

# Dritter Abschnitt.

## Von der Mensur oder Zeitmaasse der Noten.

---

### C A P V T I.

#### Von der Zeitmaasse überhaupt.

##### §. 1.

**N**un ist es Zeit, daß wir auch etwas von der Mensur, oder von der Geltung der Noten in Ansehung der Zeitmaasse reden. Es wird freylich bey Spielung eines Chorals oder Liedes eben so wenig auf den Tact und die Zeitmaasse gesehen, als wenn eine Gemeine solches Lied nach dem Tacte singet; es kömmt bey Liedern in diesem Stücke auf den Gebrauch an, nach welchem dann einige Lieder langsam, andere etwas geschwinder gesungen werden, als wornach sich einer im Spielen richtet. Dem allen aber ohngeachtet, muß man doch etwas vom Tacte wissen, und nicht ganz unwissend darinnen seyn.

§. 2. Wir haben bishero nur bloß mit dem Klange eines Tones zu thun gehabt und gezeigt, wie die verschiedenen Klänge unsers Claviers in und durch die Noten vorgestellet und angezeigt werden. Nun weiß ein jeder, wie ich einen Ton oder Klang lang ausdehnen und aushalten, oder ihn auch kurz abbrechen kann, um gleich zu einem folgenden Tone zu gehen.

§. 3. Deswegen muß auch die Zeit eines jeden Tones, oder wie lange sich ein jeder Ton hören lassen soll, durch die Noten angezeigt werden können, und dieses kann bey dem Gebrauche der Noten viel bequemer, als bey der Tabulatur, geschehen; als wovon im ersten Capitel des IIten Abschnitts etwas gedacht.

§. 4. Die fünf Linien und die vier Spatia zeigen also bloß den Ton an, die verschiedene Zeichnung und Schreibart der Noten zeigt gar schön und

und deutlich die Zeitmaße an, oder ob eine Note kurz oder lang soll ausgehalten werden. Deswegen man bey Nennung der Noten nur bloß zu sehen hat, auf welcher Linie oder Zwischenraume sie stehet; wie viel sie aber gelte, oder wie lang oder kurz sie soll tönen oder aushalten, solches sage ich, siehet man an der verschiedenen Schreibart derselben.

## C A P V T II.

## Wie bey einer Hang-Uhr der Tact bequem zu erlernen.

§. 1. Wir haben oben im Ilten Abschnitte Cap. 15. §. 5. schon etwas wenigens vom Tacte gesaget, hier aber wollen wir sehen, ob wir einem Unwissenden etwas vom Tacte beybringen können, damit er sich einen rechten Begriff davon möge machen können.

§. 2. Ich nehme hierbey eine Hang-Uhr (allein keine englische große Uhr) zu Hülfe, als welche mancher sonderlich hier zu Lande hat. Eine solche Uhr hat in Ansehung der Unruhe oder der Perpendicul einen egalen Schlag, indem sich die Unruhe auf eine gleiche egale Weise zur rechten und zur linken Hand wendet und sich hören läset.


§. 3. Wie nun eine solche Uhr in ihrem Schlag egal seyn muß, das ist, nicht einmal geschwind und dann wieder einmal langsam, sondern immer einerley, eben so muß auch die Zeitmaße oder der Tact bey der Music egal seyn, das ist, was geschwind angefangen, muß in der Mitte eines Stückes nicht langsam und denn wieder geschwind gespielt werden.


§. 4. Willst du nun in Ansehung des Tactes einen Nutzen von deiner Hang-Uhr haben, so zehle ihre Schläge, die der Perpendicul macht von 1 bis 8, und gleich wieder von 1 bis 8, und so oft du anfängst wieder 1 zu zehlen, so gieb ein Zeichen mit deiner Hand auf den Tisch, nämlich schlage deine Hand auf den Tisch, und lasse sie so lange liegen, bis du bey 8 kömst, dann hebe sie auf, und wenn du 1 sagest, so schlage sie wieder auf den Tisch. Dieß thue so lange, und wiederhole so oft, bis du merkst, daß dir diese Egalität der Schläge der Perpendicul eigen wird. Dieß wäre dann die Zeitmaße eines ziemlich langsamen vollen Tactes. Wir wollen die Uhr weiter zur Erläuterung gebrauchen, indem sie einem Unwissenden alles deutlich zeigen kann.


C A P V T III.


Gebrauch dieser Uhr, bey der verschiedenen Zeitmaasse der Noten.

§. 1. Nun will ich die verschiedenen Arten der Noten in Ansehung der Zeitmaasse beschreiben, damit man die Bezeichnung des Tactes, wie solche in den Noten bemerkt wird, könne erkennen lernen.

§. 2. Erstlich hat man eine Note, die zeigt an, daß man nicht eher zu einer andern gehen soll, bis man an der Uhr 8 Schläge des Perpendiculs gezehlet, und diese Note stellet einen ganzen Tact vor und siehet aus wie eine Kugel doch mehr länglich als rund, als: 

§. 3. Soll dein Ton sich nun so lange hören lassen, als bis du vier Schläge der Uhr zehlest, so siehet die Note, die solches anzeigt also aus . Bekömmt also der ganze Tact einen Strich, diese Note gilt einen halben Tact oder du zehlest vier Schläge der Uhr, dann gehest du gleich mit dem fünften Schlag deiner Uhr zum folgenden halben Tact, und zehlest wieder vier Schläge an deiner Uhr, oder fängst von fünfe an und zehlest bis achte inclusive. Ist also die Zeitmaasse von zwey halben Tacten gleich der Zeitmaasse von einem ganzen Tacte, oder zwey halbe Tacte gehen auf oder zu einem ganzen Tact.

§. 4. Soll weiter deine Note um die Hälfte kürzer als ein halber Tact klingen, oder sich nur so lange hören lassen, bis du zwey Schläge der Uhr zehlest, so heißen sie Viertel, weil viere derselben auf einen ganzen Tact und folglich zwey auf einen halben Tact gehen, ein Viertel siehet so aus: 

§. 5. Willst du nun zu jedem Schlag deiner Uhr einen Ton haben, so kommen Achtel heraus (weil wir acht Schläge auf einen ganzen Tact gerechnet haben) folglich gehen achte derselben auf einen ganzen und viere auf einen halben Tact, und zweye auf ein Viertel. Wenn ein Achtel allein vorkömmt, so wird an den Strich eines Viertels ein Haacken gemacht, als . Kommen aber 2. 3. oder 4. nach einander vor, so werden die Viertel mit einem Strich zusammen gezogen, eben dieser Strich nun machet, daß es keine Viertel mehr sind, sondern Achtel, als:



§. 6. In Liedern kommen selten geschwindere Noten vor, vornemlich was den Discant oder die Melodie betrifft; weil aber der Bass doch wohl zuweilen Sechzehnthelle hat, so will ich auch zeigen, wie die Sechzehnthelle aussehen, sie sehen also aus:



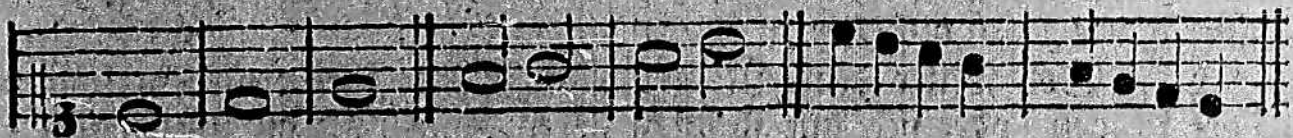
Solche kannst du auf deiner Uhr also bemerken: du mußt nämlich die Benennung deiner Zahlen zwöhsylbig machen, nämlich wie folget: Eine, Zweye, Dreye, Viere, Fünfe, Sechse, Sieben, Achte. Das durch bekommst du 16 Sylben und rechnest auf jedem Schlag deiner Uhr 2 Töne. Gilt deswegen ein ganzer Tact 16 Sechzehnthelle, ein halber halb so viel, nämlich 8 Sechzehnthelle, ein Viertel wieder halb so viel als ein halber Tact, nämlich 4 Sechzehnthelle, und ein Achtel hat 2 solcher Sechzehnthelle.

§. 7. Nun will ich sie in Noten auf Linien vorstellen.

ganzer Tact.

halber Tact.

Viertel.



Achtel.

Sechzehnthelle.



## C A P V T IV.

## Von der Fertigkeit im Tacte, oder wie solcher sich an den Schlägen der Uhr zeigt. Item eine leichte Arie.

§. 1. Stelle dir vor, es wären 5 Personen da, die da mit einander spielen oder sängen, und des ersten Ton dauerte einen ganzen Tact (das machte nach unserer Uhr 8 Schläge des Perpendiculs aus), und der andere hätte halbe Tacte, der dritte hätte Viertel, der vierte hätte Achtel und der fünfte hätte Sechzehnthelle. Diese 5 Personen nun hätten unter sich verabredet, daß ein ganzer Tact so lange klingen und sich hören lassen sollte, oder man wollte das Tactzeichen mit dem Fuß nicht eher geben, bis sich der Perpendicul an einer Uhr 8 mal hätte hören lassen; so wäre es zwar nicht nöthig, daß sie sich nach dem Schalle der Uhr richteten, denn die 5 Töne dieser 5 Personen würden den Schlag oder Schall der Uhr also übertäuben, daß man nichts davon hören könnte; dieß aber wäre doch nöthig, daß alle 5 Personen auf solche egale Weise von 1 bis 8 zehleten, als die Uhr solche Schläge egal hören läßt, und dieses geschiehet auch wirklich bey allen denen, die da tactmäßig zusammen spielen und mit einander in ihren verschiedenen Tönen harmoniren, so egal und gleich, als wenn sie alles nach der Uhr abgemessen hätten.

§. 2. Denn gleichwie bey der Uhr die Räder machen, daß alles egal ist; so ist gleichsam in denen, die (wie man sagt) tactveste sind, ein Uhrwerk, daß sie nicht anders als ganz abgemessen in ihren Tönen seyn können. Es sind aber nicht alle Menschen von Natur gleich geschickt den Tact zu lernen, sondern nur die, denen er gleichsam angebohren oder in der Natur lieget. Dieses kannst du sehen bey einer Versammlung vieler Leute, die alle ihre Freyheit haben nach den Bewegungen und Trieben ihrer Natur zu handeln, wenn solche eine Menuet spielen hören, und die Zuhörer lustig oder frey sind, so wirst du einige unter ihnen sehen, die es fast nicht lassen können zu hüpfen oder den Tact zu schlagen, andere aber die stille stehen und unbewegt bleiben. Denen erstern ist der Tact angebohren, die andern aber wissen nichts davon; dieß geschiehet aber gemeinlich bey Tripel oder Dreyviertel Tact, bey Vierviertel Tact, als welcher so lebhaft nicht ist, findet man es so nicht. Dieses dienet nur zu zeigen, wie einige von Natur mehr Geschicklichkeit den Tact zu erlernen haben, als andere.

§. 3. Damit wir uns aber nicht zu weit entfernen, so wenden wir uns wieder zu den §. 1. erwähnten 5 Personen die mit einander spielen sollen, und von welchen eine jede Person Noten von verschiedener Gestalt und Zeitmaasse hatte, so müßte dann der erste von diesen Spielern, der nur eine Note hat in seinem ganzem Tact, diese Note, die einen ganzen Tact ausmacht, so lange klingen, schallen und tönen lassen, bis die Uhr 8 Schläge geschlagen hätte, wie er denn auch in sich selbst von 1 bis 8 zählen müßte, ehe er zu einem andern Tone gieng, der andere aber der 2 halbe Tacte gegen des erstern ganzen Tact zu spielen hätte, müßte zu jedem halben Tacte oder Tone in sich 4 Schläge der Uhr abzählen, ehe er zu seinem zweyten halben Tone gieng, als welchen er anfieng, wenn er anfieng 5 zu zählen, und müßte damit wieder so lange aushalten, bis er von 5 bis 8 gezehlet hätte, dieser machet also in der Zeit da die Uhr 8 mal ange schlagen, zwey Töne.

§. 4. Der dritte nun der Viertel hat, muß auch 8, als die angenommene Zahl des Tactes zählen, und muß bey Zählung der 1. 3. 5. 7. seinen Ton verändern oder ein neues Viertel hören lassen; wenn er nun mit den andern egal 8 weggezehlet, so wird er 4 Noten gegen des erstern Einen ganzen Tact, und 2 Noten gegen des zweyten zwey halbe Tacte Noten haben hören lassen, und zwar so accurat wie die Uhr ihre Schläge thut. Der vierte der Achtel zu spielen hat, der läßt bey jedem Schläge von den 8 Schlägen der Uhr einen Ton hören, und machet also 2 Noten, indem der dritte Eine, 4 indem der andere 2, und acht Noten indem der erste seinen Einen Ton hören läßt; der fünfte aber, der Sechzehnthelle hat, ist am geschwindesten in seinem Spielen, damit er seine 16 Noten in der abgemessenen Zeit von 8 zählen, hören lassen kann, er muß aber nicht geschwinder seyn als nöthig, sondern wenn er seine sechzehnte Note hören läßt, so muß er im egalen Zehlen zu der letzten Sylbe von Achte (nämlich te) gekommen seyn.

§. 5. Hieraus kann einer sehen den Unterschied der Ganzen, Halben, Viertel, Achtel und Sechzehnthelltaet. Noten, wie auch die große Accurateße, die in Ansehung der Zeit bey dem Spielen mit andern muß beobachtet werden, da nichts einen Augenblick zu spät oder zu früh gespielt werden muß.

§. 6. Wer keine Uhr hat, der muß sich anders helfen und sich üben auf eine egale Weise von Eins bis Achte zählen zu lernen, und wenn er Achte gesagt, gleich wieder von Eins anfangen; ich will eine kleine Arie hersehen

hersehen und die Zahlen von Eins bis Achte darunter setzen, da er denn finden wird, daß bey einem Viertel immer eine Zahl genennet oder gezehlet wird, ohne daß ein Clavier angeschlagen wird, bey Achteln aber, je eines zu einer Zahl, und zu dem letzten halben Tacte eines Theils dieser Arie vier Zahlen. Ich will einen Bass dazu setzen, man übe sich aber nur vorerst den Discant nach dem Tacte zu spielen, alsdenn auch den Bass allein, damit man den Unterschied eines Viertels von einem Achtel möge recht erkennen, nachhero kann man sehen, ob man mit beyden Händen diese kleine Arie tactmäßig kann spielen lernen; ich will die Finger darüber schreiben.

*Aria.*

The musical score consists of three systems, each with two staves (treble and bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes are marked with an 'X' to indicate where the keyboard should be struck. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first system has 8 measures, the second has 8 measures, and the third has 8 measures. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

The musical score is written for two systems, each with a treble and bass staff. The first system contains measures 1-3, and the second system contains measures 4-6. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Rhythmic values are indicated by numbers 1-8 below the notes, representing eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

## C A P V T V.

## Anmerkungen über die vorhergehende Arie.

§. 1. Bey dieser Arie will ich ein und anders, so wohl was den Tact als was die Fingersetzung betrifft anmerken. Ich habe mit Fleiß einen leichten Ton erwöhlet, dessen Vorzeichnung weder  $\ast$  oder  $b$  hat, nämlich *C dur* (ich habe zwar von der Bedeutung dieses Ausdrucks noch nichts gesagt, es soll aber hernach solcher deutlich gemacht werden, man merke sich aber hierbey zum voraus, daß wenn die letzte Basnote ein *C* ist und weder ein  $\ast$  oder  $b$  vorgezeichnet stehet, man alsdenn saget das Stück sey aus *C dur*.) Damit ein Anfänger auf die Hauptsache, welche ich ihm in dieser Arie zeigen will, nämlich auf den Tact oder auf die von einander unterschiedene Zeitmaße eines ganzen Tactes, eines halben Tactes, eines Viertels und eines Achtels, desto besser möge acht haben können. Es kommen also in dieser Arie keine andere Semitonia vor, als diejenigen, welche mitten in der Arie durch Vorzeichnung eines Kreuzes sind gemacht worden.



§. 2. Die meisten Noten dieser Arie in Ansehung der Mensur sind die Viertel und die Achtel, indem der halbe und ganze Tact nur zwey mal darinnen vorkommen. Achtel und Viertel findet man in leichten Arien und Liedern auch am meisten, deswegen der Unterscheid dieser beyden Arten Noten auch am ersten und besten zu erlernen ist.

§. 3. Man findet unter jedem Tact die Zahlen von 1 bis 8, dieß zeigt nicht die Anzahl der Noten eines Tactes an, sondern giebt nur zu erkennen, daß diese Arie im ganzen Tact stehet, wie solches das Zeichen C welches vorne an stehet auch zeigt, und wird man befinden, daß der Tactstrich jedes mal nach der Zahl 8 stehet, indem sich mit Eins immer ein neuer Tact anfängt.

§. 4. Nun würde es einem schwer fallen, immer von 1 bis 8 laut zu zählen, weil hier kein Stillestand Platz hat, deswegen gewöhne man sich in Gedanken von 1 bis 8 zu zählen, da man denn bey einem Viertel die zweyte Zahl ohne Anschlag eines Claviers läßt vorbegehen, bey einem Achtel aber zu jeder Zahl eine Note anschläget, zu einem halben Tact gehören 4 Zahlen und zu einem ganzen Tact 8 Zahlen, wie solches die Unterschrift der Zahlen von 1 bis 8 deutlich lehret.

§. 5. Wer nun in sich egal zehlet, und wohl Achtung giebt, denn fremde Gedanken müssen allhier verbannet seyn, der wird aus dieser Arie viel lernen, insonderheit was die Mensur oder den Tact betrifft; er kann, wie schon erinnert, den Discant erst allein und hernach den Bass auch allein tactmäßig, daß ist nach einer egalten Zählung in Gedanken von 1 bis 8 spielen, kann er nun dieses schon ohne viele Mühe thun, so kann er diese Arie mit beyden Händen zugleich üben;

§. 6. Da er denn wohl Acht haben muß, daß er immer 2 Achtel zu einem Viertel macht, es mögen nun im Discant 2 Achtel zu einem Viertel im Bass, oder im Bass 2 Achtel zu einem Viertel im Discant stehen, die untergeschriebene Zahlen zeigen dieses deutlich; denn da findet man über die Zahl 3. 4 und 7. 8. im ersten Tact dieser Arie eine Note (welche ein Achtel ist) hingegen stehet im Bass nur über 3 und 7 eine Note (welche ein Viertel ist) und 4 und 8 hat keine Note, deswegen muß im Discant die Note über 4 und 8 alleine ohne Bass gehen, man läßt also die Bassnote über 3 und 7 so lange liegen, bis der Discant die Achtelnote über 4 und 8 gemacht hat; denn 2 Achtel haben die Zeitmaße eines Viertels, oder Ein Viertel dauert so lange als 2 Achtel. Dieß meyne begreiflich genug gemacht zu haben. Die Information vermag nicht

nicht mehr; Fleiß, Zeit und Uebung muß die Geschicklichkeit und den Habitu bringen. Welches alles auch durch die accurate Untereinandersehung der zusammen anzuschlagenden Bass- und Discantnoten erleichtert worden.

§. 7. Was die Fingersetzung dieser Arie betrifft, so ist solche so wohl im Bass als Discant über jeder Note angezeigt. Weil allhier nicht wie bey Liedern die Eintheilung in Sätze gilt, sondern nur die Eintheilung in 2 Theile, nämlich da das Repetitionszeichen stehet und das Ende, so scheint die Fingersetzung etwas mehr Schwierigkeit zu haben, als bey Liedern, allein die Schwierigkeit ist allhier nicht groß, weil die Gänge dieser und vieler solcher leichten Arien ganz natürlich und bequem nach den Fingern eingerichtet sind. Jedoch wollen wir über ein und anders etwas bey dieser Gelegenheit erwehnen, denn je mehr wir die Regeln der Fingersetzung bey den gegebenen Exempeln wiederholen, je besser behält man sie, und je besser werden wir den IVten Abschnitt verstehen.

§. 8. Das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen kömmt in den beyden ersten Tacten des Discants, wie auch im ersten Tact des Basses allhier vor. Weil der zweyte Finger sowohl in der rechten als linken Hand sehr bequem zum Ueberschlagen ist, so wird dieses Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen im Discant im Heruntergehen, und im Bass im Heraufgehen oft gebraucht. Der berühmte C. Ph. Em. Bach, Königlich Preussischer Cammermusicus schreibt in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen p. 26. §. 35, also davon: „Das Ueberschlagen, welches mit dem zweyten Finger über den Daumen, und mit dem dritten Finger über den vierten geschieht, hat seinen eigentlichen Nutzen bey Passagen ohne halben Töne; allda geschieht es auch, wenn es nöthig ist, oft hintereinander.“ Wo das Ueberschlagen des dritten Fingers über den vierten geschehen kann, wollen wir bey Gelegenheit, wo nicht eher, doch im IVten Abschnitte zeigen. Die Folge der Noten und die vorige Lage der Hand hat verursacht, daß wir dieses Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen im Bass zweymal gebraucht haben, ungeachtet es kein Gang oder gehende Passagie gewesen, sondern ein Sprung in die Tertie, solches ist bey *d* und *fs* im fünften und siebenten Tact im Bass geschehen; denn hier war keine bequemere Fingersetzung anzubringen. Im fünften Tact mußte sie absolut so und nicht anders seyn. Im siebenten Tact hätte ich nun wohl auf *d* den dritten Finger setzen können, allein dieß hätte eine gar zu große Spannung der Finger verursacht.

§. 9. Das Untersetzen des Daumens kömmt im Discant zweymal nämlich im neunten und zwölften Tacte vor, nämlich im neunten Tacte nach dem dritten Finger und im zwölften nach dem zweyten Finger. Im Bass aber kömmt dieß Untersetzen des Daumens nur einmal vor, nämlich in den beyden letzten Tacten bey *g* und *i*. oder bey *d* und *c*, da der Daumen unter den zweyten Finger gesetzt worden. Kein anderer Finger als allein der Daumen beschäftigt sich mit dem Untersetzen, und solches kann nach allen Fingern, nur nicht nach dem fünften oder kleinen Finger, geschehen. Weil der Daumen sich gerne nahe an den halben Tönen aufhält, so mußte auch im neunten Tacte der Daumen nach dem dritten Finger (der auf *gis* stand) untergesetzt werden, hätte ich das nach *gis* folgende *a* mit dem vierten Finger bezeichnet, und den Daumen alsdenn nach dem vierten Finger auf *h* untergesetzt, so hätte ich wider die Regel des Gebrauchs des Daumens gehandelt, denn der berühmte Hr. Bach giebt für den Daumen l. c. pag. 25. §. 33. folgende Regel: „Es wird der Daumen, der rechten Hand, im Aufsteigen nach einem oder mehreren (wie hier in unserer Arie geschehen) halben Tönen, im Absteigen aber vor einem oder mehreren halben Tönen, und der linke Daumen im Absteigen nach, und im Aufsteigen vor den halben Tönen eingesetzt. Wer diese Hauptregel in den Fingern hat, dem wird es allezeit fremde fallen, bey Gängen, wo halbe Töne vorkommen, den Daumen etwas entfernt von selbigen einzusetzen.“

§. 10. Das Auslassen gewisser Finger (ich meyne allhier, alsdenn wenn die Noten gradatim gehen, denn im Sprunge versteht es sich von selbst, daß ich nach Beschaffenheit des Sprunges 2 bis 3 oder wohl gar 4 Finger auslasse) ist eine der nöthigsten Freyheiten, die wegen der Folge der Noten erlaubt ist, und da man die Hand zusammen ziehen muß. Solches Auslassen der Finger haben wir hier zweymal, als im fünften und achten Tact im Discant; und im Bass einmal im neunten Tacte. Im fünften Tacte des Discants ist der vierte Finger, und im achten Tacte ist der zweyte, dritte und vierte Finger ausgelassen worden; im fünften Tacte hätte man auch auf  $\frac{7}{4}$  den vierten Finger setzen können, so wäre kein Finger ausgelassen worden, im achten Tact aber hat dieses Auslassen der Finger nothwendig wegen der Folge geschehen müssen, eben wie solches auch im neunten Tacte des Basses nöthig war, da der dritte und vierte Finger ausgelassen worden.

§. 11. Dieß wäre, was bey Gelegenheit der Arie des vierten Capitels habe anmerken wollen. Wir gehen jetzo weiter; da sich denn keiner daran stoßen wolle, daß bey diesem Unterrichte vieles so oft wiederholet wird, denn dieses ist mit allem Fleiße geschehen, eben wie bey mündlichem Unterrichte einerley Ding manchem Scholaren wohl mehr als zwanzigmal muß vorgesaget werden, ehe er es fassen und behalten kann. Es wird diese Wiederholung auch keinem, der sich selbst aus und nach diesem Unterrichte informiren will, unangenehm oder verdrießlich, sondern vielmehr nützlich und angenehm seyn, sonderlich solchen, die die Gabe nicht haben etwas bald und geschwinde zu fassen. Die beyden folgenden Capitel haben nun vieles in sich, was schon gesaget worden; ich schreibe vor Anfänger, und stelle mir hierbey nicht lauter fluge Köpfe vor, sondern gemeiniglich solche, die ein Ding schwer fassen können, doch aber Lust zum Clavierspielen haben.

## C A P V T VI.

### Von der verschiedenen Geltung der Noten.

§. 1. Beym Clavierspielen sind die rechte und linke Hand gleichsam zwey Personen, die zusammen spielen, und da eine jede Hand in Ansehung der andern zur rechten Zeit eintreffen muß, wenn es anders recht gespielt heißen soll.

§. 2. Beym Choralspielen nun hat die accurate Abzählung und Beobachtung des Tactes nichts auf sich, und ist so nöthig nicht, wie bey Arien und andern Sachen, denn gemeiniglich werden die Lieder nicht tactmäßig gespielt, nur muß ein Anfänger die verschiedene Geltung der Noten wohl inne haben.

§. 3. Zu einem ganzen Tacte gehören 2 halbe Tacte, 4 Viertel, 8 Achtel und 16 Sechzehnthelle. Zu einem halben Tact aber gehören 2 Viertel, 4 Achtel und 8 Sechzehnthelle. Zu einem Viertel gehören 2 Achtel oder 4 Sechzehnthelle, und endlich zu einem Achtel gehören 2 Sechzehnthelle.

§. 4. Dieß heißt, einfältig zu sagen, so viel: stehet im Discant ein Viertel und der Bass hat 2 Achtel, so wird die Viertelnote des Discants zu dem ersten von den zwey Achteln angeschlagen oder gespielt, das andere

bere Achtel aber gehet allein hinten nach; und so auch umgekehrt, stehen im Discant zwey Achtel und im Bass ein Viertel, so wird das erste Achtel des Discants zwar gleich zu dem Viertel des Basses angeschlagen, allein das zweyte Achtel des Discants gehet allein, da indessen das Viertel des Basses so lange liegen bleibet.

§. 4. Wenn deine Noten, die du spielen willst, accurat geschrieben sind, oder wenn Bass und Discant gut untergelegt sind, so spielest du zu deiner Discantnote, diejenige Bassnote, die gerade darunter stehet, wo aber keine Note darüber oder darunter stehet, so gehet solche Note alleine, es sey nun im Bass oder Discant.

§. 5. Weil man aber wohl Notenbücher findet, da alles nicht accurat geschrieben und unter einander stehet, was mit einander zugleich klingen soll, so kannst du dich nicht immer auf die §. 4. gegebene Regel verlassen; die aber in allen Melodien und Exempeln dieses Unterrichts gilt, denn ich habe mich beflissen, die Noten, die zugleich sollen gespielt werden, gerade unter einander zu setzen.

## C A P V T VII.

### Wie ein Lied von unterschiedener Mensur mit beyden Händen zu spielen.

§. 1. Findest du, daß die Noten im Bass in Ansehung der Mensur eben der Art sind, wie im Discant, so gehet immer Note zu Note, das ist, zu Einer Discantnote gehört die darunter stehende Eine Bassnote, wie du in den 6 Melodien der Lieder, die in dem zweyten Abschnitte stehen, findest, daß beydes im Discant und Bass lauter Viertel stehen, und am Ende des Sazes oder Liedes gemeiniglich ein halber Tact im Discant und Bass stehet.

§. 2. Es könnten nun alle Lieder mit solchen Bässen gesetzt werden, so wäre von der Mensur nichts nöthig zu wissen, weil aber die Veränderung sonderlich in der Music sehr herrschet und geliebet wird; so würde einem diese Art zu spielen auch bald verdrießlich werden, wenn nicht zuweilen der Bass ein oder zwey Noten noch hören ließe nach dem Discant, als welches anmuthig und schön ist.

§. 3. Dahero findest du nun oft in Liedern, daß zu Einer Discantnote, die ein Viertel ist, zwey Bassnoten stehen, welche Achtel sind, da denn das letzte Achtel (als worüber auch keine Discantnote stehet) hinten nach alleine gehet, du lässest aber den Finger auf dem Discantelaviere so lange liegen.

§. 4. Und so findest du auch oft, daß im Discant 2 Achtel stehen, und im Bass unter dem ersten Achtel des Discants stehet ein Viertel, da denn das zweyte Achtel des Discants alleine ohne Bass gehet, die Bassnote aber bleibt so lange liegen.

§. 5. Dieses muß man merken, wenn Achtel und Viertel vorkommen, denn da gehet immer das letzte Achtel alleine. Sind aber in beyden Händen Achtel, so gehet Note zu Note.

§. 6. Wann im Bass oder Discant, vornehmlich aber im Bass mehr als 2 Achtel zusammen gezogen sind, nämlich wenn 4 Achtel zusammen gezogen sind, so machet dieses gar keine Veränderung, sondern es bleibt immer vest, daß 2 Achtel (nicht mehr auch nicht weniger) zu einem Viertel gehören.

§. 7. Im folgenden achten Capitel wollen wir nun einige Melodien zur Übung hersetzen, da man denn in acht zunehmen, daß 2 Achtel zu einem Viertel gehören, die Finger will ich wieder darüber setzen, und wo es nöthig ist eine oder die andere Anmerkung dabey machen.

C A P V T VIII.

6. Lieder mit Anmerkungen.

N. 1. Durch Adams Fall ist ganz verderbt ic.

The musical notation shows two staves. The upper staff (treble clef) has a 3/4 time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter). Fingerings are: 3, 2, 3, 2, 3 2, 1, 2, 1, 2 3, 4, 5, 1, 2, 3, 2.

The lower staff (bass clef) has the same notes: C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter). Fingerings are: 3 2, 1 2, 3, 1 2, 3, 1, 2, 3, 1, 4, 3, 2 4, 1 2, 3 2 1 5.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score includes various rhythmic values and rests, with some notes marked with a '1' in a circle, possibly indicating a first ending or a specific fingering instruction.

1) Wenn ein Ton zwey, drey oder mehrmal hinter einander vor-  
 kommt, so ist bey langsamen Noten nicht immer nöthig die Finger zu  
 verwechseln, so wie solches bey geschwinden Noten, als bey Sechzehn-  
 theilen geschehen muß, wenn man aber bey langsamen Tönen abwechselt,  
 so muß man dahin sehen, daß man das letzte mal denjenigen Finger ein-  
 setze, den die Folge der Noten haben muß. Wir haben diese Abwechs-  
 lung im ersten Tacte des Discants gebraucht, und zwar mit dem dritten  
 und zweyten Finger. Im sechsten Tacte haben wir den vierten Finger  
 dreymal behalten, ohne Abwechslung der Finger, als welches, wie eben  
 erwehnet, bey langsamen Noten nicht immer nöthig ist.

2) Sonst ist die Fingersetzung in diesem Liede so wohl im Discant als Baß leicht und natürlich. Im zwölften Tacte des Basses habe ich den Daumen unter den zweyten Finger gesetzt. Wenn man auf *e* den Daumen gesetzt hätte, so wäre man mit seinen Fingern noch bis *A* angekommen, weil nun das *a* im dreyzehnten Tacte in die Octave fällt und deswegen den Daumen haben muß, so würde man einen Finger, nämlich den vierten haben auslassen müssen, und den dritten Finger auf *h* haben setzen müssen, welches auch gut gewesen wäre. Bey dem Untersetzen des Daumens aber hat man dieses nicht nöthig gehabt.

N. 2. Nun freut euch, lieben Christen g'mein etc.

The musical score consists of six staves, arranged in three pairs. Each pair is connected by a large bracket on the left side. The top staff of each pair is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is written in a style typical of 18th-century lute tablature, with numbers 1-5 placed above or below notes to indicate fingerings. The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and fermatas. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

3) Bey



3) Bey N. 2. Nun freut euch lieben Christen gemein ic. kömmt das Auslassen der Finger, das Untersetzen des Daumens, und das Uberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen vor, sonst ist die Fingersezung ordentlich.

Das Auslassen der Finger ist im Discant geschehen im achten Tact bey  $\bar{7}$  und  $\bar{2}$  da der vierte Finger ausgelassen worden, und nach dem fünften Finger gleich der dritte genommen worden, dieses wäre nun wieder nicht absolut nöthig gewesen, allein weil der Ton, der vor dem letzten Tone eines Sazes hergeheth, gemeiniglich einen Triller hat (von welcher unentbehrlichen Manier wir hernach Cap. II. S. 6. noch etwas reden wollen) und dazu der zweyte und dritte Finger am bequemsten ist, so habe darnach in den Liedern dieses Capitels die Fingersezung eingerichtet, damit man, wenn man nun einen Triller hat machen lernen, die Fingersezung mag behalten können. Weiter findet man auch im zweyten und eilften Tacte des Basses, daß allda gleich nach dem vierten Finger der Daumen auf *d* eingesetzt worden, und also der dritte und zweyte Finger ausgelassen worden, dieß war nöthig, weil *d* in seiner Octave in groß *D* fiel, als welche Octaven allezeit mit dem Daumen und kleinen Finger müssen gespielt werden.

Das Untersetzen des Daumens kömmt im vierzehnten Tacte des Discants vor, da die letzte Note des Tactes, nämlich *fs*, den zweyten Finger hatte, weil nun der Daumen sich gerne nahe an den halben Tonen hält, und die Folge der Noten solches auch erforderte, so ist hier der Daumen unter den zweyten Finger gesetzt.

Das Uberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen, kömmt hier im Discant im eilften Tacte vor, bey  $\bar{4}$  und  $\bar{5}$ .

4) Sonsten verstehet einer nun schon aus dem Vorhergesagten, daß weil hier ein *x* auf *f* im Anfange der Linien stehet, in diesem Liede immer *fs* statt *f* muß gespielt werden; wie auch daß zwey Achtel zu einem Viertel müssen gemacht werden.

## N. 3. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich 1c.

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (G major). It consists of six systems of two staves each. The first four systems are grouped by a brace on the left. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

5) Dieß Lied hat in der Vorzeichnung vor *h* ein *b*, deswegen muß ich statt *h* immer *b* spielen, es sey denn, daß ein Bequadratum dieses *b* aufhebet, welches im zweyten Case zweymal geschiehet.

6) Die Fingersezung ist in diesem Liede abermal ganz leichte und natürlich. Wir finden allhier, daß ein Ton mehr als einmal nach einander vorkömmt, als gleich im ersten Case kömmt  $\bar{c}$  viermal, im zweyten Case kömmt dieß  $\bar{c}$  zweymal, und im dritten Case kömmt  $\bar{c}$  dreymal vor, so wie im vierten Case  $\bar{a}$  und im fünften Case  $\bar{g}$  zweymal vorkömmt, davon siehe, was bey dem Liede: Durch Adams Fall ist ganz verderbt, in der ersten Anmerkung ist gesaget worden.

7) Das

7) Das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen kömmt im fünften Saze bey  $\bar{f}$  vor. So wie das Auslassen eines Fingers im Bass im zweyten Tacte bey  $B$  und  $c$  vorkömmt, da nach dem vierten Finger gleich der zweyte Finger genommen worden, dieß verursacht die folgende Note, nämlich  $F$ .

8) Die Achtel haben wir hier im Discant alleine, da der Bass fast lauter Viertel hat. Im vierten Saze hat der Discant vier Achtel und der Bass einen halben Tact, weil nun vier Achtel zu einem halben Tacte gehen, so wird zum ersten Achtel  $f$  im Bass groß  $F$  angeschlagen und bleibt so lange liegen, bis der Discant die drey Achtel  $\bar{f}$   $\bar{a}$   $\bar{b}$  alleine gemacht.

9) Wir finden nicht allein in diesem Liede, sondern auch in den beyden vorhergehenden zuweilen, daß zwey Noten (welches gemeiniglich Achtel sind) einen kleinen Bogen über sich haben, ja im Ende des vierten Sazes unsers Liedes: Lobt Gott ihr Christen allzugleich &c. sehen wir daß der Bogen von  $f$  bis  $\bar{f}$  gehet und also fünf Noten in sich schließet, was bedeutet nun dieser Bogen? Antwort: Stehet dieser Bogen über zwey, drey oder mehr Noten im Discant, und die Noten verändern ihre Stelle, wie hier geschieht, entweder auf oder herunterwärts, so zeigt solcher Bogen eine Schleifung an, oder es sollen so viel Noten, als durch diesen Bogen eingeschlossen werden, zu einer Sylbe des Liedes gesungen oder geschleifet werden. Findest du aber diesen Bogen über zwey oder auch mehrern Noten, die ihre Stelle nicht verändern, sondern auf eben der Linie oder Zwischenraume, darauf die vorige gestanden, bleiben, so wird solcher Bogen ein Band oder ligatura genannt und zeigt an, daß die beyden Noten zusammen gebunden seyn sollen, also daß man bey der zweyten Note, die durch diesen Bogen oder Band mit der ersten Note verbunden geworden, den Finger nicht aufheben, oder wieder von neuem anschlagen soll, dahero denn die zu dieser gebundenen Note gehörige Bassnoten oder Note allein gehen muß und die gebundene Note bleibt liegen.

10) Wenn auf einer Zeile der Tact aus Mangel des Raums nicht ganz hat ausgeschrieben werden können (wie solches in den beyden andern Zeilen von N. 3. auch nicht hat geschehen können) so machet man ein Zeichen auf der Linie oder auf dem Spatio, darauf die erste Note der folgenden Zeile stehen muß, dieses Zeichen heißt ein Custos oder Stellbewahrer, er siehet so aus  $\sim$ , wie solches denn bey N. 3. am Ende der beyden

andern Zeilen zu sehen. Hier merke, daß du, wenn du Noten schreibst die im Dreyvierteltact stehen, diesen Dreyvierteltact nicht abkürzen mußt, sondern den wenigen übrig behaltenen Raum deiner Linien lieber ledig lassen kannst, hingegen bey Noten, die im ganzen oder Biervierteltacte stehen, kannst du abbrechen, wenn du die Hälfte des Tactes, das ist zwey Viertel, darauf geschrieben, wie wir es hier auch so gemacht haben.

N. 4. O wie selig sind die Seelen etc.

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system is in 3/4 time and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is written in quarter and eighth notes, with various fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The second system continues the piece, ending with a double bar line and a repeat sign. The notation includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

n) Ehe

11) Ehe man dieses Lied spielt, schlage man das dreyzehnte Capitel des zweyten Abschnitts nach, und lese S. 1. 2 und 3. was daselbst von der Vorzeichnung der Creuze gehandelt worden, daraus man denn ersehen wird, wie in diesem Liede statt *f* *c* und *g* immer *fs*, *cs* und *gs* muß gespielt werden; deswegen ich mich hier nicht länger dabey aufhalten will.

12) Beym letzten Satz haben wir ein Repetitionszeichen, welches noch nicht ist vorgekommen. Wir haben im IIten Abschnitte Cap. 15. S. 7. schon von einem Wiederholungszeichen geredet, welches bey Liedern sehr oft vorkommt, und macht daß zwey bis drey Sätze eines Liedes zweymal müssen gespielt werden. Außer diesem findet man auch noch wohl in der Mitte oder am Ende eines Liedes ein Wiederholungszeichen, da nur ein Satz soll repetiret werden, deswegen mag man es das kleine Wiederholungszeichen nennen, da denn der Tactstrich, bey dem die Wiederholung angehen soll, mit vier Puncten hinterwärts des Striches, und derjenige Tactstrich, wo diese Wiederholung sich endet, wieder mit vier Puncten vorwärts bezeichnet wird. Die Noten also, die zwischen diesen Strichen mit Puncten stehen, müssen zweymal gespielt werden. Man findet auch statt dieser Puncte folgendes Zeichen  $\cdot$  / oder  $\cdot$  f. oder  $\cdot$  f: oder  $\cdot$  f: (welches man einen Rückweiser nennen kann) da denn die Noten die über der Linie mit diesem Zeichen  $\cdot$  / f. f: f: eingeschlossen sind, zweymal müssen gespielt werden. Ich habe mich der Puncte und des Rückweisers zugleich bedienet, damit es einem Anfänger besser in die Augen fallen möge, wie man denn auch wohl findet einen Bogen über die zu repetirende Tacte und das lateinische Wörtchen bis (zweymal) und dieß um mehrerer Deutlichkeit willen.

13) Was die Fingersetzung betrifft, so merke hierbey an, daß die Lieder, welche in ihrer Vorzeichnung drey bis vier Creuze oder Been haben, von manchem schwer genannt werden, die ganze Schwierigkeit aber dieser Lieder bestehet darinnen, daß man die darinnen vorkommenden halben Töne wohl behalten muß, worinnen ein Anfänger auch freylich oft fehlet: allein dieß wird durch die Uebung leichter, wegen der Fingersetzung aber kann man solche Lieder nicht schwer nennen, indem dieselbe allhier leichter ist, als bey Liedern die gar kein *x* oder *b* in ihrer Vorzeichnung haben, wenn ich nur die Regel vom Gebrauche des Daumen,

welche Cap. 5. §. 9. in diesem IIIten Abschnitte stehet, wohl behalte und übe, so wird der Daumen sich bald von selbst in seinen ordentlichen Platz eindringen, nämlich in der rechten Hand im Absteigen vor Einem (wie hier im sechsten und zehnten Tact bey  $\bar{7}$ ) oder mehreren halben Tönen (wie hier im vierten und achten Tact auf  $\bar{2}$  worauf die beyden halben Töne  $g$ is und  $f$ is folgen). Im Aufsteigen nach Einem oder mehreren halben Tönen, und in der linken Hand umgekehrt, nämlich im Absteigen nach und im Aufsteigen vor den halben Tönen.

14) Man braucht also zu den halben Tönen gemeiniglich nur den zweyten, dritten und vierten Finger so wohl im Bass als Discant, denn der Daumen wird bey Liedern im Discant auf den halben Tönen gar nicht und im Bass nur bey Octaven gebraucht, und dieß gilt auch vom kleinen Finger. Da ich denn leicht sehen kann, welchen unter diesen dreym Fingern die Folge der Note erfordert, und welchen Finger ich nach dem Gebrauche des Daumens überschlagen muß, nämlich folgen zwey halbe Töne, so muß es der dritte seyn, es sey denn daß die Folge der Noten nicht also ist, wie hier im vierten und achten Tacte. Folget ein halber Ton nach dem Daumen, so muß die Folge lehren, ob ich den zweyten oder dritten Finger überschlagen muß, im sechsten Tact hat es mit dem zweyten, im zehnten Tact aber hat es der Folge wegen mit dem dritten Finger geschehen müssen.

15) Im Bass ist die Fingersezung leichte, im vierten Tacte in den beyden ersten Achteln habe ich nach dem zweyten Finger den Daumen untergesetzt, und im siebenten Tacte habe ich den dritten Finger über den Daumen geschlagen.

16) Die Abwechselung der Finger wenn Ein Ton etliche mal nach der Reihe vorkömmt, ist hier im ersten, fünften, siebenten und neunten Tacte auch vorgekommen, wovon die erste Anmerkung wie auch die sechste Erwähnung gethan.

17) Sonsten merken wir uns auch noch, wie bey Sprüngen der kleine Finger im Discant wohl auf einen halben Ton kommen kann, wie hier im dritten Tacte. Doch hätte man hier auch auf  $\bar{f$ is den vierten Finger und alsdenn auf  $\bar{2}$  den Daumen nehmen können.

N. 5. Seelen-Bräutigam ic. oder: Wer ist wohl, wie du ic.

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some special markings, such as a 'z' in the bass staff of the second system.

NB. Was das z im Bass über *a* betrifft, davon siehe im zweyten Abschnitte Cap. 17. S. 1.

18) Anjeko haben wir ein Lied, welches in der Vorzeichnung vor *h* und *e* ein *b* hat, deswegen muß man statt *h* immer *b* und statt *e* immer *dis* (oder vielmehr nach der neuen Art zu reden *es*) spielen, siehe Cap. 13. im IIten Abschnitte S. 4. 5. 6.

19) Wenn ich hier im Discant zu Anfangs eines jeden Cases nur den Finger gesetzt hätte, so würde man die andern Finger im Case von selbst haben finden können, weil in diesem Liede alles gradatim gehet und die Finger von selbst folgen nach ihrer Ordnung, ohne einen auslassen oder überschlagen zu dürfen. In solchem Falle hat man nur zu sehen, daß man auf der ersten Note eines Cases den rechten Finger setzt und zwar nach Beschaffenheit des Ambitus eines jeden Cases vide II. Abschn. Cap. 17. die siebente und achte Anmerkung bey N. 5. Freu dich sehr o meine Seele 2c. und das ganze 17te Capitel.

20) Der erste und letzte Ton dieses Liedes ist im Discant und Bass ein Semitonium nämlich *b*. Man findet im Bass auf das Semitonium *b* weder den Daumen noch den kleinen Finger, wo es die Octave nicht erfordert hat, als im fünften und letzten Tact. Denn die Regel des Daumen Cap. 5. §. 9. in diesem Abschnitte gilt so wohl vor halbe Töne, die durch ein *x* gemacht, als vor die, welche wie hier geschehen, durch ein *b* gemacht worden. Deswegen dann im ersten, vierten und siebenten Tact der zweite Finger auf *b* zustehen kommen. Man merke sich den vierten Tact im Bass da der Daumen unter den zweiten Finger gesetzt worden.

21) Es giebt hier im Basse verschiedene Sprünge, da man denn zusehen muß, daß man den rechten Ton ergreift, die Fingersezung ohne Spannung erleichtert das Treffen derselben. Wir haben im Bass dieses Liedes allerley Art Sprünge, nämlich kleine und große. Hier von lese man vorher wieder die fünfte Anmerkung über das Lied: Herzlich thut mich verlangen 2c. welches im IIten Abschnitte Cap. 17. stehet, wie auch die vierte Anmerkung über: Ach Gott vom Himmel sieh darein 2c. so im eben dem 17ten Capitel zu finden. Wenn du das 17te Capitel des IIten Abschnitts wohl durchstudieret, so wirst du das folgende leicht verstehen.

Wir wollen sehen, was wir vor Sprünge haben; man nennet auch diese Sprünge, oder wenn die Töne nicht nach einander gradatim gehen, ein Intervallum oder Zwischenraum; da man denn sein Auge richtet auf die Töne die zwischen der ersten und letzten Note eines Sprunges sich befinden, also was wir vorhero im 17ten Capitel eine Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava und Nona genennet haben, nennet man auch mit einem Wort ein Intervallum. Das 17te Capitel hat auch schon gelehret, wie die Grade eines Sprungs oder



oder Intervalli abzuzählen sind. Unter allen diesen Intervallen merke man sich vornehmlich die Tertie, Quinte und Octave. Wir werden hernach ihren Gebrauch bey einem Accorde sehen, als wozu das 17te Capitel und auch diese Anmerkung einen Anfänger nach und nach bereiten will. Nun wollen wir die Sprünge unsers Basses anzeigen, ein Anfänger aber muß allhier die Grade abzählen, um zu sehen, ob sich alles auch also befinde, als welches ihm in dem schon oft erwehnten 17ten Capitel ist gelehret worden.

Wir haben hier das Intervallum einer Tertie im Bass nur Einmal, nämlich im ersten Tacte bey *a* und *f*. Dieß ist eine Tertie (weil *dis* als die Secunde von *a* fehlet). Die Quarte kömmt hier öfterer vor, als 1) im dritten Tacte *B* und *dis*, welches eine Quarte ist, so wie du solches leicht auf deinen Linien ausrechnen kannst, wenn du sprichst, die zweyte Linie *B* ist ein Grad. Das andere Spatium *c* ist zwey Grad, die dritte Linie ist drey Grad, und das dritte Spatium ist vier Grad, darauf denn unser *dis* als eine Quarte zu *B* stehet. 2) Im fünften Tacte *f* und *b*, da ist *b* wieder eine Quarte zu *f*, wie du sehen wirst, wenn du die Grade abzählst, als die vierte Linie ist ein, das vierte Spatium zwey, die oberste Linie drey, die Note über der obersten Linie (welches unser *b* ist) ist viere. 3) Im neunten Tacte *c* und *f* ist auch eine Quarte, denn die Quarte zu *c* ist *f*, wie du solches nach vorgeschriebener Art abzählen kannst. Nun wollen wir auch sehen, wie oft die Quinte in diesen unsern Basssprüngen vorkömmt, sie ist 1) am Ende des ersten und im Anfange des zweyten Tactes bey *B* und *f*, denn von *B* fünf Töne in die Höhe gerechnet kömmt *f*. 2) Am Ende des neunten und im Anfange des zehnten Tactes kömmt eben diese Quinte *B* und *f* wieder vor. Die Quinte zu *B* ist also *f*, man muß aber nicht meynen, daß die Quinte zu groß *B* allein ungestrichen *f* ist, nein ein- und zweygestrichen *f* (ob es gleich so weit von groß *B* entfernt ist) ist auch eine Quinte zu *B*. Sexten und Septimensprünge sind in unserm Basse nicht; kann ich aber eine Quarte oder Quinte zu einer Bassnote abzählen, so kann ich auch leicht eine Sexta und Septima abzählen, und zähle ich bey einer Sexta sechs Grad und bey einer Septima sieben Grad.

22) Die erste Note des achten Tactes hat im Discant einen halben Tact und im Basse stehen Achtel, weil nun, wie schon bekannt, vier Achtel zu einem halben Tacte gehen, so muß ich im Bass *A B c* alleine gehen lassen.

112 III. Abschn. Cap. VIII. Lieder mit Anmerkungen.

N. 6. Es kostet viel ein Christ zu seyn 1c.

The image displays a musical score for a piece titled "Es kostet viel ein Christ zu seyn". The score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style characteristic of 18th-century lute tablature, with numbers 1-5 placed above or below notes to indicate fret positions. The first system covers measures 1 through 8, and the second system covers measures 9 through 16. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

NB. Vom x über e im Bass siehe II. Abschn. Cap. 17. S. 1.

23) Hier haben wir nun in der Vorzeichnung weder  $\times$  noch  $b$ , und bestehet der Ambitus oder der Sprengel dieses Liedes in einer Octave, da nämlich der tiefste Ton eingestrichen  $\bar{c}$  und der höchste Ton zweygestrichen  $\bar{c}$  ist. Im Liede selbst kömmt oft, ja im Discant allezeit, vor  $g$  ein  $\times$  vor, so wie im Discant im dritten Tacte vor  $f$  ein  $\times$  stehet, denn mehrmal kömmt es im Discante nicht vor, im Basse kömmt  $f$  nur einmal, nämlich im neunten Tacte vor.

24) Ein Nachdenkender möchte bey diesem Liede sagen, wie kömmt es doch, daß alhier in der Vorzeichnung vor  $g$  nicht lieber ein  $\times$  gesetzt worden, weil doch in diesem ganzen Liede statt  $g$  immer  $gis$  muß gespielt werden, nur allein das vierte Viertel des vierten Tactes im Bass ausgenommen, da das  $g$  ohne  $\times$  stehet, es ist wahr, im IIten Abschn. Cap. 13. §. 1. 2. stehet, daß wenn halbe Töne beständig durchs ganze Lied statt ihrer ganzen Töne sollen gespielt werden, daß alsdenn solche Semitonia durch Vorzeichnung eines  $\times$  oder  $b$  gleich im Anfange des Stückes bemerkt werden, damit man nicht in der Melodie selber nöthig habe, das  $\times$  vor der Note immer wieder hinzusetzen. Es würde zu weitläufig seyn, einem Leser die rechte Ursache zu zeigen, warum man in diesem Liede das  $\times$  vor  $g$  nicht zu Anfangs vorgezeichnet, sondern es im Liede selbst immer vor  $g$  gesetzt hat, denn dieses hat was zum Grunde, was ich in meinem Unterrichte noch nicht gelehret und auch, weil es meinem Zwecke zuwider ist, vorhero nicht zeigen werde: Sollte aber dieser Unterricht den gewünschten Nutzen haben, so würde ich wohl den zweyten Theil dazu verfertigen, als worinnen denn dieses würde erörtert werden. Indessen merke sich ein Anfänger bey dieser Gelegenheit folgendes: Wenn Ein  $\times$  vorgezeichnet stehet, so muß es immer vor  $f$  (und also nicht vor  $g$ ) stehen, so wie Ein  $b$  immer vor  $h$  stehen muß. Wenn zwey Creuze vorgezeichnet stehen, so kömmt zu dem ersten  $\times$  vor  $f$  noch ein  $\times$  vor  $c$ , und wenn zwey Been vorgezeichnet stehen, so muß zu dem ersten  $b$  vor  $h$  noch ein  $b$  vor  $e$  kommen. Wenn drey Creuze vorgezeichnet stehen, so muß nebst  $fs$  und  $cis$  das dritte  $\times$  vor  $g$  stehen (man findet also kein musicalisches Stück, da allein vor  $g$  ein  $\times$  vorgezeichnet stehet, sondern wenn vor  $g$  ein Creuz vorgezeichnet stehen soll, so muß  $f$  und  $c$  auch ein Creuz haben, wie bey der Mel.  $\text{O}$  wie selig sind die Seelen, solches zu ersehen, weil nun in unserm Liede immer  $c$  und nicht  $cis$  muß gespielt werden, so hat im Anfange des Schlüssels auch vor  $c$  kein  $\times$  stehen dürfen, und auch nicht vor  $g$ , denn wenn vor  $g$  ein  $\times$  vorgezeichnet

zeichnet stehen soll, so ist solches erstlich vor *f* und vor *c* nöthig. Es ist also zu merken, daß die *x x* wachsen wie auch die *b b* in der Ordnung wie ich solche im dreizehnten Capitel angezeigt) und wenn drey Beem vorgezeichnet stehen sollen, so muß das dritte *b* vor *a* stehen. Genung hiervon.

25) Was im Discant die Fingersezung betrifft, so ist sie ganz natürlich und leichte. Im zweyten Satz gehen acht Noten nach der Reihe in die Höhe, nämlich von  $\bar{\cdot}$  bis  $\bar{\cdot}$ . Weil ich nun zu diesen acht Tönen nicht so viel Finger habe, um einem jeden seinen Finger zu geben, so muß man sich des Ueberschlagens oder des Untersezens bedienen, weil nun in diesem Satz zwey halbe Töne, nämlich *fi* und *gis* sich befinden, so hat, nach der Hauptregel für den Daumen, der Daumen nach diesen beyden halben Tönen untergesezet werden müssen. Eben wie auch im neunten Tacte nach *gis* mit dem zweyten Finger der Daumen wieder hat untergesezet werden müssen; dieß hat die Folge der Noten erfordert, so wie es im achten Tacte die Folge der Noten nicht erforderte.

26) Die letzte Note des zwölften Tactes im Basse, nämlich *A* hat den fünften Finger, und die erste gleich drauf folgende Note des dreizehnten Tactes hat wiederum den kleinen oder fünften Finger, ist dieses nicht wider die Regel, welche mir schon im Iten Abschnitt Cap. 16. am Ende des 15ten paragraphi ist gegeben worden, allwo es ja heisset: Es ist nicht erlaubt, einen oder eben denselben Finger oft oder auch nur zwey mal nach einander zu gebrauchen oder fortzusetzen. Ja es wäre freylich nicht erlaubt, wenn der große Sprung in die Sexte und die folgende Note *a* hier nicht eine Ausnahme machte. Dieser Satz läßt sich hier durch die Fortsetzung des kleinen Fingers am commodesten spielen, wir wollen dieses näher untersuchen. Die letzte Note *A* mußte nothwendig den fünften Finger haben, hätten wir nun den folgenden Ton *H* mit dem vierten Finger, der natürlich folgte, gemacht, mit welchem Finger hätten wir denn das folgende *gis* machen wollen? es hätte entweder mit dem zweyten Finger oder mit dem Daumen gemacht werden müssen, wollte man es mit dem zweyten Finger machen, so mußte man die Finger sehr ausgespannet haben, wenn man auf *H* den vierten und auf *gis* den zweyten Finger setzte: wollte ich aber das *gis* mit dem Daumen nehmen, womit wollte ich dann das gleich nach *gis* folgende *a* nehmen, dieß muß auch den Daumen wegen der Octave haben, alsdenn hätte ich ja auch wider eben diese Regel gefehlet; ja ich hätte auch wider die Regel für

für den Daumen gefehlet, nach welcher nicht erlaubt ist den Daumen auf einen halben Ton zu setzen (es müßte denn die Folge der Noten sonderlich bey Bindungen solches erfodern) deswegen ist hier die Fortsetzung des Kleinen Fingers am geschicktesten und besten.

27. Im zehnten Tacte haben wir im Basse den dritten Finger über den vierten geschlagen und hernach bey *c* den dritten Finger über den Daumen, welches die bequemste Fingersetzung war. Ich hätte allhier auch zur Noth nach dem vierten Finger den fünften auf *g* setzen können und hernach diesen fünften Finger herunter auf *A* glitschen lassen können, als welches die Folge der Noten auch zuweilen wohl erfodert, allein allhier wurde diese außerordentliche Fingersetzung durch die Folge noch nicht nöthig gemacht; denn dergleichen Freyheit, einen Finger zweymal nach einander fortzusetzen, ist erst erlaubt im Nothfalle, das ist, wenn die Folge der Noten es nicht anders erlaubt.

28) Wenn ein Anfänger diese 6 Lieder wohl spielen kann, so wird es ihm nicht schwer werden, die meisten Lieder spielen zu können, denn dergleichen Art Bässe, wie die 6 Lieder dieses Capitels haben, kommen am meisten vor. Man kann auch die Anmerkungen über jedes Lied, so wohl dieses 8ten als auch des 17ten Capitels des IIten Abschnitts vorherlesen, ehe man anfänget das Lied selbst zu spielen; es sind diese Anmerkungen einem Anfänger sehr nöthig und nützlich, sonderlich kann einer die rechte Fingersetzung daraus lernen. Im IVten Abschnitte wollen wir bey den vorkommenden Choralen die Finger nicht mehr darüber schreiben und einem Liebhaber dadurch Gelegenheit geben, zu probieren, wie weit er in der Erkenntniß der Fingersetzung gekommen. Wir müssen aber noch etwas weniges von der Mensur der Noten sagen.

## C A P V T IX.

### Was der Punct hinter einer Note anzeige.

§. 1. Im dritten und sechsten Capitel dieses Abschnitts habe ich die unterschiedene Geltung der Noten, und wie solche in Noten vorgestellt wird, angezeigt, da man denn gesehen, daß immer eine Art Noten um die Hälfte kürzer gewesen als die vorhergegangene: nämlich ein halber Tact ist halb so lang als ein ganzer Tact, oder zwey halbe gehören zu einem ganzen, item Ein Viertel ist halb so lang als ein halber Tact oder

zwey Viertel machen einen halben Tact. Ein Achtel ist halb so lang als ein Viertel, oder zwey Achtel gehen auf ein Viertel. Ferner Ein Sechzehnthheil ist halb so lang als ein Achtel, oder zwey Sechzehnthheile machen Ein Achtel. Wir haben die Länge der Zeitmaße einer jeden Art Noten auch an den Schlägen der Uhr angezeigt, aus welchem allen ein Liebhaber die unterschiedene Zeitmaße der Noten schon wird gefasset haben.

§. 2. Nun wollen wir noch bemerken, wie diese Noten aussehen müssen, wenn sie noch um die Hälfte länger sollen gemacht werden. Zum Exempel. Wenn ein ganzer Tact 3 halbe, Ein halber 3 Viertel, Ein Viertel 3 Achtel und ein Achtel 3 Sechzehnthheile gelten soll. Dieß geschieht nun, wenn ein Punct hinter der Note stehet, als: Ein Punct hinter einem ganzen Tact macht, daß der ganze Tact mit seinem Puncte 3 halbe Tacte gilt; item wenn ein halber Tact 3 Viertel gelten soll, so stehet ein Punct hinter den halben Tact; weiter; soll ein Viertel 3 Achtel gelten, so muß ein Punct hinter dem Viertel stehen, und endlich, soll ein Achtel 3 Sechzehnthheile gelten, so stehet ein Punct hinter dem Achtel.

§. 3. Man giebt also diese Regel: Ein Punct hinter einer Note gilt halb so viel als die vorhergehende Note gegolten hat, und macht, daß die Note, hinter welcher der Punct stehet, sich noch um die Hälfte länger (als ohne Punct) muß hören lassen, oder, daß das Clavier um die Hälfte länger mit dem Finger liegend gehalten wird. Z. E. Ein halber Tact mit einem Punct dauert 6 Schläge an der Uhr (siehe Cap. 4.) da er sonst nur 4 Schläge wähere; Ein Viertel mit einem Puncte dauert 3 Schläge an der Uhr, da es sonst nur 2 wähere; Ein Achtel mit einem Puncte dauert  $1\frac{1}{2}$  Schlag, oder es gehören drey Sylben von den Zahlen deiner Uhr dazu, da sonst ohne Punct nur zwey Sylben dazu gehören, schlage hierbey nach das dritte Cap. §. 6.

§. 4. Ob nun zwar, wie schon erwehnet worden, der Tact bey Liedern nicht sonderlich observiret werden darf; so hat man doch auch auf diesen Punct oder Tüttel bey Spielung eines Liedes mit dem Bass und Discant acht zu geben; Man findet ihn mehr im Discant als Bass und gemeiniglich hinter einem Viertel, da denn nach dem Viertel mit dem Puncte gemeiniglich ein Achtel folget. Im Bass stehen hierzu gemeiniglich zwey Viertel, daher denn zu dem Viertel mit dem Puncte das Bassviertel  
zwar

zwar zugleich angeschlagen wird, weil aber das Viertel im Discant einen Punct hinter sich hat, so gehet das zweyte Bassviertel, welches unter dem Punct geschrieben stehet allein, und das nach dem Puncte folgende Achtel im Discante schläget nach.

§. 5. Dieses durch den Punct um ein Achtel länger gewordene Viertel findet sich gemeiniglich, wenn der Satz eines Liedes zu Ende gehet und die Sylbe, die vor der letzten Sylbe eines Satzes hergeheth, gesungen wird; da man denn diese vorletzte Note eines Satzes langsamer spielet, wie mitten in jedem Satze geschehen: Man hat deswegen Zeit bey der Note da der Punct im Discant darhinter stehet, einen Triller (was von hernach noch etwas weniges vorkommen wird) zu machen, den man allda ziemlich lang machen kann.

§. 6. Diese beyden letzten Noten machen die Cadenz aus, wie man denn den Schluß eines Satzes, oder vielmehr wenn der Satz nun zu Ende gehen will, eine Cadenz nennet, da denn die vorletzte Note eines Satzes die einen Triller hat, langsam gehet, als wornach sich der Bass denn auch richten muß. Die Cadenz ist gleichsam das Punctum in der Music, womit sich die musicalische Rede oder ein Satz endiget.

## CAPVT X.

## Vom Tripeltacte.

§. 1. In den vorhergehenden Capiteln, worinnen vom Tacte gehandelt worden, haben wir immer 4 Viertel oder 8 Achtel auf einen Tact gerechnet, und den Tactstrich erst nach den vier Vierteln gesetzt, diese Tactart nennet man den gleichen Tact; weil man nun auch Lieder hat, in welchen allezeit nach 3 Viertel der Tactstrich folget, so wollen wir auch etwas davon erwehnen.

§. 2. Stehet im Anfange des Liedes  $\frac{3}{4}$  oder  $\frac{3}{2}$  so zeigt es an, daß es im ungleichen oder so genannten Tripeltacte stehet, das ist, der Tactstrich muß gemacht werden wenn 3 Viertel oder 3 halbe Tacte geschrieben worden.  $\frac{3}{4}$  heißt Dreyvierteltact.  $\frac{3}{2}$  heißt Dreyweiteltact.

§. 3. Hier merke: ist dein Lied dactylisch oder vielmehr ist die Poesie deines Liedes, oder die Versart, dactylischer Art, so findest du die Melodie auch im Tripeltact gesetzt, nämlich in  $\frac{2}{3}$  oder  $\frac{3}{4}$ . Dieser Tripeltact muß alsdenn etwas nach dem Tacte gespielt werden; dergleichen Art sind nun unter mehreren folgende Lieder, nämlich: Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren 2c. Höchster Propheten mein Herze begehret 2c. Es glänzet der Christen inwendiges Leben 2c. O Ursprung des Lebens, o ewiges Licht 2c. Diese vier Lieder müssen ein wenig lebhaft und nach dem Tacte gespielt werden.

§. 4. Man hat auch einige Lieder (sonderlich im Hallischen Gesangsbuche) die im Anfange im 4 Vierteltacte stehen, in der Mitte oder am Ende  $\frac{2}{3}$  oder  $\frac{3}{4}$  werden, als da ist das Lied: Eins ist noth, ach Herr dieß Eine 2c. Da denn der Anfang, oder so lange es in 4 Vierteltacte stehet, langsam gespielt wird, fängt aber  $\frac{3}{4}$  Tact an, so wird es nach dem Tacte und zwar etwas geschwinder gespielt, so wie sich in solchen Liedern denn auch die Art der Poesie ändert.

§. 5. Stehen Lieder in  $\frac{2}{3}$  oder  $\frac{3}{4}$  Tacte, und die Poesie oder die Verse sind nicht dactylischer Art, so wird abermal auch bey diesem Tripeltacte nicht viel auf den Tact geachtet, es gehen alsdenn nur zwey Sylben des Liedes auf Einen Tact, da sonst wenn die Verse dactylisch sind, drey Sylben auf einen Tact gehen, wie in den vier oben bemeldeten Liedern §. 3. geschieht. Wenn der Tripeltact bey Liedern eben nicht tactmäßig darf gespielt werden, so findet man gemeiniglich einen halben Tact und ein Viertel, ehe der Tactstrich kömmt, und das in allen Tacten des Liedes; sind aber doch 3 Viertel im Tacte, so sind doch die beyden ersten Viertel durch einen Bogen zusammen geschleifet und gehören zu einer Sylbe des Liedes. Als so findet man oft folgende Lieder im Tripeltacte, deren Poesie doch nicht dactylisch ist, und die auch deswegen nicht nach dem Tacte dürfen gespielt werden, nämlich unter andern: Allein Gott in der Höh sey Ehr 2c. Aus meines Herzens Grunde 2c. Christ unser Herr zum Jordan kam 2c. Erschienen ist der herrliche Tag 2c. Herr Jesu Christ dich zu uns wend 2c. Jehova ist mein Licht und Gnaden Sonne 2c. In dich hab ich gehoffet Herr 2c. Nun laßt uns Gott den Herren 2c. Alle diese Lieder dürfen nicht nothwendiger Weise im Tripeltacte stehen, sondern können auch bey einer kleinen Veränderung der Mensur



Mensur der Noten in 4 Vierteltact gesetzt werden, deswegen ist auch nicht nöthig, daß sie tactmäßig gespielt werden.

§. 6. Es sind die Melodien, die nothwendig im Tripeltacte wegen ihrer muntern dactylischen Versart stehen müssen, so wie die §. 3. erwähnten vier Lieder, einem Anfänger am schweresten, und muß er schon einige Fertigkeit erlangt haben, ehe er solche Melodien ein wenig tactmäßig spielen lernet.

§. 7. Um diesen Tripeltact nun auch aus den Schlägen der Uhr zu lernen, wie wir solches vorhero bey dem ganzen Tacte gezeiget haben, und acht Schläge der Uhr auf einen ganzen oder Biervierteltact rechnen; so nimmt man bey dem Tripeltacte nur sechs Schläge der Uhr auf einen Tact, und stellet ein jeder Schlag ein Achtei in ziemlich langsamer Zeitmaße vor; Es ist diese Tactart an sich etwas munter und will einem, der nicht unmusicalisch, daß ich so rede, geböhren, gar leicht ein, wie wir Cap. 4. §. 2. davon schon geredet haben; es wird diese Tactart auch bey Menuetten gebraucht, da dann aber wäre die Zeitmaße von sechs Schlägen etwas zu langsam. Man kann um das Tempo einer Menuet nach der Uhr zu treffen, 3 Schläge auf jeden Tact, also zu jedem Viertel einen Schlag rechnen, kommen Achtel vor, so müssen zwey derselben auf einen Schlag gehen.

§. 8. Der Unterschied von  $\frac{1}{2}$  und von  $\frac{3}{4}$  ist in Ansehung der Zeitmaße bey Liedern sehr geringe.  $\frac{1}{2}$  Tact kann etwa ein wenig langsamer als  $\frac{3}{4}$  gespielt werden; wer sich aber nach der Uhr richtet, der machs unter  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{3}{4}$  keinen Unterschied.

## C A P V T XI.

### 6. Chorale mit Anmerkungen.

§. 1. Wir wollen wieder einige Lieder hersetzen, und dasjenige, was im neunten und zehnten Capitel ist gemeldet worden, also durch Exempel erläutern.

## N. 1. Allein Gott in der Höh sey Ehr ic.

The image shows a musical score for a chorale in three parts: Soprano, Alto, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The music features various ornaments and fingerings, including trills (tr), triplets (3), and slurs. The bass line includes a sequence of numbers (2 4 2 4 2) above the notes in the second system, likely indicating a specific rhythmic pattern or fingering. The score concludes with a double bar line and repeat dots in the final measures of each system.

§. 2. Dieß ist nun ein solcher Choral der zwar in Dreyvierteltacte stehet, aber eben nicht sehr nach dem Tacte darf gespielt werden, wie im vorigen Capitel §. 5. ist erwehnet worden. In der Vorzeichnung steht vor *h* ein *b*, deswegen muß statt *h* immer *b* gespielt werden, wo nicht

nicht das Bequadrat solches b aufhebet, wie hier zweymal geschies-  
het, dieß Bequadrat betrifft nur allein die Note vor der es stehet,  
um desto gewisser darinnen zu seyn, hat man gleich vor das folgende h  
wieder ein b gesetzt.

§. 3. Was die Mensur der Noten betrifft, so finden wir hier dreyer-  
ley Arten, als halbe Tacte, Viertel und Achtel, da denn zwey Vier-  
tel zu einem halben Tacte gehören, dergleichen hier etlichemal vorkömmt,  
statt zwey Viertel stehen hier im dritten und funfzehnten Tacte, ein Vier-  
tel und zwey Achtel, da denn die beyden Achtel müssen alleine gehen.  
Im eilften Tacte stehen im Bass vier Achtel zu einem halben Tacte, weil  
nun vier Achtel zu einem halben Tacte gehören, so müssen die drey letzten  
Achtel von den vier Zuein aneine gehen. Daß zwey Achtel zu einem  
Viertel gehen, wird einem nun schon bekannt seyn, und kömmt solches  
hier auch vor.

§. 4. Was die Fingersetzung betrifft, so habe anjeko nicht mehr nö-  
thig zu seyn erachtet, einer jeden Note ihren Finger überzuschreiben, son-  
dern ich habe hier nur diejenigen gesetzt, die man zum Anfange und am  
Ende des Sazes nehmen muß. Als im ersten Saze habe ich gleich An-  
fangs den Daumen unter den zweyten Finger gesetzt, wer diesen Saz  
mit dem Daumen anfänge und die Finger in der Ordnung fort gebrauch-  
te, der würde bey h schon den kleinen Finger haben und also keinen Fin-  
ger mehr zu  $\frac{e}{f}$  übrig haben, deswegen nun war der Daumen auf g nö-  
thig, ich habe die folgenden Noten dieses Sazes nicht bezeichnet, weil  
man die Finger nur nach der Reihe weg gebrauchen kann, nämlich den  
zweyten Finger auf a, den dritten auf b, den vierten auf h, den fünften  
auf c, dieß war der höchste Ton unsers Sazes, nun gehets nach der  
Ordnung der Finger auch wieder herunter, als den vierten Finger auf b,  
den dritten auf a, den zweyten auf g (darüber der Triller stehet) und  
endlich den dritten (wie ich solchen auch drüber geschrieben) wieder auf a.  
Dieses habe bey dem ersten Saze sagen wollen, als welches bey den an-  
dern Sazen auch gilt: du mußt nämlich einen jeden Saz mit dem Fin-  
ger anfangen, den ich drüber geschrieben, und dann läßt du die Finger  
nach Beschaffenheit der Noten und ihrer Folge nach einander gehen. Im  
zweyten Saze, so wie auch im dritten und fünften oder letzten Saze habe  
ich, um bequeme Finger zum Triller zu haben, den zweyten Finger über  
den Daumen geschlagen. Dieß wäre die Fingersetzung des Discants,  
darinnen alles gradatim oder Stufenweise gegangen.

§. 5. Was die Fingersezung im Bass betrifft, so merke, daß die Octaven mit dem fünften Finger und dem Daumen gemacht werden, das hero ich die Finger einer Octave nicht mehr drüber schreiben will. Es gehet dieser Bass auch ziemlich Stufenweise, also daß eben nicht viele Sprünge darinnen vorkommen, die drüber geschriebenen Finger werden dir schon zeigen, welche Finger über die unbezifferten Noten zu nehmen, dann brauche nur deine Finger so wie sie folgen; genung von der Fingersezung vor dießmal.

§. 6. Wir haben in diesem Liede den Triller immer über die Discantnote, die vor der letzten eines Cases hergeheth, gesezet, weil hier die Cadenz einfällt und diese Note gerne einen Triller hat, wie Cap. 9. §. 5. und 6. nachzusehen. Indessen ist es nöthig, ein und anders vom Triller und wie er muß gemacht werden, anzuzeigen. Merke also folgendes hierbey.

1) Wer ein Lied spielet, und machet vor der letzten Note nicht einen Triller bey der Cadenz (wie wir bishero solches in den vorhergegangenen zweymal sechs Liedern auch nicht gethan, weil es noch nicht Zeit war) der kann wohl selber hören, daß seinem Spielen noch etwas fehlet. Ist also der Triller eine nöthige und ganz unentbehrliche Manier; wer auch bis hieher gekommen und die vorigen Lieder hernach repetiret, der muß alsdenn jedesmal auf der Note, die vor der letzten Note eines Cases hergeheth, einen Triller machen, ob gleich das Zeichen des Trillers, nämlich  $\text{tr}$  nicht drüber stehet.

2) Der Triller nimmet seinen Anfang und wird gemacht mit der Note, die einen Grad höher ist als die ausgeschriebene Note darüber der Triller geschrieben ist. Es gehören also zum Triller zwey Töne oder Claviere, die ich sehr geschwinde und etliche mal nach einander hören lassen muß, als zum Exempel im ersten Case stehet über  $\text{f}$  ein Triller, deswegen muß ich  $\text{a}$  und  $\text{g}$  etliche mal geschwinde nach einander hören lassen, und endlich den Finger auf  $\text{g}$  liegen lassen, wenn man ihn ausschreiben wollte so würde er so aussehen:



Diese

Diese dreymal geschwänzten Noten heißen 32 Theile, weil 32 derselben erst einen ganzen Tact machen. Manchem wird es schwer einen Triller machen zu lernen, manchem aber ist es leicht. Bey der Uebung eines Trillers muß man die Finger nicht zu hoch aufheben von den Clavieren, man kann im Anfange ihn langsam, hernach aber immer geschwinder machen, man muß aber dahin sehen, daß der Triller bey Liedern etwas lang (obgleich nicht langsam) gemacht werden muß, und daß der Schlag gleich sey. Wer Gelegenheit hat, wie denn wohl keiner ist, der solche nicht haben sollte, einen spielen zu hören, der kann gar bald hören und sehen, wie ein Triller gemacht werden muß.

3) Man brauchet gemeiniglich nur den Triller in der rechten Hand, und wann einer mit dem zweyten und dritten Finger, wie auch mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand einen ordentlichen, egalen, geschwinden und etwas anhaltenden Triller schlagen oder machen kann, der hat eben nicht nöthig solchen in der linken Hand auch machen zu lernen, denn das wird eben bey Choralspielen nicht viel erfordert, und fällt es einem Anfänger auch schwer, ihn geschickt zu machen und anzubringen. Mache also den Triller mit dem zweyten und dritten Finger, wenn die Note so nach dem Triller folget, nur einen Grad höher oder tiefer gehet, mit dem dritten und vierten Finger wird er gemacht wenn die Noten die darauf folgen herunter gehen. Weil nun hier in unserm Liedern immer der erste Fall statt hat, so wird hier der Triller immer mit dem zweyten und dritten Finger gemacht.

4) Wer eine Gabe hat einen guten Triller zu schlagen, der kann solchen auch wohl zuweilen mitten im Satz machen, allein er lasse sich lieber alsdenn von einem Verständigen die Noten mit einem Trillerzeichen bemerken, als daß er nach seinem Gefallen trillert, wo es ihm beliebt; denn wenn die Triller zur un rechten Zeit angebracht werden, so machen sie die Melodie dunkel und unangenehm. So viel mag einem Anfänger genung seyn vom Triller zu wissen.

§. 7. Nun wollen wir auch ein Lied setzen, daß im Tripeltact stehet und ein wenig tactmäßig muß gespielt werden.

## N. 2. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ꝛc.

The image shows a musical score for a chorale in G major, 3/4 time. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Trills are marked with 'tr' and a wavy line. Some notes have a '2' above them, possibly indicating a second ending or a specific fingering. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in both staves of the final system.

§. 8 Was wir §. 6. in der dritten Anmerkung vom Triller mit dem dritten und vierten Finger gesagt haben, das kann im zweyten und dritten Tacte dieses Liedes gelten, da die erste Note des zweyten und dritten Tactes einen Triller über sich hat, welcher mit dem dritten und vierten Finger muß gemacht werden.

§. 9. Wenn mitten im Tacte Viertel mit einem Puncte vorkommen, so hat ein solches Viertel oft gerne einen Triller.

§. 10. Sonsten muß hier im zweyten, fünften, achten und letzten Tacte in acht genommen werden, was Cap. 9. sonderlich §. 4. vom Puncte hinter einer Note ist gelehret worden. Im zweyten Tacte wird  $\bar{z}$  und  $g$  zusammen angeschlagen, weil aber im Discant hinter  $h$  ein Punct

Punct stehet, welches hinter g im Bass nicht stehet, so muß das d im Bass zum Punct alleine gehen, und das Achtel  $\bar{a}$  geht hinten nach. Und so mache es auch im fünften, achten und letzten Tacte. Denn weil dieß Viertel mit einem Puncte drey Achtel gilt, das Bassviertel aber, welches keinen Punct hat, nur zwey Achtel gilt, so folget daß das d im Bass eher klingen muß, als das Achtel  $\bar{a}$  im Discant und daß  $\bar{a}$  im Discant nachhero alleine gehen muß. Man könnte auch statt des Punctes, die Noten binden, welches eben so würde gespielt werden müssen; weil man hieraus nun sehen kann, wie gebundene Noten müssen tractiret werden, so will zu dem, was ich im achten Capitel dieses Abschnitts in der neunten Anmerkung von dem Bogen, dadurch die Noten zusammen gebunden werden, gesagt, die Tacte unsers Liedes, welche einen Punct hinter der Note haben, hieher setzen, und zwar erstlich mit dem Punct hernach mit der Bindung, da man denn sehen kann, wie die gebundene Note so wenig als der Punct angeschlagen wird, und wie der Bass wenn er Viertel ohne Puncte hat, eben so als bey der Bindung der Noten alleine gehen muß.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system is labeled 'Tact 2.' and 'Tact 5.' with the word 'oder' (or) between them. The second system is labeled 'Tact 8.' and 'letzte Tact.' (last measure) with 'oder' between them. The notation includes clefs, a key signature of one sharp (F#), and various note values and rests. The notes are connected by beams, and there are vertical lines indicating measure boundaries.

Hieraus ist zu sehen, sowohl wie die Noten mit Puncten als die gebundenen Noten müssen behandelt werden, oder wie sich der Bass wenn er in Viertel ohne Puncte gehet, zu verhalten. Man könnte also statt des Punctes hinter einer Note, sich der Bindung bedienen, weil aber ein

Punct geschwinder als eine Note zu schreiben ist, so hat man den Punct behalten. Man kann aber statt der Bindung sich des Punctes nicht allezeit bedienen, denn oft wird nur ein Sechzehnthheil an ein Viertel gebunden, welches durch den Punct nicht angezeigt werden kann, weil ein Sechzehnthheil nur der vierte Theil eines Viertels ist, und das Punct verlängert die Note nicht um ein Viertel, sondern um die Hälfte.

§. 11. Bey der Fingersetzung im Discant merke an, daß ich wegen der Folge im dritten Tacte den dritten Finger über den Daumen, der auf der letzten Note des zweyten Tactes auf  $\bar{g}$ , der Ordnung nach, gekommen, habe schlagen müssen; im vierten Tacte wird der dritte Finger bey  $\bar{e}$  über den vierten Finger geschlagen; ich hätte auch auf  $\bar{e}$  den zweyten Finger setzen können, dieß wäre eben so gut gewesen, und dann hätte ich nicht nöthig gehabt, den dritten über den vierten Finger zu schlagen, allein weil das Uberschlagen des dritten über den vierten Finger erlaubt ist, so habe diese Fingersetzung erwöhlet, weil das Uberschlagen des dritten Fingers noch nicht vorgekommen ist, und doch auch muß geübet werden, um es auf eine geschickte Weise ohne Verdrehung der Hand zu lernen. Im fünften Tacte ist der dritte Finger ausgelassen, und um des Trillers willen der zweyte Finger genommen, wer nun mit dem dritten und vierten Finger einen guten Triller machen kann, der hat dieß Auslassen des dritten Fingers nicht nöthig, sondern kann die Finger nach der Ordnung gebrauchen.

§. 12. Bey der Fingersetzung des Basses kömmt es nur an, auf die Folge oder Beschaffenheit der Noten eines Saxes zu sehen, so geben sich die Finger gleichsam von selbst an. Eine Tertie als hier im neunten und zwölften Tacte  $fis$  und  $d$ , wird gemeiniglich mit dem zweyten und vierten Finger gemacht, im zwölften Tacte habe die Tertie  $fis$ ,  $d$  nicht bezeichnet, weil es im neunten Tacte geschehen.

§. 13. Was eine Tertie sey, wird einer aus dem vorhergehenden sonderlich aus der 21ten Anmerkung des achten Capitels schon gelernet haben, allwo davon gehandelt worden. Eine Tertie bestehet aus drey Graden, als die Tertie zu  $c$  ist  $e$ , denn  $e$  ist der dritte Grad zu  $c$ , nämlich 1)  $c$ . 2)  $d$ . 3)  $e$ . Die Tertie zu  $d$  ist  $f$ , die Tertie zu  $e$  ist  $g$ , zu  $f$  ist  $a$ , zu  $g$  ist  $h$  und die Tertie zu  $a$  ist  $c$ , endlich zu  $h$  ist  $d$ . Welches du bey dem Abzählen befindest.

§. 14. Nun wollen wir das im vorhergehenden zehnten Capitel §. 4. angeführte Lied: Eins ist noth  $2c$ . hersetzen, dieses fängt mit vollem oder ganzen Tacte zwar an, wird aber hernach  $\frac{3}{4}$  oder Tripeltact, da es denn etwas



etwas munterer muß gespielt werden; es ist diese Abwechslung des Tactes was Angenehmes, und man muß sehen, dieselbe im Spielen und Singen auch auszudrücken.

NB. Vom  $\times$  über  $a$  und  $d$  im Bass, siehe II. Abschn. Cap. 17. S. 1.

N. 3. Eins ist Noth! Ach Herr dieß Eine ic.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *fr* (forzando). There are also some asterisks (\*) above notes in the bass staff of the second system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

§. 15. In diesem Liede haben wir Noten im Bass und Discant, welche bishero noch nicht sind vorgekommen, nämlich da über der fünften Linie eine kleine Linie gemacht worden, darauf im zweyten Tacte des Discants eine Note steht, diese Note heißt zweygestrichen  $\bar{f}$ , und im siebenten und sechzehnten Tacte des Basses haben wir auch eine kleine Linie, darauf eine Note steht, welche eingestrichen  $\bar{f}$  ist. Weil solche hohe Noten im Discant und Bass nicht oft, doch wohl zuweilen vorkommen, so wollen solche Noten wohl unbekannter bleiben, um so viel mehr aber hat man sich das achte Capitel des IIten Abschnitts bekannt zu machen.

§. 16. Der Ambitus des ganzen Liedes ist eine Octave, nämlich von  $\bar{f}$  bis  $\bar{f}$ . Die Noten gehen im Discant alle gradatim, nur daß der Anfang des vierten und sechsten Sazes einen Sprung in die Quarte  $\bar{a}$ ,  $\bar{a}$  thut. Denn die Quarte zu  $\bar{a}$  ist  $\bar{a}$ , wie nachzuzählen.

§. 17. Es ist vor  $h$  ein  $b$  gezeichnet, deswegen muß man statt  $h$  immer  $b$  spielen im Discant und Bass.

§. 18. Die Fingersezung ist leicht, wenn man beym Spielen die darüber geschriebenen Finger nimmt, so gehen die andern nach der Reihe. Man merke, daß im dritten Tacte der vierte Finger bey  $b$  über den Daumen geschlagen worden, dieß erforderte die Folge der Noten. Weiter ist im dritten Tacte des letzten Sazes nach dem Daumen auf  $\bar{a}$  gleich der vierte Finger auf  $b$  genommen, und sind also zwey Finger ausgelassen worden. Im Basse findet man bey der vierten Note des ersten Tactes den vierten Finger, und bey der ersten Note des zweyten Tactes ist dieser vierte Finger wieder gesetzt, kömmt also der vierte Finger zweymal nach der Reihe vor, dieß kann wohl angehen, wenn, wie hier, der erste Ton ein Semitonium ist, denn da darf ich den Finger nur herunter glitschen lassen, sonst ist es ohne Noth nicht erlaubt; man könnte auch auf  $d$  den dritten Finger nehmen, alsdenn aber käme, weil auf  $f$  der zweyte Finger kommen muß, eine kleine Spannung. Im dritten Tacte des Basses haben wir den Daumen unter den zweyten Finger gesetzt, und hernach auf  $f$  wieder den Daumen genommen, woher denn gekommen, daß zwey Finger ausgelassen worden, weil auf  $e$  der vierte Finger folgete. Sonst ist die Fingersezung bey Octaven, welche hier im Bass viel vorkommen, bekannt.

§. 19. Weil wir im zehnten Capitel auch den Dreyzweyeltact mit angeführet haben, so wollen wir auch ein Lied, welches  $\frac{3}{2}$  Tact ist hersehen.

N. 4. O Ursprung des Lebens, o ewiges Licht ic.

The image shows a musical score for a chorale in 3/4 time, consisting of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments are marked with 'tr' above notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fourth system.

S. 20. Man findet oft, daß es Anfängern etwas unangenehm fällt, Lieder aus  $\frac{3}{4}$  Tact zu spielen, und dieß daher, weil sie mehrentheils Lieder gespielt die in Viertelnoten stehen, daher sind ihnen die halben Tacte etwas fremde, und ihnen deucht, die Noten besser zu kennen, wenn es Viertel, Wiedeb. Clav. Spiel. N als

als wenn es halbe Tacte sind, um so viel besser wird es seyn, daß ich dießmal dieß Lied hieher gesetzt, denn die Übung und Gewohnheit bringt in allen Dingen Leichtigkeit.

§. 21. Im Bass kömmt drey mal eine Note vor, die wir noch nicht gehabt, nämlich die Note, die über der kleinen Linie stehet, welches eingestrichen  $\bar{a}$  ist, siehe den 15. §. dieses Capitels.

§. 22. Bey  $\frac{3}{4}$  Tact kommen selten Achtel vor, sondern hier findet man den ganzen Tact, halben Tact und die Viertel am meisten; und hat man sich deswegen zu erinnern, wie zwey halbe Tacte zu einem ganzen und zwey Viertel zu einem halben Tacte gehören.

§. 23. In der Vorzeichnung haben wir vor  $f$  und  $c$  ein  $\times$  deswegen muß man statt  $f$  und  $c$  immer  $fis$  und  $cis$  spielen.

§. 24. Dieß Lied hat einen großen Ambitum, nämlich eine Decima, das heißt zehn Grad, nämlich von  $\bar{a}$  bis  $\bar{f}_{12}$ , wie solche zehn Grade oder Noten im siebenten Satz Stufenweise herunter gehen. Da denn die Fingersezung und die Abwechslung der Finger durch Ueberschlagen hat geschehen müssen, und zwar muß in diesem Satz einmal der dritte und einmal der vierte Finger über den Daumen geschlagen werden, dadurch denn dieser Satz sehr leicht zu spielen wird.

§. 25. Weil außer diesem siebenten und dem folgenden letzten Satz, die Sätze nur klein sind, so ist die Fingersezung leicht zu erkennen. Im vierten Satz hätte man auch auf  $\bar{a}$  den kleinen Finger setzen können, so hätte man nicht nöthig gehabt den dritten Finger über den Daumen zu schlagen. Weil aber die letzte Note des dritten Satzes nach der Ordnung den vierten Finger gehabt, so würde der Anfang des vierten Satzes etwas schwer zu treffen gewesen seyn, wenn man den kleinen Finger brauchen wollte; nun ist zwar wahr und gilt auch was im IIten Abschnitte Cap. 17. in der siebenten Anmerkung über das Lied N. 5. Freu dich sehr, o meine Seele &c. gesagt worden; weil es aber leichter ist mit dem zweyten als mit dem fünften Finger die erste Note dieses Satzes zu treffen, und weil eben dadurch der Daumen auch eine bequeme Stelle vor einen halben Ton findet, und das Ueberschlagen des dritten Fingers über den Daumen nie leichter ist, als wenn ein Semitonium folget, so ist diese Fingersezung allhier vor einen Anfänger die beste; und ist nichts nöthiger bey der Fingersezung, als der öftere Gebrauch des Daumens, wenn es die Folge der Noten erlaubet und nicht andere Finger fodert. Im letzten Satz ist der Daumen unter den dritten Finger nach den halben Ton  $\bar{a}_{12}$  unterge-

setzet,

### III. Abschn. Cap. XI. Chorale mit Vornummerungen.

setzet, sonst ist die Fingersetzung nach den darüber geschriebenen Nummern leicht zu treffen.

§. 26. Im Bass merke man sich sonderlich die Fingersetzung des sechsbenten Sazes, da Sprünge oder vielmehr Fülle in die Quarte verfallen, da man denn am bequemsten mit dem Daumen und dem zweiten Finger fertig werden kann. Im fünften Saze ist der zweyte Finger über den Daumen geschlagen.

§. 27. Nun wollen wir ein Lied nehmen in 2 Tacte, darinnen *b* und *e* ein *b* stehet, deswegen statt *b* und *e*, *b* und *d* zu nehmen.

#### N. 5. Es glänzet der Christen inwendiges Leben ic.

§. 28. Unter allen bis hierher in diesem Unterricht vorkommenden Choralen, mag dieses wohl das schwerste sein, sowohl wegen der Fingersetzung, als wegen seines Triplettes, welches wegen des  $b$  vor  $h$  und  $e$  ein  $b$  stehet; es muß etwas taetmählig angesetzt werden. Im zweyten Tacte des Discants und im vierzehnten Tacte im Bass haben wir ein Exempel von dem, was wir im zweyten Abschnitt Cap. 11. §. 7. gesaget haben, welches derowegen nachzuschlagen. Obzwar finden wir hier auch das Bequadratum vor  $e$  erlichemal im Discant und Bass, dadurch denn das  $b$  vor  $e$  aufgehoben wird, und diehmahl nicht die  $e$  sondern  $e$  muß gespielt werden. Davon ebenfalls das dreizehnte Capitel des zweyten Abschnitts nachzusehen.

§. 29. Bey Abachtung der Tacte von N. 1. 3. und 4. der Lieder dieses Capitels findet man, daß in erwehnten Liedern der erste Tact nur aus dem dritten Theil eines Tactes besteht, denn bey N. 1. steht Gott in der Höch sey Ehr etc. wie auch bey diesem Liede N. 3. steht der Tactstrich, gleich nach den zwey Achteln, welches erstlich ein Viertel ist, da er doch hernach jedesmal erst nach drey Vierteln stehet, und bey N. 4. stehet er gleich nach einem halben Tacte, da doch dem halben Tacte hier zu einem Tacte geben sollen, hierbey wisse, daß du diesen aus einem Viertel bestehenden Tact, welchen man einen Aufstrich nennet, auflösen muß, wenn du die Tacte abzählen willst. So wie solches unsere Anmerkungen die wir zu diesem Liede setzen, erwidern. Der letzte Tact des ersten Theils eines Liedes, wo nämlich das Requitonzeichen stehet, bestehet aus zwey Vierteln oder einem halben Tacte, also ein Viertel zu wenig, dafür wird nun dieser Aufstrich von einem Viertel gerechnet. Wenn es ein ander musikalisches Stück wäre, so wüßte ich bey  $b$  als die letzte Note des ersten Theils unsers Liedes, nicht länger warten als es die dritte Note eines halben Tactes erfordert, und würde alsdenn gleich wiederfangen, und den Aufstrich mit diesem halben Tacte verbinden, und einen einzigen Tact daraus machen. Der  $b$  würde also die 3. 4. zählen, und dann bey 5. gleich die erste Note des Aufstrichs nehmen.

§. 30. Zu Anfang des zweyten Tactes stehen die nacheinander folgende  $b$  und  $e$  sowohl im Bass und Discant, als in der Melodie, diese sind Zeichen es dieser Zeichen re. diese Zeichen schon etwas davon gefaget im zweyten Abschnitt Cap. 11. in der Anmerkung über

N. 1. Wer nur den lieben Gott läßt walten. Wir werden bald ein ganzes Capitel von den Pausen finden. Sonsten geschiehet es bey Liedern nur, um der accuraten Eintheilung oder Völligmachung eines Tactes willen, und hat allhie weiter nichts zu bedeuten, weil man ohne dem, wenn ein Satz des Liedes aus ist, etwas wartet, ehe man zum folgenden gehet, gemeinlich länger als die Pausen bestimmen.

§. 31. Was die Fingersezung betrifft, so finden wir, wie im Discant im Anfange des zweyten und dritten Sazes der Daumen unter den zweyten Finger gesetzt worden, dieß konnte nun nicht anders seyn, denn hätte ich den dritten Finger auf  $\bar{3}$  gesetzt, so wäre der kleine Finger auf das Semitonium *dis* gekommen, welches aber ohne Noth nicht erlaubt ist, und durch das Untersetzen des Daumens verhütet wird, und zugleich die Applicatur oder Fingersezung in der Folge, sonderlich im dritten Saze, leicht und commode macht. Im fünften Saze haben wir gleich Anfangs den dritten Finger über den Daumen, der nach der Regel seine Stelle gerne bey den halben Tönen hat, geschlagen, wer andere Finger nehmen wollte, den könnte es leicht betriegen, daß er mit seinen Fingern nicht auskäme, er müßte denn auf  $\bar{4}$  den fünften Finger genommen haben, es wird aber dieser Finger überall wenig im Discante gebraucht, wovon anderswo schon etwas gesagt habe. Das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen im Heruntergehen ist im Discant im zweyten Tacte. Das Ueberschlagen des dritten Fingers über den Daumen kommt im vierten Saze vor, wie auch im letzten Saze, allwo auch der Daumen unter den zweyten Finger gesetzt wird, um den kleinen Finger, als welcher wegen seiner Kürze oft unbequem ist, zu verschonen.

§. 32. Im dritten Tacte des vierten Sazes finden wir über  $\bar{4}$  zwey Finger, nämlich den fünften und dritten, allhier wird der zuerst eingesezte Finger, welchen die erste Ziffer, nämlich die 5. anzeigt, nicht eher aufgehoben, als bis der dritte Finger da ist, weil dieses mit zwey Ziffern bezeichnete  $\bar{4}$  nur einmal angeschlagen werden darf, es muß also allhier der dritte Finger den kleinen Finger ablösen, den Ton aber nicht nochmals niederschlagen; man könnte auch, wenn man die Spannung nicht vermeiden wollte, den vierten Finger auf  $\bar{4}$  gesetzt haben, allein damit ich die mehresten Regeln der Fingersezung in den zur Uebung beygefügtten Melodien anbringen und nach und nach zeigen und lehren könnte, habe ich dieses Ablösen der Finger erwöhlet; welches man auch im Nothfall,

als wenn es halbe Tacte sind, um so viel besser wird es seyn, daß ich dießmal dieß Lied hieher gesetzt, denn die Uebung und Gewohnheit bringet in allen Dingen Leichtigkeit.

§. 21. Im Bass kömmt drey mal eine Note vor, die wir noch nicht gehabt, nämlich die Note, die über der kleinen Linie stehet, welches eingestrichen  $\bar{a}$  ist, siehe den 15. §. dieses Capitels.

§. 22. Bey  $\frac{3}{4}$  Tact kommen selten Achtel vor, sondern hier findet man den ganzen Tact, halben Tact und die Viertel am meisten; und hat man sich deswegen zu erinnern, wie zwey halbe Tacte zu einem ganzen und zwey Viertel zu einem halben Tacte gehören.

§. 23. In der Vorzeichnung haben wir vor  $f$  und  $c$  ein  $\times$  deswegen muß man statt  $f$  und  $c$  immer  $fis$  und  $cis$  spielen.

§. 24. Dieß Lied hat einen großen Ambitum, nämlich eine Decima, das heißt zehn Grad, nämlich von  $\bar{a}$  bis  $\bar{fis}$ , wie solche zehn Grade oder Noten im siebenten Saze Stufenweise herunter gehen. Da denn die Fingersezung und die Abwechselung der Finger durch Ueberschlagen hat geschehen müssen, und zwar muß in diesem Saze einmal der dritte und einmal der vierte Finger über den Daumen geschlagen werden, dadurch denn dieser Saz sehr leicht zu spielen wird.

§. 25. Weil auffer diesem siebenten und dem folgenden letzten Saze, die Saze nur klein sind, so ist die Fingersezung leicht zu erkennen. Im vierten Saze hätte man auch auf  $\bar{a}$  den kleinen Finger setzen können, so hätte man nicht nöthig gehabt den dritten Finger über den Daumen zu schlagen. Weil aber die letzte Note des dritten Sazes nach der Ordnung den vierten Finger gehabt, so würde der Anfang des vierten Sazes etwas schwer zu treffen gewesen seyn, wenn man den kleinen Finger brauchen wollte; nun ist zwar wahr und gilt auch was im IIten Abschnitte Cap. 17. in der siebenten Anmerkung über das Lied N. 5. Freu dich sehr, o meine Seele *ic.* gesagt worden; weil es aber leichter ist mit dem zweyten als mit dem fünften Finger die erste Note dieses Sazes zu treffen, und weil eben dadurch der Daumen auch eine bequeme Stelle vor einen halben Ton findet, und das Ueberschlagen des dritten Fingers über den Daumen nie leichter ist, als wenn ein Semitonium folget, so ist diese Fingersezung allhier vor einen Anfänger die beste; und ist nichts nöthiger bey der Fingersezung, als der öftere Gebrauch des Daumens, wenn es die Folge der Noten erlaubet und nicht andere Finger fodert. Im letzten Saze ist der Daumen unter den dritten Finger nach den halben Ton  $\bar{gis}$  unterge-

setzet,



setzt, sonst ist die Fingersetzung nach den darüber geschriebenen Fingern leicht zu treffen.

§. 26. Im Bass merke man sich sonderlich die Fingersetzung des siebenten Cases, da Sprünge oder vielmehr Fälle in die Quarte vorkommen, da man denn am bequemsten mit dem Daumen und dem zweiten Finger fertig werden kann. Im fünften Case ist der zweite Finger über den Daumen geschlagen.

§. 27. Nun wollen wir ein Lied nehmen in  $\frac{3}{4}$  Tacte, darinnen vor *k* und *e* ein *b* steht, deswegen statt *k* und *e*, *b* und *dis* zu nehmen.

N. 5. Es glänzet der Christen inwendiges Leben ic.

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with 'tr'. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

§. 28. Unter allen bis hieher in diesem Unterrichts vorgekommenen Choralen, mag dieses wohl das schwereste seyn, sowohl wegen der Fingersetzung, als wegen seines Tripeltactes, zugeschweigen daß vor *h* und *e* ein *b* steht; es muß etwas tactmäßig gespielt werden. Im zweyten Tacte des Discants und im vierzehnten Tacte im Bass haben wir ein Exempel von dem, was wir im zweyten Abschnitte Cap. 13. §. 7. gesagt haben, welches derowegen nachzuschlagen. Sonsten finden wir hier auch das Bequadratum vor *e* etlichemal im Discant und Bass, dadurch denn das *b* vor *e* aufgehoben wird, und dießmal nicht *dis* sondern *e* muß gespielt werden. Davon ebenfalls das dreyzehnte Capitel des zweyten Abschnitts nachzusehen.

§. 29. Bey Abzählung der Tacte von N. 1. 4 und 5 der Lieder dieses Capitels findet man, daß in erwehnten Liedern der erste Tact nur aus dem dritten Theil eines Tactes besteht, denn bey N. 1. Allein Gott in der Höh sey Ehr *re*. wie auch bey diesem Liede N. 5. steht der Tactstrich, gleich nach den zwey Achtern, welches erstlich ein Viertel ist, da er doch hernach jedesmal erst nach drey Viertel steht, und bey N. 4. steht er gleich nach einem halben Tacte, da doch drey halbe Tacte hier zu einem Tact gehen sollen, hierbey wisse, daß du diesen aus einem Viertel bestehenden Tact, welchen man einen Aufract nennet, auslassen muß, wenn du die Tacte abzählen willst, so wie solches unsere Anmerkungen die wir zu diesem Liede setzen, erfordern. Der letzte Tact des ersten Theils eines Liedes, wo nämlich das Repetitionszeichen steht, hat alsdenn nur zwey Viertel oder einen halben Tact, also ein Viertel zu wenig, dafür wird nun dieser Aufract von einem Viertel gerechnet. Wenn es ein ander musicalisches Stück wäre, so dürfte ich bey *b* als die letzte Note des ersten Theils unsers Liedes, nicht länger warten als es die Zeitmaasse eines halben Tactes erfordert, und würde alsdenn gleich wieder von Vorne anfangen, und den Aufract mit diesem halben Tacte verbinden, und einen einzigen Tact daraus machen. Bey *b* würde man 1. 2. 3. 4. zählen, und dann bey *5* gleich die erste Note des Aufracts nehmen.

§. 30. Zu Anfange des zweyten Tactes stehen zwey solcher Zeichen nacheinander *~ ~* sowohl im Bass und Discant, dieses sind Zeichen die einen Stillstand oder Pause anzeigen, und ist ein jedes dieser Zeichen eine Viertelpause, wir haben bey N. 3. Eins ist noch *re*. diese Zeichen auch gehabt, aber zu erklären vergessen, doch findest du schon etwas davon gesagt im zweyten Abschnitte Cap. 17. in der dritten Anmerkung über

N. 1. Wer nur den lieben Gott läßt walten. Wir werden bald ein ganzes Capitel von den Pausen finden. Sonsten geschieht es bey Liedern nur, um der accuraten Eintheilung oder Völligmachung eines Tactes willen, und hat allhie weiter nichts zu bedeuten, weil man ohne dem, wenn ein Satz des Liedes aus ist, etwas wartet, ehe man zum folgenden gehet, gemeiniglich länger als die Pausen bestimmen.

§. 31. Was die Fingersezung betrifft, so finden wir, wie im Discant im Anfange des zweyten und dritten Sazes der Daumen unter den zweyten Finger gesetzt worden; dieß konnte nun nicht anders seyn, denn hätte ich den dritten Finger auf  $\bar{3}$  gesetzt, so wäre der kleine Finger auf das Semitonium *dis* gekommen, welches aber ohne Noth nicht erlaubt ist, und durch das Untersezen des Daumens verhütet wird, und zugleich die Applicatur oder Fingersezung in der Folge, sonderlich im dritten Saze, leicht und commode macht. Im fünften Saze haben wir gleich Anfangs den dritten Finger über den Daumen, der nach der Regel seine Stelle gerne bey den halben Tönen hat, geschlagen, wer andere Finger nehmen wollte, den könnte es leicht betriegen, daß er mit seinen Fingern nicht auskäme, er müßte denn auf  $\bar{2}$  den fünften Finger genommen haben, es wird aber dieser Finger überall wenig im Discante gebraucht, wovon anderswo schon etwas gesagt habe. Das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen im Heruntergehen ist im Discant im zweyten Tacte. Das Ueberichlagen des dritten Fingers über den Daumen kommt im vierten Saze vor, wie auch im lezten Saze, allwo auch der Daumen unter den zweyten Finger gesetzt wird, um den kleinen Finger, als welcher wegen seiner Kürze oft unbequem ist, zu verschonen.

§. 32. Im dritten Tacte des vierten Sazes finden wir über  $\bar{2}$  zwey Finger, nämlich den fünften und dritten, allhier wird der zuerst eingesezte Finger, welchen die erste Ziffer, nämlich die 5. anzeigt, nicht eher aufgehoben, als bis der dritte Finger da ist, weil dieses mit zwey Ziffern bezeichnete  $\bar{2}$  nur einmal angeschlagen werden darf, es muß also allhier der dritte Finger den kleinen Finger ablösen, den Ton aber nicht nochmals niederschlagen; man könnte auch, wenn man die Spannung nicht vermeiden wollte, den vierten Finger auf  $\bar{2}$  gesetzt haben, allein damit ich die mehresten Regeln der Fingersezung in den zur Uebung beygefügtten Melodien anbringen und nach und nach zeigen und lehren könnte, habe ich dieses Ablösen der Finger erwöhlet; welches man auch im Nothfall,

wenn man zu spät siehet, daß man die unechten Finger erwehlet, gebrauchen kann.

§. 33. Wir haben endlich im vierten Saze ein Punct hinter dem Viertel *f* im Discant, und gleich darunter im Bass *d* mit einem Punct zu diesem *f*. Weil nun die Puncte in beyde Hände oder vielmehr im Bass und Discante zugleich stehen, so geht allhier Note zu Note. Sonst ist die Fingersetzung im Bass leichte, und hat man im letzten Saze nur die Finger nach ihrer Folge zu gebrauchen.

§. 34. Nun wollen wir noch ein Lied setzen, das  $\frac{3}{4}$  Tact ist.

N. 6. Jehova ist mein Licht und Gnaden, Sonne &c.

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments (trills) are marked above the first note of each measure in the treble staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

§. 35. Dieß Lied stehet im Tripeltacte, nämlich in  $\frac{3}{4}$  Tacte, und die Verse sind nicht dactylischer Art, hier gilt was im zehnten Cap. §. 5. gesaget worden, denn es gehen nur zwey Sylben des Liedes auf Einen Tact, deswegen findet man hier in einem Tacte entweder einen ganzen und einen halben Tact, oder drey halbe Tacte, von welchen aber die beyden ersten geschleifet sind durch einen Bogen und zu einer Sylbe gehören, folglich gehet es langsam. Siehe hierbey auch §. 22. dieses eilften Capitelts nach.

§. 36. Bey der Fingersetzung im Discante merken wir an, daß zwey mal im Discante wegen der Folge ein Finger ausgelassen worden, nämlich im ersten Sate ist nach dem dritten Finger auf  $\frac{2}{4}$  gleich der fünfte Finger auf  $\frac{3}{4}$  gesetzt worden, und also der vierte Finger ausgelassen, eben dieser

dieser Finger ist auch im zweyten Saze im dritten Tacte bey  $\bar{c}$  und  $\bar{a}$  geschehen. Im dritten Saze ist der dritte Finger über den vierten geschlagen; Im vierten und fünften Saze ist der vierte Finger vom dritten Finger abgelöset worden, nämlich bey  $\bar{z}$ , und im fünften Saze bey  $\bar{c}$ , damit man den zweyten Finger zum Triller bekömmt, wer aber so gut mit dem dritten und vierten Finger als mit dem zweyten und dritten Finger den Triller schlagen kann, der kann den vierten Finger behalten. §. 32. wurde der fünfte Finger vom dritten abgelöset, dieses Ablösen ist nur darinnen vom Ablösen der Finger in diesem Liede unterschieden, daß allhier 2 aparte Noten sind, da bey N. 5. nur eine Note war, und man hier den Ton wieder aufs neue anschläget, welches nach §. 32. bey dem Liede N. 5. nicht geschehen darf.

§. 37. Im Bass wird der Daumen im ersten Saze unter den vierten Finger, im letzten Saze aber unter den dritten Finger gesetzt, und im dritten Saze wird bey  $e$  der zweyte Finger über den Daumen geschlagen, sonst gehen die Finger nach ihrer Ordnung.

§. 38. Dieß Lied hat verschiedene Wiederholungen, nur allein der dritte Saz wird nur einmal gespielt, sonst werden alle Sätze zweymal gespielt, wir haben hier das große Wiederholungszeichen, welches anzeigt, daß die beyden ersten Sätze zweymal sollen gespielt werden. Der vierte Saz ist durch das kleine Wiederholungszeichen und durch den Rückweiser eingeschlossen, muß also auch dieser vierte Saz zweymal gespielt werden, ehe man zum fünften Saze gehet, und dann wird endlich der letzte Saz auch zweymal gespielt, welches das kleine Wiederholungszeichen mit dem Rückweiser anzeigt. Siehe hiervon die eilfte Anmerkung im achten Cap. dieses Abschnittes.

§. 39. Nun übe dich auch diese sechs Lieder so ordentlich zu spielen, daß du oder ein anderer zu deinem Spielen singen kann; und wenn du nun anfängst die Lieder im Tripeltacte etwas tactmäßig spielen zu können, so hüte dich, daß du dir keine unanständige Geberden angewöhnest, als welche Geberden sich bey solchen alsdenn wohl einstellen wollen, welche von Natur eine tactmäßige Bewegung haben, denn dieß ist schon im Iten Abschnitt Cap. 4. §. 1. 3. abgerathen.

## CAPVT XII.

## Von den Pausen.

§. 1. Was in der dreuſſigſten Anmerkung des eilften Capitels verſprochen worden, da von den Viertelpausen etwas erwehnet worden, das ſoll anjeko geſchehen; weil in dieſem Capitel von den Pausen wird geſ handelt werden.

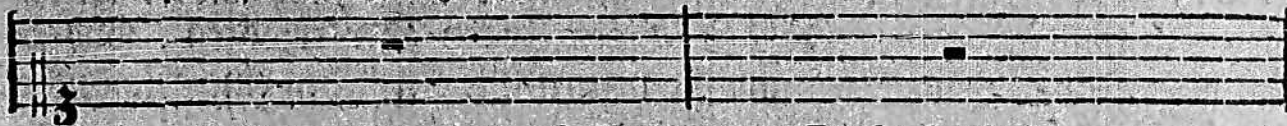
§. 2. Man hat Zeichen, die da anzeigen, daß einer ſchweigen oder mit Spielen oder Singen einhalten ſoll, und wie lange ſolches geſchehen ſoll. Dieſe Zeichen heißen Pausen.

§. 3. Wenn einer ein Lied ſpieler oder ſinget, ſo giebt er auf keine Pausen acht, ſondern er macht bey Endigung eines jeden Satzes eine Pauſe, ſo lang oder kurz wie es ihm gefällt, oder er ruhet ein wenig, wie ſolches das Ruhezeichen, bey Endigung eines jeden Satzes anzeigt.

§. 4. Wir wollen aber doch alle Arten der Pausen herſetzen und ihre Geltung anzeigen. Soll die Pauſe einen ganzen Tact dauern, ſo ſtehet ein kleiner dicker Strich unter der Linie, alſo — ſoll ſie einen halben Tact dauern, ſo ſtehet ein kleiner dicker Strich über der Linie, alſo —, ſoll die Pauſe nur ein Viertel gelten, ſo findet man dieſes Zeichen r, eine Achtelpauſe ſiehet ſo aus 7 und eine Sechzehntheltpauſe alſo . Wir wollen dieſe Pausen auf den fünf Linien ſetzen und ihre Geltung darüber ſchreiben.

Pauſe eines ganzen Tactes.

Eines halben Tactes.



Eines Viertels, Achtels und Sechzehnthels.



§. 5. Einiger dieſer Pausen, ſonderlich der Viertelpauſe bedienet man ſich bey Liedern, und zwar nur bloß um die Lieder ordentlich im abgezeichneten Tacte ſchreiben zu können, daher denn wohl gleich im erſten Tact eine Pauſe geſchrieben wird, und ſo oft ein neuer Satz anfängt.



## Vierter Abschnitt.

# Von der Fingersezung und vom Accorde.

---

### C A P V T I.

#### Vom Nutzen einer guten Fingersezung.

##### §. 1.

**D**ob ich gleich hin und wieder, sonderlich in den Anmerkungen über die Lieder des zweenen und dritten Abschnitts, von der Fingersezung schon so viel erwehnet und gelehret habe, daß einer fast schon genug daran haben könnte, so will ich doch in diesem Abschnitte selbige wieder vornehmen, da man denn hier zusammen finden wird, was im vorigen nur zerstreuet vorgekommen ist.

§. 2. In den ältern Zeiten gab man keine Regeln von der Fingersezung, sondern ein jeder nahm die Finger, die ihm am bequemsten zu seyn schienen; man fand zu denen Zeiten aber auch ganz andere Melodien und Claviersachen. In den jezigen Zeiten aber erfodern, sonderlich viele Hallische Melodien und die neuern Claviersachen eine gründliche und nach Regeln erlernte Fingersezung.

§. 3. Man hat man zwar verschiedene Anleitungen zum Clavierspielen, welche Regeln von der Fingersezung gegeben, allein unter allen diesen ist wohl keine gründlicher, als welche der berühmte Königl. Preuß. Cammermusicus Carl Philipp Emanuel Bach in dem ersten Hauptstücke seines Buchs von der wahren Art das Clavier zu spielen gegeben. Weil ich nun alles, was schon in diesem Tractate von mir von der Fingersezung angezeigt und gesagt worden, nach dieses berühmten Musici erfundenen Fingersezung verfasset und eingerichtet habe, so werde ich in diesem Abschnitte die ganze Bachsche Fingersezung, so viel nämlich zu meinem Zwecke gehöret, vortragen, und mir die Freyheit nehmen, gemeinlich



niglich mit seinen eigenen Worten zu reden, ohne das Buch selbst jederzeit anzuführen.

§. 4. Der rechte Gebrauch der Finger hat mit der ganzen Spielart einen unzertrennlichen Zusammenhang; denn ob schon das meiste auch mit einer falschen Applicatur herausgebracht werden kann, so geschieht es doch oft mit entsetzlicher Mühe und dazu ungeschickt, ja man verliert bey einer unrichtigen Fingersetzung mehr, als man durch alle mögliche Kunst und guten Geschmack ersetzen kann. Die ganze Fertigkeit hängt hiervon ab, und man kann aus der Erfahrung beweisen, daß ein mittelmäßiger Kopf mit gut gewöhnten Fingern allezeit den größten Musicum im Spielen übertreffen wird, wenn dieser letztere wegen seiner falschen Applicatur gezwungen ist, wider seine Ueberzeugung sich hören zu lassen. Denn wer die rechte Applicatur nicht hat, in dessen Spielen vermischt man das runde, deutliche und natürliche, hingegen trifft man an dessen Statt lauter Gehacke, Poltern und Stolpern an.

§. 5. Nun ist freylich wahr, daß bey Spielung eines Liedes, weil solches langsam geschieht, vieles wegbleiben könnte, was man sonst von der Fingersetzung sagt und dazu erfordert, allein dieses kann doch nicht von allen Liedern gesagt werden; denn daß ich nichts erwehne von solchen Liedern, die tactmäßig und mit einer anständigen Geschwindigkeit müssen gespielt werden, so nehme man nur die Hallischen Melodien, die aus *c moll*, *dis dur*, *a dur*, *b dur*, *f moll* und *e dur* sind, diese erfordern gewiß schon eine gute Fingersetzung, wo man sie geschickt spielen will.

§. 6. Wer sich nun bey Spielung der Lieder eine gute Fingersetzung angewöhnet, dem wird es hernach gewißlich nicht schwer fallen, allerley hübsche Arien, Menuetten und andere Claviersachen nach eben dieser Fingersetzung zu lernen. Ja die Fingersetzung nach der Bachischen Art machet oft die schweresten Passagen oder Sätze so leicht, daß es eine Lust ist zu spielen, wie auch dem Zuseher eine Lust, einen solchen spielen zu sehen, weil alles leicht, frey, ungezwungen und angenehm zugehet oder gespielt wird.

## C A P V T II.

### Von der Fingersetzung überhaupt.

§. 1. Es sind, ehe wir zu den Regeln der Fingersetzung selbst schreiben, noch gewisse Dinge zu erinnern, welche man Theils vorher wissen

muß, Theils von der Wichtigkeit sind, daß ohne sie auch die besten Regeln unkräftig bleiben würden. Als:

§. 2. Ein Clavierist muß mitten vor der Tastatur seines Claviers sitzen, damit er mit gleicher Leichtigkeit so wohl die höchsten als tiefsten Töne anschlagen könne. Ferner:

§. 3. Hängt der Vordertheil des Armes etwas weniges nach dem Griffbret herunter, so ist man in der gehörigen Höhe.

§. 4. Man gewöhne, besonders die noch nicht ausgewachsenen Hände der Kinder, daß sie bey Sprüngen und Spannungen an statt des Hin- und Herspringens mit der ganzen Hand, wobey wohl noch oft dazu die Finger auf einen Klumpen zusammen gezogen sind, die Hände im nöthigen Falle so viel möglich ausdehnen. Hierdurch werden sie die Tasten leichter und gewisser treffen lernen, und die Hände nicht leichte aus ihrer ordentlichen und über der Tastatur horizontalschwebenden Lage bringen, welche bey Sprüngen gerne bald auf diese bald auf jene Seite sich zu verdrehen pflegen.

§. 5. Man spielet mit gebogenen Fingern und mit schlaffen Nerven; jemeht insgemein hierinnen gefehlet wird, desto nöthiger ist hierauf zu achten. Die Steife ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist. Alle Spannungen, das Auslassen gewisser Finger, das Einsetzen zweyer Finger nach einander auf Einen Ton, selbst das unentbehrliche Ueberschlagen und Untersetzen erfordert diese elastische Kraft oder dieses Vermögen die Hände geschwind auszudehnen und zusammen ziehen zu können.

§. 6. Wer mit ausgestreckter Fingern und steifen Nerven spielet, erfähret außer der natürlich erfolgenden Ungeschicklichkeit, noch einen Hauptschaden, nämlich er entfernt die übrigen Finger wegen ihrer Länge zu weit von dem Daumen, welcher doch NB. so nahe als möglich beständig bey der Hand seyn muß, und benimmt diesem Hauptfinger, wie wir hernach sehen werden, alle Möglichkeit, seine Dienste zu thun. Daß hero kömmt es, daß derjenige, welcher den Daumen nur selten braucht, mehrentheils steif spielen wird, da hingegen einer durch dessen rechten Gebrauch dieses nicht einmal thun kann, wenn er auch wollte. Es wird ihm alles leichte; man kann dieses im Augenblick einem Spieler ansehen, verstehet er die wahre Applicatur, so wird er, wenn er anders sich  
nicht

nicht unnöthige Geberden angewöhnet hat, die schweresten Sachen so spielen, daß man kaum die Bewegung der Hände siehet, und man wird vornehmlich auch hören, daß es ihm leicht fällt; dahingegen ein anderer die leichtesten Sachen oft mit vielem Schnauben und Grimassen ungeschickt genug spielen wird.

§. 7. Es ist aber diejenige Fingersetzung die beste, welche nicht mit unnöthigem Zwang und Spannungen vergesellschaftet ist, sondern die auf der Natur gegründet ist. Die Gestalt unserer Hände und des Griffbrets bildet uns gleichsam den Gebrauch der Finger ab. Jene, die Gestalt der Hände, giebt uns zu erkennen, daß besonders drey Finger an jeder Hand um ein ansehnliches länger sind, als der kleine Finger und der Daumen; Nach dieser, nämlich nach der Gestalt des Griffbrets, finden wir, daß einige Tasten tiefer liegen, und einige vor den andern vorstehen. Die erhabene und vorstehende heißen gemeiniglich halbe Töne oder Semitonia. Daraus folgt nun natürlich, daß diese halben Töne eigentlich für die drey längsten Finger gehören. Hieraus entstehet die erste Hauptregel, daß der kleine Finger selten und die Daumen nicht, als im Nothfalle, die halben Töne berühren.

§. 8. Der Gebrauch des Daumen giebt nicht nur der Hand einen Finger mehr, sondern zugleich den Schlüssel zur ganzen möglichen guten Applicatur. Dieser Hauptfinger macht sich noch überdem dadurch verdient, weil er die übrigen Finger in ihrer Geschmeidigkeit erhält, indem sie sich allezeit biegen müssen, wenn der Daumen sich bald bey diesem bald bey jenem Finger eindringet. Was man ohne ihn mit steifen und gestreckten Nerven bespringen mußte, das spielet man durch seine Hülfe ansezo rund (das ist, aneinander hangend) deutlich, mit ganz natürlichen Spannungen, folglich leichte.

§. 9. Wer den Daumen nicht braucht, der läßt ihn herunter hangen, damit er ihm nicht im Wege ist; solcher Gestalt fällt die mäßigste Spannung schon unbequem, folglich müssen die Finger ausgestreckt und steif werden, um solche herauszubringen. Der regel- und naturmäßige Gebrauch des Daumen ist die Hauptveränderung und der größte Unterschied der alten und dieser neuen Fingersetzung, und ist der Daum hauptsächlich in den Tonarten, welche viele Creuze und Been haben ganz unentbehrlich. Ist also der Daumen von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Hauptfingers bey der Fingersetzung erhoben worden.

## C A P V T III.

## Regeln der Fingersezung.

§. 1. Man muß bey dem Spielen beständig auf die Folge sehen, in dem diese oft Ursache ist, daß wir andere als die gewöhnlichen Finger nehmen müssen. Vornehmlich bey gehenden Passagien muß man wegen der Folge die Finger so eintheilen, daß man just damit auskömmt. Bey Liedern hat man nur die Folge und den Ambitum eines jeden Satzes zu bemerken.

§. 2. Wir können aber mit unsern fünf Fingern nur fünf Töne nach einander anschlagen; folglich merke man vornehmlich zwey Mittel, wodurch wir bequem gleichsam so viel Finger kriegen, als wir brauchen. Diese zwey Mittel bestehen in dem Untersetzen und Uberschlagen, davon hernach zur Gnüge melden will.

§. 3. Der Daumen mag sich gerne nahe an den halben Tönen aufhalten, wenigstens ist diese Hauptregel zu merken, daß der Daumen der rechten Hand im Aufsteigen nach Einem oder mehrern halben Tönen; im Absteigen aber vor Einem oder mehrern halben Tönen eingesetzt wird. Der linke Daumen aber wird im Absteigen nach, und im Aufsteigen vor den halben Tönen eingesetzt. Wer diese Hauptregel in den Fingern hat, dem wird es allezeit fremde fallen, bey Gängen, wo halbe Töne vorkommen, den Daumen etwas entfernt von selbigen einzusetzen. Diese sonst so gewisse Regel leidet nur ein paar Ausnahmen, welche gegen den Nutzen, den diese Regel übrigens in der ganzen Lehre der Applicatur hat, nichts bedeuten wollen. Ich will diese beyde Ausnahmen gleich in Noten vorstellen.

1) 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 2 3

2) 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1

Wenn

Wenn das erste Exempel nach der Regel des Daumen sollte gespielt werden, so müßte der Daumen auf der dritten Note, nämlich *g* eingesetzt werden, alsdenn aber käme man mit den Fingern nicht aus, und eben so würde es im zweyten Exempel ergehen, wenn man den Daumen auf der dritten Note *d* wollte setzen. Darum geben diese beyde Exempel eine unvermeidliche Ausnahme.

§. 4. Wir müssen wissen, daß, außer der Nothwendigkeit beständig auf die Folge zu sehen, der kleine Finger allezeit gleichsam zum Hinterhalt in gehenden Passagen bleibt und hierbey nicht eher gebraucht wird, als entweder im Anfange, oder wenn derselben Umfang just mit ihm zu Ende gehet. Ein mehreres wird aus den Exempeln zu ersehen seyn.

§. 5. Vom Untersetzen ist zu merken, daß hier der Daumen seine Dienste thun muß, denn da die Natur keinen von allen Fingern so geschickt gemacht hat, sich unter die übrigen andern so zu biegen, als den Daumen, so beschäftigt sich dessen Biagsamkeit sammt seiner vortheilhaften Kürze ganz allein mit dem Untersetzen an den Verttern und zu der Zeit, wenn die Finger nicht hinreichen wollen. Den rechten Gebrauch des Untersetzens werden wir aus den folgenden Exempeln aufs deutlichste ersehen. Wir werden allda bemerken, daß der Daumen niemals auf einen halbert Ton gesetzt wird, und daß er bald nach dem zweyten Finger alleine, bald nach dem zweyten und dritten, bald nach dem zweyten, dritten und vierten Finger, niemals aber nach dem kleinen Finger eingesetzt oder vielmehr untergesetzt wird; darum ist denn das Untersetzen des Daumens nach dem kleinen Finger verwerflich. Beym Aufsteigen mit der rechten Hand und bey dem Absteigen mit der linken Hand kömmt nun das Untersetzen vor. Uebt man sich so lange, bis der Daumen auf eine mechanische Art sich von selbst auf diese Weise am gehörigen Orte einsetzt oder untersetzt; so hat man das meiste in der Fingersezung gewonnen. Doch muß dieses Untersetzen des Daumen so gebraucht werden, daß alle Töne dadurch gut können zusammen gehänget werden.

§. 6. Das Uberschlagen, als das zweyte Hauptmittel in der Abwechslung der Finger, geschiehet von denen andern Fingern, und wird dadurch erleichtert, indem ein größerer Finger über einen Kleinern oder über den Daumen geschlagen wird, wenn es gleichfalls an Fingern feh-  
len

len will. Beym Absteigen mit der rechten Hand und bey dem Aufsteigen mit der linken Hand wird dieses Ueberschlagen gebraucht. Dieses Ueberschlagen muß durch die Uebung auf eine geschickte Art ohne Verschrenkung oder Verdrehung der Hand geschehen, und zwar also, daß alle Töne dadurch gut zusammen gehänget werden können; denn Ueberschlagen heißt: Wenn ein Finger über den andern gleichsam wegklettert, indem der andere noch über der Taste schwebet, welche er nieder gedrückt hat: Den rechten Gebrauch des Ueberschlagens werden wir wiederum am deutlichsten aus den Exempeln sehen, da wir denn finden werden, daß das Ueberschlagen, welches mit dem zweyten Finger über den Daumen, und mit dem dritten Finger über den vierten geschieht, seinen eigentlichen Nutzen bey Passagen ohne halben Töne hat, allda geschieht es auch, wenn es nöthig ist, oft hinter einander ohne Gefahr des Stolpern. Wir sehen ferner aus den Exempeln, daß das Ueberschlagen bald mit dem zweyten Finger, bald mit dem zweyten und dritten, bald mit dem zweyten, dritten und vierten über den Daumen, und mit dem dritten Finger über den vierten geschieht. Sonsten ist das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den dritten, item des dritten über den zweyten, des vierten über den kleinen, imgleichen des kleinen Fingers über den Daumen verwerflich.

§. 7. Wenn ein Ton mehr als einmal hinter einander in mäßiger Geschwindigkeit vorkommt, so wird mit den Fingern nicht allemal abgewechselt, wohl aber bey dergleichen geschwinden Noten. Man gebraucht hierzu, nämlich bey geschwinden Noten, nur zwey Finger auf einmal, in Liedern, wie wir theils schon gesehen haben und im folgenden Capitel bey den Exempeln sehen werden, wechseln zuweilen wohl drey Finger, doch gemeiniglich auch nur zweye ab; der kleine Finger ist hierzu der ungeschickteste, wird deswegen auch wenig oder wohl gar nicht dazu gebraucht. Bey etwas langsamen mehr als einmal hinter einander vorkommenden einerley Tönen kann man diesen besondern Vortheil sich zu nuzen machen, daß man das letzte mal denjenigen Finger einsetzt, den die Folge haben muß. Dieser Umstand ereignet sich bey Liedern besonders in der rechten, und bey andern Claviersachen am meisten in der linken Hand. Die Exempel des folgenden Capitels werden dieses deutlich machen.

§. 8. Eine der nöthigsten Freyheiten in der Applicatur, ist das Auslassen gewisser Finger, wegen der Folge. Da denn zuweilen Ein Finger, zuweilen zwey, ja wohl drey Finger ausgelassen werden müssen, wie die Exempel im folgenden Capitel dieses ebenfalls am deutlichsten zeigen werden.

§. 9. Das Ablösen der Finger, da nämlich Ein Ton erstlich mit einem Finger angeschlagen wird, hernach aber wegen der Folge von einem andern Finger abgelöset wird, ohne den Ton noch einmal hören zu lassen, ist auch erlaubt, und sonderlich kann dieses Ablösen eines Fingers durch einen andern bey Liedern wegen ihrer langsamen Zeitmaße füglich angehen, sowohl wenn es die Nothwendigkeit der Folge oder ein Triller erfordert, sonderlich wenn einer nur den Triller mit dem zweyten und dritten Finger schlagen kann; doch muß man diese Freyheit nicht misbrauchen, oder sich solcher zu oft bedienen, will man nicht seine Fingersezung ganz verderben und sich untüchtig machen, andere Claviersachen spielen zu lernen, als bey welchen man, wegen der geschwinden Zeitmaße, dieses Ablösen der Finger wenig, und nicht ohne Noth gebrauchen darf. Wir werden im folgenden Capitel, auch einige Exempel vom Gebrauche dieses AblöSENS finden.

§. 10. Zuweilen muß man auch bey gehenden Noten erlauben, mit einem Finger fort zugehen. Am öftersten und leichtesten geschieht dieses im Basse, wenn man wegen der Folge, von einem halben Tone in die nächste Taste mit dem Finger herunter gleitet. Wir werden auch hiervon einige Exempel finden im folgenden Capitel.

§. 11. Ferner muß man sich bey den Tonarten, mit feinen oder wenigen Versetzungszeichen, (so werden die Creuze und Been genennet,) noch merken, daß bey gewissen Fällen, das Uberschlagen des dritten Fingers über den vierten, und des zweyten Fingers über den Daumen, besser und nützlicher ist, um alles mögliche Absetzen zu vermeiden, als der übrige Gebrauch des Uberschlagens und des Untersetzens des Daumens, weil dieser Daumen, bey vorkommenden halben Tönen, mehr Platz, folglich auch mehr Bequemlichkeit hat, unter die andern Finger durchzukriechen, als bey einer Folge von lauter untenliegenden Tasten, (das ist, sogenannten ganzen Tönen.)

§. 12. Man darf auch nicht denken, daß bey einem Satze, nicht mehr als Eine Fingersezung möglich und erlaubt sey? Nein, die Sätze, welche keine halben Töne im Ambitu haben, können zuweilen wohl

dreyerley, oder doch wenigstens wohl zweyerley gute Fingersezungen haben; allein die Säge, welche in ihrem Umfange oder Ambitu, einen oder mehrere halbe Töne haben, erlauben oft nur Eine, selten zweyerley Fingersezung. Dahero wird man im folgenden Capitel oft einerley Satz unter verschiedenen Nummern finden, welche mit einer kleinen Zahl angezeigt worden.

§. 13. Ein Anfänger aber bindet sich an der darüber geschriebenen Fingersezung so lange, bis er sich erstlich einen Begriff von den Regeln der Fingersezung eingepräget hat, und die Ursachen und Gründe einer jeden Fingersezung, erst hat einsehen lernen; alsdenn wird er, wenn er eine andere Fingersezung erwählet, den Grund derselben aus diesen gegebenen Regeln ziehen müssen, und folglich die Güte seiner erwählten Fingersezung beweisen können und müssen.

#### C A P V T IV.

### Exempel der Fingersezung für die rechte Hand.

§. 1. Wir wollen diese Exempel der Fingersezung aus meist bekannten Melodien, so wie sie im großen hallischen Gesangbuch stehen, nehmen, um einem Anfänger dadurch deutlich zu zeigen, wie es bey Spiehung eines Liedes, ebenfalls viel auf eine gute Fingersezung ankomme; folgendes erinnere zum voraus:

§. 2. Man findet über jedes Exempel im Anfange eine doppelte, eine große und kleine Zahl; die große zeigt die Nummer des Liedes im hallischen Gesangbuche, und die kleine den daraus genommenen Satz an.

§. 3. Der kleine Bogen, wodurch in jedem Exempel zwey Zahlen sind verbunden worden, zeigt an, daß eben allda das Untersezen, Ueberschlagen, Auslassen u. s. w. geschehen sey.

§. 4. Diese Exempel zeigen also den Gebrauch des kleinen Fingers, des Daumens, des Ueberschlagens, Untersezens, Ablösens, Abwechselfens und Fortsezens der Finger, in folgender Ordnung an:

N. 1. Siebt Exempel für den kleinen Finger.

N. 2. Vom Untersezen des Daumen nach dem zweyten Finger.

N. 3. Vom Untersezen des Daumen nach dem dritten Finger.

N. 4.



IV. Abschn. Cap. IV. Fingersezung der rechten Hand. 147

N. 4. Hat ein Exempel vom Untersetzen des Daumen nach dem vierten Finger.

N. 5. Giebt verschiedene Exempel vom Uberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen.

N. 6. Zeiget das Uberschlagen des dritten Fingers über den Daumen, und

N. 7. Das Uberschlagen des vierten Fingers über den Daumen.

N. 8. Weiset das Uberschlagen des dritten Fingers über den vierten.

N. 9. Zeiget das Ablösen der Finger.

N. 10. Giebt verschiedene Exempel vom Abwechseln der Finger.

N. 11. Vom Auslassen eines Fingers, und endlich

N. 12. Vom Auslassen zweyer Finger.

§. 5. Wer diese Exempel mit Bedacht spielet, und dabey nachdenket, warum in denselben das Untersetzen, Uberschlagen, u. s. w. gebräuchet worden, der wird in Spielung derselben eine große Leichtigkeit merken, und die im dritten Capitel gegebenen Regeln von der Fingersezung dadurch desto besser verstehen; also, daß er dadurch im Stande seyn wird, sich bey allen Liedern eine gute Fingersezung auszusuchen.

§. 6. Nun folgen die Exempel selbst:

N. 1. Gebrauch des Kleinen Fingers.

1472.1. GIO. 5.  $\frac{1}{2}$

27.5. 1401.4.  $\frac{1}{2}$

209.5. 1534.2.  $\frac{1}{2}$

491. 1. 5 4 3 2 I 4 10. 2.

514. 6.

586. 1. 3 19. 2.

N. 2. Untersetzen des Daumens nach dem zweyten Finger.

178. 2. 694. 1.

1500. 2. 245. 3.

1082. 1. 667. 6.

118. 1. 1477. 5.

1524. 1. 46. 2.

IV. Abschn. Cap. IV. Fingersehung der rechten Hand. 149

N. 3. Untersetzen des Daumens nach dem dritten Finger.

758.2. 721.2. 657.2. 1472.4. 904.3. 667.1.

N. 4. Untersetzen des Daumens nach dem vierten Finger.

1410.4.

N. 5. Uberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen.

1131.7. 613.2. 363.7. 46.4.

150 IV. Abschn. Cap. IV. Fingersezung der rechten Hand.

1254. 7. 4 2 1 2 1 2 3 4 3 2 3 2 1 810. 1. 3 3 2 1 tr 1

728. 5. 3 2 3 2 1 tr 3 4 536. 4. 3 4 3 2 1 2 1 2 3 2

118. 4. 1 tr 1 4 3 2 1 2 1 3 1 4 3 4 2 3 3

1540. 5. 3 2 1 2 1 2 2 4 3

N. 6. Ueberschlagen des dritten Fingers über den Daumen.

195. 1. 1 2 3 2 1 3 2 1 1477. 2. 2 3 2 1 3 2 1

1569. 3. 5 4 3 2 1 3 4 3 2 1 721. 1. 1 4 2 3 3 2 3 2 1 tr 3 2 1

667. 5. 3 4 3 2 1 3 2 1 514. 2. 1 4 3 2 1 3 2 1

245. 5. 2 3 4 3 2 3 4 1 3 2 1 694. 6. 2 3 2 1 3 2 1

IV. Abschn. Cap. IV. Fingersetzung der rechten Hand. 151

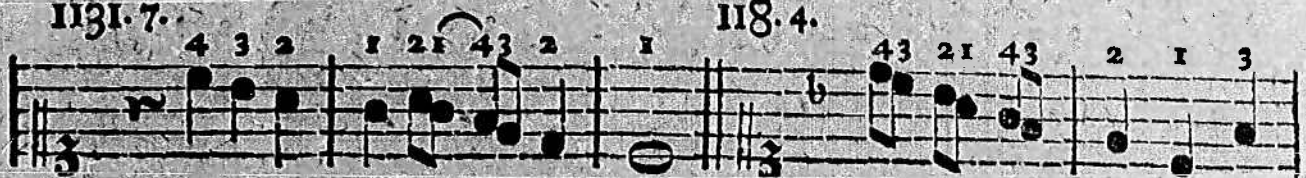
1105. 8.



N. 7. Ueberschlagen des vierten Fingers über den Daumen.

1131. 7.

118. 4.



752. 7.



956. 1.



N. 8. Ueberschlagen des dritten über den vierten Finger.

1477. 5.

1730. 3.



1292. 9.

514. 1.



N. 9. Ablösen der Finger.

1131. 4.


803. 2.



152 IV. Abschn. Cap. IV. Fingersezung der rechten Hand.

1105. 6.

3 4 3 2 3 1 3 2 3 4 2 2



N. 10. Abwechselung der Finger.

1422. 4.

610. 1.

2 3 2 3 2 3 2 2 3 2 3 4 3 2 3 4



553. 4.

1254. 1.

1 2 3 4 3 2 3 1 2 3 4 3 4



1225. 1.

1387. 3.

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 3



514. 3.

1131. 1.

2 4 4 2 4 3 2 3 3 3 4 1 2 3 4 3 2 1



319. 2.

118. 2.

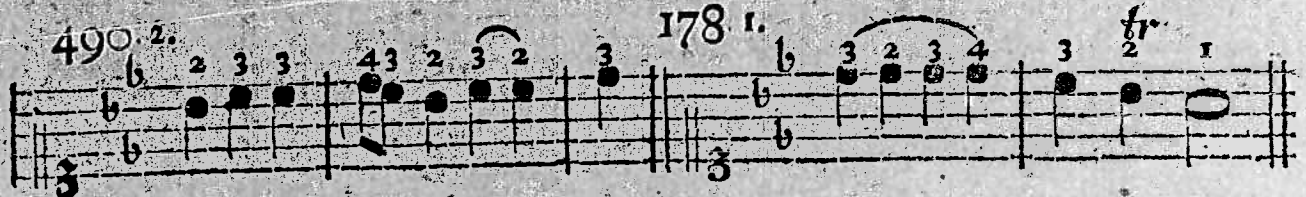
2 1 2 4 5 4 3 2 1 1 2 4 4 3 2 2 3 4 2 3



490. 2.

178. 1.

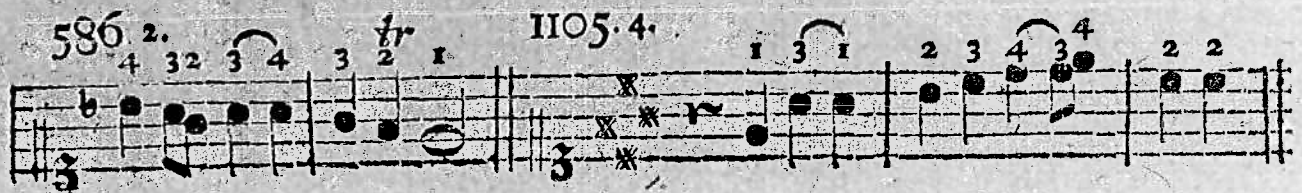
2 3 3 4 3 2 3 2 3 3 2 3 4 3 2 1



586. 2.

1105. 4.

4 3 2 3 4 3 2 1 1 3 1 2 3 4 3 4 2 2



N. 11. Auslassen eines Singers.

1254 2. 1221. 3. 1254 3. 1124. 4. 245. 4. 514. 4. 43 2 43 tr I 118. 3. 78. 6. 694. 3. 177. 4. 613. 5. 730. 6. 1504. 8. 1105.

N. 12. Auslassen zweyer Singer.

177. 4. 613. 5. 730. 6. 1504. 8. 1105.

§. 7. Ich hätte der Exempel vielmehr hersezen können, aber es deucht mir genug zu seyn, um darnach leicht andere Sätze beyffern zu können. Ich recommendire einem Liebhaber, sich das große Hallische Gesangbuch in groß Octav, als worinnen beyde Theile zusammen gedruckt sind, anzuschaffen; ich versichere ihn, daß er durch Spielung der Lieder aus den fremden und unbekanntem Tönen, als dergleichen es, wie aus dem 13. Capitel §. 19. dieses Abschnitts zu ersehen, im bemeldeten Gesangbuche verschiedene giebt, im Stande kommen wird, sich andere leichte Oden, Arien und andere kleine Handstücke selbst informiren zu können; sonderlich wenn er sich übet, die darinnen vorkommenden Lieder, welche im Tripeltacte, nämlich in  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{3}{8}$  stehen, spielen zu lernen, als welche schon einige Fertigkeit erfordern.

§. 8. Es ist gewiß so leicht nicht, wie mancher wohl denken möchte, die Hallischen Melodien mit Anmuth nach Noten spielen zu können; es giebt gewiß schon ziemlich schwere Melodien darinnen, welche mancher Clavierschüler, ob er sich gleich schon eine ziemliche Zeit hat informiren lassen, und verschiedene Stücke aus dem Kopfe spielen kann, schwerlich gut heraus bringen wird. Wer ferner auch sehen will, wie sich die Melodie auf das Lied schicket, der nehme den ersten Vers eines jeden Liedes vor sich, (denn auf denselben hat der Componist fürnehmlich gesehen) und betrachte den Inhalt desselben, und spiele alsdenn die Melodie, so wird er schon daraus sehen können, (wenn er anders eine Melodie zu beurtheilen weiß), daß geschickte Musicverständige einen Theil ihrer Kunst, nämlich die Worte durch eine artige Melodie zubeleben, haben sehen lassen.

§. 9. Wir eilen aber weiter, und wollen nun auch Exempel der Fingersezung für die linke Hand geben. Es ist die Fingersezung im Basse, bey verschiedenen, wo nicht bey den meisten Liedern, schwerer, als im Discante, und dieses sonderlich der vielen Sprünge wegen, die darinnen vorkommen, anderer Ursachen zu geschweigen. Es ist also nicht genug, wenn man die Melodie im Discante durch eine gute Fingersezung geschickt hören lassen kann, nein, der Bass oder die linke Hand erfordert eben dieselbe Accurateffe; denn ein hübscher Bass ist die Stierde der Melodie.



C A P V T V.

Exempel der Fingersezung für die linke Hand.

§. 1. Es sind dieses abermal Sätze aus erwähntem Hallischem Gesangbuche. Es gilt hierbey, was Cap. 4. §. 2. 3. 4. bey den Exempeln der rechten Hand gesagt worden, deswegen ich mich hier darauf beziehe. Man findet hier aber einige Nummern mehr, nämlich N. 13. vom Fortsetzen der Finger. N. 14. Vom Auslassen dreyer Finger, wie auch N. 15. vom Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen bey Tertien sprüngen, wie auch vom Untersezen des Daumens nach dem zweyten Finger bey Tertien, und endlich N. 16. etliche Exempel von Spannungen.

§. 2. Nun folgen die Exempel selbst:

N. 1. Gebrauch des Kleinen Fingers.

52. 1.      69. 5.

280. 5.

336. 1.      536. 2.

545. 4.

618. 5.      1422. 4.

156 IV. Abschn. Cap. V. Fingersetzung der linken Hand.

N. 2. Untersetzen des Daumens nach dem zweyten Finger.

46.6. 52.3. 52.4. 69.3. 264.8. 347.3. 433.2. 473.4. 476.4. 536.1. 1292.8. 1319.2. 1543.1.

N. 3. Untersetzen des Daumens nach dem dritten Finger.

553.7. 294.1.

IV. Abschn. Cap. V. Fingersetzung der linken Hand. 157

667.5. 804.5.

Two musical staves in bass clef, key of B-flat. The first staff contains two measures of music for exercise 667.5, and the second staff contains two measures for exercise 804.5. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

N. 4. Untersetzen des Daumens nach dem vierten Finger.

97.7. 804.6.

Two musical staves in bass clef, key of B-flat. The first staff contains two measures of music for exercise 97.7, and the second staff contains two measures for exercise 804.6. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

N. 5. Ueberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen.

56.1. 78.3. 264.2. 319.1. 319.3. 331.3.

Four musical staves in bass clef, key of B-flat. The first staff contains two measures for exercise 56.1 and two for 78.3. The second staff contains two measures for exercise 264.2. The third staff contains two measures for exercise 319.1 and two for 319.3. The fourth staff contains two measures for exercise 331.3. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

158 IV. Abschn. Cap. V. Fingersezung der linken Hand.

355.5. 4 2 4 3 2 1 2 5 355.6. 1 3 2 1 2 4 3 2

This staff contains two musical exercises. Exercise 355.5 consists of a sequence of notes with fingerings 4, 2, 4, 3, 2, 1, 2, and 5. Exercise 355.6 consists of notes with fingerings 1, 3, 2, 1, 2, 4, 3, and 2. Both exercises are written in a bass clef with a key signature of one flat.

433.4. 1 4 3 1 1 2 1 4 2 1 2 5

This staff contains exercise 433.4, which is a sequence of notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 1, 2, 1, 4, 2, 1, 2, and 5. It is written in a bass clef with a key signature of one flat.

506.1. 1 5 4 3 2 1 2 1 541.2. 1 5 1 2 1 2 3 2 1 2 5

This staff contains two exercises. Exercise 506.1 has fingerings 1, 5, 4, 3, 2, 1, 2, and 1. Exercise 541.2 has fingerings 1, 5, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, and 5. Both are in a bass clef with a key signature of one flat.

490.2. 1 3 1 4 1 2 1 4 491.1. 4 1 2 1 2 1 2 1

This staff contains two exercises. Exercise 490.2 has fingerings 1, 3, 1, 4, 1, 2, 1, and 4. Exercise 491.1 has fingerings 4, 1, 2, 1, 2, 1, 2, and 1. Both are in a bass clef with a key signature of one flat.

491.7. 3 5 4 1 2 1 4 3 2 1 1

This staff contains exercise 491.7, which has fingerings 3, 5, 4, 1, 2, 1, 4, 3, 2, 1, and 1. It is written in a bass clef with a key signature of one flat.

555.2. 3 2 1 2 4 1 4 607.2. 1 2 1 3 3 4 1

This staff contains two exercises. Exercise 555.2 has fingerings 3, 2, 1, 2, 4, 1, and 4. Exercise 607.2 has fingerings 1, 2, 1, 3, 3, 4, and 1. Both are in a bass clef with a key signature of one flat.

607.6. 2 1 2 5 5 2 1 2 1 4 728.2. 1 2 1 3 2

This staff contains two exercises. Exercise 607.6 has fingerings 2, 1, 2, 5, 5, 2, 1, 2, 1, and 4. Exercise 728.2 has fingerings 1, 2, 1, 3, and 2. Both are in a bass clef with a key signature of one flat.

1221.2. 1 2 1 1 5 3 1 4 2 1 2 1 5 3

This staff contains exercise 1221.2, which has fingerings 1, 2, 1, 1, 5, 3, 1, 4, 2, 1, 2, 1, 5, and 3. It is written in a bass clef with a key signature of one flat.

1254. 6. 1319. 2.

1478. 3.

N. 6. Ueberschlagen des dritten Fingers über den Daumen.

97. 6. 195. 1.

294. 2. 553. 1.

900. 4.

N. 7. Ueberschlagen des vierten Fingers über den Daumen.

56. 1.

N. 8. Ueberschlagen des dritten über den vierten Finger.

97. 7.

160 IV. Abschn. Cap. V. Fingersezung der linken Hand.

118. 3. 4 2 1 4 3 4 5 3 2 1 3 1 433. 3. 1 2 3

Musical staff with notes and fingerings for exercise 118.3 and 433.3. The first part shows a sequence of notes with fingerings 4, 2, 1, 4, 3, 4, 5, 3, 2, 1, 3, 1. The second part shows notes with fingerings 1, 2, 3.

667. 5. 4 3 4 4 1 6 4 2 1 2 3 4 3 4

Musical staff with notes and fingerings for exercise 667.5. The first part shows notes with fingerings 4, 3, 4, 4, 1. The second part shows notes with fingerings 6, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 3, 4.

N. 9. Ablösen der Finger.

91. 3. 1 2 4 1 3 5 3 2 5 97. 4. 4 2 2 3 3 1 5 2 1 4 1 5 3

Musical staff with notes and fingerings for exercise 91.3 and 97.4. The first part shows notes with fingerings 1, 2, 4, 1, 3, 5, 3, 2, 5. The second part shows notes with fingerings 4, 2, 2, 3, 3, 1, 5, 2, 1, 4, 1, 5, 3.

488. 2. 1 2 4 1 5 3 2 4 5 514. 7. 1 2 4 1 4 2 1 2 5

Musical staff with notes and fingerings for exercise 488.2 and 514.7. The first part shows notes with fingerings 1, 2, 4, 1, 5, 3, 2, 4, 5. The second part shows notes with fingerings 1, 2, 4, 1, 4, 2, 1, 2, 5.

555. 5. 4 2 3 4 2 4 1 5 3 578. 3. 1 2 4 2 1 2 1 2 5

Musical staff with notes and fingerings for exercise 555.5 and 578.3. The first part shows notes with fingerings 4, 2, 3, 4, 2, 4, 1, 5, 3. The second part shows notes with fingerings 1, 2, 4, 2, 1, 2, 1, 2, 5.

618. 6. 2 4 2 5 1 2 4 2 1 4 641. 6. 2 4 2 4 1 2 5

Musical staff with notes and fingerings for exercise 618.6 and 641.6. The first part shows notes with fingerings 2, 4, 2, 5, 1, 2, 4, 2, 1, 4. The second part shows notes with fingerings 2, 4, 2, 4, 1, 2, 5.

977. 6. 4 2 4 3 2 1 4 1 5 3 1569. 3. 5 4 2

Musical staff with notes and fingerings for exercise 977.6 and 1569.3. The first part shows notes with fingerings 4, 2, 4, 3, 2, 1, 4, 1, 5, 3. The second part shows notes with fingerings 5, 4, 2.

1 4 1 4 3 1

Musical staff with notes and fingerings for exercise 1. The first part shows notes with fingerings 1, 4, 1, 4, 3, 1.

N. 10. Abwechselung der Finger.

264. 1. 132. 1.

488. 1.

N. 11. Auslassen eines Fingers.

52. 1. 253. 3.

294. 10.

599. 6. 607. 7.

707. 6. 900. 4.

1450. 1. 1540. 4.

162 IV. Abschn. Cap. V. Fingersezung der linken Hand.

N. 12. Auslassen zweyer Finger.

58. 3. 1 2 1 4 1 4 2 5 118. 4.  $\flat$  5 1 5 2 3 4

209. 2. 2 3 1 4 1 5 3

253. 4. 2 1 2 5 2 1 4 2 1 264. 4.  $\flat$  3 1 4 1 5 3

473. 2. 4 2 4 1 2 1 5 2 490. 3.  $\flat$  5 1 3

491. 1. 4 1 2 1 4 3 2 1 3 2 5

N. 13. Vom Fortsetzen der Finger.

60. 4. 5 5 3 2 1 4 2 5 363. 3. 1 3 5 5 1 2

383. 8. 4 1 2 5 5 4 3 2 476. 1. 4 2 5 5 4 3 2 1 1

721. 1. 2 1 2 5 1 5 2 2 804. 3.  $\flat$  1 1 2 4 2 5 1



IV. Abschn. Cap. V. Fingersezung der linken Hand. 163

1 2 4 2 5 1 1 2 4 2 5 1 2 2 1 082. 4. 1 4 4 2

1 5 3 3 1 4 1 5 5 3 2 1 1105. 2.

4 4 3 1 1 3 1 3 2 1 2 1 1254. 7.

N. 14. Vom Auslassen dreyer Finger.

1 2 1 5 1 5 3 613. 1.

N. 15. Vom Ueberschlagen und Untersetzen des zweyten Fingers über und unter den Daumen bey Tertien.

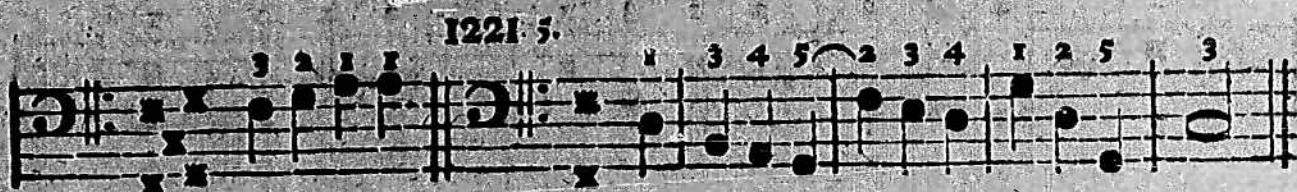
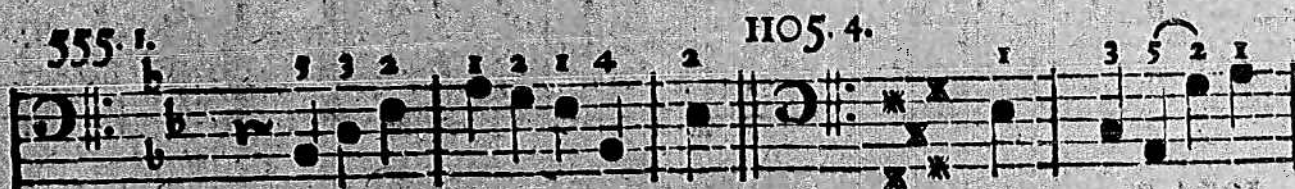
178. 1. 1 5 1 2 1 3 2 1 2 473. 1. 1 2 1 2 4 1 2 5

555. 1. 4 2 1 2 3 1 4 2 555. 4. 1 2 5

4 5 4 1 2 657. 2. 2 1 2 1 3 2 4 1 4



N. 16. Exempel von Spannungen.



§. 3. Von N. 1. 2. und 5. habe die meisten Exempel hergesetzt, weil der kleine Finger und das Untersetzen des Daumens nach dem zweyten Finger, und das Uberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen im Basse sehr gebräuchlich ist.

§. 4. Weil ein Exempel mehr als Einmal allhier vorkommt, so kann man daraus sehen, daß bey gewissen Sätzen, mehr als einerley Fingersetzung angehen kann. Als da ist das allererste Exempel 52. 1. unter N. 1. vom Gebrauch des kleinen Fingers, finden wir auch N. 11. vom Auslassen eines Fingers.

§. 5. Das erste Exempel 56. 1. unter N. 5. vom Uberschlagen des zweyten Fingers über den Daumen, befindet sich auch unter N. 7. vom Uberschlagen des vierten Fingers über den Daumen. Es ist aber nach N. 5. bequemer zu spielen.

§. 6. Es sind alle diese Exempel zwar aus dem hallischen Gesangbuche genommen, doch habe solche aus gebräuchlichen und bekannten Liedern genommen.

§. 7. Zu diesen Exempeln füge man die Exempel, welche im ersten Abschnitte sind gegeben worden, und übe sich solche etwas geschwinde zu spielen, doch muß man die darüber geschriebene Fingersezung nicht aus der Acht lassen. Hiermit wollen wir nun die Lehre von der Fingersezung beschließen. Wer ein mehreres davon verlanget zu wissen, der schaffe sich des Herrn Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, an, da er den besten und treulichsten Unterricht davon antreffen wird, sonderlich was die Fingersezung schwerer Claviersachen betrifft, er wird alsdenn finden, wie ich ihm die Bachische Art der Fingersezung deutlich gezeigt.

§. 8. Sonsten merke zum Beschluß noch an, daß man sich an einerley Art Fingersezung halten und gewöhnen, und sich nicht irre machen lassen muß, wenn man etwa in gedruckten musicalischen Büchern eine Fingersezung antrifft, die von dieser hie oder da abweicht; und wenn man sich nach seiner Selbstinformation eines andern Information bedienen wollte, so erwähle man, wo möglich einen solchen, der die Bachische Fingersezung selbst gebrauchet, oder wenigstens versteht und inne hat.

§. 9. Nun will ich noch 6 Lieder hersetzen, und im Discant und Basse nur hier und da einen Finger darüber setzen. Ein Anfänger hat zugleich ein klein Choralbuch hieran, und findet alles bey einander.

C A P V T VI.

Sechs Chorale zur Uebung.

N. 1. Alle Menschen müssen sterben.

166 IV. Abschn. Cap. VI. Sechs Chorale zur Uebung.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a five-note descending scale, and a final half note. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with various rhythmic values and accidentals.

The second system continues the first system. The upper staff features a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The lower staff continues the accompaniment with a triplet of eighth notes and a half note.

N. 2. Es ist das Heil uns kommen her.

The first system of the second exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a half note, followed by a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a half note and a quarter note.

The second system continues the second exercise. The upper staff features a half note, a quarter note, and a half note. The lower staff continues the accompaniment with a half note and a quarter note.

First system of musical notation, consisting 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 music features various note values and rests, with some notes marked with 'fr' and fingerings like '4' and '2'.

N. 3. Es ist gewislich an der Zeit.

Second system of musical notation, consisting 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 music features various note values and rests, with some notes marked with 'fr' and fingerings like '1'.

Third system of musical notation, consisting 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 music features various note values and rests, with some notes marked with 'fr' and fingerings like '3', '4', and '2'.

Fourth system of musical notation, consisting 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 music features various note values and rests, with some notes marked with 'fr' and fingerings like '1'.

N. 4. Jesu meine Freude.

The musical score for N. 4, "Jesu meine Freude," consists of two systems of two staves each. The first system includes a treble staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a half note G3 and a half note B3. The second system continues the melody in the treble staff, featuring a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff continues with a half note G3 and a half note B3. The third system shows the treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a half note G3 and a half note B3. The fourth system continues the melody in the treble staff with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff has a half note G3 and a half note B3. The fifth system shows the treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a half note G3 and a half note B3. The sixth system continues the melody in the treble staff with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff has a half note G3 and a half note B3. The score includes various musical notations such as rests, notes, and ornaments.

N. 5. Jesus meine Zuversicht.

The musical score for N. 5, "Jesus meine Zuversicht," consists of two systems of two staves each. The first system includes a treble staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a half note G3 and a half note B3. The second system continues the melody in the treble staff, featuring a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff continues with a half note G3 and a half note B3. The third system shows the treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a half note G3 and a half note B3. The fourth system continues the melody in the treble staff with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff has a half note G3 and a half note B3. The fifth system shows the treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a half note G3 and a half note B3. The sixth system continues the melody in the treble staff with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff has a half note G3 and a half note B3. The score includes various musical notations such as rests, notes, and ornaments.

4 3 tr.

N. 6. Nun ruhen alle Wälder.

2 4 tr.

1 3 1 3 3 3 3 tr.





tr. 3 1 tr.






## CAPVT VII.

## Wie das große Hallische Gesangbuch als ein bequemes Choralbuch zu gebrauchen.

§. 1. Wir haben nun die Fingersetzung weitläufig durchgehandelt, also daß ich glaube, man werde im Stande seyn, auch bey Hallischen fremden Melodien mit leichter Mühe die rechte Fingersetzung zu finden. Man übe nun auch die Exempet des ersten Abschnitts, und spiele sie als Sechzehnthelle, das ist geschwind, damit die Fingersetzung der Hand eigen werde.

§. 2. Damit man sich nun bald gewöhnen möge, aus dem Hallischen Gesangbuch in groß Octav, die Lieder nach Noten zu spielen, einigen aber solche gedruckte Noten gegen die geschriebenen etwas beschwerlich zu spielen vorkommen wollen, wegen eines kleinen Unterschieds so will denselben Unterschied in diesem Capitel anzeigen.

§. 3. Die Noten sind viereckigt also   und nicht rund wie die geschriebenen. Die Noten die über oder unter den fünf Linien stehen, haben oben einen kleinen Strich, der des Drucks wegen nicht hat davon bleiben können, hat aber nichts zu bedeuten; also . Denn wenn der Strich eine kleine Linie vorstellen soll, so stehet er mitten durch die Note und das äußerste Ende des Notenkopfs berührt die oberste oder unterste Linie nicht; also .

§. 4. Die halben Tacte lassen, wie die Viertel, nur daß sie weiß sind, als . Die Achtel werden nicht wie in den geschriebenen Noten zusammen gezogen, sondern stehen allein und haben einen kleinen Schwanz zur linken, also  , daher haben die Achtel auch den Namen von Einmal geschwänzte Noten; die Sechzehnthelle haben einen doppelten Schwanz also   und stehen auch immer einzeln und nie zusammen gezogen, daher heißen sie zweymal geschwänzte Noten. Dieses ist es, was einem der immer nach geschriebenen Noten gespielt hat, seltsam und fremde vorkommt, wozu man sich aber leicht gewöhnen kann, denn die Noten sind accurat untergelegt, daß man also gut sehen kann, welche Noten zu einander gehören, und kann man nur nach der in unserm Unterricht im III. Abschnitt Cap. 6. §. 5. gegebenen Regel verfahren, welches eine große Erleichterung gleeht. Man sehe das Lied im Hallischen Gesangb.



Gesangbuch N. 366. Mein Gott, du bist sehr schön 2c. welche Melodie voller Achtel und Sechzehnthelle im Discant und Bass ist.

§. 5. Die Versetzungszeichen, nämlich die Creuze und Bees haben nur eine kleine Aenderung, das Creuz also \* und das b hat, wenn es über der obersten Linie steht, als im Discant auf  $\frac{7}{4}$  und im Bass auf  $h$ , oben noch zwey kleine Striche, die aber nichts anzeigen als  $\frac{7}{4}$ , man hat nur Achtung zu geben, welche Linie oder welches Spatium von dem runden Striche des Bees umgeben oder eingeschlossen worden.

§. 6. Weiter findet man die \* \* oder b b nur zu Anfang des Liedes, nicht aber wie bey geschriebenen Noten zu Anfang jeder Zeile (davon siehe die vierte Seite des Vorberichts dieses Hallischen oder Freylinghausischen Gesangbuchs) um so viel mehr nun, muß man sich die vorge-setzte \* \* oder b b imprimiren, weil sie nur einmal angezeigt sind.

§. 7. Sonsten stehen die Melodien alle im Discant- und Bassschlüssel durchs ganze Buch. Der Discantschlüssel ist oft in Ansehung der untersten Linie, die er einschließen sollte, undeutlich und zu tief gesetzt, genung es sind lauter Discant- und Bassnoten.

§. 8. Die Viertelpause siehet auch anders aus, als man sie schreibt, nämlich also  $\text{r} \text{r}$ . Die Pause eines halben Tactes steht auf der Linie also  $\text{—}$

§. 9. Das Ruhezeichen, welches das Ende eines Sazes anzeigt, findet man nur allein im Discant und nicht im Bass, wie in geschriebenen Noten. Ja selbst im Discant ist es weggelassen, wenn am Ende des Sazes eine Viertel- oder halbe Tactpause vorkommt, und die Stelle des Ruhezeichens vertritt.

§. 10. Das große Wiederholungszeichen ist mit dem Schlußzeichen einerley; steht nun dieses Zeichen in der Mitte des Liedes, so ist es das gewöhnliche Repetitionszeichen, steht es aber am Ende, so zeigt es keine Wiederholung an. Das kleine Wiederholungszeichen, siehet so aus  $?$  eben wie das Fragezeichen. Man findet es auch wohl zweymal nach einander also  $??$  wie aus dem allerletzten Liede des Hallischen Gesangbuchs zuerschen. Da findet man das kleine Wiederholungszeichen ganz zu Anfang einmal,  $?$  und am Ende des zweyten Sazes auch einmal, dieß zeigt an, daß die beyden ersten Sätze zu repetiren sind. Zu Anfange des dritten Sazes stehen zwey solcher kleinen Zeichen nach einander  $??$  und am Ende des vierten Sazes bey  $\frac{7}{4}$  stehen vier kleine Wiederholungs-

zeichen abermal doppelt ?? dieß zeigt an, wie der dritte und vierte Satz auch zweymal sollen gespielt werden.

§. 11. Wer den General nicht spielet, der kehret sich an die Ziffern nicht, die er über den Bass siehet, denn diese sind nur für die, die ein Lied mit Griffen (wie man sagt) nach dem Generalbass spielen.

§. 12. Man lasse sich also solche kleine Schwierigkeiten, die doch von keiner Erheblichkeit sind, nicht abhalten, aus dem Hallischen Gesangbuche zu spielen; wer ein wenig gewohnt ist daraus zu spielen, der erlanget den Vortheil, daß er es als ein ziemlich vollständiges Choralbuch gebrauchen kann, denn es sind an die 604 Melodien darinnen.

## C A P V T VIII.

### Vom Accorde überhaupt.

§. 1. Es klinget artig, wenn man bey Spielung eines Liedes allemal zu der letzten Note eines Satzes einen Accord machen kann, und weil ich willens war, einem Anfänger solchen in diesem Unterrichte auch zu zeigen und zu lehren, so habe an verschiedenen Stellen des IIten und IIIten Abschnitts vorläufig etwas, was zu dessen Erlernung gehöret, gesagt. Dahin ziele nun die Abzählung der Grade im 17ten Cap. des zweyten Abschnitts §. 3. und im dritten Abschnitte die 21te Anmerkung des achten Cap. Wer alles vorhergehende mit Aufmerksamkeit durchstudiret hat, dem wird das folgende leicht zu begreifen seyn. Es wird nicht nöthig seyn, alle hieher gehörigen Stellen aus diesem Unterrichte anzuführen, man sehe indessen nach, was im zweyten Abschnitte Cap. 17. in den Anmerkungen über N. 2. und 3. stehet, und im IIIten Abschnitte Cap. 11. den 13ten §. da alle Tertien stehen.

§. 2. Daß Ein Ton von einem andern Tone kann begleitet werden, oder daß die Zusammenanschlagung zweyer unterschiedener Töne eine liebliche Harmonie ausmachen, haben wir aus unsern Liedern schon sehen können, da nämlich zu der Discantnote eine Bassnote die gut dazu klinget, oder die mit der Discantnote harmoniret, geschlagen werden kann. Es sind aber in der Music drey Töne, die alle drey lieblich klingen, oder harmoniren, wenn man sie zusammen zu der Bassnote anschläget, und diese Zusammenanschlagung solcher drey Töne oder Claviere machet einen Accord als die vollkommenste Harmonie aus.

§. 3. Wer also diese dreystimmige Harmonie zu seiner Basnote machen will, der muß zu der ausgeschriebenen Discantnote noch zwey Töne finden können, die mit einander wohl und lieblich klingen, oder sich zusammen vereinigen, und den Ohren angenehm zu hören sind; und dieß ist es, was ich einem Liebhaber einfältiglich und hinlänglich zeigen will.

§. 4. Diese drey Töne nun, welche einen Accord ausmachen, sind nun die Fundamentnote (und zwar um Eine oder zwey Octaven erhöht) die Tertia und die Quinta. Die Fundamentnote ist die Bas-, oder Grundnote, von welcher man die Tertia und Quinta abzehlet, oder die Fundamentnote ist der Anfang, davon ich anfangs zu zählen und heißt 1. (oder 8 denn weil nur 7 Töne sind, und bey der Zahl 8 die 7 Töne wieder aufs neue anfangen, nur um eine Octave höher, so ist 1 und 8 in Ansehung der Benennung der Töne einerley, denn wenn groß C Eins auf unserm Clavier ist, so ist ungestrichen c 8, eingestrichen c̄ 15, und zweygestrichen c̄̄ 22. Dieß würde nun eine große Weitläufigkeit verursachen, wenn man nicht den Ton, da die Zahl 8 aufgefallen, auch wieder mit 1, als den Anfang des Abzählens der Töne, belegete. Dieß alles wird sich hernach besser selbst erklären, hat auch nicht viel auf sich.) Der Ton nach der Fundamentnote wird ausgelassen, und der dritte (als welcher die Tertia ist) behalten, die vierte wird wieder ausgelassen und der fünfte Ton (als welcher die Quinta ist) behalten. Ist nun c̄ die Fundamentnote, so ist c̄ die Tertia (denn c die Secunde wird ausgelassen) und ḡ die Quinta (denn f die Quarte ist ausgelassen), nun schlage diese drey Töne zusammen mit der rechten Hand an, nämlich c̄ mit dem Daumen, c̄ mit dem zweyten und ḡ mit dem vierten Finger; so hörest du einen Accord, oder eine liebliche Zusammenstimmung dreyer Töne, wenn anders dein Clavier gut gestimmt ist. Nun kannst du mit der linken Hand ungestrichen c zu diesem Accorde anschlagen, so hast du einen Accord zu c.

§. 5. Wie du nun eben mit c gethan, so kannst du mit d nun auch thun, nimm nämlich in der linken Hand ungestrichen d und in der rechten Hand mit dem Daumen eingestrichen d̄ (laß c̄ aus) f̄ mit dem zweyten (laß ḡ aus) und ā mit dem vierten Finger, so hast du einen Accord zu d. Nimm weiter e im Bas und in der rechten Hand schlage c̄ ḡ h̄ zugleich dazu an, dieß ist der Accord zu e, und so schlage zu f, f̄ ā c̄; zu g, ḡ h̄ ā; zu a, ā c̄ ē, so hast du lauter Accorde, zu h aber mußt du h̄ ā f̄ (nicht f) nehmen. In Noten sehen die Accorde also aus,

zu Ersparring des Raums will die Basnote unter den Accord mit einem Buchstaben benennen.



§. 6. Es gehöret also zum Accorde die Octave, Tertie und Quinte, und wird nur erfordert, daß man zu der Basnote die Octave, Tertie und Quinte zu finden wisse, und dieses wollen wir noch etwas weitläufiger abhandeln.

## C A P V T IX.

### Von der Octave und Tertie.

§. 1. Rein Intervallum ist leichter zu finden und zu erlernen als die Octave, denn die Benennung ist einerley mit der Basnote. Z. E. Die Octave zu ungestrichen *c* ist eingestrichen  $\bar{c}$ , zu *d* ist  $\bar{d}$  und so weiter; man hat also zu merken, daß die Octave einerley Namen oder Buchstaben mit der Basnote, dazu der Accord soll gemacht werden, behält, und daß zu ungestrichen *c*, nicht allein eingestrichen  $\bar{c}$  sondern auch zweygestrichen  $\bar{\bar{c}}$  als eine Octave angesehen wird, und dieß gilt von allen 7 Tönen der beyden Basoctaven.

§. 2. Bey der Tertie ist ein wenig mehr zu behalten, wir können sie in zweyerley Arten eintheilen, als 1) in natürliche, und 2) in zufällige. Natürliche Tertien sind die, welche im III. Abschn. Cap. II. §. 13. stehen, solche natürliche Tertien haben mit keinem vorgeschriebenen  $\times$ , b oder  $\sharp$  etwas zu thun, man hat sich solche zuerst zu merken. Wer die Buchstaben *c d e f g a h* nach ihrer Ordnung und Folge fertig weiß, der kann die Tertie zu seiner Basnote bald finden, er darf nämlich nur einen Buchstaben auslassen, als: Die Tertie zu  $\bar{c}$  ist  $\bar{e}$  (da hat man nur  $\bar{d}$  weggelassen) zu  $\bar{d}$  ist  $\bar{f}$  die Tertie zu  $\bar{e}$  ist  $\bar{g}$ , zu  $\bar{f}$  ist  $\bar{a}$ , zu  $\bar{g}$  ist  $\bar{h}$ , zu  $\bar{a}$  ist  $\bar{c}$ , zu  $\bar{h}$  ist  $\bar{d}$ . In Noten sehen sie so aus:

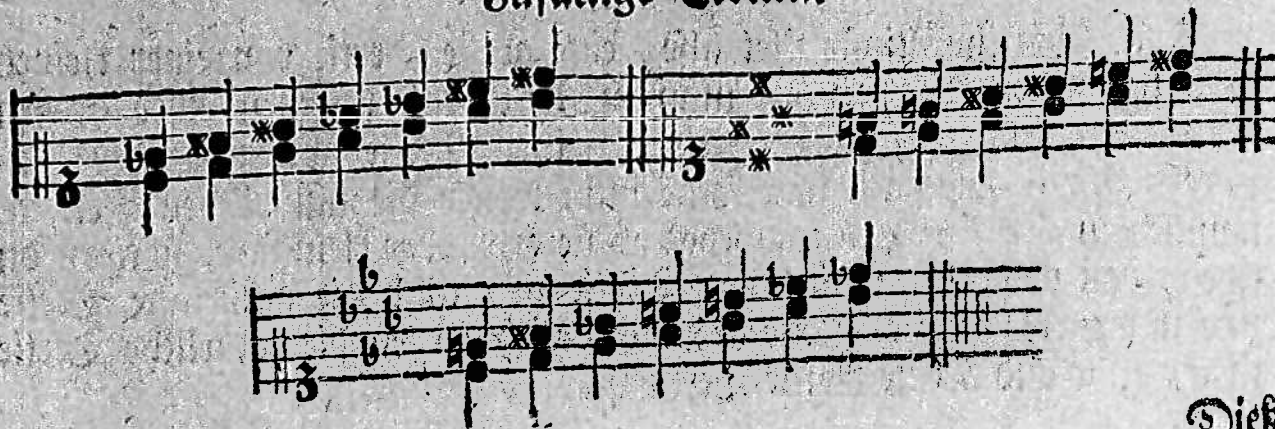
Natürliche Tertien.



NB. Wir haben gesagt, daß die natürlichen Tertien mit keinem vorgezeichneten \* oder b etwas zu thun haben, dieß beziehet sich aber nicht auf die im Systemate vorgezeichnete \* oder Been, sondern auf solche, die sich in der Vorzeichnung nicht befinden.

§. 3. Die zufällige Tertien werden durch Vorsezung eines \*, b oder ♯ gemacht, nämlich wenn vor dem Ton, der die natürliche Tertie gewesen ein \*, b oder ♯ stehet; Z. E. die natürliche Tertie zu g ist h, die zufällige Tertie zu g aber entstehet, wenn vor h ein b stehet, weiter die natürliche Tertie zu d ist f, die zufällige Tertie zu d aber ist, wenn vor f ein \* stehet, nämlich fis. Und so auch wenn das ♯ ein zu Anfang vorgezeichnetes \* oder b aufhebet, als wenn in der Vorzeichnung vor f ein \* stehet, so ist die natürliche Tertie zu d fis, und die zufällige Tertie zu d ist alsdenn f (vor fis ein ♯). Weiter wenn in der Vorzeichnung vor h ein b stehet, so ist die natürliche Tertie zu g, b und die zufällige Tertie zu g ist alsdenn h (vor b ein ♯). Hieraus ist zu sehen, daß ein jeder Ton eine doppelte Tertie hat, nämlich eine natürliche und eine zufällige. Wir wollen sie in Noten vorstellen.

Zufällige Tertien.



Dieß

Dies ist die erste Art der Abtheilung der Tertien, nämlich in natürliche und zufällige Tertien.

§. 4. Nun haben wir noch eine Haupteintheilung der Tertien zu merken, nämlich in große und kleine Tertien. Die Tertia ist also entweder groß (und heißt alsdenn auf Latein *Tertia major*) oder klein (welche *Tertia minor* genannt wird). Die große Tertie ist um einen halben Ton größer als die kleine Tertie. Um dir nun den Unterschied der großen zwischen der kleinen Tertie deutlich vorzustellen, so merke, daß eine große Tertie aus zwey ganzen Tönen bestehet, z. E. von *c* zu *d* ist ein ganzer Ton (weil der halbe Ton *cis* darzwischen lieget) von *d* zu *e* ist wieder ein ganzer Ton (weil der halbe Ton *dis* darzwischen lieget) aus solchen zwey ganzen Tönen bestehet nun eine *Tertia major*. Ist also die natürliche Tertie zu *c - e* eine große Tertie.

Du kannst auch die Tertie abzählen, wenn du bey halben Tönen gehest, also daß du kein Clavier auslässest, als von *c* zu *cis* ist 1, von *cis* zu *d* ist 2, von *d* zu *dis* ist 3 und von *dis* zu *e* ist 4. liegen also zwischen *c* und *e* als einer großen Tertie drey Claviere wenn du bey halben Tönen rechnest.

§. 5. Es hat also eine jede große Tertie drey Claviere zwischen sich liegen, da hingegen die kleine Tertie oder die *Tertia minor* nur zwey Claviere zwischen sich liegen hat, wäre also die kleine Tertie zu *c dis* (oder besser *es*, weil *dis* allhier nicht durch Vorsehung eines *x* vor *d*, sondern wenn ein *b* vor *e* stehet, gemacht werden muß). Denn da liegt nur *cis* und *d* darzwischen. Bestehet also die kleine Tertie aus Einem ganzen und aus Einem großen halben Tone, was aber ein großer halber Ton und ein kleiner halber Ton ist, davon siehe das folgende zehnte Capitel §. 2.

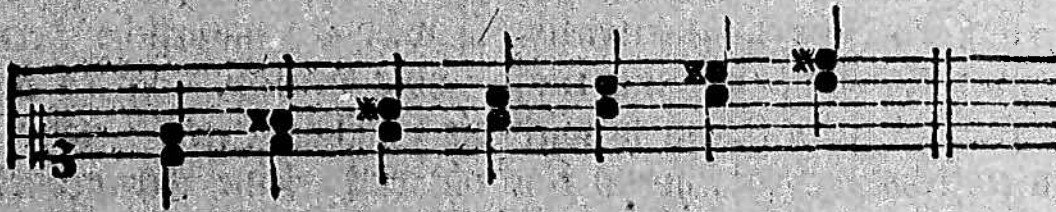
§. 6. Die einfältigste Art also, eine große Tertie von einer kleinen zu unterscheiden, ist, wenn man merket, daß zwischen einer großen Tertie drey Claviere, zwischen einer kleinen Tertie aber nur zwey Claviere liegen. Hiernach untersuche man weiter die natürlichen Tertien, nämlich zu *d e f g a h* und sehe, ob sie groß oder klein sind, so wirst du sehen, daß nebst der natürlichen Tertie zu *c* auch die natürliche Tertie zu *f* und *g* eine große Tertie ist, und daß hingegen die natürliche Tertie zu *d, e, a* und *h* eine kleine Tertie ist.

§. 7. Diese natürliche Tertien hat man am ehesten und fertigsten zu lernen, so kann man die zufälligen gar leicht treffen. Wir haben also gesehen, daß die *Tertia naturalis* (so wird die natürliche Tertie genannt) zweyerley sey, nämlich major oder minor. Was nun die *Tertia accidentalis* (denn so wird die zufällige Tertie genannt) betrifft, so entstehet dieselbe, wenn eine natürlich kleine Tertie durch ein  $\sharp$  erhöht wird, und wenn eine natürlich große Tertie durch ein  $\flat$  erniedriget wird. Denn ein jeder Ton von unsern sieben Tönen, die eine diatonische Octave ausmachen (diatonisch heißt man, wenn die Töne weder durch  $\sharp$  oder  $\flat$  sind versetzt worden) nämlich *c d e f g a h* muß eine doppelte Tertie haben, nämlich eine große und eine kleine. Wo nun die Tertie, wie zu *c*, *f* und *g* von Natur groß ist, so wird solche zufälliger Weise, das ist, durch Vorsezung des Erniedrigungszeichen eines  $\flat$ , klein gemacht, daher heißt sie alsdenn die zufällige kleine Tertie (oder *Tertia minor accidentalis*). Wo aber die Tertie, wie zu *d e a h* von Natur klein ist, so wird sie zufälliger Weise, das ist, durch Vorsezung eines Erhöhungszeichen des  $\sharp$  groß gemacht, und heißt alsdenn die zufällige große Tertie (oder *Tertia major accidentalis*).

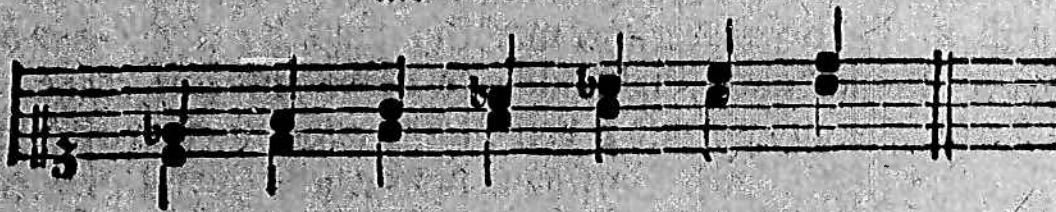
§. 8. Die natürliche Tertie zu *c* war eine große Tertie, nämlich *e*, soll *c* nun eine kleine Tertie haben, so muß vor *e* ein  $\flat$  stehen, welches *es* (oder *dis*) heißet, ist also die *Tertia minor* zu *c*, *es* (oder *dis*). Die natürliche Tertie zu *d* war eine kleine Tertie, nämlich *f*, soll *d* nun eine große Tertie haben, so muß vor *f* ein  $\sharp$  stehen, ist also die *Tertia major* zu *d*, *fis*. Und so auch weiter mit den andern Tönen, als die natürliche Tertie zu *e* ist eine kleine Tertie, nämlich *g*, die große Tertie aber wird nun gemacht, wenn ich vor *g* ein  $\sharp$  setze; heißt also die *Tertia major* zu *e*, *gis*. Die natürlichen Tertien zu *f* und *g* sind große Tertien, nämlich *a*; *g h*; sie werden durch ein  $\flat$  vor *a* und *h* zu kleinen Tertien gemacht, da denn die *Tertia minor* zu *f*, *as* (oder *gis*) und zu *g*, *b* heißt. Zuletzt, die natürliche Tertie zu *h* ist *d*, welches eine kleine Tertie ist, die große Tertie zu *h* heißt folglich *dis* vor *d* ein  $\sharp$ . Dies wären also alle Tertien, so wohl die großen als die kleinen Tertien unserer diatonischen Octave. (Also heißen, wie schon erwehnet, die so genannten ganzen Töne unsers Claviers *c d e f g a h*.)

§. 9. Nun wollen wir alle Tertien unserer diatonischen Octave auch in Noten vorstellen.

Alle große Tertien oder Tertiae majores so wohl naturales als accidentales.



Alle kleine Tertien oder Tertiae minores so wohl naturales als accidentales.

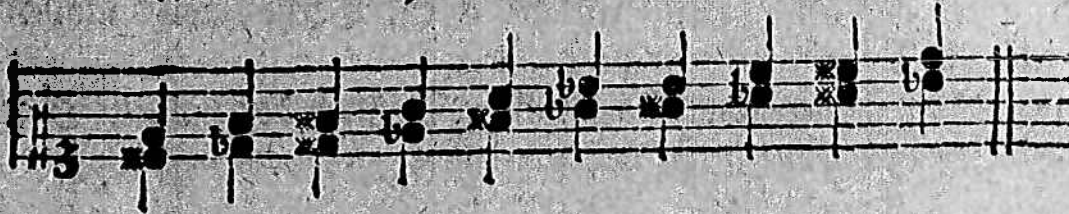


§. 10. Nun wollen wir auch die Tertien von den halben Tönen *cis* (*des*) *dis* (oder *es*) *fis* (oder *ges*) *gis* (oder *as*) *b* (oder *ais*) sehen; die sind wieder natürlich oder zufällig. Wir nehmen erst die natürlichen. Die natürliche Tertie zu *cis*, vor *c* ein *x*, ist *e*, dieß ist eine kleine Tertie (wird aber dieses *cis* durch ein *b* vor *d* gemacht, welches alsdenn besser *des* als *cis* genannt wird, so ist die natürliche Tertie zu *des* *f*, welches eine Tertia major ist). Die Tertie zu *dis*, vor *d* ein *x*, ist nicht *f*, sondern *fis*, denn *dis* und *f* wäre nicht einmal eine kleine Tertie, weil nach §. 5. die kleine Tertie zwey Claviere zwischen sich liegen hat, hier aber wäre nur das einzige Clavier *e*, denn zwischen *dis* und *f* liegt nur *e*, deswegen ist die Tertia minor zu *dis*, *fis*. (Entstehet aber dieses *dis* durch Vorsezung eines *b* vor *e*, welches alsdenn besser *es* genannt wird, so heisset die natürliche Tertie zu *es*, *g* und ist eine Tertia major). Die natürliche Tertie zu *gis* ist *a*, und ist eine Tertia minor, (entstehet dieses *gis* aber durch Vorsezung eines *b* vor *g*, so heißt man es *ges*, und dann ist die natürliche Tertie zu *ges* nicht *h* sondern *b*, und ist eine Tertia major, denn weil zwischen *ges* und *h* vier Claviere, nämlich *g* *gis* *a* *b* liegen und nach §. 5. eine Tertia major nur 3 Claviere zwischen sich liegen haben muß, so ist *b* und nicht *h* die eigentliche Tertia major zu *ges*). Die natürliche Tertie zu *gis*, vor *g* ein *x*, ist *h*, und ist eine Tertia minor (entstehet aber dieses *gis* durch Vorsezung eines *b* vor *a*, da man es denn *as* nennet, so ist die natürliche Tertie zu *as* *c*, welche eine Tertia major ist). Die natürliche Tertie zu *b*, (vor *h* ein *b*) ist *d*, welches eine



eine Tertia major ist. (Wenn aber vor *a* ein  $\times$  stehet, welches auf dem Clavier auch *b* ist, ob man es gleich besser *ais* nennet, so ist die natürliche Tertie zu *ais* nicht *c* sondern *cis*, weil zwischen *ais* und *c* nur Ein Clavier nämlich *h* liegt; deswegen hier gilt was bey der mangelhaften Tertie *dis* und *f* angemerket worden. (Nun wollen wir die natürlichen Tertien der halben Töne in Noten vorstellen.

Alle natürliche Tertien der halben Töne.



§. II. Die zufälligen Tertien zu *cis* (*des*) *dis* (*es*) *fis* (*ges*) *gis* (*as*) *ais* (*b*) sind folgende: Weil die natürliche Tertie zu *cis* eine kleine Tertie ist, so wird die große Tertie zu *cis* gemacht, wenn vor *c* ein  $\times$  kömmt, welches denn *cis* heisset, auf unserm Clavier aber ist es *f*. (Zu *des* war die natürliche Tertie, *f* eine große Tertie, will man nun zu *des* eine kleine Tertie haben, so muß vor *f* ein *b* stehen, welches *e* ist, aber doch besser *fes* genannt wird). Die natürliche Tertie zu *dis* war eine kleine Tertie, nämlich *dis fis*, wollte man nun zu *dis* eine große Tertie haben, so müßte man vor *fis* wieder ein  $\times$  setzen (dieß  $\times$  wodurch ein Semitonium wieder um einen halben Ton erhöht wird, heißt ein Doppel Kreuz, und in diesem Falle schreibt man entweder ein einfaches Kreuz als  $\times$  oder man macht vor *f* zwey gewöhnliche Kreuze nach einander als  $\times \times$ , ein solches Doppel Kreuz erhöht die Note um einen ganzen Ton) welches *g* wird, aber um der Deutlichkeit willen *fisis* oder Doppel *fis* genannt wird, wäre also die Tertia major zu *dis* Doppel *fis*, welches *g* ist. Diese Tertia major wird selten gefunden. (Die natürliche Tertie zu *es* war *g* eine große Tertie, setze vor *g* ein *b*, welches *ges* wird, so hast du die kleine Tertie zu *es*, nämlich *ges*). Die zufällige Tertie zu *fis* ist *ais* vor *a* ein  $\times$  und ist die Tertia major zu *fis* (zu *ges* war die natürliche Tertie *b* eine große Tertie, wollen wir nun eine kleine Tertie zu *ges* haben, so müssen wir *b* noch einmal um einen halben Ton erniedrigen (dieß *b* wodurch ein Semitonium wieder um einen halben Ton erniedriget wird, heißt ein Doppel *b*, und wird alsdenn das *b* entweder zweymal gesetzt als *bb*, oder man macht das *b* etwas grösser als sonst als

als b. Dann bekommen wir a. Diese Tertia ist fast gar nicht gebräuchlich) die zufällige Tertia zu gis ist his vor h ein x (ist das c auf unserm Clavier) und ist eine große Tertia (as, dessen zufällige Tertia ist eine Tertia minor man macht nämlich vor c ein b, welches ces heißt (ist eigentlich h auf unserm Clavier) und ist eine Tertia minor. Die zufällige Tertia von ais, vor a ein x, ist doppel cis, und ist eine Tertia major, hier kommt wieder das doppel Kreuz vor, wie bey der zufälligen Tertia von dis davon nachzusehen. (Die zufällige Tertia von b, vor h ein b, wird gemacht, wenn ich vor d ein b setze, wird alsdenn des und ist also die Tertia minor zu b des).

§. 12. Nun wollen wir alle zufällige Tertien der halben Töne, sowohl die kleine als große in Noten vorstellen.

Alle zufällige Tertien der halben Töne.



Unter allen diesen Tertien kommt die Tertia major zu cis und fis fast nur allein bey Liedern vor. Es ist dieses Capitel von den Tertien etwas weitläufig gerathen, es kann aber einem Liebhaber, der auch gerne andere musicalische Bücher will verstehen lernen, oder der Lust zum Generalbaß hat, eine feine Einleitung zu allen musicalischen Intervallen geben; Einem Anfänger aber zu gefallen will allhier bloß aussuchen diejenigen Tertien die ihm zu wissen nöthig sind, ohne sich zu verwirren mit zufälligen Tertien, die bey Liedern wenig oder wohl gar nicht vorkommen.

Alle gebräuchliche Tertien.



## CAPVT X.

## Von der Quinte.

§. 1. Was eine Quinte sey, wird aus den vorigen schon bekannt seyn, nämlich der fünfte Ton, von dem Clavier das so heisset als die Basnote. Wir haben bey der Tertie eine große und kleine Tertie gesehen, nun könnten wir hier auch einer großen und kleinen (oder so genannten falschen Quinte) erwähnen, weil wir aber bey einem Accord es bloß mit Einer Quinta, nämlich der vollkommenen Quinta (welche Quinta perfecta heisset) zu thun haben, so wollen wir uns allhier nur bloß mit derselben bekannt machen, und zwar erstlich handeln von den Quinten der so genannten ganzen Töne oder der diatonischen Octave *c d e f g a h*, und dann von den Quinten der so genannten halben Töne.

§. 2. Ueberhaupt bestehet eine jede vollkommene Quinte aus drey ganzen Tönen und aus Einem großen halben Tone. Auf diese Art werden alle Intervalla in musicalischen Büchern beschrieben; was nun ein ganzer Ton sey, ist schon bekannt, wenn nämlich ein halber Ton oder Ein Clavier noch darzwischen lieget. Was aber ein großer und ein kleiner halber Ton sey, das wollen wir hier kürzlich anzeigen.

§. 3. Auf dem Clavier merket man dem Unterscheid eines großen und eines kleinen halben Tones nicht, aber bey Schreibung der Noten muß dieser Unterscheid beobachtet werden; Wer nun die doppelte Benennung der halben Töne, davon schon im I. Abschn. Cap. 11. und im II. Abschn. Cap. 12. deutlich gehandelt worden, sich wohl gemerket hat, dem kann man den Unterscheid dieser beyden halben Töne am leichtesten begreiflich machen. Z. E. Auf unserm Clavier ist *c* und *cis* nur einen halben Ton von einander, und kann dieß *cis* von *c* ein großer oder ein kleiner halber Ton seyn, nachdem nämlich die Bezeichnung dieses halben Tones *cis* im Schreiben entweder durch ein *x* oder *b* geschehen. Denn unser Semitonium *cis* (eben wie alle andere Semitonia des Claviers) wird in Noten vorgestellt entweder durch Vorsehung eines *x* vor *c*, oder durch Vorsehung eines *b* vor *d*, und nach dieser unterschiedenen Bezeichnung wird der halbe Ton unterschieden benennet; denn stehet vor *c* ein *x* so heisset dieser halbe Ton *cis*, und ist alsdenn ein kleiner halber Ton; stehet aber vor *d* ein *b*, so ist es zwar auf unserm Clavier einerley Clavis, er heisset aber alsdenn nicht *cis* sondern *des*, und ist alsdenn gegen *c* zu rechnen ein großer halber Ton: Hieraus siehet man, daß bey einem großen

halben Tone die Note um einen Grad weiter gehet, bey einem kleinen halben Ton aber auf derselben Stelle stehen bleibet. Es sollte nun freylich der große halbe Ton auch etwas höher klingen als der kleine halbe Ton, denn *cis*, vor *c* ein *x*, sollte ein wenig niedriger klingen als *cis*, vor *d* ein *b*, welches *des* heisset, denn so wäre der Unterscheid auch dem Gehör offenbar, allein alsdenn müßten wir bey unserm Clavier *cis*, ehe man zu *d* käme, noch ein kleines aparttes Clavier haben, welches *des* hieße und ein wenig höher als *cis* wäre; allein ob man nun gleich wohl liest, daß man dergleichen Claviere wohl je gemacht, darauf diese Subsemitonia (wie man sie nannte) zu finden gewesen; so haben dergleichen Claviere doch gar noch nicht Mode werden wollen, wegen der großen Schwierigkeit, die sich so wohl in Stimmung als in Bespielung eines solchen Claviers dabey hervor gethan. Die Violin und noch andere Instrumente können und müssen den Unterscheid eines großen und eines kleinen halben Tones hören lassen. Ist also der große halbe Ton zu *c des*, und der kleine halbe Ton zu *c ist cis*. Der große halbe Ton zu *d ist es* und der kleine ist *dis* &c. *e* und *f*, wie auch *h* und *c* ist ein großer halber Ton, der selbst in der diatonischen Octave sich findet. So viel von dem großen und kleinen halben Ton.

§. 4. Die Quinte zu *c* heisset *g*. Nun wollen wir sehen, ob der Zwischenraum (oder Intervallum) von *c* zu *g* denn drey ganze Töne und einen großen halben Ton in sich fasset: *c* und *d* ist der erste ganze Ton, *d* und *e* ist der zweyte ganze Ton, *e* und *f* ist der Eine große halbe Ton, und endlich *f* und *g* ist der dritte ganze Ton: Dieses *g* ist nun die Quinte zu *c*, und bestehet, wie wir eben gesehen, aus drey ganzen und aus Einem großen halben Ton; auf diese Weise kann man zu allen Tönen die Quinte abzählen. Da denn zu merken, daß der große halbe Ton nicht immer der dritte ist, sondern bey *d* der zweyte, bey *e* der erste, bey *f* der vierte, bey *g* wieder der dritte, bey *a* der zweyte und bey *h* der erste ist. S. E. Die Quinte zu *d* ist *a*, *d* und *e* ist der erste ganze Ton, *e* und *f* ist der Eine große halbe Ton, *f* und *g* ist der zweyte ganze Ton und endlich *g* und *a* ist der dritte ganze Ton; deswegen ist *a* eine Quinte zu *d*.

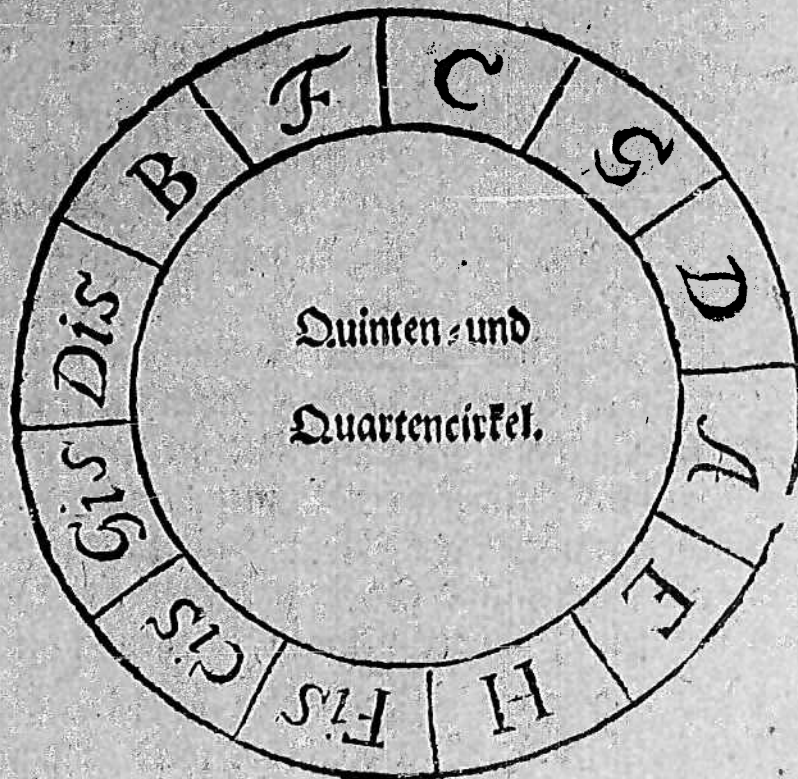
§. 5. Ich will alle Quinten zu unserer diatonischen Octave hersehen, nämlich die Quinte zu *c* ist *g*, zu *g* ist *d*, zu *d* ist *a*, zu *a* ist *e*, zu *e* ist *h*, zu *f* ist *c*, zu *h* ist *fis*. Man hat vor allen die Quinte von *h* wohl zu merken, weil dazu nicht *f* sondern *fis* die Quinte ist. Aus der §. 4. gezeigten Abzählung der Quinten wird sich dieses zeigen, nämlich *h* und *c* ist

der

der Eine große halbe Ton, *c* und *d* ist der erste ganze Ton, *d* und *e* ist der zweyte ganze Ton, *e* und *f* ist nach §. 3. nur ein großer halber Ton, weil wir nun schon gleich im Anfange den Einen halben Ton gehabt haben, und uns noch ein ganzer Ton fehlet, so muß *f* durch ein  $\times$  um einen halben Ton erhöht werden, und ist alsdenn *fis*, ist also *e* und *fis* der dritte ganze Ton, der zur Quinte zu *h* noch erfordert wurde. Folglich ist die Quinte zu *h*, *fis* und nicht *f*.

§. 6. Weiß ein Anfänger oben stehende 7 Quinten perfect, so kann er die übrigen zu den halben Tönen leicht errathen, denn weiß er, daß die Quinte zu *c* *g* ist, so kann er auch bald wissen, wie die Quinte zu *cis* heißen muß, denn weil sein Grundton, darzu er die Quinte haben will, durch ein  $\times$  erhöht worden, so erhöhe er seine Quinte zu *c*, nämlich *g* auch durch ein  $\times$  um einen halben Ton, ist folglich die Quinte zu *cis* *gis*. Und eben so mache ers, wenn ein Grundton durch ein *b* erniedriget worden, so erniedrige er seine Quinte auch durch ein *b* um einen halben Ton, als: Die Quinte zu *e* ist *h*, stehet nun vor *e* ein *b* und wird dadurch *es* (d. i. *dis*) so setze er vor *h* auch ein *b*, ist alsdenn die Quinte zu *es* *b*, und so weiter die Quinte zu *fis* ist *cis*, zu *gis* ist *dis* (zu *as* ist *es*) zu *b* ist *f*.

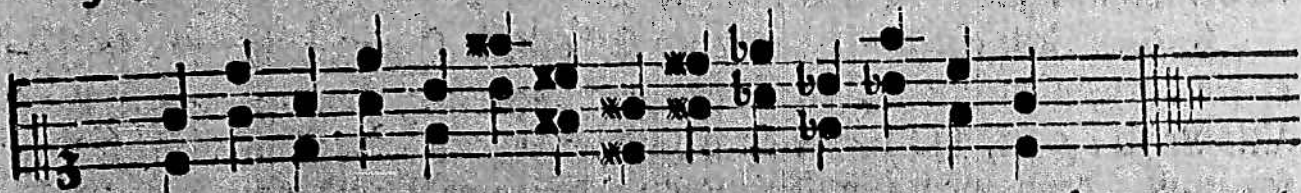
§. 7. Alle Quinten kann man auch im Cirkel vorstellen, wie aus beystehendem Quintencirkel, wie er genannt wird, zu ersehen:



Aus diesem Cirkel ist zu ersehen, daß man bey *H* mit der Quinte das erste Semitonium *F* erreicht, und daß man bey *B* die halben Töne wieder verläßt, denn die Quinte zu *B* ist *F*.

Gebrauchet man diesen Cirkel rücklings so ist es ein Quartencirkel, denn die Quarte zu *C* ist *F*, zu *F* ist *B* &c.

§. 8. Nun wollen wir alle Quinten auch in Noten vorstellen.



§. 9. Es ist unter allen Intervallen die Quinte am nöthigsten und folglich auch am fertigsten zu lernen, ja dem Gedächtniß so einzuprägen, daß man des Abzählens und Ausrechnens oder Nachdenkens darzu gar nicht mehr bedarf.

§. 10. Kann einer nun die Tertie, Quinte und Octave eines Baßtones, so ist er auch im Stande einen Accord dazu zu machen, denn diese drey Intervalla oder Ziffern machen einen Accord aus, wenn er solche zusammen anschläget und hören läßt.

## C A P V T XI.

### Von den drey Hauptaccorden.

§. 1. Wir haben im 8ten Capitel dieses Abschnitts §. 5. die Accorde von den 7 so genannten ganzen Tönen in Noten ausgesetzt; wann nun einer zwischen oben stehenden Quinten Cap. 10. §. 8. die natürliche Tertie dazu setzet als: zwischen *c* *g* das *e*, und so weiter &c. so hat er alle Accorde mit den natürlichen Tertien.

§. 2. Nun merke man, daß ein jeder Accord dreymal kann verändert werden, nämlich also, man kann 1) die Octave oben im kleinen Finger nehmen, alsdenn liegt die Quinte in der Mitte und die Tertie unten. 2) Kann man die Quinte oben im kleinen Finger nehmen, alsdenn liegt die Tertie in der Mitte und die Octave unten (dieser Hauptaccord befindet sich in denen allhier §. 1. angeführten und gezeigten Accorden) oder 3) kann man die Tertie oben im kleinen Finger nehmen, alsdenn liegt die Octave in der Mitte und die Quinte unten. In Zahlen siehet dieses also aus  $\begin{matrix} 8 & 5 & 3 \\ 3 & 3 & 3 \end{matrix}$ . Diese dreysache Abwechselung eines Accordes wird genannt: Die drey Hauptaccorde.

§. 3. Was man nun bey Liedern vor einen Accord von diesen dreyen nehmen soll, das zeigt die Discantnote an; denn diese Discantnote ist im Schlusse eines Sazes, (oder so oft über der Basnote keine Ziffer stehet, es wäre denn ein  $\ast$ ,  $b$ ,  $4$ ,  $3$ . oder  $\frac{3}{2}$   $\frac{2}{3}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{3}$ , als welche Zahlen alle einen Accord anzeigen,) entweder die Octave, oder Quinte, oder die Tertie zu der Basnote, die darunter stehet, und diese Discantnote muß immer der höchste Ton meines Accordes seyn, gemeiniglich nimmt man die Discantnote mit dem kleinen Finger, zuweilen mit dem vierten Finger.

§. 4. Weil ich nun im Discant allezeit zu meiner Basnote, dazu der Accord soll gemacht werden, einen Ton ausgeschrieben finde, so habe ich nur 2 Töne nöthig, dazu zu finden, um einen dreystimmigen Accord zu meiner Basnote schlagen zu können. Gemeiniglich sind die Schlußnoten eines Sazes im Discant und Bas einerley, nämlich, wenn die letzte Note eines Sazes im Bas  $g$  ist, so stehet im Discant auch  $g$  u. s. w. alsdenn habe ich die Octave im kleinen Finger, und suche die Quinte und Tertie dazu; weiß ich nun wie die Quinte und Tertie zu  $g$  heißen, so kann ich bald fertig werden, sonst muß ich erst abzählen. Wer so gut rücklings als vorwärts zählen kann, der zählet von  $g$  als die Octave rücklings zur Quinte, nämlich  $f$  ist 7,  $e$  ist 6 und  $d$  ist die verlangte Quinte,  $c$  ist 4. und  $b$  ist die verlangte Tertie zu  $g$ . Diese 3 Tone  $g$   $d$   $b$  schlägt er nun zusammen an, so wie sie hier unter einander gedruckt sind, und zwar  $g$  mit dem fünften,  $d$  mit dem dritten, und  $b$  mit dem zweyten Finger, und schlägt den Bas dazu, so hat er den verlangten Accord gemacht, welcher den Schluß eines Sazes anzeigt.

§. 5. Stehet hingegen zu deiner Basnote  $g$ , im Discant  $b$ , so wirst du bald sehen, daß diß  $b$  eine Tertie zu  $g$  ist, deswegen hast du die Octave und Quinte nur noch dazu zu suchen. Die Octave heißt, wie deine Basnote, nämlich  $g$ , und die Quinte, welche allhier unten lieget, heißet  $d$ : ist also der Accord zu  $g$  allhier, wenn die Tertie oben lieget,

§. 6. Nimm  $b$  mit dem fünften,  $g$  mit dem vierten und  $d$  mit dem zweyten Finger; oder nimm  $b$  mit dem vierten,  $g$  mit dem zweyten Finger, und  $d$  mit dem Daumen, denn beyde Application oder Fingersezung ist gut; du kannst auch  $b$  mit dem fünften,  $g$  mit dem dritten Finger, und  $d$  mit dem Daumen nehmen.

§. 6. Stehet weiter zu deiner Bassnote  $g$ , im Discant  $\bar{a}$ , so siehest du wohl, daß dieß  $\bar{a}$  die Quinte zu  $g$  ist, deswegen suche die Terte und Octave dazu, welches ein kleiner leichter Accord ist, nämlich  $\bar{a}$ ,  $\bar{b}$ ,  $\bar{g}$ . Nimm  $\bar{a}$  mit dem fünften,  $\bar{b}$  mit dem vierten Finger, und  $\bar{g}$  mit dem zweyten Finger; oder nimm  $\bar{a}$  mit dem fünften,  $\bar{b}$  mit dem dritten Finger, und  $\bar{g}$  mit dem Daumen. Nun schlage solchen Accord zu deiner Bassnote an.

§. 7. Nun wollen wir die drey Hauptabwechselungen eines Accordes in Noten vorstellen, welche ein Anfänger fleißig üben muß, wir wollen die drey Hauptaccorde zu einem jeden Tone hersetzen, und zu Ersparung des Raums, die zu dem Accord gehörige Bassnote durch einen Buchstaben anzeigen. Weiter habe diese Abwechslung eines Accordes nicht hersetzen wollen, als die 5 Discantlinien fassen können, es kann einer die übrigen Accordes, wenn sie mit ihren Tönen die ungestrichene Octave erreichen, leicht nach den ausgesetzten nachmachen, als zum Exempel, wenn im Discant eingestrichen  $\bar{c}$  zu ungestrichen  $c$  im Basse stehet, so fällt  $g$  und  $e$  in die ungestrichene Octave, und hat man nur zu sehen, wie der Accord heißet, wenn im Discant zweygestrichen  $\bar{c}$  zu ungestrichen  $c$  im Bass stehet, da denn die Töne alle um eine Octave tiefer stehen. Dieß ist leicht zu fassen, und besparet uns noch den Raum.

### Hauptaccorde mit natürlichen Tertien.

The musical notation consists of two staves. The first staff shows four groups of chords, each with three notes on a staff. The bass notes are labeled  $c$ ,  $d$ ,  $e$ , and  $f$ . The second staff shows three groups of chords, each with three notes on a staff. The bass notes are labeled  $g$ ,  $a$ , and  $h$ . The notes in the chords are placed on the lines and spaces of the staff to represent the intervals of a triad.

Haupt



Hauptaccorde mit zufälligen großen Tertien.

A musical staff in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It contains three measures of chords. The first measure has five chords, each with a note 'd' below it. The second measure has five chords, each with a note 'e' below it. The third measure has five chords, each with a note 'a' below it. Some chords have an 'x' on the top line of the staff, indicating a natural harmonic.

A musical staff in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of chords, each with a note 'h' below it. The chords are arranged in a sequence that moves up the scale.

Hauptaccorde mit zufälligen kleinen Tertien.

A musical staff in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It contains three measures of chords. The first measure has five chords, each with a note 'c' below it. The second measure has five chords, each with a note 'f' below it. The third measure has five chords, each with a note 'g' below it. Some chords have a flat sign (b) above them, indicating a lowered note.

Hauptaccorde zu den Semitonien.

A musical staff in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of chords. The first measure has three chords, each with a note 'cis' below it. The second measure has two chords, each with a note 'cis' below it. The third measure has three chords, each with a note 'es' below it. The fourth measure has four chords, each with a note 'fis' below it. Some chords have a flat sign (b) above them, indicating a lowered note.

A musical staff in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of chords. The first measure has three chords, each with a note 'gis' below it. The second measure has two chords, each with a note 'gis' below it. The third measure has three chords, each with a note 'as' below it. The fourth measure has four chords, each with a note 'b' below it. Some chords have a flat sign (b) above them, indicating a lowered note.

Bey der Uebung dieser Accorde sehe man immer zu, ob und wo die Tertie, Quinte und Octave in diesem oder jenem Accorde zu finden ist, wie auch, ob die kleine oder große Tertie darinnen vorhanden ist.

Die Hauptaccorde mit den natürlichen Tertien, hat man sich am erstern bekannt zu machen, hernach die mit den zufälligen Tertien. Die Hauptaccorde zu den Semitonien kommen so häufig nicht vor, außer bey halbsischen Melodien.

§. 8. Du mußt bey Schlagung des Accords wohl Achtung geben, was zu Anfange des Liedes vor  $\sharp$  oder  $b$  stehen, denn wenn in einem Liede im Anfange vor  $h$  ein  $b$  stehet, so mußt du im Accorde zu  $g$ , nicht die natürliche Tertie  $h$ , sondern die durch Vorzeichnung eines  $b$  auf  $h$  natürlich gemachte Tertie  $b$  nehmen, muß also der Accord nicht seyn  $\begin{smallmatrix} g \\ a \\ h \end{smallmatrix}$  sondern  $\begin{smallmatrix} g \\ a \\ b \end{smallmatrix}$ . So oft also ein Ton in der Vorzeichnung des Liedes ein  $\sharp$  oder  $b$  hat, und dein Accord erfordert einen solchen Ton, so mußt du solches  $\sharp$  oder  $b$  eben sowohl im Accorde gelten lassen, als sonst, wenn du einfach spielest. Wenn ein halber Ton im Accorde vorkommt, so wird die Fingersehung dadurch zuweilen ein wenig geändert, vornehmlich wenn der halbe Ton oben liegt, und die Tertie deines Accordes ist, als wenn im Discant  $\bar{b}$  zur Bassnote  $g$  stünde, so wäre der Griff also  $\begin{smallmatrix} b \\ g \\ a \end{smallmatrix}$  hier nim  $b$  mit dem vierten,  $g$  mit dem zweyten Finger, und  $a$  mit dem Daumen. Eben so mache den Accord zu  $d$   $\begin{smallmatrix} f\sharp \\ a \\ b \end{smallmatrix}$  und zu  $e$   $\begin{smallmatrix} g\sharp \\ a \\ b \end{smallmatrix}$ . Liegt aber der halbe Ton in der Mitte als im Accorde zu  $b$ , wenn die Tertie  $d$  oben liegt, als  $\begin{smallmatrix} d \\ b \\ f \end{smallmatrix}$  so nim  $d$  mit dem fünften,  $b$  mit dem dritten Finger, und  $f$  mit dem Daumen. Ist aber der halbe Ton unten als zu  $h$   $\begin{smallmatrix} d \\ h \\ f\sharp \end{smallmatrix}$  so nim  $d$  mit dem fünften,  $h$  mit dem vierten, und  $f\sharp$  mit dem zweyten Finger.

§. 9. Weiter hast du hier auch zu sehen, ob über deiner Bassnote ein  $\sharp$ ,  $b$ , oder  $\natural$  stehet, denn diese Zeichen geben dir zu erkennen, was du vor eine Tertie in deinem Accorde nehmen sollst. Das  $\sharp$  bedeutet eine Tertia maior accidentalis, und das  $b$  eine Tertia minor accidentalis, machet also das  $\sharp$  und  $b$  aus einer natürlichen eine zufällige Tertie; das  $\natural$  aber verwandelt eine zufällige Tertie wieder in eine natürliche. Ein  $\sharp$  über der Bassnote, zeigt also eine Tertia maior an,

an, und ein b eine Tertia minor: das a hingegen zeigt beydes eine große und kleine Tertia an, denn hebt das a ein x auf, so zeigt es eine Tertia minor an, hebet es aber ein b auf, so zeigt es eine Tertia maior an. Ueberhaupt merke von diesem x, b und a über einer Bassnote dieses: stehet ein x über deiner Bassnote, so mache vor deine natürliche Tertia ein x; stehet ein b über deiner Bassnote, so mache vor deine natürliche Tertia ein b; stehet aber ein a, so laß das etwa vorgezeichnete b oder x bey deiner Tertia fahren, und nimm die natürliche Tertia deiner diatonischen Octave; als: im Basse stehet die Note d, und im Discant stehet  $\bar{a}$ , ist also dein Accord zu  $d \overset{a}{f}$  stehet nun aber über der Bassnote d ein x, so mußt du in deinem Accorde nicht die natürliche Tertia f nehmen, sondern ein x vor f setzen, und in deinem Accorde  $f_x$  nehmen, also  $\overset{a}{d} \overset{x}{f}$ . Item. Stünde im Basse G und der Discant hätte auch g, so bliebe dein Accord  $\overset{g}{a} \overset{g}{b}$ , wenn nun aber über der Bassnote G ein b stünde, so müßtest du vor der natürlichen Tertia deines Accordes, nämlich vor h, ein b setzen, wäre also dein Accord  $\overset{g}{a} \overset{b}{h}$ . Weiter: Stünde im Bass c, und in der Vorzeichnung stünde vor e ein b, die Discantnote wäre  $\bar{g}$ , so müßte dein Accord, weil sich zu Anfange des Liedes, vor e ein b befindet,  $\overset{g}{e} \overset{b}{h}$  heißen, wenn nun aber über c im Basse ein a stünde, so würde dadurch das b, so vorne im Systemate auf e stehet, vor dieses mal aufgehoben, und dein Accord hieße alsdenn  $\overset{g}{e} \overset{a}{c}$ .

§. 10. Nun denke weitläufig genug vom Accorde gehandelt zu haben, deswegen will im folgenden Capitel einige Lieder hersetzen, da man mit lauter Accorden spielen kann, zur Übung einen Accord machen zu lernen.

C A P V T XII.

Chorale, da nicht allein die letzte Note eines Satzes, sondern alle Sätze mit lauter reinen Accorden können gespielt werden, mit Anmerkungen.

N. 1. Herr Christ der einge Gottes Sohn.

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system is marked with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third system is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that allows for playing with chords. There are several annotations: a circled 'r' above the first measure of the first system, two asterisks above the second measure of the second system, and a circled 'r' above the first measure of the third system. The score ends with a double bar line and repeat dots.

N. 2.

IV. Abschn. Cap. XII. Chorale mit Accorden zu spielen. 191

N. 2. Meine Seele, willst du ruhn.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the treble clef, with the bass clef providing harmonic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in both staves of the final system.

192 IV. Abschn. Cap. XII. Chorale mit Accorden zu spielen.

N. 3. O Jesu, du, mein Bräutigam. Oder: Herr Jesu Christ  
wahr'r Mensch und Gott.

Musical score for N. 3, Chorale 'O Jesu, du, mein Bräutigam'. The score consists of eight staves, grouped into four pairs. Each pair represents a system of two parts (likely Treble and Bass clef). The music is in 3/4 time and G major. The melody is simple and homophonic, with a final cadence on the eighth staff. The lyrics are: 'O Jesu, du, mein Bräutigam. Oder: Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott.'

N. 4. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.

Musical score for N. 4, Chorale 'Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ'. The score consists of two staves, representing a system of two parts (likely Treble and Bass clef). The music is in 3/4 time and G major. The melody is simple and homophonic, with a final cadence on the second staff. The lyrics are: 'Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.'

IV. Sibson, Cap. XII, Chorale mit Accorden zu spielen. 193

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. Both staves contain a sequence of notes and rests, with some notes marked with a fermata. The music is written in a style typical of 18th-century manuscript notation.

The second system consists of two staves, continuing the musical piece from the first system. It features the same clefs, key signature, and time signature. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a fermata.

The third system consists of two staves, continuing the musical piece. It features the same clefs, key signature, and time signature. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a fermata.

N. 5. Werde munter mein Gemüthe.

The musical notation for 'Werde munter mein Gemüthe' 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 is written in a style typical of 18th-century manuscript notation.

Wiedeb. Clav. Spiel.

Bb

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is in the treble staff and the bass line is in the bass staff. There are several measures with notes and rests, and some notes are marked with a 'x'.

Second system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is in the treble staff and the bass line is in the bass staff. There are several measures with notes and rests, and some notes are marked with a 'x'.

N. 6. Was mein Gott will, gescheh' allzeit.

Third system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is in the treble staff and the bass line is in the bass staff. There are several measures with notes and rests, and some notes are marked with a 'x'.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is in the treble staff and the bass line is in the bass staff. There are several measures with notes and rests, and some notes are marked with a 'x'.



Anmerkungen über die vorhergehenden sechs Lieder.

§. 1. Ob gleich diese sechs Lieder zur Uebung eines Accordes sind hergesetzt worden, so darf man doch nicht denken, daß sie auch nicht einfach, so wie sie hier in Noten stehen, können gespielt werden; denn es können alle Gesänge auf diese doppelte Art gespielt werden, entweder einfach ohne Griffe, oder mit Griffen nach dem Generalbass. Das erstere ohne Griffe gehet immer an, allein wenn ein Lied mit Griffen soll gespielt werden, so findet man über den Bassnoten Ziffern oder Zahlen; denn ob man gleich bey diesen sechs Liedern keine Ziffern oder Zeichen, (außer daß zuweilen ein \* über der Bassnote ist,) siehet, so ist zu wissen, daß man den Bass dieser sechs Lieder mit Fleiß so eingerichtet, daß alles mit Accorden oder reinen Griffen kann gespielt werden, dergleichen Bässe man sonst bey Liedern nicht findet, denn wenn ein Bass auch noch so wenig Zahlen über sich hat, so findet man doch wenigstens die Zahl 6 über einigen Noten, wenn aber ein reiner Accord soll gemacht werden, so findet man keine Zahl oder Ziffer über der Bassnote. Wenn also ein Lied einen bezifferten Bass hat, so werden alle Noten, welche

keine Ziffer über sich haben, in der rechten Hand mit einem reinen Accord abgefertiget. Soll aber der Accord eine andere als natürliche Tertie haben, so wird solche Tertie durch ein  $x$ ,  $b$  oder  $k$  angedeutet, wie aus dem vorhergehenden Capitel §. 9. zu ersehen.

§. 2. Im vorigen Capitel §. 3. ist auch schon gezeiget, wie man die Discantnote immer in der obersten Stimme, oder im kleinen Finger haben muß, und daß man denseligen Hauptaccord nimmt, den die Discantnote anzeiget, welches alles aus Cap. II. schon bekannt ist. Hier merke nur noch an, wie bey Achteln in Discant gemeinlich das letzte Achtel mit dem kleinen Finger ohne Griff allein angeschlagen wird, und wird solche Note deswegen eine durchgehende Note genennet; es ist solche Note auch keine Note, die wesentlich zu der Melodie gehöret, sondern nur als eine Manier anzusehen die die Melodie fließend und an einander hängend machet; es ist diese durchgehende Note aber nur gebräuchlich bey Sängen, welche in die Tertie steigen oder fallen, und dieses sowohl im Bass als Discant. Diese durchgehende Note findet sich bey N. 1. im Discant häufig, als gleich im ersten Tacte bey dem zweyten Griffe zu  $g$  stehen im Discant zwey Achtel  $\bar{g}$   $\bar{a}$ , da ist  $\bar{a}$  die durchgehende Note und führet nur zu  $\bar{h}$  hin, deswegen wird  $\bar{a}$  ohne Griff gemacht, es können aber die vorigen beyden Töne zu  $\bar{g}$ , nämlich  $\bar{a}$  und  $\bar{h}$  liegen bleiben, bis der zweyte Hauptaccord bey  $\bar{h}$  zu  $g$  eintritt. Im vierten Tacte kömmt diese durchgehende Note zweymal vor, als da stehen zu Anfange des Sazes vier Achtel, nämlich  $\bar{a}$   $\bar{h}$   $\bar{a}$   $g$ . Hier wird  $\bar{a}$  und  $\bar{h}$  als eine durchgehende Note angesehen, und wird der Griff bey  $\bar{a}$  und  $\bar{h}$  gemacht, es bleiben aber die beyden geübten Töne des Accords liegen und die oberste verändert sich nur, wie zu ersehen aus dem unten stehenden Exempel N. 1. 2. da diese beyden Sätze in Noten ausgedruckt stehen, denn da müssen die beyden untersten Noten des Accords als Viertel liegen bleiben, bis das zweyte Achtel, die durchgehende Note sich hat hören lassen. Eben diese durchgehende Note findet sich bey N. 2. 4. und 6. auch im Bass, davon denn zu merken, daß solche alleine ohne Griff gemacht wird. Man deutet eine solche durchgehende Note auch durch einen Bogen an, wie aus unsern Liedern auch erhellet. Dieß ist leicht zu begreifen, und aus den beygefügt Exempeln N. 3. und 4. zu ersehen.

Exempel von durchgehenden Noten.

The image shows four examples of chorales, labeled N. 1, N. 2, N. 3, and N. 4. Each example consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notes are connected by slurs, indicating they are to be played without re-fretting. In N. 1 and N. 2, there is an 'x' above the first note of the treble staff. In N. 3 and N. 4, there is an 'x' above the first note of the bass staff. The notes are connected by slurs, indicating they are to be played without re-fretting.

Hieraus ist zu ersehen, wie die durchgehende Note immer allein nach-  
 gehet ohne den Griff zu erneuern, sondern man hat die untersten beyden  
 Noten eines Accordes nur liegen zu lassen, eben wie eine durchgehende  
 Bassnote als bey N. 3. 4. allein gehet und der Griff im Discant nur  
 liegen bleibt.

§. 3. Wenn ein x, b oder h über einer Note stehet, und solche Note  
 zwey oder dreymal nach einander, ohne Zwischenkunft einer andern Note  
 geschrieben stehet, so hat man eben nicht nöthig dieß x, b oder h über  
 diese zwey oder drey Noten immer wieder zu setzen, sondern man macht  
 einen kleinen Strich (-) dieß zeigt an, daß das x, b oder h über der  
 folgenden Note noch gelten soll. Bey dem Liede N. 1. habe im ersten

Sake über *H* das  $\times$  zweymal geschrieben, statt des letzten Kreuzes aber hätte ich nur bloß einen Strich (-) setzen können, so wie solches bey *N. 2.* im sechsten und achten Tacte im Bass bey *d D* geschehen. Hieraus ersiehet man was der Strich (-) im Choralbass über einer Bassnote gilt.

§. 4. Ich finde nicht nöthig, ein ganzes Lied mit vollen Griffen auszusetzen, dieß kann einer leicht selber thun, wenn er dabey die im eilften Capitel §. 7. in Noten ausgesetzten Accorde zu Hülfe nimmt; es ist aber am besten, daß einer die Tertie, Quinte und Octave eines jeden Tones fein auswendig lernet, als welches nur ein wenig Fleiß und Uebung erfordert.

§. 5. Wer diese 6 Lieder mit Accorden spielen kann, der wird bey allen andern Liedern am Schlusse eines jeden Sakes gar leicht einen Accord machen können. Welche Accorde aber in diesen Liedern nicht vorkommen, die findet er doch Cap. II. §. 7. zur Nachricht.

### C A P I T U L U M XIII.

Von den Tonarten oder Modis musicis, oder wie man wissen könne, aus welchem Tone ein Lied gesetzt.

§. 1. Es ist ein bekanntes Sprichwort: in fine videtur cujus Toni, d. i. am Ende siehet man aus welchem Tone das Lied ist. Dieß Sprichwort ist aus der Musik entlehnet, denn wer wissen will, aus welchem Tone sein Lied oder Stück gehet, der sehe die letzte Bassnote an, heißt diese *g*, so sagt man, das Lied sey aus dem *g*, heißt sie *d*, so ist das Lied aus dem *d*. Man siehet hier also mehr auf die Bassnote als auf die Discantnote, denn obgleich die Discantnote am Ende gemeinlich eben so ist und heißet, wie die Bassnote, so ist sie doch nicht allezeit mit der Bassnote einerley; daher man den Ton eines Liedes am sichersten nach der letzten Bassnote benennet.

§. 2. Arien und Stücke die am Ende das Wort Da Capo (d. i. von Anfange) haben, haben ihre Endnote gemeinlich in der Mitte des Stücks, und hat diese Note alsdenn einen Bogen über sich, und dieß ist denn der Ton daraus das Stück ist.

§. 3. Aus welchem Ton ein Lied gehe, ist also leicht aus der Bassnote zu erschen; weil nun aber die letzte Bassnote allezeit einen reinen Accord über sich hat, und der Accord wegen der Tertie, die mit zu einem  
Accorde

Accorde gehöret, zweyerley ist, nämlich ein Accord mit der Tertia major und ein Accord mit der Tertia minor; so wird durch das Wörtlein *dur* und *moll* angezeigt, welche Tertia sich im Accorde befindet, deswegen bey Benennung der letzten Bassnote eines von diesen beyden Wörtern *dur* oder *moll* noch muß gesetzt werden; denn wenn die letzte Bassnote *g* heißet, so ist zwar das Lied aus dem *g*, allein nun muß ich auch noch wissen, ob es aus *g dur* oder *g moll* sey.

§. 4. Dieses ist nun auch sehr leicht zu erlernen, man untersuche nur, ob im Accorde zu der letzten Bassnote die Tertia groß (major) oder klein (minor) ist, so wie solches Cap. 9. §. 4. 5. 6. gelehrt worden, ist die Tertia groß, so setzet man das Wörtlein *dur* zur Benennung der letzten Bassnote, ist die Tertia aber klein, so bedienet man sich des Wortes *moll*.

§. 5. Man hat Lehrmeister, (sonderlich auf dem Lande) welche ihren Scholaren beybringen und sagen, daß wenn im Anfange des Liedes oder im Systemate *x* vor einem Liede stünden; so wäre es *dur*, stünden aber *b* davor, so wäre es *moll*, allein dieß trifft mit nichten ein; denn es kann wohl vor *k* ein *b* stehen und das Stück ist doch, wenn nämlich die letzte Bassnote *f* ist, aus *f dur*. Item es kann vor *f* ein *x* im Systemate stehen, und das Lied ist doch, wenn nämlich die letzte Bassnote *e* ist, *e moll*; An der Tertia ist also die Tonart am besten zu erkennen.

§. 6. Will man nun wissen, aus welchem Ton oder aus welcher Tonart (oder aus welchem Modo) ein Lied ist; so schlage man die letzte Bassnote an, man nehme mit der linken Hand die natürliche Tertia dazu, darnach sehe man, ob diese natürliche Tertia auch etwa zu Anfange des Liedes durch ein *x* ist erhöht oder durch ein *b* erniedriget worden, ist solches nun nicht geschehen, so behält man die natürliche Tertia und untersuchet nach Cap. 9. §. 4. 5. 6. ob es eine große oder kleine natürliche Tertia ist; ist sie groß, so ist das Lied aus einem *dur* Ton, ist sie klein, so ist es ein *moll* Ton. Ist aber die natürliche Tertia durch ein *x* erhöht, so ist es eine Tertia major, ist sie aber durch ein *b* erniedriget, so ist es eine Tertia minor, und darnach geschiehet nun, wie schon erwähnet, die Benennung von *dur* oder *moll*.

§. 7. Man hat auch zu sehen, ob die letzte Bassnote selbst auch etwa durch ein *x* oder *b* in ein Semitonium verwandelt worden, als da hat die

Die letzte Bassnote *H* im Liede: Seelen Bräutigam 2c. (siehe III. Abschn. Cap. 8. N. 5.) ein *b* vorne im Systemate, ist also das Lied nicht aus dem *h* sondern aus dem *B dur*.

§. 8. Wir wollen nun besehen, aus welchen Tönen unsere hier eingeschalteten Lieder sind. Die Mel. Wer nur den lieben Gott läßt walten, ist unser erstes Lied im zweyten Abschnitte. Die letzte Bassnote heißt *A*, deswegen ist dieß Lied aus dem *A*. Nun mache mit der linken Hand die natürliche Tertie zu *A*, welche *c* ist, siehe zu, ob im Anfange des Liedes auch vor *c* ein  $\times$  stehet, weil nun dieses nicht zu finden, so ist die natürliche Tertie  $\frac{1}{2}$  gelassen, deswegen siehe ob *c* eine große oder kleine Tertie zu *A* ist; es ist eine kleine Tertie, denn es liegen nur zwey Claviere, nämlich *B* und *H* zwischen *A* und *c*, deswegen mußt du das Wörtlein *moll* zu *a* setzen, ist also daß Lied, Wer nur den lieben Gott läßt walten 2c. aus dem *a moll*. Aus *a moll* sind auch: Es kostet viel ein Christ zu seyn 2c. und Was mein Gott will, das g'scheh allzeit. Hat also ein Lied oder Stück wenn es aus *a moll* ist, weder  $\times$  oder *b* in der Vorzeichnung. Weiter haben wir im dritten Abschnitte N. 6. das Lied: Jehova ist mein Licht und Gnaden-Sonne. Die letzte Bassnote heißt *c*. Die natürliche Tertie ist *e*, es hat in der Vorzeichnung weder  $\times$  oder *b*, deswegen behält der Record die natürliche Tertie, welches eine Tertia major ist, weil zwischen *c* und *e* drey Claviere, nämlich *cis*, *d*, *dis*, liegen; daher ist das Lied aus *c dur*, eben aus diesem *c dur* ist auch das Lied: Jesus meine Zuversicht 2c. und: Meine Seele willst du ruhn 2c. haben also die beyden Tonarten *a moll* und *c dur* weder  $\times$  noch *b*.

§. 9. Nun wollen wir sehen, aus welchem Ton ein Lied ist, wenn es vor *f* ein  $\times$  vor sich hat. Wir haben im IIten Abschn. Cap. 17. N. 2. das Lied: Nun danket alle Gott. Die letzte Bassnote heißt *g*, ist also das Lied aus dem *g*. Nun mache mit der linken Hand die natürliche Tertie, diese ist zu *G*, *H*, siehe zu ob vor *H* auch im Systemate ein *b* stehet? Nein. Deswegen bleibt die natürliche Tertie im Accord. Nun visitire die Tertie, ob sie groß oder klein ist; zwischen *G* und *H* liegen drey Claviere *Gis*, *A*, *B*, deswegen ist *H* zu *G* die große Tertie oder Tertia major, darum ist dieß Lied aus *g dur*. Aus eben diesem *g dur* sind auch folgende Lieder: Freu dich sehr, o meine Seele 2c. Nun freut euch, lieben Christen g'mein 2c. Lobe den Herrn, den mächtigen König 2c. Alle Menschen müssen sterben 2c. Es ist gewißlich an  
der

der Zeit 2c. Nun ruhen alle Wälder 2c. Herr Christ der einge Gottes Sohn 2c. O Jesu du mein Bräutigam 2c. und Werde munter mein Gemütche 2c. Alle diese Lieder sind aus *g dur*, und haben im Anfange des Liedes vor *f* ein  $\times$  stehen. Endigte sich der Bass in *e* und es stünde vor *f* ein  $\times$ , so wäre dieß Lied aus dem *e moll*, davon wir kein Exempel in unserm Buche haben, ich werde aber hernach aus dem Hallischen Gesangbuche etliche aus *e moll* anführen. *g dur* und *e moll* haben also Ein  $\times$ , nämlich vor *f*.

S. 10. Man findet auch viele Lieder, die in der Vorzeichnung Ein *b*, nämlich vor *h* haben, als da ist im III. Abschn. Cap. 8. das Lied: Lobt Gott ihr Christen allzugleich 2c. Wir wollen sehen, aus welchem Tone dieß Lied ist. Die letzte Bassnote heißt *f*, deswegen ist es aus dem *f*. Die Tertie nun muß uns lehren, ob es *f dur* oder *f moll* ist. Man nehme deswegen *F* mit der linken Hand, mache die natürliche Tertie *a* dazu, dieß ist nun eine große Tertie weil *Fis*, *G*, *Gis* darzwischen liegen, nun siehe zu, ob diese natürliche große Tertie auch etwa im Anfange des Liedes durch ein *b* ist erniedriget worden. Nein, denn das *b* steht nicht auf *a*, sondern auf *H*. Deswegen bleibt die natürliche große Tertie zu *F*, nämlich *A* im Accorde zu *F*, und folglich ist dieß Lied aus dem *f dur*. Aus diesem *f dur* ist auch das Lied: Eins ist Noth! Ach Herr dieß Eine 2c. und Allein Gott in der Höh sey Ehr. Wenn nun aber ein Lied Ein *b* nämlich vor *h* hat, und die letzte Bassnote heißt *d*, so ist solches Lied aus *d moll*, als da sind die beyden Lieder in unserm Buche: Jesu, meine Freude 2c. und Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ. Und dieses darum, weil sie in *d* ausgehen, und die natürliche kleine Tertie *f* beybehalten, als welches durch kein  $\times$  erhöht worden: *f dur* und *d moll* haben also abermal einerley Vorzeichnung, nämlich vor *h* Ein *b*.

S. 11. Nun hat man auch viele Lieder, da in der Vorzeichnung zwey  $\times$  stehen, wir haben deren dreye eingerücket, im II. Abschn. Cap. 17. N. 6. Wie schön leuchtet der Morgenstern, im III. Abschn. Cap. 11. N. 4. O! Ursprung des Lebens 2c. und im IV. Abschn. Cap. 6. N. 2. Es ist das Heil uns kommen her 2c. Diese drey Lieder sind aus *d dur*, weil sie sich in *D* im Basse endigen und in der Vorzeichnung vor *f* (als die natürliche kleine Tertie zu *D*) ein  $\times$  haben, als wodurch *d* am *fis* eine Tertia major bekömmt. Wären aber zwey Creuze, nämlich vor *f* und *c*, und die letzte Bassnote hiesse *H*, so wäre das Lied aus *H moll*, weil die natürliche kleine Tertie *d* zu *H* im Accord gelassen worden. Der-

Wieder. Clav. Spiel.

Cc

gleichen

gleichen Tieder aus *H moll* findet man im Hallischen Gesangbuche, haben also *d dur* und *h moll* einerley Vorzeichnung, nämlich vor *f* und *c* ein *x*, ist *fis* und *cis*.

§. 12. Wir haben in unserm Buche auch zwey Lieder, die zwey Been in der Vorzeichnung haben, nämlich vor *h* ein *b*, und vor *e* ein *b*, im III. Abschn. Cap. 8. N. 5. steht das Lied: Seelen Bräutigam 2c. (davon der 7te §. dieses Capitels nachzusehen) dieß endiget sich mit *B*, ist also aus dem *B*. Bey Untersuchung der Tertie wird man finden, daß die natürliche Tertie *d* eine große Tertie ist, und in der Vorzeichnung durch kein *b* erniedriget worden, ist deswegen dieß Lied aus *B dur*. Wann aber die letzte Bassnote, bey der Vorzeichnung der zwey Been, nämlich vor *h* und *e* ein *g* ist, so ist das Lied aus *G moll*, so wie denn deswegen das Lied: Es glänzet der Christen inwendiges Leben 2c. im III. Abschn. Cap. 11. N. 5. aus *g moll* ist, weil die natürliche große Tertie zu *g*, nämlich *h*, durch ein *b* zu einer kleinen Tertie ist gemacht worden. *B dur* und *G moll* hat also zwey Been.

§. 13. Ein Lied, nämlich das im III. Abschn. Cap. 8. N. 4. O wie selig sind die Seelen 2c. hat drey Creuze, nämlich vor *f*, *c* und *g* ein *x* darinnen ist also *fis*, *cis*, *gis*, es endiget sich dieß Lied in *A*. Die natürliche kleine Tertie *c* ist durch ein *x* erhöht und zu *Cis*, als einer großen Tertie, zu *A* gemacht worden, ist also dieß Lied aus *a dur*; Im Hallischen Gesangbuche findet man verschiedene liebliche Melodien ex *a dur*. Wäre allhier die letzte Note im Bass *Fis*, so wäre es *fis moll*. Dieser Modus ist aber bey Liedern nicht üblich, im Hallischen Gesangbuche findet man auch kein Lied aus *Fis moll*, *a dur* und *Fis moll* haben also drey Creuze, nämlich vor *f*, *c* und *g*, oder hat *fis*, *cis*, *gis*.

§. 14. Im Hallischen Gesangbuche sind auch Melodien, die in der Vorzeichnung drey Been haben, nämlich vor *h*, *e* und *a*. Wenn als denn das Lied sich in *c* endiget, so ist die natürliche große Tertie *e* durch ein *b* erniedriget worden, und ist deswegen aus *c moll*. Ist aber die letzte Note *e*, so wisse daß dieß *e* durch das *b* selbst zum halben Tone gemacht und *dis* (oder *es*) geworden, deswegen ist ein solch Lied mit drey Been und daß im Bass zuletzt *dis* (oder *es*) hat, aus *dis dur*, weil die große Tertie *g* zu *dis* ist gelassen worden. *C moll* und *dis dur* haben also gleiche viel *b b* in der Vorzeichnung, nämlich dreye, wie wir jetzt gesehen.



§. 15. Ja die Zahl der Creuze vermehret sich noch mehr, denn man hat im Hallischen Gesangbuche vier Lieder, welche vier Creuze in der Vorzeichnung haben, nämlich vor *f, c, g, d* oder *fis, cis, gis, dis*, in Liedern ist die letzte Note alsdenn immer *e*, und ist ein solch Lied aus *e dur*, weil im Accorde die Tertia major *gis* seyn muß, wenn aber bey diesen vier Creuzen die letzte Note *cis* wäre (dieß ist aber in Choralbüchern nicht zu suchen) so wäre das Stück aus dem *cis moll*, denn *e dur* und *cis moll* haben einerley Creuze.

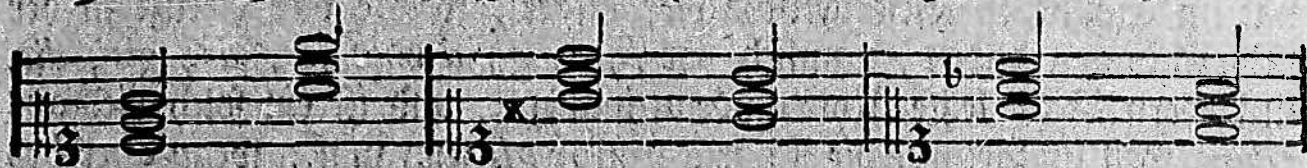
§. 16. Zwey Lieder sind im Hallischen Gesangbuche, welche in der Vorzeichnung vier Been haben, nämlich vor *h, e, a* und *d*. Da denn die letzte Bassnote *F* ist, alsdenn ist das Lied wegen der kleinen Tertie zu *f*, nämlich *as, f moll*. Ist aber *as* die letzte Note (welches man bey Liedern abermal nicht findet) so ist das Stück aus *as dur*, denn *F moll* und *as dur* haben vier Been.

§. 17. Weiter vermehren sich weder die *x x* oder *b b* selbst im Hallischen Gesangbuche nicht. Weil wir aber in der Musik 24 Tonarten überall haben, und uns die 6 letztern nur noch fehlen, so wollen wir solche auch kürzlich berühren. Wenn 5 Creuze vorgezeichnet stehen, nämlich vor *f c g d a* und die letzte Bassnote *h* ist, so ist das Stück aus *H dur*, weil die Tertia major *dis* im Accorde ist, heißt die letzte Note aber alsdenn *Gis*, so ist es *gis moll*, denn *h dur* und *gis moll* haben einerley Vorzeichnung, nämlich 5 Creuze. Sind aber 5 Been, nämlich vor *h e a d g* ein *b*, so ist es *b moll* (wenn die letzte Bassnote *B* ist) oder *Des dur*, wenn die letzte Bassnote *Des* ist, (*Des* und *Cis* ist einerley, *des* aber heißt das Semitonium *Cis*, wenn es herkömmt durch Vorzeichnung eines *b* vor *d*, *Cis* aber, wenn es durch Vorzeichnung eines *x* vor *c* entstehet, und *cis dur* hat sieben Creuze, nämlich vor alle sieben Töne, deswegen bedienet man sich lieber der Vorzeichnung von fünf *b b* bey *des dur*.)

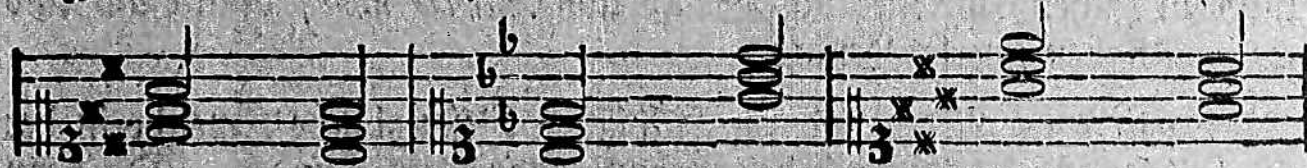
§. 18. *Fis dur* und *Dis moll* hat 6 Creuze, nämlich vor *f c g d a e*. (Dieß sind ganz fremde Töne) *Es moll* und *Ges dur* haben 6 Been, nämlich vor *h e a d g c*. Dieß wären nun alle 24 musikalische Tonarten. Um einem den Unterschied dieser Tonarten nach ihrer Bezeichnung noch deutlicher zu machen, so wollen wir selbige hier in Noten vorstellen.

204 IV. Abschn. Cap. XIII. Von den Tonarten ic.

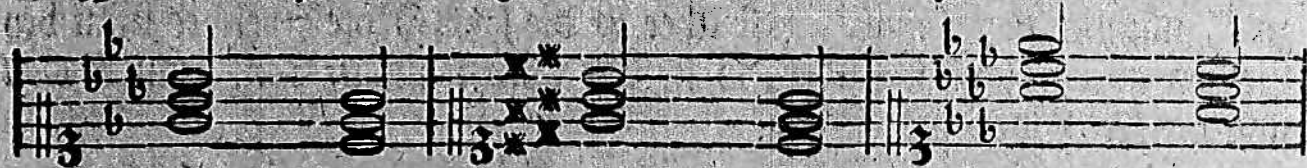
1) C dur. 2) a moll. 3) G dur. 4) E moll. 5) F dur. 6) D moll.



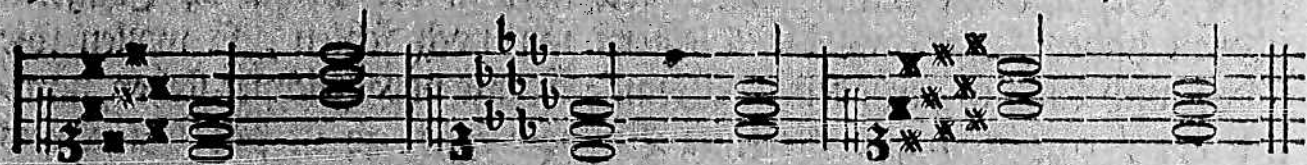
7) D dur. 8) H moll. 9) B dur. 10) G moll. 11) A dur. 12) Fis moll.



13) Es dur. 14) C moll. 15) E dur. 16) Cis moll. 17) As dur. 18) F moll.



19) F dur. 20) Gis moll. 21) Des dur. 22) B moll. 23) Fis dur. 24) Dis moll.



Dies sind alle 24 Tonarten, es ist aber zu merken, daß bey Liedern manchmal die Vorzeichnung sich so nicht befindet, wie sie billig seyn sollte, denn *d moll* findet man oft ohne *b* vor *h*, welches doch seyn sollte, *g moll* oft nur mit Einem *b*, da doch zwey darinnen seyn sollten, vorgezeichnet, und mehr dergleichen; allein die Tertie hat doch immer seine richtige Vorzeichnung, woraus der Ton zu beurtheilen, ob er *moll* oder *dur* ist.

§. 19. Ich will hier einige Nummern von Liedern aus dem Hallischen Gesangbuche (ich verstehe hierdurch nicht das Hallische Gesangbuch in so fern es in zwey Theile oder Bänden ist, sondern die Edition in groß Octav, da die beyden Theile in Eins verfasst sind) hersehen, und anzeigen aus welchem Tone die Lieder sind. Aus *C dur* findet man im Hallischen Gesangbuche 52 Lieder, als N. 34. 41. 48. 65. 70. 91. 117. 132. 242. 268. 280. 288. 306. 350. 360. 364. 380. 403. 523. 599. 721. und mehrere.

Aus *A moll* sind 60 Lieder, als N. 13. 16. 30. 82. 97. 120. 121. 135. 190. 192. 209. 259. 315. 361. 379. 397. 456. 458. 466. 468. und mehrere.

Aus *G dur* sind 80 Lieder, als N. 9. 12. 27. 46. 58. 60. 69. 92. 136. 151. 195. 257. 263. 304. 328. 331. 334. 336. 339. 347. 375. 378. 399. und mehrere.

Aus

Aus *E moll* sind 36 Lieder, als N. 4. 54. 125. 320. 391. 438. 465. 470. 481. 573. 587. 633. 670. 691. 741. 762. 764. 816. 827. 860. 869. und mehrere.

Aus *F dur* sind 76 Lieder, als N. 5. 6. 8. 45. 52. 56. 57. 66. 67. 68. 77. 78. 87. 89. 90. 108. 109. 118. 200. 206. 213. 232. 243. 246. 260. und mehrere.

Aus *D moll* sind 64 Lieder, als N. 101. 129. 214. 244. 245. 263. 264. 294. 309. 319. 329. 332. 383. 406. 413. 432. 444. 548. 586. 630. und mehrere.

Aus *D dur* sind 26 Lieder, als N. 3. 17. 32. 43. 63. 94. 105. 128. 202. 355. 365. 449. 657. 820. 870. 924. 1124. 1140. 1162. 1164. 1218. 1228. 1229. 1265. 1435. 1482.

Aus *H moll* sind diese 14 Lieder, als N. 183. 415. 452. 460. 634. 645. 816. (die zweyte Mel.) 821. 1018. (die erste Mel.) 1067. 1128. (die erste) 1365. 1400. 1426.

Aus *B dur* sind 34 Lieder, als N. 1. 134. 146. 276. 374. 435. 442. 544. 555. 714. 736. 807. 913. 921. 950. 1013. 1035. 1059. 1102. 1135. und mehrere.

Aus *G moll* sind 66 Lieder, als N. 28. 74. 95. 162. 185. 189. 238. 248. 276. 316. 410. 430. 451. 473. 485. 490. 521. 535. 538. 564. und mehrere.

Aus *A dur* sind diese 13 Lieder, als N. 269. 445. 581. 688. 823. 842. 1086. 1091. 1105. 1110. 1342. 1428. 1474.

Aus *Fis moll* ist kein Lied im Hallischen Gesangbuche.

Aus *Es* (oder *Dis*) *dur* sind 16 Lieder, als N. 115. 450. 562. 572. 737. 770. 884. 1038. 1106. 1132. 1257. 1382. 1392. 1414. 1422. (die erste Mel.) 1483. (die zweyte Mel.)

Aus *C moll* sind 26 Lieder, als N. 174. 186. 370. 408. 475. 740. 757. 812. 818. 851. 881. 900. 917. 924. (die erste Mel.) 953. 956. 1000. 1040. und mehrere.

Aus *E dur* sind folgende 4 Lieder, als N. 124. 137. 798. 1085.

Aus *Cis moll* sind keine Melodien im Hallischen Gesangbuche.

Aus *As dur* findet man auch kein Lied darinnen.

Aus *F moll* sind diese beyden Lieder N. 1255. und 1498.

Aus *H dur*, *Gis moll*, *Des dur*, *B moll*, *Fis dur* und *Dis moll* werden nicht leicht Melodien gefunden werden; im Hallischen Gesangbuche sind wenigstens keine Lieder aus diesen fremden Tönen vorhanden.

§. 20. Man siehet hieraus, daß *C dur*, *A moll*, *G dur*, *E moll*, *F dur*, *D moll*, *G dur*, *E moll*, *D dur*, *H moll*, *G moll*, *C moll* und *B dur* nebst *A dur* die gebräuchlichsten Tonarten bey Liedern sind. Wer nun Lust hat, die Tonart eines Liedes kennen zu lernen, der wird hieraus die beste Anweisung finden.

§. 21. Gemeiniglich hat ein Lied zu Anfange und am Ende einerley Record, oder es fängt in dem Tone an, darinnen es sich auch endiget, ich meyne die erste und letzte Note eines Liedes im Basse, nicht aber im Discant. Ob nun gleich die alten Melodien hiervon zuweilen abweichen wollen, so findet man doch auch im Hallischen Gesangbuche Melodien, die in einem andern Tone anfangen als sie schliessen, ja es fällt zuweilen schwer, die eigentliche Tonart alsdenn zu bestimmen, solcher Lieder giebt es doch unter den 602 befindlichen Melodien nur 13. nämlich, N. 39. fängt *f dur* an und endiget sich in *g dur*, es ist dieß Lied ein altes Lied und auch eine alte Melodie: Danksagen wir alle ic. Ohne Zweifel ist die Melodie, oder vielmehr die Tonart verdorben, dergleichen verdorbene Tonart man den Modus corruptus nennet. Meiner Meynung nach ist die Melodie aus *d dur* oder *g dur* gewesen. Kurz, von solchen Melodien sagt man zwey Tonarten, als es fängt in *f dur* an und endigt sich in *g dur*. N. 176. fängt *g dur* an und schließt das Amen in *a moll*, das Lied ist als aus *g dur* anzusehen. N. 240. fängt in *d moll* an und schließt in der Quinte zu *a*, nämlich *e* mit der Tertia major, *d moll* ist der eigentliche Ton des Liedes. N. 330. ist *g dur*, hat aber in der Vorzeichnung vor *f* kein *x*, eben wie N. 488. und 529. Das Lied N. 1288. hat auch eine sonderbare Tonart, im Anfange scheint es aus *g dur* zu seyn, und schließt in *d moll*. Die erste Mel. bey N. 1380. fängt *g moll* an und schließt in *B dur*. N. 1397. fängt in *a moll* an und schließt in *d moll*. N. 1455. fängt in *g dur* an und schließt in *e moll*. N. 1535. fängt in *c dur* an und schließt in *g dur*. N. 1544. fängt in *c dur* an und endigt sich in *a moll*. N. 1557. fängt in *g dur* an, und endigt sich in der Quinte zu *a*, nämlich *e* mit der Tertia major. Dieß sind die fremden Tonarten, so viel man ihrer im Hallischen Gesangbuche findet.

§. 22. Man hat auch Lieder, die schliessen in der Quinte ihres Tonnes, das ist, Lieder aus *a moll* schliessen in *e* (als der Quinte zu *a*) mit der Tertia major. Im Hallischen Gesangbuche siehe N. 100. 1399. 1550. Lieder aus *g moll* schliessen in der Quinte *d* mit der Tertia major, siehe N. 178. 1372. 1540. das Lied: Ach Gott vom Himmel sieh darein, welches im II. Abschn. Cap. 17. steht, ist aus *g moll*, fängt aber in der Quinte zu *g*, nämlich *d* mit der Tertia major an und endigt sich auch in der Quinte. So sind auch folgende Lieder im Hallischen Gesangbuche aus *a moll* ob sie gleich in der Quinte zu *a* nämlich *e* anfangen und endigen, als N. 177. 363. 491. 601. 610. (die zweyte Mel.) 613. und 1190.

Einige

Einige Lieder sind aus *d moll* und schließen in der Quinte *a*. Dahin gehört die Melodie: Durch Adams Fall ist ganz verderbt, im III. Abschn. Cap. 8. N. 1. und im Hallischen Gesangbuche N. 38. 514. 578. N. 29. im Hallischen Gesangbuche ist aus *e moll* und schließt in der Quinte zu *e*, nämlich *h* mit der Tertia major. Von solchen Liedern spricht man, sie sind aus *a moll*, *g moll*, *d moll* &c. und schließen in der Quinte.

§. 23. Wenig Lieder behalten ihre Tonart durch alle Sätze, sondern sie weichen in andere Tonarten nach den Regeln aus, daher denn die fremden *x x* oder *b b* mitten im Liede kommen. Davon hier aber nicht zu handeln.

### C A P V T XIV,

#### Kurze Anweisung ein Lied mit dem Generalbaß zu spielen, vermitteltst einer Tabelle.

§. 1. Zum Beschluß dieses kleinen einfältig und deutlich abgefaßten Werks, will denjenigen, welche gerne ein Lied mit dem Generalbaß wollen spielen lernen, zu gefallen etwas weniges auch noch davon melden.

§. 2. Vom Accord haben wir schon weitläufig genug gehandelt, und gesehen, daß die Tertia, Quinte und Octave einer Basnote dazu gehören. Diese drey Intervalla, welche einen so wohl klingenden Griff ausmachen, heißen auch mit Einem Worte Consonantien, zu welcher Classe auch noch die Sexte gehört, die Secunde, Quarte, Septime und None heißen Dissonantien.

§. 3. Wann, wie schon anderswo erwähnt, zu der Basnote ein reiner Accord soll gemacht werden, so stehet entweder gar keine Ziffer darüber, oder es stehet ein *x*, *b*, *h* oder auch wohl eine 3. oder 8. oder  $\frac{5}{3}$  darüber, soll aber eine Sexte, Secunde, Septime oder None dazu gemacht werden, so muß solche Ziffer über der Basnote gezeichnet stehen. Die Ziffern also, die man bey Liedern über den Basnoten findet, lehren, wie die Töne des Griffs in der rechten Hand sollen eingerichtet werden.

§. 4. Wie nun bey einem reinen Accorde die rechte Hand immer drey Töne hat, so hat bey den Ziffern der Sexte, Septime, Quarte und None die rechte Hand auch gemeiniglich drey Töne. Stehet also eine 6. 2. 4. 7. oder 9 über einer Basnote, so muß man nicht allein wissen, wie die über der Basnote stehende Ziffer in der rechten Hand zu nehmen, sondern auch welche beyde Töne dazu müssen genommen werden.

§. 5.

§. 5. Vornehmlich aber kömmt es hierbey nur darauf an, daß man die Quinte und Tertie zu einem jeden Tone fertig inne habe und auswendig wisse, als welches schon bey dem Accorde höchst nöthig war.; denn weiß ich die Quinte zu einem Tone, so läßt sich die 6 zu einem Tone auch gar leicht finden, denn diese ist nur einen Ton höher. Es kömmt der Sextengriff bey Liedern am meisten vor, ist auch gar leicht zu machen, ich nehme nämlich nur statt der Quinte, die ich zu einem Accorde nöthig hatte, die Sexte: Die Tertie und Octave aber bleibet dazu auch, gehöret also zu einem Sextengriff die Sexte, Tertie und Octave, wir wollen die kleine Veränderung eines Accordes, wann statt desselben die Sexte soll genommen werden, in Noten vorstellen, so wie ich nun einen reinen Accord drey mal verwechseln kann, wie im eilften Capitel dieses IV. Abschnitts weitläufig ist gezeigt worden, so kann der Sextengriff auch drey mal verändert werden, 1) da die Sexte oben lieget, 2) da die Sexte in der Mitten, und 3) da sie unten lieget, wie aus den folgenden Noten erhellet.

Accord.	Sextengriff.	Accord.	Sextengriff.
---------	--------------	---------	--------------

Accord.	Sextengriff.	Accord.	Sextengriff.
---------	--------------	---------	--------------

Accord.

Accord.      Sextengriff.      Accord.      Sextengriff.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains four measures of chords. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains four measures of single notes, with the first three measures having a '6' above the note, indicating a sixth finger. The first two measures of the upper staff are labeled 'Accord.' and the last two are labeled 'Sextengriff.'

Accord.      Sextengriff.

The second system of music consists of two staves, similar to the first. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains four measures of chords. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains four measures of single notes, with the first three measures having a '6' above the note. The first two measures of the upper staff are labeled 'Accord.' and the last two are labeled 'Sextengriff.'

Hieraus ist zu ersehen der Unterschied eines Sextengriffs statt eines Accordes, es ist weiter kein Unterschied darinnen, als daß statt der Quinte die Sexte genommen wird, als zu *c* ist die Quinte *g*, im Sextengriff wird statt *g* die Sexte *a* genommen. Die Quinte zu *d* ist *a*, statt *a* nimm *h*, so hast du den Sextengriff zu *d*, und so besiehe und merke den Unterschied eines Accordes und Sextengriffes bey allen obenstehenden sieben Tönen.

Gleichwie in diesen Accorden nun lauter natürliche Tertien sind, so sind auch lauter natürliche Sexten darinnen, soll eine zufällig große Sexte gemacht werden, so stehet ein Strich durch die Sexte, also *♯*. Dieses bedeutet, daß die natürliche Sexte durch ein *♯* soll erhöht werden, als wenn in unsern Exempeln die Sexte, welche im sechsten Tacte über *c* stehet, einen Strich durch die *6* hätte, also *♯*, so müßte man statt *c* immer *cis* spielen, item wenn über *a* eine solche *♯* stünde, so müßte man statt *f* *fis*, und wenn über *h* diese *♯* stünde, so müßte man statt *g* *gis* nehmen. Man findet auch wohl ein *b* durch *♯* also *♯b*, als denn soll ich die zufällige Sexta minor nehmen, als wenn hier im vierten Tacte über *d* eine solche *♯b* stünde, so müßte ich vor der Natürlichkeit

Wiedeb. Clav. Spiel.      *♯b*      *6 h*

6  $h$  ein  $b$  setzen, und alsdenn statt  $h$  immer  $b$  nehmen. So lange nun kein Strich oder kein  $b$  durch die Ziffer 6 gezogen, so nehme immer die natürliche Sexte.

§. 6. Zuweilen steht auch noch eine 4 unter der 6 also  $\text{4}$ , da ist der dritte Ton des Griffes dann die Octave, oder zu  $\text{4}$  gehöret die 8, ja es stehet auch wohl eine 5 darunter also  $\text{5}$ , dazu nehme ich die Tertie. Wo ich nun die Ziffern nicht auswendig weis, so muß ich nachrechnen. Übung bringet Kunst.

§. 7. Stehet eine 7 über der Bassnote, so ist die alsdenn statt der Octave eines Accordes zu nehmen, die Tertie und Quinte bleibt, diese Ziffer kommt lange so oft nicht vor als die 6. Zu der 7 wenn ein  $b$  dadurch stehet also  $\text{7}$  gehöret ebenfalls die 3 und 5, stehet aber ein Strich durch die 7, also  $\text{7}$ , so gehöret die Quarte und Secunde dazu. Man wird dieses aus dem folgenden Verzeichnisse aller Ziffern besser ersehen.

§. 8. Wenn eine 4 über der Note stehet, so gehöret die Quinte und Octave dazu, und hat man alsdenn statt der Tertie eines reinen Accordes die Quarte genommen, man wird auch gemeiniglich hinter der 4 eine 3 finden, entweder ein  $\text{3}$ ,  $\text{4}$  oder eine 3, wodurch denn ein reiner Accord bezeichnet wird. Die Dissonantien sind nichts anders als Abweichungen von den Consonantien, daher aus einer jeden Dissonanz auch wieder eine Consonanz werden muß, als aus der 7 muß eine 8 oder 6 werden im folgenden Griff und aus der 4 eine 3, aus der None eine 8.

§. 9. Merke, daß die Ziffer, welche über den Bass über einander stehen, zugleich angeschlagen werden, als  $\text{4}$ ,  $\text{4}$ ,  $\text{5}$ ,  $\text{5}$ , und alle die also stehen; wo aber die Ziffern nach einander stehen, so werden die Ziffern auch nacheinander gemacht, als: 65, 76, 43, 98, und mehr dergleichen.

§. 10. Ich bin nicht willens weitläufig allhier vom Generalbasse zu handeln, sondern will einem Lehrbegierigen nur etwas zum Nachsinnen hersetzen, das Buch würde wieder meinen Zweck zu groß dadurch werden; sollte meine Arbeit Liebhaber finden, und von einigen Nutzen seyn, so möchte vielleicht ein zweyter Theil folgen, darinnen denn alles weitläufiger und deutlicher sollte abgehandelt werden. So will ich denn alle Ziffern zu allen Tönen in Noten hersetzen, sowohl die natürlichen als die zufälligen.



**C**

6 6 6 4b 6 6 6 4b 4b 4b 4b 4b 6 6 4b

6b 6b 6b 4b 4b 4b 4b 4 4 4 6 5 6 5

6 6 6 4 3 4 3 4 3 4 3 6b 6b 6b

9 8 9 8 7 8 8 6b 6b 6

*Cis*

6 6 6 6 6 - - 6 - - 6 5 6 5

6 7 6 7 4 \* 4 \* 6 7 5

*D*

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 - -

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

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of chords and moving lines. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a figured bass line with numbers and asterisks. The figures are: 4 3 4 \* 4 \* 5 6 4 2 2 7 \* 7.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a figured bass line with numbers. The figures are: 7 6 7 8 6 5 9 8 9 8.

*Dis*

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a figured bass line with numbers and asterisks. The figures are: 6 - 5 = 6 5 7 7 6.

*Es*

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a figured bass line with numbers and flats. The figures are: 6 - - 5 5 5 7 6 6 4 3 6 4 3 4 3 6 4 2 6 7.

214 IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbaß.

*E*

6 - - 6 - - 6 7 - - 6 6 6 5

6 5 5 6 6 7 = 6 7 = = 4 \* 4 \*

7 = = 7 7 7 \*

*F*

6 6 6 6 = = 6 7 = = 6 7 = =

First system of musical notation. The treble staff contains a series of chords in 3/4 time. The bass staff contains a melodic line with fingerings: 2 1 = 1, 3 = 3, 4 = 4, 5 4 5 4 5, 4 3 4 3, 5 6 5 6.

Second system of musical notation. The treble staff contains a series of chords in 3/4 time. The bass staff contains a melodic line with fingerings: 7 6 7 8 7 6, 6 7 - 9 8 9 8 9 8, 8 6 7 8 6 7 8 6 7.

*Fis*

Third system of musical notation, marked *Fis*. The treble staff contains a series of chords in 3/4 time. The bass staff contains a melodic line with fingerings: 6 - - 6 - - 5 - - - - - 6 5 6 5.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a series of chords in 3/4 time. The bass staff contains a melodic line with fingerings: 5 6 5 6, 5 5 6 5, 4 \* 4 \*, 7 6 7 6.

216 IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbaß.

7 6 7 6 7 8 7 \* = = 9 8 9 \* 8

G

6 - - - 6b - - 6 1/2 - - 4 = =

6 3 4 3 4 3 4b 5 4b 5 6 4 2 = = 4 = =

4 2 4 3 4 3 4b 5 4 4 4 4 4 5 6 5 6 5 6

6 5, 6 =, 6<sup>b</sup> 5<sup>b</sup>, 6 4 3, 6 4 3, =, 7 6 7 6

7 - -, 7 =, =, 7 9, =, =, 7 - -

9 8 9 8, 8 7 8 7, 8 7, 9 4 3

*Gis*

6 - -, 6 - -, 6 - -, 6 - -, 6 - -, 6 4 3, 6 5, =

218 IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbass.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains several chords, some marked with an 'X' and an asterisk. The lower staff is in bass clef and contains figured bass notation: 6 4 - 6 4 5 6 4 5 7 - 7 - 6 5 6 5.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains several chords, some marked with an 'X' and an asterisk. The lower staff is in bass clef and contains figured bass notation: 5 6 5 6 4 \* 4 \*.

*As*

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains several chords, some marked with a flat sign and an asterisk. The lower staff is in bass clef and contains figured bass notation: b6 - - - - - b6 6 7 6 7 6 b6 6 6.

*A*

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains several chords, some marked with an 'X' and an asterisk. The lower staff is in bass clef and contains figured bass notation: 6 - - - - - 6 - - - - - 6 7 - - -



First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and asterisks. Some notes in the upper staff are marked with an 'x'.

Second system of musical notation. Similar to the first system, with treble and bass staves. Fingerings are indicated by numbers and asterisks. The lower staff begins with a 4 \* 4 \* 4 \* sequence.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. The lower staff begins with a 6 6 sequence. Some notes in the upper staff are marked with an 'x'.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The lower staff begins with a 9 8 sequence. The system concludes with a double bar line.

*Ais*

*B*

*H*

6 - - - - - 6 - - - - -

6 = = 6 5 6 5 6 = = = 4 = =

4 3 4 3 4 3 4 \* 4 \* 4 \* 6 5 6 5 6 5 7 \*

\* 8 7 \* 8 7 4 2 6 4 3 7 3 7 6 7 6

*His*

§. 11. Dieß wären alle Ziffern, welche man bey den Liedern über den Baß im hallischen Gesangbuche findet, und woraus sich einer helfen kann, so lange er die Ziffern oder Intervallen zu allen Tönen noch nicht auswendig finden kann, denn es hat nicht die Meynung, daß einer an einem solchem Verzeichnisse sich immer halten sollte, ach nein; sondern dieses muß nur im Anfange dienen, bis man nach und nach die gebräuchlichsten Intervallen in einem Augenblicke finden kann, die gebräuchlichsten Intervallen aber sind, die 6, 4, 3, 43, 7, 3, 2, die andern kommen bey weitem so häufig nicht vor.

§. 12. Man findet allhier über der Baßnote zuweilen kleine Striche --- dieses zeigt an, daß dieselbe Ziffer auch über der folgenden Note gelten soll, stehen 2 oder 3 Striche über einander, als = =, so zeigt dieses an, daß die 2 oder 3 vorhergegangenen Ziffern auch über der Note gelten sollen, darüber solche Striche stehen; dieses findet man auch im hallischen Gesangbuche.

§. 13. Was im 5. §. dieses Capitels von der dreymaligen Verwechslung eines Sextenaccords, oder vielmehr eines Griffes mit der 6. ist gesagt worden, das gilt auch von den andern Ziffern, ich habe diese Verwechslung in dem vorherstehen Verzeichnisse fast durchgehends ausgeschrieben, sollte es aber wie oder da sich nicht also befinden, so wird einer dergleichen Verwechslung schon aus dem im Verzeichnisse stehenden Griff machen können.

§. 14. Im 4. §. dieses Capitels stehet, daß die rechte Hand bey den Ziffern 6, 7, 4 u. s. w. gemeiniglich drey Töne habe, dieses hat nun auch seine Richtigkeit, doch mit dieser Ausnahme, daß man bey der 6 und 7

oft

oft nur bloß die Tertia nehmen darf, und die rechte Hand alsdenn nur 2 Töne hat, man müste denn in diesem Falle, die 6 oder 3 verdoppeln, welches schön und gut ist, allein damit halte ich mich hier nicht auf. Daß man nun bey der 6 und 7 oftmals die Octave auslassen muß, geschieht nach der Hauptregel des Generalbasses, die also lautet: „Es müssen niemals zwey Stimmen mit einander in Octaven oder Quinten fortgehen.“ Das heißt so viel, ist die Octave (als welche wie bekannt auch zur Sexte gehöret,) einmal im vorhergehenden Griff in der untersten oder mittelsten Stimme gewesen, so darf sie im zweyten Griffe nicht wieder in der untersten oder mittelsten Stimme genommen werden, sondern muß gar ausgelassen werden; und eben dieses gilt auch von der Quinte. Der erste Fehler von zwey nacheinander fortgehenden Octaven, kann in Liedern gar oft gemacht werden, allein der zweyte mit zwey nacheinander fortgehenden Quinten kann nur allein und zwar auch selten bey der 7. begangen werden. Um nun diese Fehler von 2 Octaven zu vermeiden, so muß die Octave bey der 6 und 7 oft ausbleiben. Davon wollen wir Exempel geben:

The musical examples are arranged in two groups of three. Each example shows a treble staff with notes and a bass staff with notes and fingerings. Labels 'unrecht' and 'recht' are placed between the staves to indicate the correctness of the pairing.

- Example 1:** Treble: G4, B4; Bass: G3, B3. Labels: unrecht, recht.
- Example 2:** Treble: G4, B4; Bass: G3, B3. Labels: unrecht, recht.
- Example 3:** Treble: G4, B4; Bass: G3, B3. Labels: unrecht, recht.
- Example 4:** Treble: G4, B4; Bass: G3, B3. Labels: unrecht, recht.
- Example 5:** Treble: G4, B4; Bass: G3, B3. Labels: unrecht, recht.
- Example 6:** Treble: G4, B4; Bass: G3, B3. Labels: unrecht, recht.

224 IV. Abschn. Cap. XIV. Anweisung zum Generalbaß.

7) 8)

unrecht recht unrecht recht

6 6 6 6 6 6 6 6

9) 10)

unrecht recht unrecht recht

7 6 7 6 6 7 6 7

11) 12)

unrecht recht unrecht recht.

7 6 7 6 7 6 7 6

Im ersten, dritten, sechsten, achten und elften Exempel, finden sich die Octaven in der untersten Stimme, und im zweyten, vierten, fünften, siebenden, neunten und zehnten Exempel, finden sich die Octaven in der mittelsten Stimme, im elften und zwölften Exempel, liegen zwey Quinten in der mittelsten Stimme, daher alle diese Exempel so müssen gespielt werden, wie gleich dabey stehet in jedem Exempel. Ueberhaupt merke hiervon, wenn zwey, drey oder mehrere Noten eine 6 über sich haben, und die Noten gradatim steigen oder fallen, so wird die

die Octave bey der 6 nicht genommen. Die gegebenen zwölf Exempel, können dir zum Muster dienen, wie die Folge der Noten beschaffen ist, wenn man die Octave weglassen muß. Ist aber der motus contrarius da, das ist, gehen die Hände gegen einander oder von einander, oder gehet der Bass herauf wenn der Discant herunter gehet, & vice versa, das ist, gehet der Bass herunter wenn der Discant herauf gehet, so kannst du bey der 6 die Octave allezeit mitnehmen. Motus rectus ist, wenn die beyden Hände in gleicher Bewegung, entweder mit einander herauf oder herunter gehen; alsdenn sey vorsichtig und mache keine Octaven; dieses ist ein vitium, welches Kunsterfahrne verstehen und erkennen können, der Bauer, und einer der keine Music verstandet, weiß und höret nichts davon.

§. 15. Du findest, sonderlich im hallischen Gesangbuche, auch oft, daß über einem Punct im Basse eine Ziffer steht: vom Puncte hinter einer Note, siehe im dritten Abschnitte Cap. 9. §. 4. und Cap. 11. §. 10. Stehet also über einem Punct eine Ziffer, so hat diese Ziffer die vorige Bassnote zum Grunde, als da steht im hallischen Gesangbuche N. 77. O große Gnad und Liebe u. s. w. im zehnten Tacte a, darüber steht eine 6, darnach steht ein Punct nach a, und über das Punct steht st, hier muß du die st zu a haben, und ist das Punct eben so viel, als wenn a noch einmal durch ein Achtel wäre ausgedrückt, und durch einen Bogen zusammen gebunden wäre, wie solches im ersten Capitel §. 10. vom Puncte im Discant ist gezeigt worden.

§. 16. Willst du ein Lied aus dem hallischen Gesangbuche mit dem Generalbasse spielen, so merke, daß in den gedruckten Ziffern, wenn sie durch ein \*, b, oder ♯ zu zufälligen Intervallen werden, einiger Unterschied von den geschriebenen ist; also die Sexta maior wird geschrieben, wenn durch die 6 ein Strich steht, also, 6, (siehe den fünften §. dieses Capitels), in den gedruckten Noten findet man nun durch die 6 auch einen zarten Strich, bey andern Ziffern aber steht statt des Striches ein \* dahinter, als 5\* u. s. w. Das b findet man, eben wie das ♯, nicht durch die Ziffer gezogen, sondern gleich dahinter, als 6b 6h 5h 5b u. s. w. so viel mag zu einem kleinen Unterrichte dienen, ein Lied mit dem Generalbass zu spielen.

## B e s c h l u ß.

Hiermit schließe meinen Unterricht; wer Lust und Fleiß bey Durchlesung desselben gebraucht, und von Capitel zu Capitel alles mit Aufmerksamkeit gelesen, und die Exempel fein geübt hat, und meinem Rath in allem treulich gefolget, dem wird es nicht fehlen können, eine Geschicklichkeit, alle Lieder spielen zu können, daraus erlanget zu haben. Keiner aber denke, daß alles so leicht ausstudiret als gelesen ist; Zeit, Fleiß und Gedult bringet allein, auch bey dem besten Unterrichte, Kunst und Geschicklichkeit.

Es ist das Büchlein mir unter dem Schreiben wider Vermuthen fast zu groß geworden, und es würde noch viel größer geworden seyn, sonderlich das letzte Capitel, wenn ich nicht mit Fleiß manches hätte auslassen wollen, welches alles aber man in andern musicalischen Büchern weitläufig und gründlich finden wird. Es kann also dieses Buch eine deutliche Einleitung in andere musicalische Bücher seyn.

Sollte diese meine einfältige Lehrart Liebhaber finden, so möchte vielleicht ein zweyter Theil auf eben die Art einen Unterricht zum Generalbaß geben; darinnen denn derselbe auf das deutlichste sollte gelehret werden, also, daß ein jeder, der nur gesunden Verstand hätte, es fassen und begreifen könnte. Und hiermit empfehle mich der Gewogenheit des Lesers, und wünsche, daß auch diese geringe Arbeit zur Ehre Gottes und zum Nutzen meines Nächsten gereichen möge.

E N D E.



Inhalt.