie nun diese Variation anzustellen, und wie die Griffe zu brechen, wird man nun schon aus dem vorigen gelernt haben; es ist hier zu weitläufig zu repetiren. Nun vermische man die Sätze §. 28. also, daß man je zwey und zwey Sätze wechselsweise zusammenfüget, siehe Cap. IX. §. 27. und Cap. X. §. 14. so wird man einen grossen Vorrath der Variationen finden, wobey ganz gut einige ungeschickte können entbehret werden. Wir wollen einige vermischte Sätze nur im ersten Tact hersehen.

Vermischung
der Sätze des
28sten Sphi.

The musical notation consists of seven horizontal staves, each containing four measures of music. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The variations are labeled as follows:

- Staff 1: 1. 4., 1. 5., 1. 6., 1. 9.
- Staff 2: 10. 1., 1. 18., 1. 19., 19. 1.
- Staff 3: 21. 1., 1. 23., 1. 27., 6. 2.
- Staff 4: 8. 2., 9. 2., 4. 3., 3. 6.
- Staff 5: 6. 3., 3. 8., 28. 3., 29. 3.

The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6).

Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 30.) 837

The musical score consists of ten staves of music, each containing four measures. The notation is a form of figured bass, with numbers placed above the notes to indicate fingerings or intervals. The staves are arranged vertically, and each measure is separated by a vertical bar line. The music is written on a five-line staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, often beamed together. The figures above the notes include numbers like 4. 5., 4. 6., 6. 4., 4. 8., 4. 9., 9. 4., 4. 11., 4. 14., 4. 17., 4. 18., 4. 20., 20. 4., 4. 23., 4. 24., 6. 5., 8. 5., 18. 5., 19. 5., 6. 7., 7. 6., 6. 8., 6. 11., 6. 15., 6. 18., 6. 19., 19. 6., 6. 20., 6. 27., 28. 6., 7. 18., 7. 19., 7. 20., 28. 7., 10. 8., 12. 11., and 14. 11.

838 Cap. XII. Vom Fantastren. (§. 30.)

18. 11. 19. 11. 20. 11. 27. 11.

28. 11. 14. 12. 18. 12. 12. 19.

19. 12. 12. 20. 20. 12. 21. 12.

12. 28. 28. 12. 29. 12. 13. 26.

27. 13. 13. 29. 18. 14. 14. 18.

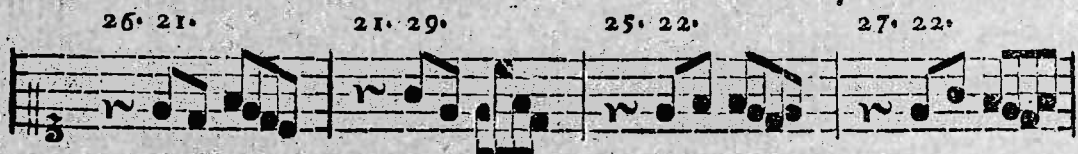
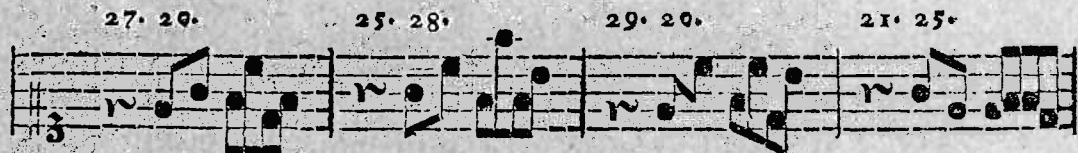
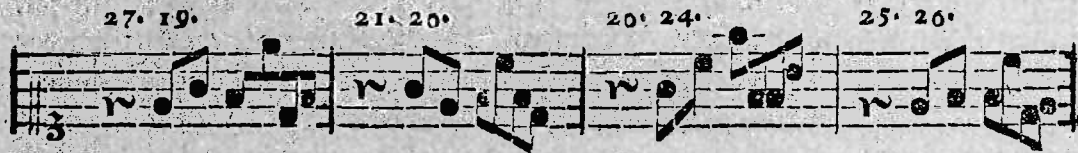
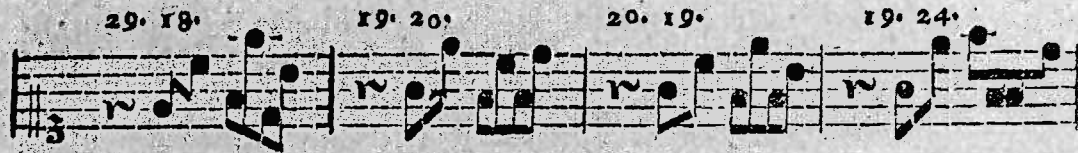
14. 19. 19. 14. 14. 20. 20. 14.

21. 14. 27. 14. 28. 14. 27. 15.

28. 15. 29. 15. 18. 19. 19. 18.

20. 18. 18. 24. 24. 18. 27. 18.

Cap. XII. Vom Fantastren. (S. 30.) 839



Wenn N. 11. bis 17. vorgehen, so kommt die Harmonie bey zweystim-
 migen Spielen zu armseltig, wenn auch motus contrarius observiret wor-
 den, wie hier aus unsern Sätzen bey 2. 11. | 14. 11. | 20. zu ersehen. Des-
 wegen vermische ein Anfänger nur lieber diese Nummern von 11. bis 17.
 nicht unter einander; bey den andern Nummern aber, als bey 1. bis 10.
 u. f. lasse er sie niemals vorgehen, sondern nur folgen; z. E. er nehme
 nicht 11. 4. sondern nur 4. 11. nicht 12. 5. sondern 5. 12. u. s. w. Wenn
 er zu N. 8. oder 11. füget N. 1. 4. 6. 9. so bekommt er Quinten motu recto.
 Kurz

Kurz, ein aufmerksamer Vermischer dieser Sätze bemühe sich die Unrichtigkeit der Gänge selber einzusehen. Wir haben unsern Sätzen fünf vitiose Vermischungen angehänget. Die Nummern 21. 22. 23. 25. 26. 27. und 30. verursachen bey der Vermischung hin und wieder grosse Sprünge, die man anfänglich auch auslassen kan. N. 9. 10. 25. und 26. lassen sich auch nicht allezeit gut vermischen. Was aber zu dieser oder jener Nummer nicht gut passen will, das wird zu einer andern passen. Die Octaven- Sprünge wollen sich allenthalben auch nicht gut schicken; indessen sind sie bey der Variation in Sechszehntheilen und im drey Viertel- Tact zu gebrauchen. N. 21. tauget vor sich wegen der Quinten nichts; (welches die † † §. 28. andeuten;) bey der Vermischung aber kan diese Nummer angebracht werden.

Variationes,
wo der Sext-
Quinten-
Gang theils
verlängert
worden.

§. 31. Wer nun aus den Achteln des vorigen Sphi Sechszehntheile mit untermischen, oder lauter Sechszehntheile daraus machen will, dem wird es nun nicht mehr schwer fallen können, wo er anders das vorige Capitel, darin so ausführlich von der Variation der Griffe geredet worden, wie auch das Capitel: Wie ein schlechter Bass zu variiren, gut geübet hat. Wir wollen hier nur noch einige Verlängerungen unsers Sext- Quinten- Sazes zeigen, nicht, was die Bewegung betrifft: denn man darf ja die Achtel nur wie Viertel, und die Sechszehntheile wie Achtel spielen, so ist der Satz schon noch einmal so lang; sondern was die Schreib- Art und Variation dieser Sätze betrifft. Zugleich aber ist auch zu zeigen, wie eine kleine Pause den Satz schon verändern kan. Wir wollen dieses alles also anstellen, daß man mit andern Sätzen eben dergleichen thun kan; was sich denn nicht gut schicken will, wird verworfen.

The image shows three musical variations of a sext-quint progression, each presented in two staves (treble and bass clef).
 - Variation 1 (marked '1)') starts with a treble staff containing a triplet of eighth notes (6. 8.) and a bass staff with a similar triplet. It includes a first ending bracket.
 - Variation 2 (marked '2)') shows a different rhythmic arrangement of the notes in both staves.
 - Variation 3 (marked '3)') shows a further variation in the rhythmic structure and phrasing.

5) 4)

5)

6)

7)

Wiedeb. vom Fantasiren 2c.

0000

8)

System 1, measures 1-2. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment.

System 2, measures 3-4. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment.

6. 19.

System 3, measures 5-6. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Includes a first ending bracket labeled "1)".

c a h g a f g

2)

System 4, measures 7-8. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Includes a first ending bracket labeled "3)".

4)

System 5, measures 9-10. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment.

5)

System 6, measures 11-12. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment.

6)

System 7, measures 13-14. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment. Includes a first ending bracket labeled "7)".

c h a f h a g e

7)

System 8, measures 15-16. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment.

a g f d

Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 31.) 843

1) 4. 1)

c a h g a f g

2)

3)

4)

c a h

5)

g a f g

6)

c h a f h a g e a g

7)

f d g

Diese drei Sätze habe zur Probe auf einerley Weise variiret; bey der
 ersten Variation sind die beyden Achtel zweymal gemacht. Bey N. 2. ist
 das erste Sechszehnthel von einer jeden Notenfigur weggeworfen, und
 dafür eine kleine Pause gemacht worden. Bey N. 3. sind aus Achten Sechs-
 zehnthelle gemacht. N. 4. hat ein Sechszehnthel weggeworfen von N. 3.
 und dafür eine Pause genommen. N. 5. behält die Anzahl und auch diesel-
 ben Noten von N. 3. hat aber eine Pause, daher denn statt zwey Sechs-
 zehnthel

Wo 0 0 0 2 zehntel

Worin die Variation dieser Sätze eigentlich besteht. siehe.

844 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 31.32.)

zehnteile, zwey zwey und dreyßig Theile stehen. Bey N. 6. ist der Satz noch einmal so lang, und ist zu N. 3. immer eine Notenfigur hinzugekommen. N. 7. ist von N. 6. nur durch die kleine Pause unterschieden. N. 8. ist eine Verlängerung von N. 2. Diese achte Variation habe hier nur einmal hergesetzt. Hiernach lassen sich nun wieder viele, wo nicht die meisten, Sätze von N. 30. variiren. Ich glaube einem Liebhaber einen Gefallen zu erzeigen, wenn ich ihm Gelegenheit gebe, selber Hand anlegen zu können; deswegen habe immer daran gedacht, und ihm nur gleichsam eine Vorschrift zum Nachmachen dargelegt.

§. 32. Es ist unmöglich, alle Variationes von diesen und andern Fortsetzungen und deren unterschiedenen Gebrauch anzuzeigen. Wir wollen ein leichtes Präludium, worin dieser Sert-Quinten-Gang etwas verlängert vorkommt, hersetzen, und hernach einige Anmerkungen darüber machen.

Präludium,
worin der
Sert-Quin-
ten-Gang
vorhanden ist.

Mäßig.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 32.) 845

15. 16. 17. 18. 1.

2. 3. 4. 5.

6. 7. 8.

9. 10. 11. 12.

13. 14. 15. 16.

Do 0000 3

17.

846 Cap. XII. Vom Fantastren. (S. 32.)

17. 18. D.C.

18. 1. 2. 3.

4. 5. 6. 7.

8. 9. 10. 11.

12. 13. 14. 15.

Cap. XII. Vom Fantastren. (§. 32.) 847

This musical score is for a piece titled "Vom Fantastren" (Chapter XII, §. 32.), page 847. It is written for a three-part setting (Soprano, Alto, and Bass) in 3/4 time. The score is divided into 16 numbered measures. Measures 16, 17, and 18 are grouped together and marked "D.C." (Da Capo). Measures 18, 19, 20, and 21 are grouped together. Measures 22, 23, 24, and 25 are grouped together. Measures 26, 27, 28, and 29 are grouped together. Measures 30, 31, 32, and 33 are grouped together. The score features various musical notations, including notes, rests, and ornaments. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



Erläuterung
dieses Prä-
ludii.

§. 33. Dieses Stück bestehet aus viermal achtzehn Tacten, oder aus vier Theilen, da ein jeder Theil ohne alle Ausweichung seine Ton-Art behält, als *c dur*, *g dur*, *f dur* und *a moll*. Hier ist nun der Sert-Quinten-Gang verlängert, nemlich: die um eine Secunde steigende Note ist im ersten Theil, nemlich Tact 6. 8. 10. im Bass, in Achtel variiret, dadurch denn Tact 5. im Discant ist imitiret worden. Im andern Theil aus *g dur* ist die Verlängerung im Discant geschehen, da aus der Quinte des vorigen Griffes erst eine Quarte geworden, wie daselbst Tact 6. 8. und 10. zu sehen; dieses ist ein Einschnitt. Im dritten Theil aus *f dur*, und im vierten aus *a moll*, bestehet der hinzugekommene Tact aus lauter Achteln. Wer hier den Sert-Quinten-Gang ohne Verlängerung sehen will, der lasse in allen vier Theilen nur den sechsten, achten und zehnten Tact aus. Inzwischen ist dieses eine sehr gewöhnliche Veränderung; ja ein fleißiger Notenleser wird dergleichen viel und auf mancherley Art finden. Was den Bass betrifft, so habe auch diesen ein wenig variiret, und einige Bindungen angebracht, wodurch denn die Harmonie dieses Satzes, sonderlich auf der Orgel, sehr befördert wird, als worauf man denn auch bey dem Fantasiren zu sehen hat, daß man nemlich auf der Orgel wenigstens drey- vier- bis fünfstimmig spielen. Wenn die rechte Hand einfach ist, so nimmt die linke Hand gerne zwey bis drey Töne, und umgekehrt; gehet die linke Hand einfach, so hat die rechte zwey bis drey Töne, worunter denn leicht Bindungen anzubringen sind. Das zweystimrige Spielen auf der Orgel schicket sich nur bey geschwinden Passagien, und dienet zur Abwechselung; ich rede von einer Orgel ohne Pedal. Die Variation der $\frac{3}{8}$ ist im ersten Theil unsers Präludii N. 6. 19. (siehe §. 30.) im andern Theil N. 5. 11. und im dritten und vierten Theil N. 4. 11. wenn nemlich vorhero Sechszehnthelle daraus gemacht sind: denn man kan hier in unserm Exempel die Achtel als Sechszehnthelle ansehen; es kommt nur auf die geschwinde Bewegung, oder auf ein langsames oder geschwindes Spielen an. Man siehet nun leicht, daß man statt dieser Nummern auch ganz andere aus §. 30. dafür hinsetzen kan, daran man denn wieder eine gute Übung hat, sonderlich wenn man die Verlängerung auch hinzuthut, dadurch kan nun einer einem Stücke gleichsam ein neu Kleid anziehen. Man kehre es auch um, und mache Tact 5. 7. und 9. die Griffe, und setze die Verlängerung Tact 6. 8. und 10. im Discant

Fantasiren
auf der Orgel
muß mehrent-
theils drey-
vier- bis fünf-
stimmig seyn.

Cap. XII. Vom Fantastren. (§. 33.) 849

Discant durch hübsche Wendungen oder Brechungen, da denn der Bass Tact 5. 7. und 9. in Achteln stehen muß. Niemand denke, dieses sey zu schwer; nein, man ergreife nur die Feder, und variire im Discant den reinen Accord zu *h*, *a* und *g*, und sehe nur dahin, daß die letzte Note *ac* die Oberstimme des Griffes von Tact 7. und 9. gut leitet. In den drey letzten Theilen ist das Fundament des ersten Theils fast überall geblieben, bloß eine andere Ton-Art und einige hinzugekommene Veränderungen machen den ganzen Unterschied. Dieses erhellet am besten, wenn man das Gerippe des Basses von allen vier Theilen machet. Wir wollen es vom ersten Theil hieher setzen.

Das Gerippe
unfers Prä-
ludii.



Die unterste Zahl zeigt das Intervallum vom Haupt-Ton *c* an. Ich recommendire dieses Stück zum Nachdenken. Man halte die Tacte, die einerley Zahlen über sich führen, gegen einander, um die Veränderungen einzusehen. Zur Übung transponire man den dritten Theil aus *f* dur in *g* dur, und den zweyten aus *g* dur in *f* dur, ja man sehe alle Theile in *c* dur, und was ein Nachdenkender noch mehr hiebey erfinden wird. In den drey ersten Theilen habe die Griffe, Tact 1. 3. und 4. der rechten Hand gegeben, im vierten Theil aber der linken Hand; so wie im vierten Theil, Tact 15. 16. Die Griffe im Discant stehen, wo in den drey vorigen Theilen ein kleiner Orgel-Punct zu einer stehenden Bass-Note angebracht. Statt des hier gesetzten Orgel-Puncts kan man nun wieder aus Cap. XI. einen andern, beydes über der Quinte und Octave des Tones, setzen. Wer die Grund-Noten der vier ersten Tacte behalten wolte, der könnte doch noch allerley Veränderungen damit vornehmen, und leicht acht Tacte daraus machen. Z. E. Er fange im Bass den ersten Tact mit Brechungen an, imitire die im zweyten Tact im Discant, der dritte Tact kan im Discant zum Fundament *c* noch einen Gang haben, und der vierte Tact machet den Einschnitt; auf die Art

Wie man dieses Præludium variiren oder verändern könnte.

Wiedeb. vom Fantastren x. Ppppp nun

Die leichteste Art ein Stück zu verlängern.

Vom Verhältniß der Anzahl Tacte in einem Stücke, oder vom Rhythmo.

Fantasie ist frey oder gebunden.

Der ganze Tact ist leicht in drey Viertel-Tact zu verwandeln.

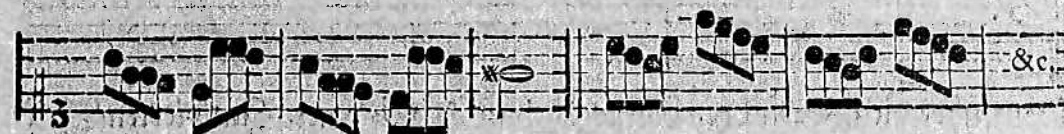
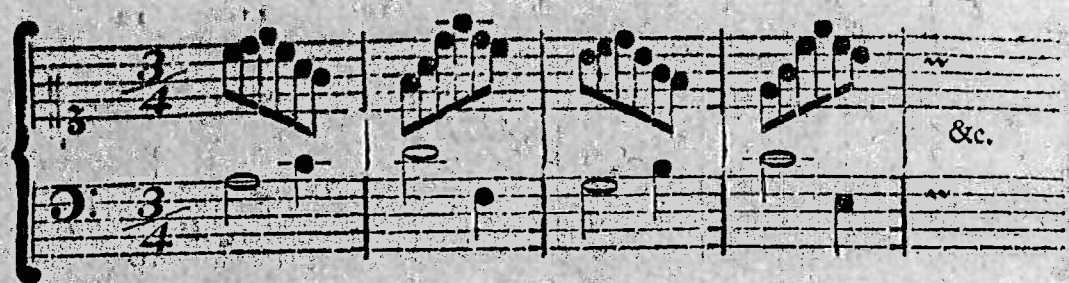
nun, wie man aus denen zwey ersten Tacten viere gemacht, mache man immer aus denen beyden folgenden wieder viere. Die leichteste Art, wie ein Anfänger, der aus dem vorigen nun gelernet hat die Noten zu multipliciren und zu variiren, ein Stück verlängern kan, wenn es ihm zu seinem Gebrauch etwa zu kurz wäre, ist, wenn man aus unsern hier stehenden Achteln, Viertel und aus dem Viertel halbe Tacte zc. machet, und hernach die aus den Achteln entstandene Viertel wieder in Achtel variiret. Da denn aus einem Binario ein Quaternarius würde. Binarius ist, wenn bey allen zwey Tacten eine Art von Ab- und Einschnitt einfällt, und Quaternarius ist, wenn alle vier Tacte dergleichen zu finden. Dieses wird der Rhythmus genannt, welcher in einem musicalischen Stücke pfeiget in Acht genommen zu werden. Unser Exempel stehet im Binario, d. i. je zwey und zwey Tacte haben eine Gleichheit und Ähnlichkeit, und distinguiren sich. Gemeiniglich stehet der Rhythmus in einer ebenen oder geraden Zahl, als welche der ungeraden durchgehends vorgezogen wird; doch findet man auch wol eine ungerade Anzahl der Tacte, nemlich den Simplicium, den Einer, den Ternarium, den Dreyer zc. ja es gehet mit dem Rhythmo in der Music oft wie in der Poesie, da viel- und wenigsilbige Verse abwechseln. Indessen hat die Fantasie nicht nöthig, immer ein solches genaues Verhältniß der Tacte zu observiren. Weil man nun eine doppelte Fantasie hat, eine, die dieses Verhältniß der Tacte observiret, die andere, woben darauf nicht reflectiret wird, so thut einer am sichersten, daß er sich sein in der ersten Art übet, als wozu ich einige Anleitung zu geben suche, so wird die andere Art leicht. Wir wollen wieder zu unserm Exempel gehen. Daß im ersten und zweyten Theil der zwölfte Tact eine ungeänderte Wiederholung des eilften Tactes ist, die kleine Veränderung des zwölften Tactes im Bass ausgenommen, dieses ist nun auch erlaubt; ja es werden wol vier Tacte unverändert wiederholet, die sich platt durch forte und piano unterscheiden. Im dritten und vierten Theil sind diese beyde Tacte etwas geändert. Noch eins: was im ganzen Tact stehet, läffet sich oft leichtlich in Tripel-Tact verändern. Wir wollen solches nur am ersten Theil allhier zeigen.



Man führe die andern drey Theile auch in Tripel-Tact. Im vierten Theil finden wir Tact 5. bis 10. den rechten Sext-Quinten-Gang, wenn man die Verlängerung Tact 6. 8. 10. wegläßt, wie auch die Bindung bey a, g und f. Wir haben diesen Satz schon Cap. II. §. 15. gesehen, da denn wegen seines Accompagnements einige Schwierigkeiten vorgefallen; hier aber, da man ihn in gebrochenen Sätzen oder in gehenden Noten anbringen kan, hat es nichts zu bedeuten, sonderlich, wenn statt der fünf nur die sechs oder drey erscheinet. Es giebt dieser Gang schöne Gelegenheit, allerley Variationen anzubringen. Wir wollen einige wenige zur Probe hersehen, davon man sich jetzt viele selbst wird machen können.

Variationes
des gewöhnlichen
Sext-
Quinten-
Ganges.

852 Cap. XII. Vom Fantastiren. (§. 33.)



Wetters An-
zeige, wie die-
ses Prælu-
dium zu
gebrauchen.

Wer nun von unserm Stücke, so wie es da stehet, Gebrauch machen will, der kan es als ein Rondeaux spielen, d. i. er spiele den ersten Theil, und darnach den zweeten; denn wieder den ersten; darauf den dritten; denn wieder den ersten; darauf den vierten, und zuletzt wieder darauf den ersten Theil, so schliesset er in C dur. Will er nicht alle vier Theile spielen, so begnüge er sich an zwey bis drey. Er ist auch nicht verbunden mit c dur anzufangen; er fange mit dem andern Theil aus g dur an, nehme darauf den ersten Theil, und zuletzt den andern Theil, so schliesset er in g dur. Eben so kan er es mit dem dritten und vierten Theil machen, also

also, daß er an diesem Einen Stücke ein Præludium aus *c dur*, *g dur*, *f dur* und *a moll* haben kan. Kurz, man lerne mit diesem Stücke auf allerley Weise herumspringen: denn dazu ist es gegeben, und darnach ist es auch eingerichtet.

§. 34. Wir bemerken hier noch die Einleitungs-Clauseln. Die von *c dur* nach *g dur*, als zum andern Theil, stehet gleich hinter dem ersten Theil; die von *c dur* nach *f dur* und *a moll* habe dem dritten und vierten Theil vorgesezet, und ist der achtzehente Tact des ersten Theils. Die Einleitungs-Clausel von *g dur*, wie auch von *f dur* und *a moll* in *c dur* findet sich am Ende dieser Theile. Wenn ein Stück *Da Capo*, d. i. vom Anfange gehet, so findet man dergleichen kleine Einleitungs-Clauseln gemeiniglich im Bass; sie können aber auch im Discant allein, ja gar im Bass und Discant zugleich angebracht werden. Sie gehören zu dem Capitel von der Ausweihung, und sind, dem Grunde nach, auch darin enthalten; weil aber beyr Fantastren oft, als im Vorbeygehen, nur kurz in eine andere Ton-Art eingefallen wird, man auch gewisse Art Sätze, statt sie gradatim fortzusetzen, mit einem andern Satz vermischen kan, so geschiehet solche Fortsetzung eines Satzes gerne in eine andere verwandte Ton-Art, als in *quartam*, *quintam*, *sextam* auch wol *terciam* und *secundam*, da man denn dergleichen kleine Einleitungen machet. Wir wollen erstlich einige hersehen, und hernach den Gebrauch bey einigen Sätzen zeigen.

in Secundam.

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is labeled 'in Secundam' and shows four measures with the following tonalities: *c dur.*, *d moll.*, *e moll.*, and *f dur.* The second system shows three measures with the following tonalities: *g dur.*, *a moll.*, and *b moll.* The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, illustrating the transitions between these tonalities.

Exempel von Einleitungen in Secundam.

Hier kan man wieder lernen, wie man ausweichen kan.

Wer aus dem Capitel von der Ausweichung noch nicht gut hat ausweichen lernen, der kan es hieraus noch lernen. Hier sind nun zehn Arten in secundam zu weichen. Das *h moll* ist hier nur in der Fortsetzung mitgenommen; es ist sonst bekanntermassen mit *c dur* nicht verwandt. Die Ausweichung in *c moll* nach *f dur* machet die Fortsetzung leidlich; es gehet sonst ein wenig geschwind zu. Wer Lust hat, der kan die neun andere Arten der Einleitung in eine andere Ton-Art auch wieder bis nach *c dur* fortsetzen. Es hat aber die Meynung nicht, daß man auf diese Art in einer solchen

Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 34.) 855

Geschwindigkeit alle sieben Töne im Fantasiren durchläusen soll; nein, es sind nur Einleitungen. We-nun gern in secundam will weichen lernen, der findet an unsern zehn Arten genug. Sonderlich mache er sich bekannt, von *g dur* nach *a moll*, von *f dur* nach *g dur*, und von *c dur* nach *d moll*. Wir gehen weiter, und wollen auch Einleitungs-Clauseln in tertiam, quartam, quintam und sextam geben, da wir denn, damit keine Töne ausbleiben, immer wieder zurücktreten müssen, als von *c* nach *e*, dann von *d* nach *f*, von *e* nach *g*, von *f* nach *a*, von *g* nach *b*, von *a* nach *c*, und endlich von *b* nach *d*. Der Raum erlaubt uns nur vier Tacte zu nehmen, die weitere Ausführung beliebe man selber vorzunehmen.

in Tertiam.

Einleitungs-
Clauseln in
Tertiam.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A first ending bracket is present at the end of the system.

in Quartam.

in Quartam.

The second system continues the piece. It includes a first ending bracket in the treble staff. Below the treble staff, the letters 'c', 'f', 'd', 'g', and 'c' are written, likely indicating fingerings for the right hand. The notation includes various note values and rests.

The third system continues the piece. It features a second ending bracket in the treble staff. The notation includes various note values and rests.

The fourth system continues the piece. It features a first ending bracket in the treble staff. The notation includes various note values and rests.

The fifth system continues the piece. It features a third ending bracket in the treble staff. The notation includes various note values and rests.

4.

System 4, measures 1-2. Treble clef, 3/4 time, key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff contains a bass line with similar note values and rests.

System 4, measures 3-4. Treble clef, 3/4 time, key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff contains a bass line with similar note values and rests.

5.

System 5, measures 1-2. Treble clef, 3/4 time, key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff contains a bass line with similar note values and rests.

System 5, measures 3-4. Treble clef, 3/4 time, key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff contains a bass line with similar note values and rests.

in Quintam.

System 6, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time, key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff contains a bass line with similar note values and rests. The notes g, d, a, and e are marked below the first four measures of the first staff.

in Quintam.

Wiedeb. vom Fantastren etc.

Q9999

2.

858 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 34.)

2.

Musical notation for system 2, measures 1-4. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The music features a sequence of chords and melodic lines with various ornaments and slurs.

3.

Musical notation for system 3, measures 1-4. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The music continues with a sequence of chords and melodic lines, including slurs and ornaments.

4.

Musical notation for system 4, measures 1-4. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The music continues with a sequence of chords and melodic lines, including slurs and ornaments.

5.

Musical notation for system 5, measures 1-4. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The music continues with a sequence of chords and melodic lines, including slurs and ornaments.

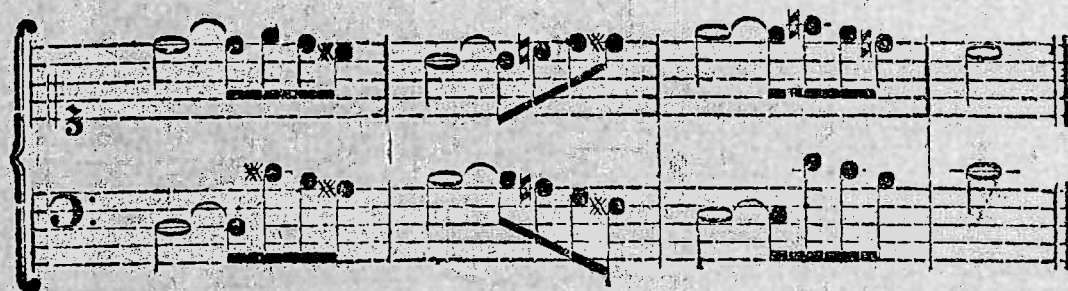
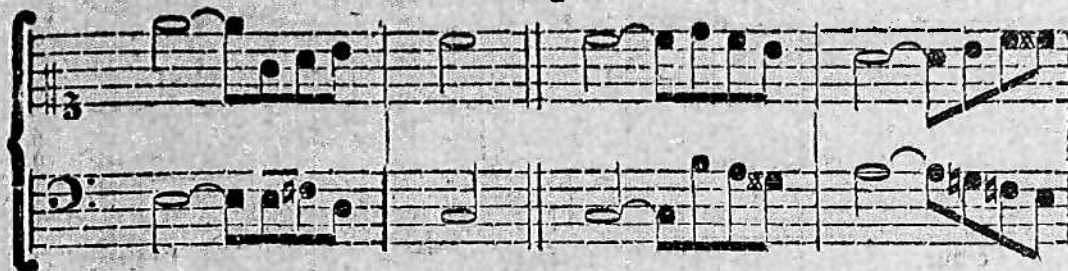
und in Sextam.

in Sextam.

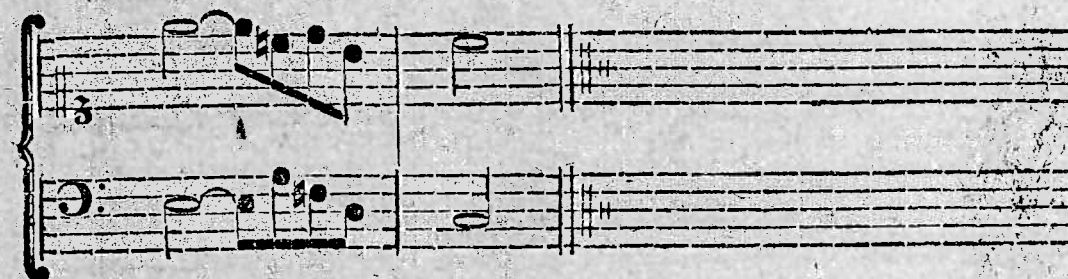
1.

Musical notation for system 6, measures 1-4. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The music continues with a sequence of chords and melodic lines, including slurs and ornaments.

2.



3.



§. 35. Diese Sätze zeigen nun, wie man auch auf diese Art seine Weise einem Ton- Art bald verändern kan. Nun wollen wir einige Sätze hersehen, welche man auf diese Art fortsetzen kan, und woraus abzunehmen, warum im Capitel vom Fantasiren von diesen Einleitungs- Clauseln gehandelt; sie dienen sonderlich einem, dem es noch an Invention fehlen will, und der auf seiner Orgel zwey Claviere hat, weil er bey diesen Sätzen mit den Clavieren abwechseln kan.

diese Einleitungs- Clauseln bey dem Fantasiren können zu staten kommen,

860 Cap. XII. Vom Fantasiren. (S. 35.)

in Exemp. In
gezeigt.

1) in Secundam.

c dur. d moll. e moll.

f dur. g dur.

a moll. h moll.

c dur.

2) in Tertiam.

c dur. e moll. d moll.

&c.

3) in Quartam.

c. dur. f dur. d. moll.

g dur. e. moll.

4) in Quintam.

c dur. g dur. d moll.

a moll.

5) in Sextam.

Musical notation for exercise 5, first system. Treble and bass staves with 3/4 time signature. Chords: c dur., a moll., d moll.

Musical notation for exercise 5, second system. Treble and bass staves with 3/4 time signature. Chords: h moll., e moll.

Musical notation for exercise 6, first system. Treble and bass staves with 3/4 time signature. Chords: c dur., e moll., d moll.

Musical notation for exercise 7, first system. Treble and bass staves with 3/4 time signature. Chords: c dur., g dur., d moll.

Musical notation for exercise 8, first system. Treble and bass staves with 3/4 time signature. Chords: c dur., g dur., d moll.

9.

e dur. g dur. d moll.

10.

c dur. f dur. d moll.

11.

c dur. f dur. d moll. g dur. e moll.

12.

a moll. c dur. g dur.

d moll.

864 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 35. 36.)

Anmerkung. N. 1. habe ganz durchgeföhret, wobey die Abwechfelung der Claviere durch die letzten drey Sechszehnteile angezeiget worden; der Aufract schickt sich hier bey allen Sätzen, welche man leicht selber fortsetzen kan. Man übe sie erst langsam, und denn auch geschwinde, und mache sich dergleichen Sätze mehr. Wir dürfen uns nicht länger dabey aufhalten.

§. 36. Nun nehme man die Exempel des vierten Capitels vor sich, worüber die Griffe ausgeschrieben stehen, und variire selbige. Wir wollen zur Probe aus diesem Capitel das Exempel §. 14. hersehen.

Wie die Exempel, dar über die Griffe ausgeschriben stehen, zu variiren, davon giebt man hier eine Probe.

The musical score consists of 15 numbered variations of a fantasia exercise. Each variation is presented on a grand staff with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The variations are numbered 1 through 15. Variations 1-4 are in the first system, 5-8 in the second, 9-11 in the third, and 12-15 in the fourth. Some variations include asterisks on notes, likely indicating specific fingering or ornamentation. The score is written in a historical style with various note values and rests.

Cap. XII. Vom Fantasiren. (S. 36.) 865

Musical notation for measures 15, 16, and 17. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 15 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. Measure 16 is marked with a '16.' above it. Measure 17 is marked with a '17.' above it. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Musical notation for measures 18, 19, and 20. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 18 is marked with a '18.' above it. Measure 19 is marked with a '19.' above it. Measure 20 is marked with a '20.' above it. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Musical notation for measures 21, 22, and 23. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 21 is marked with a '21.' above it. Measure 22 is marked with a '22.' above it. Measure 23 is marked with a '23.' above it. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Musical notation for measures 24, 25, and 26. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 24 is marked with a '24.' above it. Measure 25 is marked with a '25.' above it. Measure 26 is marked with a '26.' above it. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Musical notation for measures 27 and 28. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 27 is marked with a '27.' above it. Measure 28 is marked with a '28.' above it. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Wiedeb. vom Fantasiren zc.

Nrrrr

Man

Was man
hier vor Ver:
änderungen
vorgenom:
men.

Man muß
seine Uebun:
gen schriftlich
anstellen.

Welche Ver:
änderungen
hiemit noch
mehr können
vorgenom:
men werden.

Verwechse:
lung der
Stimmen
verursachet
24 Varia:
tionen,

Man schlage hiebey Cap. IV. §. 14. nach, wo dieses Exempel in Griffen stehet, um zu sehen, welche Variation hier vorgenommen. Daseibst sind nur vier und zwanzig Tacte, hier aber acht und zwanzig; als da ist im Anfang aus der ersten Hälfte des zweyten Tactes, hier ein ganzer Tact geworden; der sechste Tact ist eine Umkehrung der Stimmen des fünften Tactes, sind also aus fünfsehalb Tacten hier sechs gemacht. Dergleichen Freyheit gebe einem Liebhaber, der sein Stück, das er variirt, gerne verlängern will; nur habe er dabey die Gleichheit der Tacte ein wenig vor Augen, wenn er seine Variation zu Papier bringet, als wohin mein Rath gehet; nemlich, er stelle alle Uebungen erst schriftlich an, so kan er nach eigenem Belieben daran künsteln so lange er will; das Extemporisiren wird schon kommen. Der sechzehnte und ein und zwanzigste Tact sind auch hinzugekommen, wie auch die letzte Hälfte des vier und zwanzigsten Tactes. Sonsten ist fast überall die oberste Stimme Cap. IV. §. 14. hier auch beybehalten. Die Bindungen, deren einer noch mehr anbringen kan, sind mehrentheils aus der Retardation entstanden. Nun sehe man in diesem Exempel die mittlste Stimme eine Octave höher, und mache daraus die oberste Stimme, so hat man wieder eine Veränderung: denn wenn die Mittelstimme in ihren Fortschreitungen nicht fehlerhaft, und eine ziemliche Melodie darin ist, so kan man sie zur Veränderung wohl zur obersten Stimme wählen. Ein rechter Liebhaber wird nicht unterlassen können, diese Uebung vorzunehmen. Wenn ich den Raum nicht müßte anfangen zu menagiren, so hätte eine Seite damit angefüllt; allein, das Ding ist leicht; man darf nur die unterste Note (auch wenn der Griff dreystimmig da stehet,) eine Octave höher setzen, und die oberste an ihrer Stelle lassen, der Baß bleibt derselbe. Nun beziffere man diesen Baß nach dem Discant, welches leicht ist, weil zwey Ziffern ausgedrückt stehen. Ferner variire man den Discant, so wie wir §. 10. mit dem Discant einer Arie gethan haben, wenns auch nur zweymal geschicht, und darnach suche man dergleichen Variation im Baß anzubringen, und was noch mehr in Ansehung der Klangfüße damit kan vorgenommen werden.

§. 37. Wer nun wissen will, wie oft ein Gang, Satz, ja ganzes Stück (als Cap. IV. §. 14. wo im Discant alles dreystimmig ist) kan variiret werden, so, daß die Vollstimmigkeit immer beybehalten wird, dem sage, daß solches vier und zwanzigmal geschehen könne; wie nun aber solches angehe, das wollen wir zur Probe zeigen an einen Sext-Quinten-Gang, wo nach $\frac{2}{3}$ die Note stehen bleibet, und $\frac{1}{2}$ über sich hat. Hiervon ist zwar schon Cap. XI. §. 36. 37. etwas vorgekommen; weil ich aber diese ausführliche Versetzungen eines Sazes noch in keinem musicalischen Buche gefunden habe, so denke einem Liebhaber dadurch sonderlich zu dienen: denn er

siehet nicht allein hieraus, wie ein jeder Griff dreymal zu verändern, und wie $\frac{1}{2}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{1}{3}$ und $\frac{2}{3}$ aus einer blossen Stimmen-Verwechslung entstehen; sondern er lernet auch hieraus die Griffe in gleich vertheilten Accord zu setzen, als woraus das vollstimmige Spielen am besten kan gewiesen und hergeleitet werden. Wir wollen bey der Besetzung einer jeden Stimme mit einer Ziffer andeuten, nemlich 1. bedeutet die oberste, 2. die darnach folgende, 3. die vor der tiefsten hergehende, und 4. die unterste Bassstimme.

und weist, einen gleich vertheilten Accord zu machen.

1) 1. 2. 5. 4.

Musical notation for exercise 1, showing a treble and bass staff with chords and fingerings. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass staff has a 3/4 time signature. The exercise consists of four measures. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, 5 above the notes. Chord symbols 5 and 4 are written below the bass staff in the second and third measures respectively.

2) 1. 3. 2. 4.

Musical notation for exercise 2, showing a treble and bass staff with chords and fingerings. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass staff has a 3/4 time signature. The exercise consists of four measures. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 2, 4 above the notes.

3) 1. 2. 4. 3.

Musical notation for exercise 3, showing a treble and bass staff with chords and fingerings. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass staff has a 3/4 time signature. The exercise consists of four measures. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 4, 3 above the notes. Chord symbols 4, 5, and 4 are written below the bass staff in the first, second, and third measures respectively.

4) 1. 4. 2. 3.

Musical notation for exercise 4, showing a treble and bass staff with chords and fingerings. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass staff has a 3/4 time signature. The exercise consists of four measures. Fingerings are indicated by numbers 1, 4, 2, 3 above the notes.

868 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 37.)

5) 1. 4. 5. 2.

Musical notation for exercise 5, measures 1-4. The exercise is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: C3, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1. The first measure has a '3' below the bass line, and the second measure has '4' and '5' below the bass line.

6) 1. 3. 4. 2.

Musical notation for exercise 6, measures 1-4. The exercise is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: C3, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1.

1) 2. 3. 1. 4.

Musical notation for exercise 1, measures 1-4. The exercise is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: C3, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1. The first measure has a '6' below the bass line, and the second measure has '4' and '2' below the bass line.

2) 2. 1. 3. 4.

Musical notation for exercise 2, measures 1-4. The exercise is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: C3, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1.

3) 2. 4. 1. 3.

Musical notation for exercise 3, measures 1-4. The exercise is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: C3, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1. The first measure has a '3' below the bass line, and the second measure has '4' below the bass line.

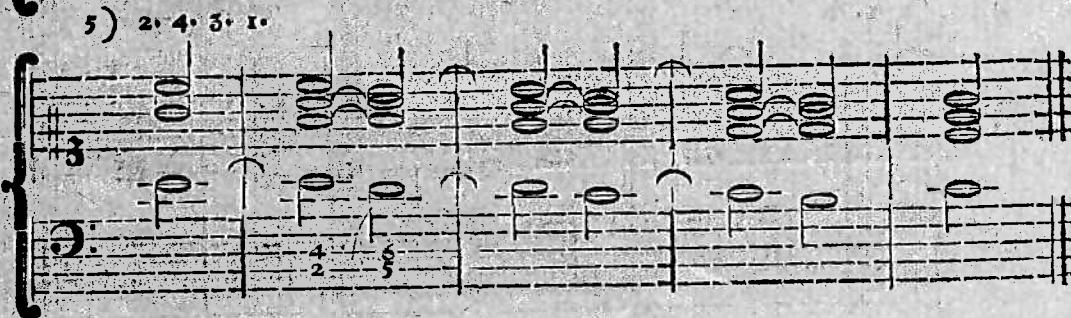
4)

Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 37.) 869

4) 2. 1. 4. 3.



5) 2. 4. 5. 1.



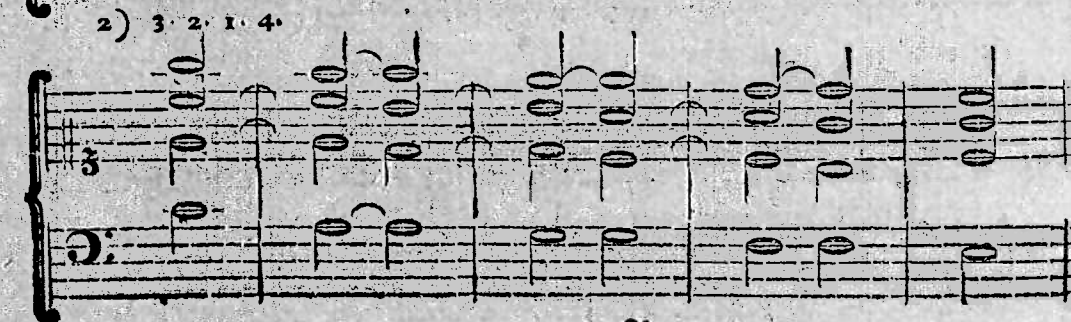
6) 2. 3. 4. 1.



1) 3. 1. 2. 4.



2) 3. 2. 1. 4.



3) 3 1 4 2

Musical notation for exercise 3, measures 1-4. The exercise is written on two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (measure 1), a dyad of G4, B4 (measure 2), a dyad of G4, D5 (measure 3), and a dyad of G4, B4 (measure 4). The second staff contains a sequence of chords: a dyad of G4, B4 (measure 1), a dyad of G4, D5 (measure 2), a dyad of G4, B4 (measure 3), and a dyad of G4, D5 (measure 4). The exercise concludes with a double bar line.

4) 3 4 1 2

Musical notation for exercise 4, measures 1-4. The exercise is written on two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (measure 1), a dyad of G4, B4 (measure 2), a dyad of G4, D5 (measure 3), and a dyad of G4, B4 (measure 4). The second staff contains a sequence of chords: a dyad of G4, B4 (measure 1), a dyad of G4, D5 (measure 2), a dyad of G4, B4 (measure 3), and a dyad of G4, D5 (measure 4). The exercise concludes with a double bar line.

5) 3 2 4 1

Musical notation for exercise 5, measures 1-4. The exercise is written on two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (measure 1), a dyad of G4, B4 (measure 2), a dyad of G4, D5 (measure 3), and a dyad of G4, B4 (measure 4). The second staff contains a sequence of chords: a dyad of G4, B4 (measure 1), a dyad of G4, D5 (measure 2), a dyad of G4, B4 (measure 3), and a dyad of G4, D5 (measure 4). The exercise concludes with a double bar line.

6) 3 4 2 1

Musical notation for exercise 6, measures 1-4. The exercise is written on two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (measure 1), a dyad of G4, B4 (measure 2), a dyad of G4, D5 (measure 3), and a dyad of G4, B4 (measure 4). The second staff contains a sequence of chords: a dyad of G4, B4 (measure 1), a dyad of G4, D5 (measure 2), a dyad of G4, B4 (measure 3), and a dyad of G4, D5 (measure 4). The exercise concludes with a double bar line.

1) 4 3 2 1

Musical notation for exercise 1, measures 1-4. The exercise is written on two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (measure 1), a dyad of G4, B4 (measure 2), a dyad of G4, D5 (measure 3), and a dyad of G4, B4 (measure 4). The second staff contains a sequence of chords: a dyad of G4, B4 (measure 1), a dyad of G4, D5 (measure 2), a dyad of G4, B4 (measure 3), and a dyad of G4, D5 (measure 4). The exercise concludes with a double bar line.

2)

2) 4. 2. 3. 1.

Exercise 2: A four-measure piece in 3/4 time. The first measure contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the right hand and a quarter note (G3) in the left hand. The second measure contains a quarter note (A4) in the right hand and a quarter note (A3) in the left hand. The third measure contains a quarter note (B4) in the right hand and a quarter note (B3) in the left hand. The fourth measure contains a quarter note (C5) in the right hand and a quarter note (C4) in the left hand.

3) 4. 3. 1. 2.

Exercise 3: A four-measure piece in 3/4 time. The first measure contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the right hand and a quarter note (G3) in the left hand. The second measure contains a quarter note (A4) in the right hand and a quarter note (A3) in the left hand. The third measure contains a quarter note (B4) in the right hand and a quarter note (B3) in the left hand. The fourth measure contains a quarter note (C5) in the right hand and a quarter note (C4) in the left hand.

4) 4. 1. 3. 2.

Exercise 4: A four-measure piece in 3/4 time. The first measure contains a quarter note (G4) in the right hand and a quarter note (G3) in the left hand. The second measure contains a quarter note (A4) in the right hand and a quarter note (A3) in the left hand. The third measure contains a quarter note (B4) in the right hand and a quarter note (B3) in the left hand. The fourth measure contains a quarter note (C5) in the right hand and a quarter note (C4) in the left hand.

5) 4. 1. 2. 3.

Exercise 5: A four-measure piece in 3/4 time. The first measure contains a quarter note (G4) in the right hand and a quarter note (G3) in the left hand. The second measure contains a quarter note (A4) in the right hand and a quarter note (A3) in the left hand. The third measure contains a quarter note (B4) in the right hand and a quarter note (B3) in the left hand. The fourth measure contains a quarter note (C5) in the right hand and a quarter note (C4) in the left hand.

6) 4. 2. 1. 3.

Exercise 6: A four-measure piece in 3/4 time. The first measure contains a quarter note (G4) in the right hand and a quarter note (G3) in the left hand. The second measure contains a quarter note (A4) in the right hand and a quarter note (A3) in the left hand. The third measure contains a quarter note (B4) in the right hand and a quarter note (B3) in the left hand. The fourth measure contains a quarter note (C5) in the right hand and a quarter note (C4) in the left hand.

872 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 38.)

Diese Sätze
geben Gelegen-
heit zu
unzähligen
Veränderun-
gen.

Welcherley
Variationen
man allhier
anbringen
kan.

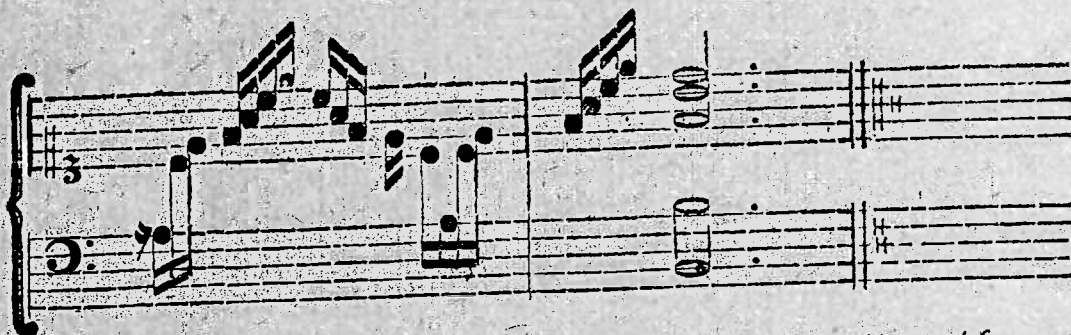
§. 38. Ich würde nie fertig werden, wenn ich nun wieder alle mögliche Variationen dieser vier und zwanzig Sätze hersehen wolte. Indessen hoffe, man wird sonderlich aus dem Capitel vom Orgel-Punct, worin, wie gesagt, dieser Satz schon vorgekommen, und worin vom §. 36. bis 47. schon Anleitung zur Variation genug gegeben, dieses gelernet haben; es kommt nur auf einen fleißigen Liebhaber an, so kan er sich schon genug divertiren. Man variire also hier N. 1. N. 3. und N. 5. wo der dreystimmige Griff in der rechten Hand ist, also, daß drei Töne, nach den sechs Arten der Veränderung Cap. XI. §. 39. zu jeder Bass-Note kommen; in der linken Hand kan man den Bass in gleich vertheilten Accord behalten, als: zu N. 1. in der rechten Hand kommt der Bass von N. 2. zu N. 3. kommt der Bass von N. 4. u. s. w. Endlich bediene man sich der Variationen des 46. Sphi nach den vier Arten des 38. Sphi l. c. Noch ein paar Arten von geschwinden Brechungen, wollen wir hieher setzen, und das andere dem Liebhaber zum Nachdenken übergeben:

Von ge-
schwinden
Brechungen
des Sext:
Quinten:
Ganges.

1.

2.

3. 4.



§. 39. Wie nun der gleich vertheilte Accord den besten Unterricht zum Wie ein vollstimmigen Spielen geben kan, das wollen wir hier anzeigen. Man fülle gleich vertheilte Accord zum vollstimmigen Spielen die leichteste Anweisung giebet.

Das Vacuum oder die Lücken in der rechten Hand aus, dieses geschieht, wenn ich die zwey Töne der linken Hand auch wieder in der rechten nehme, und die Lücken, oder das Vacuum der linken Hand mit den Tönen der rechten Hand ausfülle. Man siehet dem gleich vertheilten Accord (welcher hier allezeit bey N. 2. 4. 6. zu finden) schon an, daß daselbst weiter nichts geschehen, als was Cap. XI. §. 37. schon angezeigt worden, nemlich die mittelste Stimme des dreystimmigen Griffes, (der hier immer N. 13. und 5. stehet,) ist eine Octave tiefer gesetzt. Die erste Vollstimmigkeit, nemlich die fünfstimmige, entstehet, wenn ich in der rechten Hand hier den zweyten Ton wieder nehme, und ihn auch im Bass behalte, siehe N. a. Will ich sechs Stimmen haben, so nehme ich die zwey Stimmen der linken Hand auch in der rechten, und lasse dabey der linken Hand ihre beyde Stimmen oder Noten, alsdenn hat die rechte Hand vier und die linke zwey Töne, siehe N. b. Wer noch mehr Stimmen haben will, der giebt der linken Hand entweder die erste oder eine andere Note aus dem vierstimmigen Griff der rechten Hand, so hat er sieben Stimmen, siehe N. c. Die achte Stimme ist, wenn nur Raum da ist, (das ist, wenn das Vacuum zwischen der obersten und untersten Stimme groß genug ist,) leicht hinzuzuthun, siehe N. d. Ja wer es greifen kan, hat oft Gelegenheit, in jeder Hand fünf Töne zu nehmen, wie N. e. zeigt. Dergleichen vollstimmige Griffe werden gemeinlich harpeggiret oder gebrochen, wenn sie so ausgesetzt stehen:

Vertheilter Accord.



Wiedeb. vom Fantastren 16.

SSSS

6. 6.

874 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 39.)

a. fünfstimmig

6.

b. sechsstimmig.

c. siebenstimmig.

d. achtestimmig.

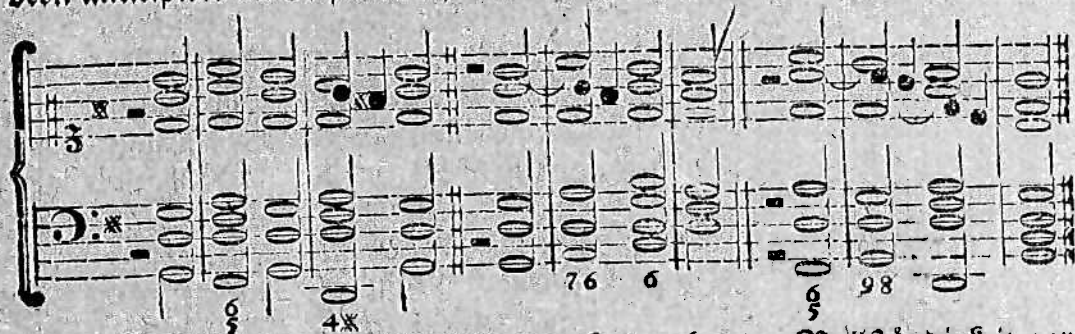
e. zehnstimmig.

&c

Detailed description: The image shows five systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef) joined by a brace. System 'a' is labeled 'a. fünfstimmig' and '6.' and shows five voices with various note values and rests. System 'b' is labeled 'b. sechsstimmig.' and shows six voices. System 'c' is labeled 'c. siebenstimmig.' and shows seven voices. System 'd' is labeled 'd. achtestimmig.' and shows eight voices. System 'e' is labeled 'e. zehnstimmig.' and shows ten voices. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The final system 'e' ends with '&c'.

Cap XII. Vom Fantasiren. (§. 40. 41.) 875

§. 40. Wer nun einen Choral vollstimmig spielen will, wie bey starken Gemeinen unter dem Singen üblich ist, der kan es auf diese Art, so viel- oder wenig-stimmig machen, als er es nur selber verlangt. Man setze einen Choral in dreystimmigen Griffen aus, und mache einen vertheilten Accord daraus, hernach fülle man nach eigenem Gefallen die Lücken oder das Vacuum so wenig oder viel aus, als man es stark genug zu seyn erachtet. Die tiefste Note gehöret bekanntermassen fürs Pedal. Nur merke man hiebey, daß man in der linken Hand die Dissonanzen nicht gerne verdoppelt, als wenn 4 3, 2, 7. 9 8 über einer Note stehen, so hat die linke Hand nicht nöthig, die 4, 5, 7 oder 9 auch zu machen, sondern anticipiret die Resolution, wie aus Folgendem zu ersehen:



Mit den Octaven in den Mittelstimmen hat es bey der Vollständigkeit gar nichts zu bedeuten, und darf darauf gar nicht reflectiret werden, wenn nur die beyden äussersten Stimmen rein sind. Wenn die linke Hand allhier den Ton im Pedal nun dann und wann auch hat, das macht bey der Vollstimmigkeit auch nichts, wenn es nur nicht zu oft geschiehet. Es wäre hievon freylich noch ein und anders zu erinnern, allein ich muß abbrechen, weil noch etwas übrig ist, was eigentlich für unser Capitel bestimmt ist, und der Raum zum Ende eilet.

§. 41. Wer fantasiren lernen will, muß fleißig spielen, gute Meister hören, fleißig Noten lesen, und vieles schreiben, sonst werden einem der General-Baß und alle Regeln vom Fantasiren wenig oder nichts helfen. Ist jemand so weit gekommen, daß er ein paar Stunden des Tages bey dem Clavier zubringen kan mit Spielen allerley musicalischer Stücke (ich meyne aber hier keine Kinderstücke, oder die man einem Anfänger zur Übung vorleget, sondern hübsche Sonaten, Clavier-Concerte, Suiten, Partien 2c. dergleichen die Menge, in Kupfer gestochen, zu haben sind,) so wird er dadurch, wenn er anders die nöthige Regeln gefasset, und dis Buch bisher fleißig durchstudiret hat, allerley Gedanken bekommen, also, daß es ihm alsdenn vielleicht (je nachdem ein musicalisches Genie vorhanden ist,) nicht schwer seyn wird, eine halbe Stunde mit Spielen aus freyem Kopfe zuzubringen; wird nun solches oft wiederholet, so kan es einem guten

Auch andere spielen hören len Kopfe an musicalischen Gedanken nicht fehlen. Viel Spielen hören hat auch grossen Nutzen: denn wenn ein geschickter Meister spielt, und ein verständiges musicalisches Ohr zuhöret, so präget sich vieles im Gedächtniß des Zuhörers ein, welches ihm hernach bey der freyen Fantasie oft schön zu statten kommen kan. Wer also die Gelegenheit haben kan, Kunsterfahrne fantasiren zu hören, der nehme sie wahr, und gebrauche sie zu seinem Vortheil; wer aber dergleichen nicht haben kan, der muß desto fleißiger selber spielen und Noten lesen.

und recht Noten lesen lernen.

Was das heisse: Noten lesen.

Was da bey in Acht zu nehmen, wenn man ein musicalisches Stück liest.

§. 42. Was ich durch das Notenlesen verstehe, wird folgendes deutlich machen. Es hat das Notenlesen einen grossen Nutzen, wenn man es recht weiß anzustellen. Wir wollen uns hiebey ein wenig aufhalten. Wer ein musicalisch Stück zuerst zu Gesichte bekömmt, der mache es damit, wie man es mit Büchern macht, die man zum erstenmal siehet. Hat man hier gleich nicht Zeit, das Buch ganz durchzulesen, so liest man doch erst gerne den ganzen Titul, die Vorrede und das Inhalts-Register; man blättert darin herum; untersuchet den Styl, die Art der Abhandlungen; man siehet zu, ob auch neue Meinungen, Auslegungen u. d. g. darin enthalten, und so hat man sich das Buch einigermassen bekannt gemacht, und kan schon urtheilen, ob es nach seinem Sinn ist oder nicht. Eben so, sage ich, mache es ein Liebhaber mit neuen Musicalien. J. E. Man wolte sechs Sonaten von einem bekannten und berühmten Auctore kaufen, so übersehe man sie erstlich oculo fugitivo, wie man sagt, ob sie leicht oder schwer sind; man blättere sie durch, sehe die Ton-Art einer jeden Sonate; ob sie fürs Clavier oder Orgel gesetzt sind, welches aus dem Titel erhellet; da man denn bald sehen kan, ob man davon Gebrauch machen kan oder nicht. Wann man nun Besitzer von solchen Sonaten ist, so nimmt man eine jede Sonate näher zu betrachten vor; man liest erstlich dieselbe, ehe man sie aufs Clavier probiret; man nimmt ein jedes Stück der Sonate besonders vor, und liest es, daß ich so sagen darf, mit Andacht. Wer geübt ist, der findet fast eben so groß Vergnügen ein musicalisches Stück zu lesen, als zu spielen. Wir wollen einige Stücke hersetzen, worauf ein Anfänger bey dem Notenlesen zu sehen. Anfänglich muß man leichte Sachen lesen, als kleine Præludia, Menuetten, Arien u. d. g. Denn wenn ein Anfänger gleich Anfangs schwere und künstliche Sachen lesen wolte, so würde er sie nicht verstehen, folglich wenig Lust und Nutzen vom und bey dem Notenlesen finden. Nach und nach wählet man sich grössere und schwerere Sachen zum lesen. Dabey siehet man denn erst überhaupt, ob es leicht oder schwer ist. Man sehe zu, was für Klangfüsse darin vorkommen; man zähle die Tacte, und sehe zu, ob der Rhythmus aus Ein, zwey, drey, vier oder mehr Tacten bestehe, und wie das Verhältniß der Anzahl von Tacten beobachtet worden; item, ob zu Anfang des Stückes auch mit einem Auftacte

tacte angefangen worden, in welchem Fall man oft finden wird, daß alle zwey, drey oder vier Tacte dergleichen observiret worden; man untersuche die Ausweichung, und wie solche angestellet worden; ferner, wie die Melodie des Discants aus den Ziffern der Grund-Stimme geflossen; wie die Griffe variiret; ob auch Fortsetzungen darin enthalten; wie oft diese Fortsetzungen angebracht, und auf welche Art entweder der Bass oder Discant dabey variiret; ob auch Transpositiones des Thematici oder anderer Sätze darin enthalten, und durch welche Einleitungs-Clauseln sie verbunden worden; ob der Bass auch zuweilen dem Discante nachahmet, und so auch umgekehrt; wo die Einschnitte, Absätze und Cadence angebracht. Welche zierliche halbe Töne der Haupt-Ton-Art darin vorkommen. Ob der Bass eine natürliche Bezifferung leidet, oder ob viele Vorschläge, Rückungen und Dissonantien darin sind, und wie solche angebracht. Welche Application der Finger bey diesen oder jenen laufenden oder springenden Sätzen zu beobachten. In welche Ton-Arten man nur im Vorbeygehen eingesprochen; wie die Verlängerung eines Satzes vorgenommen. Was für Variationes über einer stehenden Note, sonderlich der Quinta modi, gemacht worden. Ob auch kurz vor dem Schluß eines Theils die Cadence aufgehalten worden, wie man sie durch diese oder jene geschickte Wendung im Bass oder Discant vermieden, und einen Einschnitt daraus gemacht. Welche Bindungen darin vorkommen, und wie dabey das zertheilte Accompagnement beobachtet worden, wie viel Noten man dabey einer jeden Hand gegeben. Ob der Componiste auch etwa Quinten oder Octaven gemacht, dabey sich aber ein Verständiger (wenn das andere sonst seine Nichtigkeit hat,) bescheiden verhält, und seine etwa anklebende Tadelssucht hemmet, sich des Sprüchwortes: errare humanum est, (fehlen ist menschlich,) erinnert, und das Frolocken darüber den naseweisen Beurtheilern überläßt, als welche die Splitter in eines andern Auge gar bald sehen, ihren eigenen Balken aber gar selten erkennen lernen. Herr Heinichen schreibt in seinem schon mehr angeführten Buche, in der Vorrede pag. 15. also: „Aus dreyerley Ursachen pfleget man wider eine recipirte Funda- mental-Regel zu handeln, nemlich 1) aus Versehen; 2) aus Unwissen- heit; 3) aus Raison; wenn man mit Fleiß davon abgehet. Zur ersten Classe zählet man die ohne Raison gesetzten Quinten- und Octaven- Fehler; und da wolte ich denjenigen berühmten Componisten wol vor ein Miraculum mundi (Wunder der Welt) passiren lassen, welcher sein Leben tage keinen so natürlichen Fehler begangen hätte. (Wenn es nur nicht allzu häufig, und noch dazu in einem Tempo geschiehet; sonst präsupponiret es einen sehr unachtsamen oder unexercirten Meister. Zur andern Classe aber gehören diejenigen veritablen Fehler, welche man von Natur weder ein Versehen nennen, noch per Rationes salviren kan.

Wider eine Regel kan gehandelt werden
 1) Aus Versehen.
 2) Aus Unwissenheit.
 und

„ und diese seynd impardonabel. Z. E. Wer würde es wol einem Verz
 „ sehen zuschreiben, wenn man in allen seinen Sachen öfters ex Octavo
 „ descendendo in Nonam gehen; ex quinta imperfecta in perfectam steigen;
 „ motu recto ganz ungewöhnliche Sprünge in Consonantias perfectas ma-
 „ chen; drey- vierfache Relationes non Harmonicas intolerabiles (unleidliche
 „ Queerstände) setzen, und sonst hundert wider die Regeln und den Gout
 „ laufende Dinge begehen wolte, die einen gefekten Componisten gleich
 „ bey der ersten Ansicht choquiren? Meines Orts wüßte ich dergleichen
 „ Fehler nicht anders zu entschuldigen, als mit der Jugend des Componi-
 „ sten, oder in gewissen Fällen mit der Unachtsamkeit des Copisten; jedoch
 „ ist niemanden eine bessere Meynung benommen; ich lasse mir es gefallen:
 „ denn irren ist menschlich. Sollen wir aber 3) die Ursachen (oder Rationes)
 „ genauer untersuchen, warum berühmte Practici nicht selten von denen
 „ papiernen Accurateffen der puren Theoreticorum abgehen, so möchten
 „ es meines Erachtens folgende seyn: Erstlich schämen sie sich überhaupt
 „ aller Bedanterien und erzwungenen Schul- Accurateffen, und suchen
 „ ihre Arcana Musica in viel wichtigern Dingen, als in leichter und oft
 „ indifferenter Schul- Theorie. Zweytens haben sie ein gut Judicium
 „ practicum, und wissen, wenn und wo man mit guter Raison von der-
 „ gleichen theoretischen Regeln abgehen kan. Drittens wollen sie keine
 „ Sclaven von vielen übelgegründeten Regeln der Alten seyn. :::: Allein,
 „ alle dergleichen auffer dem gemeinen Circul laufende Dinge gehören
 „ nur vor gewiegte und judicieuse Practicos, nicht aber vor theoretische
 „ Antiquarios, viel weniger vor Anfänger, als welchen es die Practici
 „ weder rathen, noch selbst ein Handwerk daraus machen, so oft sie nicht
 „ tüchtige Raisons dazu finden. Wer also nichts anders, als solche ver-
 „ meynnte Freyheiten zu kritisiren weiß, der thut der edlen Composition
 „ allerdings Gewalt an, und giebet deutlich zu verstehen, daß er entweder
 „ die musicalischen Kinder- Schuhe noch nicht ausgezogen, oder mit allen
 „ Recht unter die musicalische Bedanten- Zunft zu zählen sey, welche den
 „ Unterschied nicht wissen, noch verstehen, was da heiße, vor die Augen
 „ oder vor die Ohren componiren. 2c. „

2) Aus Rai-
 son.

Mehr vom
 Notenlesen.

Wir kommen wieder zum Notenlesen. Man untersuche, welche fremde
 Stellen dem Componisten eigen, und welche Stellen, Gänge oder Varia-
 tionen man auch schon anderswo gefunden. Was für Manieren darüber
 stehen; wie der Titel des Stückes laute; ob Bass und Discant auch rich-
 tig untergelegt; (dergleichen Fehler geschriebene Sachen wol an sich haben,
 wo sich auch leicht Schreibfehler eväugnen können;) ob auch am Schluß
 des Stückes etwas unerwartetes vorhanden. Endlich, wie nun ein Gerippe
 vom ganzen Stücke, erstlich vom Bass allein, und denn vom Bass und Discant
 zugleich, zu machen. 2c. Auf diese Weise wird man grossen Nutzen vom
 Notenlesen haben.

§. 43. Es hat der Herr Georg Andreas Sorge, Gräfl. Neuß-Plauischer Hof- und Stadt-Organiste zu Lobenstein im Voigtlande, zweymal VI Sonatinen durch den Kupferstich bekannt gemacht, welche bey dem Auctore und sonst in vielen Buchläden leicht zu bekommen; diese (ja alle andere, so practische als theoretische Sachen des Herrn Sorge) recommendire einem Anfänger vorzüglich, sowol zum Lesen als Spielen: denn sie sind deutlich, ordentlich, fließend, und fallen gut ins Gehör, sind auch demjenigen, der sich nach meiner Anleitung fleißig informiret hat, nicht zu schwer. Sie sind aus den gewöhnlichsten Ton-Arten, als *c dur, a moll, g dur, e moll, f dur, d moll, b dur, g moll, d dur, h moll, es dur, c moll*. Eine jede Sonate bestehet aus drey Stücken und hat zwey Seiten in länglich Folio. Das erste Stück einer jeden Sonate ist ein Allegro, welches auch auf der Orgel zu gebrauchen, wenn man den Bass hin und wieder ein wenig vollstimmiger macht, oder im Discant zuweilen die Mittelstimme mit nimmt; woran sich ein Anfänger gut üben kan, damit er lerne nach Anleitung des Generalbasses *ex tempore* eine Mittelstimme dazu zu setzen. Sonsten sind bemeldte Sonatinen eigentlich fürs Clavier gesetzt, und mehrentheils zweystimmig. Wer von diesem fleißigen Mann, der sich sowol durch theoretische als practische Schriften sehr verdient um die Music gemacht, gerne Præludia für die Orgel aus allen 24 Ton-Arten haben wolte, dem recommendire unter andern folgendes in Kupfer gestochenes Werk:

Welche Musicalien für einen Anfänger zum Lesen und Spielen untern andern dienlich.

„Georgii Andreae Sorgens, Gräfl. Neuß-Plauischen Hof- und Stadt-Organisten zu Lobenstein im Voigtlande, Clavier-Uebung, in sich haltend das I. II. III. und IV. halbe Duzend von 24 melodischen vollstimmigen, und nach modernen Gultu durch den ganzen Circulum Modorum Musicorum gesetzten Præludis, welche sich sowol auf der Orgel, als auch auf dem Clavicimbel und Clavicordio mit Vergnügen hören lassen. Verlegt und zu finden bey Balth. Schmidt, Organist und Kupferstecher zu Nürnberg.“

Weil hier nun viele fremde Ton-Arten vorkommen, davon mancher Organiste wol keinen Gebrauch machen kan, so lassen sich selbige leicht in bekandte Ton-Arten transponiren. Wer nun obbemeldte XII Sonaten und XXIV Præludia (wozu noch kommen können, dessen 24 kurze Præludia zum nützlichen Gebrauch kleiner Clavier-Schüler, und seine Lieferungen von XII Sonaten vor die Orgel und das Clavier im neuern Styl,) vom Herrn Sorge besizet, der kan sich voreerst schon genug darin üben, und vieles daraus lernen. Es kömmt nicht viel darauf an, daß einer viele Musicalien besizet, sondern am besten ist, wenn er von denen, die er hat, oder die ich hier bekannt gemacht, einen nützlichen Gebrauch zu machen weiß. Wer Lust hat, noch mehr Geld an Musicalien zu wenden, der schaffe sich an, des Hrn. Joh. Ant. Kobrichs sechs leichte und dabey angenehme Clavier-Partien, in

in VI Theilen in 4to, sonderlich den dritten und fünften Theil, davon der Titel folgender ist: „J. A. Kobrichs Kirchen-Ton, d. i. 36 Præludia, von welchen 18 mit der Terzie major, und 18 mit der Terzie minor die höchst- nöthige Præludir Kunst nach jeziger Methode leichtlich erlernen zu können. Dritter Theil.“ Ferner: J. A. Kobrichs figuralsche Choral- Sierde, d. i. LXIV kurze Fugen, oder so genannte Versetten, und XVI Præambula in die VIII gewöhnliche Kirchen-Tone ausgetheilet. Fünfter Theil. Die übrigen vier Theile fassen lauter kleine artige Clavier-Partien in sich. Wir wollen noch einige gedruckte Musicalien anzeigen, die sich etwa am besten zu diesem meinem Unterricht und zum Notenlesen passen möchten: „Joh. Nic. Müllers harmonische Kirchen-Lust, bestehend aus XII Arien, XII Præludien und XII kurzen und leichten Fugen vor Orgel und Clavier.“ „Georg Joach. Jos. Sabus harmonischer Beytrag zum Clavier, bestehend aus X nach jeziger Art eingerichteten Præambulis, Einer Sonata und LXVI zum Choral-Gesang anständigen Versetten, welche sowol aufs Clavier privatim, als auf der Orgel in der Kirche zu gebrauchen.“ „Joh. Nic. Tischers sechs leichte und dabey angenehme Clavier-Partien, jungen Anfängern zur Uebung,“ davon sind fünf Theile in 4to heraus. Des Herrn Tischers seine andern Sachen, als seine musicalische Zwillinge, VI Galanterie-Partien, 2c. sind zwar ein wenig kostbar, aber sehr gefällig und reizend; erfordern aber schon einen geschickten Spieler. Ich habe hier einem Liebhaber nur einige Musicalia zu seinen ersten Uebungen angezeigt, ohne daß ein ganzes Verzeichniß vieler berühmten Componisten, die vor Orgel und Clavier componiret haben, habe hersehen wollen. Ein dergleichen Catalogus der Sachen der jezigen berühmten Componisten mit Namen und Zunamen, und wie viel selbige kosten, würde wol nicht unangenehm seyn. Die Sachen der Herrn Bach, Nichelmann, Marpurg, Graun, Krebs, Hendel, Marcelli und vieler andern, sind größtentheils ein wenig schwer, und nicht vor alle, sondern setzen schon eine grosse Fertigkeit voraus.

Wie ein musikalisch Stück zu üben.

§. 44. Damit nun einer von seinem Spielen rechten Nutzen haben möge, so muß er sich nicht begnügen, daß er das Stück so taliter qualiter, wie man zu sagen pfleget, d. i. mit genauer Noth, und noch ungeschickt genug, herspielen kan; nein, er muß Ein Allegro oder ander Stück so lange üben, bis er es ganz fertig herausbringen kan; sein Lesen wird ihm das Stück schon halb bekannt gemacht haben. Nun schreibe er den Bass des Stückes allein aus, und beziffere ihn, und sehe zu, was er noch von der Melodie des Stückes behalten hat, oder ob er selber zu diesem Bass etwas der ausge-setzten Melodie ähnliches spielen kan; will es noch nicht gut gehen, so übe er das Stück noch etlichemal mit Bedacht, so lange, bis er mit dem blossen Bass fertig werden kan; es bleibt ihm auch unverboden, von seinen Einfällen etwas über den Bass anzubringen, wenn er sich nur bemühet, daß alles

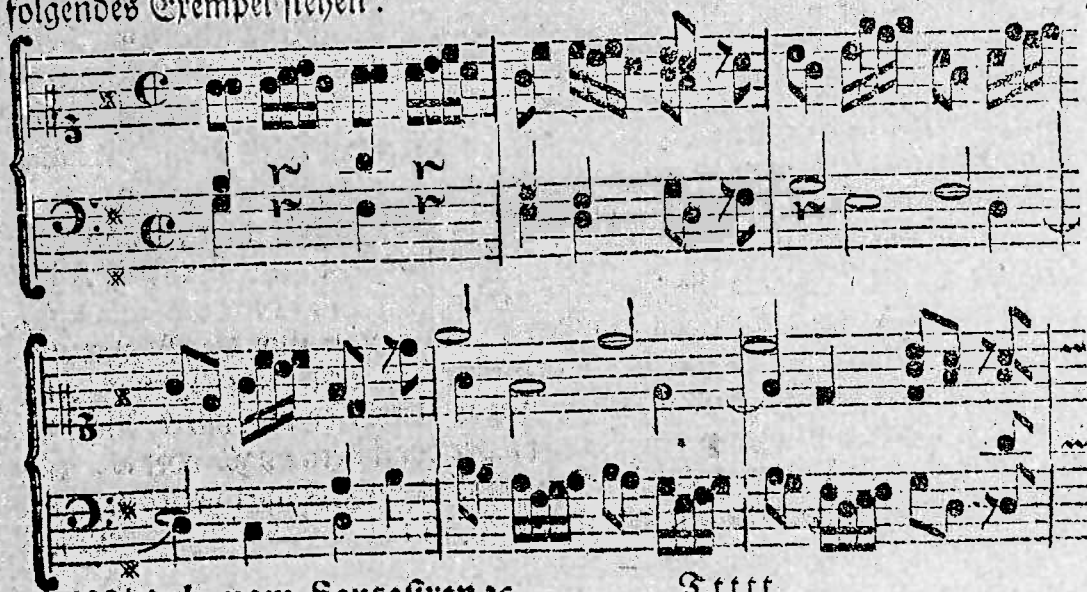
so lange, daß man am blossen Bass schon genug hat.

alles im Tacte bleibe; ich sage nicht, daß er dergleichen Übung mit allen Stücken, die er nur spielt, vornehmen soll; nein, es ist nur ein wohlgemeinter Rath, wie man auch hierdurch nach und nach zur Fantasie gelangen kan; man thue es so oft man Lust dazu hat, und mit denen Stücken, die einem dazu bequem zu seyn scheinen. Sonderlich übe man sich, ein Stück mit gehöriger Beurtheilung aufsetzen zu können, wenn man es etwa vorher auswendig gelernet hat. Viele Stücke findet man, da man nur den Zusammenhang oder die Verbindung gewisser Sätze, und wie sie auf einander folgen, zu merken hat, darin alles andere leicht ist. Ich könnte sowohl aus gedruckten als geschriebenen Musicalien Exempel die Menge geben, wenn es der Raum litte. Man untersuche also eine jede Composition wohl, und suche eine Imitation darauf zu machen. Kurz, das Gemeine und die Lust muß uns alle unsere Bemühungen angenehm machen, oder man wird nicht viel profitieren; träge und unlustige Gemüther werden wenig Lust zu dieser Arbeit haben, und daher auch wenig musicalische Einsichten erlangen.

§. 45. Wer nun schon etwas geübet ist, und viele Handsachen gespielt hat, auch meinen Clavierspieler fleißig gebrauchet, der fange nun an ohne alle Vorschrift aus eigenem Kopfe etwas zu spielen; man fange mit langsamem Noten an, und denke nicht, daß das Künstliche im Geschwinden allein stecke; nein, ein Anfänger suche dafür lieber eine schöne Melodie zu machen, und bediene sich einer mäßigen Geschwindigkeit bey seinen Sechszehnthellen; er fange mit Vierteln oder Achteln an; er wähle sich einen kleinen Satz, wenn er auch nur aus einem halben Tacte bestünde, darnach kan er seine Mensur einrichten, und denselben Satz zuweilen hören lassen. In denen so genannten Verletten, (deren §. 43. in den Tituln einiger Musicalien gedacht worden,) findet man oft dergleichen Egalität. Um mich deutlicher zu erklären, mag folgendes Exempel stehen:

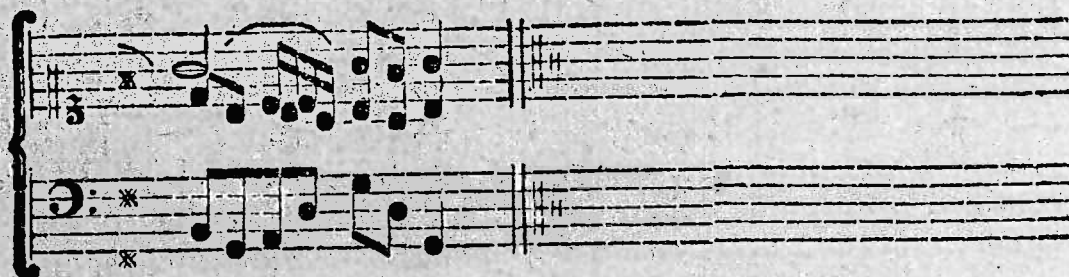
Wie man aus freyem Kopfe soll spielen lernen.

Egalität in den Klangfüßen ist bisweilen in Acht zu nehmen.



Wiedeb. vom Fantasiren zc.

Et t t t



Wie mit den
Bass-Noten
der Ton-Lei-
ter abzuwech-
seln.

Hier ist nun eine Egalität in den Klangfüßen, nemlich zwey lange und vier kurze Töne-wechself ab, bald im Discant, bald im Bass.

§. 46. Wer nun schon die Griffe und die Ziffern hat variiren gelernet, dem fällt es beim Fantasiren wol am allerschwersten, was er im Bass vor Töne soll folgen lassen; bey denen Fortsetzungen von 6, 7 und 4 zc. ist die Folge bestimmt und bekannt. Hier recommendire die beyden ersten Capitel, wo allerley Fortschreitungen zu finden sind, wieder vorzuneh-
men. Man setze über jedes Exempel eine fließende Melodie, und übe sich son-
derlich in den gebräuchlichen Ton-Arten. Die Exempel, welche auf allerley
Weise allda beziffert sind, und sonderlich die Ton-Folge der harten und
weichen Ton-Art in ihrer natürlichen und verbesserten Bezifferung muß
man perfect inne haben. Ueberhaupt weise den Leser allda wieder hin; wenn
er sich wohl übet, so wird es ihm nicht schwer fallen gleich einen Discant, der
eine ordentliche Melodie hat, dazu ex tempore zu spielen. Man kan also
nach der Prime, oder nach dem Tone, daraus man spielen will, in quin-
tam, quartam, tertiam, secundam, sextam, ja septimam gehen, d. i.
wer aus *g dur* fantasiren will, dessen erste Bass-Note ist *g*, dann kan
er nehmen was er will, die quinta *d* (als welche sehr gewöhnlich ist,) die
Quarte *c*, die Terzie *b*, die Secunde *a*, die Sexte *e*, oder die Septima *fis*,
da ist fast eins so gut als das andere, wenn man nur die Bezifferung
eines jeden Tones im Bass vollkommen inne hat, und keinen Ton ergreift
der in *g dur* fremd ist. (oder in der Ton-Art, darin er moduliret, nicht zu
Hause gehdret; als: wer in *g dur* spielet, der brauchet kein *dis* oder *es*, kein
as oder *gis*, kein *b* oder *ais* &c.) Wir wollen ein Exempel hersetzen, und
hernach einige Anmerkungen darüber machen: Prae-

Präludium.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

Bei geringer
Abwechse-
lung der Bass-
Noten ist
schon ein
Präludium
zu machen.

884 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 46.)

Untersuchung Wenn wir nun dieses Præludium nach den Puncten, so §. 42. bey dem Lesen
 dieses Præludii nach §. 42. und Betrachten eines Stückes angegeben worden, untersuchen wolten, so
 würden wir vieles, was daselbst stehet, darin nicht finden: denn zu ge-
 schweigen, daß man alle Puncte selten in andern mehr ausgearbeiteten
 Stückchen zusammen finden wird, so haben wir hier nur ein Præludium,
 welches eine Art oder eine Gattung der Fantasie ist, vor uns, und zwar
 ein sehr leichtes, welches einem Anfänger zum Muster gegeben, als wel-
 cher bey seinem Fantasiren oder Præludiren nicht gleich nöthig hat, es bunt
 und kraus zu machen; das Auszieren und das Künstliche muß hernach
 kommen. Ich habe hier nur gezeiget, wie man bey geringer Abwechse-
 lung

lung der Fundamental- oder Bass-Noten schon ein ziemlich langes Præludium herausbringen kan. Indessen wollen wir unser Præludium doch ein wenig nach §. 42. examiniren. Was nun erstlich die Klangfüße betrifft, so ist hier mehr eine Abwechslung der Mensur zu finden, als daß man gewisse Klangfüße sorgfältig hätte gesucht bezubehalten, es müßte denn ein oft wiederholter Pyrrhichius und Spondaus seyn; (siehe §. 14.) auch hierauf reflectiret die freye Fantasie nicht viel; Sechszehnteile gegen halbe und ganze Tacte kommen hier am meisten vor. Wer sich ein kleines Thema erwählet, der kan es nach den Klangfüßen einrichten, so kan er es desto besser behalten; (wie §. 45.) dieses aber ist ein freyes Præludium. Was den Rhythmus oder die egale Anzahl der Tacte und deren Verhältniß betrifft, so findet man denselben auch nicht in seiner strengsten Observanz; eigentlich stehet es im Binario, (siehe §. 33.) wie bey Tact 1. 2. 3. 4. 5. 6. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 22. 23. 24. und 25. zu sehen, als welche Tacte eine Aehnlichkeit haben; ja es ist Tact 2. 4. 12. ein ordentlicher Einschnitt. In den vier Tacten von 7-10. ist der Rhythmus unterbrochen, da solten Tact 7. 8. den beyden vorhergehenden Tacten 5. 6. ähnlich seyn; allein die Variation zu c, welche Tact 5. gleich in der ersten Hälfte des fünften Tactes anfängt im Discant, fängt im Bass Tact 7. erst in der zweyten Hälfte an, da doch Tact 7. 8. nur eine Repetition von Tact 5. 6. ist, bloß mit dem Unterscheide, daß die Variation hier im Bass stehet, die vorher im Discant gewesen. Ich habe aber hier mit Fleiß den Rhythmus gestöret, einem Liebhaber zu zeigen, daß die Fantasie nicht nöthig hat, sich daran so genau zu binden. Wer aber hier den Rhythmus behalten wolte, welches auch gar nicht unrecht ist, der könnte die drey letzten Sechszehnteile des sechsten Tactes ja leicht so machen, daß sie zu e leiteten; man darf nur statt h a g im sechsten Tacte, die drey Sechszehnteile h c a des siebenten Tactes, oder drey andere Noten setzen, so käme die Variation auch gleich zu Anfang des siebenten Tactes; aber hierdurch verlöre ich die erste Hälfte des siebenten Tactes, würde also dadurch der Rhythmus der folgenden Tacte noch mehr zerstöret. Hier ist nun der beste Rath, daß man dem letzten Tact so viel anhänget, als man dem siebenten Tact genommen, etwa also:





Die drey Tacte 19. 20. 21. sind einander gleich, wäre hier also ein Ternarius, da doch sonst der Binarius herrschet. Wenn dis nicht gefällt, der werfe den 21. Tact weg, er ist nur zur Verlängerung da; eben so wie Tact 26. auch nur als ein Anhang da ist, der auch wegbleiben könnte, so wäre der Schluß bey g. Kurz, eine Fantasie und deren Gattungen (als die Bourades, Capricci, Toccate, Preludes, Ritornelli &c.) binden sich nicht genau an diesen allen, daher auch der Herr Mattheson in seinem vollf. Capelm. pag. 232. hiervon also schreibt: „Ob nun gleich diese alle (die Fantasie mit ihren Gattungen) das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stegreife daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig Schranken und Ordnung, daß man sie schwerlich mit einem andern allgemeinen Namen, als guter Einfälle belegen kan. Daher auch ihr Abzeichen die Einbildung ist.“ Was die Ausweichung unsers Præludii betrifft, so spricht es durch eine Fortschreitung vermittelst halber Töne in *c dur*, *d dur* und *e moll* ein, bleibt sonst immer in *g dur*. Ein Anfänger, der sich im Fantasiren übet, hat anfänglich nicht nöthig viel auszuweichen; das Einsprechen in andere Ton-Arten, welches durch verschiedene Fortsetzungen gar bequem geschehen kan, ist ihm erlaubt, und zeigt ihm auch den Weg, in andere Ton-Arten zu kommen; hat er Lust, so kan er sich nach eigenem Belieben darin etwas aufhalten. Die Semitonia im 15. und 17. Tact, nemlich $\bar{g}is$ und $\bar{g}is \bar{a}is$ sind nicht nöthwendig, man kan dafür $\bar{g} \bar{a}$ nehmen; indessen wird Tact 13. dadurch besser imitiret. Wie die Griffe ferner variiret sind, wird man leicht sehen; das Brechen eines reinen Accords zur Prime und Quinte der Ton-Art machet den Anfang. Ueberhaupt lerne ein Anfänger gut mit den Accorden umgehen, und componire sich Præludia, da die Consonanzen herrschen; mit den Dissonanzen ist es sodann ein leichtes, wenn man nur seinen General-Baß wohl inne hat. Was die Fortsetzungen dieses Præludii betrifft, so ist Tact 5. 6. eine Fortsetzung bloß im Discant; im Baß gehen die Töne von der Quarte zur Prime. Man thut wohl, wenn man allerley Variationes lernet machen über so gradatim herunter gehende Noten, als wenn der Baß von der Prime herunter zur Quinte der Ton-Art gehet, als in *g dur* $g \bar{f}is \bar{e} \bar{d}$, oder von der Prime zur Quinte hinauf steigt, als *GAH c d*, it.

Wie man sich leicht selber Præludia componiren kan.

wenn

wenn der Baß von der Quinte zur Prime herunter gehet *d c H A G*, oder von der Quinte bis so weit hinauf gehet, als *d e f g*; item, wenn der Baß auf diese Weise von der Quarte des Tones zur Prime herunter steigt, wie hier Tact 5. 6. so kan ein Anfänger sich Anfangs, wenn es ihm noch an Einfällen fehlen will, daran halten, und dergleichen gradatim gehende Noten langsam im Baß mit einer Variation im Discant auszieren. Oder, er gehe von der Sexte des Tones bis zur Terzie, als *g dur g e d c H*. Es ist unmöglich zu beschreiben, welche Ton-Folge der Baß nehmen kan; indessen, um einem Anfänger ein wenig auf die Beine zu helfen, schlage ich ihm diese Ton-Folgen vor; ich will sie hier in Noten aussetzen, und *g dur* behalten. Das letzte Exempel vermischet zwey Ton-Folgen, als wenn man die erste intendiret, und hernach die andere dafür gewählet.



Wer die beyden ersten Capitel fleißig gebraucht, der wird schon unverlegen seyn. Der Herr Sorge schreibt im dritten Theil seines Vorgemachs, Cap. 30. „Es giebt viele, die auf dem Clavier ein Stück vom Blatt ganz gut wegspielen, wenn sie es nemlich vorher fast auswendig gelernet haben. -- „Wenn sie aber auch nur wenige Tacte aus dem Kopfe machen sollen, so bricht ihnen der Angstschweiß aus.“ Von dieser Noth hoffe meinen Leser einigermaßen befreuet zu haben. Wieder auf unser Præludium zu kommen, so finden wir hier im Baß verschiedene stehende Noten, als Tact 2. und 3. it. 11. 12. 22. 23. stehet die Quinte des Tones; bey Tact 11. 12. sind Terz-ien-Gänge darzu gemacht; Tact 22. 23. ein kleiner Orgel-Punct, der auch Tact 24. 25. zur Final-Note *G* stehet. Die letzte Note im 25. Tact heißt im Discant *b* und im Baß *cis*, ist ein Griff mit der Septima falsa oder diminuta, und erwecket den Zuhörer nochmal zu guter letzt zur Aufmerksamkeit; dergleichen findet man nun wol am Schluffe. Das *b* ist hier peregrin, und das *cis* ist chorda elegans. Wir müssen ein Ende machen; ein Liebhaber setze seine Bemerkungen weiter fort. Doch noch eins. Ich erinnere mich, daß die Præludia, die Herr Kobrich herausgegeben, siehe §. 43. dieser Art sind, welche er für bequem hält, die höchstnöthige Præludier-Kunst daraus leichtlich zu erlernen, darum will sonderlich diesen dritten Theil recommendiret haben.

888 Cap. XII. Vom Fantasiren. (§. 46. 47.)

Wie dieses
Præludium
in 8, 4, ja
in 2 Tacte zu
reduciren ist.

§. 47. Nun wollen wir unser Præludium, welches ein wenig lang ausgedehnet ist, ein wenig kürzer zusammen ziehen. Man kan hieraus lernen ein weitläufig Stück ins Kleine zu reduciren. Dergleichen Bemühungen nun müssen einem Liebhaber lauter Lust machen. Wir wollen die Orgel-Puncte und Repetitionen heraus lassen, und es erstlich in acht, nachhero in vier, und endlich in zwey Tacte zusammenziehen. Wer zwölf Tacte daraus machen will, dem wird es nicht schwer fallen.

The musical score consists of four systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system is labeled 1-4, the second 5-8, the third 1-4, and the fourth 1-2. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

